

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 38.

KÖLN, 18. September 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Richard Wagner's Lohengrin (Erste Aufführung in Wien). Von C. D. — Hortense Dufflot-Maillard (Neukrolog). Von Justus Amadeus Lecerf — Jubelfest in Coblenz. — Musikfest in Crefeld den 12 und 13. September Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Männergesang-Verein, Eröffnung des Theaters — Dresden, Neue Lieder von J. A. Lecerf — Wiederaufnahme von Wagner's „Rienzi“ in Dresden — Das dritte mittelrheinische Musikfest in Wiesbaden — v. Bülow — Conradi).

Richard Wagner's Lohengrin.

Wien, den 30. August 1858.

„Wer Richard Wagner's Opern nach den Partituren beurtheilen will, ist ein Einfaltspinsel, wer gar nach Clavier-Auszügen, geradezu ein bornirter Kopf.“ Diesen anmuthigen Ausspruch, den wir wiederholt aus dem Munde der Jünger Richard Wagner's vernahmen, im Gedächtnisse bewahrend, haben wir uns wohl gehütet, uns irgend eine Aeusserung über Lohengrin zu gestatten, ehe wir denselben in voller Glorie über die Bühne schreiten sahen. Und in der That, Richard Wagner's Musik, um speciel von dieser zu sprechen, kann die Verbindung mit der scenischen Darstellung nicht entbehren, wenn sie nicht absolut langweilend wirken soll. Freilich müssen wir dagegen den kleinen Gewinn, der uns zuströmt, wenn wir sie von der Bühne herab und durch die mannigfaltigen Klangfarben des Orchesters verbrämt vernehmen, auch wieder theuer genug bezahlen.

Die Fabel des Lohengrin werden wir nicht erzählen. Ihren Lesern ist sie hinlänglich bekannt. Man ist gewohnt, es mit der kritischen Untersuchung von Operntext-Büchern nicht besonders genau zu nehmen, sie eben als reine Nebensache betrachtend. So sind nun aber R. Wagner's Textbücher keineswegs intentionirt, und er würde schon gegen die blosse Benennung protestiren. Er will vor Allem ein Drama geben. Gegen diese Intention ist nicht das Mindeste einzuwenden, und wenn R. Wagner's Bestrebungen dazu beitragen sollten, dass man endlich der leeren, abgeschmackten Puppenspiele, die man uns in der Oper fort und fort aufischt, müde wird, so müsste ihm dieses allein schon zum Verdienste gereichen. Allein in der Kunst gelten Intentionen wenig, und Alles kommt vielmehr auf die Art ihrer Verwirklichung an. Dass nun weder der Tannhäuser noch Lohengrin, zunächst als Dramen betrachtet, eine ernste ästhetische Kritik vertragen, lehrt den

Urtheilsfähigen der erste Blick, und über ihren geringen poetisch-dramatischen Werth sind die in Sachen literarischer Kritik zählenden Stimmen Deutschlands von je her einig.

Wie! dies sollten dramatische und vollends, wie man zu behaupten beliebt, „rein menschliche“, „von der Zeit-Atmosphäre getragene“ Conflictse sein, die uns Tannhäuser und Lohengrin vor Augen stellen, dies dramatische Charaktere und dies die Sprache eines specifisch poetisch organisirten Geistes? Von dieser kläglichen, rohen Exposition des Dualismus in der menschlichen Natur, wovon uns Göthe's Faust ein so mächtiges, allumfassendes Bild entwirft, von diesem „heiligen Gral“, der sicherlich den Meisten, ehe ihn R. Wagner aus dem ehrwürdigen Dunkel des Mittelalters hervorzog, eine unbekannt Grösse war, sollten wir sonderlich erbaut sein? R. Wagner, dem Verfasser der Dramen Tannhäuser und Lohengrin, specifisch poetische Gaben zuerkennen wollen, heisst eingestehen, dass man nicht wisse, worauf es in aller Poesie überhaupt und in der dramatischen insbesondere zunächst ankommt. Man hat sich freilich sogar erdreistet, zu behaupten, der Versbau im Lohengrin wäre ein ganz vorzüglicher, ja, muster-gültiger, während aus jeder Seite des Libretto mit Leichtigkeit das Gegentheil darzuthun ist. Nicht ohne objective Berechtigung erlustigt sich der „Figaro“ in der Parodie des Lohengrin, mit der er jüngst seine Leser zu ergötzen versuchte, an Versen, wie die folgenden:

„Wo Ihr des Königs Schild gewahrt,
Dort Recht durch Urtheil nun erfahrt!
Drum ruf' ich klagend laut und hell:
Elsa erscheine hier zur Stell'!“

oder:

„Vor den König sollt Ihr sie geleiten,
Dort will ich Antwort ihr bereiten!“

Solche Stellen, wie diese hier ganz zufällig herausgerissenen, liessen sich völlig beliebig vermehren. Wir denken liberal genug, um in einer „Oper“ auf derlei Uebel-

stände kein besonderes Gewicht zu legen; aber wir sollen es ja zunächst mit einem „Drama“ und einem „Poeten“ zu thun haben, und da können dergleichen Dinge wohl nicht unbemerkt bleiben.

Es ist übrigens ein seltsames Qui pro quo, das uns Wagner gegenüber zugemuthet wird. Greift man Wagner, den Poeten, an, so wird uns Wagner, der Componist, und analysirt man diesen, umgekehrt jener entgegen gehalten; ja, wendet man sich gegen Beide, so beruft man sich wohl schliesslich noch auf Wagner, den Reformator, der das Buch, Oper und Drama, geschrieben. Der Casus ist ein eigenthümlicher. Selbst die meisten derjenigen, welche sich überwiegend negativ gegen Wagner's Werke verhalten, glauben sich doch zu der summarischen Anerkennung verpflichtet: „immerhin aber könne man sich nicht verhehlen, einer grossen, bedeutenden Schöpfung gegenüber zu stehen.“ Wie man aber auch immer hierüber denken mag, staunenswerth bleibt in der That die Energie und Ausdauer, mit welcher Wagner erst dickbändige theoretisch-speculative Werke über seine Doppelkunst schreibt, mit welcher er dann selbender das Wortgerüst seiner Opern-Dramen zimmert, um dann schliesslich erst seine dreifache That durch denjenigen Theil derselben zu krönen, von welchem er doch sehr genau weiss, dass er allemal am schwersten ins Gewicht fallen wird, nämlich, nachdem die Feder des Poeten ihre Schuldigkeit gethan, die Feder des Componisten zu spitzen. Wer aber die Natur des menschlichen Geistes einiger Maassen, sei es an der Leuchte der Speculation oder der Geschichte erforscht hat, dem wird an diesem Factum selbst schon mancherlei bedenklich erscheinen. Wenn man erwägt, welche Summe von Kräften erfordert wird, um ein wahres Drama hervorzubringen, welche Gluthen also verlodert sein müssen, wenn man solch ein Werk beendet, so muss man wohl „mit Staunen“ fragen: Wie! und nun ist dieses Problem noch nicht abgethan für dich? im Gegentheil, dies war nur so das Schema, und du willst den ganzen Process, natürlich gesteigert, jetzt noch einmal durchmachen? Diese simpel aussehende Frage möchte vielleicht zu weiteren Consequenzen führen, als man meint, aber wir müssen, diese zu ziehen, der Laune unserer Leser überlassen, und wenden uns nun nur noch dem musicalischen Theile des Lohengrin zu.

Es ist kein so übler Witz des „Figaro“, wenn er den Lohengrin auf Elsa's Frage nach seinem Namen, seiner Herkunft antworten lässt: „Ich heisse Lohengrin und bin ein Sohn Tannhäuser's.“ Die nächstfolgenden boshaften Verse lauten:

„Ich geh' nach Zür'ch zum Richard Wagner,
Der mich in mehren Opern noch verwenden wird.“

In der That, die Musik zu Tannhäuser und zu Lohengrin stehen ihrer Wesenheit, ja, nur zu häufig selbst der äusseren Textur nach, im Verhältniss der nächsten Wahlverwandschaft. Wir beleuchten daher R. Wagner's musicalisches Vermögen und Verfahren erst im Allgemeinen und fügen dann nur noch ein paar Striche zur speciellen Charakterisirung Lohengrin's bei. Man erlaube, dass wir uns ausnahmsweise der Methode des Rubricirens bedienen.

1. Richard Wagner sucht seine Helden und die hervorstechenden Situationen seiner Opern-Dramen durch bestimmte, immer wiederkehrende Motive zu charakterisiren. Dieser Versuch liegt bereits in C. M. v. Weber's Opern, vor Allem in dessen Euryanthe vor. Im Lohengrin ist dieses System noch viel consequenter, umfassender ausgebeutet, als im Tannhäuser. Es ist im Princip nichts dagegen einzuwenden, vielmehr kommt abermals Alles wieder auf die Art der Ausführung an. Ist dieselbe eine feine, geist- und tactvolle, leuchten jene Motive immer nur so aus dem Hintergrunde gleich grellen Schlaglichtern herüber, so erwächst daraus der Oper, der musicalischen Einheit dieser complicirten Kunstform ein unläugbarer Gewinn, ja, wir würden uns nicht lange besinnen, dieses Verfahren für das einzig richtige und zureichende zu erklären. Wir erlauben uns aber die Behauptung, dass im Lohengrin von diesem Princip eine äusserst plumpe Anwendung gemacht wird, eine so zu sagen tendentiöse, indem gleichsam jeder Figur und jeder Situation ein Zettel anklebt, welcher „laut und hell“ verkündet: Jetzt komm' ich, und hier bin ich. Sollte übrigens Jemand die Motive, durch welche Lohengrin, Elsa, Friedrich von Telramund, Ortrud, der König, der heilige Gral charakterisirt, vielmehr typisirt werden, an sich bedeutend finden, so ist dieses reine Geschmackssache. Wir finden es nicht. Sie sind allerdings charakteristisch, aber im ordinären Sinne, d. h. ihre Charakteristik ist eine solche, wie sie der abstracte Verstand in Verbindung mit einiger Bildung allemal mit leichter Mühe wird zuwege bringen können. Und in ihnen liegt das Hauptgewicht, nicht in der Erfindung selbst, der, wie gesagt, keine besondere Tragweite innewohnt, sondern in der orchestralen Färbung. Nicht einmal die Phrasen selbst, mit welchen sich Friedrich von Telramund, der König, der heilige Gral ankündigen, sind die Hauptsache, sondern die Contrabässe, die Trompeten und Flöten sind es. Liegt hierin eine so überaus grosse Kunst, oder haben wir es vielmehr nur mit dem Nothbehelf eines wenig erfinderischen Geistes zu thun? In der Anwendung, welche Wagner von diesem Princip macht, führt es zur unerträglichsten Monotonie und Langweiligkeit, ja, mit Rücksicht auf die Trompeten, zum quälendsten Missbehagen. Die Forderungen aber, welche auch die

Oper an den Componisten als musicalisch schaffenden Geist stellt, werden solcher Gestalt allerdings sehr vereinfacht. Statt immer neu zu sein und den Meister nur in der Festhaltung des Grundtones, in der Gleichartigkeit der Stimmung zu zeigen, wiederholt man einfach immer das Alte mit geringfügigen Varianten, mit ganz äusserlichen Steigerungen u. dgl.

2. Richard Wagner missachtet die Melodie, will wenig von ihr wissen. Das Verhältniss scheint ein gegenseitiges zu sein, und es ist vielleicht blosser Rancune, wenn R. Wagner in seinen Büchern von der zarten Jungfrau „Melodie“ so unglimpflich spricht. Lassen wir einmal den durch Missbrauch allerdings zweideutig gewordenen Ausdruck „Melodie“ bei Seite. Melodie oder nicht Melodie: darüber wollen wir nicht streiten. Was wir aber von jeglichem Kunstwerke, das nun einmal mit Saitenschlagen und Streichen, mit Blasen und Pfeifen in Verbindung steht, fordern, das sind feste, greifbare, ich möchte sagen: plastisch anschauliche Gestalten, Gedanken, die uns anblitzen, wie von einem fernen Gestirn herüberggesprüht! Es thut uns leid, bekennen zu müssen, dass unseren schwachen Sinnen von solchen Gestaltungen und Gedanken in der vier Stunden spielenden Oper Lohengrin kaum das Mindeste wahrnehmbar geworden ist. Und wir wollen nur ganz offen mit der Sprache herausrücken: ja, dieses endlose, ewige psalmodistisch recitirende, musicalisch-unmusicalische Declamiren langweilte uns, langweilte uns unsäglich, und dies sollte nicht erlaubt sein, zu gestehen? Solch ausgedehnte Anwendung von diesem Princip hat allerdings noch kein Componist seit Lully (und auch Gluck wahrhaftig ganz und gar nicht) vor Wagner gemacht, und auf Mozart z. B. würde das blosser Niederschreiben solcher Musik schon narkotisch gewirkt haben. Wo R. Wagner aus der Jeglichem zu Gebote stehenden und nur von ihm mit etwas mehr Einsicht als von vielen Anderen gebrauchten Phrase heraustritt und einiger Maassen zu festeren Gestalten überzugehen versucht, werden wir sogleich an C. M. v. Weber, ja, an Mendelssohn und Spohr erinnert. In diesem Betracht ist der Tannhäuser noch origineller und weniger arm, als der Lohengrin. Die Venus-Grottenscene in ersterer Oper ist die einzige umfassendere, allerdings kühn und blendend ausgeführte Composition, welche Wagner'n noch bisher gelungen ist.

3. Die Musik ist eine völlig vogelfreie Kunst. Es gibt in ihr keinerlei, auch nicht akustische Gesetze, welche der Künstler zu respectiren hätte; dieses Princip verkünden Wagner's Partituren „laut und hell“, und seine Schule folgt ihm hierin mit staunenswerther Sagacität nach. Zwei Grundgesetze des musicalisch organischen Baues existiren für R. Wagner vollständig nicht: die Gesetze der Tonart

und der harmonischen Verbindungen. Ueber das erstere Capitel äusserte sich einmal Jemand witzig und zutreffend genug gegen uns, mit Hinblick auf den Tannhäuser: „Die vierundzwanzig Tonarten geben keine gute Basis für das Gehör ab.“ Nun, man sehe den Lohengrin wie den Tannhäuser einmal darauf an, und man wird finden, dass es zu den seltenen Ausnahmen gehört, wenn R. Wagner einmal acht, ja, nur vier Tacte lang in derselben Tonart verweilt. So gurgelt z. B. der Heerrufer sein kurzes Recitativ vor Beginn des Gottesgerichtes in sechs bis sieben Tonarten ab, und bei den widernatürlichen Sprüngen, welche die Harmonie dabei macht, könnte füglich in Zukunft jeglichem Probe singenden Sänger diese einzige Phrase vorgelegt werden; wer sich durch sie glücklich durchwindet, der ist gefeit für alle Zeiten und für alle noch zu hoffenden Zukunfts-Partituren. Die Begriffe aber, welche Wagner von Harmonie, von Accordfolge u. A. zu haben scheint, müssen, nach ihren Resultaten beurtheilt, wahrhaft barbarische sein: in uns wenigstens empört sich gegen diese jede Gehörsfaser. Wollte man doch z. B. nur Pag. 20 des Clavier-Auszugs, dritte Zeile, den Rückgang *F* nach *A-dur*, oder Pag. 47, in den ersten vier Tacten vor Beginn des Gefechtes, die Harmoniefolgen: *G*, *B* und *A-dur*, dann *G*, *E* und *D-dur*, Pag. 63 die letzten, namentlich den fünften Tact, sich „laut und hell“ zu Gehör bringen, endlich gar Pag. 62 die entsetzliche Art, von *A* nach *B-dur* überzugehen, sich zu Gemüthe führen, so wird man uns vielleicht verzeihen, wenn wir trotz des berühmten Namens, an welchen sich unsere Erörterungen knüpfen, ausrufen: Das ist Stümperei, ja, Sudelei, schändeste Verletzung aller Kunstgesetze! Und ruft uns Dieser und Jener, wie gern beliebt wird, zu, dass wir blöde sind, weil uns diese Musik nicht gefällt, so appelliren wir an ein viel gewisseres Organ, als das Gehirn ist, und repliciren: So habt ihr keine Ohren, wenn ihr in solchen Misslauten schwelgen mögt.

4. „Wo Gedanken fehlen, stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.“ Wagner bedient sich immer und immer wieder derselben Mittel. Wenn es keine Chromatik, kein Tremoliren der Violinen, ferner keine Trompeten und Posaunen gäbe, so müsste Wagner seinen Commandostab niederlegen; denn wir haben die Haupt-Heeressäulen genannt, mit welchen er seine Schlachten liefert. *C-dur*, *Cis-dur*, *D-dur*, *Es-dur*, *E-dur*: so werden Leidenschaft, Schreck und Aufregung gemalt, und man wird nur wenig Seiten der Partitur aufschlagen können, wo sich nicht ein ähnlicher Klimax vorfände. Um das Mysteriöse einer-, das Dämonische, Grausige andererseits ausdrücken zu können, dazu war Apollo so gnädig, uns das Tremoliren der Violinen und Bässe auffinden zu lassen? Was braucht es nun noch mehr, da wir dieses haben? Die Trompeten und

Posaunen aber sind Wagner's Schooskinder, und wenn er einmal ausnahmsweise ins Gebiet des Melodiösen abschweift, so bedient er sich am liebsten dieser, namentlich der letzteren, als Träger des Gesanges. O, es ist etwas Herrliches darum, einen Jubelgesang (der zum Beispiel ein Hochzeitsfest feiern soll) von einem Verein von Trompeten, Posaunen und Tuben schmettern zu lassen. Wer wollte die Wirkung läugnen? Auf den Effect, ich meine den plumpen, äusserlichen, rohen, versteht sich Wagner, wie nur irgend einer seiner Vorgänger. Er steht oft ganz dicht an Verdi, und sein Bestes verdankt er Meyerbeer und Berlioz, von denen er die Behandlung des Orchesters entlehnt, sie allerdings theilweise noch überbietend. Ganz wie Meyerbeer lässt auch Wagner gern nach den niederschmetterndsten Kraftentwicklungen die zartesten Hauche über die Bühne gleiten: „süßes“ Kosen der Violinen, Flöten- und Oboengelispel. Erst markloses Toben, das als welterschütternde Kraft erscheinen möchte, dann markloses Girren, das sich für den Inbegriff der zartesten Empfindung ausgeben möchte, hier Unwahrheit und Unnatur, dort wie hier die Steigerungen, deren sich Wagner bedient, um den Zuhörer „mit sich fortzureissen“, die Gewalt einer Situation zu malen, gleichsam von unscheinbaren Anfängen zu kolossalen Gebilden die Tonmassen anwälzend; sie sind so ziemlich alle nach dem Muster des bekannten Chors der Verschworenen in Meyerbeer's „Hugenotten“. Wagner überbietet sein Vorbild (Meyerbeer), das er nicht besser verläugnen zu können meinte, als indem er es nach Möglichkeit schmähte, in allem Aeusserlichen, während Meyerbeer ihm doch an Intensität specifisch musicalischer Gaben weit überlegen ist; ein wahrer Krösus ist er Wagner gegenüber. Wagner kehrt den naturgemässen Bau des Orchesters um, wurde schon neulich mit Recht bemerkt. Die Bläser, vor allen die Bleche, stehen fast unausgesetzt in erster Linie, die Violinen werden am liebsten in den höchsten Lagen verwandt. Will man diese Art Musik neu nennen, so würde R. Wagner der Ruhm eines grossen musicalischen Erfinders gebühren, wofern er alle diese Dinge wirklich erst erfunden hätte: er fand sie aber sammt und sonders vor, und bildete sie nur in das äusserste, unschönste, unharmonischste Extrem aus.

Doch es sei genug. Wir hoffen hinreichend motivirt zu haben, wesshalb wir uns nicht den Verehrern der Wagner'schen Muse beigesellen können. Aber, wird man uns vielleicht entgegen rufen, wenn dem wirklich so wäre, woher dann der Erfolg? Nun, man blättere in der Geschichte der jüngsten sowohl, wie einer früheren Vergangenheit nach, und lasse sich erinnern, von welchen und zwar keineswegs flüchtig vorüberauschenden Erfolgen sie berichtet. Allerdings wohnt dem Erfolge Beweiskraft inne, und

zwar eine über jegliche noch so hoch stehende Einzel-Autorität hinausgehende, aber nur dem Erfolge, der Jahrhunderte und Jahrtausende hinter sich hat, nicht dem Erfolge von einem oder ein paar Decennien, der sich immer eben so gern dem Allerverkehrtesten wie dem Allergerechtesten ergibt. Und sollten wirklich die Ungewöhnlichkeit der Wagner'schen Opernstoffe, der enorme scenische Luxus, den sie mit sich führen, die kolossalen Massen, die sie in Bewegung setzen, das mannigfache Interesse, das sich an Wagner's Persönlichkeit, des Dichters, Componisten, Schriftstellers, Agitators und Reformators, knüpft, die überaus thätigen Bemühungen einer ihm sehr ergebenen Partei, welche durch unablässige Kundgebungen die Welt in Athem und Spannung erhält (alles Dinge, die sehr ausserhalb der eigentlichen Kunstleistungen liegen), nicht ein Beträchtliches zu diesen Erfolgen beitragen? Etwas beweisen allerdings auch diese Erfolge für Wagner, wie seine Werke selbst; sie beweisen an sich schon, dass wir es nicht mit einer unbedeutenden Individualität zu thun haben, sondern mit einer durch mannigfache Intelligenz ausgezeichneten, mit energischen Geisteskräften ausgestatteten; denn ohne diese wären auch solche Werke und solche Erfolge unmöglich. Allein man kann noch reicher an Gaben solcher Art sein und doch vergeblich an die Pforten, innerhalb deren die ewige Kunst wohnt, um Einlass pochen.

Indem wir R. Wagner's Tonmuse im Allgemeinen zu specificiren suchten, haben wir auch zugleich schon die Musik zu Lohengrin charakterisirt, und es erübrigen uns nur noch wenige Worte. Am gelungensten ist in musicalischer Hinsicht die Composition des dritten Actes. Die Scene zwischen Lohengrin und Elsa im Brautgemach enthält manches Schöne und ist hin und wieder von wohlthuender Gemüthswärme angehaucht. Sehr geschickt weiss Wagner mitunter die Chöre — und die Massen überhaupt — zu behandeln und jenen öfters auch musicalisch ein gewisses antikes Gepräge zu verleihen. Vortrefflich ausgeführt z. B. und von überraschender Wirkung ist der erste Chor im ersten Acte bei der Ankunft Lohengrin's, während die Wirkung des Schlusschors auf den ganz gewöhnlichen, ordinären Opern-Effectmitteln beruht und der dem Brautzuge vorangehende Chor der Edeln durch rohe Naturnachahmung zu wirken sucht und durch gezwungen unnatürliche Stimmführung excellirt. Am ärgsten verfährt Wagner mit uns im zweiten Acte. Ein solch unaufhörliches Trompeten- und Posaunengeschmetter hoffen wir erst am jüngsten Tage wieder zu vernehmen, und wir bekennen, dass uns, so oft die schrecklichen Trompeten die Bühne betreten, welche stets die Ankunft des Königs verkünden, ein ähnliches Zittern aller Gliedmassen befiel,

wie Kinder, wenn sie wissen, dass jetzt Gewehr- oder Geschützsalven bevorstehen.

Die Aufnahme der Oper war eine im Ganzen günstige, jene des ersten und dritten Actes eine ziemlich lebhaft, die des zweiten eine etwas gleichgültigere. Ein Theil des Beifalls dürfte wohl billiger Weise auch auf Rechnung der ganz exquisiten Aufführung zu setzen sein. In erster Linie sind Herr Ander und Fr. Meyer zu nennen, welche die Partie des Lohengrin und der Elsa mit nahezu idealer Vollendung sangen und darstellten. Wenn wir Herrn Ander nicht schon längst als einen denkenden Künstler hochschätzten, so müssten wir es nach dieser höchst trefflichen Leistung. Er wusste in jedem Momente, welche Rolle er zu repräsentiren hatte, und nie schlug er einen anderen Ton an, nie gewährte man eine andere Haltung oder Geberde, als wie sie dem „heiligen Ritter“ geziemt. Fr. Meyer lebt und webt in der Elsa sichtlich mit der grössten Liebe und Begeisterung, und ihr verargen wir dieses um so weniger, als uns davon der Gewinn zufällt. Sie war reich an den schönsten, ergreifendsten Momenten. Herr Beck (Friedrich von Telramund) besitzt in seinem wunderbaren Organ eine solche Gottesgabe, dass er nur wenig noch hinzuzufügen braucht, um uns gefangen zu nehmen. Fr. Herrmann-Czillag (Ortrud) und Herr Dr. Schmid (König Heinrich) waren im Ganzen lobenswerth, obgleich der letztere von dem ascetischen Verhalten, das ihm seine Rolle auferlegt, schwerlich entzückt sein wird. Selbst Herrn Hrabanek's, der sich der äusserst schwierigen Partie des Heerrufers mit vollkommener Sicherheit entledigte, darf nicht vergessen werden. Chor und Orchester leisteten das Ausgezeichnetste, und die bewundernswerthe Präcision, die in dem ganzen so schwierigen Ensemble der Oper herrschte, muss dem Dirigenten der Vorstellung, Herrn Capellmeister Esser, zunächst und dann auch Herrn Director Eckert selbst zu hohem Verdienste angerechnet werden. Endlich haben auch Decorateurs, Costumeurs, Regisseurs u. s. w. redlich das Ihrige dazu beigetragen, dem Werke eine günstige Aufnahme zu bereiten, und wir glauben, man könnte nun ungescheut im nächsten Jahre die Vorstellung des Tannhäuser nachfolgen lassen; denn gehört soll R. Wagner werden, dies zu beanspruchen hat er ein Recht, und die Darstellung jenes Opern-Drama's im weiland Thalia-Musentempel war eine zu dürftige, um genügen zu können. C. D.

Hortense Dufflot-Maillard.

(Nekrolog.)

In den letzten Tagen des Juni endete in der Diakonsen-Anstalt zu Dresden das Leben dieser vielbewunderten

Sängerin, deren meisterhafter Gesang noch am 27. März in einem von ihr im Hotel de Saxe gegebenen Concerte das dresdener Publicum entzückt hatte.

Franzosen verlassen ihr Vaterland nur ungern. Roger gehört unter den berühmten Sängern zu den wenigen Ausnahmen, die auch ausserhalb Frankreichs Epoche gemacht haben; so möchte auch Madame Dufflot-Maillard die einzige Französin sein, die für ihr ungewöhnliches Gesang-Talent in Frankreich selbst nicht Spielraum genug fand, und der es gelungen war, als Sängerin auch in Italien, Belgien, ja, selbst in Deutschland unbestrittene Lorbern zu pflücken.

Wenn aber ihr Ruf diejenige allgemeine Verbreitung doch nicht erhielt, die ihr einziges, eben so originelles als vollkommen ausgebildetes Talent zu erhalten verdient hätte, so möchte dies wohl vor Allem dem Umstande beizumessen sein, dass Familien-Verhältnisse ihr nie gestatteten, in Paris selbst die Bühne zu betreten, und dass die für eine ehrenhafte, feinfühlende Frau ohnehin so schwierige künstlerische Laufbahn es für sie doppelt wurde, als sie nach einer nur dreijährigen, höchst unglücklichen Ehe sich wieder ohne männlichen Schutz und Beistand ganz allein auf sich selbst gestellt sah.

Um so weniger kann es sich der Verfasser dieser Zeilen versagen, über die ausgezeichnete Frau, die er sechzehn Jahre früher in Berlin bei Bettina von Arnim kennen lernte, und damals und dann wieder im März dieses Jahres zu Dresden, beide Male in den von ihr gegebenen Concerten, singen hörte, Einiges mitzuthemen.

Im Jahre 1808 geboren, hatte sie ihre dramatische Laufbahn zwar erst begonnen, wenn die meisten unserer heutigen Sängerinnen sie schon wieder beschliessen, dennoch stimmen alle gedruckten Berichte der Länder, die sie bereis'te, mit denen ihrer vaterländischen Zeitungen darin überein, die dramatische Wahrheit, die überwältigende Kraft und das hinreissende Feuer, den tief rührenden Ausdruck ihres Spiels wie ihres Gesanges, die Schönheit und gleichmässige Ausbildung ihrer Stimme, ihre perlende Coloratur, die Schärfe und Präcision ihres Trillers und die untadelhafte Reinheit ihrer chromatischen Läufe zu rühmen; und gewiss müssen ihr diese Vorzüge in einem hohen Grade eigen gewesen sein, da man sie in Brüssel der Malibran gleichstellte und in Paris durch ihren Gesang an den der gefeierten Stoltz erinnert ward.

Sie hatte eine weiche, biegsame und umfangvolle Mezzo-Sopranstimme von leicht ansprechendem, zum Herzen dringendem Klange, deren treffliche Ausbildung durch Benderali am pariser Conservatorium sie bei ihrer enthusiastischen Künstlernatur und bei ihrer grossen Lebendigkeit vielleicht nicht weniger zum leichten und anmuthigen

als zum leidenschaftlichen und höchtragischen Gesangsvortrage befähigte. Zu letzterem scheint sie sich aber doch am meisten hingezogen gefühlt zu haben, denn seit 1839, wo sie am *Teatro della Scala* zu Mailand als Semiramis debutirt hatte, ist sie mit Ausnahme der *Italiana in Algeri*, worin sie 1847 in Verona und zwei Jahre später in Algier selbst im Theater zu Oran die Zuhörer bezauberte, nur in tragischen Rollen aufgetreten, und errang als Romeo, Norma, Anna Bolena, als Jüdin in Halévy's Oper, als Lenore in Donizetti's Favorite und als Lucia, ja, wiewohl sie der deutschen Sprache nicht mächtig war, als Romeo und als Isabella in Robert dem Teufel selbst auf den deutschen Theatern zu Stuttgart und Frankfurt am Main ihre grössten Triumphe.

Als sie 1858 schon das fünfzigste Lebensjahr überschritten hatte, fand sie noch die schmeichelhafteste Auszeichnung an den herzoglichen und grossherzoglichen Höfen zu Coburg und zu Weimar, wie es schon früher an dem königlich preussischen und damals und neuerdings wieder an dem königlich sächsischen Hofe der Fall war; und man zollte ihr noch in öffentlichen Concerten zu Berlin 1857 und zu Dresden 1858 dieselbe Bewunderung, wie siebenzehn Jahre früher.

Wer konnte sie aber auch dieser Frau versagen, der sie in ihrem letzten Concerte zu Dresden mit so glühender Leidenschaft die grosse Scene der Favorite von Donizetti, mit so bezaubernder Anmuth die Rossini'sche Arie: *Di piacer mi balza il cor*, und mit so tiefem Gefühl und lieblicher Naivetät eigene reizende Compositionen und deutsche Lieder von Bettina von Arnim und dem Herzog Ernst von Sachsen-Coburg-Gotha singen hörte!—Dass sie aber auch den Werth der deutschen classischen Musik zu würdigen wusste, davon zeugt ihre Wahl der grossen Beethoven'schen Gesangscene: „*Ah perfido*“, deren Vortrag in einem Concerte des pariser Conservatoriums ihr im Jahre 1842 ein anerkennendes Danksagungsschreiben mit der Stiftungs-Medaille dieser berühmten Anstalt erwarb.

Und so wird wohl Niemand die Behauptung bestreiten, dass Madame Dufflot-Maillard eine der seltensten Kunsterscheinungen war, auch darin bewundernswürdig, dass sie gleich der Pasta und der Sontag noch in so späten Lebensjahren durch ihren Gesang zu entzücken vermochte, ein Vorzug, der am besten die Trefflichkeit ihrer Ausbildung und die Hingebung und Sorgfalt bezeugt, mit der sie ihre Stimme, ungeachtet ihrer durch traurige Schicksale angegriffenen Gesundheit und ihres unstäten und wechselvollen Lebens, zu erhalten wusste.

Treffenderes ist wohl nicht über die Art und den Charakter ihres Gesanges gesagt worden, als in dem *Organe special des Théâtres et des associations d'artistes à Bru-*

xelles vom 19. Juli 1857, worin das Lob eines grösseren pariser Journals wiederholt wird, welches sich folgender Gestalt über sie ausspricht:

„Sie lässt die Klangperlen ihrem Munde entschlüpfen ohne Anstrengung und die mindeste Mühe. Sie scheint in einer melodischen Atmosphäre zu schweben, sich darin hin und her zu wiegen; sie tummelt sich darin wie berauscht, den Schwalben ähnlich an den lichterfüllten Sommertagen. In ihrer unvergleichlichen musicalischen Hingebung ist ein solcher Zauber, dass die Sängerin eben so beseligt erscheint, zu singen, wie ihre Zuhörer es sind, sie zu hören.“

Dresden, im August 1858.

Justus Amadeus Lecerf.

Jubelfest in Coblenz.

In Coblenz findet am 9. und 10. October ein zweitägiges Musikfest Statt zur fünfzigjährigen Jubelfeier des dortigen Musik-Instituts, welches im Jahre 1808 gegründet wurde, aus Staatsmitteln unterstützt wird, früher unter der Leitung von Anschütz stand, gegenwärtig unter Leitung des Herrn Musik-Directors Lenz steht. Für den ersten Tag ist die Aufführung von Händel's Samson bestimmt. Der Chor wird aus Coblenz allein 290 Personen zählen, die durch Zuzug aus der kunstfreundlichen Nachbarschaft, namentlich aus Neuwied, auf 350 vermehrt werden; das Orchester besteht aus 130 Instrumentalisten. Dem Samson vorher geht die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven. — Das zweite Concert am Sonntag den 10. October hat folgendes Programm: I. 1) Sinfonie Nr. 4 in *D-moll* von Rob. Schumann; 2) Tenor-Arie (noch unbestimmt); 3) Scene aus dem zweiten Acte von Gluck's Orpheus (Fräul. Schreck aus Bonn); 4) Gesangscene für Violine von L. Spohr (Concertmeister Otto von Königslöw aus Köln); 5) Zweites Finale aus Don Juan mit den Schlusssätzen. — II. 6) Vier Lieder, vorgetragen von dem kölner Männergesang-Verein; 7) Ouverture zur Euryanthe von C. M. von Weber; 8) Tenor-Arie (noch unbestimmt); 9) Bass-Arie aus der Schöpfung; 10) Mendelssohn's Finale zur Lorelei.

Als Solisten sind engagirt: das bereits genannte Fräul. Schreck für die Alt-Partie, Fräul. Auguste Brenken für die Sopran-Partie, Herr Ernst Koch aus Köln für die Tenor-Partie im Samson, Herr Karl Hill aus Frankfurt am Main für Bass. Fräul. Deutz in Köln, die ebenfalls zur Mitwirkung eingeladen war, konnte wegen früher eingegangener Verbindlichkeiten der Einladung nicht folgen. Man erwartet ausserdem die Mitwirkung eines früheren Mitgliedes des Instituts, gegenwärtigen Tenoristen ersten Ranges in Deutschland.

Musikfest in Crefeld

den 12. und 13. September.

Die Freude am Gesange treibt am Rheine von Jahr zu Jahr mehr Blüten in musicalischen Festen. Wenn nun auch die Sängereisen in der neuesten Zeit leider zum Theil ausarten und für die Kunst nicht nur wenig Förderndes bieten, sondern in mancher Hinsicht sie entwürdigen, so ist es doch auf der anderen Seite sehr erfreulich, dass sich nach dem Vorgange der niederrheinischen Musikfeste in Aachen, Düsseldorf und Köln auch anderswo ähnliche Vereinigungen der musicalischen Kräfte bilden, deren Concentrirung gegenwärtig die Eisenbahnen erleichtern. So wird in den nächsten Tagen das mittelhheinische Musikfest bereits im dritten Jahre gefeiert, und am Niederrheine hat der Sing-Verein in Crefeld den Muth gehabt, ebenfalls ein neues Musikfest, wenn auch nicht nach so grossartigem Maassstabe wie die langjährig bestehenden, ins Leben zu rufen. Wir freuen uns, dass der Versuch gelungen ist und dass die mühevollen Bestrebungen des Comites und des Herrn Musik-Directors Hermann Wolff, Dirigenten des Sing-Vereins und des Festes, eine Belohnung in der allgemeinen Befriedigung der Zuhörerschaft gefunden haben.

Der Chor zählte 92 Soprane, 62 Alte, 56 Tenöre, 110 Bässe nach dem Textbuche, in Wirklichkeit an 300 Personen; das Orchester 36 Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle, 7 Contrabässe, 19 Bläser, zusammen 84 Instrumentalisten. Den Stamm des letzteren bildete die Viereck'sche Capelle von Crefeld (die Bläser gehörten ihr sämmtlich an), verstärkt durch auswärtige Künstler von Köln, Düsseldorf, Neuss u. s. w. Der Stamm des crefelder Chors war durch Zuzüge aus den Vereinen von Düsseldorf (am zahlreichsten), Elberfeld, Barmen und Gladbach verstärkt.

Am ersten Tage, Sonntag den 12. d. Mts., wurden Haydn's Jahreszeiten vollständig in allen vier Abtheilungen aufgeführt. Der Chor gab durch seine Leistungen nicht nur den Beweis von einem ausdauernden, ernsten und eifrigen Studium der Gesänge, sondern bewährte auch den Ruhm der rheinischen Chor-Vereine überhaupt durch Frische und Fülle der Stimmen, durch Lebendigkeit und Feuer, durch sichtbare Freude am Singen und am Mitwirken zu einem künstlerischen Ganzen. So war es denn natürlich, dass die sämmtlichen Chöre recht gut, die meisten aber ganz vortrefflich gingen, z. B. der erste Lenz-Chor und der prächtige Schlusschor des Frühlings; der Chor „Heil, o Sonne!“ und der Abendglocken-Chor (mit recht hübschem Diminuendo) im Sommer, der Jagd- und der Weinlese-Chor im Herbst. Sie wurden vom Publicum durch lebhaften Beifall ausgezeichnet.

Die Soli wurden von Fräul. Katharina Deutz und Herrn DuMont-Fier aus Köln und von Herrn Göbbels aus Aachen gesungen. Fräul. Deutz sang die Partie des Haunchen mit einer wahrhaft reizenden Einfachheit, die sich in den Stellen, wo die Melodie einen höheren Schwung nimmt und seelenvollen Ausdruck verlangt, zu einem tief gefühlten, aber stets natürlichen, von aller Affectation weit entfernten Vortrage erhob, der sich am schönsten in dem Duett aus *B-dur* im dritten Theile und in dem Adagio der Arie aus *B-dur*: „Welche Labung für die Sinne“, im zweiten Theile offenbarte. Das Allegro der Arie wurde leider nicht gut begleitet; Fräul. Deutz entwickelte aber darin einen bedeutenden Fortschritt in der Technik und ärtete grossen Applaus.

In dem erwähnten Duett sang auch Herr Göbbels seine Partie, was den Ausdruck betrifft, recht gut und mit mehr Leben und Aufwand von Stimme, als in den übrigen Nummern. Herr Göbbels besitzt allerdings eine sehr hübsche Tenorstimme von zartem und, wenn er sie anstrengt, auch von hell und weit klingendem Timbre. Allein wenn er in einem grossen Locale eine Oratorien-Partie gerade so wie ein Salonlied und fast mit noch weniger Anstrengung vor-

trägt, wenn er so leise singt, dass ein eigentlich künstlerischer Ausdruck gar nicht möglich ist, so ist dies dem Publicum gegenüber nicht zu rechtfertigen, weil die grössere Hälfte desselben ihn so gut wie gar nicht hört. Aber auch sich selbst stellt der Sänger dadurch in Schatten; denn eine solche Farblosigkeit und Mattigkeit des Ausdrucks schiebt der Zuhörer natürlich auf den Mangel an Stimme und an künstlerischer Behandlung derselben. Freilich liegt die Partie des Lukas etwas tief und erfordert mehr den Baritonklang eines Tenors, wesshalb sie auch zu den vorzüglichen Partien des Herrn Koch in Köln gehört. Allein auch in der Kirchen-Arie von Stradella, die Herr Göbbels am zweiten Tage sang, waltet dieselbe Vortragsweise vor. Auch erinnern wir daran, dass das *s* im Italiänischen zu Anfang des Wortes und nach Consonanten scharf ausgesprochen werden muss. — Herr DuMont-Fier führte die grosse und anstrengende Partie des Simon vortrefflich durch. Seine starke und volle Stimme überwand die Klanghindernisse in der sehr geräumigen, aber etwas niedrigen Tonhalle vollkommen; sämmtliche Arien, vorzüglich aber die des Ackersmannes und die Jagd-Arie, trug er sehr gut vor und ärtete lebhaften Beifall. Das Vollendetste leistete er aber im zweiten Concerte durch den meisterhaften Vortrag der Arie des Elias: „Es ist genug“; die Stille im Publicum während desselben war eben so ehrenvoll für ihn als der laute Applaus am Schlusse. Möchten sich doch vor Allem die jüngeren Sänger die Gewissenhaftigkeit und den künstlerischen Geist und Ernst zum Muster nehmen, mit dem Herr DuMont-Fier jede von ihm übernommene Partie durchführt! — Fräul. Deutz sang am zweiten Tage die grosse Concert-Arie von Mendelssohn und feierte dadurch einen wahren Triumph; ihre schöne, sympathische Stimme wurde durch edeln, tief empfundenen Vortrag im Andante, im Recitativ und Allegro durch dramatischen Ausdruck und Leidenschaft gehoben.

Das Orchester, welches in den Jahreszeiten allerdings in Einzelheiten zu wünschen übrig liess, führte im zweiten Concerte die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven und Weber's Oberon-Ouverture gut und die letztere besonders feurig aus und erwarb sich und dem Dirigenten Herrn Wolff verdienten Beifall. Unter den Zuhörern waren u. A. die Herren Capellmeister Hiller aus Köln, Scudo aus Paris, die Musik-Directoren Tausch aus Düsseldorf, Schornstein und van Eyken aus Elberfeld u. s. w. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der kölnner Männergesang-Verein hat in seiner vorgestrigen Versammlung beschlossen, ein Concert für das Schiller-Denkmal in dessen Geburtsstadt Marbach zu geben; ferner der Einladung des Comites für das Jubelfest zu Coblenz, die dem Vernehmen nach auf den ausdrücklichen Wunsch einer Durchlauchtigsten Frau ergangen ist, Folge zu geben.

Donnerstag den 16. d. Mts. hat der Theater-Director Herr P'Arronge die hiesige Bühne mit der Oper „Martha“ von Flotow wieder eröffnet. Unter dem neuen Personal zeichnete das Publicum mit Recht den Tenoristen Herrn Zellmann durch wiederholten lebhaften Applaus aus.

Dresden, 12. Sept. In der letzten Zeit fanden mehrere neue Lieder von J. A. Lecerf, und zwar von dem bei Bernard Friedel kürzlich (Op. 28) erschienenen Lieder-Cyklus besonders Nr. 1 und 4, wovon das erstere, „Jedes Blümlein, das ich finde“, von Fräul. Emilie Krall, und das andere, „Der Flüchtling“, in einem kürzlich zum Besten des Vincenz-Vereins gegebenen Concerte von Frau Krebs-Michalesi vorgetragen wurde, vielen Anklang.

Ueber die Wiederaufnahme von R. Wagner's „Rienzi“ schreibt man aus Dresden: „Die Oper „Rienzi“ liegt noch sehr fern von Wagner's späteren Bestrebungen und steht mit ihnen sogar noch in starkem Widerspruche. Er betrat mit „Rienzi“ die Bahn der grossen französischen Oper und befreite sich gewisser Maassen darin mit keckem Jugendfeuer von den rein materiellen Elementen, die damals in seiner Natur noch vorwalteten. Die hohle, tonreiche Phrase, ein gespreiztes Pathos und der rohe Massen-Effect ohne feines Colorit herrschen darin mit voller Gewalt. Ein tief innerlicher Ausdruck, Charakteristik, wahre Empfindung und jene poetisch erfassende, farbenreich gemalte Stimmung, die in Wagner's späteren Opern so überwiegend wirkt, treten selten hervor. Wohl klingt der Componist „seiner späteren Opern“ in manchen Eigenheiten und gesuchten Weisen, deren specielle Betrachtung hier zu weit führen würde, in manchen Anklängen einzelner Motive, in der speculativen Technik und im Hange zum rhetorisch-musicalischen Elemente erkennbar genug heraus; aber die Formen machen sich noch nicht von dem üblichen Typus frei, der Stil ist völlig gemischt und schwankt vom Pathos in die Trivialität hinüber, und die Einwirkung Meyerbeer's bricht oft hindurch, während im Tannhäuser und Lohengrin Weber als romantisches Vorbild des Componisten ercheint. Die sinnliche Tonmalerei, welche im Tannhäuser mit poetischer Färbung auf die Phantasie wirkt, versinkt im Rienzi in rohen Tonlärm. Aber wie weit auch der Componist beim Rienzi von der tieferen geistigen Durchbildung und geklärteren Auffassung seiner Bestrebungen noch entfernt war, sein bedeutendes Talent für dramatisch-musicalische Schilderung, für Bühnen-Effect, sein kühner und dreister Griff in Bemächtigung der Technik manifestiren sich darin unabweislich. Die Massen bewegen sich rhythmisch fest, die Recitative und Ariosos, im steten Kampfe mit allen Blas-Instrumenten, haben Energie und dramatische Haltung. In dem rohen Darauflosstürmen, welches uns die Aussicht fürchten macht, bald über vandalische Trümmer in der Kunst zu stolpern, macht sich zugleich stets eine frisch wagende, feurige Kraft beharrlich geltend, und jeder Act enthält Einzelheiten, nicht bloss kürzere Bruchstücke, sondern auch längere, in sich abgeschlossener Nummern, welche Bedeutsames, Ungewöhnliches und Begeisterungsvolles genug enthalten, um — läge uns nur erst diese Oper von Wagner vor — sagen zu müssen: Der Componist würde eine Zukunft gewinnen, wenn er sein Talent wahrhaft der Kunst zuwendete. — Rienzi ist auf unserer Bühne mit prächtiger Ausstattung, mit neuen, vorzüglichen Decorationen, von denen namentlich die Engelsburg und das Forum Romanum ausgezeichnet effectuiren, neu in Scene gesetzt, und nach vierstündigem Genusse dieser wahrhaft musicalischen Strapaze bleibt als sicheres Resultat jedenfalls die Bewunderung der Ausdauer der Sänger und des Orchesters, in letzterem vor Allem der Blechbläser. Die Oper war unter Herrn Capellmeister Krebs mit grosser Sorgfalt einstudirt, und die Gesamt-Aufführung eine sehr gelungene; alle Ausführenden boten ihre beste Kraft dazu auf. Bewunderungswerth war die Leistung des Herrn Tichatschek als Rienzi durch Schwung, grossen heroischen Stil des Ausdrucks und durch die unverwüstliche Frische, die ausdauernde Kraft und den noch ungebrochenen Schmelz seines Organs. Die höchst anstrengende und dramatisch bedeutende Partie des Adriano wurde von Frau Krebs-Michalesi mit vortrefflicher Auffassung und grosser Hingebung gesungen. Demnächst wären noch die Herren Mitterwurzer und Conradi als Häupter der Orsini und Colonna hervorzuheben. Der Beifall des überfüllten Hauses war höchst lebendig; Frau Krebs-Michalesi wurde mehrmals und Herr Tichatschek nach jedem Acte wiederholt gerufen.“

Das dritte mittelrheinische Musikfest, das am 26.—28. September in Wiesbaden gefeiert wird, verspricht ein recht interessantes zu werden, da nicht nur für künstlerischen Genuss durch

Aufführungen classischer Werke, sondern auch für heitere Geselligkeit und Ausflüge in die schönen Umgebungen Wiesbadens gesorgt worden ist. Für das fröhliche Zusammensein der Festgenossen bietet der prächtige Saal im Curhause mit seinen Garten-Anlagen einen Versammlungspunkt, wie man ihn selten in anderen Städten findet. Am Samstag den 25. September werden um 10 $\frac{1}{2}$ und 2 $\frac{1}{2}$ Uhr Proben gehalten, Abends in dem Curgarten Feuerwerk und Versammlung im Cursaale. Sonntag Morgens Frühstück auf der Dietenmühle. Um 11 $\frac{1}{2}$ Uhr erstes Concert: Die Schöpfung von Jos. Haydn; 600 Sänger, 150 Instrumentalisten. Solisten: Fräul. Caroline Lohmann, Herr Karl Schneider, Herr Lipp, erster Bassist des Theaters zu Wiesbaden. Abends 7 Uhr im Theater: Shakespeare's Sommernachtstraum mit Mendelssohn's Musik mit freiem Eintritt für die Ehrengäste und alle Mitwirkenden. — Montag den 27., Morgens 8 Uhr, Probe. Zweites Concert: Overture zur Iphigenie von Gluck; Gesänge *a capella* von Joh. Eccard und von Joh. Christoph Bach; Beethoven's *Es-dur*-Concert für Piano-forte, gespielt von Dionys Pruckner aus München; 114. Psalm von Mendelssohn; Sinfonie in *C* von F. Schubert; Priesterchor aus der Zauberflöte; Arie in *G* aus Gluck's Iphigenie auf Tauris (Fräul. Lohmann); Händel's Halleluja. Dirigenten: am ersten Tage: Hof-Capellmeister Vincenz Lachner aus Mannheim; am zweiten Tage: Capellmeister J. B. Hagen aus Wiesbaden. Abends Festball im Cursaale, Eintritt für alle Mitwirkenden frei — Dienstag 2 Uhr Ausflug auf den Neroberg. Abends 7 Uhr im Theater: Die Vestalin von Spontini. Nachher Beleuchtung des Curgartens. Die Tonhalle ist auf dem Louisenplatze errichtet. Eintrittspreis für beide Tage 6 Fl. — 4 Fl. — 2 Fl. 30 Kr.; für den einzelnen Tag 3 Fl. 30 Kr. — 2 Fl. 30 Kr. — 1 Fl. 30 Kr. und Stehplätze zu 1 Fl.

Richard Wagner verlässt seinen bisherigen Aufenthalt bei Zürich und geht nach Venedig, wo er sich zu längerem Aufenthalte einzurichten gedenkt. Das Gerücht, dass er Wien mit Allerhöchster Erlaubniss besuchen werde, hat sich nicht bestätigt.

Hans v. Bülow ist von seinen Reisen nach Baden-Baden und der Schweiz wieder in Berlin eingetroffen.

A. Conradi hat eine zweiactige Oper, „Die Braut des Flussgottes“, Text von Grünbaum, vollendet.

Unter den jetzt in Berlin verweilenden Fremden ist auch der vielgenannte norwegische Violin-Virtuose Ole Bull.

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