

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 21. Januar 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Vierter Theil. III. — Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten November und December 1859. Von —11—. — Franz Wild † — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert zum Besten des Orchesters, Max Bruch — Barmen, Musik-Aufführungen — Osnabrück — Lüttich — Mainz — Darmstadt — Leipzig — Stuttgart — Wien — Stettin — Roger — Paris, Richard Wagner).

## W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

### Vierter Theil.

#### III.

(I s. Nr. 1. II. Nr. 3.)

Nach einer kurzen Einleitung über den Zustand der deutschen Oper in Wien zu Mozart's Zeiten, auf welche die Besprechung der kleineren, zum Theil nur in Bruchstücken vorhandenen Opern — „Der Schauspiel-Director“, „L'oca del Cairo“ und „Lo sposo deluso“ — folgt, sind die Abschnitte 15 bis 18 den beiden Meisterwerken der dramatischen Musik: *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni*, gewidmet.

Auch hier ist, wie früher in Bezug auf die Instrumental-Musik, ausser den interessanten historischen Nachrichten und urkundlichen Berichtigungen\*) die musicalische

Analyse sehr beachtenswerth, namentlich was die Erläuterung der musicalisch-dramatischen Charakteristik betrifft. Dass übrigens Ulibischeff neben manchem Verfehlten in dieser Beziehung bereits viele richtige und feine Bemerkungen gemacht hat, wird immer anerkannt werden müssen.

Wir können unmöglich ins Einzelne der Analysen Jahn's gehen, wollen uns aber erlauben, in Bezug auf dessen Erläuterungen zum *Don Giovanni* einige Anmerkungen zu machen.

Wenn Jahn die Phantasieen oder Phantastereien E. T. A. Hoffmann's über *Don Juan* und *Donna Anna* als unrichtig bezeichnet (S. 326), so stimmen wir damit vollkommen überein. Wir haben schon vor langer Zeit, nicht viele Jahre nach der Erscheinung von Hoffmann's Phantasiestücken, uns gegen den „Frevel“ ausgesprochen, den er an der *Donna Anna* begangen, und noch dazu in einem Blatte, das in Berlin gedruckt wurde, wo damals mit Hoffmann eine wahre Abgötterei getrieben wurde und jeder Dilettant auf die verlorene Unschuld der *Donna Anna* schwur. Dasselbe Verdammungs-Urtheil haben wir in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung*, 1858, Nr. 45, kurz in die Worte zusammengefasst: „Man trage nicht Dinge hinein (in die Oper), die nicht darin liegen, wie z. B. die psychologischen Phantasieen, welche die *Donna Anna* zu einer gefallenen oder gar den Verführer liebenden Jungfrau, den *Don Juan* zu einem Ideal der Berechtigung des Sinnlichen im Menschen machen, und was sonst noch mit und ohne Geist Aehnliches hineingedichtet wird\*.“

\*) So wird z. B. S. 403 gezeigt, dass die Notiz von Rochlitz (in der *Allg. M.-Z.* I. S. 116): „Mozart hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem *Don Giovanni* in Händel's Manier zu setzen und seiner Partitur dies offenherzig beizuschreiben“ — eine reine Erfindung ist, wie sich deren mehrere bei Rochlitz in Bezug auf Mozart und andere Künstler finden. Seyfried erzählte dieser Notiz nach, Mozart habe über die Arie (Elvira: „Ah! fuggi il traditor“ in *D-dur*) gesetzt: *Nello stilo di Haendel*. In der Original-Partitur findet sich davon keine Spur, wie schon G. Weber in der *Cäcilia* (XVIII. S. 114) berichtet und Jahn jetzt ebenfalls bestätigt. — Letzterer vergleicht den allerdings von der Haltung der übrigen Oper abweichenden Stil den Formen älterer Meister der Kirchenmusik. Dass aber Mozart nach Ambros (*Gränzen der Musik und Poesie*, S. 61) die „offenbare“ Absicht gehabt habe, „durch die strenge Form den Eindruck einer Moralpredigt“ zu machen, und dass, wie Jahn hinzufügt, „es ist, als ob Elvira, auf die eigene Rede verzichtend, der bethörten Zerlina einen heiligen Spruch in seiner altergebrachten Form entgegenriefe“ — diese Ansicht dürfte auch in das Gebiet der geistreichen, aber nicht Stich haltenden Exegese gehören, zumal, da Elvira's Warnung durchaus nicht allgemein, sondern im Gegentheil ganz persönlich gehalten ist: „Von meinen Qualen lerne dem, was mein Herz spricht, vertrauen“ u. s. w.

\*) Die Stelle ist aus einem Aufsätze: „Neue Texte zu alten Opern“, der namentlich den *Don Juan* bei Gelegenheit der neuen Text-Bearbeitung von Dr. Viol bespricht. Herr Prof. Jahn scheint sowohl von diesem Aufsätze (Nr. 44 und 45) als von den „Proben einer neuen Uebersetzung des *Don Juan*“ (Nr. 50) keine Kenntniss genommen zu haben, obwohl sie im November und December 1858 bereits gedruckt waren. Wenn er mit Recht sagt (S. 362): „In allen gangba-

Ueber den Schluss der Oper (S. 360 und S. 447) wird man hoffentlich allgemein dem beipflichten, was für das Ende derselben mit dem Untergange Don Giovanni's gesagt ist, und was völlig mit unserer in Nr. 45 d. Bl. (1858), S. 358 dargelegten Ansicht übereinstimmt, wo es heisst: „Die vollständige Katastrophe der Handlung, der vollständige musicalische Schluss, endlich der moralische Eindruck fordern gebieterisch hier das Ende des Drama's. Aber freilich, die Regie muss dafür sorgen, dass die erschütternde Wirkung nicht vernichtet werde. Die Dämonen, der *Coro di Spettri*, bleiben hinter der Scene u. s. w. Erst bei den zwei letzten Tacten des Chors treten sie in gemessenem Schritt, aber so gruppiert hervor, dass Don Juan vor ihrem Anblick nach dem Hintergrunde flieht, wo in demselben Augenblicke — aber ja nicht früher! — sich der Höllenschlund öffnet.“ (Vgl. Jahn, S. 447: „Die Geister selbst hält Mozart weislich im Hintergrund“ u. s. w.)

Dass in dem 12. und 13. Tacte des Allegro's der Overture das *b* vor *h* nur in dem 12. und nicht auch im 13. Tacte in der Original-Partitur steht (S. 366), ist doch wohl ohne Zweifel nur einer Nachlässigkeit Mozart's zuzuschreiben. Ein Accord *e g h cis*, statt *e g b cis*, auf *D* dürfte bei Mozart doch wohl ein Ungeheuer sein! Hätte er wirklich diesen Schrei, auf dem ein starker Accent liegt, haben wollen, so würde er bei dem Auffallenden desselben wahrscheinlich ein  $\sharp$  als Handweiser vor das *h* der ersten Violine gesetzt haben, um das hier eben so wie im vorhergehenden Tacte ganz natürliche *b* wieder wegzuschaffen. Die von Jahn als möglich gedachte Absicht Mozart's, „die Haupt-Melodie ungetrübt zu lassen“, scheint uns nicht annehmbar. Mozart gibt aus seinem melodischen Reichtum, wie er es so oft auf wunderschöne Weise thut, der Haupt-Melodie eine zweite als Begleiterin von gleichem Rang und Stand; hier also:



welcher sich dann die erste, weil sie sie nicht von sich abstossen will, harmonisch anschmiegt.

ren Bearbeitungen des Textes ist nicht nur der — — Charakter der italiänischen Verse verfehlt, der volle und reiche Klang der Worte verkümmert, sondern selbst der Sinn entstellt und der Situation wie der Musik Widersprechendes den Sängern in den Mund gelegt“ —; so durfte bei der Erwähnung von Rochlitz, Kugler und Viol wohl erwartet werden, dass auch auf den neuesten Versuch einer sprachlich wie musicalisch möglichst treuen und dabei metrisch abgerundeten Uebersetzung, wie sie die gedachte Nr. 50 von 1858 d. Bl. von der Arie *Fin ch' han dal vino*, dem letzten Satze des ersten Finale's und dem Ständchen *Deh vieni alla finestra* gibt, Rücksicht genommen werden würde.

Wenn in dem Duett in *E-dur* zwischen Don Juan und Leporello vor der Bildsäule „nach Leporello's ängstlichem Berichte in der Original-Partitur beigeschrieben steht: *La statua china qui la testa, Don Giovanni vedendo il chino*“, und Jahn dem gemäss verlangt, dass Don Juan das Kopfnicken gewahre, so liesse sich wohl, wie Jahn es erklärt (S. 357 und 375), damit eine Steigerung der Unerschrockenheit bis zur Aufforderung an den Geist, „zu sprechen, wenn er könne“, vereinigen; aber die Reden Don Juan's passen nicht zu dieser Annahme, und die ganze Situation verbietet sie. Jahn citirt nach der gestochenen Partitur von Breitkopf & Härtel, S. 239, Tact 8 — die uns nicht zur Hand ist\*) —, und setzt hinzu: „Nach dem ängstlichen Bericht des Leporello.“ Das könnte nur nach den Worten: „*O ciel! chinò la testa!*“ (Tact 49—51) sein. Aber es ist klar, dass die Statue sich nach der ersten Einladung Leporello's, sieben Tacte früher, bei dem Eintritt des *G-dur*: „*Ah-che scena è questa!*“ verneigen muss. An ein mehrmaliges Kopfnicken, wozu ausserdem gar keine Veranlassung durch irgend eine erneute Frage oder dergleichen ist, darf man nicht denken; das würde die ehrwürdige Statue zu einer Pagode machen. Wie kann nun Don Juan, wenn er die Kopfneigung ebenfalls gesehen, den furchtsamen Diener einen Narren (*buffone*) nennen, und ihm auf dessen wiederholte Bitte, doch selbst einmal hinzusehen, antworten: „*E che deggio guardar?*“ Auf diese Frage erwidert Leporello noch einmal: „*Colla marmorea testa ei fa così, così!*“ was ihm Don Juan nachspottet, und dann, um der Sache ein Ende zu machen, das Comthurbild zu reden auffordert. Es bleibt also nur übrig, an eine Nachlässigkeit oder ein Versehen Mozart's zu denken, da er die von Jahn angeführten Worte an eine falsche Stelle gesetzt, vielleicht auch das *non* vor *vedendo* zufällig ausgelassen hat.

Ein unbedingtes Zurückgehen von den später geschriebenen und gedruckten Partituren, beziehungsweise Clavier-Auszügen (d. h. den gewissenhaft gemachten) auf die Original-Partitur dürfte schwerlich anzurathen sein. Wie in diesen Blättern schon früher einmal bemerkt worden (1858, Nr. 48: „Letztes Wort in Sachen eines Clavier-Auszugs des Don Juan“), ist dabei in Anschlag zu bringen, dass die Oper nicht erst lange Jahre nach dem Tode des Componisten zur Aufführung gekommen, sondern bei seinen Lebzeiten und unter seiner eigenen Leitung häufig aufgeführt worden ist; nach diesen Aufführungen hat sich eine Tradition gebildet, die jedenfalls Beachtung neben der Ori-

\*) Die Citationen nach der Seitenzahl gewisser Ausgaben sind bei Partituren, von denen mehr als Eine Ausgabe existirt, immer misslich. Warum nicht nach der Tactzahl und den Textesworten?

ginal-Partitur verdient. Wer möchte z. B. die vier Tacte im Andante des letzten Finale's (D. Giov.: „*A torto di viltate tacciato mai sarò!*“) nach der Aufforderung des Geistes missen wollen? Und doch sind sie in der Original-Partitur herausgestrichen (Jahn, S. 379).—Noch ein Beispiel. In dem Duett *La ci darem la mano* hat der Schluss, der  $\frac{6}{8}$ -Tact, im Original-Manuscript keine neue Tempo-Bezeichnung; Jahn sagt desshalb geradezu: „*Allegro* ist eine willkürliche Zuthat, Mozart hat nur durch den Tactwechsel, nicht durch beschleunigtes Tempo eine Steigerung hervorbringen wollen.“ (S. 395.) Wer könnte aber hier das Tempo Andante des ersten Satzes ertragen, wogegen Alles — Text, Melodie und Rhythmus — spricht? Mozart hat eben die Bezeichnung *Allegro* vergessen, die freilich bei dem so ausgeprägten Charakter des Schlusssatzes kaum nöthig war.

Ueber ein ähnliches Vergessen der Tempo-Aenderung im Recitativ von Nr. 2 (Duett in *D-moll* zwischen Anna und Ottavio) ist schon früher Streit erhoben worden, so viel wir uns erinnern, am heftigsten nach Spontini's Dirigiren des Don Juan in Berlin. Die Sache betrifft in den fünf letzten Tacten des Recitativs die Zwischenspiele. Mozart bezeichnet das Recitativ Anfangs *Allegro assai*, dann *Maestoso* und kurz darauf *Andante*, welches letztere demnach für die sämmtlichen noch übrigen vierzehn Tactemaassgebend wäre. Allein der Charakter der Ritornells der letzten fünf Tacte zwischen Ottavio's Worten: *Anima mia, consolati, fu cuore!* beginnend mit:



und aufhörend mit:



macht es kaum wahrscheinlich, dass Mozart sie in demselben langsamen Tempo, das für die einzelnen Achtel der Blas-Instrumente in Tact 4—7 des Andante passt, gespielt haben wollte. Wir finden darüber nichts bei Jahn. Auch über die Authenticität der sieben Tacte des André'schen Clavier-Auszugs im Recitativ der grossen Arie der Elvira, *Mi tradi*, die sich sonst nirgends finden (vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1858, Nr. 19 und Nr. 48), haben wir vergebens Auskunft gesucht.

Dass Jahn aus dem Finale des ersten Actes den Chor ganz beseitigen will, weil seine Theilnahme in der Partitur nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, möchte auch nicht zu billigen sein. Die inneren Gründe, die er für seine

Meinung geltend macht, dürften kaum haltbar sein. Zunächst scheint er den Gegensatz zwischen guter und schlechter Gesellschaft in Don Juan's Ballsaale viel zu stark zu betonen, und wenn er gar verlangt, dass die *buona gente*, die Pächter und Bauern „sich wohl hüten, an dem Streit der Herren sich zu betheiligen“, und sogar, „so wie die Sache ernsthaft wird, sich mit den Musicanten eiligst davon machen sollen“ — so ist diese Aenderung, die sicher schon aus scenischen Gründen keine einzige Regie annehmen wird, weder in der Situation, noch im Text, noch in der Musik, noch in der Sitte der Zeit und dem Verhältniss der Landleute zu den „Herren“, noch in dem Charakter der Handelnden begründet. Gerade die Landleute mit Masetto an der Spitze bilden den nothwendigen Hintergrund des dramatischen Gemäldes, und ihre Entrüstung ob des offenbaren, fast sichtbaren Verbrechens gegen ein Mädchen aus ihrem Stande und deren Bräutigam ist wahrlich psychologisch begründeter, als ihr Davonlaufen. Und in dieser Lage soll der verzweifelte Masetto, der endlich seine Braut dem Frevler entreisst, „durch die Gegenwart der Vornehmen, welche seine Sache führen, zurückgehalten werden“ (S. 427), und alle seine Cameraden, noch dazu von Wein und Tanz erhitzt, sollen ihn im Stiche lassen! — Sieht doch Leporello, ehe er noch eine Ahnung von den wahren Personen hinter den Masken hat, den Sturm der Landleute voraus und flüchtet sich mit den Worten: „*Quì nasce una ruina*“\*), ins Nebenzimmer. Und nun sollen diese „guten Leute“ bei Zerlinens und Masetto's Hülfesruf sich aus dem Staube machen? Im Gegentheil; hat die schwache Zerline doch selbst den Muth, zuerst von Allen dem Frevler mit den Worten: „*Tutto, tutto già si sà!*“ entgegen zu treten; nach ihr Masetto und dann erst die drei Vornehmen.

Einer Rauferei wird natürlich dadurch nicht das Wort geredet; allein der ganze Auftritt und dessen Scenirung muss den Worten: „*Trema, scellerato!*“ und der Angst Giovanni's: „*E confusa la mia testa—un orribile tempesta minacciando, o Dio, mi va*\*\*“) entsprechen, und das ist nicht möglich, wenn die drei Frauen nebst Ottavio und Masetto allein ohne den Hintergrund der Bauern den „furchtbaren Sturm“ versinnlichen sollen. Und vollends am Schluss! Man denke sich die Bühne leer von allen Choristen und Statisten und von allen drohenden Gruppen derselben, und stelle dann den Aufwand von Heroismus

\*) Freilich von Rochlitz unverantwortlich durch: „*Kindchen, das wird sich geben!*“ übersetzt, während der Sinn der ganz plumpe des berlinischen „*Hier gibt's Keile!*“ ist.

\*\*\*) „*Wie mit Sturmes Ungewittern  
Bricht es drohend auf mich ein.*“

Vgl. die Uebersetzung des Finalsatzes in 1858, Nr. 50.

im Text und in der Musik für Don Giovanni, der sich plötzlich ermannt, dagegen! Verlohnte es sich, gegen drei Weiber und zwei Männer, die bis jetzt sich nicht im Geringssten furchtbar gemacht haben, einen Don Giovanni den kühnsten Aufschwung in Worten und Tönen nehmen:

*Ma non manca in me coraggio,  
Non mi perdo, o mi confondo!*

ja, ihn sogar den „Einsturz der Welt“ verachten zu lassen, um seinen Muth zu betheuern:

*Se cadesse ancora il mondo,  
Nulla mai temer mi farà!*

Man denke sich die Unerschrockenheit unter den Trümmern der Welt im Vergleich zu der Gefahr, die von fünf Personen droht, wovon drei zarte Frauen sind! Der Eindruck dürfte stark ans Komische streifen.

Dass diese kleinen Meinungs-Verschiedenheiten uns nicht hindern, das Vortreffliche mit Freuden anzuerkennen, welches auch die Zergliederung des Don Juan bei Jahn in Fülle darbietet, brauchen wir wohl nicht zu versichern; sie mögen dem Herrn Verfasser im Gegentheil beweisen, wie gern und eingehend wir uns mit seinem Buche beschäftigt haben. — Aus dem Epilog zu dem ganzen Abschnitte heben wir noch Folgendes hervor:

„Schon die Betrachtung des Finale's zeigt, was die ganze Oper bestätigt, dass, wenn Don Giovanni rücksichtlich der kunstreich geführten, zu immer neuer Spannung verschlungenen Handlung dem Figaro nachsteht, er dagegen vor demselben dadurch einen unvergleichlichen Vorzug voraus hat, dass alle Situationen und Stimmungen ihrem Wesen nach echt musicalisch sind. Zeigt sich dort Mozart's Genie darin besonders bewundernswerth, dass er für die Handlung das musicalische Gebiet selbst zu schaffen vermochte, indem er die Träger derselben musicalisch beseelte, so bringt Don Giovanni der musicalischen Auffassung alle wesentlichen Elemente entgegen, und zwar in einer Fülle und einer Abwechslung, welche einen neuen Vorzug vor dem Figaro begründet. Zwar die Kraft der Charakteristik, welche jede handelnde Person zu einer bestimmten Individualität ausprägt, ist unerschöpflich, und in dieser Beziehung ist Figaro so reich, wie Don Giovanni. Allein dort erstaunt man, wie es möglich ist, in einem eng beschriebenen Kreise nahe liegender Empfindungen, die selten bis zum Leidenschaftlichen gesteigert werden und nie sich zu hohem Pathos erheben, ein lebendiges, durch Geist und Anmuth fesselndes Spiel unausgesetzt auf gleicher Höhe fortzuführen, und muss sich überzeugen, dass es die Idealität der vollendeten künstlerischen Darstellung ist, auf welcher die Wirkung der Oper beruht. Dagegen gibt es kaum eine Seite menschlicher Empfindung, welche im Don Giovanni nicht zum Ausdruck gelangte; Liebe und

Eifersucht, Hass und Zorn, Trauer und Trost, Furcht und Entsetzen werden in den mannigfachsten Nuancen männlicher und weiblicher Natur, verschiedener Individualitäten und Situationen, oft in den schneidendsten Contrasten neben einander zur Geltung gebracht, durch einen bunten Wechsel von Scenen des täglichen Lebens werden wir an die Pforten des Geisterreiches geführt, und durch das Ganze geht ein Zug des Komischen und Humoristischen, der auf alle Gegenstände ein eigenthümliches Licht fallen lässt. Einem Künstler von wahrhaft dramatischer Begabung bot sich hier eine solche Fülle von Motiven dar, um die in ihrem Kern aus tiefer psychologischer Erkenntniss hervorgegangenen Gebilde in der glänzendsten Detail-Ausführung zu beleben, dass die Schwierigkeit im Maasshalten lag. Wir haben gesehen, mit welchem Behagen und mit welcher Laune Mozart sich dem Realismus solcher Darstellungsweise hingibt, und eben so wie da Ponte seinen Don Giovanni mitten in die Gegenwart hineingestellt hat, auch für die musicalische Charakteristik, wo es nur thunlich ist, Detailzüge und Färbung unmittelbar aus der Wirklichkeit schöpft. Durch diese Frische und Fülle der realistischen Ausführung unterscheidet sich Don Giovanni bestimmt von Figaro, ohne ihm rücksichtlich der Idealität nachzustehen. Denn jedes einzelne Motiv, das, dem wirklichen Leben abgewonnen, uns dasselbe täuschend wiedergibt, ist der künstlerischen Idee des Ganzen dienstbar gemacht und allein dadurch für solche Wirkung befähigt. Wer die Statuen des Parthenon oder die Gestalten Rafael's mit Hingebung betrachtet und sie mit der lebenden Natur vergleicht, der wird mehr und mehr inne werden, wie die grossen Meister der bildenden Kunst in Allem und Jedem der Natur folgen, wie sie einfach und wahr immer das Motiv zu entdecken wissen, welches das nächste und darum das beste ist, weil es gleichsam die unwillkürliche Aeusserung der inneren Bewegung ist, welche im Kunstwerke ihren Ausdruck findet, wie sie aber den Schatz, welchen sie mit dem Blicke des Genius aus den Tiefen der Natur gehoben haben, in die Tiefe der menschlichen Brust bergen, um aus sich heraus in freier Selbstthätigkeit das Kunstwerk zu schaffen, welches als ein Ganzes nur aus dem menschlichen Geiste wiedergeboren und vom menschlichen Geiste verstanden werden kann. Auf dieser Kraft, alles, was die Natur bietet, durch die menschliche Seele hindurch zu führen, ohne der Gewalt des Natürlichen zu unterliegen, ohne das ohnmächtige Gelüste, sie bezwingen zu wollen, beruht die Grösse des schaffenden Künstlers; sie ruft jene wahre Idealität hervor, welche mit dem Wesen des Künstlerischen identisch ist. Nicht anders ist es mit dem Meister, der in Tönen schafft. Was ihn auch anregen mag, das Wort des Dichters, die Erfahrung des Lebens

der sinnliche Eindruck durch Form, Farbe oder Töne, dass es in ihm wiederklingt und ihn zu künstlerischer Gestaltung treibt, die Idee des Ganzen, in welchem dann Alles erst zum Leben gelangt, Gestalt und Bedeutung gewinnt, geht aus dem Innersten seines Geistes hervor, sie ist die schöpferische Kraft, die, unablässig fortzeugend, thätig ist, bis das Kunstwerk vollendet dasteht. Die Idealität des Kunstwerkes, welches der menschliche Geist im Einklange mit der Natur, so weit er sie zu durchdringen vermag, und deshalb frei schafft, ist der Ausdruck der Nothwendigkeit, welche für den Menschen allein im Kunstwerke — und zwar nur deshalb, weil es als ein Ganzes aus dem menschlichen Geiste hervorgegangen ist — fassbar und anschaulich wird; in ihr hebt sich; was sich sonst als Gegensatz der Form und des Inhalts, der Schönheit und des Ausdrucks darstellt, zur höchsten Einheit auf. Wo sie erreicht ist, tritt die volle Befriedigung ein, welche dem Sterblichen nur im Genusse der Kunst beschieden ist; aber unsere Freude und Bewunderung steigert sich, wenn diese Harmonie aus einer reichen, vielgestaltigen Composition, die eine Fülle von Motiven, welche uns in den verschiedensten Richtungen beschäftigen und uns tief im Innersten ergreifen, vor uns ausbreitet, hell und rein emporblühet — unmittelbarer und voller berührt uns dann das Wehen des Geistes, dem das Weltall ist, was dem Menschen sein Kunstwerk.“

### Die musicalische Thätigkeit Münchens in den Monaten November und December 1859.

Die musicalische Akademie unter Leitung Franz Lachner's brachte in fünf Concerten zur erstmaligen Aufführung, und zwar mit entschiedenem Beifall, nur die Dithyrambe für Männerchor und Orchester von J. Rietz, das siebente und das neunte Violin-Concert von Spohr, gleich meisterhaft von Lauterbach und Walter vorgetragen, und ein *Adagio funebre* für Orchester, von Mozart im Juli 1786 componirt; — ausserdem die Overture zu „Manfred“ von R. Schumann, die Fest-Overture in *C-dur* von Hugo Ulrich und die Festklänge, symphonische Dichtung von Franz Liszt. War der geringe Erfolg der Festklänge in jeder Beziehung gerechtfertigt, so muss man hingegen die kühle Aufnahme der Overturen Schumann's und Ulrich's ausschliesslich einem langjährigen Missstande zuschreiben, indem die Concert-Direction consequent die Overturen am Ende der Concerte bringt und dieselben dadurch bei der unabstellbaren Unruhe des Concert-Publicums — Dank den unverbesserlichen Garderobe-Zuständen im königlichen Odeon — als fünftes Rad am Wagen

zum Opfer fallen lässt. Es wäre höchste Zeit, schon aus billiger Rücksicht für Novitäten, sich entweder zu einer anderen Concert-Programmstellung zu entschliessen, oder denselben lieber durch Nicht-Aufführung den unvermeidlichen, so oft unverdienten Durchfall zu ersparen.

Zur Aufführung gelangten ferner Beethoven's fünfte und neunte Sinfonie und dessen Fest-Overture Op. 124, eine Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn, die *A-moll*-Sinfonie von Mendelssohn und zu Spohr's Gedächtnissfeier „Die Weihe der Töne“, die Overture und eine Sopran-Arie aus Faust, ein Terzett aus „Zemire und Azor“ und die Gesangscene für die Violine. Ausserdem sang Herr Grill eine Arie aus der Iphigenie in Tauris und mit Vocal-Quartett-Begleitung die „Nachthelle“ von Franz Schubert, Frau Diez dessen „Mädchens Klage“ und „Thekla, eine Geisterstimme“, der Theaterchor schliesslich dessen „Gesang der Geister über den Wassern“.

Der Oratorien-Verein unter Leitung des Herrn von Perfall gab seinen ausserordentlichen Mitgliedern zwei Concerte. Hierin zum ersten Male vorgeführt, und zwar mit dem allseitig günstigsten Erfolge, wurde die Cantate „Du Hirte Israel“ von Seb. Bach, die grosse Scene der Furie des Hasses und ihres Gefolges mit Armide aus dem dritten Acte der Oper Armide von Gluck, der 42. Psalm und zwei Sprüche für achtstimmigen Chor (am Neujahrstage und am Himmelfahrtstage) von Mendelssohn, die „Lorelei“ für Soli, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller, zwei Romanzen für Frauenstimmen („Klosterfräulein“ und der „Wassermann“) von Robert Schumann, Lieder im Volkstone von Heuchemer und ein Gebet und Aertelied von Franz Lachner.

Zur Wiederholung gelangten zwei Choräle von Bach („Wenn ich einmal soll scheiden“ aus der Matthäus-Passion und „Lob und Preis“ aus der Cantate „Meine Seel' erhebt den Herrn“), ein Madrigal von John Bennet aus dem 16. Jahrhundert: „Maria wallt zum Heiligthum“, aus den Festgesängen von Eccard, und das doppelchörige *Misericordias* von Durante.

Ueber die Streichquartett-Soireen ist leider auch für diesmal nichts zu berichten, indem deren Wiedererstehen noch immer nicht zur Wahrheit geworden und ein zahlreiches Auditorium unter gewissen geringfügigen Eifersüchteleien gleichmässig fort zu leiden und zu entbehren hat. Statt dessen gab Herr Peter Moralt, dirigirendes Mitglied der Hofcapelle, zwei Soireen, deren *Pêle-mêle*-Repertoire freilich in keiner Weise Ersatz für jenen empfindlichen Verlust bot, und Fräulein Mösner entzückte in einem selbst veranstalteten Concerte wie immer den zahlreichen Zuhörerkreis.

## Franz Wild †.

Franz Wild ist zu Wien am Neujahrstage in seinem siebenzigsten Lebensjahre gestorben. Im November 1857 hatte Wild sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Am 20. November 1859 sang er noch (Schubert's „Ständchen“ und Schumann's „Ich grolle nicht“) im Concerte des Herrn Karl Mayer. Auf der Bühne war seine letzte neue Rolle der Abayaldos in Dom Sebastian, den er mit hinreissendem Feuer sang und den keiner seiner Nachfolger so wie er zur Geltung brachte.

Am 4. Januar, Nachmittags 3 Uhr, fand das feierliche Leichenbegängniss des Dahingegangenen Statt. Fast alle Kunst-Notabilitäten der Residenz wolnten demselben bei. Suppe's Chor: „Wiedersehen“, wurde von sämmtlichen Solosängern des Hof-Operntheaters in ergreifender Weise gesungen.

Seine Selbstbiographie hat Wild wenige Wochen vor seinem Tode einem Freunde übergeben, der sie der Redaction der „Recensionen“ zur Veröffentlichung mitgetheilt hat. Die Nr. 2 (11. Jan.) dieser Zeitschrift enthält bereits das erste Capitel.

Franz Wild wurde den 31. December 1792 zu Nieder-Hollabrunn in Unterösterreich geboren. Sein Vater war Gastwirth und Unterthan des Stiftes Kloster-Neuburg, in welches Franz schon in seinem siebenten Jahre als Chorknabe aufgenommen wurde. Im Jahre 1804 wurde er nach bestandener Probe vor Salieri und Eibler in das kaiserl. Convict zu Wien aufgenommen, sang 1805 zu Schönbrunn vor Napoleon, verliess, weil er seinen Zopf abgeschnitten und deshalb wiederholt gezüchtigt worden, das Convict (1807), wurde bei verschiedenen wiener Theatern Chorist und durch Hummel im Jahre 1809 Solosänger in der Capelle des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt. Dort hörte ihn 1810 Graf Palfy, damals Besitzer des Theaters an der Wien; auf dessen Einladung trat Wild am 9. Juli 1811 als Ramiro in Isouard's „Aschenbrödel“ in Wien mit grossem Erfolg auf und begann damit seine eigentliche Künstler-Laufbahn auf der Bühne.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Dienstag den 17. d. Mts. fand im Gürzenich ein Concert unter F. Hiller's Leitung mit aufgehobenem Abonnement zum Besten des köln'schen Orchesters Statt. Das Programm brachte: I. 1. Sechste Sinfonie (*G-moll*) von Niels W. Gade. 2. Violin-Concert von F. Mendelssohn, gespielt von J. Joachim. 3. Der 98. Psalm für zwei Chöre u. s. w. von F. Mendelssohn. — II. 4. Tartini's Teufels-Sonate für die Violine (Joachim). 5. Drei Clavierstücke, componirt und vorgetragen von F. Hiller (eingeschoben an die Stelle von Gesang-Vorträgen des Herrn Niemann, der wegen Aufführung der Oper Rienzi in Hannover keinen Urlaub erhalten konnte). 6. Capriccio von F. Hiller, Bourrée und Double in *H-moll* von J. S. Bach für die Violine (Joachim). 7. Overture Nr. 1 zu Leonore von Beethoven. — Wir kommen darauf zurück.

Aus Düsseldorf wird berichtet, dass in der zweiten Soiree von Herrn Langhans, Frau Langhans und Herrn Forberg das Trio von Max Bruch für Clavier, Violine und Violoncell mit lebhaftem Beifall aufgeführt und als eines der bedeutendsten neueren Werke dieser Gattung bezeichnet worden ist. (Leipz. Signale) — Das Violin-Quartett, Op. 9, von demselben Componisten (ebenfalls Leipzig, bei Breitkopf & Härtel erschienen) ist bereits in mehreren Städten mit grosser Anerkennung in Quartett-Soireen aufgeführt worden — (Warum nicht auch hier in Köln?) —, z. B. in Pesth in dem Cyklus für Kammermusik von Volkmann, in Königsberg in Pr. in einer der Soireen von Japha und Genossen, worüber ein Bericht in der N. Zeitschrift f. Musik u. A. lautet: „Das Quartett von Max Bruch ist ungewöhnlich und edler Art, dürfte jedoch mehr

für Künstler interessant, als für Laien besonders genussreich sein.“ (Mit der letzten Ansicht können wir nicht übereinstimmen, da sowohl die Motive als der Guss und Fluss in der Verarbeitung derselben auch den blossen Kunstfreund ansprechen.)

**Barmen,** 6. Jan. Nach langer, fast gänzlicher Meeresstille in unseren musicalischen Zuständen nehmen wir diesmal Act von so mancherlei Schönem und Trefflichem, das die Abend-Unterhaltung der Herren Gebrüder Seiss am 28. December v. J., die Kammermusik-Soiree am Neujahrstage und das zwei Tage darauf Statt gehabte erste grössere diesjährige Abonnements-Concert, unter Leitung unseres neuen Directors, Herrn Krause, uns gebracht haben. Namentlich ist die Meinung über die Clavier-Vorträge des Herrn Isidor Seiss von Leipzig an den beiden ersten Abenden eine ungetheilte. Sein „Erlkönig“, die Berger'sche Gigue und Chopin's Polonaise waren ausgezeichnete Leistungen, hinter denen die Vorträge des Beethoven'schen *Es-dur*-Trio's und seiner Salieri'schen Sonate in *D* mit Violine nicht zurückstehen, wengleich wir letzterer noch etwas mehr Ruhe an einzelnen Stellen gewünscht hätten. — Das erste Abonnements-Concert brachte zuvörderst die Zauberflöten-Ouverture gut, aber etwas zu sehr *en bloc* in den Lichtern vorgetragen. Die Küpper'sche Capelle scheint mit ihren jährlich mehr geschobenen und wirklich hohen pecuniären Ansprüchen auch in ihren Leistungen Schritt zu halten, nicht eben für nöthig zu erachten. In den Proben soll man statt der gewöhnlichen, an einander gewohnten Mitglieder mehrere völlig unzulängliche Surrogate und gerade da eingeschoben haben, wo man sich so leicht aus dem bedeutenderen Theile der Musiker unseres Thales remplaciren konnte — in den Geigen nämlich —; und es war eine grosse Gefälligkeit von Herrn Posse, die Führung und Leitung der zweiten Geige so bereitwillig noch am Concert-Abende zu übernehmen. Der Overture folgte Bach's schöne Oster-Cantate. Mit Vergnügen geben wir Herrn Krause das Zeugniss, an reinerer Intonation des Chors schon tüchtig gearbeitet zu haben. Herr Krause selbst producirte sich darauf dem grösseren Publicum mit dem Mozart'schen *D-moll*-Concert, und zwar in seiner ruhigen, besonnenen und doch so ansprechenden Weise. Seine Cadenz zeugt von Geist und wahrem Geschmack. Leider fiel vor Schluss seines ersten Solo's im ersten Allegro die Holzbläser-Schar der Capelle auf eigene Faust und trotz der speciellen Leitung ihres gewohnten Dirigenten Herrn Langenbach — der grösseres Missgeschick aber mit bekannter Umsicht bald zu vereiteln wusste — um zwei Tacte zu früh mit dem *Tutti* ein. Zwei neue Kirchenstücke für Chor und Orchester von Moriz Hauptmann schlossen den ersten Theil. Vortrefflich ausgearbeitet und wie aus Einem Gusse dahinströmend, werden sie überall ergreifen. Im zweiten Theile begrüsst wir nach längerer Zeit in Barmen wieder einmal Beethoven's *B-dur*-Sinfonie, deren Aufnahme von Seiten des Publicums wohl endlich die unsinnige Behauptung gründlich widerlegt haben wird, dass diese vierte und die achte Sinfonie eigentlich „nicht fürs Publicum seien“. Die Ausführung war feurig und brav. Herr Director Krause wurde mit Auszeichnung vom Publicum empfangen und entlassen.

**Osnabrück.** Unsere Musik-Vereins-Concerte finden viel Anklang. Im vierten Concert den 14. d. Mts. hörten wir Mozart's *C-dur*-Sinfonie (mit der Schlussfuge), die Concert-Ouverture von Niels W. Gade in *C-dur*, Op. 14, einen Chor aus Mendelssohn's Paulus, das „Zigeunerleben“ von Rob. Schumann, instrumentirt von C. G. P. Grädener, Recitativ und Arie des Jeremias aus Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“ und Variationen für Trompete von Ferling.

**Lüttich.** Die Witwe Dubois-Desoer hat ihr Eigenthum, das Haus, in welchem Grétry am 11. Februar 1741 geboren wurde

(wie eine Inschrift über der Thür besagt), der Stadt geschenkt mit der Bedingung, das Haus und die Inschrift mit Sorgfalt zu erhalten und den Rest des Ertrages desselben zur Unterstützung musicalischer Studien zu verwenden. Die Schenkung ist angenommen und durch königlichen Erlass bestätigt worden. — Ausserdem hat Lütich seinen grossen Landsmann schon früher durch eine Grétry-Strasse und einen Grétry-Platz und durch eine eherne Bildsäule des Meisters geehrt. — In Paris bereitet man jetzt vor, dessen „Azor und Zemire“ wieder in Scene zu setzen.

**Mainz**, 11. Januar. Heute wurde zum Besten unseres braven Baritonisten Herrn Karl Meyer, Andreas Hofer oder der Freiheitskämpfer der Tyroler, historische Volksoper in drei Acten von W. Held, Musik von W. Kirchhoff, bei uns zum ersten Male aufgeführt. Das Libretto bietet in Hinsicht auf Inhalt, Haltung und Sprache Gelegenheit zu vielfachem und gerechtem Tadel. Die Musik, in modernem Genre mehr effecthaschend als effectreich, hält sich bei manchen Reminiscenzen fern von Trivialität, und scheint ungeachtet einer Armuth von Melodien doch von Begabung und Fleiss des Componisten zu zeugen. Einige Chöre und die von Herrn Meyer sehr schön vorgetragenen Lieder Hofer's wurden mit grossem Beifalle, das Ganze aber mit Kälte aufgenommen, wozu gewiss auch die mangelhafte Einstudirung, insbesondere die Haltung des Orchesters redlich beitrug.

Kurz vorher gab der in allen Blättern schon oft rühmlichst erwähnte Violinist Kömpel ein Concert. Wir hatten darin neue Gelegenheit, den herrlichen, zum Herzen gehenden Ton, die gediegene Vortragsweise und meisterhafte Technik des jungen Künstlers würdigen zu können. Wir sind überzeugt, dass diese Kunstreise den Ruf desselben für immer begründen wird. (Südd. M.-Z.)

**Darmstadt**. Im zweiten Concert der grossherzoglichen Hofcapelle wurde eine Sinfonie (in A-dur) des stuttgarter Hofmusikers J. J. Abert mit grossem Erfolge aufgeführt. Herr Abert, ein noch junger Mann, Componist der Oper „Anna von Landskron“, ist ein geborener Böhme und hat seine musicalische Bildung im Conservatorium zu Prag empfangen. Gegenwärtig trägt er sich mit der Composition einer grossen Oper, deren Stoff der Hohenstaufen-Geschichte entlehnt ist.

**Leipzig**, 10. Januar. So eben wird in unserer Stadt bekannt, dass die durch den Tod Karl Gottlieb Reissiger's erledigte Stelle eines ersten königlichen Hof-Capellmeisters in Dresden unserem ausgezeichneten Capellmeister Dr. Julius Rietz, dem langjährigen verdienstvollen Leiter der Gewandhaus-Concerte, übertragen worden ist, dass dieser dem am Neujahrstage an ihn ergangenen Rufe Folge leisten, d. h. mit nächstem Vierteljahre (nach Schluss der Gewandhaus-Saison) auf seinen neuen Posten abgehen wird.

Das Programm des achten Gewandhaus-Concertes lautet: Overture zu Oberon, Overture zu Maria Stuart von Vierling (neu), Sinfonie (C-dur) von Mozart, Clavier Concert von Beethoven (G-dur), Fuge von J. S. Bach, Romanze von Clara Schumann, Scherzo von Mendelssohn, gespielt von Herrn Mortier de Fontaine. — Das vierte Euterpe-Concert brachte eine Sinfonie von Rietz, Overture zu Egmont und zu Genovefa von Schumann, Chöre von Rietz, Schumann und Schubert, Frühlingsbotschaft (für Chor und Orchester) von Gade, Gigue von Häsler (178v) und Variation über „God save the King“ von Beethoven, gespielt von Herrn Julius von Bernuth.

Eine Correspondenz aus Stuttgart in den wiener Recensionen über Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel“ sagt u. A. aus: „Am 21. December v. J. ist endlich die neue Meyerbeer'sche Oper zur Aufführung gekommen. Wenn die erste Darstellung eines berühmten

Werkes für das betreffende Theater immer ein Ereigniss bildet, so war das bei dieser Oper in ganz besonderem Grade der Fall. Vor Allem wusste man, dass Meyerbeer selbst während der letzten drei Wochen hier verweilte, um den Hauptproben persönlich beizuwohnen; die Kritik aus den Orten, wo sie bis jetzt aufgeführt worden, namentlich aus Paris und London, hatte sich sehr günstig ausgesprochen; über die Decorationen verlautete, dass sie das nicht Dagewesene böten, und dazu kam endlich, dass im Publicum sich das Gerücht verbreitet hatte, der berühmte Componist werde selbst dirigiren, wie vor vier Jahren bei der ersten Darstellung des „Nordstern“. Sie werden zugeben, dass es nach einmaligem Anhören nicht möglich ist, eine erschöpfende Beurtheilung des Ganzen zu geben; eine solche würde mehrmalige Aufführungen voraussetzen, vielleicht zahlreichere, als wir in der nächsten Zeit erleben werden; aber eine Schilderung des Gesamt-Eindrucks ist schon jetzt möglich, und dieser war, um es gleich herauszusagen, ein ziemlich ungünstiger. Zwar fehlte es nicht an Beifallsspenden. Meyerbeer, der ohne zu dirigiren der Vorstellung beiwohnte, wurde nach dem ersten und dem dritten Acte stürmisch gerufen; allein dies war mehr ein Act der Höflichkeit dem berühmten Gaste gegenüber, und dieselbe Ehre wurde den Herren Mühldorfer (Vater und Sohn) aus Mannheim, welche die Decorationen ausgeführt hatten, nach dem zweiten Acte zu Theil. Auch die einzelnen Nummern erhielten Applaus; doch war derselbe nur einige Mal ein wahrhaft begeisterter; die meisten Scenen erwarben mehr einen *Succès d'estime*. — Die Hauptschuld der lauen Aufnahme misst der Correspondent dem Textbuche bei.

**Wien**. Das Abschieds-Concert des Herrn Vieuxtemps zeichnete sich vor den früheren durch die Vorträge mit Orchester-Begleitung aus, welche in dem ersten Satze des Beethoven'schen Violin-Concertes und in einer Phantasie eigener Composition bestanden.

Die vierte Quartett-Production des Herrn Hellmesberger (26. December) war wieder durch eines der letzten Quartette Beethoven's (A-moll, Op. 132) ausgezeichnet, dessen Scherzo wiederholt werden musste. Nebstdem kamen ein Streich-Quartett von Mendelssohn (F-moll) und ein Trio für Pianoforte, Violine und Cello von Schumann (F-dur), die wenig ansprachen, zum Vortrage. Die Pianoforte-Stimme des Trio wurde von Herrn Debroy van Bruyk gespielt.

Die vierte und letzte der von Herrn Debroy van Bruyk veranstalteten Kammermusik-Soireen hatte ein ziemlich zahlreiches, sehr gewähltes Publicum versammelt, welches sämmtlichen Vorträgen mit besonderer Theilnahme zuhorchte. Eine von Herrn van Bruyk für das Pianoforte arrangirte Violin-Sonate von J. S. Bach und die C-moll-Sonate von Beethoven nebst kleineren Tonstücken von Schumann bildeten das interessante Instrumental-Programm, dem vier Lieder, von Herrn van Bruyk componirt, von Fr. Dustmann gesungen, angereiht waren, von welchen zwei wiederholt werden mussten. Alle Vorträge erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls.

Das Interesse des ersten Singvereins-Concertes concentrirte sich in der erstmaligen vollständigen Aufführung von Schumann's „Manfred“, welche ein sehr zahlreiches und jedem Tone mit höchster Spannung lauschendes Publicum angelockt hatte. Wir müssen uns hier versagen, auf das einen tiefen Eindruck im Publicum zurücklassende Werk näher einzugehen, und können nur so viel aussprechen, dass die Musik Schumann's zu dem Schönsten gehört, was er überhaupt geschaffen; nur scheint uns dieselbe zu dem Byron'schen Gedichte in einem umgekehrten Verhältnisse zu stehen\*). Der Manfred Byron's zwingt uns Bewunderung ab, aber nicht Sympathie. Der Manfred Schumann's dagegen, wie er besonders aus der Overture zu uns spricht, erweckt wohl viel Sympathie, nicht aber Bewunderung im Sinne dämonischer Kraft und Grösse. Schumann konnte, seiner lyrischen Natur zufolge, nur den unglücklichen, schuld-

\*) Vgl. den Bericht aus Berlin in Nr. 2, S. 10.

beladenen, nicht aber den trotzigem, Himmel und Hölle sich widersetzenden Manfred musicalisch zur Erscheinung bringen. Den wirklichen Byron'schen Manfred in Musik zu übersetzen und zugleich ein den ästhetischen Forderungen entsprechendes Werk zu schaffen, wäre wohl nur dem Verfasser einer „Coriolan-Ouverture“ möglich gewesen. Dass aber trotzdem Schumann's Musik an sich einen tiefen Eindruck gemacht hat, beweist der vielseitige Ruf nach baldiger Wiederholung dieser Aufführung, dem wir uns ohne Weiteres anschliessen. (Deutsche Musik-Zeitung v. S. Bagge.)

Dagegen berichtet die Neue Wiener Musik-Zeitung von Glöggel vom 5. d. Mts.: „Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde ist zu ihrem Bedauern nicht in der Lage, Schumann's Musik zu Manfred in einem besonderen Concerte wiederholt zur Aufführung zu bringen, da das Ergebniss der hiefür eingeleiteten Subscription nicht so gross gewesen, um die bedeutenden Kosten eines solchen Concertes zu decken.“

**Stettin.** In den drei bis jetzt gegebenen Concerten des Herrn Capellmeisters C. Kossmaly, welche mit Recht hier sehr geschätzt werden, kamen zur Aufführung: Haydn's *D-dur*-Sinfonie, Mozart's *C-dur* mit der Fuge (Jupiter), Beethoven's *Eroica*, das *G-dur*-Concert Nr. 4 für Pianoforte und die *Coriolan-Ouverture*; Spohr's *D-moll*-Sinfonie, Mendelssohn's *Ouverture „Meeresstille“*, Schumann's *Ouverture zu Byron's Manfred* und Gade's schottische *Ouverture* (im Hochland) Es werden noch drei Concerte folgen

In den Quartett-Soireen der Herren Concertmeister Laub, Musik-Director Radecke, Wuerst und Dr. Bruns, am 26. und 28. Nov. 1859, hörten wir: Haydn, Nr. 2, *D-moll* und in *B-dur*, Mozart, *Es-dur*, Beethoven, Op. 74, *Es-dur*, und Op. 59, *C-dur*, Schubert, Op. 41, *A-moll*, und Bach's *Chaconne* für Violine, Solo von Herrn Concertmeister Laub in meisterhafter Ausführung

Von C. Löwe wird die Aufführung seines neuen Oratoriums: „*Polus von Atella*“, erwartet. Text von Professor L. Giesebrecht. Der Componist theilte dem Referenten mit, wie ihm von Sr. Majestät, Friedrich Wilhelm IV. unserem Könige, der Vorwurf des Oratoriums erzählt worden sei. G. F.

Roger hat in Havre den Edgar in der Lucia und den George Brown in der Weissen Dame gesungen. Am Abende des 9. Januar haben ihm die Mitglieder des Theaters einen Kranz von Eichenlaub mit goldenen Aehren überreicht. Nach seiner Rückkehr hat er in Paris einen Contract mit der italiänischen Oper abgeschlossen; am 2. Februar wird er daselbst in der Lucia auftreten. Der Mechanismus seines künstlichen Armes lässt nichts zu wünschen übrig; in der letzten Scene im Propheten hob er damit den Becher auf die natürlichste Weise in die Höhe.

**Paris.** Richard Wagner wird den 25. Januar im italiänischen Opernhause ein grosses Concert geben und darin einzelne Theile des *Tannhäuser* und *Lohengrin* aufführen.

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Ambros, A. W., Op. 9, *Kindheitstage*. 14 kurze Clavierstücke für kleine und grosse Leute. 1 Thlr. 5 Ngr.

Beethoven, L., van, Op. 29., *Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell (C-dur)*. Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen von H. Enke. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bruch, Max, Op. 8, *Die Birken und die Erlen*. Gedicht aus den Waldliedern von Pfarrius, für Sopran-Solo, Chor und Orchester. Partitur. 2 Thlr.

Golde, A., Op. 22, *Ballade pour le Piano*. 20 Ngr.

— — Op. 23, *Impromptu-Mazurka pour le Piano*. 20 Ngr.

Grätzmacher, Leopold, Op. 2, *Trois Pièces pour Violoncelle et Piano*. Nr. 1, 2 à 15 Ngr. Nr. 3 20 Ngr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Heller, St., *Oeuvres de Piano*. Arrangement p. le Piano à 4 mains: Op. 37. *Fantaisie sur l'opéra Charles VI. de F. Halévy*. 1 Thlr.

Op. 77. *Saltarello über ein Thema der vierten Sinfonie von F. Mendelssohn-Bartholdy*. 25 Ngr.

Op. 85. Nr. 1. *Tarentelle*. 18 Ngr.

Op. 85. Nr. 2. *Tarentelle*. 20 Ngr.

Op. 86. *Im Walde*. 7 Charakterstücke. Heft 1 u. 4 à 20 Ngr. Heft 2 u. 3 à 25 Ngr. 3 Thlr.

Hiller, F., Op. 75, *Ver sacrum oder die Gründung Roms*. Gedicht von L. Bischoff, für Solostimmen, Chor und Orchester. Partitur. Netto 9 Thlr.

— — *Dasselbe, die Quartettstimmen*. 4 Thlr. 25 Ngr.

— — Op. 86, *Suite in canonischer Form für Pianoforte u. Violine*. 2 Thlr. 20 Ngr.

Kiel, Fr., Op. 10, Nr. 1. *Zweistimmige Fuge für Pianof.* 7½ Ngr.

Krause, A., Op. 11, *Drei Lieder für eine tiefe Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte*. 15 Ngr.

Lee, S., Op. 89, *Chant du Soir*. Nocturne pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. 15 Ngr.

Liszt, Fr., *Ave Maria*. Für die Orgel eingerichtet von A. W. Gottshalg. 10 Ngr.

Meinardus, L., Op. 6, *Deutsche Messgesänge für vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel (ad libitum)*. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — Op. 15, *Lieder und Gesänge für zwei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte*. 2 Hefte à 18 Ngr. 1 Thlr. 6 Ngr.

Merkel, G., Op. 27, *Frühlingsbotschaft*. Salonstück f. Pianof. 15 Ngr.

— — Op. 28, *Polonaise brillante pour Piano*. 15 Ngr.

Moscheles, J., Op. 129, *Der Tanz*. Charakterstück (nach Schiller's Gedicht) für das Pianoforte zu zwei Händen (in Commission). 25 Ngr.

— — *Dasselbe für das Pianoforte zu 4 Händen (in Commission)*. 1 Thlr.

Muck, A. J., *Bekennniss von H. Heine*, für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

Reinthal, C., Op. 11, *Sechs Männer-Quartette für Chor- und Sologesang*. 1 Thlr. 15 Ngr.

Schlottmann, L., Op. 11, *Polonaise de Concert pour le Piano*. 20 Ngr.

— — Op. 12, *Drei Duette für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte*. 25 Ngr.

Street, J., Op. 17, *3me. Sonate (A-moll) pour le Piano*. 1 Thlr. 20 Ngr.

Teschner, G. W., *Zwölf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass*. Zwei Hefte à 1 Thlr. 2 Thlr.

Wagner, R., *Eine Faust-Ouverture für grosses Orchester*. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von K. Klauser. 1 Thlr. 20 Ngr.

Wohlfahrt, H., *Kinder-Sonaten mit genau bezeichnetem Fingersatz und Vortrag für das Pianoforte*. Nr. 3. 18 Ngr.

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