

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. Bischoff. — Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Nr. 16.

KÖLN, 21. April 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Ueber Kirchenmusik. Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Von Dr. Franz Lorenz. — Aus Darmstadt („Donna Maria“, Infantin von Spanien, Oper in zwei Acten, Musik von Reiset und Bangen). Von z. — Theater in Köln (Gastspiel der Frau Jauner-Krall). — Karl Tausig. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Lenep, Musikzustände — Gera, Concert — Karlsruhe, Concerte — Stuttgart, Prüfungs-Concerte — Hamburg, Fräulein Tietjens u. s. w.).

Ueber Kirchenmusik.

Die Fragen über den Antheil, den die Tonkunst überhaupt an dem Gottesdienste haben solle, und wie sie im Besonderen in Bezug auf Form und Stil und Mittel der Ausführung beschaffen sein müsse, um diese Bestimmung würdig zu erfüllen, sind von Katholiken und Protestanten so lange und so scharf besprochen worden, dass z. B. Thibaut, der Protestant, es sich gewiss nicht träumen liess, dass seine Ansicht über Unwürdigkeit der katholischen Kirchenmusik aus dem achtzehnten und Anfange des neunzehnten Jahrhunderts von einem grossen Theile der katholischen Geistlichkeit in unseren Tagen aufgenommen, zu dem Aeussersten führen würde, die musicalische Messe sowohl für Festtage als für Todtenfeier gänzlich aus der Kirche zu verweisen. Selbst die grössten Meister in dieser Gattung, die beiden Haydn, Mozart, Beethoven und Cherubini, verfallen dem Bannfluche, und die Erzeugnisse des grössten Wunders in der Schöpfung Gottes, des menschlichen Geistes, der sich in der Kunst offenbart, werden für unwürdig erklärt, die Wunder Gottes zu verkünden.

Uns befremdet freilich eine solche Erscheinung der Zeit nicht im Geringsten; seitdem man angefangen, Gottesdienst und Religion, Kirchlichkeit und Christenthum zu unterscheiden, war der Starrgläubigkeit und ihrer inquisitorischen Anmaassung gegen Andersdenkende Thür und Thor geöffnet, und während das pietistische Muckerthum auf der einen Seite blühet, wundert uns nur, dass die neueren Bilderstürmer der Tongemälde auf der anderen Seite die vielgerühmte Consequenz in so fern aufgeben, dass sie nicht jeden Ton, mögen ihn schwingende Saiten, oder Luftzug, oder die menschliche Stimme erzeugen, für unheilig erklären.

Wer sich recht ausführlich über die Streitfrage orientiren will, dem empfehlen wir das Studium der Reden und Abhandlungen, die in den letzten Jahren auf den

wissenschaftlichen Congressen in unseren Nachbarländern gehalten und vorgelesen worden sind. Diese Congresses fanden 1860 in Paris, 1863 und 1864 in Mecheln in Belgien Statt, und die musicalisch-kirchliche Section auf denselben zählte im Jahre 1863 an 80, 1864 an 100 Mitglieder, meist Geistliche, Organisten und einige Componisten und Schriftsteller. Nun haben jetzt die Herren De Vroye und van Elewyck sämtliche Protocolle, Erörterungen, Reden, Beschlüsse u. s. w. der drei Versammlungen drucken lassen*). Herr de Vroye, Canonicus an der Kathedrale zu Lüttich, war Vorsitzender der musicalisch-kirchlichen Section in Mecheln, Herr van Elewyck Schriftführer. Fétis, der das Buch in der pariser *Gazette musicale* anzeigt, lässt zwischen den folgenden Zeilen ein Urtheil lesen, das mit denen, die wir früher von Ohrenzeugen vernommen haben, übereinstimmt. Er sagt:

„Wie es bei allen grossen berathenden Versammlungen ähnlicher Art zu gehen pflegt, so sind auch hier die Hauptfragen oft in einer Flut von Vorschlägen und Ideen untergegangen, welche das eigentliche Ziel der Erörterung aus den Augen verloren; man verbrachte die Zeit mit Digressionen nach rechts und links, und wenn man gewahr wurde, dass der Schluss der Sitzung nahte, so endete man in Eile und fasste eben so übereilt Beschlüsse. So ist man denn, um die Wahrheit zu sagen, auf allen drei Congressen manchmal an der Lösung der zu erörternden Frage vorbeigegangen, ohne es zu merken; vielleicht sind auch die Fragen nicht immer richtig und genau genug gestellt worden. Indess ist vortrefflich gesprochen worden“ u. s. w. u. s. w.

Wer also Lust hat, den Stand der Frage in Belgien und Frankreich und die Ausführungen der Geistlichkeit

*) *Les Congrès de Malines et de Paris et la législation de l'Eglise sur la Musique religieuse. Paris, 1866. 8vo.*

(denn diese hat den Congress und namentlich die musicalische Section beherrscht) kennen zu lernen, der lese die Actenstücke, jedenfalls interessante Documente einer Zeit, in welcher neben der Wissenschaft und dem praktisch verständigen Weltverkehr, die beide mit Dampf und Elektrizität vorwärts eilen, die Kunst mit Hülfe von Zugthieren und Handkurbeln rückwärts gebracht werden soll, um noch einmal von vorn anzufangen. Es ist natürlich, dass solch ein Treiben in der Kunst zu einer Reaction auffordert, welche dann wieder über's Ziel hinausschiesst, indem sie den Fortschritt *à tout prix* verlangt, selbst um den Preis des Schönen, worin sie denn, nämlich im letzten Punkte, am Ende wieder der anderen Secte ähnlich wird, denn *les extrêmes se touchent!* Brauchen wir noch auf ein schlagenderes Beispiel hinzuweisen, als die letzten Compositionen und namentlich die kirchlichen des berühmten Abbé zur Bestätigung der Wahrheit dieses Satzes darbieten?

Eine andere Stimme klingt über dieselbe Frage von Oesterreich zu uns her. Sie spricht sich, ebenfalls aus dem katholischen Lager, aber nicht aus dem mittelalterlichen, entschieden gegen die Abschaffung der Musik in der katholischen Kirche aus und tritt in religiöser und musicalischer Hinsicht als warme Vertheidigerin der Heroen derselben: Haydn, Mozart, Beethoven und der zahlreichen weniger bekannten Kirchen-Componisten Oesterreichs im vorigen Jahrhundert auf. Die kleine Schrift führt den Titel:

Haydn, Mozart und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner. Von Dr. Franz Lorenz. Breslau, bei Leuckart (C. Sander). 1866. VIII und 96 Seiten 8.

Der Verfasser äussert in dem Vorworte, welches „Wiener Neustadt, Ende Juni“ unterzeichnet ist, dass ihm gewisser Maassen das *Si natura negat, facit indignatio versum* die Feder in die Hand gegeben, indem er die Entwürdigung der von ihm so hoch verehrten Meisterwerke nicht länger habe ertragen können, und entschuldigt seine zuweilen hervortretende Gereiztheit durch die Aufregung des Gemüthes „bei der peinlichen Lecture aller gegen die österreichische Kirchenmusik*) und ihre Haupt-Repräsentanten geschleuderten Diatriben und der Erinnerung an das freche Wort eines Gegners: „Seit Jos. Haydn ist die österreichische Kirchenmusik gottlos in des Wortes scharfer Betonung geworden“.

Im Ganzen hat sich jedoch Dr. Lorenz der Objectivität befleissigt. Er ist Dilettant, und man darf in seiner

*) Der Verfasser hat als kurze Bezeichnung den Ausdruck: „österreichische Kirchenmusik“, für die ganze Gattung derjenigen deutschen Kirchenmusik gewählt, deren Spitzen Haydn u. s. w. bilden.

Schrift keine musikwissenschaftliche Erörterung der Gattung, über die er schreibt, erwarten; dagegen ist er aber auch frei vom theologischen Argumentiren und trägt nicht das Dogma als Princip in die Discussion hinein, dem sich die Kunst beugen müsse; er stellt sich auf den Standpunkt eines genauen Kenners der kirchlichen Musikwerke, der mit einer allgemeinen ästhetischen und musicalischen Bildung das aufrichtige Gefühl für Religion und Bedeutung der Kunst für dieselbe verbindet.

Nach Bemerkungen über das Verhältniss der Kunst überhaupt zur Religion berichtet der Verfasser über Oesterreichs Kirchen-Componisten und den erstaunlichen Reichthum der Literatur dieser Gattung in dortigen Landen. Ausser den beiden Haydn, Mozart und Beethoven erscheinen da die Namen Albrechtsberger, Eybler, Fux, Gassmann, Pasterwitz, Preindl, Stadler, Hummel, Tomascheck, Reutter, Weigl u. s. w. immer nur noch als hervorragende Meister unter der Masse der übrigen.

„In der That“, sagt der Verfasser, „kennen wir selbst in Oesterreich viele dieser Meister kaum dem Namen, so wie den Umfang ihrer oft enormen Leistungen sicherlich nicht der Zahl nach; bei dem regen Antheil, den in der Blüthezeit jeder einiger Maassen gebildete Chorregent, worunter oft die bedeutendsten, aber über ihren Wohnsitz hinaus wenig bekannten Talente, an der Sache durch eigene Compositionen zu nehmen pflegte, so wie bei dem Umstande, dass diese Werke, selbst jene der Grossmeister, meistens nur in Abschriften circulirten, sind gewiss dereinst noch wichtige Entdeckungen auf diesem Gebiete zu gewärtigen, während schon das bereits Vorhandene und Bekannte über die Regsamkeit, die in diesem Fache geherrscht, und die Menge vortrefflicher Schöpfungen, die sie ans Licht gebracht, gerechtes Erstaunen hervorzurufen geeignet ist.“

„Eine ungefähre Berechnung führt gleich in die Hunderte und Tausende. Mich. Haydn's und Albrechtsberger's Kirchenwerke allein schon ergeben zusammen ein halb Tausend Nummern. Jedes grosse Kirchenmusik-Archiv besitzt, wie sich der Verfasser durch theilweise Vergleichung selbst überzeugt hat, ein anderes Inventar. So bewahrt beispielshalber von Mich. Haydn's Messen das Stift St. Peter in Salzburg 26 Nummern—oben erwähnte Kataloge aus Salzburg geben mit Ausschluss der fünf deutschen dieselbe Zahl—, die Hofcapelle in Wien 11, Sanct Stephan 12, Stift Göttweig 31, Kremsmünster 26, Lilienfeld 28, das fürstliche Musik-Archiv zu Eisenstadt 29; hinwieder von den Gradualien und Offertorien, deren jene Kataloge 188 namentlich aufführen, das Stift St. Peter 249 (?), Hofcapelle 82, St. Stephan 141, Göttweig 163, Lilienfeld 94, Kremsmünster 153, Eisenstadt 119, welch

letzteres Archiv von M. Haydn's Kirchen-Compositionen 40 in autographischer Handschrift des Meisters besitzt.“

Ueber einige dieser weniger bekannten österreichischen Componisten theilt der Verfasser in Kürze Manches Neue mit, z. B. über Pasterwitz († 1803), dessen Messen sich Mich. Haydn eigenhändig in Partitur setzte. „Der Verfasser dankt der zuvorkommenden Güte des gegenwärtigen Herrn Chorregenten zu Kremsmünster, P. Max Kerschbauer, nähere Nachrichten über diesen merkwürdigen, als Mensch, Gelehrten und Künstler gleich anziehenden und doch selbst in Oesterreich so wenig gekannten Benedictiner, der aus einem adeligen Hause entsprossen, auf Reisen durch Europa zum Weltmanne gebildet, als Mensch durch die Reinheit seiner Sitten und die Liebenswürdigkeit seines Charakters die Freundschaft der ausgezeichnetsten Köpfe Oesterreichs, als Mann der Wissenschaft die Aufmerksamkeit eines Sonnenfels und berliner und göttinger Gelehrten sich erworben, als Kirchen-Componist nicht bloss, wie erwähnt, von M. Haydn, sondern auch von Mozart, Albrechtsberger, Salieri, die ihn, als er nach Wien übersiedelte, mit offenen Armen empfingen, höchlichst geschätzt ward, und der unter einem vielbewegten Leben innerhalb und ausserhalb seines Stiftes noch Zeit gefunden, nicht bloss eine grosse Zahl tüchtiger Schüler im Kirchenfache zu bilden, sondern auch über 200 Kirchen-Compositionen, die Advents- und Passions-Arien nicht einmal gerechnet, zu hinterlassen. Diese wichtige Verlässenschaft gesammelt, geordnet und vor Zersplitterung geschützt zu haben, ist das dankbar und öffentlich anzuerkennende Verdienst des obenerwähnten Herrn Chorregenten Kerschbauer.

„Ein kleiner Irrthum sei bei dieser Gelegenheit berichtigt. Die Musik-Lexica und auch O. Jahn nennen Süssmayr einen Schüler von Pasterwitz. Wie aber die Rotula, eine Art Currende, die, den Nekrolog eines verblichenen Ordensbruders enthaltend, an die affiliirten Stifter versandt zu werden pflegt, meldet, war Süssmayr's Lehrer, und nicht er selbst ein Schüler dieses trefflichen Tonsetzers.

„Einen anderen tüchtigen Kirchen-Componisten besass Kremsmünster an P. Günther Kronberger, dessen Todten-Vesper noch alljährlich daselbst am Vorabende des 11. December zum Gedächtnisse des Ordensstifters als ein ausgezeichnetes Werk mit Vorliebe aufgeführt wird, und der unter Anderem auch M. Haydn's *Requiem*-Fragment, bei dessen *Tuba mirum* jenen der Tod überraschte, zu ergänzen unternommen. Wer die Grossartigkeit in der Anlage dieses Werkes, das nach M. Haydn's eigenem Geständnisse ein Rivale des Mozart'schen werden sollte, einiger Maassen kennt, wird die Kühnheit eines solchen Unternehmens zu würdigen wissen, aber auch zugeben, dass

schon der blosse Versuch, sich an einen solchen Meister heran zu wagen, selbst wenn er, was wahrscheinlich, kaum mehr als annähernd geglückt sein sollte, einen gewiss nicht alltäglichen Verein von Talent und Wissen bei einem Tonsetzer voraussetzt, dessen Kirchen-Compositionen doch gegenwärtig, gleich jenen von Pasterwitz, kaum über die Schwelle seines Klosters hinaus bekannt sind.“

Dann gibt Dr. Lorenz folgenden Epilog zu seinem Abschnitte über die österreichische Kirchenmusik:

„Es war eine herrliche, grosse, für Oesterreich wohl nie mehr wiederkehrende Zeit, die Periode von jenem kaiserlichen Capellmeister Fux bis zu den zwei Heroen Beethoven und Schubert herauf! Eines jener goldenen Zeitalter der Kunst, wie es dem Menschengeschlechte so äusserst selten, nur in ungeheuren Zeit-Distanzen, vom Geschieke gegönnt wird. Die Tonkunst war kein Naschwerk für blasierte, übersättigte Mägen, sie war bei Hohen und Niederen zu einem Bedürfnisse des Herzens, fast zu einer Art religiösen Cultus geworden. Kaiser musicirten und componirten, Prinzen und Prinzessinnen wirkten bei Musik-Productionen in der Hofburg, Fürsten und Grafen, wie Rasumovsky, Lamberg, Fuchs bei jenen des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt persönlich mit, in Klöstern und Städten fand die Kirchenmusik ihre eifrigsten Pfleger, ja, häufig selbst in unscheinbaren Marktflecken und Dörfern würdige Vertreter — wir erinnern beispielshalber nur an den bekannten trefflichen Kirchen-Componisten Rieder, simplen Schulmeister im Markte Berchtoldsdorf bei Wien —, in der Residenz aber selbst bildeten sich mitten unter einer im Ganzen ziemlich cruden Bevölkerung zahlreiche Oasen echter, ungeschminkter Humanität und Cultur, jene edlen, von Jahn mit sichtlicher Liebe geschilderten Kreise, die die Familien Thun, Jacquin, Greiner, Martinez, Kress, Spielmann u. s. w. um sich versammelten, und wo alles, was gut und schön, vor Allem aber die Tonkunst, die reinste, begeisterte Verehrung gefunden. Hervorgegangen aus dieser Zeitströmung und getragen und gehoben von ihr, wirkten und schufen unsere grossen Meister. Wo ist ein Fach ihrer Kunst: Oratorium, Oper, Sinfonie, Concert, Quartett u. s. w. bis zur Sonate und dem Liede herab, in dem nicht von ihnen ewige Musterwerke für alle Zeiten geschaffen worden? Wo ist aber auch auf kirchlichem Gebiete ein Fach, das nicht von diesen Koryphäen und anderen Meistern, von denen wir oben nur die kleinste Zahl namhaft gemacht, mit Werken in fast unübersehbarer Menge, und den bewunderungswürdigsten darunter, geschmückt worden wäre?

„Ja, diese Werke, wie die Aussprüche selbst, die diese grossen Meister und zugleich Kenner, wie keine anderen, über ihre Leistungen gegenseitig gethan, bezeugen es für

Jeden, der nicht um Parteizwecke willen Augen und Ohren verschliesst, dass auch auf kirchlichem Gebiete hier die Tonkunst im schönen Stile, wie einst unter Palestrina im erhabenen, ihre Vollendung gefeiert: eine Vollendung, wie sie in dieser Art erst jetzt durch das merkwürdige, auch in anderen Zweigen beobachtete Zusammentreffen der grössten Genies mit der ihrer Culmination sich nähernden, all ihrer reichen Mittel endlich bewusst gewordenen Kunst möglich gewesen.

„Der schöne Stil“, sagt Vischer in seiner Aesthetik, „ist der freie, Anmuth, Reiz und Effect nie einseitig erstrebende, auf Ausdruck bedachte, aber ihn von einseitigem, gefühligem Sichvordrängen zurückhaltende, gemüthreiche, aber nicht sentimentalisirende, das Charakteristische, Individuelle, Naturalistische mit dem reinen Duft gehobener Idealität umgebende, auch die strengen Formen mit Abstreifung ihrer abstracten Regelmässigkeit frei in sich verarbeitende Stil, der nichts, was die Musik an Formen und Mitteln bietet, verschmäht, eben so aber auch Alles zu in sich abgerundeter, klarer Einheit zusammenfasst. Er befriedigt zwar für sich allein nicht alle Anforderungen, da man das Hohe und Ideale nicht bloss als Element, sondern in eigener, selbständiger Ausprägung vernehmen will, aber er ist der Gipfel des musicalischen Stils durch seine Universalität, durch seine allseitige Vollendung.“

Helmholtz fixirt in seinem Werke „Ueber Ton-Empfindungen“ den Werth der neueren Musik auf folgende Weise:

„In der That, die Art, wie das Tonmaterial der Musik jetzt für den künstlerischen Gebrauch zurecht gemacht, ist an sich schon ein bewunderungswürdiges Kunstwerk, an welchem die Erfahrung, der Scharfsinn und der künstlerische Geschmack der europäischen Nationen seit Terpander und Pythagoras nun dritthalb Jahrtausend gearbeitet haben. Mit diesem Ton-Systeme, welches grossen Reichthum von Formen bei festgeschlossener künstlerischer Consequenz zuliesst, ist es nun möglich geworden, Kunstwerke zu schaffen, viel grösser an Umfang, viel reicher in Formen und Stimmen, viel energischer im Ausdrucke, als es irgend eine vorausgegangene Zeit produciren konnte, und wir sind daher gar nicht geneigt, mit den modernen Musikern zu rechten, wenn sie es für das vorzüglichste von allen erklären; nur dürfen sie nicht vergessen, dass neben diesem Systeme und vor ihm andere aus anderen Principien entwickelt worden sind, in deren jedem gewisse beschränkte Aufgaben der Kunst so gelöst worden sind, dass auch da der höchste Grad künstlerischer Schönheit entwickelt wurde.“

„Sollte es also wirklich dahin kommen, wozu man leider in einigen Erzdiöcesen am Rheine, in Schlesien und Böhmen bereits den Anfang gemacht, dass die katholische

Hierarchie diesen ganzen edlen Zweig mit dem Interdict belegt, auf das Geschrei vieler katholischer und protestantischer Idioten und Schreihälse lieber horchend, als auf das Urtheil weniger, aber grosser Künstler und gründlicher Forscher, von welchen letzteren wir so eben zwei namhaft gemacht, dann fürwahr wäre die Braut Christi, mit pflichtschuldigster Aufrichtigkeit sei's gesagt, unter den sieben thörichten Jungfrauen die thörichteste zu nennen, indem sie einen herrlichen Schmuck voll der kostbarsten Juwelen, den ihr die trefflichsten Meister aufs Haupt gesetzt, von sich und in den Koth warf, weil ein oder der andere Stein nicht ganz die gehörige Fassung, vielleicht auch hier und da einen kleinen Flecken hatte!“

(Schluss folgt.)

Aus Darmstadt.

„Donna Maria“, Infantin von Spanien, Oper in zwei Acten, Musik von Reiset und Bangen*).

Den 14. April 1866.

Das Werk, das den Namen zweier Autoren an der Spitze trägt, ohne dass wir jedoch mit Genauigkeit zu sagen wüssten, ob Ersterem allein die Ehre der Erfindung, Letzterem die der Ausarbeitung und Instrumentirung gebührt, wurde bis jetzt zwei Mal auf hiesiger Bühne gegeben und günstig aufgenommen. Graf Reiset, der eine Componist der Oper, ist ein hochgeachteter Diplomat, gegenwärtig französischer Gesandter am Hofe von Hannover, dem Herr Bangen, Mitglied der grossherzoglichen Hofcapelle, hülfreich bei seinen dramatischen Arbeiten bisher zur Seite stand. Ein grosser Kunstfreund und einer Familie angehörig, die stets die Tonkunst sehr cultivirte (die Mutter des Grafen hat selbst Vieles componirt, was im Stich erschienen), hat der Graf bereits vor zwei Jahren, als er Minister-Resident am hiesigen Hofe war, eine Operette: „Die Müllerin von Marly“, aufführen lassen, welcher erste Versuch ein gelungener in so fern zu nennen war, als diese Blüthe keinen Mangel an natürlichen und ungesuchten Melodien hatte. Das gegenwärtige zweite Werk nimmt grössere Dimensionen an, bedingt durch das Libretto, was ein zahlreicheres Personal, Chöre und Ballet erfordert, und beurkundet sich jedenfalls als ein Fortschritt im Vergleich mit dem Früheren. Die Handlung spielt in Aranjuez 1623. Eine Heirath, die zwischen dem Sohne König Jakob's von England, dem Prinzen Karl Stuart, und der Infantin Maria von Spanien beschlossen ist, ohne dass sie sich beide kennen, bestimmt denselben,

*) Und das Textbuch, von wem? Die Red.

sich in einer Verkleidung der Prinzessin zu nähern und ihre Liebe um seiner selbst willen zu gewinnen. Die Prinzessin aber, welche von diesem Plane Kenntniss erhält, beschliesst, ihn mit gleicher Münze zu bezahlen, legt die Kleider von Michaela, der Braut des Hofgärtners, an und lässt diese als Donna Maria figuriren, während sie selbst als Gärtnerin mit dem Prinzen Duette singt und ihn verliebt macht. Hiedurch entspinnt sich eine Eifersuchts-Szene mit dem Gärtner, der seine vermeintliche Braut für ungetreu hält, u. s. w. Endlich folgen Hochzeits-Feierlichkeiten, bei denen ein Lied der fürstlichen Gärtnerin das Geheimniss aufklärt und den englischen Prinzen zu ihren Füßen führt, das Jawort zu empfangen. Entsprechend dieser einfachen Handlung, ist die Musik in einem gefälligen, melodiösen Stile gehalten, der dem Sänger günstige Momente zum Applaus bietet, da die beiden Verfasser keine Gelegenheiten vorüber gehen liessen, die üblichen Schluss-Cadenzen und Fermaten anzubringen. Neue Bahnen und prägnante Charakteristik vermochten wir bei solchen Concessionen nicht zu entdecken. Die Einteilung der Partien verlangt eine gewandte Coloratur-sängerin für die Infantin, einen Mezzo-Sopran für die Ehrendame und eine Soubrette für die Gärtnersbraut, einen hohen Tenor für den Prinzen und einen Bariton für den Gärtner. Alle diese Rollen befanden sich hier in den Händen der ersten Mitglieder, welche sie vortrefflich ausführten, fortwährenden Beifall des Publicums erhielten und sogar mit Hervorrufen ausgezeichnet wurden. Ihrer Ausführung dankt die Oper unstreitig einen grossen Theil des Gelingens. Obgleich die vorurtheilsfreie Kritik sich durch solche äussere Zeichen nicht bestimmen lassen wird, die meistens nur der Person und nicht der Sache gelten, zumal wenn sie durch Lieblinge den Zuhörern geboten werden, so würde es doch eben so ungerecht sein, wenn man mit hoher Kennermiene geringschätzend auf ein dramatisches Erzeugniss blicken wollte, welches unverkennbare Beweise von gutem Willen im Vereine mit Talent und Wissen bezüglich der Behandlung der Formen der Einzel- und Ensemblestücke, des Orchesters u. s. w. bietet. Gleich die Instrumental-Introduction, welche an der Stelle der Overture steht, ist ein breit ausgeführtes und wirkungsvolles Adagio, das zugleich die Arie des Prinzen bildet, dessen Motiv mehrmals im Laufe der Oper erscheint. Es gehört zu den besten Nummern des Werkes. Auch der kleine dreistimmige Canon beginnt recht gut und wäre ihm nur eine grössere und harmonisch reichere Ausführung wünschenswerth gewesen. Wir bemerken unter manchem Anderen noch die Arie der Ehrendame, Adagio und Bolero im ersten Acte, die der Infantin im zweiten, das Duett zwischen ihr und dem Prinzen, das Quintett, welche

Stücke wir in dieser 24 Nummern enthaltenden Oper am meisten auszeichnen. Manche von ihnen, so wie auch besonders die Balletmusik, tragen das Gepräge spanischer Motive in Melodie und Rhythmus und gewinnen hiedurch eine gewisse locale Färbung. Auffallend ist es, dass die beiden Autoren wenig rasche Musikstücke und meistens nur langsame Bewegungen aufnahmen, was jedenfalls der Lebendigkeit Eintrag thut. Unbedingt vermeiden würden wir die bereits erwähnten viel zu häufigen Cadenzen, die durch nichts gerechtfertigt werden, und nicht minder die monotonen Schlüsse beinahe sämtlicher Nummern, welche sich unausgesetzt nach der Septime der Tonart wenden und ein elegisches Anhängsel bringen, eine längst abgethane veraltete Form. Wenn, worauf wir bereits Eingangs dieses Berichtes hingewiesen haben, die Herren Verfasser mehr Selbständigkeit und Unabhängigkeit erlangt haben, strenger mit sich in Bezug auf Anklänge an Dagewesenes verfahren werden und sich frei von verbrauchten Formen zu machen verstehen, so wird bei so schönen Mitteln und solcher Gewandtheit auch Charakter und Eigenthümlichkeit, das geistige Merkmal des Genius, in ihren Werken hervortreten und eine innige Verschmelzung von Poesie und Tonkunst die Folge davon sein. x.

Theater in Köln.

(Gastspiel der Frau Jauner-Krall.)

Nachdem wir die zwei grossen dramatischen Sängerrinnen der Opernbühnen von Wien und London hier gehört haben, hat die rastlose Sorge der Direction uns jetzt auch die Gelegenheit verschafft, eine Berühmtheit in anderer Kunstgattung, Frau Jauner-Krall vom k. Hoftheater zu Dresden, auf unserer Bühne kennen zu lernen, und wie dankbar wir dafür sein müssen, hat bereits das erste Auftreten der liebenswürdigen Dame in Donizetti's „Regimentstochter“ am 12. d. Mts. gezeigt, in welcher sie die Gunst des Publicums, die sich durch rauschenden Applaus und wiederholten Hervorruf kund gab, auf der Stelle eroberte. Ihre „Marie“ erinnerte uns lebhaft an Henriette Sontag in ihrer Erscheinung und ihrem lieblichen und anmuthigen Wesen; in Spiel und Gesang vereinigt Frau Krall in ähnlicher Weise, wie die Unvergessliche, die köstliche Laune mit dem tiefen Gefühle, die reizende Natürlichkeit mit der vollendeten Kunst. Das Fach der feineren Soubretten-Partien in der Oper, welches neben der Gewandtheit und leichten Beweglichkeit auf der Bühne zugleich einen künstlerisch untadelhaften Gesang mit vollkommener Schule verlangt, die über alle Mittel der Stimme gebietet, um die Zierden der techni-

schen Ausführung mit Leichtigkeit nur wie einen lieblichen Duft um die Melodie dahinzubauchen, dieses Fach der Marieen und Susannen und Zerlinen fordert ein in jeder Hinsicht so gebildetes Talent, dass dessen noble Vertreterinnen bei der jetzigen Art und Weise, Theater-Laufbahn zu machen, fast ausgestorben sind. Um so mehr muss es uns freuen, die im deutschen Osten und Norden so hoch gefeierte Künstlerin in diesem Fache auch am Rheine bewundern zu können, wo sie uns zwar nicht ganz unbekannt ist, da sie vor einigen Jahren auf einem hiesigen Musikfeste gesungen und namentlich in den Scenen aus Gluck's „Armide“ und den Concert-Vorträgen am dritten Tage das Publicum zu ausserordentlichem Beifalle hingerissen hat. Allein auf der Bühne sehen wir sie jetzt hier zum ersten Male, und ihre Leistung am 12. d. Mts. hat uns überzeugt, dass der Ruf, der ihr von Dresden, Berlin u. s. w. vorausgegangen, keineswegs zu viel sagt, denn sie ist unstreitig eine der Hauptzierden der angegebenen Kunstgattung, wo nicht die einzige würdige Repräsentantin derselben in unserer Zeit. Die Stimme der Frau Krall hat bei hinlänglichem Umfange jenen frischen, aber niemals forcirt erscheinenden, lieblichen Klang, der sich in allen Registern gleich bleibt, und den Reiz dieses Wohllauts opfert die treffliche Sängerin nie durch zu scharfe Accentuation oder durch Haschen nach Effect mit unkünstlerischen Mitteln auf, wohl aber erhöht sie ihn bedeutend durch vollkommen ausgebildete, correcte Coloratur- und Triller-Verzierung. Ihre ganze Darstellung der „Marie“ war ein Bild der Wahrheit und Natürlichkeit, in der Zartheit eben so weit von der Treibhaus-Atmosphäre entfernt, als in der Laune und dem kecken Trotz von dem Casernenton, in welchem sich so manche Regimentstöchter gefallen. Sie verschmähte im Gegentheil alle die verbrauchten Aeusserlichkeiten, Trommel, Gewehr und soldatische Faxen; nur aus sich selbst entfaltete sie den echten Mädchen-Charakter, der dieses Kind der Natur zu einem interessanten, anmuthigen Wesen stempelt, und diesen Charakter gab die harmonische Zusammenwirkung von Erscheinung, Gang, Mimik, Sprache und vor Allem Gesang aufs schönste wieder. Dass der letztere, der Gesang, bis zu vollkommener Virtuosität ausgebildet ist, zeigten ausser der Durchführung der ganzen Partie und deren geschmackvollen Verzierungen auch besonders noch die Vorträge der Einlagen, denen jedes Mal ein stürmischer Applaus folgte.

Die nächste Rolle der ausgezeichneten Künstlerin war die des Carlo Broschi in der Oper „Des Teufels Antheil“ (*La part du diable*). Die Wiederaufnahme dieser lange nicht gegebenen Auber'schen Oper hat am 15. d. Mts. einen so ungetheilten Beifall gefunden, dass eine baldige Wiederholung gewiss ein zahlreiches Publicum anziehen

wird. Freilich gehört, um einen so durchschlagenden Erfolg zu bewirken, eine Ausführung der Hauptrolle des Carlo Broschi dazu, wie Frau Jauner-Krall gab; denn einem Teufelchen, das so allerliebste und liebenswürdig ist, so viel Humor und doch so viel menschliches Gefühl dabei besitzt, dem verschreibt man sich gar zu gern mit ganzer Seele, wenn man auch nicht hoffen kann, die vertragsmässige Hälfte von allem Liebreiz und allem Talent jemals zu erhalten, welche dieser kleine Beelzebub entwickelt. Lebten wir noch in Arkadien, so würden wir unbedingt an den Mythos glauben, dass die Grazien, durch eine besondere Liebhaberei getrieben, einmal die Unterwelt durchflogen und ein Dämonenkind entführt hätten, aus dem sie dann oben unter dem heiteren Himmel ihren Liebling machten. Freilich haben sie ihn etwas verzogen, denn er geht mit Königen um wie mit seines Gleichen, und er kann machen, was er will, Alles kleidet ihn gut, und die Kölner, obschon keine Griechen, bestärken ihn in seinem Thun und Treiben durch immerwährenden Applaus. Dabei hat dieser niedliche Dämon sich so vortrefflich in die nobeln Manieren der feinen Gesellschaft eingewöhnt, ohne doch seine Natürlichkeit aufzugeben, dass man ihn für einen vornehmen Pagen hält, der mit Recht die Zierde des königlichen Hofes ist. Fängt er aber vollends an zu singen, dann weiss man nicht, ob der kecke Humor, mit dem er den frommen Herrn zum Schrecken der hohen Geistlichkeit von dem Kirchgange abhält, uns mehr ergötzt, oder die sympathische Stimme und der innige Vortrag des schönen Liedes, dem weder der König, noch das Publicum widerstehen können, mehr rührt und entzückt. Kurz, Frau Jauner trägt und hält und hebt die ganze Oper; man glaubt daran, dass dieser Gesang den König Philipp V. von Spanien von seiner Melancholie geheilt und den Carlo Broschi zum allmächtigen Günstling des Königs und der Königin gemacht hat, wie die Geschichtsbücher berichten. Dabei wollen wir aber nicht vergessen, was Dichter und Componist dieser Oper — es ist die zweiunddreissigste unter den mehr als vierzig Opern Auber's — für Talent bewiesen haben, indem sie eine solche Rolle schufen. Interessante und glänzende Rollen sind es, welche den Erfolg einer Oper bedingen, und das muss man den französischen Operndichtern und Componisten lassen, dass sie besonders in der komischen Operngattung dergleichen Rollen zu erfinden und auszustatten wissen, während so manche deutsche Oper an einem Text zu Grunde geht, bei welchem das Publicum nicht weiss, für wen es sich in der dramatischen Handlung interessiren soll.

Karl Tausig.

Karl Tausig, der vor etwa zwölf Jahren als heranwachsender Jüngling in Weimar von Liszt wegen seiner eminenten Anlage zur Musik und namentlich zum Clavierspiel vor allen Anderen, die sich um seinen Unterricht bewarben, bevorzugt wurde, hat die Prophezeiungen des Meisters über die künftige Grösse des Schülers in glänzender Weise wahr gemacht. Sein Spiel in der Soiree am Dinstag hierselbst hat trotz des grossen Rufes, der ihm voranging, uns indess — offen gestanden — durch die Art, wie er in manchen Blättern verbreitet wurde, eher misstrauisch als zuversichtlich machte, unsere allerdings hoch gespannten Erwartungen noch übertroffen. Das anwesende, freilich wenig zahlreiche Publicum, da die Soiree mit einer Gastvorstellung des Jauner'schen Künstlerpaares in der Oper zusammentraf, war durch die staunenswerthen Leistungen Tausig's überwältigt, da diese in der technischen Ausführung eine wirklich fabelhafte Höhe erreichten. Wir wissen sehr wohl, dass es classischer Dilettantentum ist, mit einem bemerkbaren Achselzucken vorzugsweise die „Technik“ eines solchen Virtuosen zu loben; aber der neidlose Musiker wird über ein solches Achselzucken mitleidig lächeln, weil er weiss, dass ohne angeborenes Genie diese technische Vollendung der Ausführung unmöglich ist. In der Musik gibt es dreierlei Genies: das Genie der Erfindung, das Genie der thematischen und contrapunktischen Arbeit, das Genie der Virtuosität. Alle drei sind selten oder fast nie vereint, wenn wir das Wort Genie in seiner wahren Bedeutung nehmen: Mozart macht darin, wie in Allem, eine Ausnahme. Geben wir daher jeder einzelnen dieser Begabungen, wo sie die Natur verliehen hat, ihren gebührenden Lorber, und so werden z. B. Paganini und Liszt als unerreichte technische Genies uns immer unendlich hoch stehen. Wir sagen: „unerreichte“, und das halten wir in Bezug auf Liszt auch Bülow und Tausig gegenüber fest. Tausig führt Dinge auf dem Pianoforte aus, die wir allerdings selbst von Liszt nicht in derselben Vollkommenheit und, wir möchten sagen: in der erschütternden Wirkung gehört haben; allein von jenem zauberhaften, geistigen, aber freilich unnennbaren Etwas, welches bei Liszt's sowohl melodischem als bravourmässigem Spiel die Seele des Zuhörers ergriff und in eine ganz eigenthümliche, gehobene Stimmung versetzte, davon haben wir weder bei Bülow noch bei Tausig, trotz ihres unverkennbaren Virtuosen-Genie's, ein Analoges gefunden. Uebrigens scheint uns Tausig auch in hohem Grade Meister des Ausdrucks im zarteren Vortrage zu sein, wie sein Spiel eines Notturmo's von Field und eines uns unbekanntes Caprice-Waltzers von F. Schubert bewies, — einer lieblichen, aber curiosen Composition, bei welcher die linke Hand den Ländlertritt in fortwährenden drei Vierteln festhält, während die Rechte mit Blumen und Blättern, die vom Säuseln des Windes bewegt werden, ein wechselndes, anmuthiges Spiel treibt. Das Blüthenduftige dieses Spiels wusste der Künstler durch zarten Anschlag und durchsichtige Correctheit der leicht hingehauchten Figuren vortrefflich wiederzugeben. Ein wahres *Non plus ultra* der Meisterschaft entwickelte er aber in Liszt's Tarantella über das Chormotiv aus der Stummen von Portici und in Chopin's gewaltiger Polonaise in *As* (Op. 53). Wenn Liszt einmal sagte, in Chopin's Polonaisen muss man die Säbel und Sporen der Polen klingen lassen, so können wir behaupten, dass Tausig die Erde unter den Hufen eines Ulanen-Regiments erdröhnen lässt in jenem anhaltenden, furchtbaren Crescendo im Bass, welches er nicht vom *piano* zum *forte*, sondern vom *forte* zum *fortissimo* und von diesem zu einer Klangfülle steigert, wie man sie noch nie auf einem Pianoforte gehört und auch nicht für möglich gehalten hat. Eine solche Elasticität des Anschlags, die bei raschem Tempo so lang ausdauernd immer und immer an Kraft zunimmt, gränzt in der That an das Unbegreifliche. Wir gestehen, dass uns selbst alle die glatten und glänzenden Terzen- und Sextenläufe, die auch Niemand so leicht nachmacht, nicht

so in Erstaunen gesetzt haben, als der prächtige Vortrag der Chopin'schen Polonaise, und da Herr Tausig zu unserer grossen Freude am Samstag den 21. d. Mts. ein zweites Concert zu geben sich entschlossen hat, so sprechen wir nur einen allgemeinen Wunsch aus, wenn wir ihn bitten, die Polonaise in *As-dur* zu wiederholen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Lennepe, 10. April. Unsere musicalischen Zustände gestalten sich durch den Eifer des Herrn Otto Standke, so wie durch dessen Lehrgabe und Directions-Talent zu einem Aufschwunge, den man früher bei den hier obwaltenden Verhältnissen nicht geahnt hätte, und der nicht verfehlen kann, eine höchst erfreuliche Wirkung auf die musicalische Bildung der Jugend zu haben. Ueberzeugt davon hat uns ausser mehreren Aufführungen von Oratorien- und Opernmusik mit den hiesigen Gesangskräften auch vorgestern insbesondere das Concert der Zöglinge der Musikschule des Herrn Standke, welche 31 Clavier- und Gesangschüler beiderlei Geschlechts zählt, die alle recht hübsche Proben ihrer Fortschritte gaben.

Gera, 6. April. Am Charfreitage hatte der „Musicalische Verein für Gera“ ein Concert in der St. Salvatorkirche veranstaltet. Zur Aufführung gelangten: eine Cantate von Seb. Bach, eine Arie aus Händel's „Messias“, Recitativ und Chöre aus dem ersten und zweiten Theile von Mendelssohn's unvollendetem Oratorium „Christus“, so wie aus dessen „Paulus“ die Tenor-Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod“, und das *Sanctus* und *Benedictus* aus Mozart's *Requiem*. Herr Wiedemann aus Leipzig sang die Tenor-Soli, während die übrigen Solo-Parteien durch hiesige Kräfte besetzt waren. Die einzelnen Meisterwerke gelangten unter der bekannten tüchtigen Leitung W. Tschirch's sämmtlich zu verständnissvoller Ausführung.

Karlsruhe, 2. April. Am 28. Februar brachte das zweite Abonnements-Concert der Hof-Kirchenmusik ausser einigen Orgelstücken unter Anderem: Zwei Chöre *a capella* von Jos. Okt. Pitoni und Jak. Gallus; das *Crucifixus* für sechsstimmigen Chor von Ant. Lotti; „*Misericordias Domini*“ für achtstimmigen Chor (Doppelchor) von Franz Durante. Ferner: „Er ist verwundet“, Passions-Motette für Chor von Friedr. Kücken; *Regina coeli laetare* für Chor und Orgel von Ant. Caldara; den 23. Psalm für vier weibliche Stimmen und Orgel von Franz Schubert, und den 43. Psalm für achtstimmigen Chor von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Der Cäcilien-Verein brachte am 7. März in seinem dritten Concerte zu Gehör: Litanei vom Altarssacrament für Soli, Chor und Orchester von W. A. Mozart; zwei Arien: für Sopran (Frau Braunhofer) von Mendelssohn, und für Alt (Fräulein Bürklin) von G. Fr. Händel, und die „Comala“ von Niels W. Gade.

Aus den Vorträgen des „Liederkranzes“ in dem Concerte am 19. März heben wir die Motette: „Ehre sei Gott in der Höhe“ von M. Hauptmann und von Franz Schubert „Die Nacht“ und der „Geisterchor“ mit Begleitung von Hörnern und Posaunen aus der Oper „Rosamunda“ hervor.

Stuttgart, 12. April. In den beiden Prüfungs-Concerten des Conservatoriums am 9. und 10. April kamen unter Anderem zum Vortrage die Clavier-Concerte von Hummel (*A-moll* und *H-dur*), Beethoven (*C-moll* und *G-dur*), Mozart (*D-moll*), Moscheles (*F-dur*), J. S. Bach (für drei Claviere); Violin-Concert (*D-dur*) von de Bériot und einige Gesangstücke.

Hamburg, 6. April. Von Jahr zu Jahr ist Fräulein Therese Tietjens mit immer frischerer und grösserer Stimme nach Hamburg zurückgekehrt, und unter anderen anziehenden Eigenschaf-

ten scheint das Organ der Sängerin auch diejenige mit dem Magnet gemein zu haben, dass seine Kraft unter der Höhe und Ausdauer der ihm zugemutheten Aufgaben wächst. Sonst wäre es nicht auf eine natürliche Weise zu erklären, dass sie am Dinstag im Stadttheater die Valentine in den „Hugenotten“, am Mittwoch eben selbst den Fidelio mit voller Stärke und Freiheit im Gebrauche ihrer Mittel durchführen, daneben auch eine Hauptprobe in der Michaeliskirche überwinden konnte, wovon die letztere bereits ein glänzendes Bild ihrer sämtlichen Leistungen in dem gestern gegebenen Maccabäus-Oratorium lieferte, und dass wir dennoch auch für den heutigen Abend wieder die Oper „Norma“ mit dem nämlichen Fräulein Tietjens in der Titelrolle angesetzt sehen. Zu schweigen von der viel bewundernswertheren geistigen Spannung, welche dazu gehört, so verschiedene Stilarten und so mannigfache theatralische und kirchenmusicalische Gestalten in ununterbrochener Reihenfolge zu charaktervollem Ausdruck zu bringen! Die „Hugenotten“ gingen zum Einnahme-Antheil des Herrn Jansen (Nevers) in Scene. „Fidelio“ ward zum Vortheil des Herrn Hellmuth (Rocco) gegeben, allein die Aufmerksamkeit des gedrängt gefüllten Hauses richtete sich jedesmal mit einer solchen Ausschliesslichkeit auf die Erscheinung des Fräuleins Tietjens, dass wir das Publicum einer allzu schnöden Behandlung der Mitglieder unserer Bühne zu zeihen haben. In den „Hugenotten“ hätte Frau Rübsamen-Veit (Margarethe) und Herr Koloman Schmidt einen lebhafteren Dank verdient, und im „Fidelio“ wäre Herrn Hellmuth ein allgemeinerer Gruss beim Empfange um so eher zu gönnen gewesen, als er sodann auch von den neben Fräulein Tietjens beschäftigten Sängern das meiste Lob verdiente. Dass die Leonoren-Ouverture zu Anfang des zweiten Actes wegen Erkrankung des Fagottisten in Wegfall gerieth, das beklagen wir nicht, weil sie eine unpassende Einlage ist, sobald sie, anstatt zu Anfang der Vorstellung, in der Mitte einer Handlung auftritt, deren Inhalt sie geistig recapitulirt. — Wer die weiten Räume kennt, welche die grosse Michaeliskirche einem musicalischen Auditorium zur Aufnahme bietet, der wird die Thatsache zu würdigen wissen, die sich in den Worten ausdrückt, dass das Maccabäus-Oratorium am Abende des 5. April daselbst so zu sagen vor ausverkauftem Hause zur Aufführung gelangte. Zur Hauptprobe bereits waren so viel Eintrittskarten gelöst worden, wie sonst zu einem förmlichen Kirchen-Concerte, das wir schon ein stattlich besuchtes nennen. Mit derselben Freude, womit wir auf eine eben so ausserordentliche wie allgemeine Theilnahme des Publicums hinweisen, haben wir über die Gestalt zu berichten, in welcher Händel's Werk von den darin beschäftigten Kräften durch die Sing-Akademie des Herrn Deppe und unter dessen Direction zu Gehör gebracht ward. Den Chören gegenüber, die schon im December vortrefflich gingen, ist das ihnen damals gespendete Lob jetzt verstärkt zu wiederholen. Die Verbindung von Orchester, Orgel und Menschenstimmen war eine harmonisch zusammengreifende, und die ganze Ausführung bewies von Neuem die ausgezeichnete Fähigkeit des Herrn Ludwig Deppe. Fräulein Tietjens war am Abende der Ausführung im Vollbesitze ihrer Mittel. Als die edelste Perle unter den Kleinen, zu welchen sie ihre Partie ausmünzt, möchte wohl die Arie: „Er nahm den Raub der Königsmacht“, zu bezeichnen sein. Aber auch die lebendige Charakteristik der heidnischen Anschauung: „Falscher Weisheit Hirngespinnste“, und im Gegensatze dazu das fromme Beruhen auf der Gottergebenheit des Herzens ist im Vortrage der Tietjens von einem eigenthümlich einnehmenden Reiz. Ihren bestechendsten Zauber übte ihre Stimme endlich in der Arie, deren Trompetenbegleitung von Herrn G. Nüss geblasen wird. Die Bass-Soli sang Herr Ad. Schulze, die Tenor-Partie Herr Schild aus Leipzig.

** **Paris**, 10. April. In dem siebenten *Concert populaire* von Padeloup am 8. d. Mts. wurde das Adagio und Scherzo aus Ferd.

Hiller's Sinfonie „Es muss doch Frühling werden“ ausgeführt und mit grossem Beifalle aufgenommen.

In demselben Concerte spielte Alfred Jaell das Clavier-Concert von Schumann, welches hier zum ersten Male dem grossen Publicum vorgeführt wurde; früher hatten Frau Szarvady und Herr Saint-Saëns es in Privat-Concerten gespielt; Jaell's Leistung erregte Enthusiasmus: der allgemeinste Applaus brach schon nach dem ersten Satze aus und steigerte sich am Schlusse zum Hervorruf. Jaell wird in den nächsten Tagen hier mit Sivori zwei Concert-Soireen veranstalten. In Marseille und Lyon hat der eminente Pianist grosse Triumphe gefeiert, in Lyon binnen vierzehn Tagen acht Concerte gegeben, was bei den jetzt überall obwaltenden Schwierigkeiten, Virtuosen-Concerte mit Erfolg zu Stande zu bringen, ein wahres Ereigniss ist.

Herr von Flotow ist hier angekommen und hat die vollendete Partitur seiner neuen komischen Oper „Silda“ mitgebracht, deren Proben er beiwohnen wird. — Adelina Patti hat am 9. April, ihrem Geburtstage, im Concerte in den Tuilerieen gesungen und vom Kaiser einen prachtvollen Schmuck erhalten.

Ein new-yorker Blatt schreibt über ein Concert des Herrn Th. Thomas: „Das Programm brachte unter Anderem eine Sinfonie in C von Bargiel; sie wurde ganz vorzüglich ausgeführt. Die Composition ist durchaus nicht das Erzeugniss eines titanischen Geistes, sie ist jedoch dafür klar, ungekünstelt und sehr ansprechend. Dass der Componist sich entschieden an Beethoven und Schubert anlehnt, dürfte ihm um so weniger zum Vorwurf gereichen, als er kein slavischer Nachahmer ist, sondern selbständige Ideen zeigt und mit Geschicklichkeit ausführt. Wenn diese Ideen auch nicht gross sind, so sind sie doch frisch, lieblich und entspringen aus tiefer Empfindung. Was Bargiel am meisten fehlt, ist indessen die Kraft. Er versucht hier und da, sich aufzuraffen, jedoch sinkt ihm bald wieder die Kraft, und er wird wieder schwach nach kurzer Anstrengung. Die Verwendung der Blech-Instrumente scheint er fast ängstlich vermeiden zu wollen, und seine Instrumentation begünstigt die Saiten-Instrumente oft so, dass die Contraste und Licht und Schatten bei Weitem nicht kräftig genug gezeichnet sind. Trotzdem ist das Werk, wie gesagt, recht ansprechend und bedeutend wohlthuender, als die Compositionen der jüngeren lebenden Componisten, welche glauben, sie dürften nichts schreiben, ohne abstrus, unklar und verworren zu werden.“ — Im nächsten Concerte, welches am 10. Februar Statt fand, bot Herr Thomas dem Publicum die Manfred-Ouverture von Schumann, Concert für zwei Pianos (*Es-dur*) von Mozart, Einleitung zu „Tristan und Isolde“ von Wagner und die fünfte Sinfonie von Beethoven, sicher ein anziehendes Programm.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Höhle Nr. 1.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.