

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 47.

KÖLN, 20. November 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Die Oper Lohengrin. Von Ed. Hanslick. — Aus Dresden (Judith, Oper von Emil Naumann). Von U. — Bernard Hildebrand-Romberg †. — Tages- und Unterhaltungsblatt Köln, Concertmeister Engel und Frau, Gebrüder Ries, Erste Soiree für Kammermusik — Neue Messe von F. Hiller — Aachen, Concert von Guglielmi — Neunter Jahresbericht des schwäbischen Sängerbundes — Dresden, das Hünerefürst'sche Musikcorps).

Die Oper „Lohengrin“.

Von Ed. Hanslick.

Die Aufnahme, welche Richard Wagner's „Lohengrin“ vor drei Monaten in Wien gefunden, war eine so glänzende, dass einige Bemerkungen über das Werk vielleicht noch nicht zu spät kommen dürften. Wir können nicht entscheiden, ob, wie uns versichert wird, die Lohengrin-Begeisterung gegenwärtig doch schon im Sinken sei; genug, dass der Zudrang noch immer sehr bedeutend ist. Die durchweg ausgezeichnete, von keiner deutschen Bühne zu übertreffende Vorstellung würde allein schon diesen Zudrang erklären. Wenigstens dürfte ein Gehörloser, der bloss den Eindruck der Decorationen, Aufzüge, Gruppen und des Spiels der Darsteller empfängt, den Enthusiasmus dafür noch eher begreifen, als jemand, dem vom „Lohengrin“ nichts als die Musik bekannt wäre.

So übereinstimmend das Publicum *en masse*, so divergirend fanden wir das Urtheil der Einzelnen. Das Ergötzlichste daraus, die mit saurem Schweiss erzwungene Begeisterung derjenigen, die in keinem Falle hinter dem „Fortschritt“ und der „Zukunft“ zurückbleiben wollen, müssen wir freilich dem Figaro oder dem Kladderadatsch überlassen. Aber auch die Aufrichtigkeit hat wunderliche Extreme aufzuweisen. Es ist Thatsache, dass Personen der verschiedensten Stände und Bildungsstufen, die aus ihrer Gleichgültigkeit gegen alle Musik kein Hehl machen, auch sonst kaum in einer Oper oder Akademie zu sehen sind, ein halb Dutzend Mal sich im „Lohengrin“ unterhalten. Eben so ist es wieder Thatsache, dass mehrere unserer gebildetsten und unparteiischsten Musiker sich bei der ersten Vorstellung des „Lohengrin“ so unparteiisch gelangweilt haben, dass sie nach dem zweiten Acte das Weite suchten.

Ein sehr zahlreiches gemässigtes Centrum bezeichnet die Novität ganz richtig als „interessant“; in der näheren Erklärung aber, worin dieses Interessante bestehe, begeg-

net man einer auffallenden Unsicherheit des Urtheils. Zahlreiche Anhänger des „Lohengrin“, welche der Musik so gut als nichts nachzurühmen wissen, finden sich durch den „unvergleichlichen Text“ vollkommen entschädigt. Ich muss unverhohlen bekennen, dass ich für das Textbuch mich eben so wenig zu begeistern im Stande bin, als für die Musik dazu.

Um vom Textbuche zu beginnen, so haben wir leider auch hier erleben müssen, dass es für ein selbstständiges Kunstwerk von höchster Poesie, für ein vollkommenes Drama ausgegeben wurde, das man ohne Weiteres als Schauspiel darstellen könnte. Den Trägern dieser Meinung wünschen wir unbarmherzig, dass damit wirklich der Versuch gemacht werde. Wenn wir die Dichtung zum „Lohengrin“ als solche prüfen, so finden wir die Summe ihres Verdienstes in einigen poetisch, ich würde noch lieber sagen: malerisch gedachten Situationen. In der Fabel und den Charakteren ist sie undramatisch, in der Diction peinlich hart und schwülstig*). Wir schätzen im „Lohengrin“ einen sehr geschickt gemachten Operntext, der nicht bloss musicalisch effectvoller, sondern auch an sich zusammenhangender gedacht und sorgsamer ausgeführt ist, als die meisten seiner Brüder; wem das für ein selbstständiges Drama genügt, der mag den „Lohengrin“ für eines halten.

*) Auf jeder Seite kann man Verse im Geschmack der folgenden finden:

„Lass mich ihn seh'n, wie ich ihn sah,

Wie ich ihn sah, sei er mir nah!“ (16 einsylbige Wörter.)

Oder: „Wie gäb' es Zweifels Schuld, die grösser,
Als die an Dich den Glauben raubt?“

Im Tannhäuser gibt es Stellen, die fast in der Zauberflöte stehen könnten, wie:

„Ihr Edlen mögt in diesen Worten lesen,
Wie ich erkannt der Liebe reinstes Wesen.“

Oder: „Hoch über aller Welt ist Gott,
Und sein Erbarmen ist kein Spott.“

Derlei Verse sind in der Oper gar nicht störend, man muss sie aber nicht für das Werk eines grossen Dichters ausgeben.

Vorerst ist die Wahl des Gral-Mythus sehr unglücklich. Sie wird es doppelt neben Wagner's eigenen Anforderungen: ein Opern-Text müsse vor Allem volksthümlich, allgemein verständlich sein, die Nation in ihrem Innersten ergreifen u. dgl. Nun, exclusiver kann wohl kein Opernheld sein, als dieser Ritter vom heiligen Gral. Wer ist Lohengrin? Wer ist der heilige Gral? Bei welchem Publicum kann und darf man die Kenntniss dieses mittelalterlichen Sagenkreises voraussetzen, um den sich im „Lohengrin“ doch Alles dreht? Um eine Welt sind wir von der sittlichen Anschauung jener Zeit und ihrer Poesie getrennt, deren Pathos man bewaffnete Verzückung nennen könnte. Selbst der ernste Literaturfreund, der sich gern in diese christlichen Epen des Mittelalters vertieft, wird sich dagegen verwahren, sie dramatisch zu finden. Die erste Forderung, die wir ans Drama stellen, ist, dass es uns Charaktere vorführt, Menschen von Fleisch und Blut, aus deren Handlungen und Leidenschaften ihr Schicksal sich bereitet. Wir wollen die Freiheit des Willens gegen grosse Conflictreagiren sehen, um mit innerster Bewegung mitzufühlen, wie (nach Göthe's Wort) „dem Menschen zu Muth ist“. Was weiss Lohengrin davon? Er ist Ritter des heiligen Grals auf Monsalvat, jenes in kostbarer Edelsteinschale aufbewahrten Blutes Christi, das die Sage als wunderthätigen und herrschenden Mittelpunkt des göttlichen Reiches auf Erden feiert. Der heilige Gral sendet seine Ritterschaft zu seinem Dienste auf Abenteuer aus, er allein bestimmt und erfüllt ihr Denken, Fühlen, Handeln. Sie sind durch ihn göttlicher Natur, untäuschbar, fehlerfrei, doch müssen sie das Geheimniss dieser wunderbaren Sendung wahren. Kann uns Lohengrin's Tugend und Gerechtigkeit bewegen, da sie nicht Ergebniss seines freien Willens, sondern der blosse Abglanz des Grals sind? Kann uns seine Liebe für Elsa zu Freude und Leid mitreissen, da wir doch wissen, er habe eigentlich kein anderes Pathos, als sein Geheimniss? Müssen wir nicht sein Begehren unmenschlich finden, dass Elsa, sein „geliebtes Weib“, ihn niemals nach Herkunft und Namen fragen dürfe? Der Liebe Band ist das Vertrauen und nicht das Geheimniss; wir stellen uns auf Elsa's Seite, als sie der „sträflichen Neugier“ verfällt und deshalb von ihrem Gatten verlassen wird. Vergebens fleht sie zu Lohengrin's Füßen, er möge „als Zeuge ihrer Busse“ bleiben. Er hat keine Antwort für sie, als: „Ich muss, ich muss, mir zürnt der Gral, wenn ich noch bleib'!“ Ein Wesen, das muss („kein Mensch muss müssen“, sagt Lessing), ist kein Held eines Drama's, denn er ist keiner unseres Gleichen. Er ist nach Stahr's treffendem Ausdruck ein „seraphischer Soldat“, dessen Wille und Bewusstsein nicht in der eigenen Brust ruht, sondern „in dem Stirnrunzeln seines göttlichen Kriegsherrn“.

Dass R. Wagner selbst den „Lohengrin“ als den „Typus des eigentlichen, einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebens-Elementes der modernen Gegenwart“ bezeichnet, davon wollen wir bei der bekannten Ruhmredigkeit der Wagner'schen Vorreden kein Aufhebens machen. Es bleibt eine Verkehrtheit, die Wiederbelebung der Oper in der Rückkehr auf derlei mystisch-symbolische Stoffe zu suchen, die, an sich jeder dramatischen Bewegung bar, längst im Bewusstsein der Nation zu leben aufgehört haben. Die wahre Oper der Zukunft ist die historische.

Was Wagner's christlich-mythische Opern-Texte vor den überwundenen classisch-mythologischen voraus haben, ist das Vaterland. Sie sind deutsch, und die Scenen im „Lohengrin“, welche deutsche Sitte schildern, werden immer die nachhaltigste Wirkung hervorbringen, möge Wagner selbst noch so hartnäckig das Mythisch-Symbolische als den wahren Kern der Oper bezeichnen. Eine specifisch dramatische Kraft im eminenten Sinne vermögen wir in der Dichtung des „Lohengrin“ nicht zu finden, sondern bloss lyrische Begabung, verbunden mit einem ungewöhnlichen Theatergeschick. Wie arm erscheinen die einzelnen Charaktere im „Lohengrin“, die alle von Anfang bis zu Ende stereotyp ohne Entwicklung und Steigerung bleiben, gegen das Leben der Massen darin! Dieses Geschick, Gruppen zu bilden und Situationen herbei zu führen, die nicht anders als malerisch ausfallen können, ist vielleicht das Eigenthümlichste in Wagner's Talent, und der Punkt, auf den in einer ausführlicheren Untersuchung, als sie uns hier erlaubt ist, vorzüglich eingegangen werden müsste. Wagner ist weder ein grosser Dichter, noch ein grosser Musiker, allein man kann ihn ein im höheren Sinne decoratives Genie nennen. Das Höchste, wozu solch decoratives Genie, von Geist und Bildung getragen, es bringen kann, sind — Wagner'sche Opern. Wir können ihren Schöpfer bewundern ob der Einsicht und Energie, mit der er sich eine seinem Talente vollkommen adäquate Kunstform geschaffen hat, die einzige artistische Specialität, die ihm erreichbar, aber auch zugleich diejenige, die wohl nur durch ihn erreichbar gewesen. Der höchste Kunstgewinn, der mit Wagner's Einsatz zu holen war, ist aber noch nicht der höchste Gewinn der Kunst. Was gegen die vermeintlich absolute Grösse der Wagner'schen Opern entscheidend bleibt, ist ihre musicalische Unfruchtbarkeit. Es fehlt ihnen, was sich nicht erwerben und nicht entbehren lässt: die göttliche Mitgift, die zeugende Kraft, der angeborene Reichthum — kurz: die ganze schöne Ungerechtigkeit der Natur.

Als der berühmte Jomelli in einem Streite über das Talent Piccini's den Ausschlag geben sollte, that er es

durch den feierlichen Ausruf: „*Questi è inventore!*“ Mit diesen drei Worten dachte der Meister seiner Bewunderung für Piccini den kräftigsten Ausdruck zu leihen; in der That hat er damit das Wesentliche der künstlerischen Production, das in der Musik mehr als in irgend einer anderen Kunst ein fortwährendes Erfinden und Neuerschaffen ist, treffend bezeichnet. Wer in der Musik kein „Erfinder“ ist, wer der geheimnissvollen Kraft entbehrt, in Tönen und aus Tönen selbstständig Schönes zu schaffen, der kann allenfalls der geistreichste Experimentator der Kunstgeschichte werden — ein Meister seiner Kunst, ein musicalisches Genie nimmermehr.

Den musicalischen Standpunkt auch bei Wagner festzuhalten, kann uns Niemand verwehren, so lange dessen Opern von einem Ende zum anderen gesungen und musicirt werden, und so lange noch vernünftige Leute der Musik zu Liebe in die Oper gehen. Es ist nur ein trauriges Zeichen weitgreifender Bethörung, dass selbst Stimmen, die Wagner's musicalische Ohnmacht zugestehen, für ihn einen anderen, ganz eigenen Standpunkt beanspruchen und die „dramatische Uebereinstimmung seiner Musik mit der Dichtung“ als die grosse neue Errungenschaft feiern, neben der die Schönheit der Musik gar nie mehr in Frage kommen kann. Es wäre traurig, wenn das deutsche Publicum in Wahrheit so kurzes Gedächtniss hätte. Haben wir denn wirklich bisher keine Opern gehabt, die den frischesten Duft der Melodien mit dem Ernste dramatischer Wahrheit verbanden? Haben die grössten Meister dreier Nationen umsonst nach dem Ziele gestrebt, dramatische Tonsetzer zu sein? War die ganze Geschichte der Oper, wie Wagner uns einreden möchte, wirklich nur ein fortgesetzter Sündenfall, der auf die Erlösung durch „Lohengrin“ harrte?

Ich kann nicht finden, dass in prägnanter und ergreifender Darstellung der Situation Wagner weiter gekommen sei, als z. B. Beethoven im *Fidelio*, der doch überall — abgesehen von dieser dramatischen Eigenschaft — Musik im vollendeten Sinne ist. Gibt es im ganzen „Lohengrin“ eine Nummer, die das Herz des Hörers pochen machte, wie das Terzett oder das Quartett im Kerker? Hat Wagner mit seinem sublimirten declamatorischen Apparat jemals solchen Pulsschlag des Lebens hervorgebracht, als Beethoven mit rein musicalischen Mitteln? Oder hat „Lohengrin“ auch nur Einen Charakter aufzuweisen, der so plastisch und naturwahr sich von dem Grunde des Gemäldes abheben würde, wie die Personen im *Don Juan*? Was sind Telramund und Ortrud für Theater-Schablonen gegen ähnliche Charaktere bei Weber und Spontini? Kann sich das Gottesgericht, unstreitig eine der besten Scenen im „Lohengrin“, mit der ganz analogen in Marsch-

ner's Templer messen, wo die zum Feuertode verurtheilte Rebekka angstvoll und doch gläubig nach einem Kämpfen ihrer Unschuld ausblickt? Wir lassen hier das eigentlich Musicalische noch ganz bei Seite und fragen bloss, ob Wagner in der dramatischen Wahrheit, die man ihm so auszeichnend vindicirt, wirklich Neues und Ungeahntes erreicht; ob er in der Charakteristik einer Person oder einer Situation wirklich überholt oder nur erreicht, was die genannten Meister bereits geboten haben. Die letzteren kannten und achteten die Forderungen des Dichters sehr wohl, aber zugleich waren sie Musiker, sie waren Erfinder. Ihnen eignete die Kraft, die Wagner läugnen möchte, weil sie ihm fehlt: die Kraft der Melodie, des selbstständig schönen musicalischen Gedankens. Es ist ein grosser Irrthum, die Melodie an sich und ohne Weiteres als Feindin jeder dramatischen Charakteristik darzustellen; das thut nur, wer, von Natur melodielos, auf den kleinen Gewinn durch geistreiche Effecte angewiesen ist. Vielmehr kann in dem gegliederten musicalischen Gedanken, in der Melodie selbst, eine dramatische Kraft wohnen, die das declamatorische Pathos und aller Instrumentalwitz der Welt niemals erreichen.

Wir haben Namen genannt, die uns der Beispiele hier füglich entheben. Dabei braucht man sich keineswegs auf die Classiker zu beschränken; man erinnere sich der „Hugenotten“. Die Missachtung Meyerbeer's, bekanntlich von je her ein „Gesinnungs“-Artikel der deutschen Kritik (die nebenbei für die ledernsten Capellmeister gern schwärmt), hat seit dessen maassloser Verunglimpfung durch Wagner so sehr überhand genommen, dass es hohe Zeit ist, an die Kehrseite zu erinnern. Das Blendwerk, womit Meyerbeer sein grosses Talent verunziert, kann Niemand aufrichtiger bedauern und rückhaltloser besprechen, als wir es aus Anlass des „Nordstern“ gethan; allein an der Thatsache dieses grossen musicalischen Talenten lässt sich nicht rütteln. Nur zu oft reisst uns Meyerbeer nach den schönsten Nummern durch einige raffinierte Tacte aus der Stimmung; allein immer wieder begrüssen uns Stellen, die nur ein musicalisches Genie ersten Ranges geschrieben haben konnte. In jeder Oper, vielleicht in jedem Acte Meyerbeer's sind solche musicalische Gedanken von bezwingender Neuheit und Schönheit, Gedanken, mit denen kein zweiter lebender Componist rivalisiren kann; mit Einem Worte: Gedanken, bei denen das Publicum aufjauchzt und der Musiker sagen muss: *Questi è inventore!* Kann man ein Gleiches von Wagner behaupten? Ich habe bei wiederholtem aufmerksamstem Studium des „Lohengrin“ inmitten der geistreichsten Intentionen und Züge nicht ein Thema von acht Tacten auffinden können, von denen sich sagen liesse: Diese acht Tacte kann nur ein musicali-

sches Genie ersten Ranges geschrieben haben, sie sind das Werk eines Schöpfers in seiner Kunst.

So paradox es klingt, so wahr ist es im Grunde, dass Wagner's Opernmusik im Wesentlichen aus Declamation und Instrumentirung besteht. Diese beiden Factoren, welche bisher nur als Schmuck und Stütze des eigentlichen musicalischen Inhalts galten, beherrschen bei Wagner als emancipirte Grössen den Vordergrund. Dass Wagner zu declamiren versteht, ist einer seiner entschiedensten Vorzüge; dass er vermeint, durch ein recitirendes Heben und Senken die Melodie zu ersetzen, ist zugleich Wurzel und Blüthe seines Irrthums. An die Stelle wahrhaften Gesanges tritt eine klangvolle Recitation. Es gilt hier gleich, ob Wagner wirklich durch unabhängige Ueberzeugung oder durch die Gränzen seiner Begabung zu dieser Theorie geführt wurde; ich glaube das Letztere; denn so lange es eine Geschichte der Musik gibt, war Verachtung der Melodie und Mangel an Melodie identisch. Das Wort also herrscht und geht voran, die Musik schleicht ihm in jeder Wendung mit Aufgebung ihrer eigenen Bedeutung und Würde nach. Die wahre musicalische Charakteristik, wie wir sie bei allen grossen Tonkünstlern finden, zertrümmert nicht den Bau des musicalischen Zusammenhangs, um mit den einzelnen Steinchen Wort für Wort des Textes zu belegen, — sie hält sich an die Stimmung des Ganzen. Nichts kläglicher, als jene Charakteristik in Duodezformat, wie sie uns täglich in dilettantischen Lieder-Compositionen begegnet; bei einzelnen Worten, wie „Schauer“ oder „Grauen“ wird im Bass tremolirt, „Wald“ durch Hornsatz, „Vogel“ durch einen Triller in der Höhe repräsentirt, womit denn natürlich dem Zusammenhange des Tonstücks und der Stimmung des Hörers zugleich der Garaus gemacht wird. Sehr viele Musikfreunde und — Freundinnen lieben das leidenschaftlich; sie sitzen mit dem Textbuch in der Hand und freuen sich, wie Zeile für Zeile, ja, Wort für Wort, so prächtig stimmt. Wir wissen von Haydn's „Schöpfung“ her, welche zuerst durch ihre Tonmalereien populär wurde, welches Behagen für ein grosses Publicum in dieser verstandesmässigen Bethätigung, in diesem Vergleichen einer charakteristischen Tonreihe mit einem bestimmten Objecte liegt. Je mosaikartiger Text und Musik sich gegen einander zusammensetzen, desto besser unterhält sich ein grosser Theil der „gebildeten Dilettanten“, während der Musiker an dem musicalischen Zusammenhange festhält, der selbstständig unter dem poetischen sich behauptet.

Die despotische Herabsetzung der Musik zum blossen Ausdrucksmittel erzeugt im „Lohengrin“ jene langgestreckten Scenen, in denen man nicht viel mehr vernimmt, als ein fortgesetztes Gewoge gestaltloser, gleichsam flüssiger Tonkräfte. Denn was den eigentlichen musicalischen Körper

bildet, die Melodie, der selbstständige Gesang, fehlt darin. Man denke an die Scenen Telramund's mit Ortrud, an die Finale des zweiten und dritten Actes. Was im „Lohengrin“ an eigentlicher Melodie erscheint, ist theils ganz alltäglich, theils auffallende Reminiscenz an C. M. v. Weber. Wenn man manche Stellen Elsa's, das Trio im Hochzeitsmarsch, den Kirchgang im zweiten Acte, das in der schlimmsten Weise Weber's oder Marschner's dreinjubelnde erste Finale u. dgl. betrachtet, so möchte man Wagner nicht sowohl einen Bahnbrecher der Zukunft nennen, als vielmehr den letzten der Romantiker. Dennoch finden diese wenigen Melodien die dankbarste Aufnahme; denn welcher wirkliche Gesang könnte zu unbedeutend sein, um nach den declamatorischen Uebungen des Königs und seines Heerrufers nicht wie Manna in der Wüste zu wirken?

Sehen wir, wie Wagner die einzelnen musicalischen Factoren zu seinem dramatischen Zwecke verwendet. Um jeder Wendung des Dialogs durch ein überraschendes Colorit in der Musik zu entsprechen, greift er zu dem Mittel unausgesetzter Modulation. Ich kenne nichts, gar nichts, was ermüdender wäre, als diese halb-recitativischen Gesänge im „Lohengrin“, die nicht vier Tacte lang in Einer Tonart verbleiben oder schliessen, sondern, rastlos ausweichend, das Ohr von Trugschluss zu Trugschluss täuschen, bis es endlich, abgestumpft und resignirt, Alles über sich ergehen lässt. Am liebsten modulirt Wagner auf der Basis unvermittelter reiner Dreiklänge; der Eindruck des Fremdartigen, Märchenhaften, der Anfangs dadurch erzielt wird, verliert sich natürlich durch das Uebermaass sehr schnell. In diesem Sturzbade harmonischer Ueberraschungen gelangt der Hörer sehr schnell dahin, durch gar nichts mehr überrascht zu werden.

Die peinliche Unruhe, verbunden mit dem anspruchsvollen Charakter dieser Modulationen, geben der Wagner'schen Musik jenen Ausdruck des Dilettantischen und Forcirten, der von Mendelssohn und Schumann daran gerügt wurde. Die Harmonie entwickelt sich bei Wagner nicht nach ihren eigenen Gesetzen, er knechtet sie willkürlich im Dienste seiner fessellosen, „aus dem Wortvers hervorwachsenden“ Melodie.

Es war ein Anhänger Wagner's, der zuerst diese angeblich charakteristischen Uebergänge für nichts weiter erklärte, als für „harte Griffe in unser Gehör“ (Hinrichs). „Das Zufällige, Willkürliche macht sich uns fühlbar; die Melodie vermag es unmöglich, die harmonischen Härten immer durch prägnante Wendungen zu motiviren; man empfindet bald jene als Willkürlichkeiten und nimmt diese Keulenschläge des Orchesters in schweigender Ergebung hin; man lässt es ohne freie Betheiligung über sich walten, wie ein Schicksal.“ Man könnte kurz sagen, Wagner mal-

traitirt die Musik, um uns in fortwährender nervöser Aufregung zu erhalten. Das gelingt ihm auch; er überrascht uns mit jedem Tact und spricht in lauter musicalischen Pointen. Diese Manier hat etwas so Angespantes, dass sie wirklich das declamatorische Pathos im „Lohengrin“ stets auf einer gewissen Höhe erhält; auf dieser Höhe aber bewegt es sich in der hohlen Einförmigkeit gewisser Kanzelredner. Hand in Hand mit dem Einerlei dieser aufreibenden Modulationenjagd geht bei Wagner das Einerlei einer dürftigen Rhythmik. Aus den schleppenden Perioden zwei- und viertactiger Rhythmen kommt die Musik gar nicht heraus. Da nun auch die contrapunktischen Hülfsmittel und alles, was man „thematische Durchführung“ nennt, für Wagner so gut als nicht existiren, welches Gegengewicht hat er gegen die herabziehende Schwere jener Monotonie in die Wage zu legen?

Es ist die Behandlung des Orchesters. Hierin leistet Wagner nicht bloss Ausgezeichnetes, sondern auch theilweise Neues. Mendelssohn und Berlioz schrieben (von einigen schnell verschollenen Jugend-Versuchen abgesehen) nicht für die Bühne; Wagner, der seine Instrumentirung meist nach ihnen gebildet, ist somit der Erste, der den Zauber neuer und kühner Orchester-Effecte in vollster Ausdehnung für dramatische Zwecke benutzt hat. Wagner's Instrumentirung ist in ihrer geistreichen Verwendung der Klangfarben und dem elastischen Anschmiegen an den Text interessant für den Musiker, hinreissend für den Laien. Sie ist es zumeist, welche der Wagner'schen Musik den blendenden Schein des Neuen, Fremdartigen, Märchenhaften gibt und so vielen Hörern als vollständiger Ersatz für wahre Musik gilt.

Die dramatische Belebung des Orchesters, welche Berlioz für die Symphonie im Auge hatte, ist von Wagner ganz eigentlich zum Theater gebracht. Einzuwenden ist dagegen im Wesentlichen bloss die allzu grelle, betäubende Verwendung des Blechs und das Stereotypwerden mancher Effecte, wie das Tremoliren der getheilten Violinen in höchster Lage u. dgl.

Wie aber der Orchesterglanz allein vielen Scenen im „Lohengrin“ über die Armseligkeit des musicalischen Gedankens hinaushilft, davon kann man sich mit mathematischer Evidenz überzeugen, wenn man den so genannten „vollständigen Clavier-Auszug mit Text“ studirt. Man wird staunen, wie winzig da der Held im Hauskleid aussieht.

Die Musik zum „Lohengrin“ hinterlässt trotz ihrer blendenden Aeusserlichkeit den Total-Eindruck einer unerquicklichen Leere. Anfangs durch den Reiz der Instrumentirung und die Seltsamkeit der Modulation angeregt, sieht man sich, je weiter, desto mehr ermüdet von einer Composition, welcher der musicalische Kern fehlt. Man fühlt sich

nirgend ruhig und sicher in der Empfindung, sondern wie unter dem Schwall eines unablässig arbeitenden Mühlrades.

Von vielem Einzelnen lebhaft angesprochen, erinnere ich mich doch nicht eines einzigen grösseren Musikstückes im „Lohengrin“, von dem ich sagen müsste, dass es den Hörer mit unmittelbarer Gewalt ergreift, ihn in der Tiefe seines Gemüthes packt. Wagner'sche Musik ergreift weniger die Seele, als die Nerven; sie ist nicht erschütternd, sondern nur unendlich aufregend, schmerzhaft zugespitzt, sinnlich und poetisch raffinirt. Die letztere Eigenschaft kann wohl nur dem leichtgläubigsten Enthusiasten entgehen. Das Raffinement, das im „Tannhäuser“ häufig dem ursprünglichen Aufjauchzen des Gefühls Platz machte, wird im „Lohengrin“ vorherrschend. Wagner macht weit weniger den Eindruck einer vulcanischen, alle Fesseln von sich schleudernden Natur, als den eines scharfsinnig combinirenden Talentes, das im heimlichen Bewusstsein seiner Nüchternheit sich fortwährend gewaltsam exaltirt.

Die werthvollste, schönste Seite an Wagner's Thätigkeit ist die Aufrichtigkeit und Kraft seines Strebens. Von Seiten seiner künstlerischen Sittlichkeit kann man Wagner nichts anhaben. Mit einer seltenen, ungebeugten Energie verfolgt er den Weg, der seiner Ueberzeugung nach der allein richtige ist. Diese ethische Wärme durchdringt auch den „Lohengrin“. Jeder fühlt instinctiv, dass er hier eine Arbeit grösster und redlichster Anspannung vor sich habe. Auch an Einzelheiten fehlt es nicht, die inmitten der betäubenden Einförmigkeit des Ganzen erquickend wirken. Es sind dies fast durchaus jene Stellen, welche auf Wagner's eigentlichem Boden, dem Phantastischen, sich bewegen: so das erste Erscheinen Lohengrin's mit dem schönen Chorsatze in *A-dur*, dann einige wenige Sätze, welche einfach und zusammenhangend erhalten sind, wie das Brautlied u. dgl. Das Liebes-Duett im dritten Acte fanden wir nicht sowohl ergreifend oder tiefgeföhlt, als interessant durch den geheimnissvollen Ausdruck einer gewissen lauernden Spannung.

Die Rücksicht auf die Geduld des Lesers verbietet uns für diesmal jedes weitere Eingehen auf Einzelheiten. Es war uns vorläufig um eine Charakteristik im Grossen und Ganzen zu thun, und wenn dabei die negativen Seiten in den Vordergrund traten, so geschah es nicht aus Tadelssucht, sondern weil sie uns am meisten der Aufklärung bedürftig erschienen.

Zum Schluss nur noch eine Bemerkung über das so vielfach discutirte Verhältniss zum „Tannhäuser“. Dieser dünkt uns in Text und Musik entschieden glücklicher, als „Lohengrin“. Die Sage vom Tannhäuser und die damit geschickt verflochtene des Wartburgkrieges stehen uns historisch und sittlich näher, als der Mythos vom heiligen

Gral. Das Dämonische ist im „Tannhäuser“ nicht nur mit Mässigung, sondern, was entscheidend ist, als wirksamer Gegensatz eingeführt. Elisabeth auf der einen, Frau Venus auf der anderen Seite, hier die Wartburg, dort der Hörselberg, spannen sich gegen einander als äusserste Contraste, deren jeder sich dadurch um so kräftiger hervorhebt. Im „Lohengrin“ ist das Dämonische dem Menschlichen nicht als Contrast entgegengestellt, sondern untrennbar davon in der Person des Lohengrin enthalten. Es äussert sich regelmässig darin, dass der Held überall, wo wir von ihm menschliches Fühlen und Handeln erwarten, sich in seine seraphische Würde hüllt und so unsere Theilnahme vereitelt. Auch technisch war das Buch zum „Tannhäuser“ viel geschickter angelegt, die Motive verständlicher, der Knoten straffer, die Katastrophe ergreifender.

Obwohl Wagner selbst und seine Ritterschaft den „Lohengrin“ als entscheidenden Fortschritt gegen „Tannhäuser“ bezeichnen, so dass das eigentliche himmlische Reich der Zukunft erst mit jenem beginne, nehmen wir keinen Anstand, den „Tannhäuser“ auch musicalisch höher zu stellen. Wir finden in diesem ungleich mehr frisches Leben, das freilich auch durch langweilige Declamation arg niedergehalten wird, doch immer wieder freundlich durchblickt. Melodien wie der Syrenenchor im Hörselberg, das Lied vom Abendstern u. a. finden wir im „Lohengrin“ eben so wenig, als Ensembles von der musicalischen Symmetrie und Wirkung des Männer-Sextetts. Das Unglück, worüber Wagner's Schüler wehklagen, nämlich, dass ihm im „Tannhäuser“ doch einige Melodien entschlüpft seien, war jedenfalls nicht so gross. Im „Lohengrin“ ist Wagner einheitlicher und consequenter, aber er ist zum Fanatiker der Melodiosigkeit geworden. „Tannhäuser“ hatte neben den zukünftelnden Intentionen doch so viel musicalische Gegenwart, dass man erwarten konnte, der Componist werde, in Schönem und Bedeutendem fortschreitend, bald die deutsche Bühne beherrschen. Nach der poetischen und musicalischen Richtung des „Lohengrin“, dann nach allem, was von den „Nibelungen“ Wagner's verlautet, haben wir diese Hoffnung etwas herabgestimmt. Wagner wird immerhin als Stern am deutschen Opernhimmel glänzen, — so lange, wie jetzt Alles um ihn her finster bleibt. Was sich von der Theilnahme des Publicums als reines Gold der Begeisterung neben den Schlacken der Neugier ausscheiden werde, darüber müssen die nächsten Jahre entscheiden. Es wird darauf ankommen, ob eine gründliche Bekanntschaft der Wagner'schen Musik derselben mehr schaden als nützen wird*).

*) Bemerkenswerth schien uns, dass so viele enthusiastisch beginnende Abhandlungen über Wagner im Verlauf immer mehr und Wichtigeres an ihm aussetzen finden, so die geistreichen Aufsätze von Hinrichs, Joseph Bayer u. A.

Wenn es uns erlaubt ist, darüber eine Vermuthung zu äussern, so glauben wir, das Publicum werde in dem Augenblicke dieser seltenen Leckerbissen satt sein, als drei bis vier andere Componisten sich beifallen lassen, in Wagner's „allein wahrer“ Manier zu schreiben.

A u s D r e s d e n .

Den 12. November 1858.

Ich kann nach den zwei Aufführungen der Oper Judith (den 5. und 7. November) von Emil Naumann, Hofkirchen-Musik-Director in Berlin, kein ausführliches und durch Einsicht der Partitur begründetes Urtheil über diesen Versuch des talentvollen Tonkünstlers in der dramatischen Musik abgeben, sondern nur im Allgemeinen über den Eindruck berichten, den die Oper auf das Publicum und auf mich gemacht hat. Wenn ich die Oper einen „Versuch“ nenne, so beziehe ich dieses Wort sowohl auf die Entstehung derselben als Erstlingswerk des Componisten in dieser Gattung, als auch auf ihren Kunstwerth; denn überall, in der Anlage und Bearbeitung des Textes und in der Musik, zeigen sich die Kennzeichen einer Versuchs-Arbeit, die ganz achtungswerthe Resultate geliefert hat, aber im Texte von dramatischer Gestaltung zu reicher und spannender Handlung, und in der Musik von productiver Kraft und eben so geist- als kenntnisreicher Behandlung und Gewandtheit in den Formen noch zu weit entfernt ist, um auf den Namen eines Kunstwerkes Anspruch machen zu können.

Dem Vernehmen nach soll der Text vom Componisten herrühren. Ist dies der Fall, so hat sich derselbe dadurch einen durchschlagenden Erfolg selbst unmöglich gemacht; denn es würde sogar einer Musik voll neuer und reicher Erfindung kaum gelingen, dem Zuschauer Schwingen der Begeisterung zu verleihen, die stark genug wären, das Bleigewicht des Textes, das ihn stets herabzieht, zu paralyisiren. Die ganze erste Hälfte der Oper, d. h. anderthalb Act, ist ohne spannendes Interesse — ja, man ist nicht ungerecht, wenn man sie reinweg langweilig nennt. Diesen Eindruck ganz wieder zu verwischen, dürfte auch bei der besten Aufführung, wie die hiesige eine war, der Handlung und Musik der anderen Hälfte nicht gelingen. Wäre aber auch diese zweite Hälfte durchweg vortrefflich, so würde doch immer das Ganze schon aus dem genannten Grunde eben so wenig wie eine Statue mit schönem Oberleibe und verkrüppelten Beinen den Eindruck eines Kunstwerkes machen können.

In formeller Hinsicht ist der Ueberfluss an Recitativ und declamirtem Arioso, wobei die Declamation nicht im-

mer einfach und natürlich ist, zu rügen; ferner vermisst man das Maass und die concentrirte Form in einigen grösseren Arien, z. B. in der Gesangscene der Judith, welche durch ihre Länge und den Mangel an Fluss die Vorzüge des dramatisch-musicalischen Charakters, der hier stellenweise recht glücklich getroffen ist, zum Theil wieder verdunkelt. Endlich ist die Behandlung der Singstimme als solcher oft rücksichtslos und überschreitet die Grenzen des naturgemässen Umfangs. Besser gelingt dem Componisten die Handhabung der Form in den Chören, auch in einigen Ensembles, z. B. dem Finale des zweiten Actes.

Fragen Sie mich nach der Hauptsache, nach der Seele der Musik, nach der Melodie in dieser neuen Oper, so antworte ich Ihnen, dass daran in der That kein Mangel ist. Wir hören eine Menge recht melodischer Stellen, aber freilich nur wenige, die selbstständig und charakteristisch auftreten und von eigentlich musicalischem Genie zeugen.

Das Publicum und die hiesige Kritik haben sich sehr wohlwollend gegen den Componisten gezeigt, was auch seinem eifrigen Fortstreben auf der Künstlerlaufbahn als Lohn zu gönnen ist. Das erstere war auch gegen die prachtvolle Inszenesetzung und allerlei Gepränge nicht gleichgültig, noch weniger gegen die trefflichen Leistungen der Frau Krebs-Michalesi (Judith) und des Herrn Mitterwurzer (Holofernes). Der Tenor (Tichatschek) ist nur wenig in der neuen Oper beschäftigt. Ob sie fernere Wiederholungen erleben und auf dem Repertoire bleiben wird, dürfte sich sehr bald entscheiden. — — U.

Bernard Hildebrand-Romberg †.

Unter den mit der Austria Verunglückten befand sich ein junger Mann, dessen Ende geeignet ist, die Theilnahme auch entfernterer Kreise zu erwecken: Herr Bernard Hildebrand-Romberg. Jetzt, nachdem kaum noch eine Hoffnung vorhanden ist, dass wir von fernerweit Geretteten erfahren, stehen wir nicht länger an, den Tod des Künstlers, der von mütterlicher Seite einer berühmten Musiker-Familie entsprossen, eine Zeit lang auf dem sicheren Wege war, dereinst selber den Grossmeistern des Cello's zugezählt zu werden, als eine mit Gewissheit zu verbürgende Thatsache zu melden. Hildebrand-Romberg, geboren 1833 zu Berlin, liess sich von 1850 an in den vornehmsten Kunst-Hauptstädten Europa's mit einem den Namen des Grossvaters, welchen er seinem väterlichen Namen angefügt hatte, ehrenden Beifall hören. Im Frühjahr 1856 aber schon nahm ein Uebel, von welchem die Hand des Virtuosen befallen worden war, eine so schlimme Gestalt an, dass Hildebrand-Romberg seine Reise nach London aufgeben musste, wo er die musicalische Saison mit seinem Talente sollte ausstatten helfen. Noch mehr: seine öffentliche Laufbahn als Künstler überhaupt musste er aufgeben wegen der Schwäche seiner Hand. Im Herbst desselben Jahres fasste er den Entschluss, seinen musicalischen Beruf mit einer Wirksamkeit im kaufmännischen Fache zu vertauschen. Das Jahr 1858 fand ihn im Comptoir der hamburg-americanischen Dampfschiff-Gesellschaft beschäftigt, wo er sich als ein vortrefflicher Arbeiter hervor-

that. Mit einem Boote dieser Gesellschaft, mit der Austria eben, unternahm er eine Erholungsreise nach New-York, die seiner Gesundheit förderlich sein und ihm das Vergnügen verschaffen sollte, seinen in America lebenden Bruder wiederzusehen. Sein geliebtes Cello begleitete ihn, und wie es heisst, erfreute er die Mitfahrenden noch an dem verhängnissvollen Tage selbst mit Vorträgen auf seinem Instrumente. Einige Stunden später kämpfte er mit den Wellen des Meeres, in welchem die Gestirne Europa's untergehen. — Hildebrand-Romberg war eine Persönlichkeit von einem überaus stillen, sinnig in sich gekehrten Wesen. Seine Bescheidenheit muss als eine für einen Virtuosen fast allzu schüchterne bezeichnet werden. Lieber als im Gespräche, jedenfalls feuriger, wusste er sich in grösserer Gesellschaft auf seinem Instrumente mitzutheilen. Es bedurfte aber nicht erst seines Todes zu der Entdeckung, dass er ein liebenswürdiger Mensch war. Sein braver Sinn, sein redliches Streben, die gute Meinung, die er den Menschen im Voraus entgegenbrachte, waren in jedem Kreise anerkannt, in welchem er sich bewegte. Sein schwächerer Körper schien seinem Leben keine lange Dauer zu gewährleisten. Da brachen die Flammen auf dem Schiffe hervor, dem er sich anvertraut hatte, und schlugen die Wogen, in die er sich vor dem Feuer flüchtete, über ihm zusammen, und er starb vor der Frist, die ihm seine Natur gesetzt hatte. (Hamb. Nachr.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der musicalischen Gesellschaft am 13. d. Mts. trug Herr Concertmeister Engel aus Petersburg das Violin-Concert Nr. 5 von David mit grossem Beifall vor, der sich besonders nach dem Adagio und dem letzten Satze am lebhaftesten aussprach. Herr Engel spielt rein und technisch sehr fertig; sein Ton ist nicht grossartig und breit, aber lieblich und glatt, das ganze Spiel fein und elegant. Frau Engel, die wir in einem Privatkreise hörten, ist eine Sängerin von vortrefflicher Schule; ihr Vortrag von Liedern, sowohl russischen Volksmelodien als deutschen Compositionen, ist höchst reizend, anmuthig und ausdrucksvoll. — An demselben Abende waren die Gebrüder Ries, Enkel von Ferd. Ries, hier; der ältere genießt als Violinspieler in London eines ehrenvollen Rufes in einer gesicherten Stellung, wie in diesen Blättern bereits öfter erwähnt ist; der jüngere zeigte sich in dem Vortrage des ersten Satzes des Cis-moll-Concertes von F. Ries als ein wackerer Clavierspieler. Er geht ebenfalls nach London.

Am 16. d. Mts. fand die erste diesjährige Soiree für Kammermusik in dem kleinsten Saale des Gürzenich Statt. Es zeigte sich, dass das Local, wenigstens bei der sehr unzweckmässigen Aufstellung der Tonbühne u. s. w., nicht Raum genug gab; eine andere Aufstellung dürfte mehr Platz und mehr Klang schaffen, am besten wäre jedoch wohl der Saal Nr. II. (nach St. Martin) zu wählen. Wir hörten das Violin-Trio Op. 9, Nr. 1, G-dur, von Beethoven (Herr von Königslöw Violine, Grunwald Bratsche, B. Breuer Cello), das Clavier-Trio Op. 63, D-moll, von R. Schumann (Herr Breuning, von Königslöw, Breuer) und das Quintett von Mozart in D-dur (Königslöw, Derckum; Grunwald, Brambach; Breuer). Die Ausführung war überall eine ganz vorzügliche. Es ist sehr erfreulich, dass unsere beiden Concertmeister abwechselnd die erste Violine oder die Bratsche im Quartett spielen werden, wodurch dieses nur gewinnen kann. Den lebhaftesten Beifall trug das Mozart'sche Quintett davon, das mit Feinheit und Geist und herrlichem Gesamtklang, über welchem in den geeigneten Stellen Herrn von Königslöw's Violine emporglänzte, gespielt wurde.

Am Sonntag den 21. d. Mts. wird im Dome eine neue Messe von Ferdinand Hiller aufgeführt.

Aachen, 10. Nov. Das Concert, welches Herr Guglielmi Ende vorigen Monats hier gab, befriedigte sehr, sowohl durch den reichen Inhalt seines Programms als durch die Leistungen der ausführenden Künstler. Herr Guglielmi hat eine sehr klangvolle Baritonstimme und eine gute Schule; Beides machte er in allen Vorträgen, besonders in dem Duett von Rossini: *I Marinari*, mit Herrn Göbbels, in der Figaro-Arie: *Non più andrai*, und vorzüglich in dem Liede „Die Thräne“ von Lenau, componirt vom Grafen L. von Stainlein, geltend. Unter den Gesangstücken des Abends hatte keines einen so allgemeinen Erfolg, als diese schöne Composition, die mehr den Charakter einer tief ergreifenden Elegie als eines Liedes trägt. Herr Göbbels sang ausser dem oben erwähnten Duett noch „Den Wachtelschlag“ von Beethoven und eine italiänische Romanze recht schön. Von den Vorträgen des Fräul. Wölfel gefiel besonders ein Lied von Wüllner. Die Instrumentalstücke, ausgeführt von den Herren Wüllner und Gebrüder Wenigmann, liessen nichts zu wünschen übrig.

Auszug aus dem neunten Jahresbericht (November 1857 bis November 1858) des Ausschusses des schwäbischen Sängerbundes (Dr. K. Pfaff, Dr. O. Elben, Prof. Dr. J. Faisst, Raux, G. A. Zumsteig).

Unter den neu ernannten Ehren-Mitgliedern sind die Namen von Uhland und F. Silcher.

Neu eingetreten sind 48 Vereine. Von der bisherigen Gesamtzahl von 356 sind 97 ausgetreten oder aufgelös't — bleibt ein Bestand von 259 Vereinen.

Von der Liedersammlung des Bundes enthält die 11. Lieferung 2 Lieder von W. Speidel, 2 von L. Stark (beide in Stuttgart), 1 von Lindpaintner, 1 von Schletterer, 1 von Baader (in Zürich). Da Auflagen von 1500—2000 per Stimme vergriffen sind, so wird jetzt die ganze Sammlung stereotypirt.

Das allgemeine Liederfest fand in Mergentheim Statt; Dirigent statt des verhinderten Dr. Faisst war Herr Maschek aus Heilbronn. Der Sommer machte sich durch eine Menge kleinerer Feste geltend. Der Ausschuss sagt in Bezug darauf:

„Diese zahlreichen Kundgebungen der Sängerkunst veranlassen uns zu einigen Bemerkungen. Es ist gewiss im Allgemeinen nur erfreulich, wenn die Pflege des Männergesanges eine recht ausgedehnte ist und die Vereine im Stande sind, ihre Fortschritte auch öffentlich darzulegen. Doch scheint uns der ausserordentliche Reichthum des Sommers 1858 an Liederfesten u. s. w. auch das Bedenken in den Vordergrund zu rufen, ob hier nicht eine allzu grosse Zersplitterung Statt gefunden habe. Wenn z. B. an Einem Tage in Südwestdeutschland 8 Liederfeste Statt haben, wie am Pfingstmontag, so ist dies nur auf Kosten der Hauptfeste möglich. Die Elemente der Zersplitterung drängen sich überhaupt mehr, als gebührlich, auf. Wir haben bereits die zwei hohenzollern'schen Feste aufgeführt; vielen der Mitglieder wird beim Lesen dieses Berichtes auffallen, dass in Aalen neben der seit Gründung des schwäbischen Sängerbundes demselben angehörenden Harmonia auf einmal zwei neue Vereine dem Sängerbunde beigetreten sind, ja, dass in dem Dorfe Böckingen bei Heilbronn (1524 Einw.) zwei Liederkränze existiren! u. dgl. m. Wir halten es stets für unsere Pflicht, gegen Zersplitterung und Sonderbündelei, wo sich solche zeigen, energisch aufzutreten; denn der ganze Charakter des volkstümlichen Männergesanges ist ein einigender, ein nothwendig auf Verbindung, auf Vereinigung der Massen ausgehender. Die vielen Einzel-Produktionen zeigen noch eine Klippe: es ist die Gefahr sehr nahe gerückt, dass hier der Männergesang von seiner Höhe herabsinke zum blossen Unterhaltungsmittel, gleich einer Trompetermusik, wie denn sogar in mehreren Fällen die Erhebung des Entree als Speculation benutzt wurde! Wir dürfen, um die Stufe des Geschmacks, zu welcher ein-

zelne Productionen von Liederkränzen herabgesunken sind, zu bezeichnen, nur nachstehende Reihenfolge aus dem Programm einer der Fahnenweihen aufzählen: Fahnen-Enthüllung; Concert-Polka von König; Kein Sturmgebraus von Heim, allgemeiner Chor; Alte Zeiten, Lieder-Potpourri; Die Himmel rühmen von Beethoven, mit Musikbegleitung; Papagino (sic!) Polka von Stasny; Dem Vaterland! von Abt, allgemeiner Chor mit Musikbegleitung.“

In der augsburger Allg. Zeitung ist in einem Correspondenz-Berichte aus Wien von einer Differenz zwischen Herrn Dir. Nestroy und der Musicalienhandlung von Bote und Bock die Rede, weil auf dem Carltheater die Operette „Hochzeit bei Laternenschein“ zur Aufführung gebracht sei, ohne sie jener Handlung, als der rechtmässigen Besitzerin für Deutschland, zu honoriren. Wir können diesen Angaben vollständig widersprechen; Herr Dir. Nestroy hat das Aufführungsrecht der Operette von den Herren Bote und Bock erkauf und befindet sich daher im rechtmässigen Besitze.

Dresden. Die Direction des vormaligen Hünerefürst'schen Musikcorps, welches den Musikfreunden Dresdens durch seine trefflichen Concerte so viele musicalische Genüsse bereitet hat, ist nach Abgang des Herrn Hünerefürst von Herrn Concertmeister Mannsfeldt, seither in Hamburg, übernommen worden.

Ankündigungen.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel erschienen so eben und sind durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Die Clavier-Auszüge mit Text und Portrait

aus Weber's Freischütz , 1 Thlr.
„ „ Preciosa , 10 Sgr.
„ „ Euryanthe , 1 Thlr.
„ „ Oberon , 1 Thlr.

Dresden — Rudolf Kuntze's Verlagshandlung.

Scudo, P., *Der Chevalier Sarti, oder musicalische Zustände Venedigs im achtzehnten Jahrhundert. Ein Roman, aus dem Französischen übersetzt und mit musicalischen Anmerkungen begleitet von Otto Kade, Cantor und Musik-Director in Dresden. Autorisirte Ausgabe. Eleg. brochirt 2 Thlr.*

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.