

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 21.

KÖLN, 19. November 1853.

I. Jahrgang.

Zur Physiologie des musicalischen Drama's.

I.

Das Neue übt bei der Prosa des Alltagslebens fast immer eine zweifache Gewalt aus; bei dem Einen erregt es das Gefühl der Bewunderung, bei dem Anderen die Stimmung der Verwunderung: jenen packt es, diesen frappirt es, jene begeistert es, diesen stört es.

In unserer Welt, im musicalischen Leben, hat lange nichts so stark die Gemüther aufgeregt, als Wagner's Versuche einer Revolution gegen die bestehende Oper. Während sein Anhang sie als ein Wunderwerk verherrlicht, suchen die Vertreter der historischen Opernbühne sie als lampengefährlich zu bekämpfen. Beide Theile können gleich stark irren. Denn wenn man hinter den Tisch des Tuschenspielers tritt, verliert sich das Wunder seiner Hände, während manche weitplanige Staats-Umwälzung zuletzt in eine blosse unschädliche Emeute ausläuft.

Die genauere Prüfung der Wagner'schen „Absicht“ wird wesentlich erleichtert, wenn man seine Auslassungen als Kritiker mit seinen dichterischen Producten vergleicht; erschwert durch die Unklarheit jener Ideen, wie durch die sich widersprechenden Commentare seiner Bekenner, die ihn eben deshalb oft halb, oft falsch verstehen.

Wenn Wagner kein anderer Ruhm gebührt, so verdient er doch jedenfalls den, ein fleissiger Empiriker, ein unermüdlicher Experimentator zu sein. Ist das Bekenntniss, als Opern-Componist früher selbst „geirrt“ zu haben, auch das einzige, welches sein starkes Selbstgefühl ihm gestattet, so ist es doch wichtig für die Beurtheilung seiner ferneren Versuche. Wäre er, wie man in seinem Heerlager vermeint, wirklich ein Lessing im Drama mit Noten, so würde er seiner Theorie mehr Gewicht beilegen müssen und seine Dichtungen nur als Modelle betrachten. So aber erscheint ihm wahrscheinlich die Behauptung, dass seine „drei Opern-Texte“ lediglich als ein Beispielbuch zu seiner Theorie von „Oper und Drama“ zu betrachten seien, jedenfalls als Ausfluss „ästhetischer Willkür“, „unkünstlerischen Instinctes“.

Wir beginnen jedoch trotz dem unsere Betrachtung mit dieser Behauptung. Wagner ist entschieden Dichter, Wortdichter; diese Eigenschaft hat ihm noch Niemand, selbst unter seinen Gegnern Keiner, bestritten. Der blosse Ruhm, ein fertiger Dichter zu sein, erscheint ihm aber als ein nichtssagender, da das Wort ein unvollkommener Laut zum Ausdruck des Gefühls, alles Verstandeswerk im Bereiche der Kunst aber nichtig und verwerflich ist. So wird es ihm möglich, die gesammte Poesie als eine Kunst-Art zu läugnen und die seither gepriesensten Blüten derselben als nur papierne Erscheinungen zu bezeichnen. Mit dem Worte „Literat“ bezeichnet er jeden, dem die seltene Fähigkeit, zugleich dichten und componiren zu können, abgeht; blosse „Literaten“ waren Schiller, Göthe, selbst Shakespeare. Nur das dramatische Dreigestirn der Altgriechen steht über dem Literatenthume der jüngeren Jahrhunderte erhaben, weil ihm der glückliche Umstand zu Theil geworden, in einer musicalisch klingenden Sprache geschrieben und — in den Chören — rhythmische Musik besessen zu haben, der die Fehler der „unvollkommenen“ Musik der Neuzeit, gesetzmässige Harmonie und Melodie, abgingen.

In der Oper nun tadelt Wagner insbesondere zwei Richtungen. Er verwirft eben so die lyrische Oper, die Oper, welche als Trägerin breit gesponnener Empfindungen erscheint, als die historische, welche nach ihm nur Situationen von charakteristischem Gepräge bringt. Jene, die italiänische, hat der absoluten, der rein sinnlichen Musik die Bahn gebrochen, hat den Sänger zur Hauptperson, die Gesangs-Melodie zum Endziel gemacht; diese, die französisch-deutsche, hat die bizarre Tonmalerei, die hohle Massen-Musik, den Effect, „eine Wirkung ohne Ursache“, hervorgerufen. Wäre ein Genre von Beiden zulässig, so wäre es noch die eine Unterart jener Melodie-Oper, wie sie Mozart und Weber nicht ohne Glück angebaut. Was nun Wagner's eigene Opern anlangt, so hat er beide jetzt von ihm verpönte Genre's einst selbsteigen angebaut. Er hat, von Bellini's Triumphen in Paris angezogen, zuerst eine

lyrische Oper mit italiänischer Sangmässigkeit, mit vorherrschender Melodie geschrieben, „Das Liebes-Verbot“. Als diese Oper liegen blieb, horchte der unermüdete Experimentator der grossen Oper aufmerksam zu und schrieb, nach Spontini's und Meyerbeer's Vorgang — Männer, die er jetzt „Pedanten und Gauner“ schmäht —, ein Effectstück *in optima forma*, den „Rienzi“. Diese Oper verhalf ihm zu einer äusserlich glänzenderen Stellung, diese Oper erweckte ihm die ersten Freunde und Lobpreiser, diese Oper, d. h. die dresdener Aufführung, berauschte sogar einen guten Theil der Tages-Kritiker.

Wer den „Rienzi“ aber aufmerksam und unbefangenen sah und hörte, der kam bald zu dem Urtheile, dass Wagner hiermit, wenn auch nicht den Gipfel dieser Kunstgattung, so doch deren letzten, äussersten Gränzstein erreicht hatte. Ueber denselben vermochte er nicht hinauszugehen, so wenig, als Spontini über die Olympia, Auber über die Stumme u. s. w. Beim ersten Schritte, den er weiter gewagt, wäre ihm der Athem und seinen Verehrern die Begeisterung unfehlbar ausgegangen. Denn diese Oper war erfüllt mit dem Effect aller Effecte, der Summe der dramatischen Massenhaftigkeit, der Quintessenz aller negativen Eigenschaften der pariser grossen Oper. Wunderlich paarten sich in dieser Musik hohler Pathos und Trivialität, Melismen und Disharmonieen, Trockenheit der Declamation und maasslose Wucht der Begleitung. Und doch ist der Text ein poetischer, der Vers — einige hinkende Jamben abgerechnet — fliessend, die Diction schwunghaft und das gewählte Sujet, dessen Erfindung freilich Bulwer zur Ehre gereicht, von grosser Wirkung und sehr dramatisch und geschickt bearbeitet. Wäre die historische Poesie nach Wagner nicht eine künstlerische Todsünde, so würde er dem Rienzi-Text unter allen der späteren Werke von ihm den Vorzug einräumen müssen. Denn hier vereinigt sich durchweg dramatische Handlung mit dem Toben der Leidenschaften, scharfe Charakteristik mit Wahrheit, mit Natürlichkeit der Situation; hier ist Steigerung, Stoffbeherrschung, geschmackvolle Behandlung eben so in den Worten anzutreffen, als in der Musik zu vermissen.

Allein Wagner's kritische Feder vernichtet jetzt mit zwei Zügen, was damals seine dichterische geschaffen, — ob aus innerer Ueberzeugung, ob um seinen späteren Versuchen Eingang zu verschaffen, lassen wir dahingestellt. Er cassirt alle Oper, die gewesen, bis zu und mit seinem Rienzi, er läugnet, dass vor seinen späteren Versuchen das, was er echt dramatisches Gefüge nennt, irgendwo in einem Opern-Texte zu finden sei. „Der Irrthum in der Oper“,

behauptet er, „bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks, die Musik, zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks, das Drama, zum Mittel gemacht wurde.“

Dieser Satz soll das Fundament für die beginnende Oper-Reform abgeben, mit ihm steht oder fällt daher die Kritik Wagner's gegen die alte und für die neue Oper. Er muss deshalb vor Allem scharf beleuchtet werden.

Die Aufgabe des Menschen als empfindenden Wesens ist die Erkenntniss und Darstellung des Schönen. Dieses Streben heisst man die Kunst, sein Ziel ist das Kunstwerk. Die Kunst ist, wie das Schöne, für alle Menschen da; den Künstler macht der stärkere Grad von Phantasie zum Dichter, Maler u. s. w., der Laie, dem die Gabe der Erfindung abgeht, muss sich begnügen, seine schwächere, schlummernde Phantasie von dem Künstler erwecken zu lassen. Jener schafft das Schöne, dieser erkennt es; in den Genus theilen sich Beide.

Der Künstler wählt je nach seinen natürlichen Anlagen zum Ausdruck seiner Idee vom Schönen, zur Darstellung des Inhalts des Kunstwerkes, eine der vorhandenen Darstellungsformen. Natürlich sind diese nicht der Zweck, sondern nur die Mittel. Sind es Farben, so heisst der Künstler Maler, sind es Worte, Dichter, sind es Töne, Musiker. Neben diesen Hauptmitteln des künstlerischen Schaffens gibt es aber wieder verschiedene Nebenmittel oder besser Unterarten der Darstellungsform, welche sich zu den Hauptmitteln verhalten, wie die Zweige eines Baumes zu den Aesten. Wählt der Dichter den einfachen Vers, so ist das Kunstwerk ein Gedicht, wählt er Prosa und erzählende Darstellungsweise, ein Roman, wählt er den blossen Dialog, Drama. Der Musiker dagegen, will er nur Tondichter sein, belebt das Orchester oder ein einzelnes Instrument und schafft so Sinfonien, Ouverturen, Sonaten; wählt er dagegen die menschliche Stimme zum Ausdrucksmittel seiner Idee, so ist er an den Wortdichter verwiesen. Das Werk wird demnach, wenn er von letzterem ein Gedicht entlehnt, der Form nach ein Lied, wenn darstellende Prosa (oder Verse), Cantate oder Oratorium, wenn dramatischen Dialog, Oper.

Wagner hat also ganz Recht, wenn er die Musik ein Mittel des Ausdrucks oder, wie wir sagen wollen, eine Darstellungsform des Kunstwerkes nennt; denn was kann man künstlerisch Anderes ausdrücken, als die Idee vom Schönen? Eben so wird er die Poesie ein Mittel des Ausdrucks nennen müssen. Wie aber kann denn behauptet werden, eine Unterart dieses Mittels, ein Zweig der Dichtkunst, das Drama, sei der Zweck des Ausdrucks selbst?

Ist Form und Wesen gleichbedeutend? Ist die Darstellungsweise zugleich der Gegenstand, der Inhalt der Darstellung?

Die Art und Weise, wie der Reformator der Oper den „Irrthum“ in der Oper darthun wollte, war also selbst eine grundfalsche; er beging so zu sagen einen Irrthum im Irrthume. Dies erhellt auch noch aus Wagner's eigenen Worten, indem er an einer Stelle vom Roman des Mittelalters sagt, „er habe so wenig zerstreut, dass man zur unmittelbaren Darstellung an die Sinne, zum Drama, übergehen musste“, während er an einer dritten Stelle sogar behauptet, „der Weg des Dichters gehe aus der Philosophie heraus zum Kunstwerke, zur Verwirklichung des Gedankens in der Sinnlichkeit“.

Der Irrthum in der Oper-Setzweise bestand vielmehr, nach unserer Meinung, darin, dass gewöhnlich das eine der Mittel zum Zwecke gemacht wurde, wobei man natürlich die Aufgabe, die harmonische Darstellung der Idee des Schönen, den nur durch innige Verbindung beider Mittel erreichbaren Zweck, aus den Augen verlor und so nicht zum einheitlichen Kunstwerke gelangte. Vorzugsweise ist mit vorherrschender Musik gefehlt worden, so in der italiänischen Oper, der so genannten ernsten, wie der lyrischen, die man beide richtiger als Concert-Opern bezeichnen könnte. Aber auch mit vorherrschendem Texte ist schon — und zwar lange vor Wagner — gesündigt worden; man denke nur an Cherubini's einheitlose Compositionen und an Halévy's Pikanterien!

Die Ursache von jener Richtung ist theils in dem sinnlichen Charakter der Italiäner, theils in der blinden Nachahmungssucht ihrer Nachbarvölker, theils endlich und hauptsächlich bei den allerdings unbefähigten Dichterlingen der meisten Opern-Texte zu suchen. Diese poetische Impotenz hat auf das Schicksal einer Menge von Opern den nachtheiligsten Einfluss ausgeübt, indem sie deren Untergang, das schnelle Vergessen einer an sich oft trefflichen Musik herbeiführte, weil sie die Wirksamkeit der letzteren gänzlich lähmte. Erklärlich aber ist sie sehr wohl aus dem Umstande, dass sich über der Geschmacks-Richtung ihrer Zeit erhabene, geniale, mit tieferer Phantasie begabte Dichter natürlich nie zum Verfertigen eines Opern-Textes hergaben, indem sie es vorzogen, selbstständige, frei geschaffene Kunstwerke zu liefern, und es verschmähten, mit einem anderen Künstler gemeinsam, oder richtiger mehr oder weniger abhängig von ihm, zu schaffen, zumal sie voraus wussten, dass dieser die etwaigen Palmen ihrer beiderseitigen Arbeit ganz allein brechen würde. So waren es, wie Wagner richtig bemerkt, gewöhnlich in Sold und Lohn

genommene Literaten, welche trockene Knochengerüste zu dramatischer Musik aufbauten. Unterzogen sich dennoch zuweilen einzelne bedeutendere Dichter dieser undankbaren Mühe, so verstanden sie entweder zu wenig von der Musik, wie Göthe, oder setzten sich, um des lieben Verdienstes willen, allen Vor- und Nachtheilen eines Compagnie-Geschäftes aus, wie Scribe.

Dennoch aber ist es merkwürdig, wie viele unbedeutende, mangelhafte Texte zu herrlichen Gebilden der Tonkunst Anlass gegeben haben, im Bereiche des Liedes, wie der Oper! War nur der Vorwurf irgendwie musicalisch ausführbar, der Componist selbst Poet, so arbeitete er die gebrechlichen Worte gewisser Maassen um, verdeckte ihre Schwächen durch die Reize der Musik und verklärte auf das anmuthigste ihren Inhalt. Man denke an Mozart's Don Juan und Zauberflöte, an Marschner's Vampyr, an Meyerbeer's Robert. So verwandelt sich der farblose, gestaltlose Schleim der Muschel oft in die glänzende, köstliche Perle.

Wiener Briefe.

Den 9. November 1853.

Unter den Auspicien des November wurde bei uns der diesjährige musicalische Winter-Feldzug eröffnet. Das Bulletin der grossen Hauptschlachten habe ich Ihnen schon das letzte Mal, soweit es ausgegeben, mitgetheilt; es ist aber auch bereits das der bedeutendsten kleineren erschienen, und mit jeder Woche werden sich nunmehr neue ankündigen. Professor Hellmesberger nämlich im Verein mit den Herren Durst, Heyssler und Schlesinger hat das Programm von dem ersten Cyklus der periodischen Quartett-Productionen veröffentlicht, ja, die erste derselben hat bereits am verflossenen Sonntag Statt gefunden. Das Programm ist sehr interessant zusammengestellt: Beethoven mit vier, Mozart, Haydn und Mendelssohn je mit zwei Werken, die Uebrigen je mit einem vertreten; und es ist besonders lobenswerth, dass man diesmal doch auch auf noch lebende und jüngere Componisten mehr Rücksicht genommen hat. So wird von Schumann das Clavier-Quartett gegeben, von Gade ein Octett, von Volkmann und Veit Streich-Quartette, von L. Wolf ein Clavier-Trio. In Bezug auf diese alljährlichen Quartett-Productionen ist allein die Gress'sche Broschüre, deren ich in meinem ersten Briefe erwähnte, etwas zu hart gewesen in ihrem Urtheile, mindestens Herrn P. Hellmesberger gegenüber. Zwar an Grösse, Freiheit und Tiefe der Auffassung fehlt es manchmal; es wird ein Bisschen zu sehr *en miniature* gearbeitet; aber Schwung,

künstlerischer Ausdruck und ein ausserordentlich präzises Zusammenspiel sind entschieden vorhanden. Am meisten begründet waren die in obiger Broschüre Herrn Schlesinger, welcher das Cello spielt, gemachten Vorwürfe, denn er bringt, namentlich im Basse, keinen markigen Ton zu Stande; besser ist sein Tenor bestellt. Dass an diesem Uebelstande sein Instrument zum Theil die Schuld trägt, ist eine sehr zweideutige Entschuldigung. Unsere geschätzten Quartettisten werden übrigens in diesem Winter auf ihre Productionen sicherlich doppelte Sorgfalt verwenden, da ihnen eine qualitativ und quantitativ bedeutende Concurrenz bevorsteht; denn dem Vernehmen nach werden nicht nur die berühmten Gebrüder Müller, sondern auch Vieuxtemps und Mösmer, ein Schüler Böhm's, hier Quartette veranstalten, woraus Sie allein schon entnehmen können, wie sehr dieses Musik-Genre bei uns an allgemeiner Beliebtheit immer mehr zunimmt. Am Abende des 6. November nun eröffnete, wie billig, Haydn den Reigen der Hellmesberger'schen Productionen, und zwar dessen treffliches Quartett in *D* mit der Fuge im Mittelsatze des Finale. Diesem folgte ein *Duo* für Clavier und Violine in *A* von Seb. Bach, und Beethoven's Quartett in *G* bildete den Beschluss. Vollendet wurde das letztere und ausnehmend schön die erste Violine im Adagio des Haydn'schen Quartetts von Prof. Hellmesberger gespielt, dagegen das unvergleichliche Finale desselben etwas zu sehr *tempo rubato* genommen, aber dennoch zur Wiederholung verlangt wurde. Dass der Clavier-Part des Bach'schen *Duo* von Hrn. Prof. Fischhof gespielt wurde, versteht sich eigentlich von selbst; denn diesem wird in Wien Bach gleichsam stillschweigend zum Monopol eingeräumt. Dennoch befriedigte uns sein Vortrag diesmal nicht; denn er vergass die Localität und spielte mit gar zu dünnem Tone und ohne alle Anwendung des Pedals, so dass er, ausgenommen im Finale, von dem scharfen Tone der Violine ganz gedeckt wurde. Dennoch aber blieb dieses Werk nicht ohne Wirkung auf das überaus zahlreich versammelte Publicum, und der aufmerksame Beobachter macht überhaupt die Bemerkung, dass sich dasselbe von Bach's Musik keineswegs abgestossen fühlt, dass es an Empfänglichkeit für den eigenthümlichen, tiefen Reiz seiner Compositionen nicht fehlt.

Auch unsere Akademie der Tonkunst hat bereits ihre Concerte für November und December angekündigt, welche in zwei gesonderte Cyklen zerfallen werden und zu deren Gunsten ihr, was selten geschieht, die Benutzung des schönen Saales im landständischen Gebäude eingeräumt wurde.

Von ihrem wahrscheinlich noch nicht fixirten Programme hat sie einstweilen nur so viel bekannt gegeben, dass sie Mendelssohn's nachgelassenen „Christus“ zur Aufführung bringen wird, welchen wir, da er hier noch unbekannt ist, mit grosser Spannung erwarten. Bisher waren die Concerte dieser Akademie theils wegen der Schülerhaftigkeit ihrer Leistungen, theils wegen ihrer interesselosen Programme wenig erquicklich, und wir sind begierig, ob sie in diesem Winter einen höheren Aufschwung nehmen werden. Freilich sind die Leiter derselben, die Herren Barth und Gentiluomo, den grossen Aufgaben der Kunst keinesfalls gewachsen, und da die Ausübenden sich doch allemal noch in dem Stadium der Schule befinden, so lässt sich Vollen detes wohl nicht erwarten. Jedenfalls steht uns in diesem Winter eine reichhaltige Concert-Saison bevor, und hoffentlich wird das bloss, hohle Virtuosen thum darin keinen Raum zu üppigem Wachsthum finden. Zwar hat Hr. Willmers für den nächsten Sonntag ein Concert angekündigt, und er wird uns darin mit einem „*Trovadore ispirato*“, „*Barcarolle*“, und was sonst in sein Gebiet gehört, beglücken, aber der Zettel meldet sein Concert nicht als ein erstes an, und ein Hr. Levieux-Galeuchet, welcher sich in den vorhergehenden Tagen sonderbarer Weise in demselben Saale gleichfalls mit Nebelbildern und Taschenspieler-Künsten producirt, kann ihm leicht Eintrag thun. Eben gestern war auch in dem Salon des Pianoforte-Fabricanten Seuffert ein Abend-Concert, deren derselbe im Laufe des Winters mehrere zu arrangiren gedenkt, und das in seiner ersten Hälfte auch für den Musiker von Interesse war, indem es Beethoven's unendlich lebenswürdiges Trio in *G*, Op. 1, und Seb. Bach's prachtvolle, humor-erfüllte Fuge in *B* (Nr. XXI des wohltemporirten Claviers) bot, mit deren Vortrag sich die Herren Prof. Fischhof, Hellmesberger und Schlesinger und Hr. Stanzieri, schon von früheren Concerten vortheilhaft bekannt, auszeichneten. Die übrigen Nummern freilich enthielten fast nur noch jene Gattung Musik, die wir, statt der himmlischen Venus, der *Venus vulgivaga* gewidmet nennen möchten, und von der ein geistreicher Mann meinte, sie komme ihm so vor, als wenn eine ganze Schar von Mäusen durch einander liefen, sich gegenseitig in die Schwänzchen bissen und endlich in einen unentwirrbaren Knäuel verstrickten. Doch zeigte sich auch in diesen Hr. Stanzieri als ein sehr gewandter, fein nuancirender Spieler, und der junge Heller als ein sehr fleissiger, in der Technik schon weit vorgeschrittener Schüler des Prof. Hellmesberger. Die k. k. Hof-Opern-Sängerin Frl. Liebhardt gab einige Lieder-Vorträge zum Besten.

Man weiss natürlich, warum ein Pianoforte-Fabricant hauptsächlich solche Concerte veranstaltet; indessen muss man auch gestehen, dass der ausnehmend schöne, klangvolle Ton des Instrumentes seiner Firma sehr zur Empfehlung gereichte, und ich wünschte sehr, dass die Erzeugnisse dieses Meisters sowohl, als die unseres trefflichen Schneider immer weitere Anerkennung fänden, welche letztere namentlich gegenwärtig nicht nur an innerer und äusserer Schönheit denen von Streicher und Bösendorfer gleichkommen, sondern sie an Solidität und Dauerhaftigkeit überdies unbedingt übertreffen, wofür ich die untrüglichen Belege kenne.

Im Opern-Theater haben wir, seit ich Ihnen zuletzt schrieb, Gelegenheit gehabt, Frl. La Grua kennen zu lernen, welche bei uns engagirt wird. Ihr erstes Debut war die *Amina* in Bellini's *Nachtwandlerin*, welche Oper schon von der gegenwärtigen Generation langweilig gefunden wird und unser Publicum nicht zu erwärmen vermochte. Ueberdies wurde sie auch, Hrn. Ander ausgenommen, sehr flau gegeben. Frl. La Grua selbst besitzt nun zwar sehr schätzenswerthe Vorzüge, wie eine frische, gleichmässig ausgebildete Stimme, einen sehr prägnanten und zugleich ungekünstelten, manierfreien Vortrag, ein ziemlich lebendiges Spiel und eine angenehme Erscheinung; aber dass sie die seit Jahren nur nothdürftig besetzte Rolle einer *Prima Donna* in der grossen Oper befriedigend werde ausfüllen können, möchte ich vorläufig um so mehr bezweifeln, als es ihrem Gesange an Grösse, ihrer Stimme an solidem Umfange zu fehlen scheint. Hierüber bestimmter zu urtheilen, wird uns ihr nächstes Auftreten in den *Hugenotten* Gelegenheit geben. Was ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe über meine geringe Erwartung von unserer Oper schrieb, bestätigt sich immer mehr. Cornet denkt nicht im Entferntesten daran, seine mit so grossem Pomp der Welt verkündigten Principien zu realisiren, und noch nie haben, selbst zur Zeit des relativ mit Recht vielgeschmähten Holbein'schen Regime's, Donizetti, Bellini und Verdi so überwiegend unser Repertoire beherrscht. Frl. Wagner kommt und singt in *Montecchi* und *Capuleti* und in *La Favorita*, Frl. La Grua kommt und singt in *La Sonnambula*; neu inscenirte Opern seit einem halben Jahre: *La Dame blanche*, *Le Maçon*, *La Favorita* und *I Puritani*; neue Opern: gar keine, an ihrer Stelle glanzvoll ausgestattete Ballette. Wenn Ihnen Ihr pariser Correspondent jüngst meldete, dass die italiänische Oper in Paris physisch todt sei, so melde ich Ihnen dagegen, dass bei uns die deutsche moralisch todt ist. Doch kann es so unmöglich lange fortgehen; denn nicht nur die gesammte

musicalische Kritik macht längst Opposition gegen Hrn. Cornet, sondern auch das Publicum, zu seiner Ehre sei es gesagt, lässt ihn völlig im Stich. Zu Ende dieses Monats erst kommt Balfe's mit grosser Pracht ausgeschmückte *Reolante* (nicht *Theolante*) zur Aufführung, und als weitere Novitäten für die Winter-Saison werden genannt: Auber's „*Marco Spada*“, Flotow's „*Rübezahl*“ und Thomas' „*Sommernachts-Traum*“. Ob sich hierunter wirklich ein fetter Bissen befindet, wird sich zeigen. B.

Aus Brüssel.

Den 8. November 1853.

Am Freitag den 4. November ist hier der junge, hoffnungsvolle Tonkünstler Alex. Stadtfeld im Alter von 27 Jahren gestorben. Schon längere Zeit an einem Brustübel leidend, war er im August von Paris, wo er seit zwei Jahren wohnte, nach Belgien, welches sein zweites Vaterland geworden war, zurückgekommen, um einige Zeit auf dem Lande zuzubringen. Vor etwa zwei Monaten zog er hieher, und weder die sorgfältigste Pflege zweier Frauen, die ihn wie den Adoptiv-Sohn des Hauses betrachteten, noch die Kunst des Arztes vermochte das herbe Ziel hinauszuschieben. Sein Vater und seine Schwester, welche in Wiesbaden leben, haben ihn seit dem vorigen Jahre, wo er sie von Paris aus besuchte, nicht wieder gesehen.

Alexander Stadtfeld war zu Wiesbaden im Jahre 1826 geboren und zeigte schon früh ausgezeichnete musicalische Natur-Anlagen. Seine Eltern waren jedoch nicht in solchen äusseren Verhältnissen, welche die Entwicklung derselben durch sorgfältige Erziehung und Unterricht möglich gemacht haben würden, so dass es ein Glück für den talentvollen Knaben war, dass sich der König der Belgier seiner annahm, dessen huldvolle Unterstützung er auch bis an sein Ende genoss.

Als Knabe von neun Jahren kam er auf das Conservatorium zu Brüssel. Hier studirte er zwölf Jahre lang Musik und errang auf allen Bildungsstufen die ersten Preise, zuletzt auch das grosse Reise-Stipendium vom Staate. Seine ersten Compositionen bewiesen, dass die Wohlthaten des Königs nicht einem Unwürdigen zugefallen waren. Er hat Overturen, Sinfonien, Quartette, Chor-Gesangstücke, ein *Requiem*, ein *Te Deum* u. s. w. geschrieben; seine Sachen zeigen schöpferische Phantasie und gründliche Arbeit. Sie erhielten in Brüssel und Paris Beifall; eine Aufführung seiner Overture zu *Hamlet* ist auch in Ihrer Zeitung lobend erwähnt worden. Zuletzt schrieb er an einer Oper, deren Buch nach Shakespeare's *Hamlet* bearbeitet war.

Stadtfeld war kränklich und deshalb reizbar; er hatte für diejenigen, die ihn nicht genauer kannten, etwas Kaltes und Abstossendes; aber sein Gemüth war trefflich, sein Charakter stolz und frei und wahr — oft für die Sitten der heutigen Welt nur zu wahr — im Wohlwollen wie im Missbehagen; Schmeichelei war ihm bis in den Tod verhasst.

Seinem Begräbnisse wohnten die höchsten Staatsbeamten und alle musicalischen und literarischen Notabilitäten bei. Die Grabrede hielt sein alter Lehrer, Fétis, der Director des Conservatoriums.

ff.

Aus Bonn.

Den 15. November 1853.

Am 4. November, dem Todestage Mendelssohn's, fand hier das erste Abonnements-Concert Statt, und war das Programm des für die Kunst bedeutungsvollen Tages halber hauptsächlich mit Compositionen von Mendelssohn ausgestattet. Eröffnet wurde das Concert durch Gade's vierte Sinfonie, die bei guter Ausführung durch ihre Lieblichkeit und Feinheit einen höchst angenehmen Eindruck hervorbrachte. Sie wurde hier zum ersten Male gegeben. An dieselbe reihte sich die weniger bekannte Arie von Mozart mit obligater Violine, und der Schluss des ersten Theiles wurde durch zwei Chöre und eine Arie aus Paulus gebildet. Der zweite Theil brachte Mendelssohn's Musik zum Sommernachts-Traum, deren reizenden Tonweisen das Publicum bis zum Schlusse mit gespanntester Theilnahme folgte. Das Orchester verdient alle Anerkennung in Betreff der fleissigen und aufmerksamen Ausführung dieses sehr schwierigen Werkes, wenn auch der Mangel ausreichender Kräfte in den Blasinstrumenten nicht verschwiegen werden darf; indessen kann man von einem Orchester einer kleinen Stadt nicht das Vollkommene verlangen, zumal wenn diese Stadt auch nicht das Geringste für die Hebung und Verbesserung des Orchesters thut, so sehr sich auf der anderen Seite die Ansprüche auf die Leistungen desselben steigern.

Samstag den 12. Nov. gab Clara Schumann ein Concert, über das ich auch gern schreiben würde, wenn ich — es vermöchte! Wahrlich, die Töne zu schildern, die diese Zauberin aus dem Instrumente hervorlockt, die Gefühle in Worte zu fassen, die mich beim Anhören dieses Spiels durchzuckten, das vermag ich nicht; ich kann nur immer noch hören, staunen und verehren. Sie spielte die grosse *C-dur*-Sonate von Beethoven, Op. 53. Ich hatte bisher eigentlich diese gewaltige Beethoven'sche Sonate noch nicht recht verstanden; nun aber diese Meisterin das Werk vortrug, da fiel es mir wie Schuppen von den Augen, ich hörte nicht nur Musik, nein, ich fühlte sie in mir, ich lebte in einem Reich von Tönen, deren Harmonieen mich wie mit Zauberbanden umschlangen; es war nicht das Instrument, nicht die technische Fertigkeit der Künstlerin, welche mich begeisterte, nein, es war die Seele, der Geist des grossen Componisten, den sie durch ihr Spiel herauf zauberte, er fasste mich, und ein Wonnenschauer durchbebte meine Nerven. Ich war wie aufgelös't, wusste nicht mehr wo ich war, und war froh, meinen Gefühlen durch einen rasenden Beifallsruf in etwa Luft machen zu können. Ich konnte nicht begreifen, dass nicht Alle mit in meinen Jubel einstimmten, und als nun vollends ein alter Philister neben mir meinte, die Dame spiele zwar recht artig, aber Hr. Aloys Schmitt habe ihm nicht minder gut gefallen, — da dachte ich mit Göthe: Ach, Herr Gott, erbarm' dich doch des Herrn! Nach dieser Sonate folgten einige Nummern aus den Märchenbildern von Schumann, für Piano und Viola, Op. 113, unserem Wasielewski gewidmet, mit welchem sie sie spielte, und zum Schlusse eine Etude von Chopin und zwei Mendelssohn'sche Lieder. Die Märchenbilder von Schumann sind eine schöne Composition, besonders gefiel mir das letzte in *D-dur*, dessen tief melancholische Melodie mit dem vorher gespielten scherzhaft capriciösen in *F-dur* (Nr. 2 des ersten Heftes) contrastirte. Die Mendelssohn'schen Lieder verfehlten auch diesmal ihre Wirkung nicht, mir aber war die Beethoven'sche Sonate noch zu sehr im Gedächtniss, als dass ich ihnen die ganze Aufmerksamkeit hätte widmen können, die sie verdienten. Ausser diesen Piano-Vorträgen hörten wir noch einige Lieder, zwei von Schumann (Lotosblume und Widmung), dann Mendelssohn's Suleika und Schubert's Post, von zwei Dilettantinnen als Dilettantin-

nen vorgetragen. Zu Anfang des Concertes wurde das Quartett von Schumann für Piano u. s. w. gespielt, das ich zu hören leider verhindert war. G n.

Aus New-York.

Den 25. October 1853.

Hier wird jetzt eine so reiche Fülle von musicalischen Genüssen geboten, dass man vor lauter Verlegenheit in der Wahl am Ende des Abends zu Hause bleiben wird. Den ganzen October durch täglich Concert von Jullien, dann Abschieds-Concert von Eckert und Pozzolini, Wohlthätigkeits-Concerte Jullien's und der Frau Sontag, drei Mal wöchentlich italiänische Oper, Ballet, die Pianisten Gottschalk und Jaell u. s. w. u. s. w. Das Zuströmen von Künstlern nach dem Lande der Dollars und des Goldstaubs hat bereits eine grosse Aenderung in den Forderungen gemacht, die das americanische Publicum jetzt stellt; die Zeit ist vorbei, wo mittelmässige Talente hier etwas machen konnten, und es wird selbst den ausgezeichneten Künstlern jetzt eben so schwer, in der neuen Welt reich zu werden, als in der alten.

Im Theater Niblo wird dreimal wöchentlich gesungen und dreimal getanzt, und zwar auf den Brettern und auf dem Seile. Die Sänger leiern die bekannten italiänischen Opern ab; im Ballet macht eine Demoiselle Mathias Furore; am vollsten sind jedoch die Seiltänzer-Abende, was freilich beweist, dass der feinere Geschmack, der in den gebildeten Ständen zu wurzeln beginnt, noch nicht im Geringsten ins Volk gedrungen ist. Jullien gibt, und das recht wacker, auch Sinfonien von Beethoven und Mendelssohn, aber das Haupt-Zugstück ist seine neueste Polka; die tüchtigen Solisten, wie Lavigne, König, Bottesini, Reichert, u. s. w. thun auch das Ihrige.

Karl Eckert gab mit Pozzolini (beide bisher bei der Sontag engagirt) ein Abschieds-Concert, in welchem Frau Sontag vorzüglich mitwirkte. Diese hat sich von ihrem Unfall erholt — sie glitt nämlich, als sie im Begriffe war, das Dampfboot von Staten-Island zu besteigen, aus und fiel zwischen dem Quai und dem Boote hinab, wobei sie jedoch mit Geistesgegenwart ein Tau des Schiffes fasste und mit dem Schrecken und einigen Quetschungen davon kam. Sie wird ihre Kunstreise ins Innere beginnen, auf welcher sie der Buffo Rocco, der junge Violinist Paul Julien und der Pianist Alfred Jaell begleiten.

Deutsche Tonhalle.

Nach dem Preis-Ausschreiben vom Juni laufenden Jahres sind uns zehn Bewerbungen zugekommen, welche wir nun an die erwählten Herren Preisrichter zur Beurtheilung senden und diese bekannt machen werden, sobald sie uns vorliegt.

Hiermit setzt der Verein zugleich einen Preis von zehn Ducaten aus für einen Quintettsatz mit Einleitung für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Die Bewerbungen in Partitur, an deren keine vom Vereine ein Eigenthums-Anspruch gemacht wird, wollen im Monat Mai 1854 frei anher gesendet werden, versehen mit einem deutschen Sinnspruch und begleitet von einem versiegelten Zettel, welcher den Namen und Wohnort des Verfassers enthält, aussen denselben Spruch führt und einen Künstler benennt, welchen der Einsender als Preisrichter wählt.

Wir machen dabei auf die hieher bezüglichen Satzungen der Tonhalle aufmerksam und haben anzuzeigen, dass uns Herr Dr. F. Liszt von Karlsruhe aus sagen liess, ihn künftig mit Zuwendung

des Preisrichter-Amtes zu verschonen, wonach wir also einer auf denselben fallenden Wahl keine Folge geben können.

Mannheim, November 1853.

Der Vereins-Vorstand.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Um dem Publicum den Genuss zu verschaffen, die verschiedenen Gattungen der Kammermusik in abwechselnder Folge zu hören, haben sich die Herren Hartmann, Derckum, Peters und Breuer, welche bekanntlich das seit Jahren rühmlichst bekannte kölnische Quartett bilden, mit den Herren Pixis, Hiller, Franck und Reinecke zu gemeinschaftlichen künstlerischen Productionen vereinigt. Die administrative Leitung hat ein Comité von Kunstfreunden übernommen. Es werden sechs Abend-Unterhaltungen Statt finden, in denen, ausser Streich-Quartetten und Quintetten, von unseren drei grossen Pianisten auch Compositionen für Pianoforte (mit Begleitung oder allein) werden vorgetragen werden. Die erste fand Dinstag den 15. d. M. Statt; der vollendete Vortrag des Haydn'schen Quartetts aus *C-dur* und des Beethoven'schen Op. 18 *D-dur* bewiesen, dass wir, wie das alte Frankreich beim Regierungswechsel, ausrufen können: „Das kölnische Quartett ist todt! Es lebe das kölnische Quartett!“ — Ausserdem hörten wir eine *Serenade* für Pianoforte, Violine und Violoncell, von F. Hiller componirt und von ihm, Hartmann und Breuer vorgetragen. Die *Serenade* beginnt mit einem *Alla Marcia*, dem ein *Scherzoso*, ein *Menuetto*, eine *Ghasele*, ein *Intermezzo* und eine *Tarantella* folgen, welche zuletzt auf recht hübsche Weise wieder zu dem Marsch zurückführt, mit welchem die Spieler, nachdem sie etwa eine kunstsinnige Freundin mit ihren Tönen erfreut haben, sich still wieder zurückziehen. Diesen Abend übernahm die ganze Zuhörerschaft die Rolle der Gefeierten und dankte durch lebhaften Beifall. Zum Schlüsse spielte Hiller „Präludium, Gigue, Sarabande, Gavotte und Fuge“ von J. S. Bach. Es war erfreulich, zu sehen, welchen Anklang das Unternehmen beim Publicum gefunden; der grosse Saal im Hotel Disch war ganz gefüllt. So schön dieser Saal auch ist, so ist doch zu bedauern, dass seine Lage unmittelbar an der Einfahrt und dem Hofe allerlei nichts weniger als musicalischen Klängen von aussen den Zugang zu den Ohren der Zuhörer verstatet. Vielleicht lässt sich dieser Uebelstand für die paar Stunden des Musikabends beseitigen.

Karl Eckert war auf seiner Durchreise nach München und Wien hier und in der Soirée anwesend. Sein Vertrag mit Frau Rossi-Sontag ist also gelöst. (Vergleiche die Correspondenz aus New-York.)

Ernst Koch ist dem Vernehmen nach gesonnen, seine Stelle als Gesanglehrer an der Rheinischen Musikschule hieselbst niederzulegen. Wir wollen im Interesse der Anstalt, welcher Koch seit ihrer Begründung die wirksamste Theilnahme gewidmet hat, hoffen, dass er derselben erhalten bleibe.

Düsseldorf. Es ist jetzt entschieden, dass Robert Schumann uns verlässt und wir somit den Verlust eines Künstlerpaares am Rheine zu bedauern haben, welches schwerlich seines Gleichen hat. Man spricht von der Berufung Stern's aus Berlin.

Die Gebrüder Müller, gegenwärtig in Breslau, werden Prag und Wien, und auf ihrer Rückreise Berlin besuchen.

Heidelberg. Dem bisherigen akademischen Musik-Director H. Winkelmeier, der seit 1846 hier wirkte und jetzt nach Mainz geht, ist ein werthvoller silberner Ehrenbecher als Anerkennung seiner Verdienste überreicht worden. Am Abend vor der

Abreise desselben brachte ihm der „Liederkranz“ noch ein Ständchen. Man sieht Hrn. Winkelmeier hier sehr ungern scheiden, da er in seiner siebenjährigen Wirksamkeit die eifrigste Thätigkeit und ein beharrliches Streben für die Verbreitung der echten Liebe zur Tonkunst gezeigt hat, welches um so einflussreicher sein musste, als Hrn. Winkelmeier's musicalischer Tüchtigkeit als Dirigent und Lehrer eine gründliche wissenschaftlich ästhetische Bildung zur Seite steht. Seinen neuen Wirkungskreis in Mainz hat er bereits begonnen; das erste Concert unter seiner Leitung wird im December Statt finden und darin Mendelssohn's *Athalia* zur Aufführung gebracht werden.

In Hannover ist die neue Oper *Tony*, Musik vom erlauchten Componisten der „*Casilda*“, in der letzten Woche des October unter Marschner's Leitung zur Aufführung gekommen. Die Stimmen der Kritik sind darüber getheilt. Das Finale des zweiten Actes soll ein treffliches Musikstück sein. Die „*Casilda*“ wird in Karlsruhe und Königsberg vorbereitet.

Frankfurt a. M., 14. Nov. Hr. v. Flotow ist hier, um seine Oper „*Rübezahl*“ zur Aufführung zu bringen.

Franz Liszt hat vom Prinz-Regenten von Baden das Commandeurkreuz des Zähringer-Ordens erhalten.

Ueber die Aufführung der *Missa solennis* in *D* von Beethoven zu München am 1. November berichten wir in der nächsten Nummer.

Rom. Döhler ist nach seiner Rückkehr von Neapel hier in seinem 44. Jahre gestorben. In Neapel hatte er seine letzte Composition geschrieben: *Fantaisie sur des chants populaires Napolitains*, mit dem Motto: *Veder Napoli e poi morir* (Neapel sehen und dann sterben!), welches für ihn eine traurige Wahrheit geworden ist. Seine Witwe, eine Nichte des Grafen Scheremetieff, ist in Rom geblieben. — Der berühmte Componist und erste Contrapunktist Italiens, Raimondi, ist gestorben.

Verdi hat sich Shakespeare's *König Lear* (!) zu einem Libretto zustutzen lassen und schreibt darüber eine Oper für Florenz.

Paris, 13. Nov. Es steht zu befürchten, dass die Eröffnung der italiänischen Oper mit Rossini's *Cenerentola* durch die Abwesenheit des Hofes bedeutend an Glanz verlieren wird, obgleich alle Logen des grossen Saales bereits für den ganzen Winter gemiethet und für die erste Serie von Vorstellungen sämtliche Plätze vergeben sein sollen. Die Parodi und Frezzolini sind engagirt. Das Engagement der Cruvelli an der grossen Oper ist als ein wahres Ereigniss aufgenommen worden, und diese Nachricht war ohne allen Scherz mächtig genug, um für mehrere Stunden die pariser Gesellschaft so sehr zu beschäftigen, dass man den Kanonen-Donner an der Donau, den uns der Telegraph herüber trägt, ganz überhörte. Fräulein Cruvelli ist die Löwin des Tages und theilt diese Ehre mit Omer Pascha, dessen Portrait bei allen Kunsthändlern ausgestellt ist, dessen Biographie auf allen Boulevards ausgeschrieen wird. Die Engagements-Bedingungen der Cruvelli sind fabelhaft: 100,000 Fres. für je acht Monate der nächsten zwei Jahre, Abkauf des Urlaubs von zwei Monaten im Jahre 1855 zur Zeit der Ausstellung für 50,000 Fres.! Das Engagement beginnt mit dem 1. Januar 1854. Sie wird zuerst als *Valentine* in den *Hugenotten* oder als *Jüdin* in Halévy's Oper auftreten, und Spontini's *Vestalin* wird mit ihr neu in Scene gehen. Dagegen verliert die grosse Oper die *Tedesco* am 1. Februar.

In den musicalischen Kreisen erregt es grosses Aufsehen, dass die Akademie für die durch Onslow's Tod erledigte Stelle Clapisson, David, Niedermeyer, Reber und Batton vorgeschlagen und H. Berlioz übergangen hat. Nach fünfmaliger Wahl hat Reber mit 18 Stimmen (Majorität von einer Stimme) den Sieg über Clapisson davon getragen, der ihn allein streitig machte. Es stimmten 35 Mitglieder.

Auf dem Programm des ersten Concertes der Ste. Cécile (Dirigent Seghers) steht Schumann's Overture zu Manfred, und ein Bruchstück aus J. S. Bach's Passion. B. P.

Wie ein Capellmeister unfreiwilliger Mitarbeiter an der Niederrheinischen Musik-Zeitung wird.

Heute erst bekomme ich Nr. 15 dieser Blätter zu Gesicht, nachdem ich den darin enthaltenen Schindler'schen Aufsatz bereits im „Echo“ gefunden hatte, aber doch erst das Original in Händen zu haben wünschte, ehe ich an die Existenz des classischen Unsinn, [??] welchen es ausspricht, glauben wollte. Ich werde mich wohl hüten, nach neun Jahren über das damals zu rasch oder zu langsam genommene Tempo eines Musikstückes zu streiten. Was käme dabei heraus? Ich halte mich ja nicht für infallibel — meinetwegen soll es vergriffen gewesen sein! Aber was thut Herr Schindler? Nachdem er mir vorgeworfen, ich hätte das fragliche Beethoven'sche *Benedictus* „als hinkendes Largo dahingeschleppt“, belehrt er uns, dass die in der Partitur fehlende Tempo-Bezeichnung *Andante con moto* sei, wie er dies bereits im Jahre 1844 ausgesprochen. Und zur Bestätigung seiner Ansicht dient ihm ein Beethoven'scher Brief, den Herr Professor Jahn bei Schott in Mainz gefunden, und welcher das Tempo des *Benedictus* angibt: *Andante molto cantabile e non troppo mosso*. Es stellt sich also die Sache folgender Maassen:

Beethoven:		Schindler:
<i>Andante molto cantabile e non troppo mosso.</i>		<i>Andante con moto.</i>

Bekanntlich deutet „*Cantabile*“ als Ueberschrift von Gesangstücken auf einen mehr langsamen als schnellen Vortrag. (Vergl. Universal-Lexikon der Tonkunst, Ausgabe von Gassner.) Hier ist der Begriff der langsameren Bewegung noch durch das vorangehende *molto* verstärkt worden; und damit „die jugendliche Hetzpeitsche“ (ein beliebter Schindler'scher Ausdruck) des Dirigenten nur ja nicht

- a) durch die heitere Tonart *G-dur*,
- b) durch die breiteren Formen des $12/8$ -Tactes sammt der dort herrschenden rhythmischen Bewegung der Ton-Figuren,
- c) durch das die Singstimmen wie in einem Rahmen umfassende obligate Instrument (Violine),
- d) durch die in der neueren Kirchenmusik fast immer sich gleich bleibende Behandlung der Textesworte „*Benedictus qui venit etc.*“ in heiter kindlich frommer Weise

verführt werde, hier einen ersehnten Spielraum zu finden, so setzt der vorsichtige Beethoven zu dem *Andante molto cantabile*, welches schon an und für sich langsamer als *Andante* ist, noch hinzu: *e non troppo mosso*: „und nicht zu rasch“.

Wahrlich! wenn ich der Narr wäre, dem es hätte einfallen können, jetzt, nach Verlauf von neun Jahren, den unfruchtbaren Streit über das zweifelhafte Tempo eines Musikstückes aufs Neue vor das Publicum zu bringen, so hätte ich zur Rechtfertigung meiner damaligen Ansicht kein schlagenderes Document hinzustellen, als den durch Herrn Professor Jahn im Schott'schen Archiv zu Mainz aufgefundenen Brief Beethoven's, worin er das Tempo vom *Benedictus* bezeichnet: *Andante molto cantabile e non troppo mosso*, was Herr Schindler als Beleg seines *Andante con moto* in die Welt hinausposaunt. Doch — wie schon oben gesagt — ich will mich gar nicht vertheidigen, ich kann Unrecht gehabt haben u. s. w. Aber dass Beethoven und Schindler auch hier wieder, wie schon so oft, in entschiedenster Richtung divergiren — das hat der Forschungseifer des Herrn Professors Jahn auf eclatante Art nachgewiesen, und dafür sei dem geehrten Manne aufrichtiger Dank gesagt.

Berlin, den 1. November 1853.

Heinrich Dorn.

Nachschrift der Redaction.

Verchteter! Wie ein Capellmeister Mitarbeiter (nämlich was Sie Mitarbeiter nennen) an einer Musik-Zeitung wird? Ei, die Frage ist leicht beantwortet: sobald sein Ich ins Spiel kommt. Beruhigen Sie Sich darüber, Ihr Fall ist kein Ausnahme-Fall; Sie sind der erste Capellmeister nicht und werden auch nicht der letzte sein, der uns mit Zuschriften beehrt. Dass Sie Sich aber haben dazu zwingen müssen, thut uns leid, und wir dispensiren Sie für die Zukunft gern von allen unfreiwilligen Beiträgen. In der Sache selbst können wir Ihnen gegen unseren wirklichen und freiwilligen Mitarbeiter nicht Recht geben. Wenn es um die persönlichen Ansichten der Herren A. Schindler und H. Dorn zu thun wäre, so hätten wir nichts dagegen, dass Sie „ein Narr wären“, wenn Sie den Streit über Ihre und eines Anderen Tempo-Auffassung nach neun Jahren wieder vor das Publicum brächten. Es handelt sich aber nicht um Narrheiten, sondern um die Entscheidung Beethoven's über das Tempo eines der wundervollsten Stücke seines grössten Werkes; deshalb hat Schindler den Jahn'schen Fund bekannt gemacht, und es kommt dabei auf den Unterschied zwischen *Sostenuto* und *Andante* an, nicht auf unbedeutende Modificationen des *Andante*, und in Bezug auf diesen sehr bedeutenden Unterschied hat Schindler offenbar Recht. *Suum cuique!*

Ankündigungen.

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.