

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 8.

KÖLN, 22. Februar 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Die Katakomben. Oper in vier Acten, Text von M. Hartmann, Musik von Ferdinand Hiller. Von L. B. — Cherubini. VII. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bonn, Soireen für Kammermusik, IV. Abonnements-Concert — Gotha, Leopold Brassin — Berlin, Frau Johanna Wagner-Jachmann — Wien, Gounod's Oper „Faust“ — Rotterdam, Franz Skraup †).

Die Katakomben.

Oper in vier Acten, Text von M. Hartmann, Musik von Ferdinand Hiller.

Am vergangenen Samstag, den 15. Februar, fand auf dem Hoftheater zu Wiesbaden die erste Aufführung der oben genannten Oper Statt. Es ist in der That als ein Ereigniss zu betrachten, dass eine deutsche Hofbühne sich entschliesst, das unbekannte Werk eines deutschen Componisten in Scene zu setzen, und alle ihre Mittel aufzubieten, um der Ausführung und der Ausstattung, welche das Werk erfordert, gerecht zu werden. Nicht nur der Componist, sondern die deutsche Tonkunst ist dem Herrn Intendanten des herzoglichen Hoftheaters, Freiherrn von Bose, den lebhaftesten Dank schuldig, dass er einer deutschen Oper die Bahn geöffnet hat, die gewiss ihren ruhmbekränzten Weg so fortsetzen wird, wie sie ihn jetzt begonnen.

Freilich verlangt dieses Werk eine Zuhörerschaft, die in jeder Hinsicht, d. h. in Bezug auf den Inhalt des Drama's, so wie namentlich auch auf die Musik, noch einer ernstern Stimmung fähig ist und deren Sinn für das gediegene Schöne durch die moderne italiänische Effectmusik und durch die französische Spektakel-Oper noch nicht abgestumpft ist. Denn der Gegenstand des Gedichtes ist ein ernster, man könnte fast sagen: religiöser, da er das Martyrerthum der ersten Christengemeinden und den Gegensatz der neu aufgehenden inneren Welt im Gemüthe des Menschen gegen die hohle Nichtigkeit der in Sinnlichkeit versunkenen Römerwelt darzustellen sucht. Wenn der Dichter nun auch die beiden Haupt-Repräsentanten dieses Gegensatzes, die Römerin Lavinia und den Slaven Lucius, den Führer der Christenschar, nach den zwei verschiedenen Richtungen hin wohl zu scharf gezeichnet hat, so ist doch die Stimmung im Ganzen des Drama's gut festge-

halten und wird durch nichts Ungehöriges getrübt oder gestört.

Wir theilen, ohne auf eine Kritik des Einzelnen einzugehen, so viel von dem Inhalt mit, als nöthig ist, die Musik zu charakterisiren und den Lesern eine übersichtliche Vorstellung von dem Ganzen zu geben.

Die Handlung beginnt nach einer kurzen Instrumental-Einleitung mit einem Bacchanal in den Sälen der Lavinia, einer vornehmen Römerin aus der Familie der Cäsaren. Die Musik ist wild charakteristisch; der Frauenchor bildet den zarteren Mittelsatz mit anmuthiger Melodie, welche die Göttin der Liebe feiert. Auf Lavinia macht die wilde Lust keinen Eindruck. Claudius, der Praefect von Rom (Bariton), befiehlt der ionischen Sängerin, der Slavin Clythia, ein Lied zu singen; die heimliche Christin singt, wie der Herr, „der als Gott auf Erden ging, der Sünderin verzieh, die viel geliebt“. Dieser Gesang, als Ballade reizend componirt und mit lautem Applaus aufgenommen, macht Lavinia stutzen; Claudius aber erkennt darin den „Slavengott der Nazarener“ und tobt gegen „die geweihte Rotte, die Roma's Göttern droht“. Das Ganze bildet mit dem Chor eine Introduction voll Leben und Charakter. Die Gäste zerstreuen sich. Das folgende Duett der Lavinia, die in der „Oede ihres Herzens“ ein „Leid“ klagt, „dem selbst Götter nicht helfen können“, und des Claudius, der vergebens um ihre Liebe wirbt, zeichnet sich besonders durch den schönen melodischen Fluss in der Partie des Claudius aus und erhielt lebhaften Beifall.

Von aussen wälzt sich Tumult heran: Timotheus, ein Christ, wird vom Volke verfolgt, das ihm bis in die Halle der Lavinia nachdringt. Er stürzt ihr zu Füßen. Auf des Praefecten Befehl soll er, um sich zu reinigen von der Schuld, die Opferflamme vor der Bildsäule der Venus entzünden. Der Slave Lucius bringt ihm die Fackel und ermahnt ihn leise, „den Herrn nicht zu verläugnen“. Timotheus, durch Lucius' Anblick gestärkt, weigert sich; das

Volk will ihn zum Tode schleifen, trotzdem, dass der Senator Cornelius (Bass), der im Herzen auch Christ ist, es zu hindern sucht; aber Lavinia schützt ihn und tritt mit Hoheit dem rohen Haufen entgegen.

Hier entsteht nun eine schöne musicalische Situation, welche vom Dichter geschickt herbeigeführt und vom Componisten vortrefflich benutzt worden ist zu einem Sextett (zwei Soprane, zwei Tenöre, Bariton und Bass), das ein Gesangstück mit vollem Orchester und nach und nach hinzutretendem Chor bildet, wie wir es so schön in melodischer Erfindung, so tief und doch so klar gearbeitet im harmonischen Fluss, so grossartig in der Formgestaltung und Gesamtwirkung vergebens in den Opernwerken der letzten Jahrzehende suchen. Der Eindruck war denn auch ein so schlagender, dass das Haus in zwei Mal wiederholten Applaus ausbrach. Zu wünschen wäre nur gewesen, dass die Partie des Cornelius, die dem Umfang nach unbedeutend ist, dem ersten Bassisten übertragen worden wäre, was freilich bei den gewöhnlichen Ansichten der Sänger über die Rangordnung der Partien und ihre eigene überall seine Schwierigkeiten haben wird.

Nachdem Timotheus durch Clythia hinweg geleitet ist, schliesst ein energischer Chor der Römer: „Erwacht, ihr Götter, zum Tag der Rache“, durch welchen die Solostimmen hindurch klingen, den ersten Act, so dass die ganze Scene vom Auftreten des Verfolgten an ein grossartiges, prachtvolles Finale bildet, das nirgends den mächtigen Eindruck verfehlen kann, den es bei dieser ersten Aufführung machte. Das aufgeregte Publicum hörte nicht auf mit Beifallklatschen und Rufen nach Hiller und nach den Darstellern, bis die letzteren alle zusammen erschienen und den wohlverdienten Dank ärrteteten; denn der erste Act überzeugte sogleich jeden, der solche Leistungen zu würdigen weiss, dass die Oper mit der grössten Sorgfalt vom Capellmeister Herrn Hagen einstudirt, vom Regisseur Herrn Jaskewitz in Scene gesetzt und vom sämmtlichen Bühnen-Personal mit wahrer Liebe zur Sache eingeübt worden war, was im Laufe der Vorstellung bis zum letzten Tone immer mehr ans Licht trat.

Dieser erste Act ist im Gedichte gut angelegt, er ist voll Leben und Handlung und führt uns gleich mitten in den Conflict hinein, der sich vor unseren Augen entfalten soll. Allein in Bezug auf die Personen des Drama's verführt er zu einer Täuschung, da in dieser Exposition Lucius, der eigentliche Träger der Haupt-Idee, gar nicht die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich zieht, während Timotheus in den Vordergrund tritt und das ganze Interesse in Anspruch nimmt. Timotheus aber kommt nicht wieder auf die Scene: er stirbt an seinen Wunden, wie uns im Anfange des zweiten Actes erzählt wird.

Im zweiten Acte schauen wir das Innere der Katakomben, jener unterirdischen Steinbrüche und Höhlen um Rom, in welchen die ersten Gemeinden römischer Christen ihre Religions-Versammlungen hielten und die sie auch späterhin zu Begräbnissplätzen benutzten. Lucius erscheint uns nun hier als Haupt der frommen Dulder, als begeisterter Priester der neuen Religion. Das Recitativ und die Arie: „Wie lange noch, o Herr, willst du auf Erden,— In Elend schmachten lassen deine Herden“, ist sehr schön; der einfache Stil lässt sich mit Méhul's Stil im „Joseph“ vergleichen. Das Gesangstück erhielt lauten Beifall. Das folgende Duett zwischen Clythia und Lucius ist eine der besten Nummern des zweiten Actes; es ist wirklich schade, dass sein Schluss, oder vielmehr sein Nichtschluss, den Ausbruch des Beifalls hindert, zu dem man sich gedrängt fühlt. Es geht in ein sanftes Präludium über, bei welchem Clythia ihre Lyra nimmt und den Schmerz darüber, dass Lucius ihr Herz voll Liebe zurückweis't, durch Saitenspiel zu lindern sucht. Aber der strenge Presbyter, der die späteren Gelübde der Keuschheit, Armuth und Entsagung aller weltlichen Lust schon in seiner Person vorwegnimmt, heisst sie auf immer von „der klingenden Gefährtin scheiden“. Das mag der Dichter verantworten; musicalisch genommen, gibt aber diese Scene zu einem wunderschönen, wahrhaft ergreifenden Gesange des armen Mädchens Anlass, bei welchem sie ihre Lyra auf ein Grab legt, um sie nie wieder zu berühren. Wiederholter Beifall und Hervorruuf der Sängerin (Frau Deetz) belohnte ihre und des Componisten Leistung.

Die Scene ist leer. Lavinia erscheint; sie hat den Aufenthaltsort der Nazarener erspäht und ist bis hierher gedrungen. Da erschallt an dem schauerlichen Orte, hinter der Scene, der Chor der Christen, die den Auferstandenen feiern. Dieser einfache Gesang im Unisono, das nur am Schlusse bei den Worten: „Er ist auferstanden!“ in einen harmonischen Accord übergeht, macht in Verbindung mit der Situation, in welcher das von Sinnlichkeit und üppigem Leben übersättigte Weib einsam in den Höhlen der Gräber wie vernichtet von einer unbekanntten Macht da steht, eine wunderbare Wirkung, welche trotz des Ergreifenden das Publicum nach athemloser Stille zum Applaus hinriss. Lavinia wird in ihrem ganzen Innern dadurch aufgeregert: sie ahnet einen neuen Gott, der vielleicht ihr „verwelktes Herz aus der Ermattung kalten Banden zu neuem Leben erwecken“ könnte.

Sie tritt hinter ein Felsstück, da ein Zug der Christen naht. Sie begraben die Leiche des Timotheus. Ein Leichenzug ist auf der Bühne immer eine missliche Sache. Wir würden ihn ganz im Hintergrunde vorüber ziehen lassen, wobei der Chor der Christen und der Gesang des Lucius

in der religiösen Weihe, die sie athmen, noch mehr Wirkung machen würden. Erst nach der Entfernung der Bahre würde dann Lucius vortreten und die fromme Schar auffordern, das Liebesmahl zu bereiten. Da tritt Lavinia plötzlich furchtlos und stolz in ihre Mitte: Lucius schützt sie gegen den Zorn der Anderen, die Verrath fürchten. Sie bekennt frei, dass sie den neuen Gott suche, von dessen Macht sie neue Leidenschaften und Rettung vor Lebensüberdruß hoffe. Die Christen toben ob ihrer Lästerei und wollen sie nicht entrinnen lassen; doch Lucius ruft ihnen das Gebot des Herrn, das Gebot der Liebe, ins Gedächtniss zurück, er zeigt sich in seiner ganzen Hobeit, welche auch die Sünderin Lavinia fesselt und bannt, und stimmt ein feuriges Gebet zum Herrn an, dass er dieses stolze Weib erleuchte, welches Gebet durch die Mitwirkung des Chors zu einem prächtigen Hymnus wird, der den Act wiederum auf grossartige Weise schliesst.

Dieses Finale, das mit dem Leichenzug beginnt und bei ganz verschiedenem Charakter als der, den das Finale des ersten Actes trägt, eine weit schwierigere Aufgabe für den Componisten bildet, erregte noch grösseren Enthusiasmus, als jenes. Lavinia (Fräulein Lehmann) und Lucius (Herr Schneider) wurden gerufen, und Hiller konnte sich dem stürmischen Verlangen des Publicums nicht zum zweiten Male entziehen und erschien unter dem anhaltendsten Applaus auf der Bühne.

Der dritte Act beginnt mit einem lieblichen Frauenchor der Dienerinnen Lavinia's, welche die Gebieterin zum Empfange des siegreichen Cäsar, der seinen Triumph-Einzug in Rom halten wird, schmücken. Der Verfolg desselben ist nicht ohne Längen und hat zu wenig Handlung. Die Hauptscene, das grosse Duett zwischen Lavinia und Lucius, musicalisch genommen eine der glänzendsten Nummern der Oper, mit ausgezeichnet schönen Momenten, besonders in der Partie des Lucius (nur dass am Schlusse die Instrumentation die Singstimmen zu sehr drückt, was sonst in der Partitur selten oder nirgends der Fall ist), diese Scene, meinen wir, erreicht ihren dramatischen Zweck nicht, da den Lucius die Verschmähung der Lavinia nicht höher stellt, dagegen aber diese durch ihre Erniedrigung vor ihm, den sie brünstig um Liebe anfleht, unsere Theilnahme mehr verscherzt als anregt.

Die Scene verändert sich in einen freien Platz. Die Senatoren und römischen Krieger unter Anführung des Praefecten Claudius bilden einen Zug mit Fahnen und Adlern, zu welchem ein pomphafter Marsch erklingt, dessen schwungvoller Charakter noch durch den Chor vermehrt wird. Lavinia erscheint. Zorn und Wuth gegen Lucius im Herzen, fordert sie Claudius zur Vertilgung der Christen auf und verräth ihm den Eingang zu den Katakomben. Claudius

eilt zum Cäsar, um den Befehl zur Vernichtung der Nazarenen zu holen. Eine heroische Arie desselben und ein damit verbundener Kriegerchor zum Preise des nahenden Triumphators schliessen den Act wiederum auf prachtvolle Weise; sie erwarben lebhaften Beifall, wie denn auch das grosse Duett stark applaudirt wurde.

Im letzten Acte stellt die Bühne die Ruinen eines Tempels der Vesta vor, an deren Seite sich der Eingang zu den Katakomben befindet.

Lucius tritt auf. Er hat Kunde von Lavinia's Verrath erhalten, ruft die Brüder aus den Katakomben, um sie zu retten und sich allein dem Tode für den Glauben zu weihen. Die Christen scheiden von ihm und ihrem Zufluchtsorte. Die ganze Scene dürfte überflüssig sein, da die Christen doch nachher zurückkommen und sich also erst auf dem Wege zum Opfer entschlossen haben, was keinen guten Eindruck macht. Sie ist auch musicalisch nicht bedeutend und dürfte es kaum sein. Desto hervorragender ist die darauf folgende grosse Scene für den Tenor, ein herrliches Recitativ, dann ein Andante mit Violoncell-Solo: „Mein Durst wird bald gestillt — was ich erlebt, es naht mit Himmelsglanz“, und zuletzt ein feuriges Allegro: „Herbei, ihr Henkerscharen“. Mit einer ausserordentlich schönen melodischen Wendung zu den Worten: „Mein Geist ist licht von Himmelsstrahlen, In Flammen steht mein Herz“, kehrt der Componist zu dem langsamen Tempo des Anfangs zurück und schwingt sich zuletzt wieder in bewegterem Rhythmus bei den Worten: „Befreie mich, o Herr, aus meiner Haft, Verschmäh' mein Opfer nicht!“ zu einer hohen Begeisterung empor. Die ganze Scene ist ein wahres Prachtstück; sie wurde von Herrn Schneider vorzüglich gut ausgeführt und erhielt anhaltenden Applaus.

Claudius erscheint und sendet seine Kriegsknechte in die unterirdischen Höhlen, um die Christen herauszuschleppen, die in der Arena den wilden Thieren vorgeworfen werden sollen. Die Soldaten kehren zurück: die Katakomben sind leer. Claudius tobt; da tritt ihm Lucius entgegen: „Die Beute, die du suchst, steht hier!“ Zugleich bietet sich Clythia, die sich in den Ruinen verborgen hatte, zum Opfer dar. In dem Augenblick stürzt Lavinia herein, von den Furien der Reue gepeitscht. Sie fordert Lucius vom Praefecten vergebens zurück, der um so unerbittlicher ist, weil sie ihm ihre Liebe zu dem Slaven gesteht. Ein Quartett (Lavinia, Clythia, Lucius, Claudius) drückt die Spannung der Situation aus; es wurde mit Beifall aufgenommen.

Da stürmen die vorhin abgezogenen Christen wieder herein, um mit ihrem Hirten und Meister zu sterben. Der Senator Cornelius stürzt herbei und bekennt sich zum Glauben an den einzigen Gott; Lavinia selbst ruft: „Mich

auch führt in den Tod, Ich auch bin von ihrer Schar!“ Aber die Christen verschmähen und verabscheuen sie. Sie steht verlassen und allein. Claudius nähert sich ihr: „Sei mein!“ Aber sie weis't ihn stolz zurück und gibt sich selbst den Tod. Claudius erhebt sich zornig von der Sterbenden und schleudert den Vertilgungsbefehl gegen die Christen; diese aber, um ihren Meister geschart, sinken auf die Kniee und stimmen mit ihm einen Sieges-Hymnus an:

Uns ist der Sieg,

Die ihr bekriegeret:

Mit uns ist Gott,

Und ihr erlieget!

Halleluja!

In diesem Hymnus concentrirt der Componist noch einmal die volle Kraft seines Genius und die Fülle der musicalischen Mittel, um die sittliche Bedeutung des ganzen Drama's und den Geist, in welchem er gestrebt, sie durch die Macht der Töne zu verklären, auf prägnante Weise ans Licht zu stellen. Und das ist ihm gelungen. Der Eindruck war ein erhebender, und unter dem stürmischen Rufe des Publicums musste Hiller wieder auf der Bühne erscheinen.

Ihre Hoheiten der Herzog und die Herzogin wohnten der Vorstellung mit sichtbarer Theilnahme von Anfang bis zu Ende bei.

Die Aufführung war, wie schon oben erwähnt, eine durchaus würdige; Chor und Orchester wetteiferten mit den Repräsentanten der Hauptrollen in Hingebung an die Sache, und wenn man die Verhältnisse einer kleinen Bühne bedenkt, so muss man gestehen, dass Ausserordentliches geleistet wurde. Wir können diesen Bericht nicht schliessen, ohne im Namen der deutschen Tonkunst dem Dirigenten, Herrn Capellmeister Hagen, noch einmal den wärmsten Dank für die erfolgreiche Mühe auszusprechen, die er darauf verwandt hat, das grosse und schwierige Werk eines deutschen Kunstgenossen in wirkungsvoller Weise zur ersten Aufführung zu bringen. Hoffentlich werden die grossen Hof-Opernbühnen in Deutschland die Kräfte, welche sie so oft an französische und italiänische Opern verschwenderisch wenden, dem höchst bedeutenden Werke eines deutschen Dichters und Tonsetzers ebenfalls bald mit Liebe und Eifer widmen. L. B.

Cherubini.

VII.

(S. Nr. 48 und 52 v. J., Nr. 1, 4, 5 und 7 d. J.)

Wenn wir zum Schluss dieser Lebensskizze eines Musikers, der, wie so manche Kunstgenossen der früheren

Epoche, mehr genannt und gerühmt wird, als gekannt ist von der gegenwärtigen Generation, noch einige Bemerkungen über dessen Stil hinzufügen, so geschieht es, um uns zu derselben Ansicht zu bekennen, welche Riehl in der zweiten Folge seiner „musicalischen Charakterköpfe“ (Stuttgart, 1860, S. 90) ausspricht, wenn er sagt, „dass man in Frankreich bei der Erscheinung der letzten Oper Cherubini's (Ali Baba) bedauert habe, dass der alte Meister um zwei Jahrzehende zu spät komme, während die deutschen Musiker doch mit einer heiligen Scheu in die feine Partitur schauten, gleich als ahnten sie, dass die Schöpfungen eines Cherubini vorerst als Modewerke sterben müssten, um dann nach Jahr und Tag als unvergängliche Kunstwerke wieder aufzustehen.“ — Freilich ist diese Ansicht bis jetzt nur Wunsch geblieben, für dessen Erfüllung noch keine Zuversicht vorhanden ist; dennoch haben wir in den letzten Jahren in Deutschland einige Erscheinungen wahrgenommen, welche die Hoffnung darauf neu zu beleben im Stande sind.

Dazu rechnen wir nicht nur die Versuche, einige von seinen Opern, z. B. die „Medea“ und den „Wasserträger“, der eigentlich nie ganz bei Seite gelegt worden ist, wieder in Scene zu setzen, sondern vorzüglich auch die merkwürdige Thatsache, dass Cherubini's Overturen mehr wie jemals fast an allen Orten in Deutschland die Concert-Programme zieren, und dass ferner in grösseren Concert-Instituten und selbst bei deutschen Musikfesten seine Kirchen-Compositionen ganz oder theilweise zur Aufführung kommen. Man suche nur, wo die pariser Partituren nicht zugänglich sind, die alten Clavier-Auszüge der *Lo-doiska* (Leipzig, bei Kühnel), der *Faniska* (von A. E. Müller, ebendasselbst), der *Medea* (bei Imbault in Paris), der *Elisa* (deutsch bei Breitkopf und Härtel), des *Wasserträgers* (ebendasselbst), des Ballets *Achilles auf Skyros* (Leipzig, bei Kühnel) wieder hervor, und man wird eine Fundgrube musicalischer Edelsteine finden. Und dann die Messen!

In allem, was Cherubini geschrieben, stossen wir auf nichts Unedles, geschweige denn Gemeines. Der höchste Adel herrscht in seiner Schreibart. Seine Melodien verschmähen den bloss sinnlichen Reiz; oft fliessen sie in wunderbarer Einfachheit dahin, meistens aber werden sie von den kunstvollen Harmonieen getragen, in deren Combination er den grössten Tonsetzern ebenbürtig ist. Dabei sind die musicalischen Gedanken und Motive von einer wunderbaren Schärfe; da ist nichts Verschwimmendes und Trübes, Alles fest umrissen und klar und rein.

Es ist keine Frage, dass Cherubini's Verdienst als Reformator der französischen Oper oder der neueren Oper überhaupt in Deutschland zwar wohl geschätzt, aber bei

Weitem nicht allgemein genug anerkannt worden ist, weil seine reformatorische Thätigkeit mit Mozart's neuer Gestaltung der Oper zusammenfiel und diese den Deutschen natürlich näher lag, auch vor ihrer überwältigenden Genialität — wenigstens bei den Kennern — nichts Anderes aufkommen konnte. Man sprach und schrieb immer noch viel von Gluck und seinen Grundsätzen über das musicalische Drama, allein man vergass darüber, dass Cherubini die Verschmelzung der Musik mit der Poesie und die charakteristische Darstellung der dramatischen Situation eben so wie Gluck verwirklichte, aber mit weit reicherer musicalischer Phantasie, indem er eine grössere Fülle der Instrumentalmittel und des Wissens in den Combinationen der Harmonie verwandte und die Musik über die ängstliche Dolmetschung des Wortes emporhob, ohne die psychische Wahrheit des Ausdrucks in der Melodie zu verläugnen. Dabei entwickelte er die gegebenen Formen und schuf namentlich für die so genannten Ensemblestücke ganz neue von bis dahin nie gekanntem Umfange und nie gehörter Arbeit. Ein Finale wie das im zweiten Acte der Lodoiska und das im Wasserträger waren auf der französischen Opernbühne ohne Beispiel, und wenn Spontini nachher in Bezug auf diese grossen Glanzpunkte der Oper auf Cherubini's Schultern stieg, so hatte er noch das vollständige Vorbild Mozart's, das er benutzen konnte, vor Cherubini voraus, der, wie wir oben historisch nachgewiesen, bei der Composition der Lodoiska, Medea, Elisa, Wasserträger von den Meisterwerken Mozart's noch keine Kenntniss haben konnte.

Dass er später Mozart hoch verehrte und tief würdigte, ist gewiss. War er es doch, der im Jahre 1805 das *Requiem* von Mozart zuerst in Paris zur Aufführung brachte. „Trotz der Abneigung der Pariser gegen deutsche Musik“, sagten damals deutsche Zeitungen, „und trotz des Widerwillens der dasigen Künstler gegen eine solche schwierige Aufführung, wusste es dennoch sein Eifer und seine Vorliebe für Mozart's Kunstwerk durchzusetzen, dass er es durch 200 der ausgewähltesten Sänger und Instrumentalisten gab, und so gab, dass man ihm noch selbigen Tages mit Bitten um die Wiederholung des Stückes anlag. Es hatte als blosses Musikwerk ohne allen Theaterprunk einen tiefen Eindruck auf die Pariser gemacht.“ — Gerber, dem wir diese Notiz entnehmen, fügt im neuen Lexikon der Tonkünstler (I., S. 698) noch hinzu, dass der Fürst Esterhazy, als er Paris im Jahre 1810 wieder verliess (er hatte mehrere Jahre dort zugebracht), Cherubini einen Ring, 4000 Thlr. an Werth, überschickt habe.

Wie sehr übrigens Cherubini seiner Zeit vorgriff, davon legt der eben genannte ehrliche Gerber ein interessantes Bekenntniss ab. Als er die Aeusserungen Joseph's II.

und Bonaparte's über Mozart's und Cherubini's Musik wegen der zu vielen Noten unter dem Artikel Cherubini erzählt hat, fährt er fort: „Wenn dies das Urtheil zweier der gebildetsten Dilettanten (das war nun bekanntlich Napoleon nicht) zu Wien und Paris sein konnte, was soll man an Orten sagen, wo die Kunst ungleich weniger blüht und ausgeübt wird? Leider, fürchte ich, möchte dies bei den ausserordentlichen Fortschritten unserer Instrumentalmusik gegenwärtig das einstimmige Urtheil des grössten Theiles der Dilettanten bei Anhörung einer Musik sein, wenn sie anders in dem Falle wären, ihr Urtheil mit derselben Freimüthigkeit sagen zu dürfen, als es ein Joseph und ein Bonaparte thaten. Denn wie soll, wie kann es ihnen möglich sein, dem Künstler in dem Ausdrucke seiner mannigfaltigen, in ein Ganzes verflochtenen Ideen unvorbereitet zu folgen? Wer mag und wer wird dem Künstler für seine angewandte grosse, aber ungenossene Kunst danken? Auf solche Weise möchte man auch den Herren Componisten zurufen: „Es sei denn, dass ihr wieder umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht“ u. s. w. — Gerade die nämliche Ueberspannung, das nämliche Verhältniss, welches die neumodische Theologie und Philosophie auf den Kathedern unserer Akademien zu den Begriffen und Fassungskräften der übrigen Welt hat!“ — Und doch sagt derselbe Mann (1810) von Beethoven: „Wie sehr ist diesem ausserordentlichen Künstler Gesundheit und Leben zu wünschen, um von seinem grossen und erhabenen Genius noch manches Seltene und Ausgezeichnete und für die Kunst selbst Vervollkommnende erwarten zu können. Nur schade, dass sich sein Genius in dem grössten Theile seiner Kunstwerke zum Ernste und zur Schwermuth hinneigt; Empfindungen, welche durch die Leiden der Zeit bei seinen deutschen Mitbrüdern jetzt ohnedies nur zu herrschend sind! Glücklicher Weise lebt und wirkt noch Haydn's ermunternder und froher Geist in seinen Werken unter uns, um uns dadurch wieder in frohere Stimmung versetzen zu können.“

Nun, Haydn's Sinfonien kannte Cherubini auch und schätzte sie sehr hoch. Nach einer Aeusserung von Reichardt in den „Briefen aus Paris“ hatten ihn diese namentlich zu der grösseren Tiefe und Breite in seinem Stil angeregt. Wie gross seine Verehrung für Haydn war, zeigte er durch die Antwort, die er den Freunden, die ihm zuredeten, die Partitur von *Les deux Journées* („Wasserträger“) Haydn zu widmen, gab: „Nein, noch habe ich nichts geschrieben, was dieses Meisters würdig wäre.“

Den Vorwurf, dass seine Musik zu gelehrt sei, den er von der gleichzeitigen Kritik hören musste, wird ihm heutzutage kein Mensch machen; man muss im Gegentheil sagen, dass auch seine gelehrtesten polyphonen und con-

trapunktischen Sätze stets klar und durchsichtig bleiben. Dass die Franzosen die Art seiner Melodie nicht würdigen konnten, dass seine Weisen bei ihnen mit wenigen Ausnahmen, zu denen die erste Romanze des Wasserträgers gehört (Deutsch: „O, segne, Gottheit, mein Bestreben“), niemals populär wurden, lag wahrlich nicht an ihm. Die Melodie erscheint bei ihm nicht nur schön und edel an sich selbst, sondern auch in neuen Formen. Fétis, den man wahrhaftig nicht der Ungerechtigkeit gegen die Franzosen zeihen wird, sagt selbst: „Die Melodie ist bei Cherubini in Fülle vorhanden, vorzüglich in den *Deux Journées*, aber der Reichthum der Harmonie, der sie begleitet, und der Glanz des Colorits der Instrumentirung sind der Art, und die Unwissenheit des damaligen Publicums in der Beurtheilung der Vereinigung aller dieser Schönheiten war so gross, dass man den wahren Werth der Melodie gar nicht erkannte; dieser Werth verlor sich unter allen jenen Dingen, für welche die Franzosen kein Verständniss hatten. Dieselben Kritiker und Biographen, die nicht wissen, was sie reden, werfen Cherubini's Melodien Mangel an Originalität vor, während gerade die Originalität eine der vorzüglichsten Eigenschaften seiner Melodien ist, indem ihre Form bei aller Anmuth derselben eine ganz neue und ungewöhnliche ist. Ein Vorwurf, den man eher mit Grund seinen dramatischen Werken machen könnte, ist der, dass er sich nicht immer von der richtigen Bühnenkenntniss leiten lässt; der erste Wurf ist fast immer ein glücklicher, aber die Neigung, seine Ideen durch die Ausarbeitung ins Breite zu entwickeln, lässt ihn oft die Erfordernisse der dramatischen Handlung vergessen; der Rahmen dehnt sich unter der Arbeit zu weit aus, das Musicalische beschäftigt ihn allein und reisst ihn fort, worunter die Situation dann zuweilen leidet. Zu lange fortgeführte Entwicklungen schaden dem lebendigen Fortschritt der Handlung.“

Die musicalische Epoche des neunzehnten Jahrhunderts begann bekanntlich schon in dem letzten Jahrzehend des achtzehnten. Mozart vor Allen, Haydn in seinen zwölf letzten Sinfonien und der „Schöpfung“, Winter, unter den Italiänern Piccini, Salieri, Cimarosa, Paësiello brachten ihre werthvollsten Spenden, während Cherubini in seiner *Lodoiska* und *Medea*, Beethoven in seinen ersten Werken sich schon als Vertreter der neueren Periode ankündigten. Die genannten Italiäner, zu denen nach 1800 noch Simon Mayr, Paer u. s. w. kamen, beuteten die Erbschaft Mozart's aus, aber es fehlte ihnen der Geist, der Segen von oben; auch der Schutz der Mächtigen der Erde, namentlich Napoleon's und der kleinen Höfe in Deutschland, konnte sie nicht vom Untergange retten.

Ganz richtig schildert Ulibischeff in der Einleitung zu seinem letzten Werke die zwei überwiegenden Umstände, welche in den ersten Jahren unseres Jahrhunderts die italienische Musik zu Grabe trugen.

„An erster Stelle begannen Mozart's Opern, Anfangs in Deutschland wenig verstanden und im übrigen Europa so gut wie unbekannt, mit dem neuen Jahrhundert bei den Deutschen volksthümlich zu werden und sich in Russland, Frankreich und anderen Ländern zu verbreiten. Es ward Licht in der Welt der Musik. Der Mann aller Zeiten, aller Orte und aller Nationen wurde auch der Mann des Tages, der Componist der Mode — eine Ehre, die ihm erst etwa fünfzehn Jahre nach seinem Tode widerfuhr und die er auch nicht lange geniessen sollte. Man begreift, wie sehr diese Popularität Mozart's nach seinem Tode die italienischen Meister der Uebergangs-Periode in den Hintergrund drängen musste.“

„Eine andere Concurrrenz war für sie noch furchtbarer und vernichtender, nämlich die gleichzeitige Erscheinung der wahren dramatischen Musik des neunzehnten Jahrhunderts, welche die grossen Meister der französischen Schule, Cherubini, Méhul und Spontini begründeten. Was vermochten die Componisten, die nach einem verbrauchten System fortarbeiteten, gegen Werke wie „*Lodoiska*“, „*Der Wasserträger*“, „*Faniska*“, „*Joseph*“ und „*Die Vestalin*“, welche Europa mit Begeisterung aufnahm und sich auf der Stelle darin wiedererkannte! Frankreich, welches dem keimenden Jahrhundert den Anstoss gab, fand natürlich auch zuerst in der Tonkunst Ausdrücke und Formen für die gewitterschwere Zeit, die es erzeugt hatte. Die Musik spiegelt den Zustand der Seelen eben so wieder, wie die Literatur den Geist eines Volkes. Wenn einerseits die ruhige und plastische Grösse Gluck's, andererseits der zarte und wollüstige Reiz der Melodien Piccini's und Sacchini's dem Zustande einer ruhigen, mit classischen Vorstellungen genährten und in Galanterie und Luxus versenkten Gesellschaft entsprochen hatten, so konnte nichts von dem allem einer Gesellschaft genügen, die bis auf den Grund ihres Glaubens und ihrer Einrichtungen erschüttert war. Die ganze dramatische Musik des achtzehnten Jahrhunderts musste Gemüthern, die so tief von Unruhen und Kriegen aufgeregt waren, kalt und matt erscheinen, und selbst heute noch dürfte das Wort „Mattigkeit“ im Allgemeinen am richtigsten dasjenige bezeichnen, was in den Opern des vorigen Jahrhunderts, ohne selbst Mozart ganz und gar auszunehmen, uns nicht mehr anspricht. Wir wollen für die Gemälde der dramatischen Musik grössere Rahmen, die mehr Figuren umfassen, leidenschaftlicheren und hinreissenderen Gesang, schärfer betonte Rhythmen, mehr Fülle in den Vocalmassen und klangvolleren Glanz in der

Instrumentation. Alles das ist in der „Lodoiska“ und dem „Wasserträger“ vorhanden, und Cherubini kann nicht nur als der Gründer der neuen französischen Oper, sondern auch als derjenige Musiker betrachtet werden, der nach Mozart den meisten Einfluss auf die allgemeine Richtung der Kunst gehabt hat. Italiäner durch Geburt und treffliche Erziehung, welche Sarti, der grosse Lehrer der Composition, leitete; Deutscher durch seine musicalischen Sympathieen und durch die Vielseitigkeit und Tiefe seines Wissens; Franzose durch die Schule und ihr Princip, dem wir seine schönsten dramatischen Werke verdanken, scheint mir Cherubini der vollkommenste Musiker, wo nicht das grösste Genie des neunzehnten Jahrhunderts zu sein. Die Overturen zur „Lodoiska“, zum „Wasserträger“, zur „Faniska“ und „Medea“, wozu man noch Méhul's Jagd-Overture nehmen muss, sind die ersten Muster unserer modernen Instrumental-Musik, die so bilderreich, so poetisch, so voll Wärme und Effect ist, und die Beethoven, Weber und Mendelssohn nachher auf einen so hohen Gipfel bringen sollten. Haydn und Beethoven erkannten Cherubini als den grössten unter den lebenden dramatischen Componisten an. Aber diese Meisterwerke erforderten zu ihrem vollständigen Verständniss und Genuss musicalische Kenntnisse und eine intelligente Zuhörerschaft, sie konnten also natürlich keine Wirkung auf die Menge machen.“

Zum Schlusse noch einige uns von Freundes Hand mitgetheilte charakteristische Anekdoten von Cherubini.

In dem Gespräche mit Napoleon nach der Tafel in den Tuilerieen (Jahrg. 1861, S. 410) war der eigentliche Ausdruck Napoleon's für den Tadel des zu starken Orchesters in Cherubini's Opern gewesen: „*Il y a trop d'accompagnement.*“ — Cherubini vergass das nicht, und als der Kaiser mehrere Jahre nachher (1805) in Schönbrunn mit ihm über die Oper „Faniska“ sprach, sagte er: „*Sire, cet opéra ne vous plaira pas. — Eh pourquoi non? — C'est qu'il y a trop d'accompagnement.*“

Einst zeigte ihm ein junger, sehr talentvoller Componist einige von seinen Arbeiten. „Recht schön,“ — sagte Cherubini — „das ist mit grossem Talent gemacht; aber es ist Alles zu lang, man sieht gleich, dass Sie nichts Anderes zu thun haben.“

Ein Musiker sprach mit ihm über H. B. in Paris und äusserte unter Anderem: „*Monsieur B. me dit qu'il n'aime pas la fugue.*“ — „*C'est que la fugue ne l'aime pas*“, erwiderte er auf der Stelle.

Eines Abends wohnte er der ersten Aufführung einer Oper bei, die einer seiner besten Schüler geschrieben. Der Componist sass neben ihm in der Loge. Cherubini sprach kein Wort. Endlich sagte der Componist: „*Mon cher*

maître, voilà deux heures que nous écoutons, et vous ne me dites pas un mot.“ — „*Mais vous ne me dites rien non plus!*“ antwortete der strenge Meister.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Bonn. Die drei Soireen für Kammermusik in Bonn, zu denen sich die Herren Brambach (Pianoforte und Viola), Kömpel (Violine I.), Walbrül (Violine II.), Reimers (Viola) und Gerhards (Violoncello) in diesem Winter vereinigt hatten, fanden am 8. Februar ihren Beschluss durch die genaue und ausdrucksvolle Ausführung des Quartetts in G von J. Haydn, in C, Nr. 6, von Mozart und des Quintetts in C, Op. 29, von Beethoven. Die Mitwirkung eines so ausgezeichneten Geigers wie Kömpel verlieh allerdings dem Vereine einen ganz besonderen Glanz, und wir lernten dabei diesen Künstler auch als einen vortrefflichen Quartettspieler kennen. Allein auch abgesehen davon war das Zusammenspiel dieses neuen Vereins so genau und correct und die Uebereinstimmung im Vortrage bereits so vollkommen, dass man nur bedauern kann, dass der Genuss, der dadurch den Freunden dieser Musikgattung gewährt worden, nicht von längerer Dauer ist. Wie sehr das Publicum ihn zu würdigen wusste, bewies das zahlreiche Abonnement zu den Soireen.

Nach den genannten drei Nummern hatten wir noch das grosse Vergnügen, ein neues Werk eines holländischen Componisten, das Violin-Quartett Nr. II. in D-moll von Eduard de Hartog, Op. 41 (Manuscript), zu hören, welches die Herren vom Blatt spielten und, bei den nichts weniger als geringen Schwierigkeiten desselben, uns durch die Sicherheit der Ausführung wirklich in Erstaunen setzten. Das Quartett ist ein sehr interessantes und durch Erfindung und Arbeit weit über das Gewöhnliche hervorragendes Werk, an welches man durchaus nicht den Maassstab, den man für Werke von Dilettanten zu gebrauchen pflegt, anzulegen braucht, da es die Ansprüche, die man für diese ernste Compositions-Gattung an einen Künstler macht, namentlich durch die drei letzten Sätze in hohem Grade befriedigt. Wenn das erste *Allegro con spirito* vielleicht etwas zu voll von Figuren ist, welche, indem alle vier Instrumente darin wetteifern, den Horizont nicht immer ganz klar erscheinen lassen, so offenbart es doch auch schon das originale Talent des Componisten, welches in den folgenden Sätzen (*Andante espressivo* in D-dur, $\frac{3}{4}$ -Tact, *Scherzo* in D-moll, $\frac{6}{8}$ -Tact, *Allegro moderato*, $\frac{2}{4}$ -Tact) sehr erfreulich hervortritt und sich nur in Bezug auf die Handhabung der Form, welche der Componist vollkommen beherrscht, den besten Mustern anschliesst, im Stil aber und in der Durcharbeitung durchaus seinen eigenen Weg geht, der sich von der trockenen Dürre pedantischer Schularbeit eben so weit entfernt hält, als von den Irrgängen in das dornichte Dickicht der überspannten Romantik.

In dem vierten Abonnements-Concerte brachte das Programm an Orchestersachen Cherubini's Overture zu „Faniska“ und Beethoven's A-dur-Sinfonie; beide Werke wurden unter der Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn Brambach recht gut ausgeführt. Der Chor war in dem kleinen reizenden Wiegenliede für Frauenstimmen aus *Blanche* von Cherubini und in Gade's „Frühlingsbotschaft“ beschäftigt. Glanzpunkt des Abends waren die Leistungen des eminenten Pianisten Louis Brassin, der das G-moll-Concert von Mendelssohn, ein Notturmo von Chopin und einen *Galop fantastique* von eigener Composition (ein brillantes Bravourstück mit einer sehr überraschenden Modulation gegen den Schluss hin) mit fabelhafter Technik auf einem guten Flügel von Klems spielte und, dem stürmischen Rufe des Publicums nachgebend, noch eine ungarische Rhapsodie von Liszt zugab. L. B.

Gotha. Der Pianist Leopold Brassin ist vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha in Anerkennung seiner künstlerischen Leistungen zum Hof-Pianisten Seiner Hoheit ernannt worden.

Berlin. Die berl. Allg. Zeitung schreibt: „Die Kunstwelt unserer Hauptstadt wird von einem unersetzlichen Verluste bedroht. Schon seit einiger Zeit begegneten wir dem Gerüchte, Frau Jachmann-Wagner wolle Berlin gänzlich verlassen. Wir legten demselben keinen weiteren Werth bei. Leider haben wir aber so eben erfahren, dass es damit bitterer Ernst ist. Man fügt hinzu, die grosse Künstlerin habe in ihrer neuen Stellung beim königlichen Schauspiel so viel mit einer Eifersüchtelei kleinlichster Art zu kämpfen gehabt, dass hierin der Grund ihres Entschlusses gefunden werden dürfte. — Es wäre dies nicht tief genug zu beklagen. Existirt doch für das grosse pathetische Fach, das seit der Crelinger ganz verwaist ist, keine Vertreterin in Berlin, und vielleicht nur zwei oder drei Persönlichkeiten in ganz Deutschland, die Johanna Wagner-Jachmann nahe zu kommen oder dieselbe gar zu übertreffen vermöchten. Frau Jachmann hat erst seit Kurzem den grossen Schritt von der dramatischen Sängerin zur Schauspielerin gethan, und wer nur eine Ahnung davon hat, wie grundverschieden die Aufgaben Beider sind, der muss erstaunen, wie viel die Künstlerin nach so kurzer Zeit bereits erreicht hat. Zwar that sich hier und da wohl das Urtheil hervor, man habe doch eigentlich mehr von Frau Jachmann als Schauspielerin erwartet. — Als wenn Rom in Einem Tage gebaut wäre! — Wirklich beklagenswerth wäre es daher, wenn die noch in der Blüthe der Kraft, Majestät und Schönheit innerer und äusserer Erscheinung stehende Künstlerin sich einerseits durch ein vereinzelt auftretendes Urtheil, noch mehr aber durch Neid und Cabale, die traurigen Angriffswaffen liebloser und niederer Seelen, in zwar gerechtem Stolze und erklärlichem Unmuth dazu hätte drängen lassen, hier abzubrechen. Frau Wagner-Jachmann darf mit Göthe sagen: „Auf'm Neidpfad habt ihr mich nie betroffen.“ Wir haben selten eine schönere und wärmere Anerkennung fremder Verdienste gefunden, wie bei Frau Jachmann, bei welcher Adel der Seele und Grösse der Gesinnung Grundzug ihres Charakters wie ihrer künstlerischen Leistungen geblieben sind. Wie sehr müssten wir daher diejenige oder diejenigen bedauern, deren Gewissen in Bezug auf jenen für ganz Berlin so schmerzlichen Entschluss der Künstlerin vielleicht nicht ganz frei geblieben sein sollte!

„Der schlimmste Neidhard ist in der Welt,
Der jeden für seines Gleichen hält!“ E. N.

Wien. Nach drei Aufführungen der Oper Faust, hier unter dem Titel „Margarethe“, von Gounod schreiben die „Recensionen“: „Der Erfolg der Oper war bei der ersten Vorstellung kein so günstiger, als manche andere Novität ihn ohne ähnliche Verdienste errang. Wir können den Grund hiervon bei der Geschmacks-Corruption unseres Opern-Publicums fast lediglich in den Vorzügen des Werkes suchen. Nicht dass „Margarethe“ nicht mancherlei Mängel aufzuweisen hätte, aber wir glauben nicht, dass diese an der Kälte des Publicums Schuld trugen. Der Gesamt-Eindruck ist entschieden der, dass man es da mit etwas Tüchtigem, Ernstgemeintem zu thun habe — schon das ist nicht jedem Opernbesucher willkommen. Was wir an dem Textbuche auszusetzen haben, ist bereits gesagt worden. Wesentlich ist dabei nur Eines zu tadeln: die erwähnte Materialisirung der Katastrophe im dritten Acte. Das ist eine Profanation; die Wahl und sonstige Bearbeitung gerade dieses Stoffes ist nach unserer Ansicht weder eine Profanation Göthe's, noch ein Fehler überhaupt. Der Stoff ist vielmehr ein sehr dankbarer, und die Herren Barbier und Carré haben mit vielem Geschick die lyrischen Momente desselben benutzt, die Action beschleunigt und mit gewandter Bühnen-Praxis dem Componisten ein dankbares Feld eröffnet, wogegen der alte Heir auf seinem olympischen Dichtersitze gewiss am allerwenigsten etwas einzuwenden hätte.

Die Musik selbst ist das Werk eines nicht unbedeutenden, mit sich einigen Talentes, das sich mit allerdings sehr kühnem Muthe an die höchste Aufgabe wagt, aber, einmal dabei, ohne umherzutasten, klar, vernünftig und mit vollem Herzen die übernommene Aufgabe lösen will. Für das Diabolische in ernstem oder humoristischem Gewande fehlt dem Componisten der Ausdruck. Aber wo ihn die Gabe der ins Einzelne gehenden Charakteristik im Stiche lässt, da setzt er nichts Unpassendes, nichts Störendes an die Stelle, er findet den Gesamttton, wo ihm die bezeichnende Farbe fehlt, er lässt den Hörer nicht aus der Stimmung kommen, welche dem Charakter der Situation im Ganzen entspricht. Dabei ist die Oper reich an melodischen Elementen, und namentlich bewährt Gounod eine unzweifelhafte Begabung zur musicalischen Schilderung sanfter, zarter Gefühle, in welcher Beziehung wir den dritten Act der „Margarethe“ entschieden als das Bedeutendste bezeichnen möchten, was wir von moderner Musik seit längerer Zeit gehört. Gounod componirt nicht stückweise, es entwickelt sich eine Nummer mit Nothwendigkeit aus der anderen, ohne dass die Musik jener formellen Ruhepunkte entbehrte, deren sie bedarf, um nicht zu ermüden. Ueberdies ist Gounod frei von slavischer Nachahmung anderer Componisten; wo seine Kraft nicht ausreicht, macht er kein förmliches Anlehen bei Meyerbeer oder Wagner; auch an specifisch-französische Rhythmen, wie sie der Conversations-Oper Auber's eigen sind, finden wir in „Margarethe“ glücklicher Weise nur wenig Anklänge. Die Mache ist durchaus eine sehr tüchtige, die Führung der Singstimmen überall natürlich und einfach; die Orchestration enthält viele reizende Details, ohne weder überbürdet noch lärmend zu sein. Das Orchester ist durchaus nicht nach den allerneuesten Mustern, sondern wesentlich nach dem Vorbilde der classischen Werke behandelt, ein Umstand, der auf nicht blasirte und nicht überfeinerte Ohren einen überaus erquickenden Eindruck macht. Ob nicht gerade dieser Umstand manchen unserer Opernbesucher abzuschrecken geeignet war, wollen wir im Augenblick nicht entscheiden. Factisch ist die Laune des Publicums bei der ersten Vorstellung. Die Wiederholung der Oper am 9. d. Mts. soll bereits freundlichere Resultate erzielt haben, was wir von der am 12. Statt gehabten dritten Aufführung selbst bezeugen können. Das Textbuch wurde hier nicht ausgegeben? Warum? Böse Zungen flüstern von einem durch Unanständigkeit des Textes motivirten höheren Verbot. Steckt dahinter etwa die Furcht vor der Entrüstung über den entweihten Genius Göthe's? (Nun dann, „Vaterland“, du bist gerochen!) Oder durfte der unschuldige Theil des Publicums nicht lesen, was er doch sehen und theilweise hören durfte?! Oder lag der Maassregel eine ökonomische Idee zum Grunde?!

In der Nacht vom 5. auf den 6. Februar starb zu Rotterdam der Capellmeister der deutschen Oper, Franz Skraup.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

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.