

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 26. März 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (I. Wagner's Lohengrin in Berlin — Mozart's *Così fan tutte* — Gastspiele — Concerte: Dom-Chor — Radecke, Orchesterwerke von Rietz, Rubinstein, Bargiel, Faust-Musik von Schumann). — Aus Stuttgart (Abonnements-Concerte — Musik-Zustände). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Theater — Max Bruch — Hannover — Weimar, Aufruf zur hundertjährigen Geburtsfeier Schiller's — Die wiener „Recensionen“ — Ein deutscher Geiger in Frankreich).

Berliner Briefe.

[I. Wagner's Lohengrin in Berlin — Mozart's *Così fan tutte* — Gastspiele — Concerte: Dom-Chor — Radecke, Orchesterwerke von Rietz, Rubinstein, Bargiel, Faust-Musik von Schumann. — II. Ulrich — Kiel — fremde Künstler: Blumner, von Meyer, Strauss, Wolf, Fräulein Genast, Binfield, Caroline und Virginie Ferni, David. — Concert von von Bülow: Liszt's „Ideale“.]

Den 15. März 1859.

Es ist jetzt sieben Wochen her, dass der Lohengrin zum ersten Male auf unserer Bühne zur Darstellung kam; mit nicht ungünstigem Erfolg, wenn man auf den Eindruck, der sich in den Beifalls-Bezeugungen der zuerst Anwesenden ausspricht, Gewicht legen will. Wie tief und nachhaltig die Wirkung sein wird, lässt sich bis jetzt noch nicht im Mindesten beurtheilen. Mehrfache Erkrankungen der Haupt-Darsteller waren die Ursache, dass bis heute erst fünf Aufführungen zu Stande kamen; schon dadurch ist die Theilnahme des Publicums etwas abgekühlt; die politischen Verhältnisse, die vielfachen Zerstreungen der Carnevalszeit mögen ebenfalls mitgewirkt haben, und so stellt sich denn die Thatsache heraus, dass in der allgemeinen Unterhaltung der Lohengrin keine so bedeutende Rolle spielt, dass ihm bei Weitem nicht die Wichtigkeit beigelegt wird, welche die Apostel der Zukunft ihm verschaffen möchten. — Uns fällt es gewiss am allerwenigsten ein, auf die Kundgebungen, die sich in der grossen Welt zeigen, einen hohen Werth zu legen. Für alles wahrhaft Bedeutende und zugleich allgemein Menschliche kommt zwar meistens eine Zeit, in der es aus stiller Abgeschlossenheit hinausdringt in immer weitere Kreise und seinen geschichtlichen Siegeszug vollzieht; aber diese Zeit kann spät kommen; und oft äussert sich die nachwirkende Kraft grosser Schöpfungen auch darin, dass sie Jahrhunderte lang ein dauernder Gegenstand der Liebe und Verehrung bleiben, ohne aber darum für Viele zugänglich und verständlich zu sein. Wenn wir daher solche Bemerkungen

über den äusseren Erfolg machen, so haben wir dabei nur den Zweck, das Thatsächliche festzustellen; gar zu gern berufen sich leidenschaftlich kämpfende Parteien der tadelnden und abweisenden Kritik gegenüber auf das Urtheil des Publicums, ja, sie scheuen sich nicht, falsche Berichte darüber in die Oeffentlichkeit zu bringen. Ein solcher Fall liegt hier gerade vor. In einer Broschüre, „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse“, die gedruckt und ausgegeben war, bevor der Lohengrin die dritte Aufführung erlebt hatte (die erste fand am 23., die zweite am 26. Januar, die dritte am 22. Februar Statt; zwischen der zweiten und dritten lagen also vier Wochen; die Broschüre wurde am 16. Februar ausgegeben), heisst es: „Der Lohengrin erschien, wurde gesehen und siegte. Die Theaterblitze und der kalt gewordene Bannstrahl mussten vor solchem Resultate in der kritischen Rüstkammer zurückbleiben. Statt dessen galt es, an dem unzweifelhaften Erfolge zu mäkeln und an dem wohl erworbenen Lorber so lange herum zu zerren, bis er gelb geworden. Vergebliches Bemühen! Der Lohengrin, keine Ausstattungs-Oper, verfasst von Daubner, Gropius und dem Theater-schneider, fesselt nach wie vor das unbefangene Publicum. Es bleibt demnach als unbestrittene Thatsache: dem überwiegenden Theile des Publicums hat der Lohengrin gefallen.“ Sie sehen aus dieser Stelle, wie diesem neuesten Ritter der Zukunftsmusik selbst die allgewöhnlichste Bedingung der äusseren Zuverlässigkeit und Solidität fehlt, die jeder brauchbare Reporter besitzen muss. Er wartet nicht einmal ab, dass der Lohengrin mehrere Aufführungen erlebt, sondern setzt es kühnlich voraus, setzt eben so kühnlich die gleichbleibende Theilnahme des Publicums voraus, schreibt es dreist nieder, lässt es dreist drucken und gibt, da nun der böse Zufall es anders will, jedem unbefangenen Leser auf den ersten Blick zu erkennen, wessen Geistes Kind er ist. Und diejenigen wollen der Welt einreden, sie hätten ein gerechtes Urtheil, die nicht

einmal so viel Gerechtigkeitssinn haben, um den Thatbestand richtig darzustellen?

Die berliner Tageskritik hat den Lohengrin ebenfalls wohlwollender aufgenommen, als den Tannhäuser. So Vieles sich gegen den Stoff und gegen die poetische Behandlung desselben, gegen die eigentlich unkünstlerische Neigung Wagner's, abstracte Gegensätze statt lebendiger individueller Gestalten einander gegenüber zu stellen, gegen die Monotonie und Armuth melodiöser Recitative sagen lässt, in der Dichtung lebt ein höherer Adel, und in musicalischer Hinsicht werden wir weniger durch Trivialitäten verletzt, als im Tannhäuser. Der Irrthum des Wagner'schen Principis hat sich im Lohengrin noch mehr gesteigert. Aber er hat für sich selbst nicht ganz Unrecht damit; er hat das Unglück, wo er melodiös sein will, nicht nur Reminiscenzen zu geben, sondern Reminiscenzen böser Art; der Geist Mozart'scher, Beethoven'scher Melodik ist ihm fremd geblieben, seine melodische Phantasie verirrt sich nie auf dieses Gebiet, bringt niemals eine Melodie hervor, die auch nur annähernd an jene Koryphäen deutscher Musik erinnerte oder aus gleichem Quell entsprungen schiene (mit Einer Ausnahme, dem Arioso der Elisabeth im zweiten Finale); im besten Falle sind es Ableitungen Weber'scher Melodien, oft, sehr oft Melodien, nicht besser und nicht schlechter, als sie die deutschen Lyriker mittlerer Gattung zu Hunderten und Tausenden gesungen haben. Wagner's Talent liegt nach einer anderen Richtung hin, es besteht in der Kunst des dramatischen Ausdruckes durch Modulation und Instrumental-Effecte; und indem er im Lohengrin die ganze Wirkung hierauf concentrirt, hat er zwar entschieden gegen das Wesen des Gesanges und der Oper gesündigt, aber er hat sich auf das beschränkt, wozu er die meiste Fähigkeit hat. Es kommt noch Folgendes hinzu. Der Lohengrin ist, als consequente Durchführung eines, wenn auch falschen, Principis, gewisser Maassen literar-historisch interessanter, als der Tannhäuser. Er hat den Werth eines Curiosums, und dies ist wenigstens für den Kritiker etwas. In den musicalischen Blättern ist der Lohengrin so vielfach besprochen worden, dass ich die Geduld Ihrer Leser zu ermüden fürchten würde, wenn ich in eine speciellere Kritik einginge. Ich erwähne daher nur noch mit einigen Worten der Aufführung. Fräulein Wipperfurth, die stimmbegabte junge Sängerin, an deren süßen Tönen sich alle erlaben, die im Gesange der sinnlichen Frische nicht ganz entbehren mögen, gibt die Elsa. Wenn sich auch in Spiel und Auffassung die Anfängerin noch immer nicht verläugnet, so ist ihr doch Vieles so wohl gelungen, dass man ihrem Bemühen und ihrer Leistung alle Anerkennung zollen kann. Sie war es, die das Publicum am häufigsten zu Beifallsspenden anregte; und

wenn der Lohengrin einen bleibenden Erfolg haben sollte, so wird ihre anmuthige Stimme keinen geringen Antheil daran haben. Die Leistung des Fräul. Wagner als Ortrud ist, wenn auch — was schon in der Aufgabe selbst liegt — des sinnlichen Wohllaüts entbehrend, eine meisterhafte. Herr Formes gibt den Lohengrin mit vieler Ausdauer und nicht ohne Verständniss; zu voller Versinnlichung dieser Rolle fehlt indess seiner Stimme ein eigenthümliches Etwas; diese eigene Mischung von Heroismus und heiligem Glanze wird schwer durch Kunst zu erreichen sein, wo sie nicht von der Natur schon vorbereitet ist. Die Rollen des Telramund und König Heinrich's sind durch die Herren Krause und Fricke gut besetzt. Am wenigsten genügt der Chor, dem auch in der That eine in jeder Beziehung fast unüberwindliche Aufgabe zugemuthet ist. Im Allgemeinen zeigte es sich aber überhaupt, dass Wagner'sche Musik für den Sänger ein unergiebiges Terrain ist. Die wahre Begeisterung des Sängers kann nur aus der Melodie quellen. Nur da, wo das Wort, wo die dem Worte zu Grunde liegende Empfindung ganz ein- und aufgegangen ist in zusammenhängendem, fließendem Tonstrom — nur da entzündet sich die Phantasie des Sängers zu jener Gluth, die auf den Hörer als ein Uebermächtiges, Uebermenschliches wirkt. Die künstlerische Phantasie des Sängers wird in Wagner'scher Musik fast nie angeregt, er wird mit trockener, verstandesmäßiger Declamation, mit einzelnen, vorübergehenden Gefühls-Accenten, wie sie in jedem Recitativ vorkommen, abgefunden und muss traurig zusehen, wie das Bisschen Wärme, das hier und da noch hervortritt, sich in das Orchester geflüchtet hat. Wagner's Musik ist in der Hauptsache kalt und trocken, alle die künstlichen Mittel der Aufregung können uns darüber nicht täuschen. Es ist wie mit einem Menschen, der die natürliche Lebenswärme verloren hat und nun sich in Aufregungen aller Art stürzt, um dem Tode zu entfliehen; aber die verlorene Wärme des Blutes kann dadurch nicht ersetzt werden. Wie sehr kann man schon Meyerbeer diesen künstlichen Erwärmungs- und Belebungs-Process vorwerfen! Und doch, wo hat Wagner etwas geschrieben, das nur so viel Wärme hätte, als die beiden grossen Duette in den Hugenotten?

Ziemlich gleichzeitig mit dem Lohengrin ging *Così fan tutte* neu einstudirt in Scene. Das Schicksal der Oper scheint diesmal günstiger zu sein, als in früheren Jahren. Das Publicum setzt sich über die Ungereimtheiten des Textes hinweg und erfreut sich an der Feinheit einer Musik, die der zu Figaro's Hochzeit nahe steht, wenigstens in den Emsembles, denn die Arien sind allerdings von bedeutend geringerem Gehalt. Ulibischeff, der durchaus nicht ein so unbedingter Bewunderer Mozart's ist, dass er alles aus sei-

ner Feder Geflossene schön fände, und der durch die Urtheile, die er über viele Werke Mozart's ausspricht, gewisser Maassen einen Commentar zu seinem Urtheil über Beethoven gibt, indem daraus hervorgeht, dass seine Kritik eine rücksichtslose, ideale ist: Ulibischeff hat den Grund davon richtig erkannt. Er liegt in der sittlichen Frivolität des Textes, durch die jedes ernstere, tiefere Gefühl ausgeschlossen ist. Damit fehlt aber auch der Stoff, aus dem Arien gemacht werden. In den Ensembles kann dagegen die dramatische Schlagfertigkeit des Ausdrucks, die gefällige Verknüpfung aller Einzelheiten zu einem harmonischen Ganzen nicht genug bewundert werden. Wenn wir solche Werke wie dieses vom Repertoire verschwinden lassen — wir, die wir uns doch wohl nicht über allzu grossen Reichtum an dramatischen Meisterwerken beklagen können —, so zeugt das von einer beklagenswerthen Herrschaft des gröberen Geschmacks in Theater-Angelegenheiten. Die Aufführung von *Così fan tutte* war eine der rundesten, die wir seit langer Zeit gesehen haben. Namentlich zeichneten sich die Damen Köster und Herrenburg-Tuczek aus.

Wenn ich Ihnen nun noch von einigen Gastspielen kurze Mittheilung mache, welche Statt fanden, um bevorstehende Lücken zu ergänzen, so habe ich damit die Thätigkeit der königlichen Oper erschöpfend besprochen. Zwei junge Damen aus Wien, Fräulein Kraus und Gelpke, machten hier ihre ersten theatralischen Versuche. Von der Geschicklichkeit und Sorgfalt ihres Singmeisters legten sie kein sehr günstiges Zeugniß ab. Den Stimmen war zu viel mit Gewalt abgetrotzt, als sich mit den Grundsätzen eines gewissenhaften Gesanglehrers vereinigen lässt. Doch hat Fräulein Kraus ein hübsches Talent, von dem wir bedauern würden, wenn es unter forcirter Behandlung zu Grunde ginge. Einen günstigeren Eindruck machte Fräul. Ubrich von Schwerin. Sie hat Änmuth und Gewandtheit, sowohl im Spiel als im Gesange; Bedeutenderes verspricht sie nicht, doch vermag sie den elementaren Bedingungen zu genügen, deren Erfüllung wir von dem Mitgliede einer grossen Bühne fordern. Herr Betz von Rostock, der einmal als Wolfram auftrat, soll bereits an Stelle des Herrn Radwanner engagirt sein; er hat respectable Stimmittel, denen aber noch jede feinere Ausbildung fehlt.

Unter den Abonnements-Concerten des Winters, die theils zu Ende gegangen, theils ihrem Ende nahe sind, verdienen, weil sie am meisten Neues bringen, vorzugsweise die Radecke'schen und die des Dom-Chors Erwähnung. Der Dom-Chor fährt fort, auserlesene Stücke aus dem Gebiete der älteren katholischen und protestantischen Kirchenmusik in technisch vollkommener Weise zu Gehör zu bringen. Die vorliegende Literatur ist so reich und zugleich qualitativ so mannigfaltig, dass es schwer ist,

zu sagen, wann man mit dem Sammeln zu Ende gekommen sein wird. Und dabei ist noch so wenig für Wiederbelebung der Madrigal-Literatur gethan. Unter den in den letzten Soireen zur Aufführung gelangten Stücken heben wir namentlich die Lamentationen von Melchior Franck hervor, da sich in diesen neben der strengen Kirchlichkeit eine hervortretende Eigenthümlichkeit und mystische Tiefe der Empfindung ausspricht. Man erkennt darin einen Vorboten Seb. Bach'scher Musik, die ja ebenfalls nicht bloss durch die Erhabenheit der Kunstgestaltung, sondern eben so sehr durch die Kraft subjectiver Empfindung so einzig da steht. Fast könnte man an den Franck'schen Lamentationen einen zu grossen Realismus des Gefühls tadeln, einen Realismus, der die Formen harmonischer Schönheit durchbricht. Werke wie diese regen immer aufs Neue den alten Streit der Kunst-Principien auf, den Streit zwischen idealer Schönheit, die aber die Kälte des Marmors hat, und dem alle Tiefen des menschlichen Wesens offenbarenden Individualitäts-Princip. Nach welcher Richtung wir auch die Geschichte der Kunst durchforschen mögen, überall zeigt sie uns diesen Kampf und stets diejenigen als die wahren Lieblinge der Musen, die an ihm erstarkten und Werke hervorbrachten, in denen sich die entgegengesetzten Fäden zu durchkreuzen und zu vorübergehender Einheit zu verknüpfen scheinen. Und mag auch in einer Periode und in einem Volke mehr diese, in einer anderen Periode und in einem anderen Volke mehr jene Richtung hervortreten, ganz hat der Gegensatz — Werke wie die Lamentationen von Franck beweisen es — nie gefehlt.

In den Radecke'schen Orchester-Concerten kamen mehrere neue, theilweise bedeutende Werke zur Aufführung. Zunächst eine Concert-Ouverture (*A-dur*) von Julius Rietz, ansprechend und gefällig in den Motiven, geschmackvoll in der Harmonie und Instrumentation, gewandt in der Anordnung und thematischen Durchführung; eine tiefere Erregung des Gemüthes hat der Componist wohl nicht beabsichtigt, sondern sich beschränkt, durch ein gebildetes Tonspiel zu unterhalten, nicht in Haydn-Mozart'scher Weise, sondern mit den romantischen Ausdrucksmitteln, die sich durch Mendelssohn befestigt haben. Die Ocean-Sinfonie von Rubinstein, die Herr Radecke ebenfalls auführte, war zwar nicht neu für uns — der Componist selbst hatte sie uns schon vorgeführt —, aber doch so gut wie neu. Wir glaubten, dass wir nach dem wilden Heere von Dissonanzen, das in den letzten Jahren an uns vorübergezogen, für die Gewaltsamkeiten Rubinstein'scher Musik weniger empfindlich sein würden, als das erste Mal; und wir erkennen auch gern an, dass sich in dieser Sinfonie immer noch eine andere Kunstanschauung ausspricht, als z. B. in Liszt's symphonischen Dichtungen; aber uns für sie

irgendwie zu erwärmen, sind wir nicht im Stande. Der erste Satz wird im Allgemeinen für den besten gehalten; dass das Thema desselben so charakteristisch ist, um Thema einer Sinfonie zu sein, schon dies können wir nicht zugeben. Ein Thema kann ganz kurz sein, es kann und soll sogar in einfachen Ton-Verhältnissen beruhen, aber es darf auch nicht geradezu nichtssagend sein, und das scheint uns hier der Fall. Und wird es etwa so kunstvoll verarbeitet, dass es dadurch Bedeutung gewänne? Auch dies würde sich schwer zeigen lassen. Dennoch ist der erste Satz im Einzelnen nicht uninteressant, er hat namentlich ein ausdrucksvolles Colorit. Die guten Seiten der Composition scheinen uns aber weniger in dem Gedanken und der Gedanken-Entwicklung, als in dem mitunter recht geschmackvoll angebrachten Beiwerk zu liegen. Der Componist weiss mit einem gewissen äusserlichen Geschick, wie es in der Musik Virtuosen, in der Literatur Feuilletonisten besitzen, durch Figurirung und Instrumentirung zu wirken; es geschieht alles Mögliche, um den Gegenstand durch eine blendende äussere Darstellung herauszuputzen; suchen wir aber einen eigentlich gediegenen Inhalt und eine sachgemässe objective Entwicklung, so zeigt sich uns der Mangel kernhafter Innerlichkeit. Noch dürftiger wird die melodische Erfindung in den folgenden Sätzen, bis dann zuletzt der Componist hart an die Gränze streift, wo das Gebiet der Kunst ganz aufhört und das der bloss materiellen Klangwirkungen beginnt. — Von Woldemar Bargiel (einem Stiefbruder der Clara Schumann) kam eine Overture „zu einem Trauerspiel“ zur Aufführung, ein in der Erfindung und Durchführung durchaus edles, kunstgerechtes Werk. Der Componist hat sich in diesem neuesten Werke aus einer gewissen Kränklichkeit, die wir früher an ihm fanden, herausgerissen und zu einer markigeren, gesunderen Empfindungsweise erhoben, ohne freilich — was wir auch nicht verlangen — das Gebiet der Romantik ganz zu verlassen.

Das interessanteste Werk, das Herr Radecke zur Aufführung brachte, war der letzte Theil der Schumann'schen Faust-Musik, die „Verklärung“. Wenn man den Beweis dafür verlangt, dass die Musik der neueren Zeit überall nach dem Aeussersten, Letzten strebt, so braucht man nur einen Blick auf die Stoffe und die Dichtungen zu werfen, die den heutigen Componisten zur Musik begeistern. Bald sucht man eine gesteigerte Wirkung dadurch zu erreichen, dass man zu fernen Ländern und Völkern flüchtet, wie Schumann in „Paradies und Peri“, oder man stellt die schroffsten ethischen Gegensätze einander gegenüber, wie Taubert im Macbeth, Wagner im Lohengrin; oder man wirft sich auf das Wunderbare, Märchenhafte, wie z. B. in Wagner's Nibelungen das Menschengeschlecht

vor den Figuren der Götter, Riesen und Zwerge ganz in den Hintergrund tritt — kurz, sowohl im Aeusserlichen als in Bezug auf die zur Darstellung kommenden Stimmungen und Charaktere greift man zu dem Entlegensten, Reflectirtesten; und diese Sucht, sich in den Superlativen des Denkbaren zu bewegen, ist eben dasjenige, was das Wesen der Romantik ausmacht. Denn die classische Kunst ist freilich weit entfernt von trüber Verschwommenheit — diese ist vielmehr auch eines der Extreme, welche die Romantik liebt —, sie scheut sich auch nicht davor, einen Gegensatz in dramatischer Entwicklung auf die Spitze zu treiben; aber ihre Voraussetzungen sind immer natürlich und einfach, und wo es in ihr zu Superlativen kommt, werden diese auch als Superlative gegeben, d. h. sie entwickeln sich als nothwendige Consequenzen eines zuerst unscheinbaren Widerspruchs; und so wird in der classischen Kunst selbst das Entlegenste vermittelt und erscheint darum als etwas Natürliches, Ungesuchtes. Die classische Kunst hat eben Alles: die äusserste Schärfe des Gegensatzes und die Einfachheit der Natur. Der classischen Kunst geht eine andere Periode vorher, deren Eigenthümlichkeit wir uns klar machen können, wenn wir uns das Verhältniss vergegenwärtigen, in dem z. B. Palestrina zu der Musik des vorigen Jahrhunderts steht. Dort ist eine Klarheit und Harmonie, die sich noch nicht in Gegensätze aus einander legt. In unserem Jahrhundert trat dagegen in der Entwicklung der Kunst, nicht bloss in der Musik, die Romantik hervor mit ihrem Princip, von Jahrzehend zu Jahrzehend wachsend in ihren Ansprüchen und Anstrengungen. Man wird zugestehen müssen, dass das classische Kunstprincip das höhere, weil das umfassendere, ist, und braucht darum doch nicht das romantische gänzlich zu verwerfen. Der Geist der Geschichte duldet nichts Leeres, und wo sich irgend eine Möglichkeit zu Schöpfungen zeigt, sie mögen immerhin von geringerem Werthe sein als die bereits vorhandenen, wenn sie nur andere sind, da muss diese Möglichkeit verwirklicht werden. Nur die äussersten Auswüchse eines einseitigen Kunstprincips verlieren sich dann freilich in das Formlose, Ungereimte und ringen vergeblich dem Lichte der Welt entgegen; aber diejenigen, die innerhalb ihrer Richtung noch ein gewisses Maass festhalten, haben ihr Recht der Existenz, wie überhaupt in der Welt die Kleinen neben den Grossen, die einseitig, aber interessant und eigenthümlich ausgebildeten Charaktere neben den harmonischen, universellen, welche, sei es als Staatsmänner, oder als Künstler, oder als Philosophen, die Welt beherrschen. Für diese allgemeine Beobachtung nun, dass die neuere Musik eine romantische ist, gibt uns Schumann ein neues Beispiel, indem er Faust's Verklärung componirte, jene Scene im Himmel, in der eine an sich schon transcendente

Idee eine überschwängliche poetische Gestaltung gefunden hat. Ist dieser Stoff überhaupt der Kunst, ist er der Musik erreichbar? Es möchte uns scheinen, als ob das Ueberweltliche, Jenseitige der Musik noch eher erreichbar wäre, als irgend einer anderen Kunst. Denn die Schwierigkeit liegt ja darin, das im Glauben und im Gefühl Vorhandene objectiv zu gestalten. Nun ist aber die Musik diejenige Kunst, die eben das reine Gefühl ohne nähere objective Bestimmung zur Erscheinung bringt; sie dringt also am ersten in jenes Gebiet des sehnsüchtigen Glaubens, dem Bild und Vorstellung nicht genügen. Diese Auffassung würde dann unwiderlegbar sein, wenn wir durch reine Instrumental-Musik das Uebersinnliche versinnlichen wollten; hier liegt aber nicht bloss das Uebersinnliche, sondern eine sehr bestimmte und individuelle poetische Gestaltung desselben der Musik als Stoff vor, und ob die Musik diese bestimmte poetische Fülle, die eigenthümlich mystisch verklärten und doch individuell lebendigen Gestalten der Kirchenväter u. s. w. durch ihre Mittel versinnlichen könne, das ist die Frage. Wir glauben es — mit der Beschränkung freilich, dass es romantische Musik wird, der zur vollen Schönheit die Bedingungen des Natürlichen, Einfachen, menschlich Wahren fehlen —, und dennoch würden wir den Componisten bewundern, der die hier zu versöhnenden Gegensätze vollständig mit einander verschmolze, der innerhalb der Gränzen einer gleichsam von allem Irdischen geläuterten Harmonie noch jene poetische Mannigfaltigkeit der Farben, die wir in Göthe's Gedicht finden, zu retten wüsste. Man sucht gern für jeden der Kunst neu zugeführten Stoff ein Analogon in der Geschichte der Kunst. Wir finden es auch diesmal. Jenen überweltlichen Vorgang des jüngsten Gerichts, den jedes Requiem musicalisch dargestellt hat, dürfen wir wohl, so klar und einfach auch die Poesie des Requiem-Textes im Vergleich mit Faust's Verklärung ist, hier nennen; denn das Grund-Element ist dasselbe, eine bestimmtere poetische Versinnlichung transcender, überirdischer Vorgänge. Nur was im Requiem als eine vorübergehende Vision erscheint, in einzelnen scharfen Umrissen gezeichnet, eingeleitet, begleitet und beschlossenen von Gebet und Angstruf der gläubigen Gemeinde, das gewinnt hier eine ausgeführte poetische Gestalt. Das Requiem enthält die Romantik im Keim, und dieser Keim ist in Faust's Verklärung zu voller Anschaulichkeit und Gegensätzlichkeit entwickelt. Hiernach scheint es uns denn, dass vielleicht hier und da einzelne Ausdrücke in dem Göthe'schen Gedichte vorkommen, die der Musik Schwierigkeiten bereiten, dass aber das Ganze in mehr als Einer Beziehung der Natur der Musik sehr nahe verwandt ist.

Schumann's Musik ist reich an interessanten und selbst bedeutenden Einzelheiten; dennoch finden wir nicht, dass

sie auf der Höhe ihres Gegenstandes steht. Sie ist, mit Einem Worte, nicht so romantisch, als sie es sein möchte und sein sollte. Ueberall, wo die Dichtung selbst einen zarteren Ton anschlägt, z. B. bei der Ankunft der seligen Knaben oder dem Vorüberschweben der heiligen Jungfrau, vermag die weibliche Natur Schumann's ihr zu folgen; aber alle einzelnen Gestalten zu höchster musicalischer Anschaulichkeit zu beleben und über das Ganze den Heiligenschein des Ewigen, Unvergänglichen auszugiessen, ist ihm nicht gelungen. So hat z. B. gleich der erste Chor, „Waldung, sie schwankt heran“, vorwiegend den Charakter des Lieblichen, Idyllischen; der *Pater ecstaticus* und der *Pater profundus* haben wohl eine ernste, ascetische Miene, aber ohne jenen Ausdruck der Ueberschwänglichkeit, den das poetische Bild fordert. Die nun folgende Scene zwischen dem *Pater seraphicus* und den seligen Knaben gehört zu den schönsten Abschnitten des Werkes; ein Ton rührender Unschuld klingt uns hier aus Melodie und Harmonie entgegen. Das Gedicht strebt indess zu immer höheren Gipfeln, die Schumann nur theilweise erreicht. Engel schweben herbei, Faustens Unsterbliches tragend, und auf dem einen Grundtone: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen“, entwickeln sich verschiedene Gegensätze, die Schumann mit musicalischem Geschick grupirt und zu einem harmonischen Ganzen abgerundet hat. Im Ausdruck ist hier Einzelnes sehr gelungen, namentlich der Satz: „Uns bleibt ein Erdenrest zu tragen peinlich“; nächst dem der Chor der jüngeren Engel: „Jene Rosen, aus den Händen liebend-heil'ger Büsserinnen“, ferner der Chor der seligen Knaben: „Freudig empfangen wir“; aber der Grund- und Haupt-Chor, der alle diese kleineren Abschnitte einleitet und schliesst: „Gerettet ist das edle Glied“, ist, wenn auch musicalisch wirksam, so doch ein ganz weltlicher Triumphgesang, dem fast mehr als irgend einer anderen Nummer des Werkes jener Heiligenschein des Ueberirdischen fehlt. Bedeutend erscheinen uns in dem ferneren Verlaufe noch die Gesänge der Büsserinnen, welche die *Mater gloriosa* umschweben, und unter ihnen namentlich der Gesang Gretchen's, in dem die mehr dumpfe Klage der Anderen sich zu rührender Innigkeit steigert. Der sehr ausgedehnte Schlusschor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss“, verspricht Anfangs viel; es scheint, als ob Schumann jenen Ton, in dem die Engel ihr Hosanna singen mögen, den Ton mystischer Erhabenheit, anstimmen wollte; aber merkwürdiger Weise sinkt er im weiteren Verlaufe unter die von ihm selbst bereits erreichten Höhen herab, und der Schluss ist mehr weichlich, als er das „Ewig-Weibliche“ zur Erscheinung brächte.

(Schluss folgt.)

A u s S t u t t g a r t.

II. Von unseren Abonnements-Concerten ist die Mehrzahl, nämlich acht, vorübergezogen, und ist also bereits eine Uebersicht über deren heuer eingehaltene Gesamtrichtung möglich, und eine solche zu geben vielleicht an der Zeit. Im Allgemeinen können wir die Tendenz derselben als eine gute bezeichnen; namentlich tritt das hier sonst gern gepflegte virtuose Element gegen das eigentlich musicalische immer mehr zurück. Die Bravour-Arie wird häufiger durch Lieder, das Instrumental-Solo durch eine zweite Ouverture ersetzt. Unser Publicum, das auch für das Gediegenste empfänglich ist — man biete es ihm nur —, gewöhnt sich gern an bessere Programme und gewinnt das eigentlich spirituelle Concert, bei dem es sich nicht zunächst um das Wie, sondern um das Was handelt, indem die kunstgerechte Ausführung des Gegebenen bereits vorausgesetzt wird, mit jeder Saison lieber. Allerdings ist seine gediegene Richtung höchst conservativ, selbst dem besten Neuen kommt man misstrauisch entgegen, und Herr Kücken hat viel Energie vonnöthen, um von den orthodoxen Forderungen rechts und den modern-französischen Verlockungen links nicht hin und her gezerrt zu werden. Aber es ist ganz gut so; erst wenn ein Publicum seinen Mozart, Beethoven und Mendelssohn sich ganz zum geistigen Eigenthum gemacht hat, besitzt es einen sicheren Hort; blickt es dann weiter, so wird es das neuere Schöne mit Bewusstsein aufgreifen und dann desto dauerhafter bewahren.

Was nun unsere Hofcapelle betrifft, so sind fast alle ihre Geiger Molique's tüchtiger Schule entstammt und glänzen durch markigen Strich, Reinheit und Präcision. Ihre Zierden sind Keller, Bernböck, Häser, Debuysère und Boch, welche letztere vier, da Keller's Augenübel sich leider nicht bessern will, heuer den Quartett-Cyklus unternommen haben. Unter den Bläsern nennen wir den Fagottisten Neukirchner, den Oboisten Ferling und den Hornisten Fohmann; Beerhalter's Clarinette ist noch nicht hinreichend ersetzt. Capellmeister Kücken verlegt sich hauptsächlich auf feine Nuancirung im Detail und hat hierin schon manche hübsche Wirkung erzielt; nur liegt die Gefahr nahe, dass hiedurch leicht der Gesamt-Charakter leidet und das Publicum statt eines imposanten Tonbildes nur verschiedene nette Tonbildchen erhält. An Sinfonien hörten wir bis jetzt Beethoven's Eroica und A-dur, Haydn's G-dur mit dem Paukenschlag, deren Andante namentlich gut gelang; vielleicht Molique zu Ehren, der eben unter den Hörern war, Mendelssohn's A-dur, Mozart's grosse in C-dur und Schumann's in B-dur, welche diesmal mehr Freunde fand, als bei ihrer ersten Aufführung,

und bei der dritten noch weitere gewinnen wird. Nach Schubert's C-dur-Sinfonie sehnen wir uns schon lange; dieses wichtige Mittelglied zwischen Beethoven und den Neuereu sollte in keinem Concert-Repertoire fehlen. Von Ouverturen erschienen Weber's Euryanthe und Oberon, Mendelssohn's Sommernachtstraum, Melusine und Ruy Blas, Mozart's Idomeneo, Spontini's Vestalin, Cherubini's Anacreon, Reinecke's Dame Kobold und Gade's Hochland-Ouverture; über die beiden letzteren müssen wir Einiges bemerken. Reinecke contrapunktirt und instrumentirt geistreich, aber seine Erfindung ist in dieser Ouverture zu wenig selbstständig, sie würde, wie so Manches, vielleicht nicht existiren, wenn vorher kein Mendelssohn oder Schumann gewesen wäre; die durch Letztere veranlasste neue Manier — man könnte sie den „Leipziger Stil“ nennen, den sie aber gewiss nicht in solcher Ausschliesslichkeit beabsichtigten, wie ihre Epigonen ihn jetzt pflegen — schlägt überall vor. Auch Gade's Werk ist nicht ganz frei davon; doch zeichnet er sich aus durch etwas Specifisch-Nordländisches, was seinen Compositionen eine gewisse Neuheit und einen kunstgeschichtlichen Werth verleiht. Allerdings ist die Hochland-Ouverture keines seiner hervorragendsten Werke, doch gibt sie ein anregendes Bild jenes in seiner Abgelegenheit reizenden Landes und Lebens. Viel höher steht seine Ballade „Erlkönigs Tochter“, deren erster Chor in E-dur zu den lieblichsten Producten der Neuzeit zählt. Auch Oluf's Lied, von unserem Schüttky meisterhaft gesungen, und der Instrumentalsatz in C-dur sind in Harmonie und Instrumentation prachtvoll. In Mendelssohn's Walpurgisnacht war es ebenfalls Schüttky, der seine schöne Partie am besten vortrug. Dagegen glänzte Pischek mit Esser's Ballade: „Des Sängers Fluch“, einem der jugendfrischesten Producte des Tondichters; mit der Ariette: „Wer ein Liebchen hat gefunden“, mit Schubert's „Wanderer“ (in Molique's Concert), in dem Duett aus „Vestalin“ mit Herrn Sentheim und in der E-dur-Arie aus Hans Heiling, wie er denn auch die ganze Partie bei jüngster Wiederaufführung der herrlichen Oper mit echt künstlerischer Weihe und Wärme spielte und sang. Auch viele berühmte Sopran-Arien hörten wir wieder; Mad. Marlow sang zwei Arien mit obligater Violine von Mozart und Herold, und bestand darin einen rühmlichen Wettstreit mit ihren tüchtigen Begleitern, den Künstlern Keller und Bernböck; namentlich gelang ihr die erstere (in B-dur) auf seltene Weise. Mad. Leisinger gab uns beide Spohr'sche Arien aus „Faust“, die ursprüngliche in B-dur und die spätere, etwas gemachte, in Es-dur, beide mit gleichem Schwung und Feuer, dann „Ocean, du Ungeheuer“ und die E-dur-Arie aus *Così fan tutte* mit ihren obligaten Hornstellen, gleichsam eine Vorläuferin der Arie Leonorens. Fräulein

Meyerhöfer, welche leider an die mannheimer Bühne übersiedelt, ohne dass wir noch genügenden Ersatz dafür hätten, sang Beethoven's „*Ah perfido*“, und gelang ihr namentlich das Adagio. Diese Solostücke wurden umrankt von verschiedenen Ensemble-Nummern aus Spohr's *Jes-sonda*, Cherubini's *Faniska*, Spontini's *Cortez*, Mozart's *Idomeneo* und Méhul's *Joseph*; Duett und Terzett aus letzterem schlugen mächtig durch.

Zu den Instrumental-Solo's übergehend, gedenken wir zuvörderst der Mozart'schen Serenade für acht Blas-Instrumente in *Es-dur*, welche trotz des übermässigen Vorherrschens dieser einen Tonart doch durch ihre treffliche, so zu sagen von echt künstlerischem Humor getragene Ausführung lebhaften Applaus äerntete. Die Reihe der Violin-Virtuosen eröffnete der Balletmeister, Tänzer und Componist St. Leon mit seinem romantischen Concerte, welche an sich nicht bedeutende Tonschöpfung durch sein keckes, effectvolles Spiel ins beste Licht gestellt wurde. Eduard Keller gab uns die Spohr'sche Gesangscene mit jener verkärten Reinheit und Innigkeit, womit der Meister uns bei jedem Auftreten neu begeistert. Nun kam noch Bernhard Molique, der ausser dem Beethoven'schen Harfen-Quartett und Bach's Chaconne nur eigene Compositionen spielte. Alle haben bedeutenden Kunstwerth und enthalten eigenthümliche Schwierigkeiten; Molique schrieb sie eben für sich, weil nur er sie zu bewältigen weiss. In Technik, grossem Tone und wahrhaft marmorner Ruhe wird er gewiss von keinem lebenden Geiger übertroffen; seine Richtung ist eine streng classische, obwohl er im Rakotzy-Marsch und Saltarello zeigte, wie er auch das moderne Genre spielend beherrscht.

Auch an Clavier-Solo's waren die Concerte bis jetzt sehr fruchtbar; den Reigen begann ein junger, strebsamer Künstler, Namens Fröhlich, mit Beethoven's *G-dur*-Concert; ihm folgte Speidel, der als Componist wie Pianist auch auswärts rühmlich bekannte, mit dem ersten Satze von Mozart's *C-dur*-Concert, dem wir nur die beiden anderen Sätze gern hätten folgen hören. Zum ersten Male trat Dionys Pruckner hier auf, Liszt's tüchtiger Schüler, und zeigte sich sogleich in vollkommenem Besitze jener Alles bewältigenden Technik, der verständigen Auffassung, des grossen Tones und der ruhigen Classicität, wie sie nur echten Virtuosen eigen sind. Er spielte Hummel's herrliches Septett und dann Liszt's diabolisch-schwierige Propheten-Phantasie, und gewann Alles zu begeistertem Beifall für sich. Weniger glücklich war ein anderer Zögling dieser Schule, Fräulein Sabinin; vielleicht auch war die Wahl, Mendelssohn's *H-moll*-Capriccio und Henselt's *Poëme d'amour*, nicht vortheilhaft. Molique's Tochter gab uns Mendelssohn's seriouse und in der Soiree ihres Vaters Beet-

hoven's 32 Variationen und zeigte sich darin als Pianistin gediegener Richtung. — Der Verein für classische Kirchenmusik führte unter Faist's richtiger Leitung den *Messias*, dann zwei Mal interessante Kirchengesänge aus früheren Jahrhunderten auf. Auch die Musikschule, welche über 200 Schüler zählt, worunter viele schöne Talente, hält eine löbliche aristokratische Tendenz fest; in den wöchentlichen geschlossenen Soireen derselben hört man fleissig Bach, Mozart, Haydn, Clementi, Beethoven, in der Violine Spohr, im Gesange auch Händel, Gluck, Schubert, Schumann und Robert Franz; man sieht also, dass hier gegen etwaige moderne Gelüste ein tüchtiges Uebergewicht besteht und sich voraussichtlich auch erhalten wird.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 22. d. Mts., dem Geburtstage des Prinz-Regenten, wurde im Stadttheater Schiller's „*Jungfrau von Orleans*“ mit Musik von Max Bruch aufgeführt. Vorher ging ein Festmarsch von demselben Componisten und ein Prolog, gedichtet und gesprochen vom Theater-Director Herrn L'Arronge. Die Orchester-Musik Bruch's besteht aus einer Einleitung zu dem „*Vorspiel*“, dem sich nach Johanna's begeisterter Rede, die mit den Worten endet: „*Das Schlachtross steigt und die Trompeten klingen*“ — die eigentliche Overture wirkungsvoll anschliesst; ferner aus Zwischenmusik oder vielmehr Vorspielen zu den meisten Acten; dann Musik hinter der Scene während des Monologs: „*Die Waffen ruh'n*“ (die man aber leider bei der zu grossen Entfernung, in die sie gestellt war, kaum hörte), und einzelnen kleineren melodramatischen Sätzen. Alles erhielt lebhaften Beifall. Frau Hoffmann-Franz sprach und spielte die Johanna ganz ausgezeichnet und wurde mehrere Male gerufen.

Hannover, 23. März. Herr Musik-Director Bernhard Scholz aus Nürnberg ist von der königlichen Hoftheater-Intendanz hieher berufen, um während der Krankheit des Hof-Capellmeisters Fischer dessen Stelle zu versehen.

Der Intendant des grossherzoglichen Theaters in Weimar, Herr Dingelstedt, erlässt einen Aufruf zur hundertjährigen Geburtsfeier Schiller's in Weimar im nächsten Jahre. Es sollen Schiller's sämtliche dramatische Originalwerke in der Reihenfolge ihrer Entstehung unter Mitwirkung namhafter deutscher Künstler auf der weimar'schen Hofbühne zur Auführung gelangen. Als Zeitpunkt für das Jubelfest ist in Erwägung, dass der wirkliche Geburtstag, 10. November, in dem Beginn der guten Theaterzeit liegt, der Monat Juni gewählt worden, weil in demselben ausser dem Pfingstfeste auch der Geburtstag Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs fällt, unter Höchstdessen Schutze das ganze Unternehmen steht. Die Vorstellungen sollen in folgender Reihenfolge Statt finden: 11. Juli: „*Die Räuber*“ (nach der Vorstellung festliche Beleuchtung der Dich-

ter-Standbilder vor dem Hoftheater, Fackelzug vom Theaterplatz zum Schillerhaus und vor das grossherzogliche Schloss); 13. Juni: „Fiesco“; 15.: „Cabale und Liebe“; 17.: „Don Carlos“; 19.: „Die Glocke“ mit Musik und lebenden Bildern, dazu Göthe's Epilog zur Glocke. Zum Beschluss: „Wallenstein's Lager“. — 21.: „Die Piccolomini“; 22.: „Wallenstein's Tod“; 24.: „Maria Stuart“; 26.: „Die Jungfrau von Orleans“; 28.: „Die Braut von Messina“ und 30.: „Wilhelm Tell“. Als Vorfeier wird am 9. Juni ein Festspiel aufgeführt, dessen Dichtung Friedrich Halm und die Musik Franz Liszt übernommen haben, und welcher Beethoven's Sinfonie mit den Chören: „Freude, schöner Götterfunke“, hinzugesetzt werden wird. Zur Mitwirkung an dieser Fest-Vorstellung haben sich bereits mehrere der berühmtesten deutschen Bühnenkünstler bereit erklärt. Der allfällige Ueberschuss der Einnahme wird zwischen der Schiller-Stiftung und der Perseverantia getheilt werden. Die Mitwirkenden erhalten fünfzig Reichsthaler per Rolle.

Die wiener „Recensionen“ enthalten in ihrer Nummer 11 vom 16. März unter der Aufschrift: „Die Bannerträger der musicalischen Zukunft“, eine Entgegnung auf die Aufsätze des Herrn Brendel in der Neuen Zeitschrift für Musik bezüglich des ersten Bülow'schen Concertes in Berlin und der gegenseitigen Stellung der Künstler, des Publicums und der Kritik —, in welcher Entgegnung dem Künstler und Dirigenten mit vollem Rechte die Befugniss abgesprochen wird, dem Publicum sein Urtheil zu octroyiren oder gar das Publicum zurechtzuweisen.

Ein deutscher Geiger in Frankreich Ueber Johann Becker, diesen vortrefflichen Violinisten, der seine Stelle als Concertmeister in Mannheim aufgegeben hat, um in Frankreich sein Glück zu versuchen, vereinigen sich die belgischen und französischen Blätter zu den überschwänglichsten Lobeserhebungen. Erst seit wenigen Wochen befindet sich dieser junge Mann auf dem Geiger-Parnassus und schon huldigt Alles dem deutschen Fremdling, dessen persönliche Erscheinung selbst auf die pariser Welt einen phantastischen Eindruck macht. Ich habe mich durch ein gutes Dutzend französischer Journale gelesen, und es ist nicht Eines darunter, welches sich nicht in excentrischen Termen und Metapher über ihn erschöpfte. Unter allen diesen fiel mir aber besonders der Ausspruch Hector Berlioz' in dem Journal des Debats auf, weil er am meisten die französische Eitelkeit bekundet. Er sagt nämlich: Becker habe im *Salle de Beethoven* jene pariser Weihe (*consécration*) erhalten, auf welche ihre Nachbarn so eifersüchtig seien. Das mag sein; doch fällt es keinem Deutschen ein, daran zu erinnern, wie mit allen Kräften der französische Künstler darnach ringt, ein tiefes deutsches Urtheil für sich zu gewinnen und dadurch nicht minder die Eifersucht seiner Landsleute zu erregen! So ist jetzt über Becker's Spiel etwas extra Pikantes zu sagen, die Aufgabe der französischen Presse, und desshalb beschreibt die Gazette de Paris sogar seine Kleidung, mit welcher er in den Salon der Madame Offenbach getreten sei, und sagt dabei, dass seit Paganini noch kein Geiger einen so zauberähnlichen Eindruck hervorgebracht hätte. Das ist Alles gut und ehrenhaft, nur haben diese Blätter Eines vergessen, was ich hiermit nachholen möchte, dass nämlich trotz Becker's belgischer Schule (bei Kettenus) und trotz der Einflüsse eines de Beriot und Alard, er dennoch der deutschen Schule und Spielweise treu geblieben ist. Hiervor wollen wir auch am tiefsten den Hut abziehen und nur wünschen, dass die Sturmeswogen des pariser Beifalls diesen schönen Sinn nicht verschlingen.

C. G.

Nach H. Dank! Da aber das Eingesandte („Herr Schmidt, Herr Schmidt“) kein Beispiel der „Erweiterung der Harmonie“, sondern nur eine freilich höchst triviale Melodie eines Adepten ist, so können wir es nicht abdrucken. Wir fänden sonst kein Ende!

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Beethoven, L. van. Op. 92, Septième grande Symphonie (A-dur). Arrangement pour le Piano à quatre mains par J. Schäffer. 3 Thlr.
- Chopin, Fr., Op. 33, 4 Mozourkas, transcrites pour Violoncelle et Piano par Chs. Grimm. 1 Thlr.
- Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte. Neue sorgf. revid. Ausg. Nr. 59, in B-dur (F. Kalkbrenner gewidmet). 1 Thlr.
 „ 60, in Es-dur. 15 Ngr.
 „ 61, in B-dur. 15 Ngr.
 „ 62, in A-dur. 22½ Ngr.
 „ 63, in D-moll. 25 Ngr.
 „ 64, in G-moll (*Didone abbandonata*). 1 Thlr.
- Händel, G. F., Susanna. Oratorium. Chorstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr. (Nach der Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft und mit Genehmigung derselben.)
- Merkel, G., Op. 24, Im grünen Hain. Idylle für Pianoforte. 10 Ngr.
 — — Op. 25, Im wunderschönen Monat Mai. Salonstück für das Pianoforte. 15 Ngr.
- Nicolai, W. F. G., Op. 4, Sonate in E-dur für Violoncell und Pianoforte. 2 Thlr. 20 Ngr.
 — — Op. 5, Drei Gesänge für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Ngr.
 — — Op. 6, Wanderschaft. Salonstück für das Pianoforte. 18 Ngr.
 — — Op. 7, Erinnerung. Salonstück für das Pianoforte. 12 Ngr.
 — — Op. 8, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 22 Ngr.
- Schumann, R., Op. 63, Erstes Trio in D-moll. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. 2 Thlr. 20 Ngr.
- Volckmar, W., Op. 50, Orgelschule. Von den ersten Anfängen bis zur höheren Ausbildung. Mit 460 Uebungsstücken. 9 Thlr.

In der Kurfürstlichen Hofcapelle zu Kassel sind zwei Stellen an der ersten Violine und die des ersten Flötisten erledigt. Darauf Reflectirende, welche über ihre künstlerische Befähigung und Routine im Orchesterspiel genügende Nachweisung geben können, bittet man, ihre Bewerbungen bei Kurfürstlicher General-Intendantur des Hoftheaters baldigst einzureichen.

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.