

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 28. Januar 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Vierter Theil. IV. — Narcisse Girard (Nekrolog). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Coblenz, Abonnements-Concert — Oldenburg, Abonnements-Concert, Soiree — München, Ueber Liszt's neuere Compositionen — Breslau, Concert von Damrosch — Wien, Requiem für Franz Wild, Hof-Operntheater — Paris, Sivori, Jullien — Viviers, Neue Orgel von Merklin & Schütze).

## W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

### Vierter Theil.

#### IV.

(I. s. Nr. 1. II. Nr. 3. III. Nr. 4.)

Ueber die Bearbeitungen einiger Oratorien von Händel durch Mozart auf van Swieten's Veranlassung (es sind *Acis und Galathea*, der *Messias* — mit welchem er am freiesten verfuhr —, die *Ode auf den St.-Cäcilien-Tag* und das *Alexanderfest*; den *Judas Maccabäus* hat Joseph Starzer, nicht Mozart, bearbeitet) gibt Abschnitt 19 Auskunft.

Der Schluss desselben enthält ein Wort, das einer gewissen Mode-Vorliebe zur älteren Musik gegenüber sehr zu rechter Zeit gesprochen wird (S. 466):

„Man darf nicht ausser Acht lassen, dass der historische Sinn, welcher ein Kunstwerk nur in der Gestalt, welche ihm der Meister gegeben hat, anerkannt und wiedergegeben wissen will, jener Zeit fehlte. Bei Weitem die meisten Compositionen verdankten ihre Entstehung und ihre bestimmte Gestalt zufälligen Umständen, welche auch die grössten Meister als maassgebende Bedingungen anerkannten; indem sie der Gegenwart zu genügen suchten, schufen sie für die Zukunft. Daher benutzten sie mit grösster Freiheit ihre Arbeiten ganz oder theilweise für neue Aufgaben, entlehnten und verwandten, was ihnen brauchbar schien, und passten bei wiederholten Aufführungen durch Zusätze, Auslassungen, Umarbeitungen ihr Werk den jedesmaligen Verhältnissen an. Es lag nahe, dieselbe Freiheit auch gegenüber den Werken fremder Meister, besonders früherer Zeit, geltend zu machen, und man hielt sich berechtigt, dieselben in der Weise zugerichtet dem Publicum darzubieten, wie dieses sie am leichtesten und bequemsten geniessen konnte. Vergegenwärtigt man sich, was in dieser Hinsicht damals für erlaubt galt\*), so wird

man vor dem künstlerischen Sinne, mit dem Mozart seine Aufgabe löste, Respect bekommen\*). Die philologisch-historische Auffassung, welche die Bildung unserer Zeit so sehr durchdringt, dass wir unsere Literatur und Kunst ganz vorwiegend von diesem Gesichtspunkte aus betrachten, verlangt, dass der Genuss eines Kunstwerkes auf historischer Einsicht und Würdigung begründet sei, und dass dieses ganz so, wie es der Künstler geschaffen hat, zur Darstellung komme. Dass diese im Princip richtige Forderung bei der Reproduction musicalischer Kunstwerke manche praktisch nothwendige Einschränkungen erfährt, ist eben so gewiss, als es zweifelhaft ist, wie weit das grosse Publicum, das sich den Anforderungen der Gebildeten fügen muss, für diese Weise des Geniessens fähig ist; jedenfalls ist sehr zu wünschen, dass nicht die Gelehrten den Ton angeben.“

Der 20. Abschnitt betrifft Mozart's Kunstreise nach Berlin, der 21. die Oper *Così fan tutte*, der 22. eine Kunstreise nach Frankfurt a. M. und die Krönungs-Oper *La Clemenza di Tito*, der 23. die Zauberflöte.

Ueber *Così fan tutte* wird bemerkt, dass die Mängel des Libretto (von da Ponte) auch die musicalische Darstellung nicht zu vollkommener Entwicklung gelangen lassen, und dass die Oper durch mancherlei Einflüsse, denen sich Mozart nicht entziehen konnte, den besten Opern italiänischer Meister näher steht, als irgend eine der übrigen. Aber auch so verläugnet sie die eigenthümlichen Züge der

instrumentirt, sondern theilweise für vierstimmigen Chor bearbeitet; J. A. Schulze sechs Instrumental-Adagio's von J. Haydn zu einer Cantate, „Der Versöhnungstod“, für Chor und Orchester umgearbeitet. Und was hat man aus Mozart's Kirchenmusik gemacht! (I. S. 688 ff.)

\*) Gerber schlug alles Ernstes vor, die Chöre des *Messias* nach Mozart's Bearbeitung aufzuführen, die Arien aber sämmtlich von bewährten Componisten neu componiren zu lassen. (A. M.-Z. XX. S. 832 ff.)

\*) So hat Hiller das *Stabat mater* von Pergolese nicht bloss neu

Mozart'schen Natur nirgends, und besonders erregt in ihr „die reiche Erfindungskraft des Meisters Erstaunen, der eine Fülle von reizenden und anziehenden Melodien mit leichter Hand austreute, wie kaum sonst irgendwo, die stets das Ohr ergötzen, ohne flach und unbedeutend zu werden. Nicht minder bewundernswürdig tritt uns hier seine technische Meisterschaft entgegen, in mancher Beziehung sogar greifbarer, als anderswo. Die Anlage der Musikstücke, die Gliederung der einzelnen Theile, die Gruppierung der Stimmen in den Ensembles in der Weise, dass die Erfordernisse der dramatischen Situation und der musicalischen Form zugleich erfüllt werden, ist so fest und durchsichtig klar bei der reichsten Fülle der Ausführung, dass man auch den complicirteren Sätzen mit Leichtigkeit folgt. Damit hängt unmittelbar die wunderbare Freiheit und Geschmeidigkeit der Stimmführung, wo es sich um Combination verschiedener charakteristischer Melodien handelt, die spielende Gewandtheit in der Anwendung contrapunktischer Formen zusammen, die das Interesse des Zuhörers anregen und thätig erhalten, ohne dass er eine Anstrengung verspürt. Ganz besonders aber überrascht uns in dieser Oper das feine Gefühl für den Wohlklang und die Sicherheit, mit welcher derselbe unter allen Umständen erzielt wird. Obgleich diese Fähigkeit und Geschicklichkeit von der Erfindungskraft und dem Organisations-Talente nicht zu trennen ist, so erweist sie sich doch nicht überall in gleichem Maasse mitwirkend; gerade hier offenbart sich die Kraft, alle Factoren, welche zusammenwirken müssen, damit der sinnliche Eindruck der musicalischen Schönheit zu voller Geltung komme, in ungetrübter Harmonie thätig zu erhalten, in der seltensten Weise. Das tritt auch in der Anwendung des Orchesters deutlich hervor. Obwohl dasselbe nicht mit derselben feinen Detail-Ausführung behandelt ist, wie im Figaro und im Don Giovanni, sondern durchweg leicht, einfach, den Singstimmen freien Spielraum gewährend, so ist es doch in anderer Hinsicht voller, glänzender, namentlich an einzelnen, besonderen Instrumental-Effecten reicher. Die Blas-Instrumente sind noch mehr herangezogen, in reicherer und namentlich mannigfaltiger Zusammenstellung und feinerer Nuancirung der Klangfarben. Interessant ist es, zu sehen, wie die Clarinetten viel mehr in den Vordergrund treten, und wie sich ein charakteristischer Unterschied feststellt, je nachdem Clarinetten oder Oboen die Klangfarbe bestimmen, welche durch die Mischung mit den übrigen Blas-Instrumenten nach verschiedenen Seiten nuancirt werden. Ein eigenthümlicher Gebrauch ist auch von den Trompeten gemacht, welche nicht selten ohne Pauken und nicht im gewöhnlichen Sinne trompetenmässig, sondern anstatt der Hörner (und nicht mit ihnen combinirt) meist in den tieferen Lagen

angewandt sind, um der Klangfarbe eine eigene Kraft, Frische und Glanz zu geben. Aehnliche Bemerkungen lassen sich weiter verfolgen, um im Einzelnen klar zu machen, mit wie feinem Sinne und richtiger Berechnung auch die Orchesterkräfte zum reizendsten Wohlklang verwandt sind.

„Wenn es unläugbar ist, dass die Oper *Così fan tutte*, als ein Ganzes betrachtet, und namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Bedeutung und die im Detail durchgeführte Charakteristik Figaro und Don Giovanni nicht erreicht, so ist eben so wenig zu verkennen, dass einzelne Stücke und gerade die Haupt-Parteien in überwiegender Zahl Mozart's ganzes Genie und ganze Meisterschaft bewähren, dass uns Seiten seiner künstlerischen Natur hier auf die glänzendste Weise hervortreten, welche in anderen Opern gar nicht oder doch nicht so vollkommen zur Geltung gebracht werden, und dass nach manchen Richtungen hin ein Fortschritt, eine Erweiterung des Gebietes gewonnen ist.“

Interessant ist die Nachweisung (in der Beilage XXV.), wie eine Messe in *C-dur*, die sich in der Sammlung von K. Zulehner in Mainz befand und unter Mozart's Namen als „Krönungsmesse“ bezeichnet wird, in allen Sätzen, mit Ausnahme des *Credo*, mit ganzen Sätzen oder kleineren Stücken aus *Così fan tutte* übereinstimmt, nur dass Tonart und Instrumentation geändert und mitunter eine Stimme zugesetzt oder weggelassen ist (S. 767—769). Das *Dona nobis* ist z. B. ganz und gar das Schluss-Ensemble der Oper.

Zulehner war der Meinung, die Messe sei von Mozart vor der Oper geschrieben, und er habe die Messe zum Zwecke der Oper geplündert, und aus solchem Gerede mögen, meint Jahn, Beschuldigungen wie die von Thibaut (Reinheit der Tonkunst, S. 11) entstanden sein. Dass die Messe aus der Oper von irgend einem Kirchen-Musicanten zusammengeflickt sei, folgert Jahn aus den nicht aus der Oper entlehnten Stellen und aus der Art, wie das Entlehnte verbraucht ist; und alle Musiker, denen er die Messe gezeigt, stimmten mit ihm überein. Auch erzählt er, dass ältere Musiker ihm versichert hätten, dass in ihrer Jugendzeit ganz ähnliche Messen aus Figaro und Don Giovanni im Gebrauch waren. — Wir fügen hinzu, dass in Frankreich in der Provinz noch heute dergleichen vorkommen; aus Meyerbeer's Opern erscheint nicht nur auf der Orgel (neben Scenen aus der *Norma* von Bellini) der Marsch aus dem Propheten als etwas ganz Gewöhnliches — ich habe ihn sogar in einer Kirche von Paris gehört —, sondern auch die Beschwörung der Nonnen aus „Robert der Teufel“ mit lateinischem kirchlichem Texte! Auch die Militärmusik mit und ohne den obligaten Serpent, der in Landkirchen oft Orgel und Orchester zusammen allein repräsentirt, spielt die frivolsten Opernstücke zwischen dem Gottesdienste.

Im Frühjahr 1791 wandte sich Emanuel Schikaneder an Mozart und beschwor ihn, durch die Composition einer Zauber-Oper ihn aus der Verzweiflung zu reissen, in die eine verunglückte Theater-Unternehmung und sein Leichtsinns ihn gestürzt hatten. Er brachte ihm den Text der Zauberflöte, der übrigens erst nach und nach die Gestalt erhielt, die er jetzt noch hat. Im Juli konnte Mozart die Oper als vollendet (im Wesentlichen, ohne die Ausführung der Instrumentation) in sein Verzeichniss eintragen.

Da erhielt er den geheimnissvollen Auftrag, eine Seelenmesse zu schreiben. Das Geheimniss ist jetzt geschwunden: der Besteller war Leutgeb, Verwalter des Grafen Walsegg zu Stuppach. Dieser, ein eifriger Musiker, hatte die Eitelkeit, als Componist gelten zu wollen. Seine Frau war im Januar 1791 gestorben; ihr Andenken zu feiern, war die Seelenmesse bestimmt. Das Geheimniss bei der Bestellung und späteren Abholung fand seinen alleinigen Grund in seinem Plane, die Partitur des Mozart'schen Requiems abzuschreiben, für seine eigene Composition auszugeben und als solche aufführen zu lassen. Und so geschah es auch in der That.

Ehe Mozart noch ernstlich daran gehen konnte, erhielt er von den böhmischen Ständen den Auftrag, zur Krönungsfeier Leopold's II. in Prag eine Oper zu componiren. Er reis'te dahin, skizzirte im Wagen, führte Abends im Wirthshause aus, vollendete das Ganze in Prag. So entstand binnen achtzehn Tagen die Oper *La Clemenza di Tito*. Einen jungen Componisten Süßmayer, seinen Schüler, hatte Mozart mitgenommen; dieser soll das *Recitativo secco* geschrieben haben, was dadurch bestätigt wird, dass es sich in Mozart's Original-Partitur nicht befindet. Mozart selbst war die ganze Zeit über unwohl und kehrte leidend um die Mitte September nach Wien zurück.

Am 30. September 1791 fand die erste Aufführung der Zauberflöte Statt. Der Erfolg war Anfangs nicht so gross, als man erwartet hatte; am Schlusse jedoch wurde Mozart gerufen. Bald aber wurde die Zauberflöte eine Zug-Oper, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte; im October war sie 24 Mal aufgeführt, am 23. November 1792 fand die hundertste, am 22. October 1795 die zweihundertste Vorstellung Statt.

Wenn über diese Oper auch gerade nichts Neues beigebracht wird\*), so erfreuen doch besonders diejenigen

Stellen, in denen der eigenthümlich deutsche Charakter ihrer Musik betont und erläutert wird. Zum Beweise heben wir folgende hervor:

„Die Partie des Sarastro war nach einer anderen Seite hin eine neue Schöpfung, wie die des Osmin. Hatte diese im Buffo der italiänischen Oper ein Vorbild gehabt, so ist Sarastro ohne eigentlichen Vorgänger; denn die Anstands-Rollen, welche in der italiänischen Oper den Bassisten zufielen, sind damit so wenig zu vergleichen, als Bariton-Parteien wie Almaviva und Don Giovanni. Dem leidenschaftlichen Charakter derselben gerade entgegengesetzt ist die männliche Würde und ernste Ruhe des Weisen und des Herrschers, welche durch Sarastro repräsentirt wird, und die für die musicalische Darstellung sehr viel weniger dankbar sein würde, wenn nicht Mozart, der hier seine echt deutsche Natur bewährt, auf die Quelle derselben im Gemüthe zurückgegangen wäre. Ganz unverkennbar ist die so stark hervortretende Gemüthlichkeit, die einem hohen Idealismus in manchen Beziehungen Abbruch thun kann, eine eigenthümliche Aeusserung des deutschen Charakters und wird auch durch die fremdartige Symbolik nicht wesentlich geändert. Für den schlichten, herzlichen Ausdruck dieser leidenschaftslosen, aber innigen Empfindung des Guten und Edeln, des Wohlwollens und Vertrauens, wie sie das Gemüth eines durch den Ernst des Lebens gereiften Mannes hegt, bildete Mozart das musicalische Organ in der kräftigen sonoren Bassstimme aus und gewann damit ein neues, wesentliches Element der dramatisch-musicalischen Charakteristik.“ — —

„Ein solches Liebespaar, wie Pamina und Tamino, so ideal und schwärmerisch, kann den deutschen Ursprung und Charakter nicht verläugnen; nichts Aehnliches wird man in den italiänischen Opern Mozart's finden, und auch Belmont und Constanze, obwohl ihrem Wesen nach von gleicher Natur, zeigen doch mehr von der menschlichen Leidenschaft. Mozart hat dafür auch eine andere Weise des Ausdrucks gefunden, nicht allein durch

u. A. auch die Niederrh. Musik-Zeitung, 1856, S. 68 u. S. 89 citirt wird, so passt das Citat in Bezug auf „Zweifel“ nur auf S. 68; auf S. 89 ff. ist aber die unbezweifelte Richtigkeit der Nichtbindung bereits ausführlich festgestellt.

Zu dem, was S. 619 über die Klangwirkung im Anfange des Finale's vom ersten Acte gesagt ist, vergleiche man die Bemerkungen über den Charakter eines gehaltenen Tones in unserem II. Artikel über den Vortrag Beethoven'scher Sinfonien, insbesondere der *A-dur*-Sinfonie im I. Jahrg., 1850/51, der Rheinischen Musik-Zeitung, S. 235.

Von der Notiz auf S. 645, dass in der Arie, mit welcher die Königin der Nacht antritt, „der erste, offenbar langsamere Satz“, wie Jahn selbst sagt, „im Original ohne Tempo-Bezeichnung ist“, — nehmen wir zu Gunsten unserer Bemerkungen über das Duett *La ci darem* und Anderes im Don Juan in Nr. 4, S. 26 und 27 Vermerk.

[\*]

\*) Ulibischeff war hier von der ausführlichen Analyse der Overture an bis zu Ende ein trefflicher Vorgänger. — Wenn es bei Jahn S. 614 in der Anm. bei Gelegenheit der drei Accorde in der Overture und im zweiten Acte heisst: „Dadurch (nämlich durch die maurerisch-symbolische Bedeutung des Rhythmus) ist auch der wiederholt aufgeworfene Zweifel, ob nicht der zweite und dritte Accord zu binden sei, beseitigt“, und dabei

die freiere Gestaltung der Formen, sondern hauptsächlich, indem er den Ton traf, der das deutsche Gefühl in seiner stillen und gefassten Innigkeit und Wärme einfach und wahr wiedergibt, der das idealistische Element desselben ohne Sentimentalität und Weichlichkeit ausdrückt.“ — —

„Papageno ist zwar nur ein Spassmacher, der sich von feinem Witz und echtem Humor in weiter Entfernung hält, allein seine Spässe sind bei grosser Einfalt gesund und natürlich und hangen unverkennbar mit einer Seite deutscher Sinnes- und Gemüthsart zusammen, die in ihrer Beschränktheit doch sehr mächtig ist, und es erklärlich macht, wie Papageno der Liebling eines grossen Theiles des Publicums wurde und geliebt ist. Wenn auch Schikaneder, der sich diese Rolle auf seinen Leib zuschnitt, und sich später an dem Frontispice des neuen Schauspielhauses auf der Wieden, das er vom Ertrage der Zauberflöte erbaute, als Papageno darstellte, am Erfolg seinen Antheil hat, so fällt das wesentliche Verdienst auch hier Mozart zu, der es verstand, der gemüthlichen Lustigkeit, wie sie unserem Volke eigen ist, den musicalischen Ausdruck in künstlerisch ausgebildeter Form so glücklich zu verleihen, dass, was er dem Volke abgelauscht hatte, von diesem bereitwillig wieder aufgenommen wurde.“

„Wenn in der Zauberflöte eine Person deutschen Charakter verräth, so ist es Papageno; trotz seines Federkleides ist dieser Naturmensch vom Wirbel bis zur Zehe ein Deutscher. Was ihn von den komischen Personen der *Opera buffa*, namentlich von Leporello, der ihm, äusserlich betrachtet, am nächsten zu stehen scheint, wesentlich unterscheidet, ist die Gemüthlichkeit, das unter allen Umständen naiv und offen hervorbrechende Gefühl. — — Die musicalische Charakteristik, welche in Papageno eine ganz neue Schöpfung hervorbrachte, hat denselben vor Allem jener untergeordneten Region, in welcher die Kasperles sich bewegten, dadurch gänzlich entrückt, dass sie einzig und allein auf das Gemüth zurückging und die unwillkürlichen, unmittelbaren Aeusserungen eines natürlichen, wenn auch nicht edlen Gefühls, wie sie die Situation jedesmal hervorruft, in ihrer ganzen treuherzigen Einfachheit wiedergab. So wurde der musicalische Ausdruck ein im besten Sinne volksthümlicher, weil er nicht auf zufällige Einzelheiten, am wenigsten auf solche, die das wahre Wesen entstellen, gegründet ist, sondern auf das, was im Herzen und Gemüthe des Volkes echt und wahr ist und nun durch die Seele und die Hand des Künstlers zur lebendigen Erscheinung wiedergeboren wird. Das schon wiederholt betonte deutsche Gepräge der musicalischen Form zeigt sich daher am allerfasslichsten im Papageno; nirgends tritt die bereits angedeutete Verwandtschaft der Melodieenbildung mit der in Mozart's Instrumental-Compositionen vorherr-

schenden so auffallend zu Tage, wie in dieser Partie. Dabei zeigt sich aber ausser dem allgemeinen, durch die Natur der Sache bedingten Charakter des Liedhaften nirgends ein Bedürfniss, durch Herbeiziehen bestimmter Formen, etwa des sonst beliebten Walzers oder anderer Tänze, oder scharf ausgeprägter Wendungen nationaler Gesangsweisen, noch äusserliche Hülfsmittel der Charakteristik zu gewinnen. Alles, was an hergebrachte, durch die italiänische Oper ausgebildete Formen erinnert, ist vermieden und jeder fremde Einfluss abgeschnitten, dann aber rein aus deutscher Empfindung heraus die Form nach Maassgabe der allgemeinen, die musicalische Gestaltung bedingenden Gesetze und der Forderungen der jedesmaligen Situation frei gebildet.

„Dieses echt deutsche Wesen der geistigen und musicalischen Auffassung ist uns eben so wie die daraus hervorgehende Freiheit in der Behandlung der Form, welche namentlich das engste Anschliessen an die dramatische Bewegung zur Folge hat, auch bei der Betrachtung der meisten Hauptpersonen, von denen nur die Königin der Nacht zum Theil eine Ausnahme machte, entgegengetreten und offenbart sich schliesslich als dasjenige, welches den eigenthümlichen Charakter der Zauberflöte als einer echt deutschen Oper begründet.“ — —

„Mozart suchte nicht allein in der Freimaurerei Befriedigung, die allgemeine und tiefgreifende Theilnahme für dieselbe war ein charakteristisches Zeichen der Zeit und ihrer Bewegung, und deutscher Sinn und deutsche Gemüthsart spricht sich auch in der Art, wie die Freimaurerei erfasst, ausgebildet und angewandt wurde, vernehmlich aus. Mozart stand also auch hier auf nationalem Boden; gerade das der Intention nach Edelste und Beste und der künstlerischen Darstellung nach Höchste und Bedeutendste ist echt deutsch empfunden, und je tiefer der Künstler sich in seinem Innern angeregt fühlte, um so stärker und unmittelbarer hat er dem musicalischen Ausdruck den Charakter des Deutschen aufgeprägt. So ist es auch nicht zufällig, dass er, um den Moment des feierlichsten Ernstes zu bezeichnen, eine alte deutsche Choral-Melodie und eine Weise, sie zu behandeln, gewählt hat, welche ebenfalls in Deutschland heimisch war. Es ist ein Glück, dass die musicalische Darstellung das rationalistische Element, welches in dem allegorisirenden Wesen so erkältend wirkt, ihrer Natur nach bei Seite lassen musste und allein aus dem tief bewegten und feierlich gestimmten Gefühle ihre Impulse schöpft. Hierin ist offenbar die Grundlage der musicalischen Schöpfung, von hier aus geht ein höherer Geist durch das Ganze, der auch dem an sich Unbedeutenden, dem Naiven und dem Lustigen einen Ausdruck gibt, welcher auch diese Elemente als dem Ganzen zugehörige empfinden lässt.“

„Wo das mystische Element hervortritt, da nimmt das Orchester einen ganz veränderten Charakter an. Hier kommen nicht allein ungewöhnliche Mittel, wie Posaunen und Bassethörner, zur Anwendung, sondern durch verschiedene Combinationen und Mischungen wird ein fremdartiges Klangwesen hervorgerufen, das bei den reichsten Nuancirungen und der feinsten Abstufung von ernster Wehmuth bis zum leuchtenden Glanze doch den Grundton des Feierlichen und Erhabenen festhält, dass der Zuhörer sich in einer dem gewöhnlichen Treiben entrückten Sphäre gebannt fühlt. Hier sind nicht allein ungeahnte Kräfte des Orchesters in Wirksamkeit gesetzt, sondern die Macht desselben, durch das Colorit zu charakterisiren, war zuerst im Grossen zur Geltung gebracht worden, und die Zauberflöte ist der Ausgangspunkt für alles, was unsere nach dieser Seite hin so erfindungsreiche Musik geleistet hat. Nur darf man nicht vergessen, dass das instrumentale Colorit bei Mozart ein Mittel neben anderen ist, um die künstlerische Idee zur vollen Geltung zu bringen, nirgend den Anspruch macht, diese allein auszudrücken oder gar sie zu vertreten.

„Dass die Zauberflöte in ihrer ganzen musicalischen Conception, der Stimmung und Auffassung und der formalen Gestaltung nach echt deutsch ist, und dass die deutsche Oper in derselben zuerst alle Mittel der ausgebildeten Kunst mit Freiheit und Meisterschaft auf ihrem eigensten Gebiete zur Anwendung bringt, das gibt ihr die ganz eigenthümliche Bedeutung und Stellung auch unter Mozart's Opern. Hat er in seinen italiänischen Opern das Erbtheil einer langen Tradition übernommen und durch eigenthümliche Ausbildung gewisser Maassen zum Abschluss gebracht, so tritt er mit der Zauberflöte auf die Schwelle der Zukunft und erschliesst das Heiligthum der nationalen Kunst seinem Volke. Dieses verstand ihn, denn unmittelbar und allgemein drang die Zauberflöte ins Volk ein, wie wohl nie vorher ein musicalisches Kunstwerk, und behauptet noch heute seinen Platz; und in welchem Maasse gerade die Zauberflöte auf die Fortbildung der deutschen Musik eingewirkt hat, dass kann niemandem entgehen, der für die Entwicklung der Kunst ein Auge hat.“

### Narcisse Girard.

(Nekrolog.)

Am Montag den 16. Januar d. J. wurden in der grossen Oper zu Paris Meyerbeer's Hugenotten gegeben. Es war die zweihundert und neunzigste Vorstellung; sie sollte durch ein tragisches Ereigniss berühmt werden. Girard dirimirte, wie immer. Zwischen dem zweiten und dritten

Acte sagte er zu einem Mitgliede des Orchesters: „Fühlen Sie einmal, wie mein Herz klopft! Ich fühle mich recht unwohl!“ Der Angeredete drang in ihn, nach Hause zu gehen, aber Girard antwortete: „Nein, nein—ich will aushalten; ich will die Sängerin, die zum ersten Male auftritt und sich auf mich verlässt, nicht im Stiche lassen.“ Es war Mademoiselle Marie Brunet, ein junges, talentvolles Mädchen, die zum ersten Male in der grossen Oper—and die Valentine—sang. Er blieb und verlor die Debutantin nicht aus den Augen. Aber gegen Ende des Septetts schwankte er vor seinem Pulte, stieg, von zwei Künstlern unterstützt, herab und erreichte mit ihrer Hülfe den Foyer. Der Theater-Arzt Dr. Laborie widmete ihm auf der Stelle die eifrigste Sorgfalt; allein man brachte ihn sterbend nach seiner Wohnung in der Nähe des Opernhauses, und eine Stunde nach Mitternacht war er todt. Ein Herzschlag hatte seinem Leben ein Ende gemacht. Er starb auf dem Felde seines Berufes.

Narcisse Girard war zu Nantes den 28. Januar 1797 geboren. Als Zögling des Conservatoires erhielt er in Baillot's Classe 1820 den ersten Preis für das Violinspiel. Er studirte aber auch die Composition mit Ernst und bildete sich in jeder Hinsicht zu einem tüchtigen Musiker aus.

Er ging nach Italien und hielt sich einige Zeit lang in Neapel auf, wo er Zingarelli, Mercadante, Rossini und andere berühmte Meister kennen lernte und seine ersten Proben in der Leitung eines Orchesters, wozu er von Anfang an ein bedeutendes Talent hatte, ablegte.

In den letzten Jahren der Restauration kam er wieder nach Paris, und Rossini vertraute ihm die Direction des Orchesters der italiänischen Oper an. Im Jahre 1830 bekam er die Leitung des Orchesters eines Theaters untergeordneten Ranges (*Le Théâtre Nautique*), lernte Hector Berlioz kennen und veranstaltete mit ihm gemeinschaftlich ein Concert im grossen Saale des Conservatoires (im November 1835), in welchem Beide nur eigene Compositionen aufführten, Girard eine Overture zur Antigone und die *Cis-moll-Sonate quasi fantasia* von Beethoven als Sinfonie für Orchester—ein Versuch, der vielleicht misslang, wie manche ähnliche, der aber von seiner Vorliebe für classische deutsche Musik Zeugniss gab, die er auch später besonders für Haydn und Beethoven, zuletzt auch für Mendelssohn, bewiesen hat.

Bald darauf übertrug ihm Crosnier, der Director der *Opéra comique*, die Orchester-Direction dieses Theaters. Diese Stelle versah Girard elf Jahre lang mit eben so viel Fleiss als Talent. Er vervollkommnete die Leistungen des Orchesters in hohem Grade, und die jüngeren Componisten fanden in ihm stets einen Rathgeber von grossem musica-

lischem Wissen und aussergewöhnlicher Bühnenkenntniss. Er selbst schrieb für dieses Theater zwei einactige Operetten: *Deux Voleurs* und *Le Conseil des Dix*, und bearbeitete eine italiänische Oper, *La Pazzo per amore*, vom Maëstro Coppola für das erste Auftreten der Frau Eugenie Garcia.

Als Habeneck die Direction des Orchesters der grossen Oper und der Concert-Gesellschaft des Conservatoires niederlegte, wurde Girard allgemein als der würdigste Nachfolger desselben bezeichnet und erhielt auch im Jahre 1846 beide Stellen. Nach Habeneck's Tode wurde ihm auch die Violinclassse desselben am Conservatoire übertragen, und bei der Organisation der kaiserlichen Capelle wurde er durch Auber's, des ersten Directors, Empfehlung auch Dirigent des Orchesters derselben.

Für die deutschen Musik-Directoren und Capellmeister, die so oft Paris als das Eldorado der Tonkünstler betrachten, wollen wir hier zufügen, dass Girard, der Capellmeister der grossen kaiserlichen Oper, der Professor am Conservatorium, der Dirigent der kaiserlichen Capelle, der Dirigent der Concerte des Conservatoriums — — nichts hinterlassen hat, und dass nur die Worte, die Royer, der gegenwärtige Director der grossen Oper, an seinem Grabe aussprach, den Freunden Girard's einige Beruhigung gewährten. Sie lauteten: „Was die Administration der Oper thun kann, um ihre Theilnahme an dem bedauernswerthen Verluste ihres Orchester-Directors zu bewähren, wird geschehen, meine Herren, und ich hoffe mit Zuversicht, dass Girard's Familie Beweise von der Fürsorge und Sympathie des Haus-Ministers des Kaisers erhalten wird\*.“

Und Girard war nichts weniger als ein Verschwender. Seine einzige Erholung war eine bescheidene Spiel-Partie mit einigen älteren Freunden. Nach Tische ging er auf dem Trottoir vor Tortoni's Kaffeehaus oder, wenn es regnete, im *Passage de l'Opéra* ein Viertelstündchen spaziren. Besuche machte er nicht viel; am liebsten ging er zu Rossini, der ihn sehr lieb hatte, was er auch öffentlich durch die ängstliche Theilnahme bewies, die er in einem Conservatoire-Concerte gerade vor einem Jahre zeigte, als Girard von einem ähnlichen Anfalle, den sein Herzübel verursachte, ergriffen wurde.

Girard hatte in seinem Aeussern nichts Auffallendes; er war ein einfacher Mann, dessen inneres Wesen sich nur selten und nur bewährten Freunden erschloss. Alle seine Amtspflichten erfüllte er mit grosser Gewissenhaftigkeit; kaum könnte man einen sprechenderen Beweis davon anführen, als dass er die zweihundert und neunzigste Vorstellung einer und derselben Oper mit der grössten Auf-

merksamkeit, ja, mit Aufopferung, mit Nichtachtung eines Uebels, das ihn schon einmal dem Tode nahe gebracht hatte, so lange fort dirigitte, bis ihm die Lebenskraft schwand! Wahrlich ein gewichtiger Grund zur aufrichtigsten Hochachtung für den Abgeschiedenen, zumal, wenn man die jüngere Generation unserer Tonkünstler vergleicht, deren Mehrzahl Berufsgeschäfte und Unterrichten wie eine leidige, unwürdige Fessel betrachtet, die, je eher, je lieber, abgeschüttelt werden muss, um — dem Fluge des Genie's? — o nein, dem Hange zur Bequemlichkeit folgen zu können!

Girard war ein vorzüglicher Dirigent; er trat als solcher ganz in Habeneck's Fussstapfen, den er seit Jahren kannte und wirksam gesehen hatte. Er war ein Mann von feinem Verstande, zuweilen scharf, jedoch stets ohne Bitterkeit, und wenn er die Sache auch mit ätzendem Witz rügte, so schonte er doch im Allgemeinen die Person. Seine Autorität über die Musiker war gross und gründete sich auf sein Wissen und auf seine Festigkeit; mehrere von ihnen waren ihm aufrichtig ergeben. Warum nicht alle? Weil das unter den Priestern der Harmonie ein Wunder wäre, dessen Verwirklichung schwerlich je zu Stande kommt.

Der Tod setzt oft der ungerechten Beurtheilung eines Individuums, ja, der Verkleinerung und dem Hasse eine Gränze; eben so oft aber veranlasst er eine übertriebene Anpreisung der Anlagen und Leistungen des Dahingeschiedenen. Indem wir den Verdiensten Girard's vollkommene Gerechtigkeit widerfahren lassen, wollen wir nicht in den anderen Fehler fallen. Für die Composition besass er allerdings Wissenschaft und Geschmack, aber Erfindungskraft und Phantasie, Schwung des Genius, ohne den nichts auf dem Gebiete des musicalischen Schaffens zu erreichen ist, waren ihm nicht gegeben. Seine zwei Operetten sind spurlos vorübergegangen, und wenn Talent zum Componiren in ihm war, so ist es in der praktischen Wirksamkeit untergegangen und — leider! ohne praktische Vortheile für ihn und die Seinigen. — Ist doch das Leben so mancher Künstler nur eine Reihe von Arbeiten, Aufopferungen und Täuschungen!

Die feierlichen Exequien für den Verstorbenen wurden am Donnerstag den 19. d. Mts. in der St.-Rochus-Kirche gehalten. Schon um 9 Uhr Morgens war die Kirche mit Menschen angefüllt; das abgeschlossene Chor im Schiffe konnte kaum alle Collegen, Kunstgenossen, Freunde des Dahingeschiedenen fassen, die den Sarg umstanden und ihm später folgten. Beim Einzuge spielte das Orchester unter Tilmant's Direction den Trauermarsch von Beethoven. Die Quasten des Leichentuches trugen Auber, Halévy, Roger und Tulou, Professor am Conservatoire. Mozart's

\*) *Moniteur du 22 Janvier.*

*Requiem*\*), von den Künstlern der Concert-Gesellschaft des Conservatoires und der grossen Oper ausgeführt, wurde mit andächtiger Stille angehört und machte einen tiefen Eindruck. Das Offertorium und den Auszug aus der Kirche begleitete die Orgel. Am Grabe auf dem Kirchhofe des Montmartre sang der Chor der Concert-Gesellschaft ein *De profundis* mit ergreifender Wirkung. Mehrere Gedächtnissreden beschlossen die ernste Feier.

Die Concert-Gesellschaft hat zum Zeichen ihrer Trauer das zweite, auf den 21. d. Mts. bestimmte Concert auf den 5. Februar verlegt. An Girard's Stelle hat sie Herrn Tilmant gewählt, der schon Habeneck's Substitut war, aber vor Girard zurücktrat. Die Direction des Orchesters der grossen Oper ist Herrn Dietsch, bisherigem Chor-Director, übertragen worden. Wer die Hof-Concerte der kaiserlichen Capelle leiten wird, ist noch nicht ausgemacht. Man denkt im Publicum an H. Berlioz.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Coblenz.** In dem vierten Abonnements-Concerte unseres Musik-Instituts unter Direction des Herrn Musik-Directors Lenz hörten wir den trefflichen Violinspieler Maximilian Wolff, Concertmeister aus Frankfurt a. M., wieder, der uns bereits im zweiten Concerte durch den Vortrag des Concertes von Mendelssohn und der *Fantaisie militaire* von Leonard, und in einer eigenen Soiree mit der Gesangscene von Spohr erfreut hatte. Dieses Mal spielte er das hier noch nicht gehörte grossartige Concert von Beethoven und Leonard's *Souvenir de Haydn*. Der junge Künstler hat sich nicht nur den lebhaftesten Beifall beim grossen Publicum, sondern auch die ehrenvollste Anerkennung von Seiten der Kenner und Männer von Fach erworben. Er wird eine bedeutende Zukunft haben.

Ausserdem hörten wir in dem letzten Concerte Gade's Sinfonie Nr. 4 in *B-dur*, zwei vierstimmige Chorgesänge ohne Begleitung (Op. 100) von Mendelssohn, Cherubini's Overture zu *Medea* und zum Schluss die Einleitung des dritten Actes und den Brautchor aus R. Wagner's *Lohengrin*.

**Oldenburg.** Das dritte Abonnements-Concert der Hofcapelle am 6. d. Mts., dieses Mal unter Leitung des Herrn Concertmeisters Franzen, brachte die Sinfonie in *A-dur* von Mendelssohn, die hier so gut wie neu war und sehr ansprach; ausserdem die Overture Op. 124 von Beethoven und die Freischütz-Overture von Weber. Alle diese Orchestersachen gingen sehr gut. Ein Glanzpunkt waren die Violin-Vorträge des Concertmeisters F. Laub aus Berlin. Er spielte Mendelssohn's Concert (das unvermeidliche), ferner ein Adagio und Fuge von J. S. Bach und ein *Rondo scherzoso* von seiner Composition als vollendeter Techniker und als geistvoller Künstler. Sein Rondo war allerdings geeignet, die grosse Virtuosität des Spielers zu zeigen, konnte aber als Composition keinen befriedigenden Eindruck hinterlassen. In einer eigenen Soiree (den 14. d. Mts.) spielte Herr Laub ein Quartett von Haydn, das Rondo von F. Schubert für Pianoforte und Violine, ein Notturmo und Polonaise eigener Composition und Bazzini's *Danse des Lutins*.

Herrn Schulze hörten wir darin als Solisten nur in der Liszt'schen Bearbeitung des Wagner'schen Einzugsmarsches aus dem Tannhäuser. Der Marsch wie die Liszt'sche Bearbeitung sind weit berühmt, doch haben wir uns von beiden nicht recht erwärmt fühlen können. Dem Marsche ist in seiner Anlage mit Verwendung des Gesangchors und aller möglichen instrumentalen Mittel in der Oper eine gewisse Steigerung und Wirkung nicht abzusprechen, was jedoch bei seiner Bearbeitung für Clavier kaum zum Ausdruck kommt. Sie ist für den Virtuosen berechnet, und als solchen bewährte sich Herr Schulze durch den Vortrag derselben. Auch er fand reichen Beifall; wir können aber den Wunsch nicht unterdrücken, ihn recht bald wieder, aber in Werken zu hören, welche dem musicalischen, wenn auch kleineren Theile des Publicums einen reinen Genuss zu gewähren vermögen.

**München.** Das Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung vom 9. d. Mts. enthält einen starken Aufsatz über Liszt's neuere Compositionen, der zu animos geschrieben ist, um ihn ganz mitzutheilen. Allein als Ausdruck der Stimmung des dortigen Publicums gegen die Zukunftsmusik hat er allerdings seine Bedeutung. Es heisst unter Anderem darin:

„Bezüglich der am Schlusse des Concertes producirten Festklänge, einer der symphonischen Dichtungen von Franz Liszt, lassen Sie mich zunächst der Wahrheit gemäss constatiren, dass das Opus verdienter Weise das entschiedenste Fiasco erlebte, indem die gesammte Zuhörerschaft, durch den von zwei oder drei Paar Händen versuchten Applaus nur um so mehr gereizt, durch Zischen und andere Zeichen der Entrüstung ihren wahren Standpunkt kund gab. Was über den Orpheus des seltsamen Autors in Nr. 299 des Abendblattes von 1858 gesagt ist, und was in vollkommener Uebereinstimmung hiermit vor einigen Wochen die Graner Festmesse zeigte, das haben auch die Festklänge zu nicht geringem Horror unschuldiger und harmloser Concertbesucher geoffenbart. — Diese Compositionen zeigen nichts als eine fieber- und krampfhaftige Anstrengung, etwas ganz absonderlich Geistreiches zu sagen; sie lassen bei der unzureichenden Productionskraft Liszt's fortwährend den Eindruck einer inneren Lebensunfähigkeit zurück. Wir sind überzeugt, dass nichts der musicalischen Donquixoterie schneller und wirksamer den Gar aus machen könnte, als die nähere Bekanntschaft des Publicums mit diesen Geburten einer auf die Folter gespannten Erfindung und Phantasie. Von den „Emanationen einer überirdischen Offenbarung“ ist in glücklichere und schönere Gegenden bis jetzt noch kein Ton gedrungen, und dort ist es eben (wo noch mit Aussicht auf Erfolg geschehen kann, was Riehl vortrefflich gelegentlich eines Aufsatzes über Weber in der deutschen Vierteljahresschrift im Vorbeigehen berührte) — dort ist es, wo „Liszt und Consorten mit dem Buche und der Zeitung in der Hand den Concertsaal zu erobern suchen.“ Indess greift es die leipziger Musik-Zeitung mit ihren Verhimmelungen Liszt's plump genug an. In einer ihrer letzten Nummern sagt sie z. B. über eine der symphonischen Dichtungen, den Prometheus, unter Anderem: „Es sind tiefsinnige symbolische Worte, welche des Prometheus irdisches Leid im verklärten Glanze seiner Apotheose als den Triumph der Menschlichkeit preisen. Welche Fülle der ergreifendsten Klage töne, der wonnigsten Freudelaute, welcher bacchische Jubel und Freiheitsdrang, welche schwärmerische Naturbegeisterung, und wieder welche feierliche Erhabenheit und Majestät!“ Auf derselben Seite hält aber das leipziger Blatt einen ganz ähnlich verzückten und visionenhaften Panegyrikus über „Reminiscenzen aus Verdi“, welche Liszt in einer schönen Stunde für Clavier „componirte“. Also fällt der „Titane“ bisweilen auch jetzt noch in jene Ohnmacht zurück, und die Neue Zeitschrift für Musik setzt solche Producte den „Werken der neuen Aera“ äqual? Doch genug! In München wird man sich nach der schrecklichen und schauervollen Trias: Orpheus, Festmesse und Festklänge, bei jedem

\*) Das also im Erzbisthum Paris noch nicht, wie im Erzbisthum Köln, verpönt ist.

weiteren Versuche mit jenen „„Werken““ an den bekannten ironischen griechischen Philosophen erinnern, der einmal den Athenern zu beschliessen rieth, dass die Esel Pferde seien.“

**Breslau.** Auch aus Breslau wird Aehnliches berichtet, wie aus München. In einem Berichte (des Dr. Viol in den wiener Recensionen) über ein Concert des Herrn Damrosch im December v. J. heisst es u. A.: „Da ausser Nr. 4, „„Gretchen““, zweiter Satz aus der Faust-Symphonie von Liszt, sämtliche Nummern des Programms hinlänglich Bekanntes enthielten, so concentrirte sich natürlich das Interesse der Zuhörer auf das Liszt'sche Gretchen, welches jener Gattung Programm-Musik angehört, die von dem Concertgeber mit gränzenloser Liebe und Hingebung gepflegt wird. Wir für unsere Person (die freilich in dieser Beziehung nicht allein da steht) können uns mit dieser Art Musik nun einmal nicht befreunden, obwohl es uns durchaus nicht an dem besten Willen fehlt, ganz unbefangen und ohne Vorurtheil uns dem Eindruck jener, eine neue Epoche in der Musik anstrebenden Tonmalerei zu überlassen. Das Tonstück wurde von dem besonnenen, verständigen Theile des Publicums stillschweigend hingenommen, von anderer Seite riefen einzelne Beifalls-Aeusserungen oppositionelles Zischen hervor, worüber die allezeit schlagfertige Partei des Herrn Liszt natürlich sehr erbittert war. Man musste sich die stereotype Phrase wiederum gefallen lassen, dass ein so wunderbares Gebilde allerdings von profanen Seelen nicht zu erfassen sei, sondern einzig und allein von solchen hochpoetischen Naturen, die sich mit Liebe und Hingebung in die bodenlose Tiefe einer derartigen Composition zu versenken vermögen. Das Werk sei nach allen Richtungen hin, in formeller, instrumentaler und rhythmischer (!) Beziehung vollendet. Alle Hochachtung vor solchen niederschmetternden Orakelsprüchen; wir überlassen die Entscheidung geduldig der Zukunft.“

**Wien.** Samstag den 7. d. Mts., Vormittags um 11 Uhr, wurde in der Pfarrkirche zu St. Karl zur Erinnerung an Franz Wild Mozart's Requiem angeführt. Sämmtliche Sänger und Instrumentalisten des Hof-Operntheaters beteiligten sich dabei. Am Dirigentenpulte stand Herr Director Eckert. Die Gesangs-Soli wurden von Frau Dustmann, Frau Czillág, den Herren Erl und Draxler meisterlich ausgeführt. In der Mitte des Kirchenschiffes stand der schwarz behangene, von Lichtern umgebene Katafalk. Die weiten Hallen des Gotteshauses waren von Andächtigen aller Stände überfüllt. Die Repräsentanten sämtlicher Kunst-Institute, viele Künstler und Kunstfreunde wohnten dem Trauer-Gottesdienste bei. Die Kirche war auf das feierlichste beleuchtet. Mozart's Wunderwerk durchdrang mit ewig unerschütterter Macht alle Herzen\*).

Am 8. December 1859 sang Wild noch in der Minoritenkirche ein Solo. Ueber die Oper Tannhäuser, deren erster Vorstellung Wild beiwohnte, äusserte er noch am selben Abende, dass derartige Tonschöpfungen nur den Ruin des Gesanges und der Sänger herbeiführen müssten.

Im Hof-Operntheater fanden im verflossenen Jahre 315 Vorstellungen Statt, von welchen 243 auf die deutsche und 72 auf die italiänische Saison fallen. In der deutschen Saison kamen 39 Opern und Operetten, 8 Ballets und Divertissements, in der italiänischen 17 Opern zur Aufführung. Deutsch: Der Freischütz (am 2 September neu in Scene gesetzt) 13 Mal, Robert der Teufel 11 Mal, Don Juan 10, Der Schauspiel-Director 10, Lohengrin 10, Stumme von Portici 9, Hugenotten 8, Jüdin 8, Wilhelm Tell 7, Tannhäuser 7, Nachtlager in Granada 7, Ballnacht 6, Alpenhütte 6, Martha 6, Jes-

\*) Also auch in Wien, eben so wie in Paris (s. oben Girard †), ist es vergönnt, das Requiem Mozart's in der Kirche zu hören. Und in Köln? „Nun erkläre mir, Oerindur“ u. s. w.

sonda 5, Lucrezia 5, Czaar und Zimmermann 5, Lustigen Weiber 5, Nordstern 4, Der Prophet 4, Oberon 4, Zauberflöte 4, Fidelio 4, Dom Sebastian 3, Hochzeit des Figaro 3, Diana von Solange 3, Der Zweikampf 3, Troubadour 3, Die Rose von Castilien 2, Hernani 2, Eine Sommernacht, Die Zigeunerin, Königin von Cypern, Regiments-tochter, Weisse Frau, Stradella, Linda, Lucia, Iphigenia auf Tauris, je 1 Mal.

In der italiänischen Saison wurden gegeben: Norma 9, Barbier 7, Trovatore 6, Lucrezia 6, Fiorina 6, Ernani 5, Rigoletto 4, Otello 4, *Matrimonio segreto* 4, Sonnambula 3, Moses 3, Don Pasquale 3, Cenerentola 3, Elisa Valasco 3, *Nozze di Figaro* 3, *Italiana in Algeri* 2 Mal und ein Opern-Quodlibet.

Das Ballet in beiden Saisons nahm 81 Abende in Anspruch; für die Carnevals-Abenteuer 29, die Kaminfeger 16, Satanelle 16, die Wette 6, Gisella 5, Robert und Bertram 5, Verwandelten Weiber 3 Vorstellungen. Juliska ward 1 Mal gegeben.

Zum ersten Male wurden aufgeführt in der deutschen Saison: Die Rose von Castilien, Oper von Balfe (15. Februar), Diana von Solange, Oper vom Herzog von Coburg-Gotha (16. März), Tannhäuser, Oper von R. Wagner (19. November), Der Troubadour, Oper von Verdi (20. December). Neu in Scene gesetzt erschien am 2. September Weber's Freischütz. In der italiänischen Oper ging Elisa Valasco am 18. Mai und Fiorina am 3. Juni zum ersten Male in die Scene. Das Divertissement Die Wette kam am 10. Februar, das Ballet Die Kaminfeger von London am 17. September zum ersten Male zur Darstellung.

**Paris.** Sivori ist von hier nach London gegangen, wo er am 2. Januar mit ungeheurem Erfolg aufgetreten ist.

Jullien wird in dem Circus der *Champs Elysées* im März eine Reihe von grossen Concerten geben, wobei es besonders auf Oratorienmusik, d. h. fragmentarische, abgesehen ist. Der Messias, die Schöpfung, Elias u. s. w. sollen das Material liefern.

Der grosse Beer hat jetzt auch auf Erden seinen kleinen Beer gefunden. Herr Julius Beer, Neffe von Meyerbeer, hat neulich eine Salon-Operette von seiner Composition in einer Soiree bei sich aufführen lassen. Er soll mit einer grösseren Oper, Text von Michel Carré, beschäftigt sein.

Am 10. Januar wurde in der Kathedrale zu Viviers an der Rhone in Frankreich eine neue Orgel aus der Werkstatt der rühmlich bekannten Orgelbauer Merklin & Schütze in Brüssel eingeweiht.

## Ankündigungen.

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.