

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 6. August 1853.

I. Jahrgang.

### Ueber die Verbindung der Beethoven'schen Musik zu Göthe's Egmont mit der Aufführung dieses Trauerspiels.

Es ist eine allgemeine Klage der Musik- und Theaterfreunde, dass der reine Genuss an einer der herrlichsten Schöpfungen des Beethoven'schen Genius, an seiner Musik zu dem Trauerspiel Egmont, in der Regel bei den Aufführungen der Tragödie auf der Bühne durch äussere Störungen getrübt, ja, meistens geradezu unmöglich gemacht wird. Wir wollen daher den Herren Regisseurs der Bühnen unsere Ansicht über eine Anordnung mittheilen, welche bei der theatralischen Aufführung die Beethoven'sche Musik als einen wesentlichen Theil des Ganzen aufnehmen, dadurch die Darstellung eines gemeinsamen Werkes der Poesie und Tonkunst ermöglichen und die Unterbrechungen und Beeinträchtigungen des Genusses beseitigen dürfte.

In leipziger Blättern wird neuerdings bei Gelegenheit der Aufführung des Egmont geklagt, dass fast jedesmal der klatschende Beifall, auch wohl der Herausruf, nach dem Fallen des Vorhangs eines Actes mit der Beethoven'schen Musik in Widerstreit kommt, und dass alsdann das Zischen der Musikfreunde einen sehr unästhetischen Kampf mit dem Applaus verursacht — einen Kampf, der obenein eine nicht schmeichelhafte Auslegung für die Schauspieler zulässt. Man schlägt deshalb dort vor, bei jedem Actschluss, mit Ausnahme des letzten, eine kleine Pause eintreten zu lassen.

Wir glauben nicht, dass dies allein gründliche Abhülfe bringen könne. Unser Publicum ist einmal kein athenisches, es hält keine fünf Acte in gespannter Aufmerksamkeit aus, es muss dazwischen Raum zum Frischluftschöpfen, zum — Trinken haben. Ferner ist es gewohnt, in den Zwischenacten, wenn es auch auf seinen Sitzen bleibt, die Anwesenden zu mustern, sich zu unterhalten, mit Einem Worte, zu thun, als wäre es bei sich zu Hause. Welches ist nun das Mittel, dieser Gewohnheit entgegen zu treten?

Wer mit dem Volke etwas anfangen will, muss dessen Charakter, muss dessen Gewohnheiten kennen, und sein Hauptstudium muss darin bestehen, durch eine gute Seite des Charakters die schlechte, durch eine löbliche Gewohnheit die tadelnswerthe zu bekämpfen. Dieser Grundsatz wird von den zwei Behörden, deren Titel von *regere* oder *regieren* herkommt, nämlich von der Regierung des Staates und von der Regie des Theaters, viel zu wenig beachtet und praktisch geübt.

Die löbliche Gewohnheit unseres Theater-Publicums ist nun aber die, dass es einen ungeheuren Respect vor dem Aufziehen des Vorhangs hat. Sobald dieser mystische Schleier, der das Schicksal verhüllt, emporschwebt, beruhigen sich plötzlich die Wogen der Unterhaltung, die Köpfe entblößen sich im Parterre, die Fernröhre werden in den Logen an die Augen gedrückt, mit Einem Worte: Alles ist in Spannung.

Nun, diese festgewurzelte Sitte müssen wir zu Gunsten Beethoven's benutzen; sie gibt uns das wirksamste Mittel an die Hand, die Aufmerksamkeit der Zuschauer in Spannung zu erhalten oder darein zu versetzen. Der Haupt-Grundsatz wird also sein müssen, die Musik so viel als möglich, ja, wenn es irgend thunlich ist, immer, bei offener Scene erklingen zu lassen.

Nach diesem Grundsatz verfahren wir nun in folgender Weise.

Am Schlusse des ersten Actes fällt die Musik (Nr. 2, *A-dur*  $\frac{2}{4}$ ) unmittelbar auf das letzte Wort Brackenburg's: „Du sollst mir dieses Bangen — — auf einmal verschlingen und lösen“ — ein und spielt die 27 Tacte des *Adagio's*, während Brackenburg sich noch einmal nach Klärchen's Zimmer hinwendet und dann langsam abgeht. Mit dem Schlusse des *Adagio's*, der Fermate auf *E* (S. 67 der Partitur), fällt der Vorhang. Nun tritt die gewöhnliche Actus-Pause ein.

Zum Anfangen des zweiten Actes wird das Zeichen gegeben, worauf das Orchester das *Allegro A-dur*  $\frac{4}{4}$ , S. 67, beginnt. Gleich bei den ersten Tacten, späte-

stens beim Eintritt des *Crescendo* im zehnten Tacte, wird der Vorhang aufgezo- gen, so dass mit dem *Fortissimo* im zwölften Tacte die offene Scene den grossen Platz in Brüssel zeigt. Die Bühne bleibt leer, aber die Decoration vermittelt durch die Anschauung der Oertlichkeit, des Schauplatzes der Ereignisse, das Verständniss der Musik, welche den Aufruhr in den Niederlanden schildert. Bei der Tact- pause (Part. S. 76), welche jedoch nicht als Fermate, sondern bloss *in tempo* gehalten werden darf, treten unter dem *Piano* der folgenden Schluss-Tacte die brüsseler Bürger heraus, Jetter und der Zimmermeister in den Vordergrund, einige andere können zur Belebung der Scene im Hintergrunde erscheinen. Die Musik umfasst von der erwähnten Generalpause an nur noch zwölf Tacte und schliesst auf *E*, da, wo das Wort *Fine* steht. Das Uebrige ist gar nicht von Beethoven, sondern ein von fremder Hand daran geflickter Schluss. (Wir kommen unten auf diese fremden Zuthaten zurück.)

Den Schluss des zweiten Aufzuges bildet der Auftritt zwischen Oranien und Egmont. Oranien scheidet mit Thränen um den Verblendeten und Verlorenen; Egmont bleibt allein und spricht: „Dass anderer Menschen Gedanken solchen Einfluss auf uns haben! Mir wär' es nie eingekommen; und dieser Mann trägt seine Sorglichkeit in mich hinüber.“ — Mit diesem letzten Worte beginnt das *Larghetto* Nr. 3 in *Es*. Egmont wirft sich gedankenvoll in einen Armsessel. So bleibt er (etwa 1—1½ Minute lang) während der ersten 21 Tacte, aber mit dem *Crescendo* im 22. Tact (S. 85 d. Part.) hebt er das Haupt; er springt auf, und aus seinem Auge strahlt wiederum der Gedanke: „Ich habe nie verschmäht, mit meinen Kriegsgesellen um kleinen Gewinnst das blutige Loos zu werfen; und sollt' ich knickern, wenn's um den ganzen freien Werth des Lebens geht?“ — Im 26. Tact (S. 86), in welchem alle übrigen Instrumente pausiren, gibt die erste Violine allein das *f* an, Achtelpause, dann das *d*, und auf die folgende Achtelpause tritt dann eine Fermate ein. Egmont spricht während der Achtelpause nach dem *f*: „Weg!“ — und während der Fermate: „Das ist ein fremder Tropfen in meinem Blute“ u. s. w. bis zum Schluss, worauf er schnell abgeht. Die Scene bleibt offen; unmittelbar nach seinem Abgange — (wird applaudirt, so warte der Dirigent einen Augenblick) fallen beide Violinen mit der schmerzlichen Antwort auf seine letzten Worte in den Noten *ces bas*, die nach *Es-dur* zurück leiten, ein, und in dem folgenden zweiten Abschnitt des *Larghetto's* zieht die Sorge Oraniens, zieht die Ahnung der ganzen Schwere die-

ses Augenblickes in der Wagschale des Geschicks des Helden noch einmal in Tönen an unserer Seele vorüber; wohl blinkt hier und da ein freundliches Lächeln der Liebe, „von seiner Stirne die sinnenden Runzeln wegzubaden“, hindurch, aber die letzten fünf Tacte, während welcher der Vorhang sehr langsam fällt, scheuchen mit ihren leisen Paukenschlägen unsere Gedanken wieder in Nacht. — Auf diese Weise dürfte es möglich werden, eines der schönsten Denkmale der Tonkunst in seiner ganzen Bedeutung für die dramatische Situation und in seiner vollen Wirkung auf das Gemüth der Zuschauer hinzustellen.

Schwieriger wird die Einrichtung der Musik zwischen dem dritten und vierten Aufzuge. Der dritte Act beginnt nach einer Pause ohne musicalisches Vorspiel. Den Schluss desselben bildet die Scene zwischen Egmont und Klärchen. Hier müssen wir durchaus an die Darstellenden dieser Rollen die Forderung stellen, nicht bloss an ihre Kunst, sondern an die Vereinigung der Schauspielkunst mit der Musik zu denken und an die Wirkung beider zusammen. Nach Egmont's Worten: „Das ist dein Egmont!“ fällt das Orchester ein mit dem ersten Tact von Nr. 5 ( $\frac{4}{4}$  Tact *C-dur*), und mit dem Verhalten der Fermate der Oboe auf *d* im zweiten Tact spricht Klärchen: „So lass mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!“ Darauf fällt das Orchester wieder ein, die Oboe leitet zu dem *Allegretto*  $\frac{2}{4}$  Tact, und dieses wird bis zu der letzten Fermate auf dem Dominantaccord von *C* (S. 113 vor dem Marsch) gespielt. Bei dieser letzten Cadenz der Oboe fällt der Vorhang langsam nieder. Die ganze Zeit, für welche wir das Verweilen der Gruppe auf der Bühne verlangen, beträgt nicht mehr als zwei Minuten, und wir fragen: Ist das ein Opfer zu nennen, welches die Darsteller der Tonkunst bringen, im Vergleich zu manchen anderen in bekannten Opern? Ist es angenehmer für den Gouverneur im Don Juan, an 10 bis 12 Minuten steif wie Stein zu Pferde zu sitzen, oder für die Julie in den Montecchi und Capuletti, eine Viertelstunde im Sarge zu liegen, oder für die Elisabeth im Tannhäuser, sich von der Wartburg im Sarge herab schleppen zu lassen, als für Egmont und Klärchen, uns zwei Minuten lang ein schönes lebendes Bild zu geben, während eine Melodie, wie sie nie wieder gefunden wird, uns sagt:

Und immer klingt es nach in ihren Herzen:  
Glücklich allein ist die Seele, die liebt!

Wir kommen zum vierten Aufzug. Er beginnt mit der *Marcia vivace* in *C-dur* (S. 113 d. Part.); der Vorhang wird gleich bei den ersten Klängen der Trompeten und Pauken aufgezo- gen. Mit dem Trio in *C-moll* (S. 117)

treten, wie es Beethoven hier selbst schon vorgeschrieben hat, die Schauspieler während der Musik von zwei verschiedenen Seiten heraus, schleichen sich langsam näher der Vorderbühne und fangen nach dem Ende der Musik leise und furchtsam an zu sprechen. Hier ist aber wohl zu merken, dass die Musik mit der Dominante der Haupt-Tonart am Schlusse des Trio's abbricht (S. 120 bei *Fine*); eine Wiederholung des Marsches, in der Partitur durch ein *dal Segno* bezeichnet, darf nicht Statt finden, noch weniger die angeflickte *Cada* gespielt werden — die erste Violine schliesst im *Pianissimo* auf *g*, und darauf beginnen unmittelbar die ängstlichen Bürger eben so leise ihr Geflüster.

Am Schlusse des vierten Aufzuges fallen die Violinen, Hörner und Trompeten (Nr. 6, S. 121) unmittelbar nach Egmont's Worten, mit denen er seinen Degen abgibt: „Er hat weit öfter des Königs Sache vertheidigt, als diese Brust beschützt“ — ein; der Dirigent muss das erste Viertel schon auf das Wort „beschützt“ niederschlagen, damit bei dem zweiten der schneidende Accord scharf und plötzlich eintrete. Bei der Fermate auf *B* wendet sich Egmont und geht ab, während das *Larghetto* beginnt; die Gewaffneten folgen ihm, langsamer noch Ferdinand, Alba's Sohn. Alba bleibt stehen und blickt ihm nach; dieses stumme Spiel findet während der 14—16 Tacte des *Larghetto's* Statt, dann fällt der Vorhang.

Der fünfte Aufzug beginnt. Bei Eröffnung der Bühne sehen wir die offene Strasse in der Dämmerung des Morgens. Das Orchester fängt mit dem Heben des Vorhanges das *Andante agitato* (S. 125) in *Es-dur* an und spielt es fort bis zum Schluss (S. 134) auf der Fermate des Fagotts und der Clarinette auf *dfb* — (der Schwanz von 12 Tacten bleibt auch hier wie natürlich weg). Schon während der letzten 16 Tacte treten, wie Beethoven es hier wieder selbst vorgeschrieben hat, Klärchen und Brackenburg heraus, der letztere Klärchen immer zurückhaltend, die mit flehenden Gebärden vorwärts zu dringen sucht.

Von hier an ist nichts mehr zu erinnern, indem Göthe und Beethoven selbst schon Alles geordnet haben. Beide haben durch die Vorschrift, dass die Musik Nr. 7 *Larghetto* in *D-moll*, Klärchen's Tod bezeichnend, bei offener, leerer Scene ertönen solle, das schon angedeutet, was wir für die ganze Aufführung in Anspruch nehmen.

Für die Herren Orchester-Dirigenten sowohl in Theater- als in Concert-Aufführungen bemerken wir nun noch, um die Verwirrung zu beseitigen, welche die mancherlei Sternchen, *dal-Segno*- und *Coda*-Zeichen u. s. w. in den Stimmen und der Partitur anzurichten pflegen, dass die

Nummern 2, 5, 6 nur bis „*Fine*“ von Beethoven herrühren und bis dahin ohne alle Beachtung der Sternchen und Wiederholungszeichen gespielt werden müssen, welche bei einigen Schlusstacten stehen; die Schlüsse sind von fremder Hand dazu gemacht, angeblich zum Behuf der Aufführungen in Concerten, und die vor diesen Schlüssen alsdann wegzulassenden Beethoven'schen Tacte sind mit zwei Sternchen eingeschlossen, z. B. Part. S. 78 der 3. und 4. Tact, S. 132—135 gar 21 Tacte! — Bei der ersten Versendung der Orchester-Stimmen lag ein Blatt bei, welches von diesen Aenderungen und Zusätzen Nachricht gab; nachher scheint diese Beilage vernachlässigt worden zu sein, und die Partitur, welche später erst gedruckt wurde, enthält gar kein belehrendes Vorwort über diese Sache.

Aber auch bei Concert-Aufführungen muss die reine Beethoven'sche Musik ohne Auslassungen und Zuthaten gegeben werden; nur muss das verbindende Gedicht der Art sein, dass es die unvollkommenen Schlüsse der Musikstücke unmittelbar durch das Wort aufnimmt und dann durch die Poesie des Inhalts das ausspricht, was Beethoven durch seine Töne vorbereitet hat. Wir gedenken darauf zurück zu kommen. L. B.

### Pariser Briefe.

Da die Musik und die Musiker jetzt wenig oder gar keinen Stoff zur Besprechung geben, so wollen wir die musicalischen Schriftsteller vornehmen, und siehe! wir stossen da auf eine reiche Fundgrube des Unterhaltenden und des Langweiligen, ja, genau genommen, des Unterhaltenden, das aus dem Langweiligen entspringt. Das klingt paradox, und doch ist es wahr. Denn gibt es etwas Langweiligeres als die Pedanterie der Musikgelehrten? Macht diese aber so wunderliche Sprünge, als in einigen der neuesten pariser musicalischen Schriften, so ist diese Wunderlichkeit wenigstens theilweise wiederum ergötzlich.

Herr Kastner z. B. ist ein grundgelehrter Musiker und Geschichtsforscher und bringt uns ein grosses Werk über die Musik zu dem Todtentanz. Ehe er aber auf die Musik kommt, stellt er eine lange Reihe philosophisch-historischer Betrachtungen über die Vorstellung der verschiedenen Völker vom Tode an; dann forscht er nach der Entstehung der Idee vom Todtentanz im Mittelalter, und endlich beschreibt er uns alle die Instrumente, welche bei Dichtern und Malern des Todtentanzes vorkommen. Er zählt deren wenigstens 40—50 auf, geht beiläufig bis auf

die Sündflut zurück und schliesst — mit der Composition einer neuen Musik zu einem Todtentanz mit Benutzung aller Mittel des heutigen Orchesters! Lassen wir ihn und die Todten ruhen!

Ergötzlicher, wiewohl nicht weniger langweilig, wenn man sie ganz durchlesen wollte, sind Hrn. Castil-Blaze's zwei dicke Bände über Molière als Musiker (*Molière musicien*). Sie enthalten das wunderlichste, possierlichste, mitunter originellste Zeug, das seit langer Zeit in Frankreich gedruckt worden ist. Da kein Buchhändler die Perlen in diesem Wust zu schätzen wusste, so entschloss sich Castil-Blaze zum Selbstverlag — in Paris eine seltene und stark verrufene Sache.

Castil-Blaze verdankt seinen Uebersetzungen italiänischer und deutscher Operntexte die Bekanntschaft seines Namens; er war es, der auch den Freischütz (*le Robin des bois*) zuerst auf die französische Bühne brachte. Aber mit dem Rufe eines Dichters konnte der Mann sich nicht begnügen, der da wusste, dass sein Gedächtniss die Harmonielehre inne hatte, dass sein Verstand die contrapunktischen Regeln begriffen, und dass er die Geschichte der Musik von Jubal bis auf sich selbst an den Fingern hatte. Wie sollte bei all diesem Wissen nicht auch der Born der Töne in seinem Innern quellen? Er entschloss sich zum Componiren.

Mit den Uebersetzungen und Bearbeitungen hatte er Glück gemacht und einiges Vermögen erworben; aber sein Geist trachtete nach Höherem: Original-Texte und Original-Partituren sollten die Stufen sein zu dem Throne, von welchem herab er die Kunst neu gestalten wollte. — „Ich war“, schreibt er, „von der tiefen Ueberzeugung durchdrungen, dass ich die Zukunft der Oper in meiner Hand hatte; aber eine weit verzweigte Verschwörung untergrub mein Wirken: die Theater-Directionen, die Künstler auf und vor den Brettern, die Dichter, die Journalisten, Alles verband sich, mich nicht aufkommen zu lassen.“ Er erzählt uns, wie Boieldieu ihn zum Mit-Componisten einer dreiactigen Oper angenommen, aber nach der Durchsicht der ersten Nummern von seiner Arbeit sich entschlossen habe, die Oper allein zu componiren — „aus Furcht vor der schlagenden Nebenbuhlerschaft“! Ferner, wie Scribe sich wiederholt verpflichtet, ihm einen Text zu liefern, und wiederholt von den Directoren der grossen und der komischen Oper gewarnt worden sei, die ihm gedroht hätten, alle seine Stücke und Opern nie mehr zu geben, wenn er dem Hrn. Castil-Blaze einen Text schriebe!

Nun wandte er sich an die Concert-Gesellschaft des

Conservatoriums. In den Proben wurden Bruchstücke aus seinen Werken mit Enthusiasmus aufgenommen, weil man sie für Compositionen eines ausländischen Meisters hielt. „Sobald ich mich als Componisten derselben nannte,“ fährt er fort, „wurden sie vom Programm gestrichen. — Endlich erhielt ich von der Direction des italiänischen Theaters den Auftrag, eine *Opera buffa* zu schreiben — ich gehe darauf ein, schreibe zwei Acte fertig, man ersucht mich mit Spannung um eine Probe. Nichts war mir erwünschter. Ich gebe einen Act zum Besten; aber siehe da! ein Terzett von triumphirender Neuheit (*d'une triomphante nouveauté*) macht eine solche Wirkung, dass — die Oper nicht gegeben wurde, weil berühmte Componisten (Rossini war damals auch in Paris) den ungeheuren Erfolg ahneten und eifersüchtig wurden.“

Du wirst denken, ich schiebe dem Verfasser boshaft meine Feder unter. Nichts weniger, als das. Wenn Dir das Buch je in die Hände kommt, so schlage Band II. S. 261 u. ff. auf, und Du wirst alles das lesen, was ich angeführt habe.

Indess, nichts schreckte Castil-Blaze ab. Er sah ein, dass die wahre Oper der Zukunft nur erstehen könne, wenn Dichter und Componist sich in Einem Genie vereinigten. Ich bitte Dich nochmals, dies nicht für einen schlechten Witz auf Richard Wagner in Deutschland zu halten; es liegt gedruckt zu Jedermanns Einsicht vor. Folglich dichtete er sich eine Oper in vier Acten, unter dem Titel Beelzebub (*Belzébuth*), wozu ihn wahrscheinlich Kind's und Weber's Samiel begeistert hatten. Er setzte sie in Musik, und sie erlebte in Montpellier (wenn ich nicht irre, dem Geburtsorte des Dichter-Componisten) eine Aufführung; niemals konnte sie auf ein pariser Theater dringen, und (ich übersetze wörtlich) „so verstieß und verschmähte Frankreich, ohne nur eine Note davon kennen lernen zu wollen, die vollendetste Oper, welche seit Wilhelm Tell geschrieben worden, aus dem einzigen Grunde, weil ein Franzose der alleinige Autor dieses geächteten Werkes ist (*de cet ouvrage proscrit*)!“

Bist Du nun überzeugt, dass auch die Franzosen Componisten haben, welche von dem genialsten Selbstbewusstsein belebt sind? Doch höre weiter!

Castil-Blaze verliert den Muth nicht. Er verkündigt uns, dass er sich an das Staats-Oberhaupt wenden wird, um Gerechtigkeit zu erlangen. Napoleon III. hat Frankreich aus den Klauen der geheimen Gesellschaften gerettet, aber er hat die Tonkunst nicht von dem Joche der eben so gefährlichen Verbindungen befreit, trotzdem dass diese sich of-

fen zeigen. Diese grosse Aufgabe bleibt ihm noch zu lösen. Und wenn er das staatliche Geschick der Nation geordnet haben wird, wenn es ihm vergönnt sein wird, zu den Regionen der Künstler herabzusteigen, dann wird der Componist des Beelzebub ihn um eine Viertelstunde Gehör bitten und ihm sagen (wörtlich): „Sire, eine grosse vollständige Oper in vier Acten, Text und Musik von Castil-Blaze, aufführen zu lassen, sie in eine Feste zu bringen, welche sie gegen die nichtswürdigen oder wuthentbrannten Angriffe der Räuberbanden der Coterieen und Handwerker-Coalitionen sicher stellt, das wird, zweifeln Sie nicht daran, eine That sein, die jenes Genie's, welches uns von dem erschrecklichen Bösen, das Frankreich bedrohte, befreit hat, und jener gewaltigen Hand würdig ist, die mit einer einzigen Kraftanstrengung die hundert Häupter der Hydra erwürgt hat!“

Ist es hiernach zu verwundern, dass die mehr als tausend Seiten des Buches an nichts auf der Welt ein gutes Haar lassen? Die französische Akademie, die Classe der schönen Künste, die Theater-Directionen, die Capellmeister und Dirigenten, die Virtuosen und Sänger — Alles findet keine Gnade vor dem unbarmherzigen Richter, dessen Beelzebub so verrätherisch in das Chaos, in das Nichts, dem er enttaucht, wieder hinabgestürzt worden ist.

Aber wie kommt das alles mit Molière zusammen? wirst Du fragen. Ja, das weiss der Himmel! Kurzum, es ist da. In dem Präludium (denn „Vorrede“ ist zu gewöhnlich) sagt uns zwar der Verfasser, dass sein Zweck sei, zu allen Stellen, welche in den Lustspielen Molière's die Musik berühren, einen Commentar geben zu wollen, und er widmet wirklich jedem Lustspiel ein Capitel; aber dieser Rahmen ist dermaassen elastisch, dass die Dehnbarkeit des Gummi oder der Gutta Percha ein Märchen dagegen ist. An Sammelfleiss hat der Verfasser es nicht fehlen lassen, und man findet eine Masse historischer Notizen bunt durch einander. In das Capitel über das *Festin de pierre* (der steinerne Gast) pfercht er z. B. erstens alles Literarische hinein, was sich über die Sage vom Don Juan aufreiben lässt, und zweitens eine Geschichte des Mozart'schen Don Juan, mit dem Verzeichniss der Rollenbesetzung dieser Oper in Paris seit der ersten Aufführung derselben bis auf die Donna Anna der Grisi! — Er hat alle Fächer und Schubladen seiner Registratur geleert — und auf tausend Seiten kann man schon was Erkleckliches abdrucken —, und der arme Molière muss den Sündenbock abgeben und seine paar unschuldigen Aeusserungen über Musik damit büssen, die schweren Lasten des gelehrten Compi-

lators und noch obendrein die Wucht seines Zornes gegen die Zeitgenossen zu tragen.

Paris, den 18. Juli.

B. P.

### Adolph Henselt,

der grosse Claviermeister und berühmte Componist, hat zwei Tage hier in Breslau verweilt und war so freundlich, uns auch diesmal einen Hochgenuss am vorigen Sonntage, Mittags 12 Uhr, und zwar diesmal in der Officin der Herren Brettschneider und Regas, zu bereiten. Zu Henselt's Lobe noch etwas sagen zu wollen, heisst eigentlich Holz in den Wald fahren. Henselt ist eine so abgeschlossene, mit sich fertige Natur, seine Kunstrichtung ist stets eine so entschieden gediegene gewesen, dass in dieser Hinsicht die Acten über ihn als geschlossen zu betrachten sind. Wir erinnern uns noch mit Freude an den Eindruck, den sein grosses, majestätisches Spiel, so wie seine herrlichen, für uns ganz neuen Compositionen auf uns während seines ersten Aufenthalts hierselbst im Jahre 1837 machten. Die Gediegenheit seiner Werke, deren harmonische Schönheiten und effectvolle neue Combinationen, wodurch uns das Pianoforte in einem bis dahin kaum gehörten Reichtum erschien, machten es vergessen, dass wir einen Menschen mit nur zehn Fingern hörten. — Im Jahre 1842 hielt sich Henselt vierzehn Tage hier auf, während welcher Zeit wir ihn alle Vormittage von 11 bis 1 Uhr hörten und ihn so recht genossen. 1846 und 1850 war er ebenfalls einige Tage hier und bereitete uns herrliche Genüsse. Henselt's Spiel ist, wie gesagt, grossartig, majestätisch, jeder seiner Finger ist ein Riese, was um so mehr zu bewundern, da den Künstler die Natur in dieser Beziehung durchaus nicht unterstützt hat. Seine Hand ist klein, und seine Finger waren keiner bedeutenden Spannung fähig. Da musste nun sein eiserner Fleiss nachhelfen; er reckte und dehnte seine Finger fortwährend auf gewaltsame Weise, was bekanntlich dieselben sehr steif macht; wie musste er also üben und sich förmlich maltraitiren, um diese hohe Vollendung der Technik zu erreichen! — Am vorigen Sonntage hat uns Henselt besonders entzückt; wir fanden sein Spiel neben seiner Grossartigkeit noch inniger, perlender und zarter, als früher. Jeder Ton erscheint bei ihm in allen Nuancen wie gemeisselt. Die ungeheure Kühnheit seines Passagenspiels, sein perlendes Staccato in den schnellsten einfachen, so wie Terzenläufen beider Hände, sein Prall-Trillerchen, wie der Triller selbst, das Hervorheben der Melodieen, mögen sie stecken, wo sie immer

wollen, überhaupt das echt künstlerische Verständniss und das Natürliche seines Spiels reissen zur Bewunderung hin; dabei muss uns auch seine Ausdauer und Kraft in Erstaunen setzen. Henselt spielte nämlich von 12 bis 1 1/2 Uhr zwölf Piecen, nachdem er schon von 10 1/2 Uhr, um sich einzuspielen, am Piano zugebracht hatte, und doch war bei dem letzten Stücke noch keine Spur von Ermattung zu bemerken. Der Aermste thut uns immer leid, da, so oft er Breslau besucht, bedeutende Hitze herrscht und er jedesmal im Schweisse seines Angesichts arbeiten muss. — Der Künstler brachte am Sonntag zu Gehör: die Overture zu Coriolan von Beethoven, für das Piano höchst geist- und effectvoll arrangirt von Henselt (er spielte sie zweimal); fünf Lieder ohne Worte von Henselt, herrliche Compositionen voll Gemüth und Innigkeit; zwei Etuden von Chopin (in *As-dur* mit den Sexten und in *A-moll*), grandios gespielt; einen grossen Walzer von Henselt (neu) in *Cis-moll*, später *Des-dur*, schön erfunden und entzückend gespielt; grosse Sonate in *D*, von C. M. v. Weber, riss zur Bewunderung hin, noch mehr das Concertstück in *F-moll* von Weber, das Henselt mit geistvoller Bereicherung der Passagen und einiger harmonischen Stellen in ungeheurer Weise spielte; endlich noch auf vieles Verlangen die Vöglein-Etude und das *Poëme d'amour*, von Henselt echt *à la Henselt* gespielt. Das Instrument deutscher Mechanik, dessen sich der Künstler zu seinen Vorträgen bediente, war von klangvollem, sonorem Tone und gereicht der Fabrik zur Ehre. Wir danken dem grossen Künstler Henselt (der sich jetzt in Schlesien angekauft hat und gegenwärtig auf seinem Landgute verweilt) für die hohen Genüsse, die er uns so bereitwillig gespendet; möge er recht bald wieder zu uns kommen und uns erquicken; solche Labung thut in unserer Zeit wohl.

Breslau, 26. Juli.

Hesse.

#### Aus München.

Ende Juli 1853.

In meinem heutigen Briefe mache ich es mir zur Aufgabe, Ihnen über diejenigen Theatergäste zu referiren, welche uns die Intendanz vom Herbst 1852 bis jetzt als in der Oper beschäftigt vorführte. Den Reigen begann Frau Bochkoltz-Falconi, welche sich als Prima-Donna am Scala-Theater zu Mailand gerirte. Sie trat als Norma, Fidelio, Fides und Donna Anna auf, und gewann den Beifall des Publicums am meisten als Norma. Meiner Meinung nach ist Frau Bochkoltz-Falconi auf den Wendepunkt gelangt, welchen jede Stimme, wäre sie auch die kräftigste, vollste und ebenmässigste, mit der Zeit leider erreichen muss. Frau Bochkoltz-Falconi hat eine besondere Kehlenfertigkeit, lässt sich aber durch diese hinreissen, überall, wo es möglich oder unmöglich, schön oder un-

schön, Coloraturen, Fiorituren, Cadenzen anzubringen. Dass dadurch jede Melodie, jede musicalische Phrase zerrissen, zerstückt und oft unleidlich gemacht wird, versteht sich von selbst. Ueberdies fehlt der Dame jede höhere Auffassung, jede poetische Durchgeistigung, sie weiss die Gestalten nicht zu beleben. Wir erblickten in ihrer Donna Anna durchaus nicht das durch die zugefügte Schmach, so wie durch den gemordeten Vater in ihrer tief-innersten Seele verletzte und von Schmerz überwältigte und racheglühende Weib. Ihre Leonore zeigte uns nicht das aufopfernde, Alles hingebende Weib, welches von nimmer rastender Sehnsucht und innerem Schmerz getrieben ihr einziges Glück darin sucht, ihre Seligkeit, ihren geliebten Florestan zu befreien, und dann in unermesslichen Jubel, in höchstes und himmlischstes Entzücken ausbricht, nachdem sie ihn gerettet. Auch in Norma und Fides vermisste man grösstentheils die durch Ton und Spiel auszudrückenden wechselnden Empfindungen und Leidenschaften. Frau Bochkoltz-Falconi trug alle diese Partien mit grosser Gesangstechnik vor, was aber durchaus nicht für den kalten, leblosen, oft communen Vortrag entschädigen konnte. Eben so beschränkte sich ihr Spiel auf die gewöhnlichsten Handbewegungen; auch dünkte es uns oft, Frau Falconi eher auf der Promenade als auf den Brettern zu erblicken, so ungenirt und gegen alle Bühnen-Aesthetik verstossend war ihr Auftreten, ihre Haltung, ihr Gang. Dass ich einen so streng kritischen Maassstab an die Leistungen dieser Dame lege, mag seinen Grund darin finden, dass dieselbe schon mit einem bedeutenden Rufe hieher kommend in manchen Blättern als eine der hervorragendsten, sowohl in Gesang als Spiel ausgezeichneten Sängerinnen erwähnt wurde, wodurch sie unsere Erwartungen ziemlich hoch spannte, denen sie leider durchaus nicht entsprach. — Die Zweite im Reigen war Fräulein Méquillet von der grossen Oper zu Paris, welche nur einmal und zwar als Fides auftrat, und uns durch ausgezeichnetes Spiel und treffliche Auffassung die bereits abgenutzten Stimmittel fast vergessen machte; sie erwarb sich besonders im vierten Acte den stürmischsten Beifall. — In Fräulein Löwenstein, erster Sängerin aus Nürnberg, lernten wir eine sehr jugendliche, zwar stimmbegabte, aber ganz unerfahrene Anfängerin kennen, welche sich erkühnte, als Donna Anna, Valentine und Martha aufzutreten. Wie diese Leistungen ausfielen, lassen Sie mich verschweigen. — Dem Fräulein Kern, erster Sängerin vom grossherzoglichen Hoftheater zu Darmstadt, sind wir in so fern Dank schuldig, als durch ihr Gastspiel zwei Opern auf das Repertoire kamen, welche seit Jahren darin fehlten; das sind: Spontini's Vestalin, Gluck's Jphigenie. Ausserdem sang sie noch die Norma. Fräul. Kern, welche vor 8 Jahren beiläufig im Hof-Operntheater zu Wien als dritte oder vierte Sängerin engagirt war, hatte damals schon den Fehler, mit geschlossenen Zähnen zu singen; seitdem änderten sich die Zeiten, Fräul. Kern wurde erste Sängerin, doch die Zähne blieben geschlossen. Die Töne werden durch diesen Fehler schrill und spitzig, es wird ihnen die vielleicht inne wohnende Kraft und Fülle genommen. Uebrigens sang Fräul. Kern die drei Priesterinnen mit grosser Correctheit, schöner Auffassung und bedeutender Technik. — Als Romeo, Fides und Donna Anna hörten wir in jüngster Zeit Frau Dr. Nimbs. Sie gewann sich die Gunst des Publicums in hohem Grade in der Darstellung des Romeo, welchen sie mit grossem Feuer und fast männlicher Kraft sang und spielte; auch die Rolle der Fides gab ihr Gelegenheit, sich auszuzeichnen; doch für eine Donna Anna genügten ihre Stimmittel nicht mehr. — Letzten Sonntag (24. Juli) beschloss der überall gefeierte, bejubelte, Alles in Enthusiasmus versetzende, Deutschland wie im Triumphzuge durchziehende Roger seinen Gastrollen-Cyklus. Er sang den Propheten, Raoul, Eleazar, Edgar, George Brown. So oft ich Roger noch hörte, bedauerte ich, dass er sich verleiten liess, von der komischen Oper zur grossen Oper überzugehen. Wäre dieser Schritt nicht gesche-

hen, dann hätte Roger jetzt nicht nöthig, nach den hohen Tönen oft ängstlich zu haschen und dieselben trotz der klügsten Berechnungen dann und wann versagen zu hören. Als Prophet, Raoul und Eleazar riss Roger das Publicum durch die seltene Vereinigung von Vortrag, Auffassung und Spiel bei manchen Stellen mit sich fort, ohne übrigens Hrn. Härtinger vergessen machen zu können; jedoch als Edgar und George Brown, wahrhaft unübertreffliche Leistungen, entzückte er das Publicum dermaassen, dass es vor Jubel und Enthusiasmus kaum zu sich kam. — Dem Vernehmen nach kommt Johanna Wagner her; ich freue mich, sie wieder in manchen Rollen zu hören, und werde nicht ermangeln, Ihnen über ihre Erfolge zu berichten. E. Dr.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Johanna Wagner ist am 30. v. Mts. hier durch nach Soden gereist, um dort vier Wochen lang die Bäder zu gebrauchen. Von da wird sie ihren ferneren Urlaub zu Gastspielen in München und Wien benutzen.

Die Liedertafel und die musicalische Gesellschaft haben am 31. v. Mts. eine Sängerfahrt auf dem Rheine veranstaltet. Die Theilnahme war sehr zahlreich, dennoch herrschte auf dem geräumigen und prächtigen Dampfschiffe „Prinz von Preussen“ die grösste Ordnung und Bequemlichkeit. Fräulein Agnes Bury, schon in London dazu eingeladen, verherrlichte die Fahrt als Ehrengast.

Herr F. Röder, welcher in den letzten drei Jahren das Theater zu Riga mit grossem Erfolg geleitet, hat die Concession für das hiesige Stadttheater erhalten und wird dasselbe am 15. September eröffnen.

**Berlin, 26. Juli.** Gestern war im Opernhause *Templer und Jüdin* von Marschner. Die hiesige Oper hat unter den deutschen Componisten der Gegenwart keinem so wenig Aufmerksamkeit zugewendet, wie Marschner. Es sind fast zwei Decennien her, seitdem das Werk in Rede gegeben worden ist, während andere Arbeiten Marschner's kaum Berücksichtigung fanden. Marschner gehört zu denjenigen Meistern, deren musicalische Kunst eine echt deutsche ist, die sich sowohl von italiänischem wie französischem Einflusse fern zu halten gewusst haben, in deren Schöpfungen deutscher Charakter, deutsche Gemüthstiefe, deutscher Humor ausgeprägt sind, und die mit allen diesen ursprünglichen Gaben deutschen Fleiss und deutsches Wissen vereinigen. Schon um dieser Eigenschaften willen, die einen bildenden Einfluss auf das Kunstleben der Gegenwart ausüben könnten, sollte man ihn nicht zu den Veralteten zählen. Allerdings hat diese Oper einen gewissen Mangel an dramatischer Consequenz; der Inhalt eines bändereichen Romans ist hier in einen verhältnissmässig kleinen Rahmen gefasst; es kommen Scenen vor, die man sich aus dem Zusammenhange nicht recht erklären kann. Der erläuternde Dialog füllt seine Stelle nicht ganz aus, indem er einerseits zu wenig gibt, andererseits gegenüber der dramatischen und oft tragischen Macht der Musik den Wunsch rege macht, durch Recitative gänzlich beseitigt zu sein. Immer aber enthalten die Marschner'schen Opern bei Weitem mehr als alles, was die französische Musik-Literatur in ihrem Einfluss auf den Kunstsinn der Gegenwart zu Stande zu bringen vermag. Was den *Templer* und die *Jüdin* anlangt, so liegt der Hauptwerth dieses Werkes in der vortrefflichen Bearbeitung des Chors (wovon man übrigens heut zu Tage fast gar nichts mehr versteht), in der Verschmelzung desselben theils mit der grossen Arie, so dass diese, über ihm dahinschwebend, auf rein musicalischem Unterbau sowohl Anmuth wie dramatisches Leben entfaltet, theils mit dem Liede oder der Romanze, für welche mu-

sicalische Form der Componist hier die reichsten Schleusen seiner Phantasie öffnet. Zu diesen Säulen einer deutschen Oper gesellt sich oft, namentlich in der Form des Duets, das kunstvollste und mit Geschmack ausgeführte Ensemble, eine reiche und üppige, aber keineswegs überfüllte Instrumentation, die zuweilen in echt deutscher Tonmalerei die glücklichsten Würfe macht. Danach ist es unbedenklich ein Verdienst der königsberger Gesellschaft, dieses Werk aus dem Staube hervorgeholt zu haben, wenn wir andererseits auch nicht sagen können, dass dem Schöpfer desselben durch die Art der Aufführung eine sonderliche Ehre angethan worden ist. Die Hauptrolle der Rebecca wurde von Frl. Köhler gegeben. Leider fehlt der Künstlerin jede Art des Charakterisirens sowohl im Spiel wie im Gesang, und der Mangel an Reinheit im Gesange, zum Theil durch die schwierige Stimmlage der Partie bedingt, wurde durch einzelne voll und kräftig klingende Töne nicht verdeckt. Am meisten befriedigte unbedenklich Hr. Dr. Liebert, der im Einzelnen, besonders in dem: „Du stolzes England, freue dich“, überraschende Wirkung durch Macht und Wohlklang seines Tones erzielte, so dass wir diesem Sänger nach der Art, wie uns seine Mittel entgegentraten, richtige und ernste Studien wünschen dürfen, damit er sein Talent erfolgreich verwerthen lerne.

**\*\* Baden-Baden.** Seit Jahren ist der Zufluss von Fremden nicht so gross gewesen, wie jetzt. Baden ist klein Paris, und zwar bis zum Lächerlichen. Ehrlich, Ernst und Seligmann haben versucht, die Aristokratie des musicalischen Geschmacks bei der Aristokratie der Geburt und des Geldes zu repräsentiren — sie haben nämlich in ihrem ersten Concerte am 16. Juli nur noble Musik gemacht, namentlich von Beethoven, und ohne Gesangs-Productionen. Sie sahen jedoch ein, dass sie dem populären Geschmack der hohen Gesellschaft etwas mehr Rücksicht tragen müssten, und führten im zweiten Concert am 23. Juli die Sängerin Wertheimer aus Paris und den Sänger Lyon vor. Die Wertheimer machte mit einer transponirten Arie von Verdi keine besondere Wirkung, wohl aber mit einer Arie aus dem „Glockenspieler zu Brügge“ von Grisar. Ein Beethoven'sches Trio für Piano, Violine und Cello wurde von den drei Virtuosen, welche an der Spitze dieser Concerte stehen, glänzend ausgeführt. Das dritte fand am 1. August Statt; Kathinka Heinefetter sang darin. Am 20. soll eine Art Musikfest sein, wobei es darauf abgesehen ist, Berlioz in Deutschland für die Unempfänglichkeit des pariser und londoner Publicums zu entschädigen.

**\*\* Arnheim, 20. Juli.** Unser zweites Damen-Concert der Sommer-Cäcilia-Concerte in der schönen Halle des Gebäudes *Musis Sacrum* mit seinen reizenden Garten-Umgebungen zeichnete sich durch die Mitwirkung zweier Gäste aus Köln aus, des Hrn. E. Koch und des Hrn. L. Schreiber. Hr. Koch trug die herrlichen Arien Weber's aus dem Freischütz und aus der Euryanthe mit dem edeln Klang seiner vollen Bruststimme und einem Gefühl, wie es nur dem vollkommen gebildeten Sänger vergönnt ist, es wiederzugeben, mit ausserordentlichem Beifall vor. Und dennoch übertraf der meisterhafte Vortrag der Lieder von Schubert, Dorn und Marschner fast noch jene trefflichen Leistungen! Und wie anerkennungswerth war die Auswahl, welche Hr. Koch getroffen — da war von keinem italiänischen oder französischen Flitterwerk die Rede: nur der echte deutsche Gesang, wie er auch uns Niederländern zum Herzen spricht, war vertreten, und wahrlich, wer den Vortrag dieser wahren Musik so in der Gewalt hat, wie Hr. Koch, der bedarf auch jener bunten Lappen nicht, die so manche Sänger um die Blößen ihrer Kunst zu hängen gezwungen sind.

Hrn. Schreiber's Virtuosität auf der Trompete zu schildern, ist ein Ding der Unmöglichkeit; er ist Sänger, Clarinettist, Violin-

spieler, kurzum, Alles auf der Trompete. An Orchestersachen hörten wir eine Sinfonie von Kalliwoda und Ouverturen von Rossini und Boieldieu. Was unser Musik-Director Marx mit den hier vorhandenen Kräften zu machen versteht, wissen Sie aus eigener Erfahrung; dieses Mal hatten wir aber noch besonders Gelegenheit, sein vorzügliches Talent zum Accompagniren am Piano zu bewundern, wobei er, namentlich für den Kenner, den vollsten Beweis für seine musicalische Tüchtigkeit lieferte.

**Brüssel.** Einer unserer ersten Flötisten, Aerts von Boom, Professor am Conservatorium, ist im Alter von 31 Jahren an einer langwierigen Krankheit gestorben, wozu er den Keim schon im Jahre 1841 gelegt hatte. Als Jüngling machte er eine Kunstreise durch Deutschland, die Schweiz und Italien, und war 1840 während der Saison in London.

Léonard ist von seinen Triumphen in Russland zurückgekehrt und hat seine Lehrstelle am Conservatorium wieder angetreten.

**\*\* Paris.** Neun deutsche Sänger unter der Direction des Hrn. Homann lassen sich auf dem *Théâtre des Variétés* hören. Klangvolle Stimmen und ein geschmackvoller Vortrag von Gesängen von Mozart, Weber, Mendelssohn, Kreutzer u. s. w. verschaffen ihnen grossen Beifall und der Theater-Direction gute Einnahmen. In diesem Augenblicke, wo hier die Theilnahme für die Hebung des Männergesangs gerade recht im Gange ist, kam dieser kleine Kern deutschen Chorgesangs recht gelegen. Die genannten Sänger sind vom Theater zu Karlsruhe und erregen durch Reinheit, Präcision und vollkommenes Ensemble Aufsehen.

[Der Erfolg des kölnner Vereins in London wird sicher eine Menge von Reisen deutscher Sängerschöre, grosser oder kleiner, ins Ausland veranlassen. Wir wünschen nur, dass man die Auswahl der Mitglieder dann immer recht gewissenhaft vornehme, damit der Ruhm des deutschen Gesanges nicht besleckt werde. Denkt man daran, wie vor einigen Jahren die so genannten 40 Sänger von den Pyrenäen Deutschland durchzogen und die durch allerlei Marktschreierei angelockten Zuhörer durch ihre erbärmlichen Leistungen enttäuschten, so ist es an der Zeit, dass ein tüchtiger deutscher Chor den Franzosen einmal zeige, was wirklicher Gesang sei.]

**Paris.** Die Wiedereröffnung der grossen Oper wird am 10. August Statt finden, und zwar mit Meyerbeer's Hugenotten, wofür die Chöre verstärkt werden sollen. Auch hat der Componist einige neue Nummern für das Ballet im dritten Act geschrieben, und im fünften Act wird eine neue Decoration das Innere der Kirche darstellen, in welcher die Gesänge der Martyrer ertönen.

Mad. Viardot ist von London zurück, wo sie binnen 42 Tagen in 36 Concerten gesungen hat. Der ausgezeichnete Pianist Fumagalli ist nach Italien gereis't, um dort eine Reihe von Concerten zu geben.

Der schönste Erholungsort ist jetzt der *Jardin d'hiver* in seinem Sommergewande. In diesen grossen und prächtig durch Natur und Kunst geschmückten Räumen, Sälen und Garten-Anlagen, in denen eine zahlreiche Orangerie duftet, finden wöchentlich drei grosse Abend-Concerte Statt, Sonntags, Mittwochs und Freitags.

Halévy hat eine neue Oper in drei Acten für das Theater der *Opéra comique* vollendet, für deren Aufführung in diesem Monat die Proben in vollem Gange sind.

Liszt wird hier erwartet.

Der Director der italiänischen Oper, Alex. Corti, hat auf die Weiterführung der Direction verzichtet, was ihm contractmässig nach einem Jahre frei stand. Die Erfahrung des vorigen Winters hat ihm den Muth benommen.

Der Componist Pietro Cambi, ein Venetianer, ist am 2. Juli zu Mailand plötzlich gestorben. Ein Schlagfluss tödtete ihn auf der Strasse. Im Anfange der 1840er Jahre machten seine Opern, besonders *Luisa Strozzi*, grosses Aufsehen. Er war erst 45 Jahre alt.

#### An die Besitzer von Handschriften J. S. Bach'scher Werke.

Eine schon früher erlassene Aufforderung von Seiten des unterzeichneten Directoriums, die von der Bach-Gesellschaft unternommene Herausgabe der sämtlichen Werke Bach's durch Mittheilung und Nachweis handschriftlicher Compositionen desselben zu unterstützen, ist nicht erfolglos geblieben und hat von verschiedenen Seiten her schätzbare Mittheilungen veranlasst, für welche öffentlich den aufrichtigsten Dank zu wiederholen, eine angenehme Pflicht ist. Indessen sind ohne allen Zweifel noch viele handschriftliche Hülfsmittel in einzelnen Sammlungen unbenutzt vorhanden, und die Unterzeichneten erlauben sich um so zuversichtlicher, ihre bereits ausgesprochene Bitte zu wiederholen, da die ersten Bände ihrer Publication jetzt vorliegen und die gesteigerte Theilnahme des musikliebenden Publicums die regelmässige Fortsetzung derselben garantirt. Jeder Nachweis handschriftlicher Compositionen Bach's, in der Urschrift oder in zuverlässigen Abschriften, wird willkommen sein, so wie für die Benutzung oder Erwerbung der als brauchbar sich erweisenden eine angemessene Entschädigung bereitwillig geleistet werden wird.

Leipzig, den 1. Juli 1853.

Das Directorium der Bach-Gesellschaft:

Musik-Director M. Hauptmann; Organist C. F. Becker;  
Capellmeister J. Rietz; Prof. O. Jahn;  
Breitkopf & Härtel.

#### Ankündigungen.

### Rheinische Musikschule in Köln,

unter Oberleitung des städtischen Capellmeisters  
Herrn Ferd. Hiller.

Das Winter-Semester beginnt am 5. October. Die Prüfung der neu aufzunehmenden Schüler findet Montag den 3. October, Morgens 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr, im Schullocale (St. Marienplatz Nr. 6) Statt, und bittet man, Anmeldungen zur Aufnahme an das Secretariat (Marzellenstrasse Nr. 35) gelangen zu lassen, so wie sich an vorbesagtem Tage vor der Prüfungs-Commission einzufinden.

Das Lehrgeld für den gesammten Unterricht beträgt 60 Thlr. jährlich, in halbjähriger Vorausbezahlung.

Ausführliche Prospective, so wie sonstige gewünschte Auskunft werden auf schriftliche Anfragen von dem Secretariate ertheilt.

Köln, im August 1853.

Der Vorstand der Rheinischen Musikschule.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

#### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.