

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 4. Februar 1854.

II. Jahrgang.

## Lohengrin, Oper von Richard Wagner.

Die leipziger Wochenschrift „Die Grenzboten“ enthält (Nr. 3 und 4) einen Aufsatz über Wagner's Lohengrin, der die Schwächen dieses Werkes, das Verfehlt von Wagner's System überhaupt und das Lächerliche seiner Prätentionen so gründlich ins Licht stellt, dass wir unsere Leser um so mehr darauf aufmerksam machen müssen, als die von dem Verfasser — ohne Zweifel Hrn. Prof. O. Jahn — ausgesprochenen Ansichten derselben Richtung angehören, welche wir seit Jahren vertreten, und sie nicht nur in der Hauptsache, sondern auch in vielem Einzelnen mit demjenigen übereinstimmen, was wir in unserer Kritik des Tannhäuser (Rheinische Musik-Zeitung, III. Jahrgang Nr. 123 — 140) gesagt haben.

Der erste Abschnitt jenes Aufsatzes behandelt das Textbuch, welches eben so, wie die Bearbeitung des Tannhäuser, „die Prätention macht, als eine selbstständige dramatische Dichtung zu gelten, und desswegen eine genauere Betrachtung fordert, weil die Bedeutung der Musik gerade in der Eigenthümlichkeit des Textes gesucht wird“ — und gelangt zu demselben Resultate, zu welchem wir beim Tannhäuser gekommen sind, dass nämlich von einem Drama als poetischem Kunstwerke und von selbstständigen, fest ausgeprägten dramatischen Gestalten, als Trägern sittlicher Ideen, auch im Lohengrin gar nicht die Rede sei. Dies lässt sich in diesem noch viel schlagender nachweisen, als im Tannhäuser, und der Verfasser hat durch eine ausführliche Analyse mit Scharfsinn gezeigt, „dass Lohengrin weder in der Motivirung der Handlung noch in der Charakteristik der Personen den Anforderungen genügt, welche man an ein Drama zu stellen hat“. Er weist „selbst in den Motiven nicht allein den Mangel an eigener Erfindung, sondern in dem ungeschickten Zusammenkitten einander ursprünglich fremder, aus verschiedenen Sagen entlehnter, einzelner Züge einen noch viel bedenklicheren Mangel an Verständniss für das poetisch Bedeutsame und für poetischen Zusammenhang“ nach, und vergisst auch nicht — was

wir im Tannhäuser nur beiläufig gerügt haben —, „das Unpoetische, die hausbackene Prosa des sprachlichen Ausdrucks, die mit Kummer und Noth elend gereimt ist“, durch viele Beispiele zu belegen.

„Fragt man dagegen“ — schliesst der Verfasser —, „ob das Buch als Textbuch, um Musik darauf zu machen, angemessen sei, so wird man anerkennen, dass es eine Anzahl von Situationen darbiete, welche für musicalische Darstellung dankbar sind, dass für Abwechslung, für Contraste, für ein scenisches Arrangement gesorgt ist, welches mancherlei musicalische Effecte begünstigt. Allein diese Vorzüge beschränken sich auf die allgemeine Anordnung, und es ist leicht einzusehen, dass Wagner gerade durch die Anstrengungen, welche er macht, statt eines Textbuches ein Drama zu dichten, die der Musik günstigen Momente schwächt oder aufhebt; ja, es ist fast komisch, zu sehen, wie fast nur da, wo er, ohne daran zu denken, seinem Vorsatze untreu wird und den Text nicht dramatisch, sondern opernhaf behandelt, etwas musicalisch zu Stande kommt. In der That hat Wagner den praktischen Beweis vollständig geliefert, dass sein Paradoxon, Oper und Drama seien identisch und müssen in einander aufgehen, damit das wahre Kunstwerk entstehe, falsch sei; denn das musicalische Element und die Prätention des absolut Dramatischen stehen einander im Wege und bringen sich gegenseitig zu Fall.“

Es freut uns, in diesen Sätzen vollständig dasjenige, was wir fast auf jeder Seite unserer Kritik des Tannhäuser ausgesprochen und durch Beispiele erläutert haben, durch die gleiche Ansicht eines so tüchtigen Kritikers bestätigt zu lesen.

Die klare, mit genauer Kenntniss der alten Sagen, scharfer Logik und trefflichen ästhetischen und dramaturgischen Kenntnissen ausgeführte Analyse des Gedichtes muss bei dem Verfasser selbst nachgelesen werden. Wir können hier nur auszugsweise einige Haupt-Momente derselben angeben.

Der Kern der Sage vom Lohengrin, einem Ritter des heiligen Gral, die ursprünglich in Flandern heimisch ist,

aber auch am Niederrheine (der Schwanenritter zu Cleve) lebte und in altdutschen Gedichten vielfach besungen worden, ist, dass ein Ritter in einem Nachen, der von einem Schwan gezogen wird, ans Land kommt, die Liebe der jungfräulichen Kronerbin gewinnt und sich mit ihr vermählt. Er nimmt ihr aber das Versprechen ab, nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen; denn alsdann müsse er sie sogleich verlassen. Nach Jahren glücklichen Zusammenlebens wird sie dennoch einstmals ihrem Versprechen untreu, und nun verlässt er sie und ihre Kinder auf demselben vom Schwan gezogenen Nachen.

Dieses alte, in unzähligen Sagen aller Zeiten und Völker behandelte Thema von der unbezähmbaren Neugierde der Frauen, welche, durch ein Verbot noch mehr gereizt, die schönsten Verhältnisse zerstört, tritt hier für unsere Gefühlswaise an und für sich schon verletzend auf; denn das Verbot widerspricht dem Wesen der Liebe, welches auf dem hingebenden gegenseitigen Vertrauen beruht. Als blosser Prüfung erscheint es lieblos; ist aber wirklich etwas zu verheimlichen, so zeigt es einen Mangel an Vertrauen. Nur eine zwingende Nothwendigkeit kann es rechtfertigen. In der Sage liegt diese nun in dem Mysterium vom heiligen Gral, dessen Ritter als Wesen höherer Art der Unschuld zu Hülfe kamen, deren wirkende Kraft aber an ihr Unbekanntbleiben geknüpft war; für uns aber ist sie keineswegs dadurch klar, denn wir glauben nicht mehr an das Mysterium vom heiligen Gral, wir kennen es nicht einmal, und es steht unseren Vorstellungen, selbst dem Mysticismus unserer Zeit, ganz fremd gegenüber. „Für die dramatische Motivirung“ — sagt der Verfasser wörtlich — „reicht das historisch Factische so wenig aus, als das Dogma<sup>\*)</sup>. Das Wesen des Drama's verlangt Handlung, die aus bewussten sittlichen Motiven hervorgeht, und die psychologische Begründung kann nur aus den sittlichen Gesetzen hervorgehen, welche unser Bewusstsein als die nothwendigen, unveräusserlichen erkennt. — — Wenn daher ein Verehrer Wagner's meint, es wäre nicht zu verwundern, wenn beim Ende der Oper *une fraction du public* fest überzeugt von der Existenz des Gral u. s. w. wäre, so lässt sich freilich in unserer Zeit des Tischrückens und Geisterklopfens das *Credo quia absurdum est* nicht ganz läugnen; allein eine ganze Partei Don Quixotes des heili-

gen Gral — nein, das kann man selbst Wagner's Musik, nicht einmal seinen Verehrern zutrauen<sup>\*)</sup>.“

Der Verfasser weist dann nach, wie Wagner allerdings gefühlt habe, den Stoff in einer mehr dem modernen Bewusstsein entsprechenden Weise motiviren zu müssen, und deshalb viel Zeugs über seinen Lohengrin als Symbol des Menschen (früher war Tannhäuser der reine Mensch), der sich aus der Verderbtheit der modernen Welt auf die Höhe des Reinen gerettet hat, und über seine Elsa als Symbol des wahrhaft Weiblichen geschrieben, aber die dramatische Gestaltung der Sage dadurch um nichts gefördert habe.

Wie Telramund, der Prätendent von Brabant und der Ankläger Elsa's als einer traumseligen, buhlerischen Maid und Mörderin ihres Bruders Gottfried, von Wagner zu einem schwachen, kurzsichtigen, in sich unwahren Kerl gemacht worden, der uns als „Preis aller Tugend und Ehre“ vorlügt, er habe „dem Rechte auf Elsa's Hand willig und gern entsagt“, und kurz nachher als Motiv seiner Anklage unter Anderem auch behauptet, dass „die eitle Magd seine Hand voll Hochmuth von sich stieß“, und dann unter Ortrud's, seiner Gattin, Leitung „die dümmsten und miserabelsten Streiche“ macht — das ist so ergötzlich dargestellt, dass wir eine wahre Freude daran gehabt haben, da uns dieser Wagner'sche Telramund sowohl beim Lesen des Gedichtes als beim Anschauen der Oper in Wiesbaden als ein so gemeiner Lump vorgekommen, dass sich weder das geringste Mitleid für ihn regen, noch er den moralisch berechtigten Hass des Galerie-Publicums gegen einen obligaten Bösewicht auf sich ziehen kann.

Eben so wird die Umbildung Elsa's aus der gesunden Gestalt der Sage in eine Somnambule und Clairvoyante, und die Rührung des guten Königs der Deutschen (leider Heinrich der Vogler, von dem wir uns eine ganz andere Vorstellung zu machen gewohnt sind) und des brabantischen Volkes über dieses Verhimmeln mit Fug und Recht verspottet, und wenn die Aeusserung des Verfassers bei dem

<sup>\*)</sup> „Die Darstellung von menschlichen Erlebnissen macht noch kein Drama; dieses verlangt Charaktere und Thaten. Tannhäuser ist leidend, keineswegs wirkend und thatkräftig — ein Mensch ohne inneren Halt, ohne ein richtiges oder auch verfehltes Streben nach Einem Ziele hin, der von einem Seelen-Zustande zum anderen schwankt, in welchem kein Funke einer sittlichen Idee lodert, an die er sein Leben setzt — ein Spielball äusserer Eindrücke, die ihn ohne sein Zuthun von einem Extrem ins andere werfen — — das Interesse an der Handlung beruht auf einer Katastrophe im geheimnissvollen Jenseits — das Menschliche ist aber nicht das specifisch Christliche, und das Wunder kann für uns nie eine zu rechtfertigende Lösung des dramatischen Knotens sein, weil wir nicht mehr daran glauben.“ Tannhäuser, Art. IX. a. o. O.

<sup>\*)</sup> Vergl., was wir Art. III. über Tannhäuser in Bezug auf Maria, auf die Absolution durch den Papst, die Fürbitte der Heiligen, das Wunder mit dem Krummstab u. s. w. gesagt haben.

Moment des Auftrittes, in welchem Lohengrin, nachdem er das bekannte Verbot zweimal wiederholt, Elsa entzückt an seine Brust drückt und ruft: „Elsa, ich liebe dich!“ wenn die Aeusserung, dass man nämlich dabei unwillkürlich an die naive Prinzessin Pumphia im Puppenspiel erinnert werde, etwas boshaft erscheinen könnte, so versichern wir aufs Wort, dass wir bei der Aufführung des Lohengrin in Wiesbaden unserem Nachbar bei dieser Stelle unwillkürlich ins Ohr raunten: „Ja, Prinz, ich liebe dir!“ —

Mit vollem Rechte wird ferner die Einführung des heidnischen Elements in der Person der Ortrud, Telramund's Gattin, getadelt. In dem ehrgeizigen, neidischen, rachsüchtigen Charakter dieses Weibes (des Nachbildes der Eglantine) liegen alle Motive, die der Dichter für ihr Auftreten braucht. Da hört man auf einmal eine „Explosion des Heidenthums“, einen Anruf des Wodan und der Freia, deren Schmach Ortrud rächen will! (Dabei die Phrase:

„Segnet mir Trug und Heuchelei,  
Dass glücklich meine Rache sei“ —

die an Caspar in der Wolfsschlucht erinnert.) Was soll das? In dem ganzen Drama ist von dem Dasein des Heidenthums keine Spur weiter vorhanden, geschweige denn, dass es als ein lebenskräftiges Element in die Handlung eingriffe. Und der Graf von Brabant soll (ein Jahrhundert nach Unterwerfung der Friesen durch Karl den Grossen!) eine offenkundige Heidin geheirathet haben? — Ganz und gar lächerlich wird diese Sache, wenn nun diese Heidin in der folgenden Scene in die Kirche geht, dabei sogar den Vortritt vor Elsa verlangt und diese rechtmässige und christliche Fürstin verhöhnt und beleidigt, ohne dass sich eine Christenhand zu deren Schutze erhebt! Diesen Auftritt wahr oder nur wahrscheinlich zu finden, dazu gehört ein starker Glaube. Er ist übrigens nur „ein schlecht gerathener Abklatsch von der Begegnung Brunhild's und Chriemhild's in den Nibelungen“.

Dass die Zumuthung Telramund's an Elsa, dass sie ihm behülflich sein solle, ihrem Gemahl nur das kleinste Glied abzuschneiden, um dessen Zauber zu brechen —

„Ich bin dir nah' zur Nacht —

Rufst du, ohn' Schaden ist es schnell vollbracht“ —

eine der widrigsten und befremdendsten sei, die je an eine Braut am Hochzeitstage gemacht, dass ferner die Scene, in welcher Elsa ihr Versprechen bricht und die verhängnissvolle Frage an Lohengrin thut, den Zuschauer durchaus nicht zur Empfindung einer wahrhaft tragischen Situation gelangen lässt, wird genügend, auch durch die Gegenüber-

stellung der eigentlichen Sage, erläutert. Eben so wahr ist, was sich übrigens einem jeden Zuschauer auf der Stelle darbietet, dass die Scene, in welcher Telramund ins Zimmer hineinstürzt, um Lohengrin zu überfallen, und Elsa diesem sein Schwert reicht, mit welchem er jenen niederhaut, der Situation in der Euryanthe, wo diese sich der Schlange entgegenwirft, um Adolar zu schützen, nachgebildet, hier im Lohengrin nach der bereits eingetretenen Katastrophe ohne alle dramatische Bedeutung sei. Für uns hatte dieser Auftritt bei der Aufführung auch noch desswegen etwas ganz besonders Widriges, weil man nicht begreift, wie Telramund ins Schloss und vollends ins Brautgemach — er stürzt durch eine Seitenthür herein — hingedrungen können, und dadurch unwillkürlich ein Verdacht auf Elsa's Mitwirkung rege wird, den die oben ausgesprochene Zumuthung des Geächteten und der Wankelmuth der nervenschwachen Elsa, deren Urtheil und Vertrauen alle Augenblicke durch jede Erregung umdunkelt und erschüttert wird, rechtfertigen.

Zum Schluss des Drama's klagt Lohengrin Elsa des gebrochenen Gelübdes an und erklärt in langer Rede, wer er sei und was es mit dem heiligen Gral für eine Bewandniss habe. Dass er seinen Namen nennt, ist in der Ordnung; aber dass er seine Zeitgenossen wie uns Menschen des neunzehnten Jahrhunderts über den Gral belehrt, ist komisch. Der Schwan erscheint, ihn abzuholen; da stürzt Ortrud, man weiss nicht, woher und warum, hervor und gesteht, dass jener Schwan der verzauberte Bruder Elsa's, Gottfried, der Erbe von Brabant, sei. Lohengrin sinkt aufs Knie und betet, eine weisse Taube senkt sich nieder, er lös't dem Schwan die Kette, der taucht unter, und Gottfried kommt herauf. Ortrud stürzt zu Boden, Elsa sinkt, als Lohengrin im Nachen sich entfernt, entseelt nieder, und es bleibt nur der gute König (der im ganzen Drama nichts thut, als sich wundert und dann und wann den Kopf schüttelt) und der stets gerührte Chor übrig. Ueber alles das bemerkt der Verfasser sehr richtig:

„Die Einmischung Gottfried's, die schon im Eingange störend ist, wird es noch viel mehr am Schlusse, der anstatt eine Lösung oder Sühne des tragischen Conflictes zu bringen, unser Interesse auf einen Gegenstand richtet, welcher der eigentlichen Handlung fremd ist. Was geht den Zuschauer, welchen Elsa und Lohengrin beschäftigen, die Succession in Brabant an? Und nun gar der ganze Zauber- und Verwandlungs-Apparat, wie aus der *Laterna magica*, wie widerwärtig kindisch schliesst er ein Drama, das die Präntention macht, poetische Aufgaben poetisch zu lösen!

— Und Lohengrin, der überhaupt nichts weiter thut, als dass er den Telramund im Zweikampfe besiegt und ihn nachher niederstreckt, übrigens bloss dazu da ist, um Elsa zu verbieten, ihn zu fragen, und sie vor dem Ungehorsam zu behüten, ergeht sich in seinen letzten Reden in einer solchen Salbung und verliert sich in eine so breiweiche Sentimentalität, dass vom Ritter und Helden auch gar nichts übrig bleibt.“

Endlich erscheint der Chor in diesem Drama der Zukunft „ohne alle dramatische Individualität; er hat gar keine Meinung, kaum eine eigene Stimmung, davon abgesehen, dass er immer bereit ist, über Lohengrin gerührt zu werden; sonst ist er das getreue Echo dessen, was er zuletzt gehört hat, und führt stets einen trivialen Gemeinplatz im Munde.“

(Schluss folgt.)

### Gaetano Donizetti.

Donizetti ist zu Bergamo im Jahre 1798 geboren. Hervorragende musicalische Anlagen bestimmten schon früh seinen Beruf zum Tonkünstler, zu welchem ihn Simon Mayr mit besonderem Gefallen und Wohlwollen ausbildete. Späterhin genoss er auch den Unterricht des berühmten Pater Matei zu Bologna, dessen Schule auch Rossini, der nur sechs Jahre älter als Donizetti war, eine Zeit lang benutzt hatte. Trotz dieses geringen Unterschiedes an Jahren kann man dennoch beide Componisten nur im Leben, aber nicht in der Geschichte der Musik als Zeitgenossen betrachten; obwohl Donizetti todt und Rossini noch am Leben ist, so muss doch der letztere als Vorläufer Donizetti's, als Gründer der neueren italiänischen Schule gelten, als derjenige, der die Reaction der Melodie, der absoluten Melodie, möchten wir sagen, gegen die declamatorische Musik ins Leben gerufen hat. Dass diese an sich wohlthätige Reaction eben so wie ihre politische Schwester das Maass überschritt und neben dem Guten, das sie hatte, auch gar viel Unheil brachte, daran brauchen wir nur in so fern noch einmal zu erinnern, als Donizetti seinen reichen Antheil daran im Guten und Bösen und seinen Lohn dafür dahin hat.

Als Donizetti seine erste Oper, *Enrico di Burgogna*, im Jahre 1818 zu Venedig aufs Theater brachte, hatte Rossini bereits deren 15 — 16 geschrieben, und darunter Werke wie *Tancredi* und die *Italiana in Algieri* (1812), *Il Barbiere de Seviglia* und *Otello* (1816), *Cenerentola* und *Gazza ladra* (1817) u. s. w. Donizetti's erstes Auftreten war kein glückliches; das Publicum nahm seine Oper

sehr kalt und mit nur zu ausdrucksvollem Stillschweigen auf, während die Kenner jedoch in dem jungen Componisten Talent erkannten und ihn zum Beharren auf der begonnenen Bahn ermunterten.

Und in der That rechtfertigte schon im folgenden Jahre die zweite Oper desselben, *Il Falegname di Livonia*, ihr Vertrauen; denn diese hatte — wiewohl nachher bald vergessen — im Jahre 1819 auf derselben Bühne zu Venedig einen Erfolg, der Donizetti's Namen bei den *Impresari* der vorzüglichsten Theater in Italien bekannt machte. Simon Mayr, der bis zu Rossini's Auftreten ein unbestrittenes Ansehen als Maestro in Italien genoss, schrieb dem Unternehmer in Neapel, der ihn einlud, dort eine Oper für ihn zu schreiben: „Ich schicke Ihnen Donizetti, und Sie werden bei dem Tausche nicht zu kurz kommen.“

Seine Befreiung vom Kriegsdienste verdankte der junge Tonkünstler der Composition der Oper *Zoraïda di Grenada*, welche im Jahre 1822 in Rom einen ungeheuren Erfolg hatte. Man bereitete ihm einen förmlichen Triumphzug, bei welchem er auf einem mit acht Pferden bespannten Wagen erschien. In den folgenden fünf Jahren schrieb er nicht weniger als zwölf Opern (zwei für Rom, eine für Mailand, die übrigen neun für Neapel), deren Erfolge sehr verschieden waren; entscheidend war kein einziger, und es hat sich auch nichts aus dieser Periode auf dem Repertoire erhalten.

Allein der überquellende Reichthum an melodischem Stoffe und die fabelhafte Leichtigkeit und Schnelligkeit der Arbeit vergrösserten seinen Ruf, so dass ihm Barbaja in Neapel einen glänzenden Contract anbot, durch dessen Annahme er sein Talent auf vier Jahre, 1827 — 1830, dem berühmten Unternehmer zur Verfügung stellte. Während dieser Dienstzeit lieferte Donizetti fünfzehn Partituren, unter denen *L'Esule di Roma* und ein grosses dramatisches Oratorium, *Il Diluvio universale* (die Sündflut) am meisten gefielen, aber auch nicht über die Gränzen Italiens hinausgekommen sind. Interessant dürfte vielleicht für uns, zum Vergleich mit Lortzing's Czaar und Zimmermann, die Einsicht der Partitur von *Il Borgomastro di Sardam* sein, welches die erste Oper war, die er in dieser Periode für Barbaja schrieb (1827).

Mit der Composition der *Anna Bolena* für Mailand im Jahre 1831 erreichte er eine bedeutend höhere Stufe des Ruhmes, indem sich von nun an besonders auch ein gewisses Talent für die musicalische Darstellung tragischer Situationen entwickelte, welches ihm durchaus nicht abgesprochen werden kann. Auch gab ihm Rossini nachmals

das Zeugniß, dass von allen Componisten, die er gekannt habe, Donizetti der einzige sei, der Athem genug habe, um mit andauernder Begeisterung bis ans Ende einer Oper zu gelangen.

Es folgten als Opern, welche dauernden Erfolg hatten und eben sowohl in Frankreich und Deutschland, wie in Italien Glück machten: *L'Elisire d'Amore* (Mailand 1832), *Torquato Tasso* (Rom 1833), *Lucrezia Borgia* (Mailand 1834), welche merkwürdiger Weise in Italien nur langsam Boden fasste, *Lucia di Lammermoor* (Neapel 1835) *Belisario* (Venedig 1836).

Im Jahre 1835 war Donizetti zum ersten Male, jedoch nur kurze Zeit, in Paris gewesen und hatte da seinen *Marino Falieri* geschrieben, welcher kein Glück machte, — ein Fall, über den sich Niemand leichter tröstet, als ein italiänischer Maëstro, und den übrigens Donizetti noch in demselben Jahre zu Neapel durch die *Lucia* glänzend wieder gut machte. Das Jahr 1840 brachte er in Paris zu und schrieb dort die „Regimentstochter“, „Die Martyrer“ und „Die Favorite“. Die beiden folgenden Jahre lebte er abwechselnd in Rom, Mailand und Wien; für Wien schrieb er 1842 seine *Linda di Chamouni* und 1843 *Maria di Rohan*, für Paris in demselben Jahre *Don Pasquale* und *Don Sebastien*. Weder die Regimentstochter noch Don Sebastian hatten in Paris grossen Erfolg, während das letztere Werk in Wien eine lange Reihe von Vorstellungen erlebte, und die Regimentstochter bekanntlich in Deutschland die beliebteste Oper Donizetti's wurde.

Donizetti ist unstreitig der fruchtbarste Componist unserer Zeit gewesen. Von 1818 bis 1844, also in sechsundzwanzig Jahren, hat er 65 Opern geschrieben, deren jede einen ganzen Abend füllte; ausserdem zwölf Cantaten und Festspiele, mehrere Messen (auch zwei *Requiem*), Ouverturen für Orchester und für Militär-Musik, viele Sammlungen von Arien, Romanzen, Duetten, einige Violin-Quartette, endlich mehrere Sonaten und Variationen für Pianoforte. Er hob alles auf, was er aufs Papier warf, und schob es in besondere Mappen, welche je nach dem Inhalt der Musikstücke bestimmte Aufschriften hatten.

In Paris besuchte ihn der grosse Musicalien-Verleger Ricordi aus Mailand. Es war gerade um die Zeit, als Don Pasquale probirt wurde. Die Oper wollte bei den Orchester-Mitgliedern keinen rechten Anklang finden; die General-Probe ging ohne Aeusserungen des Beifalls vorüber. Nur Donizetti hatte Vertrauen auf den Erfolg, sagte aber zu Ricordi: „Komm einmal eben mit, ich muss in den dritten Act noch eine Serenade einlegen; sei so gut und bringe

sie zu Mario — ich bin zu erschöpft, um noch herumzulaufen.“ — Zu Hause angekommen, nimmt er ein Notenblatt aus der Mappe Nr. I, überlies't es kaum noch einmal, drückt es Ricordi in die Hand und drängt ihn zur Thür.

Dieser nimmt sich nur eben noch Zeit, ihn zu fragen, ob die Mappen, die er da sehe, lauter Manuscripte enthielten.

„Ja wohl,“ — sagte Donizetti — „das sind Hobel-späne, der Abfall meiner Opern; in Nr. I liegen Romanzen und Arien, in Nr. II allerhand Melodien unbestimmten Inhalts, in Nr. III Bruchstücke von Ensembles und Finalen. Mach, dass du fort kommst. Um 5 Uhr lasse ich ihn bitten, mit mir zu probiren.“

Don Pasquale machte Glück, und Mario's Serenade im dritten Acte wurde ungeheuer beklatscht.

Am anderen Morgen fand sich Ricordi wieder ein, wünschte dem Freunde zu dem neuen Erfolge Glück, zeigte auf die Mappen und sagte: „Ich kaufe dir die ganze Mappe Nr. I ungesehen ab.“

— Dein Ernst? — erwidert Donizetti: — Gut! gib mir die Brustnadel mit dem grossen Diamant, die du da trägst.

Sie tauschen wirklich, und Ricordi fand in der Mappe an 8 — 10 Melodien, mit denen er gute Geschäfte machte. Der Zufall wollte, dass einige Zeit darauf ein Juwelier die Brustnadel Donizetti's bewunderte. Der Componist reichte sie ihm zu genauerer Betrachtung hin, und jener rief aus: „In der That wunderbar! Es ist unmöglich, die Kunst der Nachahmung des Echten weiter zu treiben!“ — Wer erstaunte mehr, als unser Künstler! Er schrieb nach Mailand. Ricordi war in London angeführt worden, wo man bei einer Reparatur der Fassung ihm den echten Diamant vertauscht hatte. Er sandte Donizetti einen Wechsel von 200 Louisd'or auf Rothschild.

Donizetti war nicht nur Musiker, sondern auch Dichter; die Textbücher der Regimentstochter und des Don Pasquale sind von ihm selbst, eben so *Betly* und *Olivo e Pasquale*. Wie schnell er als Musiker arbeitete, ist schon erwähnt; die Regimentstochter soll er in 8 — 10 Tagen, Don Pasquale in 17 Tagen componirt haben. Sobald er eine Oper angefangen, blieb er wie in einer Art von Rausch daran und hatte bis zu deren Vollendung für nichts Anderes auf der Welt Sinn. Er konnte seine Gedanken in solchem Grade von dem, was um ihn her vorging, mochte dies auch die rauschendste oder anziehendste Musik sein, isoliren, dass man oft gesehen hat, wie er während der Proben mit ganzem Orchester Cavatinen und Duette, ja, lange Stellen eines Finale umarbeitete.

Diese ungeheure, fieberhafte Thätigkeit seines schaffenden Geistes brach endlich unter der eigenen Last, die sie fort und fort anhäufte, zusammen. Sein überreizter Zustand und der damit verbundene Aerger bei den letzten Proben zur Oper Don Sebastian in Paris brachten plötzlich eine erste Erschütterung des Gehirnnerven-Systems hervor, deren Möglichkeit früher auch nicht durch das geringste Symptom angedeutet worden war. Zwar kehrten nicht nur lichte Augenblicke, sondern auch ganze Zeiträume zurück, in denen er den vollen Gebrauch seiner Verstandeskräfte wieder in der Gewalt hatte; aber dennoch waren die letzten fünf Jahre seines Lebens eine furchtbare Kehrseite des Geschicks eines Mannes, den Glück und Ruhm mit ihren reichsten Gaben überschüttet hatten. Beim Nachhausegehen aus einer der letzten Proben zu Don Sebastian, in welcher der damalige Director der grossen Oper wiederum allerlei Forderungen über Weglassung oder Aenderung von Musikstücken an ihn gestellt hatte, traf ihn der erste paralytische Anfall. Man gewahrte bald, dass nicht nur sein Körper, sondern auch sein Verstand gelitten.

Die pariser Presse war eben nicht sehr eingenommen für Don Sebastian. Donizetti, diesmal äusserst reizbar, theils durch den Einfluss der Krankheit, theils weil er auf diese Oper viele Mühe verwandt hatte und sie für eine seiner besten Arbeiten hielt, verliess Paris und ging nach Wien. Hier fand er volle Entschädigung für sein gekränktes Gefühl durch eine Reihe von zahlreich besuchten Vorstellungen und den andauernden Beifall des Publicums. Er schrieb darüber nach Paris im Jahre 1846:

„Meine lieben Freunde!

„Ich kann euch noch keine Einzelheiten über die Aufführung von Don Sebastian melden, welche vorgestern hier Statt gefunden hat; allein die Oper ist mit weit mehr Wärme als in Paris aufgenommen worden. Drei Stücke wurden *da capo* verlangt; der Beifall tönt noch in meinem Kopfe fort. Man hat mich auf die Bühne geschleppt und mich gezwungen, ich weiss nicht, wie viel Mal, herauszutreten, was mir gar nicht recht war. Glaubt mir, man wird in Paris wieder auf Don Sebastian zurückkommen, den ich sorgfältiger als alle meine anderen Partituren gearbeitet habe, und den ich für ein vorzügliches Werk (*un ouvrage capital*) halte. Ich spreche nicht gern von mir; aber die Art, wie eure Journale meine Oper behandelt haben, hat mich gekränkt und mir viele schlaflose Nächte verursacht. Mit dem Herrn Director (Leon Pillet) bin ich auch unzufrieden; er hat mir unglückliche Aenderungen abgenöthigt, und Herr Scribe hätte uns auch besser zur Seite stehen

können, als er gethan hat. Nun, ich will Niemandem weitere Vorwürfe machen; mit der Zeit wird man vielleicht dem, was in Don Sebastian nicht ganz übel ist, Gerechtigkeit widerfahren lassen.

„Das wiener Klima ist mir nicht günstig; mein Kopf bessert sich nicht, und wenn das so fortgeht, so werde ich mich gezwungen sehen, auf einige Monate nach Bergamo zu gehen, um dort auszuruhen\*).

Ja wohl, um dort auszuruhen! — Er kam kränker als je nach Paris zurück; man musste ihn in das Irrenhaus zu Ivry bringen, und die Wissenschaft versuchte umsonst, seine regelmässige Geistesthätigkeit wieder herzustellen. Sein Neffe kam auf den Gedanken, ihn nach seiner Heimat zurückzubringen, um vielleicht von dem milden Himmel Italiens noch eine Heilung zu erwarten.

Es war im April des Jahres 1848; die politische Bewegung war in Italien auf ihre Höhe gestiegen. Bei einer Nachricht von einem Vortheile über die Gegner belebten sich die Strassen in Bergamo, man läutete die Glocken, man feuerte Freudenschüsse ab. Da richtet sich Donizetti von seinem Lager auf, Vernunft und Sprache kehren ihm auf einen Augenblick zurück, er haucht die Worte „Vaterland! Freiheit!“ aus und sinkt todt auf das Kissen zurück.

### Aus Paris.

Den 28. Januar 1854.

Am Dinstag gaben die Italiäner Bellini's *Sonnambula* mit der Frezzolini und Mario in den Hauptrollen und einer Schülerin der Rheinischen Musikschule in Köln, Francisca Veith, als Lisa. Die ganze Vorstellung war leider eine verfehlte. Mario, dem sonst angebeteten Tenor, versagte die Stimme zweimal in der Arie im zweiten Acte; die Frezzolini wollte mit Gewalt die Frische und das Feuer der Jugend zurückrufen und wurde dadurch an den meisten Stellen unausstehlich, während an anderen die *beaux restes* uns mehr eine Achtung für das Gewesene, als eine Bewunderung des Vorhandenen abnöthigten. Frl. Veith war sehr befangen im Spiel; allein ihre äussere Erscheinung gefiel, und man rühmte die bewundernswerthe Stimme der jungen Deutschen, welche überhaupt Aufmunterung auf der theatralischen Laufbahn verdiene, wengleich nicht zu verkennen sei, dass sie noch sehr lernen müsse, ihre schöne Stimme zu benutzen. Ich glaube, Frl. Veith kann mit dieser Kritik über ihr erstes Auftreten zufrieden sein; bei fortgesetztem Studium wird sie gewiss eine bedeutende Zukunft haben. Ob aber das Engagement bei der italiänischen Oper ihr die durchaus nothwendige Gelegenheit zur Erlangung der Bühnen-Routine verschaffen wird, ist sehr zu bezweifeln. Voraussichtlich wird sie nur wenig beschäftigt werden, und das ist sehr schade, sowohl für sie selbst, als für das Publicum, welches trotz seiner Liebhaberei für Ruinen doch auch gern einmal eine frische Blume daneben aufblühen sieht.

Eine andere junge Deutsche, Frl. Wertheimer, früher an der komischen Oper, ist bei der *Académie impériale* angestellt und

\* ) France Musicale, 1854, Nr. 1.

wird als Fides im Propheten auftreten; die dritte, oder vielmehr die erste, Sophie Cruvelli, feiert fortwährend als Valentine ihre Triumphe. Es ist dies allerdings schmeichelhaft für unseren künstlerischen Nationalstolz, aber bedauernswerth, dass die deutschen Hofbühnen sich solche Talente entgehen lassen. Spontini's Vestalin wird eifrig studirt; allein wer der Licinius der neuen Julia sein solle, *that is the question*. — Im hohen Rathe der grossen Oper kann man noch nicht darüber einig werden, ob der Licinius mehr Vortrag oder mehr Lunge erfordere, d. h. ob ihn Roger oder Gueymard singen müsse.

Als einen Stern erster Grösse kündigt die italiänische Oper Frau Emilie von Petrowitsch-Walter, Enkelin des berühmten Serbiens Kara Georg, als *Prima Donna assoluta* im Fache des dramatischen Gesanges an. Sie wird zuerst die Lucrezia singen, dann die Norma, Donna Anna, Semiramis und Desdemona. Sie soll noch jung sein — was die Abonnenten nicht eher glauben wollen, als bis sie sie gesehen haben. Da'lle Aste wird in der *Gazza ladra* auftreten.

B. P.

### Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale.

Dinstag, den 31. Januar.

Eine gute Ausführung der Freischütz-Ouverture eröffnete den Abend. Ihr folgte das achte Violin-Concert von Rode, vom Concertmeister F. Hartmann ganz vortrefflich gespielt. Wir bewunderten von Neuem seinen grossen, breiten Ton, dieses herrliche Erbtheil der Spohr'schen Schule, in so weit überhaupt eine Schule den Ton lehren kann; denn wahrlich, der schöne volle Ton auf der Violine ist fast eben so sehr Naturgabe, als der Ton der menschlichen Stimme.

Die Lieder für vierstimmigen gemischten Chor: „Sonntag“, von Hiller, „Auf dem See“ und „Abschied vom Walde (O Thäler weit u. s. w.)“ von Mendelssohn, machen sich nicht bei einem Chor von 200 Stimmen; wir möchten nicht zur Wiederholung eines ähnlichen Versuches rathen.

Hiller's Sinfonie in *G-dur*, „Im Freien“ betitelt, beschloss die erste Abtheilung des Concerts. Sie erscheint uns jetzt, nachdem der Componist die letzte Hand daran gelegt, als ein so bedeutendes Werk, wie kaum eines seit Mendelssohn's *A-moll*-Sinfonie geschrieben worden, Schumann und Gade keineswegs ausgenommen. Wir werden ausführlicher darauf zurückkommen. Die Ausführung der Sinfonie ist schwierig; trotzdem gingen die drei ersten Sätze vortrefflich; der letzte schien, wegen Mangels an Zeit zu wiederholten Proben, noch nicht so ganz in Saft und Blut der Orchester-Mitglieder übergegangen zu sein.

Die zweite Abtheilung eröffnete eine neue Composition von Franz Derckum, eine Fest-Ouverture in *D-dur*. Nach einer kurzen Einleitung, einem zum Theil marschartigen *Maestoso*, tritt das *Allegro*,  $\frac{4}{4}$ -Tact, mit einem frisch und kräftig aufjubelnden Thema in voller Instrumentirung ein; ein zartes, recht melodiöses zweites Thema verbindet und verwebt sich mit einzelnen aus dem Haupt-Thema genommenen Motiven auf anmuthige Weise, und wird mit Modulationen durchgeführt, welche keineswegs herbeigezerrt sind, sondern natürlichen Fluss haben und, was freilich die Hauptsache ist, aber nichts desto weniger von den Neueren so oft vergessen wird, auch wissen, was und wohin sie wollen (wie z. B. vor dem sehr wirkungsvollen Eintritt des Haupt-Thema's in *C-dur*). Das Ganze macht besonders durch die Klarheit der Gedankenfolge und der harmonischen Arbeit, welche an die hohe Einfachheit der Cherubini'schen Ouverturen erinnern und in erfreulichem Gegensatze zu dem dissonirenden Getöse so mancher Zeitgenossen stehen, einen wohlthuenden Eindruck.

Zum Schlusse kam Händel's *Te Deum* zur Feier des Sieges bei Dettingen zur Aufführung. Bei manchen grossen Schönheiten dieses Werkes, wie das bei Händel nicht wohl anders sein kann, leidet dasselbe doch an zwei Dingen, welche eine durchschlagende Wirkung in unserer Zeit unmöglich machen: an Eintönigkeit, welche sowohl durch den Stil der Chöre als durch den Mangel an Abwechslung zwischen Chören und Solostücken verursacht wird, und an einer gar zu altväterischen Behandlung des Orchesters (mit ewigen kleinen Zwischenspielen zwischen dem Gesange) und gar zu dürftiger Instrumentirung. Händel hat es mit den Trompeten zwingen wollen; da aber kein Mensch heut zu Tage das blasen kann, was er von ihnen verlangt, so müsste wenigstens eine Ergänzung durch vollere Instrumentirung an ihre Stelle treten. Diejenige Bearbeitung aber, welche hier gegeben wurde, war grausig; von einem hiesigen Musiker rührt sie nicht her — aber warum kümmerte man sich nicht zu rechter Zeit um das, was sie enthielt oder vielmehr nicht enthielt? Wir zweifeln indess, ob auch eine bessere dem *Te Deum* aufhelfen könne; ausser einem oder zwei Chören trägt es das Gepräge eines Gelegenheits-Werkes, obwohl es im Jahre 1743, d. h. nach dem *Messias* und *Samson*, componirt ist. Die Aufführung liess an Festigkeit und einschlagender Präcision des Chors auch Manches zu wünschen übrig. Herr DuMont sang die Bass-Soli sehr gut und war ganz vorzüglich bei Stimme.

### Zweites Concert des Männergesang-Vereins in Köln

im Casinosaale.

Donnerstag, den 2. Februar.

Das zweite Concert des Männergesang-Vereins unter Leitung des k. Musik-Directors Herrn F. Weber war, wo möglich, noch stärker besucht, als das erste, und doch wird von allen Zuhörern keiner den Saal unbefriedigt verlassen haben. Der Verein, zahlreich vertreten, zeigte sich einmal recht wieder im vollen Glanze seiner vorzüglichen Eigenschaften, und die Wahl der Lieder war glücklich getroffen, um diese Vorzüge ins Licht zu stellen. Wenn die Krone der Leistungen des Vereins das Zarte, Weiche, Duftige und das Sentimentale im edleren Sinne bleibt — wie der vollendete Vortrag von Fr. Otto's „Weit, weit über das Thal“ und dessen „Lebewohl“, von Mendelssohn's „Schlafe Liebchen“ und dreier Volkslieder von Silcher von Neuem bewies —, so gelingt ihm doch auch das Fein-Humoristische, wie in Girschner's „Hüte dich“, und das Männlich-Feurige, wie in „Lützow's wilder Jagd“ von C. M. von Weber, ganz vortrefflich.

Interessant war das Concert auch durch die Mitwirkung zweier jungen Künstlerinnen aus Brüssel, einer Sängerin und einer Violinpielerin. Die erste, Fräulein Serneels, gekrönte Schülerin des dortigen Conservatoire's, sang Bellini's *Casta Diva* und die Arie der Marie aus dem zweiten Acte der Regimentstochter von Donizetti, welche letztere freilich nicht in den Concertsaal passt. Sie ist im Besitze eines schönen Mezzo-Soprans von bedeutendem Umfange, dessen Ausbildung jedoch noch des Studiums und der Schule, besonders im Portamento, in der Egalität und im Vortrage der Melodie bedarf, während die Coloratur — abgesehen von der Methode, mit welcher wir uns nicht befreunden können — schon eine lobenswerthe Fertigkeit zeigt. Fräulein Louise Singelée, die dreizehnjährige allerliebste Tochter des Herrn Singelée aus Brüssel, der uns als tüchtiger Violinist von den niederrheinischen Musikfesten her bekannt ist, spielte ein Beriot'sches Concert und eine Phantasie von Vieuxtemps. Schülerin ihres Vaters und des Conservatoire's (wo sie ebenfalls den ersten Preis erhalten), bewährte die jugendliche Violinistin ein wirklich künstlerisches Talent, und ihr reines, glattes, ausdrucksvolles und bereits technisch sehr rundes Spiel be-

rechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Beide erhielten lebhaften Beifall; Frl. Singelée wurde gerufen.

Unter den Zuhörern befand sich Fr. Abt aus Braunschweig, dem der Verein nach dem Concerte in fröhlicher Gesellschaft durch Gesänge und Toaste die ehrenvollste Anerkennung zollte.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** F. Hiller hat die Carnevalszeit, in welcher kein Gesellschafts-Concert Statt finden wird, zu einem Ausfluge nach Paris benutzt.

Fräulein Johanna Wagner hat vom Könige von Preussen den Titel einer Kammersängerin erhalten.

Von Dr. E. O. Lindner wird nächstens ein musikgeschichtliches Werk, „Die erste stehende Oper in Deutschland“, erscheinen, mit Beilagen ungedruckter Compositionen von Reinhold Kaiser.

**Mailand.** Die Eröffnung der Carnevalszeit hat einen traurigen Anfang gehabt; an der *Scala* wurde eine neue Oper vom Maëstro Buzzi sehr kalt aufgenommen und das Ballet „Uriella“ unbarmherzig ausgepiffen.

Der Violoncellist Alex. Batta hat im December v. J. auf der Seefahrt von Marseille nach Nizza, die man gewöhnlich in zwölf Stunden macht, einen viertägigen Sturm ausgestanden. Das Schiff ist nur mit grosser Mühe und durch Ueberbordwerfen der Ladung gerettet worden.

Frau Nissen-Saloman ist zu Paris an der italiänischen Oper als Elvira in Verdi's Ernani aufgetreten und hat einen *Succès d'estime* gehabt.

### Ankündigungen.

## Neue Musicalien

im Verlage von  
**BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig:**

- Dürrner, J.**, Op. 23. Drei Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Sgr.
- Karasowski, M.**, Op. 3. Réverie du Soir, pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. 15 Sgr.
- Kittl, J. F.**, Bianca und Giuseppe, oder: Die Franzosen vor Nizza. Clavier-Auszug einzeln: Nr. 1—13 à 5—25 Sgr.
- — Overture aus derselben Oper, für das Pianoforte. 15 Sgr.
- — Potpourri daraus, für das Pianoforte. 20 Sgr.
- — Dasselbe, für Pianoforte zu vier Händen. 25 Sgr.
- Lumbye's** Tänze für das Pianoforte: Nr. 113, Undine-Walzer, 15 Sgr. Nr. 114, Ida-Polka, 5 Sgr. Nr. 115, Frühlingsgrüsse, Galopp, 7½ Sgr.
- Mendelssohn-Bartholdy's** Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 31—45 à 5—10 Sgr., zus. 3 Thlr. 5 Sgr.
- Mozart, W. A.**, Concert in D-moll, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe. 3 Thlr.
- — Dasselbe für Pianoforte allein 1 Thlr. 10 Sgr.
- Paganini, N.**, Op. 1. 24 Capricen für die Violine. Neue Ausgabe. Zum Gebrauche bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig, bezeichnet von Ferd. David. 2 Hefte, à 1 Thlr.
- Veit, W. H.**, Op. 33. Sérénade pour le Piano. 15 Sgr.
- — Op. 34. Impromptu-Scherzo pour le Piano. 10 Sgr.
- — Op. 35. Zwiesang der Elfen, von R. Reinick, für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 15 Sgr.
- — Op. 36. Deux Nouvelles pour le Piano. 15 Sgr.
- Volkmann, R.**, Op. 7. Romance pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. 15 Sgr.

**Volkmann, R.**, Op. 9. Erstes Quartett, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncelle. A-moll. 2 Thlr. 20 Sgr.

**Wagner, R.**, Lyrische Stücke aus Lohengrin. Ausgezogen und eingerichtet vom Componisten. Nr. 1. Elsa's Traum, für Sopran, 10 Sgr. Nr. 2. Elsa's Gesang an die Lüfte, für Sopran, 5 Sgr. Nr. 3. Elsa's Ermahnung an Ortrud, für Sopran, 5 Sgr. Nr. 4. Brautlied, für Sopran, 5 Sgr. Nr. 5. Lohengrin's Verweis an Elsa, für Tenor, 7½ Sgr. Nr. 6. Lohengrin's Ermahnung an Elsa, für Tenor, 7½ Sgr. Nr. 7. Lohengrin's Herkunft, für Tenor, 7½ Sgr. Nr. 8. Lohengrin beim Abschied, für Tenor, 7½ Sgr. Nr. 9. König Heinrich's Aufruf, für Bariton. 5 Sgr.

**Kirchengesänge, evangelische.** Abgedruckt aus dem Werke: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von C. von Winterfeld. 3 Theile.

Erster Theil. Kirchengesänge des 16. Jahrhunderts. n. 5 Thlr.

Zweiter Theil. Kirchengesänge des 17. Jahrhunderts. n. 6 Thlr. 15 Sgr.

Dritter Theil. Kirchengesänge des 18. Jahrhunderts. n. 8 Thlr. 15 Sgr.

Bei **Julius Friedländer** (vormals Stern & Comp.) in Berlin sind erschienen:

**Herrmann Hirschbach**, Quartett für 2 Violinen, Bratsche u. Cello. Nr. 6, 13¼ Thlr. Nr. 7, 2 Thlr.

— — Fest-Overture für Orchester, zweihändig für Piano, 2/3 Thlr.

— — Nordischer Heldenreigen-Walzer, für Piano ½ Thlr., für Orchester 15/6 Thlr.

**J. Mayer**, Ballklänge. Walzer, für Piano 1/3 Thlr., für Orchester 2 Thlr.

— — Die Schwärmerischen. Walzer, für Piano 1/3 Thlr., für Orchester 15/6 Thlr.

— — Die Empfindsamen. Walzer für Piano 1/3 Thlr.

— — Ländliches Vergnügen. Walzer für Piano 1/3 Thlr.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erschien so eben:

Sechs Lieder für vier Männerstimmen von **G. Reichardt** (Componist von „Des Deutschen Vaterland“, „Das Bild der Rose“ etc.), Op. 22. Partitur u. St. 1 Thlr.

Inhalt: Wein her! Das Lied vom alten Fritz. Frühlings-Jubel. Das Lied vom Rhein. An die Tinte. An die Geliebte.

## Neue Pianoforte-Compositionen

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig:

**Anger, Louis**, Op. 8. Genrebilder. Sechs kl. Tondichtungen. 15 Sgr.

**Eschmann, J. C.**, Op. 22. Vierundzwanzig Uebungsstücke in allen Tonarten, zur Beförderung des Ausdrucks und der Nuancirung im Pianofortespiel. Stephen Heller gewidmet. 3 Hefte, à 1 Thlr.

**Gerville**, Rossignol et Fauvette. Esquisse. 15 Sgr.

**Gutmann, A.**, Op. 28. Berceuse. 15 Sgr.

— — Op. 29. Marche Slave. 15 Sgr.

— — Op. 30. Tarentelle. 20 Sgr.

**Thalberg, J.**, Op. 53. Fantaisie sur l'opéra Zampa, arr. p. 2 Pfes. 1 Thlr. 10 Sgr.

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.