

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 25.

KÖLN, 22. Juni 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. G. F. Händel. — Die Sänger an der italiänischen Opern Akademie zu London in den Jahren 1720—1728. — Händel's Verhältniss zu den Damen. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, General-Intendant v. Hülsen — A. Rubinstein — Prag, Capellmeister Titl — Paris, Kosten des neuen Opernhauses, Männergesang-Vereine — Giuseppe Concone † — London, Brandunglück — Petersburg, Musicalischer Scandal).

G. F. Händel.

Der zweite Band von Friedrich Chrysander's „G. F. Händel“ ist erst Ende des vorigen Jahres erschienen, mithin beinahe zwei Jahre nach dem ersten (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. I. 1858. II. 1860). Der Verfasser entschuldigt dessen Verzögerung zunächst dadurch, dass seine Thätigkeit auf längere Zeit durch die begonnene Ausgabe von Händel's Werken *) in Anspruch genommen worden, und ferner durch die grosse Verwirrung und das Ungenügende der bisherigen Berichte über denjenigen Lebens-Abschnitt Händel's, welchen dieser zweite Theil behandelt. Abgesehen davon, dass wir die Mitwirkung Chrysander's bei der deutschen Händel-Ausgabe für sehr fruchtbringend halten, finden wir, dass das Publicum bei dem längeren Harren nichts verloren, sondern durch die Ausdehnung der mühevollen und gründlichen Arbeit auch auf die scheinbar entferntesten Quellen und Hülfsmittel zur Geschichte Händel's als Mensch und Künstler nur gewonnen hat. Uebrigens ist das Werk nicht für die nach Neuem lechzenden und nur das schnell auf einander folgende Neue hastig verschlingenden und eben so schnell vergessenden Leser geschrieben. Es ist eben so wie Jahn's „Mozart“ ein Neues, das die Lebenskraft, alt zu werden, in sich hat, um fort und fort Künstler und ernste Kunstfreunde zu unterhalten und zu belehren.

Der hier geschilderte Lebens-Abschnitt des grossen Mannes, der die Jahre 1720—1740 umfasst, steht in der Mitte zwischen den Lehr- und Wanderjahren und der grossen Oratorienzeit des Meisters. Seine hauptsächlich Thätigkeit während desselben war der italiänischen Oper auf englischem Boden gewidmet; erst in den letzten Jahren dieser Periode begegnen wir oratorischen Tonschöpfungen, wie *Israel in Aegypten* und *Saul*, die freilich schon eine

ganz andere Höhe des Stils zeigen, als die weit früheren Arbeiten *Esther* und *Acis und Galatea* aus dem Jahre 1720 (1732 wieder aufgenommen) und selbst *Deborah* und *Athalia* aus den Jahren 1732 und 1733.

Um diesen mittleren Abschnitt gründlich aufzuhellen, bedurfte es des tiefen Eindringens nicht nur in die musicalische Entwicklung des Zeitalters, sondern in die ganzen Culturzustände Englands und namentlich Londons, wie sie sich in der Literatur und Poesie der Briten jener Zeit abgebildet finden.

Chrysander hält nun diesen Abschnitt für einen höchst wichtigen in der künstlerischen Entwicklung Händel's, und nach Durchlesung seines zweiten Theiles stimmen wir darin im Ganzen mit ihm überein, und wollen die Aeusserung des Vorwortes, dass „derselbe für das Gesamt-Verständniss Händel's von grösserer Bedeutung sei, als der erste und letzte“, der Begeisterung des Biographen für seinen Helden, wobei man's leiden mag, wenn auch der Becher überschäumt, und der mühsam errungenen und deshalb von Allen zu achtenden Freude über die eigene Forschung, die so manchen verborgenen Schacht entdeckt und zuerst ausgebeutet hat, gern zu Gut halten. Er hat es sich zur Haupt-Aufgabe gemacht, diese seine Ueberzeugung darzulegen, die, in wenige Worte zusammengefasst, dahin geht, dass Händel durch die italiänische Oper erst zu den Schöpfungen durchgedrungen sei, die für seinen unsterblichen Ruhm wie für die Höhe der deutschen Tonkunst entscheidend wurden, dass die Oper ihm den Weg zum Oratorium bahnte, und „gewisser Maassen der Tummelplatz war, auf welchem sich sein Genie für die höchste Gattung der Vocalmusik stahlte“.

Nun ist es freilich eine Eigenschaft, wir wissen nicht, sollen wir sagen: eine Schwäche oder eine Stärke, neuerer Literar- und Kunst-Historiker, ihre persönliche Ansicht über den Entwicklungsgang eines bedeutenden Menschen und über das Verhältniss seiner Werke zu seinem Leben

*) Die Lieferungen von 1860 enthalten die *Passion*, *Semele*, *Theodora*.

und Charakter sich dermaassen aus jenen, den Werken allein, heraus zu bilden, dass sie unmerklich dahin kommen, ihre Ansicht auch überall in die Werke, und namentlich in deren Entstehungsgeschichte, hinein zu tragen, während sich doch nicht läugnen lässt, dass in diesen Dingen durchaus nicht Alles von innen heraus zu erklären ist, da einerseits die zwingende Kraft äusserer Verhältnisse und Veranlassungen zu wenig beachtet wird, andererseits Sprünge des Genius von einer Stufe auf eine andere räthselhaft bleiben und der Auslegung spotten werden, die da meint:

Das Erst' ist so, das Zweite so,
Und drum das Dritt' und Vierte so,
Und wenn das Erst' und Zweit' nicht wär',
Das Dritt' und Viert' wär' nimmermehr.

Chrysander hat die Aufgabe, die er sich gestellt hat, allerdings stets im Auge und verfolgt sie mit Liebe und Eifer, allein er verbirgt uns auch nichts von den äusseren Verhältnissen Händel's, das auf seine künstlerische Entwicklung nach der Ansicht Anderer vielleicht mehr Einfluss geübt haben dürfte, als er ihm zugesteht; ja, er eröffnet selbst der Begründung dieser abweichenden Ansicht Anderer viele neue Quellen durch Eingehen in bisher unbekannte Einzelheiten der Lebens-Ereignisse, Lebens-Annehmlichkeiten und Widrigkeiten, dass am Ende des vortrefflichen Buches dem verständigen, prüfenden Leser das reichste Material sowohl in Bezug auf psychologische und ästhetische Künstler-Entwicklung, als auf historische und bürgerliche Daseins-Abwicklung vorliegt, um sich ein selbstständiges Urtheil zu bilden.

Wir theilen zunächst aus der letzteren Rubrik zwei Fragmente mit, von denen das erste die italiänischen Opernsänger Händel's, das zweite sein Verhältniss zu der schöneren Hälfte des Menschengeschlechtes betrifft.

„Die Sänger an der italiänischen Opern-Akademie zu London in den Jahren 1720—1728.“

„Wir haben es hier ausschliesslich mit den Italiänern oder italiänisch gewordenen Deutschen und Engländern zu thun. Für die Germanen soll kein Vorwurf darin liegen; es müsste denn ein Vorwurf sein, eine Kunst, die man zu Hause nicht besass, den Fremden abgelernt zu haben. Unter der wahren Kunst des Gesanges, als fortbildende Schule betrachtet, kann nur die italiänische verstanden werden. Zum Glück ist bei der Gesangkunst die Einheit wichtiger als die Mannigfaltigkeit, da ihre Grundlage, die richtige Tonbildung, gleich der Tugend, auf einer einzigen geraden Strasse zwischen den Irrpfaden liegt. Die Aneignung der italiänischen Methode hat daher überall, wo sie mit Verständniss betrieben wurde, nur wohlthätige Folgen gehabt.“

„Näher betrachtet, herrscht im Bereiche dieser einen ungetheilten grossen italiänischen Gesangkunst, so wie sie sich in verschiedenen Künstlern und Zeiten darstellte, eine Mannigfaltigkeit, welche den Schreibarten der Tonsetzer annähernd entspricht. Dadurch wird sie einer historischen Beschreibung zugänglich, die noch über etwas Anderes zu berichten hat, als über die abenteuerliche Gold-Laufbahn einzelner Sänger, und sich auch mit den allgemeinen Redensarten über die „grosse Schule des italiänischen Gesanges“ ungerne begnügen möchte. Händel's Leben stand so recht in der Mitte des Schönsten und Wundervollsten, was die Gesangkunst aufzuweisen hat, und das Beste von Allem hatte sich in persönlichem vertrautem Verkehr an seinen Werken zu erproben. Sein Leben ist daher wie kein anderes geeignet, auch diese Seite der Kunst unbefangen überschauen zu lassen. Vier Epochen der Gesangkunst sind in Händel's Zeit zu unterscheiden.“

„Die Blüthe der ersten fällt noch in die letzten Jahrzehende des siebenzehnten Jahrhunderts. Ihre Hauptvertreter sind Pistocchi und Steffani, und ihre Kennzeichen sinnvolle Feinheit des Vortrages, daher hauptsächlich zur Kammermusik geeignet, Verbindung contrapunktischer und melodischer Künste und Vereinigung des Sängers und des Tonsetzers in Einer Person. Von Seiten des Componisten kann man es Steffani's, von Seiten des Gesanglehrers Pistocchi's Schule nennen. Doch schon Carissimi und Stradella aus früherer Zeit gehören dazu, und alle sind Setzer und Sänger zugleich.“

„Die zweite Wandlung entstand im Gegensatze zu der ersten. Sie pflegte vor Allem den dramatischen Gesang und trieb die theatralische Action aufs Aeusserste. Begonnen um 1690, stand sie in vollem Flor, als Händel in Italien war und nach England kam, also um 1710. Dies war Scarlatti's Schule. Auch Keiser's Musik erforderte und erzeugte derartige Sänger, nur weniger vollkommen. Setzer und Sänger traten wieder aus einander, oder blieben doch nur da vereinigt, wo die Richtung sich zwitterhaft gestaltete, z. B. bei Mattheson in Hamburg. Der gefeiertste Name in dieser Sängerclasse war der Ritter Nicolini. Auch Vittoria Tesi gehört hieher. Hervorstechend bei Allen ist feurige Lebendigkeit, Vorwiegen eines glücklichen Naturalismus, Zurücktreten der rein musicalischen Schulbildung und in Folge dessen Vernachlässigung des gesanglichen Theiles zu Gunsten des dramatischen. Dies waren die Sänger, von denen Händel zu sagen pflegte: „Mässige Stimmen, aber gute Acteurs“. Der Aufgabe eines Theatersängers entsprachen sie unbestreitbar viel besser, als die feingebildeten Meister vor ihnen.“

„Die dritte Epoche bildete sich aufsteigend aus den beiden vorigen, das Gute beider sich aneignend, doch mit

Hinneigung zu der ersten, gehaltvolleren. In ihr ertönte wahrhaft goldener Gesang. Die Sänger bewahrten sich die in der vorausgegangenen Periode errungene Selbstständigkeit, gaben sich aber wieder mit allem Ernste musicalischen Studien hin, zum Theil auf Kosten der dramatischen, und erreichten so bei guter Begabung eine Stufe der Vollkommenheit, die unübertrefflich war und für alle Zeiten mustergültig sein wird. Dies waren die Sänger für Händel's Musik und seine erklärten Lieblinge. Ein näheres Eingehen auf sie ist hier überflüssig, denn manches der folgenden Blätter wird mit den Leistungen und Tollheiten der Herren Senesino, Carestini, Beard, der Damen Cuzzoni, Strada, Francesina, Cibber, Frasi und Anderer mehr angefüllt sein.

„Die letzte Wandlung endlich, welche Händel's Kunstleben berührte, ist in ihrer forcirten Lebendigkeit und lückenhaften musicalischen Bildung in mehrfacher Hinsicht ein Zurücksinken auf die zweite, stellt sich aber wesentlich dar als Uebertreibung der gewonnenen Ausdrucksmittel, als einseitige Abweichung von der maassvollen goldenen Mitte. Die Selbstständigkeit der Sänger artete in übermüthige Sonderstellung aus, und aus dem Diener der Kunst wurde ein Tyrann des Componisten. Auch von dieser Schar, die bald den grossen Haufen nach sich zog und in Italien und Deutschland allmächtig wurde, werden wir weiterhin genug hören. Faustina war die erste, Farinelli der namhafteste unter ihnen.

„Francesca Cuzzoni, um das Jahr 1700 in Parma geboren, war in ihrem Vaterlande schnell berühmt geworden. Ihr Gesang, verständniss-innig, seelenvoll und ergreifend, ward durch keinerlei Mängel musicalischer Bildung gehemmt. Francesco Lanzi hatte ihre helle, höchst wohl lautende und biegsame Stimme, die sich in der vollen Sopranlage vom eingestrichenen bis zum dreigestrichenen *c* bewegte, durch reine Intonation, sichere Cadenzen und Triller und durch beständige Hinweisung auf das Natürliche, Ungezwungene, kunstvoll Einfache zu einem so machtvollen Organ ausgebildet, dass ihr die höchsten Wirkungen gelangen. Man nannte sie nur die goldene Leier.

„Die wirklich schöne Seele, die im goldenen Gewande der Kunst aus ihr sprach, war aber durch einen hässlichen Körper und noch hässlichere Leidenschaften verunstaltet. Der Widerstreit des Künstlerischen und Menschlichen in ihr blieb allen, die sie hörten und sahen, ein merkwürdiges, viel besprochenes, aber immer unerklärliches Räthsel.

„Mit dieser Dame schloss Heidegger, der technische Director des Theaters, der ebenfalls bemerkenswerthe, vielseitige Fähigkeiten in einem wahrhaft abscheulichen Körper beherbergte, einen Contract ab und zahlte ihr L. 250 Handgeld. Zum Anfange der Saison versprach sie sich ein-

zustellen, deshalb fing man schon im October an, Händel's neue, auf ihre Mitwirkung berechnete Oper *Otto* zur Aufführung vorzubereiten. Als sie zu kommen verzog, wurde man unruhig, besonders Heidegger, und sandte ihr den als Clavier- und Orgelspieler bedeutenden, mit Händel befreundeten Pietro Giuseppe Sandoni, welcher in der Oper den zweiten Flügel spielte, entgegen. Auf der Reise entspann sich ein näheres Verhältniss, und sie machten ohne Umstände Hochzeit. Der gute Mann warf seine Augen nicht auf die Frau, sondern auf das Geld, wurde aber sehr getäuscht und wirklich entsetzlich gestraft; denn nach einem Leben voll Unfrieden, ebbend und flutend in Mangel und Ueberfluss, ermordete sie ihn. Endlich in der letzten Woche des Jahres 1722 erreichte sie London. Der Ruf der grössten lebenden Sängerin, die sie auch wirklich war, ging ihr voraus und verhiess genussreichere Opern-Abende, als je zuvor. Sie bekam jährlich L. 2000 und den Ertrag einer Vorstellung. Nachdem sie sich bei Hofe hören lassen, trat sie am 12. Januar 1723 in der Händel'schen Oper *Ottone* zuerst öffentlich auf.

„In dieser Oper ist die Musik nicht minder dem dramatischen Charakter angemessen, als im *Rhadamist*, aber die Gesänge sind etwas abweichend gestaltet. Als Händel den *Rhadamist* schuf, hatte er noch kein Opern-Publicum vor sich; er musste sich an den Kreis von Musikfreunden halten, welcher in der Umgebung des Herzogs von Chandos seinen Tönen lauschte, und so wurden die Arien im *Rhadamist* denen in *Esther* und *Acis* und *Galatea* sehr ähnlich. Jetzt aber stand ihm ein in seinen Neigungen gründlich erforschtes Publicum vor Augen, und die tiefgehende Wirkung des *Otto* hing zum guten Theile davon ab, dass die Gesänge nach dem Fassungs-Vermögen und so zu sagen Bononcini'schen Geschmack seiner Zuhörer möglichst kurz gehalten und für bekannte Sänger geschrieben waren. [Also von aussen bedingt.]

„Nur die für die Cuzzoni bestimmte Hauptpartie entstand, als Händel noch nicht persönlich, sondern erst durch Nachrichten Anderer mit der Art und dem Umfange ihrer Stimme bekannt sein konnte. Die persönliche Berührung wurde durch einen wunderlichen Vorfall eingeleitet. Sie gab die *Theophane*, eine griechische Prinzessin, welche von Konstantinopel nach Rom kommt, um dem ihr nur durch ein Bildniss bekannten deutschen Könige *Otto* vermählt zu werden. Anstatt des *Otto* tritt ihr dort ein anderer Anbeter, sein Feind, der Prinz *Adelbert* aus der *Lombardei*, entgegen und nimmt sie als seine Braut in Empfang. Sie erschrickt vor dem widerwärtigen, dem ihr gesandten Bildnisse so unähnlichen Manne, und beklagt, allein gelassen, die ihr noch immer unerklärliche Täuschung in der Arie: *Falsa imagine*, Falsches Bildniss, du betrogst mich, denn

du zeigtest ein holdes Antlitz mir u. s. w. Händel hat die Unruhe der Theophane, ihre Verwirrung und ihr Erstaunen, ihren durch eine erhoffte Aufklärung noch zurückgehaltenen Schmerz bewundernswürdig charakteristisch ausgedrückt in dieser nur von einem schönen Violoncellbasse begleiteten, durch kleine sprachliche Einschnitte bezeichneten, recitativischen und gesanglichen Ausdruck vereint zulassenden Melodie. Der Gesang ist bei herrlichem Schwunge und einheitlicher Haltung doch im schönsten Sinne individuell gestaltet, und einer bedeutenden Sängerin war es möglich, ihm durch gute Ausführung der leicht und hoch auflatternden Gänge noch einen besonderen Reiz zu verleihen. Händel hatte natürlich seine Freude an einem solchen Geschöpfe, das ihm Niemand nachmachte, und das selbst bei ihm nicht gar viele seines Gleichen hat; der Erfolg bestätigte auch seine Vorliebe nur zu sehr, denn *Falsa imagine* wurde schnell berühmt, und wird es immer bleiben. Man denke sich nun: als er Zwecks Einübung der Partie zu Signora Cuzzoni ging und sie zunächst an diese Arie kamen, wollte sie sie nicht singen! Zu der Art, wie sie ihre erste Erscheinung vor einem fremden Publicum einleiten wollte, schien ihr ein getragener Gesang erforderlich! Hierüber musste sie allein zu bestimmen haben; machte man doch schon damals in Italien den Sängern dieses Recht längst nicht mehr streitig! Auch war durchaus nöthig, einen noch jüngeren Tonsetzer, der nicht einmal Italiäner war, und der nach ihrer Meinung neben dem allbekanntem Bononcini hier höchstens die zweite Stelle einnahm, rechtzeitig an Unterwürfigkeit zu gewöhnen! Und kurzum, sie wollte die Arie nicht singen! Dies in ihrem wilden Trotze so beleidigend hingeworfen, brachte Händel ausser sich; in flammendem Zorne, jeder Selbstbeherrschung unfähig, rufend: „Dass Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiss ich; aber Sie sollen wissen, dass Ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster!“ *) — ergriff er sie, der riesenstarke Mann, hob sie auf und hielt sie, zitternd vor Wuth, in das offene Fenster, indem er schwur, sie unfehlbar hinunter zu werfen, wenn sie nicht gehorche. Schreiend, in Todesängsten, versprach sie Alles; und dieser weibliche Gottseibeiuns aller italiänischen Capellmeister war fortan gegen Händel musterhaft gehorsam. Sie hatten sich jetzt verständigt. Ihre Zähmung bewirkten zwei starke Mächte: Furcht vor ihm, und der alles Erwarten übersteigende Erfolg, den sie ausschliesslich mit seinen Compositionen erreichte. Das Komische in diesem sonderbaren Begegnisse spricht sich in Händel's Worten aus: „er wisse wohl, wer sie sei, aber sie wisse nur nicht, wer Er sei“, und in dem

thatsächlichen Beweise, der hier wie der Donnerschlag dem Blitze folgte. Bei allen solchen Ausbrüchen, wie wir noch mehrfach wahrnehmen werden, sprangen bei Händel zwei Adern zu gleicher Zeit auf, die zornige und die humoristische, und das verlieh diesen sonst so peinlichen Scenen das von den Zeitgenossen oft mit Erstaunen bemerkte Gewaltige, Eigenthümliche und Versöhnliche. Uebrigens muss man nicht vergessen, was für Menschen es waren, die diese Scenen veranlassten, und was die Folge gewesen wäre, wenn Händel die Meuterei nicht schon im Keime erstickt hätte. Sandoni, der Gemahl der Cuzzoni, liess sich durch diesen Auftritt so wenig in seinem guten Verhältnisse zu Händel stören, dass er vielmehr, der bei den Streitigkeiten mit seiner Frau gewöhnlich den Kürzeren zog, Händel's energische Erledigung nicht ohne Neid billigte, ungefähr wie Lucretio die des Petruccio in Shakespeare's „Zähmung der Widerspänstigen“.

„Zu der zweiten Vorstellung am 15. Januar, oder richtiger gesagt: zu dem zweiten Auftreten der Cuzzoni wurden Karten zu vier Guineen verkauft, nämlich von den Zwischenhändlern, die damit die Stadt durchzogen; die Preise blieben längere Zeit beträchtlich hoch. Signora Cuzzoni wählte auch diese Oper zu ihrem Benefiz am 26. März, und Händel, um ihr dafür, dass er sie Anfangs so hart mitnehmen müssen, etwas Liebes zu erweisen, componirte ihr dazu „drei neue Gesänge und eine funkelneue Scene“, *Three new Songs, and an entire new Scene*. Man beeilte sich, ihr auf alle mögliche Art seine Anerkennung zu beweisen; unter der ungeheuren Menge, die zusammenströmte, hatten Einige vom Adel ihr Billet mit fünfzig Guineen bezahlt! Die Londoner Zeitung, nach einem patriotischen Stosseufzer, erinnert indess daran, dass Signora Faustina in Venedig sie noch übertreffen solle und, wie man höre, schon nach London eingeladen sei.

„Im Jahre 1724 wurde auch unter den Sängern aufgeräumt. Berenstadt ging davon. Miss Robinson zog sich gekränkt von der Bühne zurück und lebte privatim Bononcini's Muse, katholischen Gottesdienst-Uebungen und ihrem Geliebten, dem alten Grafen Peterborough, der sie 1727 heirathete. Signora Durastanti glaubte neben der Cuzzoni hier keinen Boden mehr zu haben; am 17. März sang sie in Coriolan, ihrem Benefiz, „eine englische Cantate zum Lobe dieser Nation“, mit welcher sie förmlich Abschied nahm, und nach beendigter Saison verliess sie England. In ihrer Cantate (*Generous, gay, and gallant nation*), auf Ersuchen Peterborough's von Pope gedichtet und bald darauf von Arbuthnot travestirt (*Puppies, whom I now am leaving*), sagt sie mit naiver Offenherzigkeit: „Alte Lieb-linge müssen neuen weichen, und so Adieu!“

*) „Oh! Madame, je sçais bien que vous êtes une veritable Diab-lesse: mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le Chef des Diables.“ *Mainwaring, Memoirs, p. 110.*

„Ein Uebelstand blieb es immer, dass Signora Cuzzoni zu solchen Rollen wie Kleopatra in H.'s Cäsar weder Reiz noch hinreichende dramatische Lebendigkeit besass. Um so lauter pries man die Faustina in dieser Hinsicht und bedauerte ihre Abwesenheit; nur Senesino, der während der Cuzzoni-Begeisterung nicht immer mit gewohnter Ehrfurcht behandelt wurde, freute sich, auf der Bretterwelt jetzt wieder alleiniger Cäsar zu sein. Aber eben jetzt, als er wieder so glänzend monarchisch emporstieg, bekam sein Dünkel einen harten Schlag. Miss Robinson war von ihm im Frühling d. J. in einer Probe empfindlich beleidigt, wahrscheinlich durch Anspielungen auf ihr Verhältniss zu Peterborough. Der alte phantastische Lord, seit seinen spanischen Feldzügen ein gefürchteter Feuerbrand, prügelte Seine theatralische Majestät dafür im Opernhause hinter der Scene Angesichts mehrerer Zuschauer. Der Stadtklatsch nährte sich eine Zeit lang davon, und die Libellisten schrieben Briefe von Anastasia an Senesino und von Senesino an Anastasia, bei welcher Gelegenheit Aaron Hill sich des Castraten annahm. Eine weitere Demüthigung brachte ihm eine Vorstellung des Julius Cäsar, in welcher, als er kaum die Worte: „Cäsar kennt keine Furcht!“ hervor gedonnert, von oben mehrere Holzstücke mit grossem Getöse neben ihm niederstürzten, worüber er erschrocken auf die Erde fiel und in der Einbildung, dass er zerschmettert sei, ein jämmerliches Geschrei erhob. Signora Faustina war für den nächsten Winter an Wien gebunden, wollte aber sodann nach London kommen. Anastasia Robinson wurde durch Signora Dotti ersetzt. Die übrigen Plätze füllte man mit den Herren Borosini und Pacini aus.“

Händel's Verhältniss zu den Damen.

„Im Mai 1724 erschien ein kleines Gedicht, welches eine „Sitzung der londoner Componisten“ vorstellt. Apoll tritt ein, macht die Anwesenden alle tüchtig herunter und reicht dem erst am Schlusse von der Fama unter Trompetenstoss eingeführten Händel den Preis.

„Eine Dame sandte an Händel einen Lorberkranz, von diesem Gedichte (wie wir annehmen dürfen) begleitet. Sie wird Ophelia genannt. So viel erfahren wir aus einem sein sollenden Spottgedichte, zu welchem sich die Getroffenen nach monatelangem Schweigen endlich aufrafften, und dessen Ueberschrift lautet: „Eine Ode, gesungen, als ich von einer Dame einen Lorberkranz empfang“. Wir erfahren noch mehr aus diesem Poëm, nämlich dass Händel's Privatleben unangreifbar war. Von den unterliegenden, aufs äusserste gereizten Gegnern war schon ihrem Charakter nach keine Schonung zu erwarten, und diese scandalsüchtige Zeit gefiel sich maassloos in der Jagd nach Heimlichkeiten, welche die Nacht bedeckt, und in scham-

loser Enthüllung derselben. Das Geschenk kam von einer Dame, der Gegenstand war also zartester Natur und geeignet, die Spürkraft zu reizen. Aber wie rein, wie im schönsten Sinne ereignisslos und unmodern muss das Leben des grossen Tonmeisters gewesen sein, wenn man ihm in der Ode an sich selbst und an seine Dame nichts in den Mund zu legen wusste, als dass er sich in dieser Höhe gefalle, dass er höher steige als die Dichter des Alterthums, die nur ein Elysium erreichten, dass er ebenfalls die Welt besiege und allgemeiner als Alexander, aber nicht mit Männern und Waffen, sondern mit Thaten künstlerischer Einbildungskraft, dass er sich mit seiner Schönen zu einem neuen Reiche der Liebe erhebe und der Dichtkunst neue Gegenstände zu begeisterter Darstellung zuführe! Wie wenig Aenderungen wären nöthig, wollte man diese Spottreime in ein Lobgedicht von bleibender Wahrheit verwandeln! Der edle Mist brachte nach vierzehn Tagen allerdings noch ein anderes, „Midas, eine Fabel“, von Bononcini's oder Marlborough's Kreise aus bestellt und wahrscheinlich von Rolli angefertigt, welches in pöbelhaften Ausdrücken nicht hinter der Gesinnung derer, von denen es ausging, zurückblieb; aber auch dieses ist nicht nur völlig inhaltslos, sondern auch wegen abenteuerlicher Entstellung des vorliegenden, allbekannten Verhältnisses für Nichteingeweihte durchaus unverständlich, also auch ohne Wirkung. Ein solcher Aufschrei ohnmächtiger Wuth zeigte nur, wie sehr das Geschoss aus Händel's Lager ins Innerste gedrungen war. Die Mittelmässigkeit konnte das unbehagliche Gefühl nicht los werden. Ihr grösster Trost blieb, dass das Genie, wie Göthe sagt, doch auch nicht unsterblich ist, und dass wohl noch andere Tage zu erleben seien, als die des blüthenherrlichen Frühlings, wo sich der Lorber um seine männliche Stirn schlang.

„Es lässt sich nicht viel entnehmen aus den Phrasen des Spottgedichtes, er wolle sich mit seiner Schönen zum Reiche der Liebe erheben, wo er Apoll, sie Venus sei, und ein Geschlecht von Göttern ihre Nachkommenschaft bilde; alles Schicksal liege in Ophelia's Augen; von Liebe und Lorber inspirirt, erzeuge er seine Gesänge, u. s. w.—und doch ist dies das einzige Mal, wo von Zeitgenossen auf Händel's Verhältniss zu einer Dame angespielt wird. Fand ein solches je einmal Statt, so war gewiss jetzt die allerseits günstigste Zeit dafür. Er war für sein Alter von 39 Jahren fast noch jugendlich zu nennen. Lange gefeiert, hatte er doch niemals vorher die ruhmvolle Bedeutung erlangt, wie in diesen Tagen. Kein Wunder, wenn in Folge dessen ihm auch ein häusliches Glück zu nahen schien, wenn unter den zahllosen Schönen, die das Genie bewunderten, sich auch einige fanden, die den Mann liebten und zu besitzen wünschten. Aber dieses Glück war nur eine

schöne Täuschung; Händel blieb unverheirathet. Wir sind nicht ganz ohne Nachrichten über die wahren Ursachen. Zwar wenn Hawkins sagt: „Seine geselligen Gefühle waren nicht sehr stark, und daher mag es kommen, dass er sein ganzes Leben im Cölibat zubrachte; dass er aber keinen weiblichen Umgang von anderer Sorte hatte, darf man besseren Grundsätzen zuschreiben“ —: so ist dies zunächst nur seine eigene Ansicht, indess auf Hörensagen und eine gewisse persönliche Bekanntschaft gegründet. Aber der jüngere Schmidt, der es wissen musste, und der den besseren Theil von Hawkins' Vermuthung willig bestätigte, erzählte den Seinen mancherlei über das wahre Verhältniss, und diese haben uns Folgendes davon aufbewahrt: „Er war niemals verheirathet; aber sein Cölibat muss nicht einem Mangel persönlicher Anziehungskraft zugeschrieben werden, oder der von Sir John Hawkins ungerechter Weise vermutheten Quelle, nämlich der Abwesenheit geselliger Gefühle. Im Gegentheil, es kam von seinem Streben nach Unabhängigkeit. Er fürchtete Erniedrigung und scheute die unlösbaren Fesseln. Als er jung war, verliebten sich zwei seiner Schülerinnen, Damen von beträchtlichem Vermögen, so sehr in ihn, dass jede von ihnen eine eheliche Verbindung mit ihm wünschte. Die erste, sagt man, wurde ein Opfer ihrer Leidenschaft. Händel wollte sie heirathen; aber sein Stolz wurde verletzt durch die rohe Erklärung ihrer Mutter, sie werde niemals zugeben, dass ihre Tochter einen Fiedler heirathe. Empört über diesen Ausdruck, gab er jede weitere Verbindung auf. Nach dem Tode der Mutter erneuerte der Vater seine Bekanntschaft und theilte ihm mit, dass alle Hindernisse beseitigt seien; aber er antwortete, die Zeit sei nun vorbei; und die junge Dame verfiel in ein Siechthum, welches ihrem Leben bald ein Ende machte. Die zweite Liebschaft war eine Dame von glänzendem Stande, deren Hand er möchte erhalten haben, wenn er seine Profession hätte aufgeben wollen. Diese Bedingung verwarf er entschlossen und lös'te löblicher Weise ein Verhältniss, welches die grossen Fähigkeiten seines Geistes eingeengt haben würde.“

„Hiermit sind die Quellen, welche über diesen Gegenstand fliessen, rein ausgeschöpft. Was man weiter beibringen mag, wird sich auf Bemerkungen und Muthmaassungen beschränken. Es ist auffallend, dass beide Verhältnisse wie eine Prüfung und Versuchung an den Musiker herantreten, und hiedurch nur Ringe bilden in der langen Kette, die schon in seiner Kindheit den Genius fesseln wollte. Vater Händel wollte nicht, dass der Sohn ein Fiedler werde; nun will die Mutter der einen Geliebten nicht, dass die Tochter einen Fiedler heirathe; und die Verwandten der anderen von noch höherem Stande sind es nur dann zufrieden, wenn er, dem Fiedlerthume als Er-

werb entsagend, als vornehmer Mann gleich ihnen seinem Gelde und nebenbei zum Vergnügen auch der Kunst leben wolle. In diesem Widerstreite war er aufgewachsen, kämpfend mit der Macht der Vorurtheile war er ein Mann geworden, die Ausübung der Kunst hatte ihn persönlich glücklich und Anderen gegenüber weltberühmt gemacht; nachgerade kannte er seinen natürlichen, hundertfältig zurückgeschlagenen Feind, und so wusste er neue Angriffe desselben, selbst von so zarter und verwickelter Natur, wie Liebesverhältnisse zu sein pflegen, geschickt und ruhig zu erledigen. Wie leicht oder wie schwer ihm dies ward, kann man nicht wissen; die Erzählung klärt uns doch im Grunde sehr wenig über die berührten Verhältnisse auf. Nur so viel ist gesagt, dass die erste Anregung von den Damen ausging; nicht der Lehrmeister, sondern die Schülerin verliebte sich zuerst. Aber selbst hieraus lässt sich nicht schliessen, dass er halb mitleidig Gegenliebe schenkte; es kann eben sowohl, und vom englischen Standpunkte gewiss am richtigsten, heissen sollen, er habe die so sehr über seine Ansprüche hinausgehenden Verbindungen erst gesucht, als die Damen ihm in freier Neigung entgegenkamen.

„Den Ausdruck: „als er jung war“, hat man so genau nicht zu nehmen. Dass Coxe die Verhältnisse der Zeitfolge nach richtig angegeben hat, darf vorausgesetzt werden. Demnach hatte das mehr unscheinbare Verhältniss mit der eigentlichen Treuliebsten schon vor ein paar Jahren Statt gefunden, wo er passende Lectionen wenigstens nicht ganz von der Hand wies; Gedicht und Lorber kamen aber jetzt, als er nur noch ganz ausnahmsweise und mehr aus höflicher Gefälligkeit bei Einigen vom Adel das Clavierspiel lehrte, von der zweiten, die sich als vornehme Dame eine so pomphaft Ovation schon erlauben durfte. Eine wehmüthige Erinnerung sei dem Mädchen gewidmet, welches also auch an dem so tausendfach erlebten, so tief beklagten, so viel besungenen Conflict von Liebe und Elternwillen zu Grunde gegangen ist. Was ihr Händel war, war ihm die Kunst; auch sein Leben hing an der Erlangung eines höchsten Zieles. Wer nun für die Verbindung eines solchen Paares fromme Wünsche hätte, der vergesse doch auch nicht, seinen Blick auf die Zeiten zu richten, welche bevorstanden. Im folgerichtigen Künstlerstreben kam Händel dahin, alles zu verlieren, ohne welches ein Familienleben im Kreise vornehmer Verwandtschaft kaum denkbar ist, Geld, Ruhe, Gesundheit, Publicum, Unterstützung der Grossen, Freunde, namentlich alle die vornehmen Halbfreunde, und was bei solchen Zuständen weiter zu folgen pflegt. Angenommen, seine Gattin besass die volle Gewalt weiblicher Sanftmuth und vermittelnder Versöhnlichkeit, wo hätte sie diese anwenden können?

Was konnte sie anders thun, als, wie einstimmig alle Freunde, zum Nachgeben rathen, wo doch nicht nachzugeben war? Und wie war dem bis zum Wahnsinn erregten Manne das häusliche Leben angenehm zu machen, wenn die Mittel kaum für seine eigenen wenigen Bedürfnisse zureichten? Die Verhältnisse und Händel's Künstlergang machten einen Zusammenstoss unvermeidlich; auch das beste Weib würde schwach in sich zusammen gesunken sein und wohl erfahren haben, dass bei Händel's Natur eine sanfte Ablenkung vom sturmvollem Gange unmöglich war. Händel war empfänglich für Weiblichkeit, ja, verehrungsvoll empfänglich im höchsten Maasse; dass er eine Gattin auf seinem Lebenswege stets dieser seiner Stellung zu dem ganzen Geschlechte entsprechend behandelt haben würde, darf man voraussetzen, aber nicht schlechterdings behaupten. Mit anderen Worten: sein Verhältniss zu dem Geschlechte war das des Künstlers; Weiblichkeit war ihm ein Gegenstand, eine der theuersten, fruchtbringendsten Ideen; ihm fehlte nichts dadurch, dass er unverheirathet blieb. Sehr selten wird man, wie hier, das Künstlerische von dem natürlich und individuel Menschlichen trennen können. Bei Mozart z. B. würde Niemand daran glauben; die Gluth des idealen Künstlers schlägt in zu vielen Gesängen mit der des sinnlichen Menschen zusammen. Händel's Flamme ist rein ideal; sein Altar steht frei und bildet nicht zugleich den häuslichen Heerd. Dass er aber weibliches Gefühl und Wesen wirklich aufs tiefste und wundervollste aussprach, ist längst erwiesen. Ueberall waren es die Damen, welche für ihn Partei ergriffen; der überwiegende und bessere Theil fand sich in ihm wieder, eben in den pathetischen Frauengesängen; und die Engländerinnen seiner Zeit vereinigten mit echt weiblichem Charakter italiänische Gluth der Empfindung. Dass er dieser gluthvollen, reinen Weiblichkeit die rechte Sprache zu geben wusste, war mitunter sein einzig wirksames Zauber-mittel. Man nehme ihm etwas von der Höhe absoluter Vollkommenheit, auf welcher er hier steht, und eine Wirkung dieser Art wäre unmöglich gewesen. Während er die Weichlinge unter den Männern oft durch männliche Härte verscheuchte, durfte er auf die Damen unter allen Umständen rechnen.“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Mit dem 1. d. Mts. trat der General-Intendant Herr von Hülsen das zweite Jahrzehend der Verwaltung der königlichen Bühnen an, und es wurden ihm an diesem Tage zahlreiche Beweise der Aufmerksamkeit und Hochschätzung zu Theil. Unter Anderem empfing Herr v. Hülsen eine für die Statistik der königlichen Bühne interessante und der Veröffentlichung würdige Gabe in einer Reihe sorgfältig ausgearbeiteter Tabellen über die Aufführungen, Gast-

spiele und Engagements u. s. w. des Decenniums vom 1. Juni 1851 bis 1. Juni 1861.

A. Rubinstein hat Wien nach einem kurzen Aufenthalte verlassen und sich in die Schweiz begeben, wo er bis Ende August bleiben wird.

Prag. Capellmeister Titl hat eine Oper: „Der Jungfertribut“, vollendet.

Paris. Nach der Vorlage des Ministeriums an den gesetzgebenden Körper bedarf der Bau des neuen Opernhauses 22 Millionen Fr., nämlich 10 Millionen für 14,000 Meter Boden und 12 Millionen für Baukosten. Der Staat übernimmt allerdings sämtliche Kosten, allein er hat vor, 19,378,700 Fr. dafür anzuweisen, welche die Stadt Paris für Domainen bezahlen muss, die für das System des neuen Strassennetzes in die Expropriation fallen. Dazu gehört z. B. auch der Park von Monceaux, Staats-Eigenthum, für welches die Stadt nach bereits erfolgtem Spruch der Expropriations-Jury 4,887,975 Fr. zu zahlen hat. — Ausser jenen 19 u. s. w. Millionen wird also der Staat nur 2 bis 3 Millionen herzugeben brauchen. Desshalb trägt der Minister darauf an, die Ueberweisung jener Expropriations-summe zu dem gedachten Zwecke und einen Credit von einer Million zum Beginn des Baues zu genehmigen. Und das ist geschehen.

Bei den Franzosen spukt jetzt die Orpheomanie, die Männergesang-Vereine wachsen wie Pilze aus der Erde, und die Musik-Verleger und Componisten benutzen die Gelegenheit zu Speculationen für ihre Casse, d. h. die letzteren gewiss nur im Interesse der Kunst! So hat Felicien David jetzt bei E. Gérard u. Comp. (vormals Meissonnier), 18 rue Dauphine, einen „harmonischen Bienenkorb“ (*Ruche harmonieuse*) herausgegeben, der nicht weniger als dreissig vierstimmige Männerchöre auf einmal, alle von seiner Composition, enthält, ein Band in 8., netto 12 Fr. Neun davon sind Abdrücke aus seinem „Moses auf dem Sinai“, „Eden“ und der Oper „La Perle du Brésil“; die übrigen sind neu und enthalten in Text und musicalischem Charakter alles Mögliche bunt durch einander, was die Herren Sänger zu lieben pflegen. Da hast Du Serenaden und *Heures du soir* und *Paix et bonheur* und *Hymne à la nature* neben Kriegslied der Palikaren und Anderer, *Cris populaires de la Provence* (!), *Honneur aux enfants du génie*, *Hymne à Dieu*, *Choeur de chasse*, *Retour des Proscrits*, *Choeur bachique*, *Choeur de démons* u. s. w. u. s. w. — Ein musicalisches Blatt knüpft an die Ankündigung dieses summenden und brummenden „Bienenkorbes“ den guten Rath für die Vereine, „stets nach Fortschritten zu streben, und alles zu beseitigen, wodurch sie in den Verdacht der Unzulänglichkeit ihrer Leistung und der Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit in den Proben kommen könnten.“ Man sieht also, dass sie bereits in diesem Verdacht stehen.

Am 17. Juni ist im Theater der komischen Oper *Marianne*, eine Erstlings-Oper von Theodor Ritter, gegeben worden.

Auf der Kunst-Ausstellung befindet sich das Bild der Madame Viardot als Orpheus.

Bekanntlich spielte Liszt bei seiner letzten Anwesenheit in Paris ausser in den Tuilerieen auch bei der Gräfin Walewska, bei Lamartine, bei Rossini, bei Erard und noch in einigen Künstlerkreisen. Aus diesem Anlasse bemerkte Rossini: „Liszt sagt immer, er spiele nicht mehr; ich aber finde, dass er noch immer mehr spielt, als alle Anderen.“

Giuseppe Concone, als Gesanglehrer und Verfasser verschiedener Solfeggien und Gesangstudien rühmlichst bekannt, ist in vergangener Woche zu Turin, seiner Vaterstadt, gestorben. Dasselbst im Jahre 1810 geboren, ging er 1837 nach Paris, von wo er 1848 wieder nach Turin zurückkehrte, wo er zuletzt Organist der königlichen Capelle war und in hohen Ehren stand. In seinen Opern-

Compositionen war er nicht glücklich, wohl aber hat er mehrere einzelne Scenen und Duette für Gesang geschrieben auf Texte, die dramatische Situationen ausdrückten, von denen z. B. *Jeanne Hachette* und *Judith* für Mezzo-Sopran, *La Comtesse et Bachelette*, *Les Soeurs de lait* (zwei Duette) u. s. w. viel Erfolg hatten. Auch für Clavier hat er eine Menge Sachen, meist leichtere Waare, herausgegeben; interessant sind seine Etuden für vier Hände. Am geschätztesten werden immer seine Vocalisen und methodischen Singübungen bleiben.

London hat durch eine Feuersbrunst in diesen Tagen einen seiner grössten Concertsäle verloren. Die Musikhalle in den Surrey Gardens, die erst vor wenigen Jahren mit grossem Kostenaufwande erbaut und eben wieder neu decorirt worden war, ist durch die Nachlässigkeit einiger Arbeiter bis auf die Grundmaueru niedergebrannt.

Der „Nord“ erzählt folgenden musicalischen Scandal aus Petersburg:

„Vor ungefähr einem Monate erschien eine Broschüre: Lazarew und Beethoven, mit Beider Portraits auf dem Umschlage. Dieses Schriftchen sollte beweisen, dass der Signore Alessandro Lazarew, *amico di Rossini* (so betitelt er sich selbst), dem Componisten des *Fidelio* und der *Sinfonie pastorale* weit überlegen sei.

„Der anonyme Verfasser, der sich Staatsrath und Ritter mehrerer Orden nennt, erbot sich, in dem ersten Concerte des Lazarew vor dem Publicum zu erscheinen und die Ansprüche seines Schützlings auf den Titel eines genialen Componisten laut zu vertheidigen. Es erscheint eine Ankündigung des Inhalts, dass am 26. März zum Vortheil der Christen in Syrien und aus Anlass der Broschüre Lazarew und Beethoven ein grosses Concert Statt finlet, in welchem auch Musik von Beethoven zur Aufführung kommen soll, damit das Publicum vergleichen könne.

„Der Saal des Bürgerclubs füllte sich lange vor Beginn des Concertes. Ungewöhnlicher Weise fand man die Flügelthüren weit geöffnet und keine Spur von einem Cassier. Die armen syrischen Christen haben also schlechte Aussichten. Alle unsere berühmten Musiker, Künstler und Kritiker hatten sich eingefunden. Das Orchester war aus den ersten Künstlern der Hauptstadt zusammengesetzt. Der Held des Festes vertheilt selbst die Stimmen und nimmt den Dirigenten-Platz ein.

„Der Maëstro grüsst würdevoll und gibt dem Orchester das Zeichen. Das erste Stück verlief Anfangs unter tiefem Schweigen, welches jedoch nach und nach unterbrochen wurde, indem sich immer lauter werdendes Gelächter unter den Zuhörern und selbst unter den Musikern hören liess. Nachdem das Stück so gut als möglich zu Ende gespielt war, verlangte das Publicum mit lautem Rufen den Verfasser der Broschüre, damit er seine Vertheidigung zum Besten gebe. Alex. Lazarew kündigt an, dass der „Staatsrath und Ritter mehrerer Orden Markow“ unwohl und dass derselbe keine erdichtete Persönlichkeit ist; er existirt wirklich, und wer daran zweifelt, kann sich davon in dessen Wohnung an der Brücke Alartschin überzeugen. Allgemeine Heiterkeit unter den Zuhörern. Das zweite Stück sollte eben beginnen, als plötzlich ein Herr mit langem, krausem Haar, ein sehr bekannter und geachteter Musik-Kritiker, auf einen Stuhl steigt und das Wort verlangt, was ihm unverweilt gestattet wird. „Meine Herren!“ spricht er, „Sie haben das erste Stück des berühmten Componisten gehört und somit einen vollständigen Begriff von der Bedeutung seines Talentes bekommen. Ist es dem Urheber einer so scheusslichen Musik erlaubt, seinen Namen neben den Namen des grössten aller Componisten zu setzen? Ist dies nicht eine ganz unwürdige Speculation, und hätten wir nicht vollkommen das Recht, denjenigen mit faulen Kartoffeln zu werfen, der es wagt, uns auf diese Weise zum Besten zu halten?“

„Dieser Ausfall wird mit einstimmigen Bravo's aufgenommen. Lazarew, der sich jedoch noch nicht für überwunden gesteht, springt auf die Tribune, d. h. an sein Pult, und fordert Stillschweigen und die Aufmerksamkeit des Publicums. „Hören Sie, meine Herren, gefälligst meine Ouverture; gleich darauf wird eine Beethoven'sche folgen, und dann können Sie selbst vergleichen. Was den Herrn betrifft, der so eben gesprochen, so verachte ich ihn, und es liegt mir gar nichts an seiner Meinung.“ Nach diesen Worten gibt er dem Orchester wieder das Zeichen, und die Ouverture beginnt. — Man erhob sich mit Geräusch, man rief: „Genug, genug von diesem Charivari! — Sie zerreißen uns die Ohren! — das ist zu unverschämt!“ — Der fanatische Maëstro müht sich nach Kräften ab, indem er fortfährt, das Orchester zu dirigiren. Allein die Geduld des Publicums ist zu Ende. Man macht Wurfgeschosse aus den Zetteln und aus allen Fetzen, die man erwischen kann, und schleudert sie von allen Seiten dem Rivalen Beethoven's an den Kopf. Dieser hält sich wacker, obgleich schon ein Theil der Musiker die Flucht ergriffen hat; der Tumult des Publicums wetteifert mit dem Lärmen des Orchesters. Endlich stürzen einige Personen auf die Bühne und machen Lazarew begreiflich, dass er sich zurückziehen soll. Er versucht es, zu widerstehen; allein die Zahl der Stürmenden wird immer grösser, und der unglückliche Maëstro sieht sich bald von einem Haufen fortgerissen, der ihn stösst, drängt und endlich aus dem Saale hinauswirft.“

Ankündigungen.

Alle Musik-Dirigenten und Lehrer an Schulen und Vereinen machen wir besonders aufmerksam auf die von dem Königlichen Musik-Director Professor Julius Stern in Berlin herausgegebenen, so eben in neuer Auflage bei uns erschienenen

50 zweistimmigen Chor-Solfeggien

für Sopran und Alt, oder Tenor und Bass

von

Angelo Bertalotti.

Partitur 1¹/₆ Thlr., die complete Stimme 7¹/₁₂ Thlr.

Der Herr Herausgeber, eine anerkannte Autorität ersten Ranges auf diesem Gebiete, sagt darüber in der Vorrede: „Die vorliegenden Solfeggien haben sich in der von mir geleiteten Chor-classe des Conservatoriums, wie in der Vorübungsclassen meines Gesangvereins als die besten chorischen Uebungen bewährt. Ich möchte ihnen kein zweites, eben so treffliches Uebungsmittel an die Seite stellen.“

Um die Verbreitung dieses Werkes unsererseits in jeder Weise zu fördern, geben wir bei Partien von 25 Exemplaren die Stimme à 5¹/₁₂ Thlr., bei 50 à 1¹/₃, bei 100 à 1¹/₄ Thlr.

C. F. Peters, Bureau de Musique,
in Leipzig und Berlin.

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.

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.