

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 7.

KÖLN, 12. Februar 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Gluck's Armide. Schluss. — Aus Breslau (Die Partei der Zukünftler). — Entzifferung der Neumenschrift des uralten Kirchen- und Choral-Gesanges. Von Dr. Mettenleiter. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Vierte Soiree für Kammermusik, Herr August Düpont, Fräulein Bochkoltz-Falconi, Marschner's Vampyr, Concert des Männer-Gesangvereins — Aachen, Fünftes Abonnements-Concert — Wesel, Militär-Abonnements-Concerte — Kreuznach, Concerte — Frankfurt a. M. — Paris).

Gluck's Armide.

(Schluss. — S. Nr. 7.)

Im dritten Acte ruft Armide die Furie des Hasses auf, um sie von dem Gefühle, von dem sie beherrscht wird, zu befreien. Die Furie erhört ihren Wunsch, sie erscheint mit ihrem wilden Gefolge, schleudert Verwünschungen und Bannsprüche auf den Gott der Liebe und befiehlt ihm, aus Armidens Busen zu verschwinden. Aber in Armidens Herzen ist die Liebe stärker als die Rache; sie bebt vor dem Gedanken zurück, dieses schmerzliche süsse Gefühl zu entbehren, und beschwört den Hass, es nicht aus ihrer Brust zu verbannen. Das empört die Furie des Hasses, sie verwünscht Armidens Schwachheit, überlässt sie der Liebe und weissagt ihr, dass diese gerade sie ins Elend stürzen werde.

Das musicalische Gemälde ist in dieser Scene von düsterer und furchtbarer Kraft und reisst Alles mit sich fort. Welch ein Genie war es, das nach den Honigbächen und dem Ambrosia-Duft in der Gartenscene für so ernste und finstere Schilderungen Kraft und Leben finden und dem Schrecken so tief ergreifende Töne verleihen konnte! Diesen dritten Act der Armide müssen sich die neueren Musiker zu einem besonderen Studium machen, die da glauben, dass grosse Wirkungen nur durch brutale Lärmstösse, die man dem Zuhörer versetzt, hervorgebracht werden können. Lärm ist stets das Zeichen der Ohnmacht bei dem Componisten; wer Phantasie und Gefühl hat, findet ohne mühsame Anstrengung den richtigen Stil für seinen Gedanken und verleiht ihm das gehörige Colorit durch das Feuer der Begeisterung und Leidenschaft, nicht aber durch Combinationen, deren ganzer Gehalt nur eine derbe Klangwirkung ist. Gluck ist einer von den vollkommenen Meistern, deren Gedanke an sich stark und voll ist und sich nicht durch die Masse von übermässigen Zuthaten erdrücken lässt. Woher kommt es aber, dass Gluck ohne

die betäubenden und gemeinen Kunstmittel, ohne die Unisono's, ohne das ewige Dröhnen des Blechs, ohne das Pauken- und Trommel-Gerassel, ohne allen diesen wohlfeilen Prunk, der in seiner Ausartung weit weniger ein erhebender Glanz, als das ärmliche Erbtheil der Mittelmässigkeit und das traurige Zeichen der Geistesdürre und der Geschmacks-Versunkenheit ist —, woher kommt es, dass er ohne dies alles mächtige Wirkungen hervorbringt? Daher, dass er das glückliche Talent der Erfindung, die aus dem Herzen kommt, besitzt, die göttliche Flamme, das *pectus*, was den Redner, den Dichter, den Musiker macht. Häuft Combinationen auf Combinationen, verstärkt den Klang, so viel ihr wollt, macht Lärm über Lärm: ihr werdet weiter nichts als haltloses Blendwerk für einen Augenblick schaffen, das der gute Geschmack und die Zeit nie als Kunstwerk bestätigen werden. Zur Unsterblichkeit führt allein die *mens divinior*, die Begeisterung, die nur Gott seinen Auserwählten verleiht.

Dieser dritte Act, in welchem sich die Wogen von Zorn und Hass auf einander drängen, beginnt mit einer Arie voll Zartheit und Melancholie:

Armide: Ah! si la liberté me doit être ravie —

Wir hören sie jetzt zuweilen in den Concerten des Conservatoires, aber sie macht keinen bedeutenden Eindruck, weil sie in dem matten und monotonen Stile einer Romanze von Panseron gesungen wird. Freilich spricht Armide auch von Schmerz und Ermattung, aber diese rührt nicht von einer Neigung her, die sie pflegt und hegt, sondern von einer Leidenschaft, die ihren Stolz verletzt. Der Aufschwung eines überwältigten Herzens steht den heftigsten Ausbrüchen von Wuth sehr nahe, es ist die Windstille vor dem Sturme. Ein weichliches Schwächten im Ausdruck nimmt ihm seinen ganzen Charakter.

Geht die Qual dieser Liebe ja doch so weit, dass ihr Opfer den Hass aufruft, sie davon zu befreien. Dieser Ausruf: „*Venez! Haine implacable!*“ ist eine Arie, die nicht

ihres Gleichen hat. Der Plan derselben ist anderer Art, als bei Meyerbeer's Aufruf der Nonnen im Robert, der übrigens recht schön ist. Tasso's Verse:

il rauco suon della Tartarea tromba —

gaben diesem letzteren das Recht, die ganze Blech-Macht des Orchesters aufzubieten. Gluck wendet aber nicht einmal Trompeten dabei an; er unterstützt die Saiten-Instrumente nur durch Hörner, Oboen und Fagotte. Die Oboen mischen nur hier und da einige Klagetöne in das Toben des Hasses der Zauberin. Die Pauken schweigen ganz still; das Ohr folgt leicht und ohne Ermüdung den Fäden dieses wunderbaren Gewebes, das durch die einfachsten Mittel die grösste Wirkung erreicht. Man höre nur den gehaltenen prägnanten Gang der Bässe, die in jedem Tacte die zwei kräftigsten Noten des Accordes hinter einander angeben; dann wie sich die Accorde an einander ketten und durch Umkehrungen in den höchsten und schneidendsten Tönen erscheinen; ferner die Violinen und Violen, die sich gleichsam tief aufathmend auf Sechszehnteln und synkopirten Vierteln hinschleppen und von Seufzern unterbrochen werden. Und welch ein Ausdruck von flehender Bitte und Angst auf die Worte: „*Sauvez-moi de l'amour!*“ welcher Ausbruch von wilder und schrecklicher Leidenschaft am Schlusse: „*Rendez-moi mon courroux, redoublez ma fureur!*“ — Es ist nicht möglich, dieses gewaltige, Blitze sprühende Musikstück zu hören, ohne die Hände zu falten vor Bewunderung.

Nun erscheint der Dämon oder die Furie des Hasses. Man erkennt sie an der Heftigkeit und Rauheit ihrer Töne. Die Tonart *A-dur* leiht ihnen ihren Glanz, und der Chor nimmt das Motiv der Arie wieder auf und macht es noch rauher und schärfer durch geschickte Aenderungen und Ausführungen, die es bis zum höchsten Ausdruck von Wuth und Leidenschaft steigern. Dann folgen zwei andere Chöre; sie lassen die Spannung keineswegs ermatten, sondern heben sie noch mehr durch ihren Ungestüm. Ich glaube nicht, dass die grosse Oper viele so kräftige, so feurige und so tragische Chöre besitzt. Das Ballet unterbricht sie: die Furien schütteln ihre Fackeln. Man bedarf nicht des Schauens der Pantomime, um diese schauerlichen Bewohner des Abgrundes zu erkennen; die Musik allein macht sie sichtbar durch ihren drohenden Ton und ihren höllischen Jubel. Aber ohne alle kleinlichen Kunstmittel, ohne alle Marktschreierei; Gluck bedarf des Lärms der Blech-Instrumente und der raffinierten Klang-Zusammenstellungen nicht, die doch zu nichts weiter taugen, als zur Verdeckung der Leere und Bedeutungslosigkeit barocker Motive. Man betrachte z. B. das Motiv des zweiten Tanzes in $\frac{6}{8}$ -Tact, wie klar, frank und frei, entschieden, lebendig betont! Die Violinen-Triolen sind scharf und herbe wie

das Zischen der Nattern auf den Häuptern der Eumeniden. Dann arbeitet der Meister sein Thema mit gründlichem Wissen aus, kühn, aber stets correct, stets dem gesunden Geschmacke gemäss, und seine überraschenden Modulationen entwickeln sich auf chromatischem Grunde, der hier der Situation angemessen ist. Den Zuhörer sprechen diese dunkeln Tinten an, weil das Colorit des Ganzen sie verlangt. Diese Balletmusik ist ein Meisterstück von origineller Erfindung und harmonischer Behandlung, und ich wundere mich, dass die Conservatoire-Concerte nicht manchmal dem Ballette aus Iphigenie in Aulis, das alle Jahre zum Vortrage kommt, untreu werden, um ihrem so geduldigen, so lenksamen, so einerleifreundlichen Publicum dieses vollendete und höchst wirksame Stück vorzuführen.

Quinault hatte den dritten Act mit den Verwünschungen der Furie des Hasses geschlossen. Gluck fürchtete, dass der düstere Charakter des Actes in den Zuhörern einen Eindruck von Monotonie hinterlassen könnte; er wünschte einen Contrast. Warum sollte Armide, den Schmerzenseil im Busen, nicht den Gott der Liebe selbst anflehen, dessen Macht sie ja doch verfallen ist? Ihr Gebet würde wie ein milder Lichtstrahl über den dunkeln Schreckenshimmel hinstreifen. Gluck fügte also vier Verse in diesem Sinne hinzu:

Quelle affreuse menace!

Amour, viens calmer mon effroi!

und schliesst den Act mit einem kurzen, sehr schönen Andante der Armide, dessen Melodie aus der Tiefe des Herzens quillt und mit bewundernswerther Kunst begleitet ist.

Ich möchte wohl wissen, welcher Componist unserer Tage es wagen würde, eine seiner grossen Scenen mit einem Sopran-Solo in ruhigem Tempo, ohne blühende Fermaten-Verzierung zu schliessen, oder ohne emphatisch synkopirte Noten, die dem Sänger das Blut in den Kopf treiben, bis der besoldete Enthusiasmus, von so grosser Anstrengung besiegt, das Zeichen zum Applaus gibt! Gluck konnte allerdings mit einem furchtbaren Chor wie mit einem Gewitter zuletzt dreinschlagen; die neuere Oper würde sich eine so willkommene Gelegenheit nicht nehmen lassen. Gluck hat sie verschmäht. Er war sich eines besseren Mittels bewusst, die Seele des Zuhörers zu treffen, er wandte sich an das Gefühl durch ergreifend rührenden Gesang. Sein Triumph kann bei allen denen nicht zweifelhaft sein, welche glücklich benutzte Gegensätze und natürlichen Ausdruck durchdringendem Geschrei, forcirten Schluss-Tiraden und hyperbolischen Cadenzen vorziehen.

Wir kommen zum vierten Acte.

Ubaldo und der dänische Ritter, von Gottfried gesandt, um Rinaldo aus den Ketten Armidens zu befreien, haben den Widerstand der Phantome und reissenden Thiere,

welche die Zaubergärten umlagern, gebrochen und betreten die reizenden Fluren. Hier versuchen die Dämonen ihre Lockungen. Lucinde ladet sie durch einen lieblichen Gesang, den der Chor bei der Wiederholung noch anmuthiger macht, zu den Freuden ein, die ihrer hier harren. Der Tanz beginnt bei den Klängen einer Musik, welche wohl die reizendste sein möchte, die Genie und Grazie im Bunde je erfunden haben. Diese frische, Lust und Liebe athmende Melodie hatte eine Popularität erlangt, deren Nachhall wir noch in unserer Jugend gehört haben; sie würde sie auch heute wieder finden, so rein und klar und originel erfunden ist sie, so auserwählt in ihrem letzten Refrain. Es gibt Melodien, die uns wie von einer günstigen Gottheit eingeflösst erscheinen; das Ohr schlürft sie mit Lust ein, das Gedächtniss sucht sie stets wieder, hegt und pflegt sie und hält sie auf immer fest. Eine solche ist diese Tanz-Melodie, eine Probe von der Sprache der Götter.

Auch die folgende Arie der Lucinde, in welcher der dänische Ritter seine fern gewähnte Geliebte erblickt, ist so durchsichtig und lichtvoll, dass sie ebenfalls vom Himmel herab gekommen zu sein scheint. Der Chor wiederholt sie mit Zuthat schöner Harmonieen. Ubaldo rettet den Gefährten: vor der Berührung mit seinem goldenen Scepter verschwindet das Trugbild. Es sind dies musicalische Scenen, die in dem anmuthigen Stil, den Mozart sich in classischer Vollendung angeeignet hat, geschrieben sind. Mozart hat, ich wiederhole es, Gluck gewiss sorgfältig studirt. Er erinnert oft an ihn, ohne dadurch irgend etwas von seiner Genialität und seiner Ursprünglichkeit zu verlieren. Es sind Meister von Einem und demselben Stamme, sie haben dieselbe Milch genossen und aus derselben göttlichen Quelle getrunken.

Die Verlockungen sind jedoch noch nicht am Ende; ein anderes Trugbild, in Gestalt der Melissa, zeigt sich. Dieses Mal glaubt Ubaldo in ihr seine Geliebte zu sehen, und der strenge Held ist nahe daran, zu unterliegen, als der Gefährte ihm den Scepter entreisst und damit den Trug enthüllt. Ein heroisches Duett Beider schliesst den Act; es bildet einen stolzen Gegensatz gegen die weichen und zarten Gesänge, die vorhergehen. Das Terzett zwischen Melissa, Ubaldo und dem dänischen Ritter ist melodisch und harmonisch recht hübsch und hat einige harmonische Aehnlichkeit mit dem ersten Theile des Sextetts im Don Juan oder mit den beiden Finalen in Figaro's Hochzeit.

Der fünfte Act beginnt mit dem berühmten Duett zwischen Armide und Rinaldo. Was für ein herrliches Recitativ leitet es ein! Welch ein Ausdruck! welch zartes und leidenschaftliches Gefühl in der Orchester-Begleitung! Wie wird das steife Französische durch diese Musik geschmeidig und beinahe italiänisch! wie verschwinden die

sonst so fatalen stummen *e* am Ende der Wörter unter den sanften Klängen! Mit wie kunstvoller Technik sind die Wörter *Armide, solitude, inquiétude, je vous laisse* behandelt! — Aber auch alle Phrasen des Duetts sind ausgezeichnet schön und charakteristisch, bald wahnsinnige Leidenschaft, bald ruhiges Entzücken. Die Melodie zu den Worten: „*Non, rien ne peut changer mon âme*“, ist oft nachgeahmt worden; das ist das beneidenswerthe Loos der glücklichen Gedanken.

Armide verlässt den Geliebten, die drohende Weissagung der Furie des Hasses lässt ihr keine Ruhe. Unterdessen sollen von Neuem reizende Tänze und Gesänge Rinaldo in Schlummer wiegen. Es gehörte ein fruchtbares Genie dazu, um bei diesen wiederholten einander ähnlichen Situationen musicalisch nicht sich zu wiederholen und den Eindruck zu schwächen. Gluck ist hier aber wieder so neu und frisch, als hätte er den vierten Act gar nicht geschrieben. Ausgezeichnet sind die Chaconne und der Chor: „*C'est l'amour*“, dann die Sicilienne und das Solo mit Chor: „*Jeunes coeurs*“ etc.

Aber für Rinaldo hat nichts Reiz mehr, als Armidens Liebe und die Erinnerung daran. Er winkt Allen, sich zu entfernen, und spricht seine Stimmung in einer unvergleichlich schönen Arie aus. Wiewohl deren Motiv sehr rein und klar gezeichnet ist, so kann es doch nur in seiner wunderbaren Verschmelzung mit dem Gesange der Instrumente ganz gewürdigt werden; sein Charakter ist leidenschaftliches Schmachten und tief rührende Melancholie. Alle Noten auf die Worte: „*Sans la beauté*“, etc. sind Thränen. Ich begreife es nicht, dass unsere Tenoristen ihr Repertoire nicht mit diesem Stücke bereichern! Der sanfte, weiche Charakter schliesst indess eine gewisse Kühnheit bei den Worten: „*Rien ne me plaît*“ — nicht aus; sie entspricht aber so gut der Aufregung der Seele und ist mit so viel Kunst und Maass angebracht, dass sie keineswegs gegen den Ton des Ganzen verstösst, sondern ihm im Gegentheil eine neue Würze gibt, die ihn noch mehr hervortreten lässt.

Die beiden Ritter wählen den Augenblick der Einsamkeit Rinaldo's, um ihm als Befreier zu nahen. In dem vorgehaltenen Zauberspiegel sieht Rinaldo, vor Schaam erröthend, seinen unwürdigen Zustand und rafft sich zu neuer Thatkraft empor. Armide erscheint; umsonst ihr Flehen und ihr Drohen: die beiden Ritter führen Rinaldo, ihn an Ehre und Pflicht mahnend, von hinnen. Eine Arie der Armide, die ihre Verzweiflung ausdrückt und einer der prachtvollsten lyrischen Ergüsse ist, krönt das tragische Meisterwerk. Die theatralische Maschinerie unterstützt den Effect des Schlusses; Armide befiehlt den Dämonen, den Zauberpalast zu zerstören, um das Andenken an ihre Liebe

unter seinen Trümmern zu begraben. Der Palast stürzt zusammen unter einem kräftigen Orchestersatz in *D-moll*, der plötzlich in *D-dur* schliesst — ein Effect, der uns durchschauert und seitdem freilich häufig geworden ist.

Dies ist die Oper *Armide*, die einst von Frankreich bewundert wurde und jetzt im Staube unter den vergessenen Partituren schläft. Nur einige Musikgelehrte kennen das erhabene Werk und suchen darin den Genuss echter Musik oder studiren in ihm den Begriff von dem wahren, einfachen und natürlichen Schönen. *Armidens* und *Rinaldo's* Partien enthalten einen Reichthum von Pathos, der die Begeisterung der grössten Künstler auf der Bühne anregen sollte, und das ganze Werk würde ein gebildetes Publicum auch heute noch entzücken.

Nachdem Gluck am 15. *) November 1787 seine glänzende Laufbahn beschlossen hatte, schlug sein Nebenbuhler *Piccini* in dem *Journal de Paris* vor, eine Subscription zur Begründung eines Fonds für ein jährliches Concert an dessen Todestage zu eröffnen. Dieses Concert sollte ausschliesslich Compositionen von Gluck zur Aufführung bringen, „um, wie *Piccini* sagte, den Geist und Charakter derselben auf die nachfolgenden Jahrhunderte fortzupflanzen und um als Muster des Stils und des Ganges der dramatischen Kunst den jüngeren Künstlern, die sich der Musik für das Theater widmen, vorgehalten zu werden“. (*Grimm, Correspondence, Th. III., S. 691.*) Aber leider ist die Oper eine Schaubühne der Laune und der Unbeständigkeit geworden. Ich habe die Höhe und das Sinken von *Paësiello* und *Cimarosa* gesehen; im Jahre 1822 hatte der Enthusiasmus für „*Figaro's Hochzeit*“ nur in der Bewunderung von *Rossini's* „*Barbier*“ seines Gleichen. Zwanzig Jahre später blieb trotz *Lablache* und dem glänzendsten Siebengestirn von Sängern „*Figaro's Hochzeit*“ verlassen um der süsslichen und weibischen Elegien *Bellini's* willen. Und *Bellini*, was ist aus ihm geworden? wo sind die Thränen der Rührung von ehemals geblieben? Ja, *Rossini* selbst, dieser Fürst im Reiche der neueren Musik, theilt in seinem vergesslichen Vaterlande das Schicksal der alten Classiker; man rühmt ihr Genie, man verehrt ihre Namen, aber ihre Werke lies't Keiner mehr.

Mit Gluck ist es so weit gekommen, dass dasselbe Operntheater, dessen Gebieter und Ruhm er so lange war, nicht einmal einen Tag mehr für ihn übrig hat. Die Mode hat ihre Aenderungen, die Sonne ihre Finsternisse und das Glück seine Kehrseite:

*César n'a point d'asile où sa cendre repose,
Et l'ami Pompignan croit être quelque chose.*

Valery (Eure), im October 1858.

Der Präsident *Troplong*.

*) Nicht am 17., wie irrthümlich im Original steht.

Aus Breslau*).

[Die Partei der Zukünftler.]

Auch in Breslau haben sich unter den Musikkennern, den wahren Künstlern (wazu sich natürlich alle diejenigen zählen, welche mit der Musik ihr Brod verdienen), den Dilettanten und Laien zwei Parteien gebildet, die einander feindlich gegenüber stehen: die Anhänger am Alten, d. h. am überwundenen Standpunkte, und die Verfechter der Zukunftsmusik. Schon vor ein paar Jahren spukte hier der Kobold der Zukunftsmusik in einem Paar *Soireen*, deren Aufgabe darin bestehen sollte, das Terrain zu sondiren, das Publicum für die mystischen Compositionen eines *Volkmann*, *Brahms*, *C. Frank* u. A. empfänglich zu machen und so gewisser Maassen systematisch heranzubilden für den bevorstehenden Genuss der „symphonischen Dichtungen“ *Liszt's*. Merkwürdiger Weise verschwand dieser neckische Kobold alsbald wieder in das Reich des Unsichtbaren. Nach zwei oder drei *Soireen*, in welchen die Zuhörer die Köpfe schüttelten oder gähnten, hatte dieser Spuk geendet, wahrscheinlich weil sich das Publicum doch noch „zu dumm“ zeigte, um die ihm gebotenen gar zu hohen Ideen und phantastischen Ungeheuer verstehen und in *succum et sanguinem* verwandeln zu können. — Inzwischen gingen „*Tannhäuser*“ und „*Lohengrin*“ über die hiesige Bühne; die Ruhigen, Besonnenen, die sich an das in ihren Augen immer noch einige Geltung habende Alte Anlehenden, fanden bei aller gerechten Anerkennung manches Schönen nicht das durchaus Neue, Bessere; das wilde Heer aber der Zukunftsschwärmer kannte keine Grenzen, und wehe dem, der es gewagt hätte, noch fürder von einer „*Iphigenie*“, einem „*Don Juan*“, und wie das veraltete Zeug heissen möge, zu sprechen. „Steinigt ihn! steinigt ihn!“ mit diesem Rufe eines wüthenden, verblendeten Parteigeistes übertäubte man Alles; die „*Dummen*“ liessen sich verblüffen und stimmten ein in das Freudengeschrei über die Geburt des neuen *Messias*; die Klugen schwiegen und trösteten sich mit dem Spruche: „Herr! vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun!“

Man suchte nun den Boden hier immer mehr und mehr zu bearbeiten und durch Wort und Schrift die unvernünftige Masse über die gewaltigen Offenbarungen der Zukunftsmusik unermüdlich aufzuklären, wozu sich auf dem Felde der Instrumentalmusik auch bald eine sehr günstige Gelegenheit bot durch die Aufführung symphonischer Dichtungen von *Fr. Liszt* in einem Concerte der fürstlichen Hofcapelle zu *Löwenberg*. Ein rühriger Diener des Herrn *Dr. Liszt*, Herr *Heinrich Gottwald*, der schon einige Zeit vorher in hiesigen Zeitungen seine kritische Sendung als

*) Auszug aus den wiener „*Recensionen*“ u. s. w. Nr. 4.

Apostel der Zukunftsmusik angetreten, dem alten Gluck kindische Einfälle vorgeworfen hatte, u. dgl. m. — wallfahrtete nun sofort zu dem gewaltigen Chef der Zukunftsmusiker, Fr. Liszt, nach Löwenberg und interpretirte dann, wie sich's gebührt, in den Zeitungen den immensen Gehalt jener tiefstinnigsten Gedanken und Offenbarungen in den symphonischen Dichtungen, die allerdings kein gewöhnliches Ohr so leicht zu fassen vermöge, in die man sich erst mit innigster Liebe und Hingebung immer und immer wieder vertiefen müsse, ehe es nur einiger Maassen gälänge, dem räthselhaften Wesen dieser Schöpfungen auf die Spur zu kommen — oder zu deren Erfassung man, wie Herr Brendel meint, den Glauben mitbringen müsse.

Dass die Musiker von Fach zugleich die kritische Feder führen, ist ein charakteristisches Kennzeichen der Neuzeit, und so sehen wir auch natürlich Herrn H. Gottwald seine kritischen Eier in das allgemeine Nest der Zukunftsmusiker, die „Neue Zeitschrift für Musik“ in Leipzig, niederlegen.

Durch gehaltvolle, wahrhaft künstlerische musicalische Producte sich in der Welt heutzutage Geltung zu verschaffen, ist gar zu sauer und zu schwer; viel leichter wird es, von sich reden zu machen, wenn man sich irgend einer musicalischen Clique anschliesst, bei einer höchst oberflächlichen ästhetischen Bildung einige plausible Redensarten und gelehrt klingende Phrasen irgendwo zusammenrafft und nun frisch weg durch die Vertheidigung der Parteisache, jedem Anderen ein gesundes Urtheil absprechend, sich den Anspruch auf Anerkennung und Dank der Genossen *vice versa* erwirbt. Hauptsache dabei ist, vor allen Dingen mit der erforderlichen Grobheit aufzutreten, da es sich weit weniger darum handelt, den Gegner durch überzeugende Gründe zu schlagen, als ihn durch freches Geschrei zu betäuben.

Kurz darauf erschien als Kämpfe für die Liszt'schen Lorbern auf der musicalischen Schaubühne Herr Dr. Leopold Damrosch, ein tüchtiger Geiger und wissenschaftlich gebildeter Musiker, den die hiesige Musik-Gesellschaft „Philharmonie“ zu ihrem Dirigenten erwählt hatte. Derselbe machte es sich zur Aufgabe, in den Concerten neuere Compositionen, hauptsächlich aber Werke der Zukunftsmusik zur Geltung zu bringen, ausserdem die Schöpfungen Beethoven's nicht als gewöhnlicher „Ruderknecht“, sondern im freiesten Liszt'schen Stile vorzuführen, wobei denn durch willkürliche Beschleunigung und Zurückhaltung des Tempo, durch allerhand überraschende Effecte und Schlaglichter allerdings die bekannten Tonstücke eine gewisser Maassen neue, frappante Gestalt annahmen — ob im Geiste des Componisten oder Liszt's, wollen wir jedoch dahingestellt sein lassen. — Wir sind keineswegs so einseitiger Na-

tur, dass wir nicht das Verdienst anerkennen möchten, durch Vorführung neuerer Tonwerke die Kenntniss der musicalischen Literatur zu erweitern; nur die Art und Weise, wie man dabei, lediglich im Geiste der Partei, verfährt, können wir nicht billigen. Den Glanzpunkt der Bestrebungen des Herrn Dr. Damrosch bildete vor Kurzem sein Benefiz-Concert, das ein Riesen-Programm von zehn Piecen darbot, deren letzte (nach zwei Ouverturen, einem Violin-Concerte eigener Composition, dem Beethoven'schen Clavier-Concerte in *G-dur*, den „*Préludes*“ von Liszt, ungarischen Rhapsodien, mehreren Gesang-Piecen) ganz gemüthlich in der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven bestand. Man sieht daraus, welche Ansprüche die Zukunftsmusiker an das Nerven-System der Zuhörer machen! Wir selbst leiden gerade an keiner schwächlichen Constitution, waren aber nicht im Stande, das Programm bis zu Ende zu verschlingen, zumal uns durch ein im strengsten Stile der Zukunftsmusik gearbeitetes Violin-Concert des Herrn Damrosch und die Liszt'schen „*Préludes*“ gar zu wunderliche Speisen vorgesetzt wurden. Herr von Bülow spielte das *G-dur*-Concert von Beethoven mit bekannter Virtuosität, entstellte aber diese wundervolle Composition durch eingelegte Cadenzen (wahrscheinlich eigener Arbeit), die mit dem Geiste und dem Charakter des Concertes im grellsten Widerspruche standen.

Wir hatten nun die Verwegenheit, in einem Referate über dieses Concert in der Schlesischen Zeitung unser Urtheil über die darin vorgeführte Zukunftsmusik ganz unumwunden, aber mit gerechter Anerkennung aller sonstigen Verdienste des Concertgebers auszusprechen, namentlich das Liszt'sche Wunderwerk „*Les Préludes*“ durchaus nicht so tiefstinniger Conception, so unergründlicher Natur zu finden, wie man uns gern glauben machen wollte; das Ganze erschien uns als der Erguss einer kranken Phantasie, die sich gewaltig anstrengt, aber in ohnmächtigem Kämpfen und Ringen nur eine Missgeburt zuwege bringt. — Diese Ansicht rief einen völligen Aufruhr im Lager der Zukunftsmusiker hervor. Herr Gottwald machte seinem Groll folgender Maassen Luft in der Neuen Zeitschrift für Musik: „Während Fachmusiker, die mit der neueren Richtung innig verwachsen, sich in den Details dieser wunderbaren Tonschöpfungen Liszt's nicht sofort orientiren können, und der mächtige Zauber so vieler Schönheiten durch wiederholtes liebevolles Eingehen auf die Intentionen des Componisten (ich sage mit Brendel weit wirksamer: durch den Glauben!) sich selbst diesen nach und nach erst vollständig entfaltet, haben wir in unserem Breslau ein seltenes Phänomen musicalisch schneller Auffassung erlebt. In dem Berichte über jenes Concert bemerkt ein namenloser Referent in einer

hiesigen Zeitung: Ihr Gehalt (der der *Préludes*) ist so seicht und auf der Oberfläche schwimmend, dass kein besonderer Scharfblick dazu gehört, ihn abzuwägen; sie enthalten nichts Reelles, nur Nebel und Rauch!—O ihr vor-trefflichen Leute! zu dem, was ihr herausgefunden habet, gehört allerdings kein besonderer Scharfblick, wohl aber zu dem, was ihr nicht herausgefunden habet (zu diesem nichts als der Glaube und immer wieder der Glaube, sage ich). Derselbige Ulibischeff (o, hättet ihr doch so viel gesundes Gehirn, wie dieser Mongole!) hat sogar, hört, hört! sentimentale Phrasen, wie sie in Ballets vorzukommen pflegen, herausgewittert. In solchen Aeusserungen spricht sich der entschiedenste musicalische Kretinismus aus (wahrscheinlich waren die Leute, welche sich selbst bei wiederholter Aufführung der *Préludes* immer noch nicht in die Schönheiten des Werkes zu vertiefen vermochten, ja, sich sogar durch Murren und Zischen eine weitere Beglückung ihrer Gehörs-Werkzeuge mit diesem Tonstücke verbaten — sämmtlich „Kretins“), dem wir unsere aufrichtige Theilnahme unmöglich versagen können. Vor solchen Gegnern, die endlich nach Anhören eines so wunderbaren Tongebildes wie die *Préludes* sich zu dem Ausrufe gedrängt fühlen, die heilige Cäcilia möge sie für alle Zukunft in Gnaden vor den Wärtern einer solchen Programm-Musik bewahren, ist selbstverständlich für alle Zukunft nichts zu erwarten.“ (Gewiss, nun und nimmermehr!)

Herr Dr. Damrosch griff zu der gewohnten Taktik der Zukunftsmusiker, ihre wenn auch verschmähten Producte doch immer und immer wieder auf den Markt zu bringen, und kitzelte die widerspänstigen Ohren der Breslauer so lange mit den Zauberklängen des famosen Tonstückes „*Les Préludes*“, bis den gemarterten Zuhörern endlich der Faden der Geduld riss und sie den unliebsamen Gast, wie schon gesagt, durch wiederholtes Murren und Zischen los zu werden suchten. Darüber gerieth Herr Dr. Damrosch in Harnisch, trat hervor und bemühte sich, durch eigenhändiges Klatschen dem Publicum den Werth des besagten Tongebildes zu octroyiren. Wiederum ein höchst charakteristisches Zeichen an den Zukunftsmusikern, die sich von dem Geschmack des Publicums durchaus nicht irre führen lassen, sondern als „Alleinherrscher auf dem Gebiete der Kritik“ unbarmherzig die Knute schwingen, um die rebellischen Zuhörer zur Raison zu bringen. Hat doch Herr Hans von Bülow in seinem letzten Concerte im Saale der Sing-Akademie zu Berlin, das mit allen nur möglichen Leckerbissen der Zukunftsmusik ausgestattet war, noch ein viel stärkeres Mittel angewandt, die unliebsamen kritischen Aeusserungen der Zuhörer niederzuschlagen, dadurch, dass er die Unzufrie-

denen aufforderte, den Saal zu verlassen. Nun, ihr Herren, so geht doch nur gleich einen Schritt weiter und lasset die Störenfriede (die sich allerwärts zu finden scheinen), wenn sie für ihre klingende Münze sich ein Urtheil zu fällen erdreisten, sofort aus dem Saale hinauswerfen! Das ist einzig und allein das wirksamste Mittel, der Zukunftsmusik ungehindert Eingang zu verschaffen; denn nur dann, wenn kein einziger vernünftiger Mensch mehr euren schwülstigen Ausgeburten einer kranken Phantasie, euren krampfhaften Anstrengungen, auf Kosten der Wahrheit und Schönheit durchaus „originel“ zu erscheinen, Gehör leiht — erst dann werdet ihr euch ungestört in der *Olla potrida* ungegohrener Gedanken mit stiller Liebe und Inbrunst vertiefen können. In der guten alten Zeit wurden schlechte Stücke und Komödianten ausgepiffen, respective, wenn sie nicht weichen wollten, mit faulen Aepfeln von der Bühne beseitigt; jetzt hat sich das Blatt gewendet, die Künstler selbst üben die Kritik und werfen das Publicum zum Tempel hinaus, wenn dasselbe an kunstlosen Productionen keinen Gefallen findet. Die Welt ist rund und muss sich dreh'n.

Entzifferung der Neumenschrift des uralten Kirchen- und Choral-Gesanges.

St. Gallen, Mitte Januar 1859.

In der Stifts-Bibliothek von St. Gallen liegen, wie jedem Archäologen wohlbekannt, eine Menge prachtvoller Handschriften aus dem neunten und zehnten Jahrhundert, Namentlich reichhaltig ist die Sammlung alter Kirchengesänge, deren Melodien in der so genannten Neumenschrift notirt sind. Diese Handschriften sind wahre Prachtwerke, auf feinem Pergamente, welches purpurroth gefärbt ist, mit Silber- oder Gold-Dinte geschrieben. Die Anfangsbuchstaben sind reich mit Gold verziert. Dieselben sind jetzt noch nach neunhundert bis tausend Jahren so frisch erhalten, als wären sie kaum einige Tage alt. Der gelehrte St. Gallische Geschichtschreiber Ildesons von Arx sagt darüber in seinem Werke: „Man (die St. Gallischen Benedictiner-Mönche) arbeitete sich in die Hände; einige verfertigten das Pergament, andere zogen die Linien, andere schrieben die Bücher, andere vergoldeten die Titel und Anfangsbuchstaben, andere malten sie aus, und andere verglichen das Geschriebene mit dem Original, und die letzten banden dasselbe gewöhnlich in fast einen Zoll dicke eichene, mit Leder, Elfenbein oder Metall überzogene Bretter. Weil die Bücher nicht in Cursiv, sondern in Minuskel oder Uncial geschrieben wurden, und darum der Schreiber bei jedem Buchstaben absetzen musste, ging das

Schreiben sehr mühevoll und langsam von Statten. Der Dienst, welchen die Klöster mit diesem Bücherschreiben der Welt leisteten, kann nie hoch genug gewürdigt werden.

„In der Musik waren die St. Gallischen Mönche die grössten Meister jener Zeit; ihre Sequentien wurden, nachdem die Päpste solche in den Messgesang aufgenommen hatten, in ganz Europa gesungen. Heute ist noch nie ein Musikstück der berühmtesten Tonkünstler mit grösserem Entzücken und Beifall aufgenommen worden, als König Konrad I. mit seinem Hofe ein Stück anhörte, welches ein Mönch von St. Gallen zu Mainz, wo er Professor war, am Ostertage mit zwei Bischöfen, seinen ehemaligen Lehrjüngern, absang. Er, die Königin und des Königs Schwester rissen den Sänger zu sich, nahmen ihre Ringe von den Händen und steckten sie ihm an die Finger. Damals machte immer derjenige, welcher die Sequenz erfand, auch den Sing-Text dazu. Für ihre Musiknoten hatten sie noch keine Tonleiter, sie bedienten sich anstatt derselben verschiedener Zeichen, Striche und Punkte (d. h. der so genannten Neumenschrift), um die Töne damit zu bestimmen. Die Musik ward den St. Gallern von Rom gebracht. Roman, ein Sänger des Papstes, welchen Kaiser Karl der Grosse für die Kirche zu Metz von Rom verschrieben hatte, gab ihnen darin den ersten Unterricht, und zwar um desto lieber, weil er zu St. Gallen in einer Krankheit, von der er auf einer Reise nach Deutschland war befallen worden, die bereitwilligste Unterstützung gefunden hatte. Ein Gesangbuch (Antiphonarium), welches ein aus dem durch die Normänner verwüsteten Gimedia entfloherer Priester mit sich nach St. Gallen brachte, belebte da die Musikkenner, besonders den heiligen Notker, auf ein Neues.“

So weit der ehrwürdige Ildelfons von Arx, der letzte Benedictiner-Mönch St. Gallens, in seiner Geschichte, die er 1810 drucken liess. In einer hierauf bezüglichen Note fügt er noch bei, die Bedeutung derselben — nämlich der unentzifferten Musikzeichen der Neumenschrift — könnte mit Beihülfe einer alten Handschrift des Gotteshauses Einsiedeln von einem Musikkenner leicht gefunden werden.

So leicht war denn dieses Auffinden des geheimnissvollen verloren gegangenen Schlüssels zu jenen alten Melodien doch nicht. Vergebens strengten die Forscher älterer und neuerer Zeit all ihren Scharfsinn an, um ein Verständniss dieser musicalischen Hieroglyphen zu erlangen; aller Mühe schienen die räthselhaften Zeichen zu spotten, bis es dem unermüdeten Eifer, der Begeisterung für einen so edlen Zweck und dem wunderbaren Scharfsinne des Paters Anselm Schubinger, Capitulars von Einsiedeln, gebürtig aus Uznach, Canton St. Gallen, gelang, die Pforten zu der verzauberten Burg des uralten Kirchengesanges zu eröffnen. Welch ein herrliches Ereigniss

für alle Freunde jener lebenskräftigen, glaubens- und liebestarken dahingegangenen Jahrhunderte! Die gleiche Neumenschrift ist vor tausend Jahren von dem Stifte St. Gallen aus für die Kirchen- und wahrscheinlich auch für die profane Musik im ganzen Abendlande eingeführt worden, so dass die Entdeckung Schubinger's für die nähere Kenntniss des Mittelalters eine universelle genannt werden darf. Herr P. Anselm Schubinger hat seine Forschungen in einem wahren Prachtwerke, Farbendruck und Facsimilibus — Einsiedeln, Verlag von Gebrüder Benziger — unter dem Titel: Die Sängerschule St. Gallens vom achten bis zum zwölften Jahrhundert, veröffentlicht. Dr. Mettenleiter.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der IV. Soiree für Kammermusik hörten wir: Violin-Quartett von Mozart, Nr. 3 in *B-dur* — Clavier-Quartett von Mendelssohn, Op. 3 in *H-moll* — Violin-Quartett von Beethoven, Op. 74 in *Es-dur*. Die Ausführenden erwarben sich namentlich bei dem Vortrage des letztgenannten Quartetts durch Zusammenspiel, Reinheit, treffliche und nirgends affectirte Nuancirung und richtige Auffassung auch in Hinsicht der Tempi wiederholten Applaus. Die Clavier-Partie in dem Mendelssohn'schen etwas langen und unruhigen Quartett spielte Herr Breunung mit bekannter Virtuosität, die denn auch besonders die zwei letzten Sätze zu beifälliger Geltung brachte. Sollte sich keiner von unseren Clavierspielern entschliessen, das grosse Septett oder das Quintett in *Es-moll* von einem gewissen Hummel, der allerlei hübsche Claviersachen geschrieben haben soll, unserem Soiree-Publicum einmal vorzuführen?

Herr August Düpont aus Brüssel ist seit einigen Tagen hier und hat in Privateirkeln durch sein ganz ausgezeichnetes Clavierspiel wahres Aufsehen erregt, was gerade in diesem Kunstfache hier eben nicht leicht zu erreichen ist. Wir haben vor einigen Jahren, als Herr Düpont seinen ersten Ausflug nach Deutschland machte, den jugendlichen Künstler warm empfohlen, und der Beifall, den er auch in anderen musicalisch bedeutenden Städten erlangte, bestätigte unsere Erwartungen. Seitdem hat Herr Düpont nicht nur in seinem Vaterlande Belgien eine ehrenvolle Laufbahn gemacht (er ist Professor am Conservatoire zu Brüssel), sondern hat auch sein Talent als Componist nach stets edler Richtung hin mit Eifer und Glück cultivirt, und als ausübender Künstler eine Höhe der Technik erreicht, die den Zuhörer schwindeln macht. Sein Vortrag des Clavierstückes, das er *Staccato perpétuel* betitelt hat und das zugleich eine sehr interessante und geistvolle Original-Composition ist, nicht etwa eine klingelnde Stickerie auf eine Opern-Melodie, ist in der That Staunen erregend; eine so enorme Fertigkeit und Ausdauer des Handgelenks in einem wenigstens 7—8 Minuten anhaltenden Staccato ohne die geringste Pause, in Doppelgriffen der mannichfachsten Combinationen und am Ende eine wahrhaft erschütternde Steigerung der Kraft und des Tempo's ist sicherlich noch bei keinem Pianofortespieler angetroffen worden; selbst Dreyschock's mit Recht berühmtes Octavenspiel wird dadurch übertroffen.

Fräulein Bochkoltz-Falconi wird in drei Gastrollen auf dem Stadttheater singen. — Von lange nicht hier gehörten Opern wird gegenwärtig Marschner's „Vampyr“ studirt.

Das grosse Concert des kölnner Männer-Gesangvereins zum Besten des Schiller-Vereins in Marbach findet

Donnerstag den 17. d. Mts. im grossen Saale des Gürzenich Statt. Ausser den aufzuführenden Männerchor-Gesängen mit und ohne Orchester werden wir auch Solo-Vorträge von Fräulein Bochkoltz-Falconi, Herrn Concertmeister David aus Leipzig und Herrn Ferdinand Breunung von hier hören.

Aachen. Fünftes Abonnements-Concert. Ein ganz besonderes Interesse gewährte die Mitwirkung von Herrn Musik-Director Karl Reinecke, welcher uns zuerst unter seiner Leitung seine Overture zum Trauerspiele „Sophonisbe“ hören liess, ein Werk, reich an ansprechenden Melodien, dessen Haupt-Thema, von der Violine angegeben, von der Clarinette aufgenommen und bald in *Dur*, bald in *Moll* wiederkehrend, immer gleich sehr anzieht. Auch glänzt diese Overture durch ein kräftiges Colorit, durch eine Fülle von Episoden und reiche Instrumentation, und überall empfindet man, dass es sich hier um ein Werk handelt, das frisch aus dem Geiste entsprungen ist. Herr Reinecke hatte Ursache, mit der Ausführung zufrieden zu sein, denn das Orchester, einige Unsicherheit in den beiden ersten Tacten beim Einsetzen der Posaunen abgerechnet, trug sein in der That schwieriges Werk ausgezeichnet vor, und das Publicum spendete den lebhaftesten Beifall. In Beethoven's *C-moll*-Concert, Nocturne von Chopin und Variationen über ein Thema von Bach von eigener Composition hat Herr Reinecke durch sein brillantes Spiel den guten Ruf, den er als Virtuose geniesst, befestigt. Das Publicum erwies sich dem Künstler durch wiederholten Hervorruf dankbar. — In dem „Herbste“ von Haydn wurden die Chöre durch unsere Sänger und Sängerinnen mit einem Feuer vorgetragen, dass wir, bestärkt durch die Temperatur des Saales, eher geglaubt hätten, mitten in den heissesten Sommer versetzt zu sein. Die Soli wurden von Fräulein Wölfel, den Herren Göbbels und Ackens gesungen. Das Duo der beiden ersten verdiente den lebhaftesten Beifall. Fräulein Wölfel sang mit liebenswürdiger Einfachheit und wurde vortrefflich von Herrn Göbbels unterstützt. — Unser wackerer Capellmeister Herr Wüllner hatte den grössten Fleiss auf eine möglichst vollkommene Ausführung der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven verwandt. Da die Dauer des Concertes die übliche Zeit etwas überschritten hatte, so verliess das Publicum theilweise den Saal mitten in der Aufführung. (!)

In der letzten Instrumental-Vereins-Soiree kam eine Overture zur neuen Oper „Carlo Rosa“ von Bernhard Scholz, Capellmeister zu Nürnberg, zur Aufführung. Man sieht es diesem Werke an, dass dem Componisten, der durch gute Compositionen bereits sehr günstig bekannt ist, die Technik zu Gebote steht; dieses Mal aber scheint er zu sehr an die gelehrten Formen gedacht zu haben; die Unmittelbarkeit der melodischen Gedanken wird vermisst*). Die Ausführung dieser Overture, so wie Beethoven's *Egmont*-Overture, Mozart's *Es-dur*-Sinfonie und besonders des Letzteren Quintett für Clavier und Blas-Instrumente (die Clavier-Partie durch Herrn Wüllner) war ausgezeichnet. N.

*** **Wesel.** Die Capelle des 17. Infantere-Regiments hat unter der Direction ihres Capellmeisters Herrn Weissenborn hier Abonnements-Concerte veranstaltet, welche einen erwünschten Fortgang haben. In dem zweiten Concerte führte Herr Weissenborn eine Sinfonie von seiner Composition auf. Wir maassen uns nicht an, nach einmaligem Hören, ein apodiktisches Urtheil zu fällen, sprechen aber gern aus, dass dem künstlerischen Streben des Componisten, der mitten unter den zeitraubenden Geschäften seines Berufes Musse zu so ernsten Studien zu finden weiss, die vollste Anerkennung gebührt. Das Werk hat uns im Ganzen angesprochen, besonders der

*) Wie ist das? In dem Berichte aus Nürnberg in Nr. 6 dieser Zeitung ist gesagt, dass die Oper „Carlo Rosa“ gar keine Overture habe? Die Redaction.

zweite Satz, ein *Andante cantabile*. Das pikante Scherzo gefiel sehr; der breite rauschende Schlusssatz erinnerte mit seinem Posaunenschalle an den bekannten Pilgerchor. — Die Orchester-Vorträge leiden freilich insgesamt durch den Mangel an Violinen, denn unsere Stadt zählt nicht mehr, wie früher, tüchtige Dilettanten zur Verstärkung des Orchesters. Auch auf Vocalmusik werden wir wohl verzichten müssen, denn eine Vereinigung der vier hiesigen Sing-Vereine ist nicht wahrscheinlich, indem dieselben sich lieber jeder für sich zu ergötzen scheinen. Wo sind die Zeiten hin, in denen Wesel, eine Stadt von 16,000 Einwohnern einschliesslich der Garnison, die Schöpfung, die Jahreszeiten, den Samson, den Paulus u. s. w. aufführte und die Kunstfreunde der Umgegend herbeizog?

Kreuznach. Unser Gesang-Verein „Liederkrantz“ hat diesen Winter Abonnements-Concerte eingerichtet, welche vielen Anklang finden. In dem zweiten derselben (30. Januar) hörten wir auch zwei auswärtige Künstler, den Pianisten Herrn W. Wülffinghoff aus Wiesbaden und den Violoncellisten Herrn Heinrich Pfeifer aus Frankfurt. Letzterer spielte eine Phantasie über Thema's aus der Stummen von eigener Composition und eine andere von Batta Herr Wülffinghoff bewährte sich in Compositionen verschiedenster Gattung (*Cis-moll*-Phantasie von Beethoven, Nocturne und Berceuse von Chopin, Transcription von Wagner's „Abendstern“ von Liszt, *Le Chant des Fleurs* von Ascher, *La Cascade* von Pauer) als einen tüchtigen, gewandten und geschmackvollen Clavierspieler.

* **Frankfurt a. M.** Endlich wird Frankfurt auch einen Concert- und Ball-Saal erhalten. Er wird da zu stehen kommen, wo das alte Theater stand, in welchem bis um die neunziger Jahre Vorstellungen gegeben wurden. Das Haus steht noch und dient als Magazin. Eine Gesellschaft hat nun das ganze Areal (40,000 Quadratfuss des „Junghofes“ dem jetzigen Besitzer für 82,500 Gulden zu obigem Zwecke abgekauft. Den Unternehmern, die einem höchst fühlbaren, wirklichen Bedürfnisse abzuhelpen vorhaben, ist der beste Erfolg zu wünschen.

Paris, 6. Februar. Die Studien der neuen Oper von Meyerbeer werden am Theater der *Opéra comique* mit grossem Eifer fortgesetzt. Mad. Cabel und die Herren Faure und Sainte-Foy haben die Haupt-Parteien. — Figaro's Hochzeit ist im *Théâtre lyrique* am 3. Februar für jetzt zum letzten Male gegeben worden, weil Mad. Duprez-Vondenheuvel diese Bühne verlässt, um drei Monate in Lyon zu singen.

Am 6. Februar ist im dritten Conservatoire-Concerte Haydn's „Schöpfung“ (ganz) aufgeführt worden. Solisten Dem. Dorüs, Tochter des berühmten Flötisten, Herr Stockhausen u. s. w.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten *Musicien* etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten *Musicien-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.