

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 22. Januar 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe (Neue Opern: „Broskovano“ von Deffès — „La Bacchante“ von E. Gautier — „Les trois Nicolas“ von Clapisson — Der Tenorist Montaubry), Forts. statt Schluss. — Aus Wien (Don Juan — Das Paradies und die Peri — Clara Schumann). Von E. H. — Fünftes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Herr Schott, Herr Niemann — Aachen, Viertes Abonnements-Concert — Darmstadt — Leipzig).

Pariser Briefe.

[Neue Opern: „Broskovano“ von Deffès — „La Bacchante“ von E. Gautier — „Les trois Nicolas“ von Clapisson — Der Tenorist Montaubry.]

(Fortsetzung statt Schluss. — S. Nr. 1.)

Eine zweiactige komische Oper für dasselbe *Théâtre lyrique* hat der junge Componist Louis Deffès geliefert. Der Gegenstand derselben ist zwar nicht neu — die Verwicklung beruht auf Personen-Verwechslung —, aber er ist recht geschickt bearbeitet. Deffès ist einer von den wenigen Gekrönten der Akademie und römischen Stipendiaten, die durch ihre späteren Leistungen das Urtheil der Preisrichter bestätigen. Er hat einige Kirchenstücke und bereits drei komische Opern geschrieben; die beiden ersten sind freilich schon wieder vergessen, und ich will auch nicht dafür stehen, dass die dritte diesen Winter überlebt. Allein Talent zeigt sich offenbar in diesem „Broskovano“ — so heisst die Oper —, besonders für melodischen Sologesang, während das Finale des ersten Actes, das einzige, das darin ist, weniger geglückt ist. Broskovano ist ein walachischer Räuber und Vampyr zugleich; glücklicher Weise bekommt man ihn aber gar nicht zu sehen, nur die Sage von ihm spielt mit. Ausser einigen Arien, die *da capo* verlangt wurden, zeichnete sich auch ein Duett und besonders ein Quartett vortheilhaft aus. Sehr lobenswerth ist die Behandlung des Orchesters, aus welchem Deffès den Posaunen-, Trompeten- und Trommel-Lärm der grossen Oper mit richtigem Gefühl verbannt hat.

Das *Théâtre de l'Opéra comique* brachte als erste Neuigkeit der Saison: *La Bacchante*, komische Oper in zwei Acten, Text von de Leuven und de Beauplan, Musik von Eugen Gautier. Die erste Vorstellung fand am 4. November v. J. Statt. „Dass eine Dame aus der Demi-Monde oder noch tiefer her die Rolle einer tugendhaften Frau spielt, das ist schon zu oft da gewesen auf der Bühne; wie wär' es, wenn wir das Ding einmal umkehrten? Neu

wäre das gewiss!“ — So dachten die Herren Dichter dieses Libretto's und schufen ihre „Bacchantin“, ein tugendhaftes Mädchen, die von keiner Liebe ohne hochzeitliche Weihe etwas wissen will, die aber, um zu der Hochzeit mit ihrem Geliebten zu gelangen, die Rolle — einer Hetaïre spielt! *Vive le nouveau!* Thais wird eine Courtisane, um ihren liederlichen Vetter Lyncast auf den Weg der Tugend zurück zu führen! Das gelingt ihr nicht nur, sondern sie lockt sogar den Pädagogen des jungen Veters, einen alten Cato, auch in ihr Netz. Darauf Heirath und wahrscheinlich Glück und Tugend ohne Ende. Ein schönes Stück — ein moralisches Stück! Eugen Gautier's Musik ist, einige wenige Nummern ausgenommen, flach, leer an künstlerischer Begeisterung und Phantasie. Hauptziel des Componisten war nicht die Kunst, sondern Madame Cabel, für welche die Direction eine neue pikante Colortur-Partie bestellt hatte. Die Dame hat denn auch die falsche Thais mit einer bezaubernden Wahrheit gespielt und mit jenem rollenden Stimm-Mechanismus gesungen, bei dessen Resultaten mir immer zu Muthe wird, als hörte ich eine Stahlsäge durch hartes Holz pfeifen.

Sechs Wochen später gab dasselbe Theater eine bedeutendere Neuigkeit: *Les trois Nicolas*, komische Oper in drei Acten, Text von *** und Bernard Lopès, Musik von Clapisson (erste Vorstellung am 16. December v. J.).

In dieser Oper wird der Componist Nicolas Dalayrac auf die Scene gebracht, ein Name, der zu den früheren Berühmtheiten der pariser komischen Oper gehört; von seinen Opern sind viele auch in Deutschland am Ende des vorigen und im Anfange dieses Jahrhunderts gegeben worden, z. B. Nina oder Wahnsinn aus Liebe, Adolf und Clara, Die beiden Savoyarden, Gulistan, Raoul von Crequi u. s. w. Er starb in Paris den 27. November 1809. Aus seiner Jugendgeschichte erzählen die biographischen Wörterbücher einen Vorfall, welcher dem Libretto der neuen Oper den Stoff geliefert hat.

Nicolas d'Alayrac, wie der Name eigentlich geschrieben wird, war der Sohn eines adeligen Herrn im Languedoc, der einen hohen Posten bekleidete. Die musicalische Neigung des Knaben war, obwohl durch bedeutende Anlagen berechtigt und unterstützt, dem Vater zuwider. Er bestimmte ihn zum Eintritt in die Magistratur, untersagte ihm die musicalischen Studien und legte Beschlag auf seine Violine. Nicolas wusste sich jedoch ein anderes Instrument zu verschaffen und schlich sich damit des Abends auf das platte Dach des väterlichen Hauses, wo er die Melodien versuchte, die ihm sein musicalischer Geist eingab. Sie verhallten nicht ganz ungehört in der Luft. Ein Ursulinerinnen-Kloster stieß mit seinem Garten an die Mauer des Hauses, von dessen Höhe herab die lieblichen Töne erklangen. Eine junge Pensionärin des Klosters lauschte ihnen; man blieb nicht bei der Tonsprache stehen, es kam zu Unterredungen, und für ein Lied, das Nicolas ihr aufgeschrieben, gab sie ihm das kleine Kreuz, das sie trug, zum Andenken. Damit hört aber der Roman auf; denn Nicolas' Vater, der mit den Ursulinerinnen eben so wenig wie mit der heiligen Cäcilia zu schaffen haben wollte, schickte den Sohn nach Paris unter die Garde du Corps des Herzogs von Artois. So weit die Geschichte, an der jedenfalls die Hauptsache wahr ist.

Die Verfasser des Libretto knüpfen nun da an, wo die Geschichte aufhört, und machen von ihrem Dichter-Privilegium ganz gehörigen Gebrauch, um den Roman fortzuspinnen.

Dalayrac steht seit einigen Jahren als Garde du Corps in Paris, hat die Musik gründlich studirt und genießt bereits eines bedeutenden Rufes. Seine „Nina“ hat diesen Ruf vorzüglich begründet, und er arbeitet an der Oper „Azemia oder die Wilden“. Eines Tages steht er an der Thür der Abtei von Longchamps Wache; das *Tenebrae factae sunt* wird drinnen gesungen, und er hört eine Stimme, die keiner Anderen angehören kann, als der früheren Pensionärin bei den Ursulinerinnen zu Toulouse. Er ist entzückt, verlässt seinen Posten, tritt in die Kirche, und siehe, die Sängerin ist dieselbe, deren Kreuz er stets bei sich trägt, die Nichte eines Marquis, der eine Hofstelle bekleidet, und jetzt Stiftsfräulein, schön wie ihre griechische Namensschwester Helene. Sie geht herum, um für die Armen zu sammeln; Dalayrac legt das wohlbekanntes Kreuz in ihre Aumonière und bittet um die Gunst, es morgen gegen eine volle Börse einlösen zu dürfen.

Helene hat das Stift verlassen, denn sie soll in einigen Wochen an einen Vicomte vermählt werden. Nicolas, der Arrest bekommen hat und erst nach acht Tagen kommt, sein Kreuz einzulösen, ist in Verzweiflung. Er hat aber durchschaut, dass ihn Helene noch liebt, und bittet sie

schriftlich um ein Rendezvous. Dasselbe thut ihr Gesangslehrer Trial von der italiänischen Oper, der seine Gedanken ebenfalls bis zu ihr zu erheben wagt. Beide Brieflein fallen in die Hände des Oheims. Er maskirt sich, um die Anbeter kennen zu lernen; denn der eine Brief ist bloss mit Nicolas, der andere gar nicht unterzeichnet. Nicolas und Trial finden sich ein, ebenfalls maskirt. Helenens Bräutigam aber, der, Gott weiss, wie, Wind davon bekommen, erscheint mit Wache und fragt die Vermummten nach ihren Namen. „Nicolas!“ antwortet der Marquis, der nicht erkannt sein will; „Nicolas!“ erwidert auch Dalayrac, und Trial glaubt in der Angst, nichts Besseres thun zu können, als sich auch „Nicolas“ zu nennen. Daher denn der Titel der Oper: *Les trois Nicolas!*

Trotz einiger Längen und Unwahrscheinlichkeiten ist die Handlung doch bis dahin, d. h. die zwei ersten Acte hindurch, nicht ohne Interesse; aber der dritte Act ist sehr schwach. Er führt die Lösung des Knotens auf ganz unvorbereitete Weise mit Hülfe der alten Anekdote herbei, wo ein musicalisches Genie so lange eingesperrt wird, bis er eine neue Oper fertig hat. Dalayrac sitzt wieder im Arrest, und soll nicht eher befreit werden, bis er die letzte Scene der Oper „Azemia“, die noch nicht fertig ist, vollendet hat. Er findet am Ende seine Begeisterung wieder, singt die Schluss-Arie, die man hinter der Scene aufschreibt, und ist eben so erstaunt wie die Zuschauer, als sich die Thür öffnet und der Vicomte, Helenens Bräutigam, vor lauter Kunst-Enthusiasmus ihm nicht nur die Freiheit ankündigt, sondern ihm auch seine Rechte auf Helene grossmüthig abtritt!

Trotz dieser seltsamen Entwicklung hat die Oper doch gefallen; man behauptet sogar, ein hochberühmter Name stecke hinter den Sternchen des zweiten Mitarbeiters verborgen. Es wäre nicht unmöglich; denn der hochberühmte Mann hat auch manche Abgeschmacktheiten in seinen späteren komischen Opern-Texten auf den Markt gebracht.

Die Partitur zeichnet sich durch dieselbe Klarheit und Einfachheit des Stils, Feinheit in Behandlung der Form und verständige Instrumentirung, welche die einzelnen Blas-Instrumente oft sehr glücklich verwendet, aus, die wir in der „Fanchonnette“ mit Vergnügen begrüßten, in späteren Werken, z. B. „Margot“, aber wieder vermissen. In dem neuesten nun begegnen wir zum Ersatz einzelnen mehr als sonst melodisch entwickelten Gesangstücken, die uns alles Frühere aus Clapisson's Feder zu übertreffen scheinen. Dagegen dürfen wir nicht verschweigen, dass es auch nicht an Längen fehlt, an Stellen, in welchen der Mangel an interessanter und lebensvoller Situation in der Handlung nicht durch das Genie des Componisten verdeckt worden ist. Auch die Ouverture erweckt kein günstiges

Vorurtheil; das Motiv des Allegro (ein kurzer Marsch geht ihm vorher) ist in dem Finale des zweiten Actes ganz an seiner Stelle, hier aber ist dessen Durchführung geschraubt und in Modulationen verwickelt, die den ärgsten Zukunftsmusikern Ehre machen würden. Dergleichen Inconsequenzen und Widersprüche im Stil Eines und desselben Werkes beweisen recht deutlich, dass das wahre musicalische Genie, welches bei der grössten Mannigfaltigkeit des Einzelnen dem Ganzen doch einen unverkennbaren eigenthümlichen Stempel aufdrückt, nicht mehr vorhanden ist. Bei Richard Wagner ist es umgekehrt, als bei vielen anderen Neueren; bei ihm trägt das Ganze allerdings einen gewissen eigenthümlichen Stempel, der fast immer sichtbar bleibt; aber die Mannigfaltigkeit fehlt, das Einzelne wird oft gerade dadurch, dass ihm derselbe Stempel mühsam ebenfalls aufgedrückt wird, unerträglich, und am Ende bleibt nur der Eindruck von Monotonie, nicht von Originalität übrig. Effecte wie im Finale des ersten Actes, wo das *Tenebrae factae sunt* in der Kirche mit Orgelbegleitung gesungen wird, gehören auch nicht in die komische Oper, wenn wir auch das Gewitter, das am Schlusse noch obenein dazu kommt, nicht verpönen wollen, weil der Himmel seinen Donner eben so gut über komische als über tragische Menschen rollen lässt. Der zweite Act ist, wie in der Handlung, so auch in der Musik der anziehendste; eine Arie Helenens (Mademoiselle Lefebvre) mit obligater Violine und reichen Verzierungen, zwei Duette und das Finale sind recht hübsche Musikstücke.

Derselbe Abend brachte aber mit der neuen Oper noch etwas, das für die Pariser weit mehr ein Ereigniss ist, als eine neue Composition: einen neuen Tenoristen. Montaubry, so heisst das neue Phänomen, sang vor einigen Jahren, als er eben die Singclassen Panseron's auf dem Conservatoire verlassen hatte, in Paris auf dem Vaudeville- und auch einige Male auf dem Theater der komischen Oper. Man bemerkte ihn kaum, oder mit anderen Worten: er konnte keine Reclame für sich gewinnen. Anstatt wie die meisten französischen Musiker sich auf Paris zu capricioniren, ging er in die Provinz und ins Ausland; jetzt hat ihn der Director Roqueplan aus Brüssel geholt, und Montaubry hat in der Rolle des Daleyrac dieselbe Bühne als Meister wieder betreten, auf welche er sich als Schüler zum ersten Male wagte. Als ein hübscher, schlanker Mann von mittlerer Grösse, ungezwungen und voll nobler Haltung in der schönen Garde-du-Corps-Uniform, eroberte er gleich mit den ersten Tönen die Gunst des Publicums. Seine Stimme hat einen vortrefflichen Klang, ist geschmeidig und biegsam und doch voll Kraft; er trägt mit Ausdruck vor und spielt sehr gut; er erinnert an Roger's erstes Auftreten auf demselben Theater. Leider ist der talent-

volle und mit so herrlicher Stimme begabte junge Mann nicht frei geblieben von der Ansteckung der neueren Gesangsschule, welche Schreien mit Singen verwechselt. Besonders unangenehm war ein solcher Schrei bei einer Stelle über die Seligkeit der Liebe; eine derartige Geschmacklosigkeit hätte man nach den ausdrucksvollen Vorträgen im ersten Acte nicht erwartet. Hiesige Kritiker nennen so etwas „Fehler aus der Provinz“; sie vergessen aber, dass die Provinz-Sänger sich diese schauderhafte Manier aus der grossen Oper von Paris holen.

Da bin ich auf einmal da, wohin ich wollte, oder richtiger da, wohin ich sehr selten gehe. Die grosse Oper ist fast ganz unproductiv geworden; sie lebt von dem Ertrage der Capitalien, die ihr Meyerbeer geschenkt hat, d. h. gegen gute Zinsen, genannt Einnahme-Antheile. Heute „Robert“, morgen „Die Hugenotten“, übermorgen „Der Prophet“ — das ist ihr wöchentliches Programm, auf welchem Ende December mit goldenen Buchstaben prangte: „400ste Vorstellung von *Robert le diable* im kaiserlichen Opernhause zu Paris.“ Was will man mehr? Ist die Casse doch auch hier, bei diesem so genannten ersten musicalisch-dramatischen Kunst-Institute der Welt, die Hauptsache geworden! Nimm das Ballet und die Sylphide Livry dazu, welche von ganz Paris mit Ausnahme Deines bescheidenen Correspondenten bewundert wird, und Du hast alles, was Du jetzt von der grossen Oper erwarten kannst.

(Schluss folgt.)

A u s W i e n .

[Don Juan — Das Paradies und die Peri — Clara Schumann.]

Mozart's Don Juan erwies sich in der letzten Aufführung, wie so oft schon, im vollen Besitz der Kraft, „ausverkaufte Häuser“ zu erzwingen. Schon des Morgens balgten sich die Leute um Sitze an der Casse, ausnahmsweise schaute der Genius der Musik incognito zu und freute sich. Weder in der Besetzung der Oper noch sonst zeigte der Theaterzettel die mindeste Veränderung; dennoch war die Vorstellung in manchen Stücken neu.

Fürs Erste wurde der gesprochene Dialog durch die Original-Recitative von Mozart ersetzt, zum entschiedenen Vortheil des Gesamt-Eindrucks und insbesondere des Spiels der Sänger. In dieser überwiegend tragischen und pathetischen Oper störte das plötzliche Abfallen von dem gesungenen zum gesprochenen Tone unläugbar, und da überdies der Dialog nicht von grosser Ausdehnung ist, so lag dessen Ersatz durch Secco-Reciten sehr nahe. Dennoch werden wir uns wohl hüten, diesen Fall zu generalisiren

und in das Verdammungs-Urtheil einzustimmen, das so allgemein über den Dialog in der Oper geschleudert wird. Das so genannte „trockene Recitativ“, das zum Unterschiede von dem „begleiteten“ oder „obligaten“ nur von einfachen, am Clavier angeschlagenen, durch Cello und Bass verstärkten Accorden getragen wird, ist ein italiänisches Product, das sich nur mit erheblichen Nachtheilen auf deutschen Boden übertragen lässt. Nur die unvergleichliche Weichheit und Flüssigkeit der in Vocale austönenden italiänischen Sprache macht ein Recitativ möglich, das ganze Scenen hindurch im raschesten Tempo der Conversation sich abspinnt, ohne zu ermüden. Im Italiänischen ist das Secco-Recitativ kaum noch ein gesteigertes, sondern nur ein innerhalb gewisser Intervalle festgehaltenes Sprechen. Wie ganz anders klingen solch recitirte Scenen im Deutschen!

Die Schwerfälligkeit unserer Sänger, die ein rasches und leichtes Sprechen ganz ungewohnt sind, trägt nur die halbe Schuld neben der Schwerfälligkeit unserer harten, in Consonanten ausgehenden Sprache. Ein italiänisches Secco-Recitativ dauert, ins Deutsche übersetzt, fast noch einmal so lange, als im Original. Es wird darum überall dort unerträglich, wo lange Gespräche und Erzählungen recitativisch zu erledigen sind, also in der komischen Oper, welche, auf complicirtere Intrigue angewiesen, breiterer Explicationen bedarf. Hier ist im Deutschen die Prosa noch immer besser am Platz, als das Recitativ. Sie ist ein Uebel ohne alle Frage, aber ein nothwendiges. Wir theilen Lortzing's Ueberzeugung, dass der gesprochene Dialog in der grössten Mehrzahl der deutschen komischen Opern ganz unentbehrlich sei. Er entspricht einestheils der Eigenthümlichkeit unserer Sprache, anderentheils der nationalen, im Singspiel ruhenden Wurzel der deutschen Oper.— Soll man dem Uebelstand der Prosa wirklich dadurch entgegen treten, dass man überall Recitative einführt, oder soll man nicht lieber die deutschen Sänger dazu anhalten, dass sie sprechen lernen? Wir glauben Letzteres. Man muss es nicht länger als ein unabwendbares Schicksal betrachten, wenn deutsche Sänger nicht drei Sätze leicht und natürlich von sich geben können, sondern fordern, dass sie es lernen. Die französischen Sänger der *Opéra comique* sind uns darin das beste Vorbild, und der beste Beweis zugleich, dass das Störende der Prosa sich unendlich mildern lässt, indem man sie gut spricht.

Zum Don Juan zurückzukehren, so billigen wir nicht nur den Schnitt durch die gesprochene Prosa, wir hätten auch ein geschicktes Messer für die Auswüchse der gesungenen gewünscht. Wie an den meisten deutschen Bühnen, so wird auch am Kärnthnerthor-Theater Don Juan nach einer wahrhaft barbarischen alten Uebersetzung ge-

sungen. Der Uebelstand ist so auffallend, dass in neuester Zeit (von Kugler, Dr. Viol u. A.) ausführliche Vorschläge zu besserer Bearbeitung veröffentlicht wurden, die sehr beherzenswerth sind*). Möchten wir auch manchen kindischen Original-Text, mit welchem die Musik längst untrennbar verwachsen ist, wie in der Zauberflöte, nicht modernisiren wollen, so ist es doch um die Verbesserung einer rohen und meist unrichtigen Uebersetzung ein anderer Fall. Kugler hat mit Recht hervorgehoben, dass bei den Italiänern, wo eine viel gleichartigere Bildung die Stände durchdringt, und die ganze Sprache das hat, was sie selbst mit einem fast unübersetzbaren Worte „*Gentilezza*“ nennen, mancherlei Bedenkliches direct ausgesprochen werden kann und in ihrem Munde noch fein klingt, während es in wörtlicher Uebersetzung alsogleich roh und gemein erscheint. Wie trivial ist das deutsche „Jede Schürze ist ihm recht“ und Aehnliches in der Register-Arie! Wie pöbelhaft Leporello's wiederholter Ausruf: „Ha, das nenn' ich schrecklich fressen!“ für das italiänische „*Ah che barbaro Appetito!*“ Das vollständige Verzeichniss solcher Schmutzflecken würde ansehnlich genug ausfallen, gar nicht zu reden von der entsetzlichen Geschmacklosigkeit des stereotypen Toastes: „O göttlicher Mozart!“ dem ein Dutzend Hände auf der Galerie flauen Bescheid thun.

So dünkt uns denn ein sorgfältiges Wegnehmen noch dringender, als das Hinzuthun, welches die Vorstellung vom 18. auszeichnete. Wir hörten nämlich zum ersten Male die von Mozart nachcomponirte Arie des Masetto: „*Ho capito*“, und die kleine Arie der Elvira (Nr. 7 in *D*); endlich sang auch Don Ottavio seine beiden Arien in *G* und *B*, von denen die eine oder die andere wegzubleiben pflegt. Auch das kleinste Stück der Don-Juan-Musik ist von Interesse. Allein nur exaltirte Pietät kann darin nothwendige Bestandtheile des Ganzen erblicken und über die „endliche Wiederherstellung der Intentionen Mozart's“ triumphiren. Die beiden Arien sind durchaus Mozartisch, allein weder musicalisch von grossem Belang, noch wichtig für die dramatische Motivirung. Eine ganz andere Aufgabe für einen ehrgeizigen Regisseur läge in dem Arrangement des Schlusses. In ihrer gegenwärtigen Form geht die Oper

*) Die Nummer 50 der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist dem Verfasser erst nach dem Abdruck des obigen Aufsatzes zugekommen, so dass ihm die dort mitgetheilten Proben meiner jetzt vollendeten vollständig neuen Uebersetzung des italiänischen Textes von Don Juan noch nicht bekannt waren. Was das *Recitativo secco* betrifft, so stimme ich ganz mit den oben ausgesprochenen Ansichten überein; ich habe dasselbe zu der Mozart'schen Musik so conversationalmässig fließend wie möglich zu übersetzen gesucht, daneben aber auch einen Dialog zum Sprechen beigefügt, der besonders kleineren Bühnen willkommen sein dürfte.

etwas leer aus; der ganze zweite Act hat keinen Chor, die vollstimmigste Nummer ist das Sextett, und zu dem grossartigen Sturme des ersten Finale bildet der übliche Schluss des zweiten keine entsprechende Parallele. Dieser Schluss (Don Juan von etlichen Teufeln herumgezerrt und endlich in einen feurigen Rachen geworfen) ist weniger eine musicalische als eine scenische Situation, um nicht zu sagen: ein Galerie-Spectakel. Hier würde unbedingte Pietät, indem sie auf dem Mozart'schen Originalschluss bestände, dem Total-Eindruck mehr schaden als nützen. Bei Mozart treten nämlich unmittelbar nach der Höllenfahrt Don Juan's alle Personen wieder auf, vernehmen durch Leporello das Vorgefallene und schliessen, nachdem sie ihre gegenseitigen Verhältnisse endgültig geordnet haben, mit einem Sextett betrachtenden Inhalts. Nach dem tragischen, tief erschütternden Ende Don Juan's ist dieses undramatische Finale von eigenthümlich ernüchternder Wirkung, wie wir bei einer vollständigen Aufführung in Prag selbst erfuhren. Die Idee Berlioz' schien uns daher einer Wiedererweckung in hohem Grade würdig [vgl. in Nr. 50 v. vorigen Jahre unsere entgegengesetzte Meinung].

Ueber die Aufführung des Don Juan können wir uns kurz fassen. Orchester und Chöre (unter Herrn Eckert's Leitung) ganz vortrefflich; Herr Ander ausgezeichnet im Gesange, Frau Dustmann im Spiel und dramatischen Ausdruck; Fräul. Wildauer noch immer allerliebste als Zerline; Herr Mayerhofer tadellos als Masetto. Herr Draxler ein wackerer Fundamental-Bass, aber ein trockener, ganz humorloser Leporello. Herr Beck endlich ein Don Juan, oder vielmehr ganz und gar kein Don Juan; denn so bar aller männlichen Würde und Anmuth, so süsslich, grinsend und eckig gesucht in jeder Bewegung, so roh lachend und unartig von der Scene ablaufend, mit Einem Worte: so ganz geist- und poesielos können und wollen wir uns Don Juan nicht denken. Erst in der letzten Scene, wo der lebenswürdige Verführer dem trotzigem Sünder Platz macht, hob sich Herr Beck in Spiel und Gesang. Wir bedauern, dass er seit einer Reihe von Jahren Debassini nichts weiter abgesehen als das hohe *Fis* am Schlusse des „Ständchens“, das bei der spröden Höhe Beck's mehr einem gepressten Angstschrei, als einem Liebesrufe glich.

Das „Ständchen“ wurde diesmal auf der Mandoline begleitet, eine Neuerung, welche als historische Curiosität und als eine Probe von Herrn Hellmesberger's vielseitiger Geschicklichkeit interessirt, jedoch bei dem dünnen, zirpenden Tone des Instrumentes in vieler Hinsicht gegen das übliche Arrangement zurücksteht. In dem scenischen Arrangement waren einige nicht glückliche Aenderungen getroffen. So stand die Reiter-Statue des Gouverneurs nicht

wie bisher links vom Zuschauer im Hintergrunde der Bühne, sondern rechts im Mittelgrund, wodurch der Eindruck des Geheimnissvoll-Schauerlichen (dem ohnehin die Darsteller des Don Juan und des Leporello nicht zu Hülfe kamen) noch mehr abgeschwächt wird. Auch das neue Schluss-Arrangement, welches im Vordergrund Don Juan's Zimmer mit allen Requisiten seines Gastmahls unverändert stehen lässt, während dahinter der feurige Höllenrachen mit der obligaten Teufelsbalgerei sich eröffnet, ist nicht geeignet, die tragischen Schauer zu verstärken.

Wahrhaft Epoche machend in dieser Saison war die Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri“ im grossen Redoutensaale am 19. December. Hatte das Publicum schon bei der vorjährigen, höchst mangelhaften Aufführung im Musikvereins-Saale entschiedene Sympathien für das tief poetische Werk kund gegeben, so steigerten sich diese nunmehr zu enthusiastischem und diesmal wohlverdientem Beifall. Die Aufführung war eigentlich die erste vollständige, da im verflossenen Jahre, abgesehen von der schwächeren Besetzung, wegen Beschränktheit des Raumes die Harfe und die Janitscharen-Musik weggelassen wurden, deren Wirkung an den betreffenden Stellen ganz unersetzlich ist.

Frau Dustmann, welche am Abend vorher die Donna Anna gesungen, sang am Sonntag Mittags mit derselben ihr eigenthümlichen begeisterten Hingebung den anstrengenden Part der Peri. Wenn je, so darf wohl in diesem Falle die Kritik die allgemeine Stimme suppliren und einer Künstlerin den wärmsten Dank dafür entgegenbringen, dass sie aus reiner uneigennütziger Begeisterung für die Kunst sich einer so ungewöhnlichen Anstrengung unterzog. — Die übrigen Solo-Parteien, obgleich zum Theil in Händen von Anfängerinnen, entsprachen durchaus billigen Anforderungen; die Fräulein Krauss und Falkenberg, die Herren Walter und Mayerhofer empfingen Zeichen des Beifalls. Das unbedingtste Lob gebührt den Chören, welche durch den „Sing-Verein“ unter der verdienstvollen Leitung des Herrn Herbeck ausgeführt wurden. Auch das Orchester, von dem wir nur manchmal ein zarteres Piano gewünscht hätten, löste im Ganzen seine Aufgabe rühmlich und wurde durch den wiederholten Hervorruf des Dirigenten Herrn Hellmesberger geehrt.

Nur mit wenig Worten können wir diesmal des dritten Concertes von Frau Clara Schumann gedenken und unsere Freude darüber ausdrücken, dass es denn doch nicht das „letzte“ blieb. Wie bei allen Productionen dieser Künstlerin, äusserte sich die Wirkung ihres Spiels auf die Versammlung auch diesmal weniger in hinreissender Gewalt, als in jener echten, ruhigeren Befriedigung, die wir bei der ernstesten Musik classischer Meister empfinden. Frau

Schumann spielte Beethoven's *D-dur*-Sonate, Op. 29 (von dem Verleger nicht unpassend „*La pastorale*“ zubenannt), dann drei Phantasiestücke mit Violine von Schumann (schwächere Erfindungen aus letzter Zeit), Bach's „Gavotte“ und Orgelfuge in *A-moll*, endlich eine noch ungedruckte Partie „ungarischer Tänze“ von Brahms, welche, in hohem Grade interessant, das bizarre Element der Schumann'schen Muse leider zu einem fast ungeniessbaren Raffinement zuspitzen. E. H.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaaale des Gürzenich.

Dinstag, den 11. Januar 1859.

Programm: Erster Theil: 1. Sinfonie in *D-dur* von W. A. Mozart; 2. Arie „Er ward verschmähet“ aus dem Messias von Händel (Fräulein Schreck); 3. Concert in *Es-dur* für Pianoforte und Orchester von Beethoven (Herr Ferdinand Breunung); 4. Recitativ und Arie: „O du, die mir einst Hülfe gab“, aus Iphigenie auf Tauris von Gluck (Fräulein Ida Damke); 5. Overture zu Oberon von C. M. von Weber.

Zweiter Theil: 6. „Dornröschen“, Gedicht von Franz Bonn, für Soli, Chor und Orchester componirt von Karl Freiherrn von Perfall. (Unter Leitung des Componisten.)

Wir wollen unseren Bericht mit der Besprechung des zweiten Theiles beginnen, weil dieser uns eine Neuigkeit vorführte.

Der Inhalt des „Dornröschen“ nach der Bearbeitung von Franz Bonn und der Composition des Herrn von Perfall ist, so wie wir es hier in dem Concerte am 11. d. Mts. gehört haben, folgender. Wir schicken die letztere Bemerkung voraus, weil der Componist einen Abschnitt, der bei der Aufführung in München noch gegeben worden ist, bei der hiesigen unterdrückt hat.

Im ersten Abschnitte verheisst eine Fee (Alt-Partie), dass sie des Königs Tochter Dornröschen gegen aufgedrungene Vermählung in Schutz nehmen und an ihr Herz zur guten Stunde den rechten Freier führen werde. — Der König verkündet seinem Volke die Verlobung seiner Tochter mit dem reichsten Fürsten der Welt, was das Volk mit jubelndem Chor vernimmt.

Der zweite Abschnitt versetzt uns in ein Kämmerlein im Schlossturm, in welchem Dornröschen der Fee, welche die Gestalt einer alten Spinnerin angenommen hat, ihr Leid klagt, da sie ein ganz anderes Bild eines Geliebten im Herzen trage. Das alte „Mütterlein“ sucht sie zu trösten. Da erscheint der König, ergrimmt darüber, dass „noch eine Hexe in seinem Reiche fortspinnt“, und zerschlägt Rocken und Spindel. Aber die Spindel sticht Dornröschen, ihr Blut fliesst, der Chor der Waldgeister ruft Wehe über das Geschick, das ein Seher verkündet habe; Dornröschen versinkt in Schlaf, eben so der König und Alles im Schlosse, während die Waldgeister ihnen das Schlummerlied singen.

Diese zwei Abschnitte waren zu einem ersten Theile vereinigt. Der dritte und längste Abschnitt bildete den zweiten Theil.

Er beginnt mit einem Chor der Waldgeister, die in dem Walde vor dem Schlosse hausen und uns verkünden, dass das Schloss und

seine Bewohner seit hundert Jahren unter dem Banne eines Zaubers liegen, der nur durch die Erscheinung des rechten Freiers gelöst werden könne.

Ein Jägerchor kündigt die Ankunft eines Königssohnes an. Er fühlt sich wunderbar im Innern bewegt, spricht seine Stimmung in einer Arie aus und schläft ein. Die Waldgeister bemerken ihn und ahnen in ihm den Befreier der schlafenden Maid; eine Stimme singt dem Träumenden das Märchen vom Dornröschen. Er erwacht, erblickt das verzauberte Schloss und entschliesst sich zur That. Die Waldgeister erzählen uns, wie er in den Thurm dringt, wo die Maid schläft, und sie küsst. Sie erwacht — erblickt in ihm das Bild ihrer Sehnsucht — Lieb' um Liebe — „so ewig mein, so ewig dein!“

Nun schildern uns die Waldgeister das neue Leben im Schlosse, wo urplötzlich Alles wieder wach geworden ist. Die Fee erscheint und triumphirt, dass die Liebe gesiegt habe; der König beugt sich vor ihr, nimmt den Prinzen zum Eidam, das Volk singt ihm und dem neuen Bunde Heil! —

Man sieht hieraus, dass das Gedicht auch zu jener Zwitter-Gattung gehört, die das epische Element mit dem lyrisch-dramatischen zusammenmengt. Beide durch die Composition zu einer musicalischen Einheit zu verschmelzen, ist eine schwierige Aufgabe; sie verlangt eine Vereinigung des objectiven, erzählenden und schildernden Balladen-Tones mit den subjectiven lyrischen Ergüssen und dramatischen Declamationen der handelnden Personen. Auch Schumann ist in seinen grösseren Gesangwerken an dieser Klippe gescheitert. Man darf sich zur Rechtfertigung einer solchen Vermischung der Formen nicht auf Bach's Passionsmusiken berufen; denn erstens ist in ihnen von dramatischen Scenen nicht die Rede, und zweitens gibt er dem Erzähler der evangelischen Geschichte nur Recitativ. Sobald der Componist, wie es die Neueren seit Schumann thun, über das Recitativ hinausgeht und in arienmässigem Gesange erzählt und beschreibt, darauf wieder dieselbe Form auf den Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften der Personen anwendet, die als handelnd gedacht werden, so entsteht eine Verwirrung, die keine klare Anschauung des Ganzen in dem Zuhörer aufkommen lässt. Herr von Perfall und der Bearbeiter des Textes seiner Composition haben indess die gefährliche Klippe glücklich umschifft, indem sie das Wenige, was zu erzählen nothwendig war, nicht einer einzelnen Stimme, sondern dem Chor der Waldgeister gegeben haben, die dann gewisser Maassen als Mithandelnde auftreten, in dieser Beziehung fast dem Chor in der antiken Tragödie vergleichbar. Im zweiten Abschnitte ist jedoch eine Lücke fühlbar; man begreift den Zorn des Königs über die „eine Hexe, die noch spinnt in seinem Reiche“, nicht, und eben so wenig die Worte des Chors der Waldgeister: „Erfüllt ist, was der Seher sprach.“ In der ursprünglichen Gestalt des Ganzen tritt nach dem Chor des Volkes im ersten Abschnitte ein Seher auf, mahnt den König ab, die Tochter wider ihren Willen zu vermählen, sonst werde der Zorn der mächtigen Fee verderblich werden; der Stich einer Spindel werde Dornröschen verwunden und sie und Alles in Todesschlaf versenken. Doch der König beharrt bei seinem Willen, verbannt aber aus seinem Reiche, „wer fürder noch die Spindel dreht“. — Soll nun dieser ganze Abschnitt wegfällen, so wird die Lücke, die dadurch im Zusammenhange des Ganzen entsteht, auf irgend eine Weise ausgefüllt werden müssen.

Das Werk beginnt mit einer Einleitung (Andante, $\frac{4}{4}$ -Tact, *A-moll*), deren erste Periode nur die Bratschen, Celli und Bässe ausführen, zu denen dann die Violinen, Alles *con sordini*, kommen; bald treten die Blas-Instrumente hinzu, und aus der düsteren, mystischen Stimmung, die recht schön und charakteristisch ausgesprochen ist, schwingt sich ein feuriger Orchestergang in die Höhe (in Allem nur 38 Tacte), nach welchem das Recitativ der Fee eintritt, auf welches eine kurze Arie derselben — Andante in *C-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact — folgt, eine einfache, aber recht ansprechende Melodie, die durch die Begleitung vom Streich-Quartett (ohne Contrebass) und drei Flöten, die der Componist öfter recht geschickt anwendet, gehoben wird. Hierauf tritt wiederum ein Orchestersatz (Andante, $\frac{4}{4}$ -Tact) von 32 Tacten ein, der die Einleitung beendigt. Der Gedanke, den Gesang der Fee, der gewisser Maassen einen Prolog bildet, mitten in die Instrumental-Einleitung, in eine Art von Overture zu bringen, ist ein glücklicher; das Stück rundet sich gut ab, erinnert im Colorit etwas an Marschner im Hans Heiling und macht einen guten Eindruck.

Der König kündigt ein heroisches Unisono von Posaunen, Trompeten und Hörnern an; auf das Recitativ (überall, wo von Recitativ die Rede ist, gilt das Wort in seinem eigentlichen Sinne, da Herr von Perfall glücklicher Weise von dem langweiligen psalmodischen Arioso Schumann's und Wagner's fern geblieben und an der wahren musicalischen Declamation festgehalten hat) folgt ein grosser Chor in *D-dur* (*Allegro maestoso*, $\frac{4}{4}$ -Tact), frei gearbeitet, frisch und feurig in seinen Motiven, und wie Alles in dieser Cantate recht sangbar und stimmgerecht.

Das Duett in *H-moll*, *Andante con moto*, $\frac{6}{8}$ -Tact, zwischen Sopran und Alt (Dornröschen und Fee), welches den zweiten Abschnitt eröffnet, ist im Ganzen nicht bedeutend, erhebt sich jedoch in dem Mittelsatze in *D-dur*, $\frac{9}{8}$ -Tact, zu ausdrucksvollen Melismen. Nach dem verhängnissvollen Stich der Spindel folgt ein langsamer Satz in *G-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact, einige Tacte Solo (Dornröschen: „Schlaf wohl, mein König, mein Herz versinkt in Traum!“) und darauf Chor der Waldgeister: „Still! der König schlummert — — zur Ruh'! Schlaf ein;“ — Alles *pianissimo*, nur von gedämpften Violinen und Bratschen in gebundenen melodischen Achtelfiguren und hier und da von einem Pizzicato-Tone der Bässe begleitet, ein origineller, höchst anmuthiger, reizend duftiger Satz, der den ersten Theil schliesst und den lebhaften Applaus, der ihm hier zu Theil wurde, gewiss überall hervorrufen wird.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 18. d. Mts. fand die dritte Soiree für Kammermusik im kleinen Gürzenichsaale Statt, der indess für das zahlreiche Publicum zu klein war. Warum wird nicht der mittlere Saal genommen? Gespielt wurden zwei Streich-Quartette, ein recht originelles von Haydn in *G-moll* und Nr. 8 von Beethoven in *E-moll*. Die Ausführung (von Königslöw an der ersten Geige) war vortrefflich und wurde durch den lebhaftesten Beifall anerkannt. Die Clavier-Partie hatte dieses Mal Herr Capellmeister Hiller übernommen; er spielte mit bekannter Meisterschaft ein Trio von seiner Composition (Manuscript), eine feine Arbeit, die besonders in den zwei ersten Sätzen (*Allegro* und *Allegro scherzoso*) am meisten

anspruch, und schloss die Soiree mit dem Vortrage der Phantasie-Sonate in *Cis-moll* von Beethoven. So schön der Vortrag des Adagio auch war, so wenig können wir das viel zu schnelle Tempo des letzten Satzes gut heissen, um so weniger, da der verehrte Meister eine Autorität ist und als Dirigent der Orchesterwerke Beethoven's uns an so richtige und jedem Satze trefflich angemessene Auffassung der Tempi gewöhnt hat. Der Satz ist allerdings *Presto agitato* überschrieben, allein das ist doch immer noch kein *Prestissimo*. Namentlich schadet ein zu schnelles Tempo bei der Klangfülle und nicht scharfen Abdämpfung der heutigen Flügel der Deutlichkeit, die man doch bei der Virtuosität und dem wundervollen Anschlag Hiller's sonst wahrlich niemals vermisst.

Auf dem Stadttheater hat in voriger Woche Herr Schott vom königlichen Hoftheater zu Hannover drei Gastrollen gegeben, den Marcel in den Hugenotten, Caspar im Freischütz und Bertram im Robert. Seine sonore Bassstimme macht sich besonders im getragenen Gesange recht schön geltend; wenn sie etwas biegsamer wäre, so würden auch die schnelleren Tempi, die Herr Schott öfter zu langsam nimmt, besser gelingen.

Gegenwärtig gastirt der königlich hannover'sche Hof-Opernsänger Herr Niemann hier. Er hat am Mittwoch den Raoul und am Freitag den Tannhäuser mit ungeheurem Beifall gesungen. Der frische und mächtige Klang seiner ganz ausserordentlichen Stimme und sein treffliches Spiel reissen Alles zur Bewunderung dieser genialen Natur für dramatischen Gesang hin.

Aachen. Viertes Abonnements-Concert. Wenn es im Allgemeinen gefährlich ist, ein Concert mit einer Sinfonie zu beginnen, deren Umfang den folgenden Nummern in der Aufmerksamkeit des Publicums Eintrag thun kann, so hat uns der gute Vater Haydn diesmal bewiesen, dass bei ihm diese Gefahr nicht zu fürchten ist und dass im Gegensatz zu vielen anderen Compositionen dieser Art das Publicum noch horcht, wenn die letzten Töne verrauscht sind. Das Orchester trug die Sinfonie mit grosser Sicherheit und feiner Nuancirung vor. *Così fan tutte* ist fast gänzlich vom dramatischen Repertoire verschwunden, doch nicht der geringere Werth der Musik, sondern die Unbedeutenheit und Unwahrscheinlichkeit des Libretto trägt die Schuld daran. Daher verdient der Gedanke, einen Theil der Oper für das Concert zu wählen, alles Lob. Das erste Quartett und das Duettino bieten zwar nichts von besonderer Bedeutung, aber das zweite Quintett und das Terzett enthalten musicalische Schönheiten, Melodien von so geistreich charakteristischer Form, das ihr Werth unvergänglich bleiben wird. Die Sopran-Soli waren zwei unserer ausgezeichnetsten Dilettantinnen anvertraut, Frau W., deren glänzenden Eigenschaften wir schon mehrmals Gerechtigkeit widerfahren liessen, und Frau H., die uns auch hoffentlich öfter diese Freude und unseren Concerten einen neuen Reiz verschafft. Die beiden Damen verdienen ausser unserer Anerkennung ihres Talentes noch besonders Dank dafür, sich einer so schwierigen Aufgabe wie die Soli aus *Così fan tutte* und des Psalmes von Mendelssohn an Einem Abende unterzogen zu haben. Die Herren R. und Göbbels lös'ten würdig ihre Aufgabe. Hoffentlich wird Herr R. auch in unseren ferneren Concerten uns durch seine schöne Bassstimme erfreuen. Die dritte Nummer des Programms war in den Händen des Herrn Johann Wenigmann, der in seiner Eigenschaft als erster Violoncellist des städtischen Orchesters zum ersten Male öffentlich auftrat. Das MusikComite hat, indem es ihm diese Auszeichnung zu Theil werden liess, eine Handlung der Gerechtigkeit ausgeübt, die das Publicum durch den wärmsten Beifall bestätigte. Jeder Theil des Concertes von Goltermann wurde lebhaft applaudirt. Der 95. Psalm von Mendelssohn wurde gut ausgeführt und mit Interesse gehört, obgleich er in Bezug auf die Erfindung nicht unter die besten Werke des grossen Componisten zu zählen ist. Die

ersten Soprane haben nicht allein die höchsten Gipfel muthig erstiegen, sondern behaupteten auch tapfer ihre schwierige Stellung, namentlich in dem complicirten Chor: „Denn der Herr ist ein grosser Gott!“ Herr Wüllner hatte seine besten Kräfte vorangestellt, und die anderen blieben nicht zurück. Eben so wurde der Chor aus *Così fan tutte*, dessen Reprise man nach dem Terzett hätte anbringen sollen, mit Feuer und Schwung vorgetragen. Auch das Orchester war in den beiden Werken sehr brav, denn wir dürfen den Fehler einer unglücklichen Posaune, die in den letzten Tacten des Chors: „Denn sein ist das Meer“ u. s. w., eine falsche Note brachte, nicht zu hoch anrechnen. — Der köstliche musicalische Roman, die Overture zu Leonore Nr. 3, beschloss würdig einen Abend, der unserem Capellmeister Herrn Wüllner, der sich wie gewöhnlich dem Studium der bedeutenden Werke mit einem Eifer und Talent hingegeben hatte, die denen, welche ihm unsere musicalische Zukunft anvertraut haben, die beste Bürgschaft für dieselbe sein müssen, zur grössten Ehre gereicht. Th. N.

Darmstadt. Zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Königlichen Hoheiten des Grossherzogs von Hessen und Höchstdessen Gemahlin wurde am 26. und 27. December v. J. nach einem einleitenden Festspiele Spontini's „Olympia“ aufgeführt.

Das zweite Concert des Musik-Vereins brachte uns von Chören eine Preghiera an die heilige Cäcilia aus dem sechszehnten Jahrhundert, die Motette „Ich lasse Dich nicht“ von Joh. Christ. Bach, drei geistliche Lieder von Mendelssohn mit Alt-Solo, das „Morgenbet“ von demselben und einen Chor von Niels Gade. Den Glanzpunkt des heutigen, fast überreichen Concertes bildete das von Herrn Jean Becker aus Mannheim mit Mitgliedern der Hofcapelle ausgeführte Streich-Quintett von Beethoven. Leider gehört die öffentliche Aufführung von Kammermusik bei uns zu den grössten Seltenheiten. Wer nicht in Privatkreisen Gelegenheit findet, sie zu cultiviren, der muss sich damit begnügen, die Programme der Kammermusik-Concerte anderer Städte zu studiren; er erfährt dann wenigstens auf diesem Wege, wie productiv Haydn, Mozart, Beethoven u. s. w. im Gebiete der Kammermusik gewesen sind. Herr Jean Becker bewährte sich in dem Vortrage des erwähnten Quintetts, einem Allegro von Bach, dann *Trille du diable* von Tartini und einer Composition von Bazzini als ein Künstler ersten Ranges, der namentlich im Tone ganz ausgezeichnet ist und dem zweifelsohne eine bedeutende Zukunft bevorsteht.

Leipzig. Gade's neues Concertstück für Chor und Orchester, „Frühlingsbotschaft“, hat bei seiner ersten Aufführung im Gewandhaus-Concerte durch seine vorzügliche Mache und Annehmlichkeit für das Ohr gefallen; Eigenthümliches, Ueberraschendes fand man nicht darin.

Deutsche Tonhalle.

Der bisherige, nun aber seit vorigem Herbste in den Ruhestand versetzte kurhessische General-Musik-Director und Hof-Capellmeister, Herr Dr. L. Spohr in Kassel, hat von jetzt an „wegen zu weit vorgerückten Alters“ die Annahme seiner Erwählung als Preisrichter der Tonhalle abgelehnt. Indem wir daher dieses im Allgemeinen zur Anzeige bringen, fordern wir insbesondere diejenigen Herren Ton-dichter, welche uns im vorigen Jahre Nonette, Opern oder Streich-Quartette als Preisbewerbungen zugesandt und Hrn. Dr. Spohr zum Preisrichter erwählt haben, hiedurch auf, eine andere Wahl zu treffen und dieselbe uns in freien Briefen, ohne sich zu nennen, jedoch unter Anführung des auf ihrem Werke befindlichen Spruches, im Laufe des nächsten Monats anzuzeigen; anderenfalls wir annehmen, dass sie diese Wahl uns überlassen.

Mannheim, 7. Januar 1859.

Der Vorstand.

Ankündigungen.

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau sind erschienen und durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Classische Concertstücke

für

Solo oder Chor mit Orchester.

Nr. 1. Mozart, W. A., *Concert-Arie* (*Non temer amato bene. — Mich trennen von Dir!*) für Sopran mit Orchester und obligatem Pianoforte. In Stimmen 1 Thlr. 22¹/₂ Sgr. (Clavier-Auszug 25 Sgr.)

Nr. 2. Spontini, Ritter G., *Morgenhymne*, Chor aus der Oper „Die Vestalin“. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 25 Sgr. Orchester- und Singstimmen 1¹/₂ Thlr. Chorstimmen apart 7¹/₂ Sgr.

(Wird fortgesetzt.)

Johann Sebastian Bach's Cantaten.

Chorstimmen.

Ein Supplement zu Bach's Werken in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Lief. 1. *Bleib' bei uns, denn es will Abend werden* (Nr. 6). 10 Sgr.

Lief. 2. *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Nr. 12). 5 Sgr.

Lief. 3. *Herr Gott, Dich loben wir* (Nr. 16). 10 Sgr. Lief. 4.

Es erhob sich ein Streit (Nr. 19). 10 Sgr. Lief. 5. *O*

Ewigkeit, du Donnerwort (Nr. 20). 5 Sgr. Lief. 6. *Wer*

weiss, wie nahe mir mein Ende (Nr. 27). 5 Sgr.

(Wird fortgesetzt.)

Bei Abnahme von Partien tritt ein billigerer Preis ein.

Joseph Haydn's Symphonieen

für Pianoforte und Violine, arrangirt von Georg Vierling.

W. A. Mozart's Symphonieen

für Pianoforte und Violine, arrangirt von Heinr. Gottwald.

Der Mangel an gediegenen, nicht zu schwer ausführbaren Compositionen für Pianoforte und Violine hat die Verlagshandlung veranlasst, die ewig jugendfrischen, melodiereichen, symphonischen Meisterwerke von Haydn und Mozart für die genannten Instrumente arrangiren zu lassen, und zwar je 12 der bekanntesten Symphonieen in der Auswahl und Reihenfolge der Breitkopf & Härtel'schen Ausgaben.

Von den Haydn'schen Symphonieen sind bereits Nr. 1 in Es, Nr. 2 in D, von den Mozart'schen Nr. 1 in D, Nr. 2 in G-moll erschienen; die ferneren Nummern werden in kurzen Zwischenräumen auf einander folgen.

Der Preis jeder Symphonie, die ohne Preis-Erhöhung auch einzeln zu haben ist, beträgt 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 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.