

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 21.

KÖLN, 19. Mai 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Zur Geschichte der Concert-Gesellschaft des Conservatoriums in Paris. Schluss. Von L. B. — Aus Prag (Musicalische Zustände — Das Conservatorium — Concerte). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli — Crefeld, Liedertafel-Concert — Gent, Chorgesang-Wettstreit — Herr Fétis — Sivori — Marie Piccolomini — Neapel, Theater-Zustände — Paris, Sängerfahrt nach London, Neubau des Opernhauses).

## Zur Geschichte der Concert-Gesellschaft des Conservatoriums in Paris.

(Schluss. S. Nr. 20.)

Nach dem über das stehende Abonnement Gesagten scheint es, als könnten Nicht-Abonnenten und Fremde gar nicht zum Besuche eines Conservatoire-Concertes gelangen. Dem ist jedoch nicht also.

Gegenwärtig ist die Zahl der ordentlichen Concerte auf sieben festgesetzt, welche alle vierzehn Tage Sonntags um 2 Uhr, vom ersten Sonntag im Januar ab, Statt finden. Ausserdem werden noch drei ausserordentliche Concerte, welche Abends 8 Uhr beginnen, gegeben. Auf diese letzteren verzichten viele Abonnenten. Ferner schicken diejenigen, welche das bevorstehende Concert nicht besuchen können oder wollen, ihr Billet für diesen Tag an den Cassirer zurück. Dieser verzeichnet jeden Freitag nach dem Concerte diejenigen Fremden der Reihe nach, die sich zu einem Eintritts-Billet melden und den Preis gegen Quittung deponiren. Am Samstag vor dem nächsten Concerte erhält man dann auf Vorzeigung der Quittung sein Billet, so weit der Vorrath reicht. Geht man leer aus, so bekommt man sein Geld zurück, wenn man nicht vorzieht, von der Vergünstigung, für das nächste Concert schon sogleich eingeschrieben zu werden, Gebrauch zu machen. Der Preis dieser Extra-Billets ist ohne alle Erhöhung derselbe, wie im Abonnement. Diese Einrichtung hat etwas sehr Empfehlenswerthes.

Werfen wir nun einen Rückblick auf die Concerte von 1828 bis 1859 und ihre Programme.

Es haben in diesem Zeitraume überhaupt 306 Concerte Statt gefunden, von denen Habeneck 184, Tilmant der Aeltere 11, Girard 111 dirigirt hat.

Die Programme berücksichtigen bei der Zusammenstellung der aufzuführenden Stücke nur sehr selten eine gewisse Einheit oder Charakter-Verwandtschaft, geben

vielmehr oft ganz auffallende Beweise vom Gegentheil. Z. B.: Beethoven's *C-moll*-Sinfonie, Chor aus der Oper Pharamund von Boieldieu, Elegie für Violoncell von Romberg, Duett aus „Der Schnee“ von Auber, *Benedictus* aus Haydn's *B-dur*-Messe, Overture von Schmitzhöffer, Arie aus „Das Concert am Hofe“ von Auber, Violin-Concert von Mayseder, *Gloria* aus der *D-dur*-Messe von Beethoven. — Ein anderes: *Sinfonia eroica*, Sopran-Arie aus dem Freischütz, Einige Sätze aus Beethoven's Septett, Chor aus Euryanthe, Variationen für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, Terzett aus Wilhelm Tell, Pianoforte-Solo (Kalkbrenner), Oberon-Overture. — Noch eines, ein Curiosum echter Sorte: Allegro und Scherzo der IX. Sinfonie, *Ave Maria* für Solo-Sopran und englisches Horn von Cherubini, Satz aus einem Quartett von Beethoven, Op. 18, von allen Geigen-Instrumenten zusammen ausgeführt, Jägerchor aus dem Freischütz mit sechzehn Hörnern, Sopran-Szene aus dem Freischütz und — Adagio und Finale der IX. Sinfonie.

Von Vocalmusik herrschen Soli, Duette und Terzette vor, ferner kurze Chöre; von grossen Werken wurden stets nur Bruchstücke gegeben, an Aufführung ganzer Oratorien ist nicht zu denken. Nur in den letzten Jahren kamen am 22. März 1857 die vollständigen „Jahreszeiten“ von Haydn vor mit französischer Text-Uebersetzung von Roger; der zweite und dritte Theil wurden am 16. Mai, das Ganze am 24. Januar 1858 wiederholt — und am 6. Februar 1859 „Die Schöpfung“ von Haydn, deren erster Theil am 22. April 1859 wiederholt wurde.

Es überwiegt mithin in den Programmen die Instrumental-Musik, und es ist auch keine Frage, dass der Ruhm einer wirklich meisterhaften Ausführung in den Conservatoire-Concerten nur in Bezug auf diese der Gesellschaft zuerkannt werden kann. In den Gesangstücken hört man zwar meist gute, zuweilen ausgezeichnete Solisten, aber im Ganzen stehen die Vocal-Leistungen, besonders wo es auf imposante und frische Chorstimmen ankommt, dem,



was man in Deutschland in dieser Beziehung hört, bei Weitem nicht gleich.

Wir haben schon oben darauf hingewiesen, wie sehr Habeneck's Natur mit seiner Liebe zur deutschen Musik verwachsen war. Er hat die Erbschaft derselben der Concert-Gesellschaft hinterlassen, denn die deutschen Meister beherrschen bis auf diese Stunde die Programme ihrer Concerte. Der Beethoven-Cultus ist eine charakteristische Eigenschaft derselben; es ist gar nicht selten, dass zwei, drei und noch mehr Stücke von Beethoven in demselben Concerte vorkommen. Gleich das zweite Concert (den 23. März 1828) war ausschliesslich dem Andenken Beethoven's geweiht und brachte nur Musik von ihm, darunter die *Eroica*, das Violin-Concert (zum ersten Male in Paris), durch Baillot vorgetragen, den ersten Satz des Clavier-Concertes in *C-moll* (gespielt von Madame Brod). So finden wir z. B. die *C-moll*-Sinfonie, die Romanze für Violine (Baillot), die Coriolan-Ouverture und den Schlusschor aus Christus am Oelberge in Einem Concerte; ja, die *A-dur*- und die *C-moll*-Sinfonie mehrfach auf einmal, jene zu Anfang, diese zu Ende des Concertes, eben so ein anderes Mal die Sinfonie in *D-dur* und die in *C-moll* (dazwischen Caraffa und Mercadante); ferner Pastoral-Sinfonie, Clavier-Concert in *G-dur* (gespielt von Felix Mendelssohn den 18. März 1832), Quartettsatz aus Op. 59 (zum ersten Male von sämtlichen Geigern, ein späterhin oft wiederholtes Kunststück, dessen wunderbarer Effect sich übrigens nicht läugnen lässt), die Coriolan-Ouverture und der Schlusschor aus Christus — also von sechs Nummern vier von Beethoven. Eine Ouverture und eine Sinfonie von ihm sind sehr häufig auf Einem Programm.

Am schlagendsten ist das Gesamt-Register. In den 306 Concerten haben die neun Sinfonien von Beethoven folgende Aufführungen erlebt:

Nummer	I. in <i>C-dur</i> . . . . .	13.
„	II. in <i>D-dur</i> . . . . .	26.
„	III. in <i>Es-dur</i> . . . . .	28.
„	IV. in <i>B-dur</i> . . . . .	24.
„	V. in <i>C-moll</i> . . . . .	53!
„	VI. in <i>F</i> , <i>Pastorale</i> . . . . .	51!
„	VII. in <i>A-dur</i> . . . . .	52!
„	VIII. in <i>F-dur</i> . . . . .	14.
„	IX. in <i>D-moll</i> . . . . .	19.

Im Ganzen: 280 Aufführungen. Dazu kommen noch 33 Aufführungen von Beethoven'schen Ouverturen, 5 aus dem Ballet Prometheus, 41 von Kammermusik-Stücken, 11 von Bruchstücken aus den beiden Messen, 23 aus Christus am Oelberge, 36 aus Fidelio und anderen Gesang-Compositionen — zusammen 149, mithin

429 Mal Beethoven in 306 Concerten! — Dabei sind die Vorträge von Concerten für Clavier und Violine nicht gerechnet.

J. Haydn ist durch 58 Aufführungen von 28 seiner Sinfonien, 27 von Quartettsätzen, 26 von Motetten und Bruchstücken aus Messen, 24 von Theilen der „Schöpfung“ und der „Jahreszeiten“ und der sieben Worte und 3 von kleineren Gesangstücken, zusammen durch 138 Aufführungen vertreten.

W. A. Mozart zählt 37 Aufführungen von sechs Sinfonien (in *C*, Op. 41, 12, in *G-moll* 11, in *Es-dur* 6 Mal), 9 von Ouverturen, 1 Kammermusikstück, 40 aus dem *Requiem*, *Ave verum* (13), Motetten, Litanei (1), 5 von Fragmenten aus *Davidde penitente*, 42 aus Opern, 3 Solo-Nummern — zusammen 137.

Cherubini findet sich in Orchesterstücken 5 Mal, in kirchlichen Gesangstücken 62, in Opernstücken 16, im dreistimmigen Chor mit Orchester auf Haydn's Tod 11, mithin im Ganzen 94 Mal.

Mendelssohn in Sinfonien 7, in Ouverturen 19, in der Musik zum Sommernachtstraum 13, dem doppelchörigen Psalm 2, Walpurgisnacht 2, kleinem Bruchstücke aus Paulus 6, Lorelei 1 Mal = 50.

C. M. von Weber in Ouverturen 64 Mal (Oberon 37 Mal), in Gesangstücken 60 Mal = 124.

Spohr in Sinfonien 2 Mal (Weihe der Töne).

Onslow 8 Mal.

Méhul in Ouverturen 11, in Gesangstücken 16 Mal = 27.

Gluck in Ouverturen und Ballet-Nummern 12, in Gesangstücken 42 Mal = 54.

J. Seb. Bach 6 Mal in Gesangstücken, 2 Mal Thema mit Variationen und Schlussfuge (?) für Orchester instrumentirt von Auber.

Rossini Ouverture zu Tell 15 Mal, *Stabat mater* (meist Fragmente) 10, aus Opern 23 Mal, *La Charité* 1 Mal = 49.

Von eigentlich französischen Meistern (Gluck, Cherubini, Spontini, Rossini nicht dazu gerechnet) finden wir nur 19 Mal Sinfonien, 19 Mal Ouverturen, 10 Mal Orchesterstücke anderer Art, 2 Mal Quintett (von Reicha für Harmonie), 9 Mal kirchliche Gesangstücke, 66 Mal weltliche Gesänge; im Ganzen 125 Aufführungen, während auf Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und Mendelssohn 878 kommen!

Nach dieser allgemeinen statistischen Uebersicht dürfte an Einzelheiten aus den sämtlichen Programmen noch interessant sein:

Baillot's Vortrag des Violin-Concertes von Beethoven im Jahre 1828, zum ersten Male den 23. März und am



11. Mai wiederholt. — Später hat es Alard im Jahre 1847 wieder 2 Mal gespielt. — Die IX. Sinfonie zum ersten Male den 27. März 1831, Christus am Oelberge 5. Februar 1832, Mendelssohn's Vortrag des *G-dur-Concertes* den 18. März 1832, Mozart's *Requiem* den 23. März 1834; Concertstück von Weber, gespielt von Liszt, den 17. April 1835; Polonaise und Introduction von Chopin componirt und gespielt den 26. April 1835; Molique den 21. Februar 1836; Thalberg den 24. Januar 1836; *Es-dur-Concert* von Beethoven durch Louis Chollet († 1851, noch sehr jung) den 11. Februar 1838; Th. Döhler (Phantasie) den 29. März 1839, aber das *Es-dur-Concert* von Beethoven im Jahre 1847; H. Vieuxtemps den 10. Januar 1841; Ernst den 21. März 1841; Leopold von Meyer (*Air de Norma et Ouverture du Freischütz, arrangés pour Pianoforte!*) den 9. April 1841\*); Mendelssohn's Fingalshöhle zum ersten Male den 20. Februar 1842, dessen I. Sinfonie den 14. Januar 1843; Sivori mit einem Concerte eigener Composition den 29. Januar 1843; Rud. Willmers (Serenade für die linke Hand [!] und Phantasie) den 14. April 1843; Mademoiselle Mattmann (Beethoven's *G-dur-Concert*) den 23. Februar 1845; Halle (*G-dur-Concert* von Beethoven) den 23. Januar 1848; Mendelssohn's Walpurgisnacht den 20. März 1853, wiederholt den 10. April. Die Uebersetzung des Göthe'schen Gedichtes (von Belanger) gibt von der „hohen Intention“ desselben keine Ahnung wieder, macht aus den Druiden „Hexenmeister“, aus dem Volke „Zigeuner“, die dem „*Dieu universel*“ opfern und gegen die „Häscher“, die sie umstellen, eine *irruption satanique* machen u. s. w. Dennoch wurde „*cette vaste et curieuse composition très goûtée du public.*“ — Beethoven's Musik zu Egmont mit verbindendem Gedicht den 15. April 1855, oft wiederholt. Aus der häufig gegebenen Balletmusik „Prometheus' Menschen“ wird ein Quintett für Flöte, Oboe, Violoncell, Fagott und Harfe stets *da capo* verlangt. Die „Schöpfung“ vollständig den 6. Februar 1859.

Bekanntlich hat die Einseitigkeit und Beschränkung des Repertoires der Concert-Gesellschaft in neuerer Zeit viele Gegner gefunden. Auch Elwart spricht sich am Schlusse seines Buches darüber aus, dass selbst in Bezug auf die classischen Meister noch Vieles vermisst wird, z. B. von J. S. Bach, der drei (?) Passionen geschrieben habe, von denen noch keine einzige vollständig dem „gar zu Beethoven'schen Publicum“ der Conservatoire-Concerte vorgeführt worden sei. Warum sagt er nicht dasselbe von der

Menge von Oratorien von Händel, von welchen das Repertoire nur das grosse Halleluja und einige Bruchstücke aus Judas Maccabäus kennt? Indessen vermisst er mit Recht Mendelssohn's „Paulus“ und „Elias“, sogar auch den „Tod Jesu“, dessen Autor aber nicht „Grün“ (S. 392), sondern Graun heisst, ferner F. Schneider, Spohr, F. Schubert und Rob. Schumann. Allein er fügt, da er seine Leute kennt, auch hinzu:

„Wir behaupten freilich nicht, dass französische Ohren schon genügend geübt und gebildet sind, um während eines ganzen Concertes die vollständige Aufführung von Werken der genannten grossen Meister zu ertragen und auszuhalten; aber da die Programme der Concert-Gesellschaft uns einmal einige glänzende Proben aus jenen gegeben haben, so müsste sie auch in der Ausbeutung dieser Schätze weiter gehen und eine Commission mit der Durchsicht und etwaigen Proben der alten Partituren beauftragen, um daraus eine Auswahl zu treffen.“

Also doch wieder Alles nur fragmentarisch! Und es geht in der That nicht anders. Mit Haydn's „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ konnte man es wagen, aber der Stil und die Mannigfaltigkeit des Inhalts dieser Werke stehen bekanntlich einzig da. Man denke sich aber ein pariser Publicum bei einer Passion von Bach, den Oratorien von Händel, dem Elias von Mendelssohn oder der Peri von Schumann! Vom Zuhören könnte da nicht mehr die Rede sein, sondern nur vom Zuhören.

Als Rechtfertigung der Bevorzugung der bewährten Meisterwerke und ihrer immerwährenden Wiederholung antwortete der verstorbene Girard in einem Concerte in St. Cloud im Jahre 1856 der Kaiserin auf ihre fragende Bemerkung: „Sie führen also nur Compositionen von todtten Meistern in Ihren schönen Concerten auf?“ — „Majestät! das Repertoire unserer Gesellschaft ist das Museum im Louvre der Tonkunst.“

Allerdings hat diese feine Antwort viel für sich; man würde diejenigen mehr als belächeln, welche die antiken Statuen und die Raphael's, da Vinci's, Tizian's u. s. w. im Museum nicht mehr ansehen wollten. Es berührt dies die „brennende“ Frage über den Fortschritt der Kunst, den freilich die Theorie stets behauptet, während es mit den Beweisen dafür durch die That noch immer hapert.

Wir billigen das conservatorische Princip der pariser Concert-Gesellschaft, glauben aber, dass durch allmähliche Verdrängung des Fragmentarischen aus den Programmen und eine Anordnung derselben, die mehr aus inneren als äusseren Rücksichten hervorginge, der Sinn des Publicums mehr geübt, vom Geschmack an buntem Wechsel abgezogen und nach und nach an das „Ertragen und Aushal-

\*) Das Programm dieses Abend-Concertes am Charfreitage enthält ausserdem eine Sinfonie von Haydn, eine Sopran-Arie aus Don Juan (!), Christus am Oelberge und die *C-moll-Sinfonie*.



ten“ von grossen Werken gewöhnt werden könnte, wie dies ja schon bei den Sinfonien der Fall ist.

Die Conservatoire-Concerte zu Experimenten mit neueren, noch ungedruckten Compositionen herzugeben, wird kein wahrer Kunstfreund befürworten. Allerdings hatte Habeneck einmal den Gedanken, Versuchs-Proben einzurichten, um die Erzeugnisse von Zeitgenossen und jungen Talenten zu probiren; allein um die Kosten derselben zu bestreiten, die man doch unmöglich der Gesellschafts-Casse aufbürden könnte, bedurfte es der Unterstützung von Staats wegen, und daran scheiterte die Sache.

Freilich erschien im Jahre 1832 ein Decret des Ministeriums, welches verlangte, dass in jedem Concerte ein im vorigen Jahre mit dem ersten Preise gekrönter Zögling auftreten, ja, dass in jedem Concerte eine Composition der Stipendiaten, die ihre drei Jahre in Italien und Deutschland zugebracht hätten, aufgeführt werden solle!

Wenn nun Herr Elwart „alle redlichen Leute fragt, ob jemals irgend ein Comite der Concert-Gesellschaft seit 1832 diesen für die Zukunft der Stipendiaten so fürsorglichen Paragraphen ausgeführt habe,“ so hätte er richtiger alle vernünftigen Leute fragen müssen, ob ein solches Decret jemals ausführbar sei. Vor Allem gehören zur Ausstellung von Gemälden Gemälde, von Blumen Blumen, von Compositionen Compositionen. Herr Elwart hat aber den Aufsatz von Fétis in einem der letzten Jahrgänge der *Revue et Gazette musicale* vergessen, in welchem die über alle Maassen dürre Aernte gemustert wird, welche die Krönungen und Studienreisen der Zöglinge des Conservatoriums bisher geliefert haben.

Wollen die Pariser etwas für den Fortschritt der Musik, oder besser gesagt, für die Compositionen der neueren Meister, sowohl der in den letzten Jahrzehenden dahingeschiedenen als besonders auch der lebenden, thun, so mögen sie die Concert-Unternehmungen, die neben der alten Conservatoire-Gesellschaft sich aufthun und die Förderung des Neuen zu einem Haupttheile ihrer Aufgabe machen, besser unterstützen, als bisher.

Wie lange haben die Concerte des *Gymnase musical*, 1834 unter Tilmant's Direction eingerichtet, sich gehalten, trotz der neuen Compositionen von H. Berlioz und Turbry, den kein Mensch mehr nur dem Namen nach kennt, obwohl er eine Menge Quartetts und eine Oper geschrieben hat? — Wie bald gingen die *Concerts Valentino* in der Strasse St. Honoré, in denen Beethoven'sche Sinfonien und auch neuere, z. B. eine von Felicien David, die spurlos vorüberging, gemacht wurden, wieder ein! — Konnte die *Union musicale*, 1847 vom Violinisten Manera begründet, nach dessen Tode von Fel. David und darauf von H. Berlioz dirigirt, bestehen? Und das sind doch Ko-

ryphäen der „Neuzeit“. Warum lässt man sie denn im Stich? warum geht man lieber ins „Louvre der Tonkunst“ in der *rue du Conservatoire*?

Auch die trefflichen Leistungen der *Société de Sainte Cécile*, der zuletzt verblichenen, wo unter Segher's Direction tüchtige Werke von Reber, Gouvy, Gounod und Anderen sehr gut aufgeführt wurden, konnten ihren baldigen Untergang nicht hemmen.

Wir wünschen dem einzigen noch jetzt bestehenden ähnlichen Concert-Vereine, den Padeloup unter dem Namen der *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* im Jahre 1853 gegründet hat, ein längeres Gedeihen, als seinen Vorgängern, wozu es denn auch den Anschein hat. Es ist in diesen Blättern schon öfter von den Leistungen desselben die Rede gewesen; in seinen Concerten sind in den letzten Jahren nebst Sinfonien von lebenden französischen Componisten (Gounod, Lefébure-Wely, Saint-Saens u. s. w.) auch die Musik Weber's zur Preciosa und Mozart's zur Entführung aus dem Serail und eine Sinfonie von Schumann zum ersten Male in Paris zu Gehör gekommen.

Schliesslich bemerken wir noch, dass das Gerücht, als werde die Zahl der Conservatoire-Concerte vermehrt oder eine doppelte Reihe derselben (nach Elwart's Vorschlag für Alt- und Neu-Abonnirte, so dass die letzteren am folgenden Sonntage dasselbe hörten, was am vorhergehenden für die ersteren aufgeführt worden) eingerichtet werden, durch die neuesten Nachrichten aus Paris sich als unbegründet erweist. Es bleibt beim Alten, das heisst bei sieben ordentlichen und drei ausserordentlichen Concerten.

L. B.

### Aus Prag.

[Musicalische Zustände — Das Conservatorium. — Concerte]

Der Druck der Verhältnisse, die unsere Zeit so eigenthümlich und fühlbar als eine in ihrer Art einzige Geschichts-Periode kennzeichnen, lastet wohl auf keinem Staate mit so gewaltiger Wucht, wie auf der österreichischen Monarchie. Nicht nur das öffentliche Leben, auch jenes der Familie, ja, jedes Individuums wissen von der Gewalt der Thatsachen, von den überall störenden Hemmnissen der über uns hereingebrochenen sündflutartigen Calamität zu erzählen. Die materiellen Conflict, in welche wir durch politische und sociale, provocirte und zufällige Umstände gerathen sind, durchdringen den ganzen Staatskörper mit einer solchen Intensität, dass kein Glied desselben, und wäre es auch das kleinste, unberührt bleiben kann. Der Wechselwirkung, in welcher Körper und Geist zu einander stehen, entspricht auch jene zwischen dem materiellen und geisti-



gen Leben im Haushalte der Völker. Mit den politischen, socialen Zuständen stehen jene, welche sich auf dieser realen Basis in dem idealen Reiche der Wissenschaft und Kunst, in der Sphäre höherer Culturbestrebungen bilden, in gleichem Verhältnisse. Die Qualität in Beschaffenheit der einen bestimmt zum grössten Theile jene der anderen, eben weil im kranken Leibe nur selten ein gesunder Geist leben kann, oder die freie Regsamkeit und Entwicklung desselben wenigstens gebunden erscheinen. Kann das Kunstleben eines geistesfrischen Volkes, einer in das nie zum Stillstehen zu bringende, nur in seinem Umschwunge höchstens zu hemmende Rad vorwärts strebender Civilisation eingreifenden Stadt selbst durch die brutalsten Gebote eines feindlichen Geschickes nicht gänzlich unterdrückt werden, so lassen sich die Resultate eines solchen doch nicht vollends paralyisiren; denn Mangel an Licht, Luft und anderen der freien Bewegung nothwendigen Bedingungen ist ein Hemmniss, das zu überwinden bisweilen selbst der vollsten Willens-Energie nicht immer gelingt. Aus diesem ergeben sich die jetzigen Zustände des auf das Prokrustesbett allgemeiner Nöthigungen gespannten Kunstlebens von selbst. In Prag kommen zu diesen allgemeinen noch allerhand besondere, deren Vorhandensein wohl als constatirt gelten kann, aber von denen es besser sein dürfte, zu schweigen. Unter den Auspicien solcher Art muss an die lebenden Regungen der Kunst ein nur relativer Maassstab gelegt werden, der nicht bloss die positiven Thatsachen nach ihrer absoluten Gültigkeit, sondern auch den negativen Kampf mit den nun einmal vorhandenen, mit Gewalt aufgetroyrten Verhältnissen im berücksichtigenden Auge behält. Einige locale Notizen aus dem hiesigen socialen Leben, aus den hiesigen politischen Zuständen und bureaukratischen Personal-Verhältnissen genügen, um diese allgemeinen Andeutungen in das hellste Licht zu setzen, speciel zu begründen; doch muss hier aus guten Gründen davon Abstand genommen werden, die Deutung jenen, welche Prags Verhältnisse nicht durch Autopsie kennen, überlassen bleiben, selbst auf die Gefahr hin, letztere einer von der gemeinten und erfassten verschiedenen zusteuern zu sehen. Es muss die Versicherung genügen, dass sich bei uns die Klippen, welche einem selbständigen Aufschwunge freier Entwicklung eines kräftigen Kunstlebens entgegenstehen, in neuester Zeit immer mehr und mehr vervielfältigen. Die Verfolgung der Mission, welche Prag so blühend vor einem und zwei Decennien zu erfüllen strebte, wird ihm immer schwerer gemacht, nicht zufolge innerer, subjectiver Ursachen, sondern äusserer Hindernisse. Dieses gilt nicht nur von dem wissenschaftlichen und Kunst-Leben im Allgemeinen, sondern auch von jenem der Tonkunst insbesondere, der Domäne, in welcher es als Hauptstadt des musicalischen Böhmens selbst unter drückenderen poli-

tischen Verhältnissen, als den jetzigen, einst doch souverain herrschen konnte. Alle Factoren eines öffentlichen Musiklebens leiden unter dem Drucke nicht nur jener allgemeinen, überall mehr und minder fühlbaren Zustände, sondern auch der besonderen, die nun auf Prag lasten. Da diese Zeilen insbesondere dem hiesigen Conservatorium gewidmet sein sollen, so möge es erlaubt sein, Einiges anzudeuten, was der Erweiterung und Vervollkommnung dieses nationalen Instituts im Wege steht. Abgesehen davon, dass ein auf die Munificenz einzelner hochherziger Patrioten angewiesenes Privat-Institut immer nur auf das angewiesen bleibt, was es von der Grossmuth dieser zu erwarten hat, dass dieses nie eine Garantie und feste, sichere Basis bilden kann und von nur zufälligen Constellationen abhängt, diese aber gerade jetzt so ungünstig als möglich sind, erwachsen aus dieser schwankenden Stellung auch noch andere als bloss materielle Gefahren, deren Einfluss ein tief eingreifender und nachhaltiger ist. Die Entstehung des Conservatoriums fällt in eine Zeit, welche dem Institute noch ein Privilegium des Monopols sicherte. Die damaligen Anforderungen waren viel bescheidener und specieller, als jene, die jetzt an eine Hochschule der Musik gemacht werden. Eine Concurrenz bestand noch nicht, und die den ursprünglichen Gründungs-Intentionen musterhaft entsprechende Organisirung entsprach vollkommen dem ersten Zwecke einer alle wesentlichen Instrumente umfassenden Orchesterschule auf der Basis allgemeiner musicalischer Bildung. Ja, sie ging noch höher und beschenkte die musicalische Welt nicht nur mit tüchtigen praktischen Musikern, sondern auch mit Virtuosen ersten Ranges und productiven Künstlern. Jetzt, bei der modernen Richtung, welche die Tonkunst eingenommen, sind die Verhältnisse andere geworden. Ueberall sucht man der speciel musicalischen Bildung nicht nur jene strengwissenschaftlicher Theorie, sondern, als absolute Bedingung einer solchen, die allgemeine humanistische als feste Basis unterzulegen. Wie nothwendig eine solche dem jetzt in die Welt tretenden Musiker sei, bedarf wohl keiner neuerlichen Hervorhebung. Die sociale Stellung des Tonkünstlers nicht nur ist eine von der früheren ganz und gar verschiedene, die einst ausreichende Naivetät eines exclusiven, selbstzwecklichen Musikers, dem das ganze ausser seinem Fache liegende Gebiet anderweitiger Cultur-Elemente in genügsamster Selbstbefriedigung eine *Terra incognita* blieb, ist heutzutage ein vollkommen überwundener Standpunkt. Aber auch dem bloss ausübenden Instrumentalisten als solchem, um so eindringlicher dem producirenden Künstler und jenem, der eine höhere Stellung als Dirigent und artistischer Leiter aspirirt, genügen das bloss Talent und die Erwerbung blosser Fachkenntnisse und Erfahrungen nicht mehr. Seitdem die Fortschritts-Bewegung auch in der Musik die



Gränzen, welche ihr bestimmt sind, nicht so sehr zu überschreiten als möglichst zu erweitern sucht, bedarf ihr Vertreter eines weiteren Horizontes; dieser wird aber nur auf der Höhe einer allgemeinen, nicht bloss äusserlich weltlichen, sondern wissenschaftlichen Bildung gewonnen. Der speciellen Auseinandersetzung und Bekräftigung dieser Andeutungen bedarf es wohl nicht; sie drängen sich dem Artisten, sowohl was seine sociale Stellung als was die Nothwendigkeit, im Strome des Kunstlebens unmittelbar zu stehen, alle Gründe und Motive desselben zu begreifen, anbelangt, wohl von selbst und eindringlich genug auf. So vortrefflich nun auch unser Conservatorium als specielle Musikschule sein mag, so glänzend die Resultate der verschiedenen, zu einem ganzen Organismus verbundenen Instrumental-Classen bisher auch waren, die Möglichkeit, sich umfassende Kenntnisse, auch solche, die in nur mittelbarem Verhältnisse zu den specifisch musicalischen stehen, aber nicht minder nothwendig sind, zu erwerben, bietet das Institut zufolge seiner Constitution den Schülern nicht mehr in vollkommen ausreichender, den jetzigen Erfordernissen genügender Weise. Bedarf der Musiker schon als solcher einer möglichst ausreichenden Kenntniss in allen dem Gebiete der Tonkunst angehörenden wissenschaftlichen Fächern, so ist ihm die Fähigkeit, dieselbe kritisch zu sichten und die dann seiner Perceptionsgabe und anderweitigen Talenten entsprechenden Resultate seiner Fachbildung anwenden und gebrauchen zu können, nicht minder unentbehrlich. Diese Fähigkeit kann aber nur durch allgemeine Humanitäts-Bildung erlangt werden. Was in dieser Beziehung an unserem Conservatorium unter den obwaltenden Umständen geleistet wird, ist zwar höchst anerkennenswerth; es beschränkt sich aber, wie es in der Natur der Dinge liegt, auf das einem Privat-Institute Zugänglichste. Dass dieses bei beschränkten und nicht gesicherten Mitteln nur lückenhaft sein kann, versteht sich von selbst. Bei den jetzigen Anforderungen an die Tonkunst und ihre Vertreter, bei der immer steigenden Concurrnz, die mit dem Aufblühen neuer derlei Institute dem unseren erwächst, wird eine Vervollkommnung und Vervielfältigung der Bildungsmittel eben eine immer brennendere Frage für das Gedeihen des prager Conservatoriums. Die Antwort auf selbe, als Lösung für die ferneren Bedingungen einer gesunden, concurrnz-fähigen Existenz, lässt unter den bisherigen Verhältnissen auf sich warten. Nur einer vervollständigenden und erweiternden Reform wird es gelingen, den Forderungen der Neuzeit zu genügen. Zu diesem Zwecke nun kann bloss eine Alterirung und Umwandlung der Anstalt aus einer privaten in eine öffentliche, d. h. solche erreicht werden, welche sie den mannigfaltigen Zufällen, denen sie nach ihrer jetzigen Constituirung ausgesetzt ist, entrückt; sie muss,

soll sie ferner gedeihen, über allen Wechselfällen stehen. Unter der Garantie des Landes selbst wird dieses allein möglich, und man sieht, wie sich die allgemeine Nothwendigkeit einer endlichen Beendigung der politischen Provisorien auch in den speciellsten Fällen geltend macht. Es bedarf nicht der Anführung besonderer Facta, um die Hindernisse, welche unter der Aegide dieser leidigen provisorischen Zustände dem zeitgemässen Aufschwunge des Conservatoriums entgegen stehen müssen, zu constatiren; es muss deren allgemeine Andeutung genügen. Wenn sich ein Bericht mit dem jetzigen Zustande desselben befassen soll, so muss es dem Berichterstatter erlaubt sein, von absoluten Postulaten zu abstrahiren, die gegebenen Verhältnisse als Ausgangspunkt desselben zu nehmen. Dass auf der Basis der nun einmal vorhandenen Verhältnisse das prager Conservatorium seine Geltung und relative Bedeutung auch jetzt noch siegreich und verhältnissmässig glänzend zu behaupten vermag, verdankt es zunächst in materieller Beziehung der nicht genug zu preisenden Energie und Opferwilligkeit der an der Spitze des „Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen“ stehenden Direction, als deren Seele Graf Albert Nostiz zu nennen, und in Beziehung der pädagogisch-artistischen Leitung des Instituts dem artistischen Director desselben und dem ihm zur Seite stehenden Lehrkörper. Um die Verdienste der Letzteren in das ihnen zukommende Licht stellen zu können, sei es erlaubt, in den folgenden Zeilen der heurigen Conservatoriums-Concerte und ihrer Resultate zu gedenken, da diese als öffentliche Proben der Wirksamkeit zunächst geeignet sind, die Leistungsfähigkeit des Instituts innerhalb der vorhandenen Schranken zu constatiren.

Seit dem vorigen Jahre hat sich in den Productionen des Instituts eine grosse Veränderung ergeben. Von Seiten der hohen Vereins-Protectoren wurde nämlich bestimmt, zu denselben ausgezeichnete Repräsentanten reproductiver Kunst, Meister ersten Ranges und berühmten Namens zu ziehen. Dem Zwecke einer öffentlichen Prüfung, den die Anstalt bisher in ihren Ensemble- und Solo-Leistungen hauptsächlich und fast ausschliesslich verfolgte, gesellt sich mit dieser Neuerung nun auch der ostensible, mit grossen Einzel-Productionen zu glänzen. So dankbar die Absicht, Prag mit musicalischen Celebritäten bekannt zu machen, die Gelegenheit zu bieten, Künstler hören zu können, die sonst für uns unbekannt geblieben wären, auch anzuerkennen ist, einige Bedenken gegen diese Neuerung drängen sich unwillkürlich auf. Wäre das Conservatorium nicht statutmässig auf die gar zu magere Dreizahl jährlicher Concerte beschränkt, und könnte es einen ganzen Cyklus von solchen veranstalten, so dass das Institut hinlänglichen Platz gewänne, alle Zweige seiner artistisch-pädagogischen Wirk-



samkeit öffentlich zeigen zu können, so könnte ein Zweifel gegen die Zweckmässigkeit der neuen Maassregel kaum eine nur halbwegs motivirte Begründung finden. Unter der jetzigen quantitativen Einschränkung aber ist es etwas Anderes. So erscheinen nun schon seit zwei Jahren manche Instrumental-Classen in den Solo-Productionen der Zöglinge gar nicht mehr vertreten, obwohl kaum angenommen werden kann, dass sich unter jenen, welche nicht so bevorzugt sind, wie die Violinisten und Clarinettisten, nicht auch entsprechende Talente vorfinden sollten. Aber selbst jene Instrumente, die sich besonders zahlreicher Schüler und mit ihren Lehrern besonderer Protection erfreuen, können nicht alle ihre hervorragenderen Repräsentanten dem Publicum öffentlich zeigen, eben weil es jetzt noch mehr an Platz fehlt, als ehemals. Auch werden die eigentlichen Concert-Vorträge der Schüler selbst unter der Annahme, dass das mächtig aufstrebende Talent mit seinen Zukunfts-Hoffnungen unter allen Umständen das innigste Interesse an seinen Kundgebungen wach erhält, von jenen grossen Meistern, welche unmittelbar mit ihnen als Gäste mitwirken, denn doch einiger Maassen gedrückt, die Aufmerksamkeit auf sie in den Schatten gestellt, da die Sonne wohlbegründeten Ruhmes in dieser Beziehung als exclusive Egoistin letztere nur auf den Einen Punkt zu concentriren sucht. Man sieht, unsere Einwendung bezieht sich nur auf den nächsten Zweck der Conservatoriums-Concerte und könnte leicht mit einer quantitativen Vermehrung derselben ganz und gar zu Boden geschlagen werden. Aber nicht nur in artistischer Beziehung müsste eine solche dem Institute zum grössten Vortheile gereichen, sondern auch in materieller.

(Schluss folgt.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Wir werden hier, wenn die Theilnahme des Publicums es ermöglicht, die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli aus Venedig, die jetzt in Brüssel mit ausserordentlichem Erfolg spielt, in 6—8 Vorstellungen hören. Herr Dr. Hanslick sagt in der wiener „Presse“: „Die echte Schönheit der italiänischen Musik fand stets an uns einen dankbaren Bewunderer. Die Italiäner cultiviren (freilich einseitig) das ursprünglichste und wesentlichste Element der Tonkunst: ihre sinnliche Schönheit und klare Form. Je mehr die deutsche Musik ihren Hang zu dem entgegengesetzten Extreme, nämlich dem charakteristischen Ausdruck, pflegt, desto wünschenswerther muss es sein, dass zeitweilig in italiänischen Musterwerken ihr das Fehlende lebendig entgegentrete. Diese Erkenntniss lag als tiefer, richtiger Instinct den musicalischen Römerfahrten unserer älteren Componisten zu Grunde. Wie gewaltig dieses Ergänzungs-Bedürfniss noch heutzutage, nachdem die Macht der italiänischen Musik so sehr gesunken, sich regen könne, haben die jüngsten Erfolge der Italiäner in Berlin sehr anschaulich gemacht. Das musiceirende Berlin, das Jahre lang keine wälsche Oper vernommen, weidete sich, man möchte sagen an dem „Anblick“ dieser plastisch schönen, in sich abgeschlossenen Melodien. Es war, als rauschte

plötzlich ein lustiger, silberheller Bach durch den verständig trockenen Sand. In Wien, wo italiänische Componisten leider auch in der deutschen Saison bevorzugt werden, ist eine ähnliche Wirkung freilich nicht möglich; (?) allein Eine Seite bleibt für uns von kunstpädagogischer Wichtigkeit. Das ist die italiänische Gesangskunst. Allerdings eine gesunkene Grösse, kann und soll sie trotzdem ihrer deutschen Schwester als Vorbild dienen. Noch immer sind die Italiäner die besten Sänger; damit sprechen wir nicht sowohl ein Prärogativ des Landes aus, als ein Verdienst der Schule. Die Italiäner haben von der Gesangskunst einen viel richtigeren Begriff und einen höheren Respect, als die Deutschen“ u. s. w.

**Crefeld,** 27. April. Das heutige Concert der Liedertafel, welches im Saale des Hotel de la Redoute bei sehr zahlreicher Theilnahme der hiesigen Musikfreunde Statt fand, hatte sich im Ganzen eines entschieden günstigen Verlaufes zu erfreuen. Es wurde mit der Ouverture zum „Wasserträger“ von Cherubini eröffnet, welche recht präcis, mit Ausdruck und Verständniss gespielt wurde. Dieselbe Anerkennung verdient der Vortrag der zweiten Ouverture „Die Najaden“ von W. Sterndale Bennett. Die Liedertafel sang: 1) Psalm 23, „Gott meine Zuversicht“, von Schubert; 2) „Auf offener See“ von F. Möhring; 3) „Lied für die Deutschen in Lyon“ von Mendelssohn; 4) zwei Volkslieder und 5) „Frühlingsnahen“ von Josephson. In sämtlichen Vorträgen offenbarte der Verein wiederum Sicherheit, wohlthuende Frische des Tones und schöne Klangfärbung. „Auf offener See“ war eine besonders glücklich gewählte Nummer; es ist ein reizendes, mit schön instrumentirter Orchester-Begleitung dahin wogendes Gesangstück für Chor und Soli, das bis zu dem Schlussgebete den Zuhörer gewaltig ergreift. Das letzte, „Frühlingsnahen“, fand ein getheilte Aufnahme, keinesfalls war dieselbe so, wie die Ausführung wohl verdiente. Die Composition ist eine eigenthümliche, und fällt es dem Zuhörer wirklich schwer, sich mit diesem „Nahen“ der schönen Jahreszeit zu befreunden. Nun erübrigt noch, eines besonderen Genusses zu gedenken, der uns durch das Auftreten eines geschätzten heimischen Talentes, Fräul. Büschgens, geworden. Sie sang die Arie aus Titus: „Ach, nur einmal noch im Leben“ u. s. w. Das Publicum zollte der Sängerin rauschenden Beifall, in den wir ganz einstimmen. In dem Vortrage des Mozart'schen herzigen Liedes „Das Veilchen“ bewies sie, dass sie neben Verständniss der Musik die Mittel besitzt, das geistig Erfasste zu voller Wirkung wiederzugeben.

**Sängerfest in Gent.** Der Männergesang-Verein *Société royale des Melomanes*, gestiftet den 1. October 1838, wird bei Gelegenheit der nächsten Gemeinde-Festtage, Sonntag den 8. Juli, unter dem Patronat der städtischen Behörde einen Chorgesang-Wettstreit veranstalten. Eingeladen sind 1) alle Vereine Belgiens und des Auslandes, mit Ausnahme derjenigen, die in Gent selbst bestehen; 2) die Schüler der Gemeindeschulen, die von Gent mit einbegriffen. Ein Nachlass von 50 Procent ist allen Gesellschaften auf den belgischen Eisenbahnen bewilligt. Es sind verschiedene Preise für die städtischen und für die Landgemeinden ausgesetzt. Für die Vereine ausländischer Städte besteht der erste Preis in einer goldenen Denkmünze und einer Prämie von 500 Frcs., der zweite in einer goldenen Denkmünze. Vom Auslande können auch nur zwei Vereine concurriren; in diesem Falle wird aber nur der erste Preis zuerkannt. Die Jury für dieselben besteht wenigstens aus fünf Preisrichtern. Der Chor muss mindestens 20 Mitglieder zählen. Jeder Verein trägt nach eigener Wahl zwei Chöre ohne Begleitung vor; auf die Soli nimmt die Jury keine Rücksicht. Kein Preis wird getheilt; im Nichteinigungs-falle können die Richter den Vortrag eines dritten Stückes verlangen.

Anmeldungen in frankirten Briefen sind vor dem 15. Juni an den Secretär des Vereins, Herrn J. Story, Coupure Nr. 161, zu richten. Sie müssen die Titel der Gesänge und die Namen der Componisten, so wie die Anzahl der Sänger enthalten.



Die Denkmünzen werden mit dem Bildnisse Seiner Königlichen Hoheit des Grafen von Flandern, des Ehren-Präsidenten des Vereins, ausgeprägt.

Das *Journal de Liège* vom 26. April bringt als eine „*Nouvelle incroyable*“ aus dem *Guide Musical*, der in Brüssel erscheint, einen Bericht von Fétis dem Aelteren, als Vorsitzendem der permanenten Abtheilung für die musicalische Preisbewerbung, an die königlich belgische Akademie, über die Bestimmung der Länder, in denen Herr Radoux, der gegenwärtig Gekrönte, seine Reise-Stipendien zu verzehren habe. Es heisst darin wörtlich:

„In Betracht der Zustände politischer Aufregung, in denen sich Italien gegenwärtig befindet, und der Art von musicalischer Anarchie, welche in diesem Augenblicke in Deutschland herrscht, ist die permanente Jury der Meinung, dass sich der Gekrönte des Besuches dieser beiden Länder zu enthalten hat. Sie rath deshalb der Staats-Regierung, Herrn Radoux auf den Aufenthalt in Paris und während der Saison in London zu verweisen und ihm für die Zeit des Aufenthaltes in London einen Zuschuss zu bewilligen.“

Das *Journal de Liège* macht zu diesem allerdings höchst wunderlichen Actenstücke ganz artige Bemerkungen, u. A.: „Da ist also Deutschland, die vorzugsweise Heimat der Tonkunst, auf einmal mit dem Interdict belegt, weil es R. Wagner und einige wenige andere Musiker erzeugt hat, gegen deren Streben Herr Fétis eine Antipathie hat! Und einer unserer Preisgekrönten ist dazu verurtheilt, nur das zu studiren, was man ihn will hören lassen! Wie? Man will dem jungen Componisten die Freiheit seiner Entwicklung beschränken, ja, vollends aus Furcht, er möchte auf Irrwege gerathen, ihm die Thore der deutschen Städte verschliessen, wo er alle Tage die Auführungen der Meisterwerke eines Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und so vieler Anderen durch bewundernswürdige Orchester hören kann?? — Was ist daran gelegen, dass Wagner im Augenblick vielleicht in Deutschland von Vielen überschätzt wird, dass seine Werke nicht seinem Rufe entsprechen? Die Zeit wird ihnen ihre richtige Stelle schon anweisen! Und hat denn Herr Fétis vergessen, dass Wagner in Paris ist und auch in London gewesen ist, folglich Paris und London auch schon der „musicalischen Anarchie, die in Deutschland herrschen“ soll, verfallen sind? Der Preisgekrönte wird sich also auch dort die Ohren verstopfen müssen!“ U. s. w.

In der That, man begreift kaum die grämliche Ansicht von Fétis und ihren wunderlichen Ausbruch in einer amtlichen Warnung vor der Berührung mit einer Ketzerei, die in Deutschland keineswegs auf solche Weise Wurzel gefasst hat, wie sich das Ausland einbildet oder von der Partei einbilden lässt. Musicalische Anarchie in Deutschland! Ist denn Brüssel so weit entfernt vom Rheine, dass Herr Fétis gar nichts von den Programmen der Winter-Concerte in den rheinischen Städten von Basel bis Düsseldorf zu Gesicht bekommen hat? Wo zeigt sich da „Anarchie“? Athmen sie nicht alle den echt classischen Geist, und strömt nicht das Publicum alljährlich zahlreicher herbei, sich in diesen Geist zu versenken? Und wir sprechen nur von dem, was so zu sagen vor der Thür des Herrn Fétis geschieht. Also der belgische Laureat darf in Aachen und Köln die Passion von Bach nicht hören, das Musikfest zu Düsseldorf nicht besuchen!

Sivori gibt in Mailand Concerte, die ganz ausserordentlichen Zulauf haben und die Mailänder für die sehr mittelmässigen Opern-Vorstellungen, die sie jetzt haben sollen, entschädigen.

Die Sängerin Marie (eigentlich Clementine) Piccolomini, die einige Jahre in London und in New-York bei der italiänischen Oper entzückte, hat jetzt London verlassen, um sich in Florenz mit einem der reichsten und vornehmsten Herren des Landes, dem Mar-

chese Gaëtani, zu vermählen. Die junge Dame soll sich indess auch ein Vermögen von 40,000 Pf. St. (250,000 Thlr.) ersungen haben. Ihre letzten fünf Vorstellungen in London haben ihr 450 Pf. St. (beinahe 3000 Thlr.) eingetragen.

In Neapel scheinen die Zustände der Oper eben so krank zu sein, wie die politischen. Ein dortiges Blatt schreibt: „Signora Vera-Lorini ist unwohl, Signora Ventura ist unpässlich, Signora Ravaglia ist krank — woraus folgt, dass das ganze Theater kränkelt.“

**\*\* Paris.** Die hiesigen Orpheonisten haben den Plan, den Ruhm des kölnner Männergesang-Vereins in London zu verdunkeln. Nun, in Bezug auf die Masse werden sie sicher den Sieg davon tragen; denn dreitausend Sänger werden sich unter der Direction von Herrn Delaporte vereinigen und vom 24.—30 Juni ein Sängerkoncert im Krystallpalaste veranstalten! Das Programm enthält: *God save the Queen*, *Veni Creator* von Besozzi, Stück aus dem 19. Psalm von Marcello, Choral von Hassler (1601), von Scheidenam (?) (1604), O Isis und Osiris von Mozart, Sextett aus den Hugenotten (von 3000 Stimmen gesungen??), *Les Cimbres et Teutons* von Lacombe, *Les Enfants de Paris* von Adam, Das Kirchlein von Becker, Der Jäger Abschied von Mendelssohn, Der Tag des Herrn von C. Kreutzer, Norwegisches Freiheitslied und *Le Chant du bivouac* von Kücken, *La Retraite* von Rillé, *La nouvelle Alliance* von Halévy und *France!* von Ambr. Thomas.

Mit dem Bau des neuen Opernhauses sind wir hier ungefähr eben so weit, wie Sie in Köln; seit dem Aufliegen des Bauplanes auf der Mairie des neunten Arrondissements haben nicht weniger als 504 Architekten aus Paris und der Provinz Gegenbemerkungen eingereicht. Es sollen sehr gründliche Einwände, besonders von Herrn von Filippi, dagegen gemacht sein, die der Kaiser, nach Besichtigung des auf dem *Boulevard des Capucines*, der *Rue de la Paix* gegenüber, für den Neubau in Aussicht genommenen Platzes für begründet erklärt haben soll. Se. Majestät soll für den Plan sein, das neue Haus auf die Stelle des alten zu erbauen, mit der Vorderseite nach dem Boulevard und Niederlegung der *Passage de l'Opéra* und einiger daran stossender Häuser.

## Ankündigungen.

### Anzeige.

Die Stelle eines Sologeigers, welcher zugleich ein tüchtiger Orchesterspieler sein muss, ist an der städtischen Capelle zu Aachen vacant und kann mit dem 15. Juni d. J. angetreten werden. Mit derselben ist ein fixes Jahrgehalt von 350 Thlrn. verbunden. Anmeldungen nebst betreffenden Zeugnissen sind bis zum 1. Juni d. J. portofrei an den Bürgermeister Herrn von Pranghe einzureichen, woselbst auch die näheren Bedingungen zu erfahren sind.

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.