

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 29.

KÖLN, 16. Juli 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Johannes Aloys Miksch. Ein Lebensbild. — Pariser Brief (Rückblick auf die italiänische Oper — Früchte der Theater-Gewerbefreiheit). Von B. P. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fortsetzung des Gastspiels der italiänischen Oper — Baden-Baden, Virtuosen-Concerte — Dresden, Wiedereröffnung des Hoftheaters — Wien, Eduard Hanslick — Paris, neue komische Oper, Heinr. Jos. Maria Duesberg †, Witwe Cherubini †, neue Orgel — Marseille, Karl Wynn † — Künstlerlohn).

## Johannes Aloys Miksch.

Unter dem Titel: „Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert“ (Leipzig, bei H. Matthes, 1863, 131 S. 8), hat Heinrich Mannstein ein Lebensbild von Johannes Aloys Miksch, dem berühmten Gesanglehrer in Dresden (Juli 1765 — September 1845), gegeben, welches nicht bloss als ein Dankopfer der Pietät des Schülers gegen den Lehrer Theilnahme verdient, sondern durch den Inhalt, der sich ausser dem Biographischen auch auf allgemeine musicalische Zustände in Dresden und Züge von bedeutenden Persönlichkeiten (die jedoch nicht hinreichen dürften, um den Titel des Büchleins zu rechtfertigen) Interesse erregt. Die kleine Schrift schliesst sich gewisser Maassen als ein Epilog den theoretischen Schriften Mannstein's an, in denen er nach sechsjährigen Studien bei Miksch die Resultate der Methode seines Lehrers, durch eigene Praxis erweitert, niedergelegt hat \*). Wir lernen aus dieser biographischen Skizze Miksch sowohl in seiner stets von echt künstlerischem Streben getragenen und unermüdlichen Berufstätigkeit kennen, als in ihm den Mann von Charakter und edler Gesinnung schätzen und lieben. Was seinen Unterricht betrifft, so braucht man nur an die Namen einer Veltheim, Funk, Häbnel, Schröder-Devrient, Agnes Schebest, der Sänger Bergmann, Zezi u. s. w. zu erinnern, um auch denjenigen Freunden der Tonkunst, die den tüchtigen Meister noch nicht kannten oder wieder vergessen haben, das Büchlein, das von ihm erzählt, zu empfehlen.

\*) „Die italiänische Gesangschule.“ 1834 und 1848. Dresden und Leipzig, bei Arnold. — Die Praktik der classischen Gesangkunst. 1830. Ebendasselbst. — Geschichte des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit. 1845. Leipzig, bei Teubner.

Von allgemeinem Interesse dürfte aus demselben auch folgender Beitrag zur Geschichte von Weber's Anstellung und erster Wirksamkeit in Dresden sein.

„Seitdem die Gründung einer deutschen Oper beschlossene Sache war, hatte man sich natürlich auch nach einem deutschen Dirigenten umsehen müssen. Miksch kannte Carl Maria von Weber, er hatte dessen grosses Talent gewürdigt und bezeichnete ihn dem Cabinets-Minister als den Vormann unter den deutschen Opern-Dirigenten, da Beethoven an Oesterreich gebunden war und sich übrigens zum Leiter einer grossen Oper wegen seines Unglückes weniger eignete. Der Graf Vitzthum von Eckstädt erhielt Befehl, mit Herrn von Weber zu unterhandeln, denn er war damals General-Director der Capelle, ein liebevoller, edler Mensch, aber halb taub; zugleich war er auch Director der Kunst-Akademie und in allen Zweigen nur für das Gute eingenommen.

„Eines Tages empfängt Miksch ein Briefchen von Weber, worin ihm dieser anzeigt, dass er in Dresden eingetroffen sei und ihn im *Hôtel de Pologne* sehnlich erwarte. Miksch eilt dahin und findet den kleinen Mann in ungeheurer Aufregung im Zimmer herumbinken. Kaum findet er Zeit, seinen Freund zu begrüssen, dann zeigt er ihm eine Visitenkarte mit der Inschrift: *Francesco Morlacchi, Direttore di tutti theatri del Rè di Sassonia*, und fragt zornig: Was? dieser Morlacchi ist Director der königlichen Theater? ich soll also unter ihm dienen? denn ich bin doch bloss Capellmeister!

„So viel ich weiss, bemerkte Miksch, sind Sie bloss Musik-Director.

„Weber wollte rasend werden; er rief seinem Freunde zu, er solle ungesäumt zum General-Director gehen und ihm erklären, dass er sofort wieder abreise, wenn er nicht den Charakter als Hof-Capellmeister erhalte. Er möge ferner dem Grafen Vitzthum bemerken, dass alle seine Zuschriften an den „Capellmeister“ von Weber adres-



sirt gewesen seien, dass von einem „Musik-Director“ unter ihnen kein Wort gefallen sei.

„Die Sache war die, dass Weber allerdings nur als Musik-Director engagirt werden sollte; Graf Vitzthum aber hatte aus Scheu diesen Punkt stets umgangen und war so in die unangenehme Lage gekommen, dem Könige eiligst einen besonderen Vortrag machen zu müssen, denn Weber liess in der That seinen Reisewagen gar nicht abpacken, und doch sollte er Abends dem Personale der Capelle und des Hoftheaters auf dem Brühl'schen Garten vorgestellt werden. Der König war ziemlich verstimmt gewesen, indessen hatte er auf des Grafen dringendes Anliegen Herrn von Weber den Capellmeister-Titel, jedoch nur mit einjährigem Contracte, verliehen. Da sich dieser darüber wogsetzte, so erfolgte seine feierliche Einführung durch die General-Direction als Hof-Capellmeister. Miksch hatte während der Gefangenschaft seines Fürsten sich unter der Menge zweideutiger Charaktere durch Entschiedenheit der Gesinnung so vortheilhaft ausgezeichnet, dass der König ihn zu dieser Zeit zu seinem musicalischen Archivar ernannte und seiner besonderen Gnade würdigte.

„Er beschäftigte sich mittlerweile unablässig mit der Ausbildung glücklicher Begabungen, die hervorragendsten davon wären in jener Periode die Funk, welche sogleich für die neue deutsche Oper gewonnen ward, der Tenor Bergmann, ein junger Schullehrer aus der Lausitz, schwächlich und kümmerlich genährt, Risse, ebenfalls dem hochbeglückten Schulmeisterstande angehörend, die Hähnel, welche er insgeheim ausbildete, und die Zucker. Weber arbeitete nach Vollendung der „Preziosa“ fleissig am „Freischütz“, wovon er jede Nummer dem älteren Freunde vorlegte. Das Stück fing erst mit einer langen Scene des langweiligen Eremiten an; Miksch stellte dem Tondichter vor, dass sich um diesen grossen Heiligen noch kein Mensch kümmere, dass man erst durch den Freischütz werde auf ihn aufmerksam werden, wesshalb es gerathener sei, diese Scene bis dahin geheim zu halten. Da dieser Eremit für Miksch selbst bestimmt war, so fanden seine Gründe Eingang und die Wegschneidung ging vor sich. Miksch hatte dreiundzwanzig Jahre in der italiänischen Oper gesungen, so dass ihm wohl ein bündiges Urtheil zugestanden werden musste. Weber kam ihm gegenüber mehrmals in die Lage, an der Partitur ändern zu müssen. So hatte z. B. Caspar die Worte im ersten Finale: „Nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt“, ohne Begleitung zu singen; Miksch stellte Weber vor, dass es unerhört sei, Jemanden einen übermässigen Terz-Quint-Sext-Accord singen zu lassen, weil die Stimme die Töne gar nicht treffen könne, und so liess Weber die Celli mit der Stimme gehen. Ferner hatte derselbige unglückselige

Caspar in seiner Triumph-Arie die lange Passage auf „Rache“ *solo* zu singen. Miksch stellte ihm vor, dass der Bassist Mayer, für den der Part geschrieben war, gar nicht der Sänger sei, um einen Gang von einer Terz-Dezime (*Fis* bis eingestrichen *e*) auszuführen, zumal nach der bereits gebabten gewaltigen Anstrengung. „Sie sind ein schlauer Fuchs,“ scherzte Miksch, „diesmal haben Sie Sich aber doch selber gefangen; Sie haben Beethoven übertreffen wollen und sind unter ihm geblieben. Dieser lässt im Fidelio den Pizarro eingestrichen *d* aushalten und das Orchester figuriren, Sie machen es umgekehrt und müssen dadurch den Sänger nothwendig compromittiren.“

„In Folge dieser Besprechung begleiten nun die Streich-Instrumente die Rache-Passage. Bei diesen Gesprächen kam es zwischen den beiden Männern überhaupt zu heftigen Explosionen, insonderheit als Weber eines Tages behauptete, was er immer schreibe, müsse ein Sänger auch singen können. Doch Miksch erklärte ihm darauf rund und nett, dass er eben vom Gesange nichts verstehe, jeder Kenner seinen Melodien augenblicklich anhöre, dass er sie entweder pfeifend oder auf dem Clavier ausbilde, denn sie klängen alle nach Clarinette oder Piano. Miksch sagte dem Staunenden, dass er gleich allen deutschen Pedanten unter Singen nichts als Notentreffen verstehe, dass ihm aber die Technik des göttlichen Instrumentes der Menschenstimme, ihr Ausdruck der Leidenschaften in den verschiedenen Stilen, überhaupt der schöne Gesang völlig fremd sei, und dass er überhaupt diesen bei den grossen Meistern erst studiren und gute italiänische Sänger lange hören müsse, um jene hohe Kunst sich zu eignen zu machen. Weber, sagte Miksch unter Anderem, komme ihm mit seiner Compositions-Weise den Sängern gegenüber vor wie ein boshafter Mensch, der für Weber ein Clavier-Concert schreiben solle und alle Schwierigkeiten in die linke Hand lege, weil Herr von Weber eine „schlechte“ linke Hand habe. Uebrigens möge der Herr Capellmeister im Marburg nachlesen, der schon vor achtzig Jahren gelehrt habe, dass die übermässige Terz, die verminderte und übermässige Sext nebst der verminderten Octave ausser dem Bereiche der Singkunst liegen.

„Ungeachtet dieser und zum Theile noch heftigerer Zusammenstösse blieben die edeln Männer stets aufrichtige Freunde. Der Freischütz ging indessen mit seiner ganz neuen Melodik, diesem köstlichen Geschenke des grossen deutschen Mannes Carl Maria von Weber, wie das Signal zu einem allgemeinen Freudengeschrei auf; zahllose Stimmen verkündeten die süssen Gesänge dieses Liederschatzes, von den grössten Orchestern bis zum Leierkasten freischützte Alles. Als die sächsischen Prinzen von einer ausländischen Reise zurückkehrten, erzählten sie unserem



Helden in ihrer liebenswürdigen Art und Weise: „Wo man uns entgegenkam, huldigte man uns in Weber, denn überall spielte man uns Freischütz vor; bei unserm Einzuge in Rotterdam spielte ein Thurm: „Wir winden dir den Jungfernkranz“, und als wir an Bord eines Linienschiffes eingeladen waren, spielte die Capelle: „Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen“, und der Capitän beglückwünschte uns zu Weber. Weber war immer die Hauptperson, wir spielten die Nebenrollen.“ — Und in dieser Oper sangen bei ihrem Erscheinen auf der dresdener Hofbühne lauter Mikschische Schüler in den Hauptrollen: die Funk war die erste Agathe, Bergmann der erste Max, die Zucker das erste Aennchen. Glückliche Zeiten erinnert! Ein schöneres Dreigestirn hat die deutsche Oper seitdem nicht wieder gehabt, es versetzte ganz Dresden in Wonnerausch, und Weber war damals gewiss einer der glücklichsten Menschen. Nur der bescheidene Miksch hatte keinen anderen Gewinn von diesen Erfolgen als sein Bewusstsein, und wie dem edeln Manne sogar der Ruhm verloren ging, der neuen Oper die grossen Repräsentanten geschenkt zu haben, davon liefert die Anfangs-Epoche derselben einen fast komischen Beweis, der zugleich ein Beleg für die Verlässigkeit der Zeitungs-Berichte ist. Eines Tages sagte Weber zu Miksch: Ich bin nun über ein Jahr in Dresden und habe noch keine deutsche Oper Mozart's aufgeführt, sehe auch keine Möglichkeit dazu. Was wird man dazu sagen?

„An welche Oper Mozart's denken Sie, an die Entführung oder an die Zauberflöte? fragte Miksch.

„An die Zauberflöte; sie ist populärer, fordert aber unendliches Personal. Wir haben keine Königin der Nacht und keine Pamina.

„Wie, wenn ich Ihnen beide schaffte?

„Sie halten mich zum Besten! An unserem Theater wären diese zwei ersten Sängerinnen?

„Morgen sollen Sie die Königin der Nacht hören.

„Mit dieser Königin hatte es folgende interessante Bewandniss. Miksch hatte zu seinen Aemtern eines königlichen Kammer- und Ceremonien-Sängers und königlichen musicalischen Archivars auch noch das eines Directors des neugegründeten Theater-Singchors erhalten und bei den Uebungen desselben die pompöse Stimme eines ganz armen Mädchens, Namens Hähnel, beobachtet. Er sagte ihr, dass er gemeint sei, sie unentgeltlich zur Solosängerin auszubilden, falls sie Stillschweigen gelobe, jedoch werde mit dem Bruche des Gelübdes der Unterricht sofort und für immer aufhören. Um dem armen Kinde, das an Kleidern und Wäsche bei einem Monatsgehälte von acht Thalern zehn Silbergroschen bitterm Mangel litt, etwas Muth einzuflössen, schenkte ihr der wackere Mann auch noch zwan-

zig Thaler, und das Studium begann. Aber wie! Die ausserordentlich kräftige Constitution der Schülerin gestattete, dass sie neben den umfassendsten Uebungen ihren Dienst verrichten konnte. Hier zeigte sich die Vortrefflichkeit der bolognesischen Schule in voller Stärke; denn ihre Methode der Stimmgebung und Tonbildung, die auf den Gesetzen der Athemführung, des Tonanschlages und der Körperhaltung beruhen, bewirkt, dass das Singen die Organe nicht angreift, sondern kräftiget, und in Folge desselben also niemals krankhafte Ueberreizung, vielmehr nur natürliche Ermüdung eintritt. Nach kaum zweijährigem Zeitraume sang die junge Schülerin die schwierigste aller Partien mit einer Kraft und Virtuosität, die wir seitdem nie wieder gehört haben. Die nächstgrosse Zöglingin Miksch's, welche diese Rolle in angränzender Vollendung und in den Urtonarten, nicht in Transponirung, sang, war das jetzt noch lebende Fräulein Charlotte Veltheim. — Also Miksch erschien zur festgesetzten Stunde bei Weber mit seinem Schützling. Weber, der Fräulein Hähnel als Choristin kannte, war aus den Wolken gefallen, eine Königin der Nacht in ihr erkennen zu sollen, er glaubte sich mystificirt, zog Miksch bei Seite und fragte ihn, ob er ihn zum Narren haben wolle? Wie erstaunte er aber, als er in der nächsten Viertelstunde das junge Mädchen für eine der grössten Sängerinnen anerkennen musste, die er jemals gehört! — Fast eben so erging es ihm mit der Zucker, die er nur als Soubrette gekannt und in der er jetzt die reizendste Pamina bewundern musste. Die Zauberflöte ging, mit Bergmann als Tamino, unter rauschendem Beifall über die Bretter; man fragte im Publicum erstaunt nach dem Zauberer, der die Zauberflöte möglich gemacht, und las in den nächsten Tagen noch erstaunter in einer Zeitung die Nachricht, dass Weber der Wunderthäter sei. Miksch stellte natürlich den Redacteur darüber zur Rede und forderte ihn zu der Erklärung auf, dass nicht Weber, sondern Miksch der Meister jener bewunderten Sängerinnen sei. Es wurde Alles versprochen; Weber spielte den Erstaunten, der Redacteur den Dummen, Miksch den Wüthenden, aber der Widerruf soll heute noch kommen. — Weber's Amtsantritt war, wiewohl unabsichtlich, mit einer Kränkung verknüpft, allein diese wurde bald durch die Gnade der Königin ausgeglichen. Als Weber nämlich einstmals am Sommer-Hoflager Tafelmusik leitete, bezeugte ihm Ihre Majestät den allerhöchsten Beifall, indem sie sich zugleich nach dem Befinden seiner Familie zu erkundigen geruhte. Weber bemerkte nicht ohne Kummer, dass er als ein Capellmeister auf Jahres-Contract nicht wage, seine Braut heimzuführen, und von nun an ruhte die hohe Landesmutter nicht, als bis Weber definitiv angestellt war. Uebrigens



wurde er vom Volke so vergöttert, dass man den Grund seiner oft wiederkehrenden Verstimmung wohl in seiner körperlichen Disposition suchen muss; der Beifall, den er fand, war unermesslich und konnte ihn über alle Missstände hinwegheben. Was waren alle giftigen Blicke der Neidharte, alles Gezischel der Nattern, was waren alle Erdichtungen der Bosheit, wenn der tobende Beifallssturm in den Vorstellungen der Preziosa, des Freischütz und der Euryanthe losbrach? Weggefegt, wie der giftige Schwaden, den ein fauler Sumpf ausgedunstet, weggefegt von dem Odem des Weltenschöpfers, der in dem frischen Morgenwinde braust!

### Pariser Brief.

(Rückblick auf die italiänische Oper — Früchte der Theater-Gewerbefreiheit.)

Die kaiserliche italiänische Oper hat unter der Direction des Herrn Bagier in der abgelaufenen Saison 1863—1864 149 Vorstellungen gegeben, wovon 145 im Abonnement. Es kamen 17 Opern vor: *Trovatore* und *Rigoletto* je 15 Mal, *Il Barbiere* 13 Mal, *Sonnambula* und *Lucia* je 12 Mal, *Traviata* 10 Mal, *Norma* und *Don Pasquale* je 8 Mal, *Semiramide*, *Lucrezia*, *Un Ballo in Maschera* je 7 Mal, *Poliuto* 6 Mal, *Cenerentola* 5 Mal, *Maria di Rohan*, *Ernani*, *Marta* je 4 Mal, *Italiana in Algeri* 1 Mal. Also Donizetti und Verdi mit 5 Werken ein jeder, Rossini mit 4, Bellini mit 2, Flotow mit 1. — Mozart? Cimarosa? Versprochen waren: *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro*, *Il Matrimonio segreto*, aber sie erschienen nicht. Und doch waren nicht weniger als 38 Sängern und Sängern engagirt! Nämlich 11 *Soprani*, darunter de la Grange, Adel. Patti, Carl. Marchisio, Spezzia, Calderon u. s. w.; 5 *Mezzo-Soprani* und *Alti*, darunter Borghi-Mamo, Demeric-Lablache, Barbara Marchisio u. s. w.; 8 *Tenori*, mit Fraschini, Mario, Baragli, Naudin u. s. w.; 8 *Baritoni*, mit Delle Sedie, Aldighieri, Agnesi, Sterbini u. s. w.; 6 *Bassi*, mit Antonucci, Marchetti, Scalese u. s. w. Von diesen 38 Künstlern alternirten 26 zwischen Paris und Madrid. — Eine administrative Neuerung war die Abschaffung des Parterres. Sie hat aber keinen Beifall gefunden, und die allgemeine Stimme verlangt für die nächste Saison das Parterre als den Platz des eigentlichen Publicums im Gegensatze zu den Abonnenten, die alle übrigen Plätze inne haben, wieder. Man wird sich ihr wohl fügen müssen. Uebrigens hat das italiänische Operntheater trotz seines Epithetons „kaiserliches“ in dieser Saison keine Subvention von der

Regierung gehabt; ob es die 100,000 Francs, die es früher genoss, wieder erhalten wird, ist noch unentschieden. Dagegen haben sich schon zwei neue italiänische Opern-Unternehmungen, von dem Gesetze, das die Theater frei gibt, Gebrauch machend, in Bewegung gesetzt, bauen Theater und wollen schon im nächsten Winter Vorstellungen geben. Also die Concurrenz droht zunächst für die Italiäner; ob sie für alle Theater und alle Gattungen von Dramen floriren wird? Bis jetzt scheint es kaum so, und man kann das nicht bedauern: denn was am wenigsten dadurch gefördert und gehoben werden wird, ist sicher die dramatische Kunst.

Der erste wirklich ins Leben getretene Versuch hat wenigstens zum grossen Theile schon diese Befürchtung bestätigt, obschon er bei der Menge, und theilweise nicht mit Unrecht, Erfolg gehabt hat.

Mit dem 1. Juli fielen nämlich die Schranken der Privilegien; die Pforten der Freiheit öffneten sich und die Direction des grossen Spectakel-Theaters *de la Porte St. Martin* überraschte schon an demselben Tage mit einer Opern-Aufführung. Es wird von jetzt an Drama, Tragödie, Komödie, komische und ernste Oper in seinen Bereich ziehen. Nun, da haben wir ja schon den Fortschritt, das Idol der Zeit, welches, weil in dem praktischen Leben und in den Werken des Verstandes und der Speculation als wirklich bethätigt, auch in den Werken der Kunst, in den Schöpfungen und Thätigkeiten des Genies angebetet werden soll und muss. Nun ja, jenes Theater huldigt dem Fortschritte, denn statt eine Gattung der dramatischen Kunst zu cultiviren, wird es alle auf seine Bretter bringen. Aber das Wie der Ausführung? Ei, das kommt beim Fortschritte der Kunst nicht in Betracht, denn dass er mehr in die Breite als in die Tiefe geht, mehr das Neue als das Schöne sucht, zeigt die Erfahrung in allen Ländern. Was hat die französischen Schauspieler im recitirenden Drama gross und namentlich im Lustspiel und dem Conversationsstücke, wie in der komischen Oper, den Deutschen überlegen gemacht? Die Vereinfachung ihrer Aufgabe, die Concentrirung des Talentes und der Routine auf eine Gattung, während vom deutschen Schauspieler und Sänger verlangt wird, er solle allen Fächern gerecht werden. Nun fürchte ich aber sehr, jene Virtuosität, die sich nur an einer Specialität heranbildet, wird durch Zersplitterung der Kraft, wenn auch nicht sogleich, doch nach und nach sich verlieren. Und kann die dramatische Musik dabei gewinnen, wenn die Ausführung ihrer Werke der Mittelmässigkeit anheimfällt? Und kann eine solche Aussicht die Componisten zu grossen Schöpfungen begeistern?

Doch das sind vielleicht zu trübe Ansichten, und die Freunde der Theaterfreiheit werden uns entgegen: „Die



Kunst muss Gemeingut der ganzen Menschheit werden, sie muss ins Leben des Volkes dringen“ — und was dergleichen Schlagwörter der Neuzeit mehr sind. Gut: den Zweck billigen wir; ob aber die Concurrrenz die richtigen Mittel dazu biete, daran zweifeln wir. Nun, die Zeit wird es lehren. Ja, wenn sie uns Aufführungen brächte, bei denen mässige Eintrittspreise durch Wegwerfung alles kostspieligen Ausstattungs-Prunkes der neueren Oper ermöglicht würden, und die Directionen nur die künstlerische Ausführung der dramatischen Meisterwerke im Auge hätten, etwa in der Art, wie Padeloup die Beethoven'schen Sinfonien dem grossen Publicum vorführt, dann liesse sich etwas für die Erhebung des Geschmacks der Menge an wahrer Kunst hoffen. Aber welche neue Bühnen-Unternehmung wird sich in Paris diese Aufgabe stellen? Wird nicht jede vorzugsweise auf die Schaulust speculiren, um Geld zu machen? Schlummert auch bei der jetzigen Direction des Theaters am Thore St. Martin nicht im Hintergrunde die Speculation auf die ungeheuren äusseren Mittel dieser Bühne, auf die grossen Räumlichkeiten, die vortrefflichen Maschinerieen, Decorationen u. s. w.?

Zwar mit der ersten Opern-Vorstellung hat sie einen geschickten Zug gethan und sich dabei zugleich frei von jenem Vorwurf gehalten; denn Rossini's „Barbier von Sevilla“ bedarf keines Theaterprunks. Es kam aber etwas Anderes hinzu, das diese Wahl zu einem glücklichen Wurf machte. Rossini's Oper hat bekanntlich die Komödie von Beaumarchais: „*Le Barbier de Seville*“, von der französischen Bühne verdrängt. Nun dachte der Director des St.-Martin-Theaters: „Wie, wenn man die Komödie wieder in die Oper hineintrüge und dadurch für die Franzosen, denen das klare Verständniss der Handlung über Alles geht, die Oper noch verständlicher machte?“ — Gedacht, gethan! Der Musik des italiänischen Meisters wurde ein französischer Text untergelegt, die Recitative gestrichen und statt deren Scenen aus Beaumarchais mit gesprochenem Dialog eingelegt, und so eine komische Oper nach der guten Art und Weise der echten französischen komischen Oper hergestellt, welche, so lange sie ihrem wahren Charakter treu blieb, kein *Recitativo secco* kannte, sondern nur den gesprochenen Dialog. Der Versuch, in dieser Gestalt (die übrigens nicht ganz neu, sondern vor vielen Jahren in der Bearbeitung von Castil-Blaze im Odeon-Theater schon einmal da gewesen sein soll) den „Barbier“ Rossini's zu geben, ist vollkommen geglückt: das Haus war gedrängt voll und das Publicum in der aufgewecktesten und günstigsten Stimmung.

Vom künstlerischen Standpunkte aus befriedigten der Graf Almaviva, von Capoul, einem jungen Tenor mit schöner Stimme, gesungen, den das Theater der komischen

Oper der Direction für diese Rolle überlassen hatte, und die Rosine der Demoiselle Balbi, die, früher in Paris unterrichtet, auf Provincialbühnen sich recht hübsch ausgebildet hat. In der Clavier-scene im zweiten Acte sang sie eine Arie aus der *Sonnambula* ebenfalls ganz gut. Die Ausführung der übrigen Rollen, namentlich des Figaro, liess freilich gar Manches in Gesang und Spiel vermissen, so dass trotz des rauschenden Beifalls, der nicht nur der Musik, sondern auch der Prosa häufig zu Theil wurde, für jeden Unbefangenen nicht zu verkennen war, dass die in Eile zusammengebrachte Gesellschaft der Herstellung eines künstlerischen Ganzen nicht gewachsen ist. Dennoch möchten wir die Ueberzeugung aussprechen, dass man durch Wiedereinführung komischer Opern mit Dialog nach alter Weise, seien es französische Originale oder Bearbeitungen ausländischer Werke, den richtigen Weg für neue Theater-Unternehmungen betreten hat.

Schon die zweite Vorstellung an der Porte St. Martin, Bellini's „Norma“ (!), zeigte, dass weder die italiänische noch die französische grosse Oper eine solche Concurrrenz zu fürchten habe. Das Orchester, das freilich auch im „Barbier“ die feine Instrumentirung kaum wiedererkennen liess, war in der „Norma“ eben so schlecht wie der Chor, und wenn auch die jetzt überall bei den Provincialbühnen eingetretenen Ferien dem Unternehmer gestatten, das Beste von dort heranzuziehen, so war doch das gesammte Personal der Hauptrollen höchst ungenügend und das Ganze der Vorstellung himmelweit von einer auch nur mittelmässigen Kunstleistung entfernt.

Auch das *Théâtre français* hat die neue Freiheit benutzt, um Gesang- und Orchester-Musik in den Tempel der classischen französischen Tragödie einzuführen. Es gab Racine's „Esther“ mit Musik von Jules Cohen. Seit dem Tode der Rachel war dieses biblische Drama nicht gegeben worden; Demoiselle Favart trat jetzt an ihre Stelle und füllte sie würdig aus: dennoch urtheilte das glänzende Publicum, welches sich zu der Vorstellung versammelt hatte, dass hauptsächlich die überaus reiche Ausstattung und die Musik der Wiederaufnahme des im Grunde doch nur schwachen Werkes des grossen Dichters eine neue Lebens-Periode verleihe. Freilich müssen die wenigen Habitue's, die noch die alte Zeit der Perücken und Reifröcke auf der Bühne erlebt haben, staunen, wenn sie die Missgestalten der Helden und Heldinnen der damaligen Theater-Periode mit den historisch und ethnographisch getreuen Costümen, wie sie jetzt auf der Bühne erscheinen, vergleichen. Aber auch das gegenwärtige, an die seit Talma bewerkstelligte Reform der Costüme gewöhnte Geschlecht musste den Reichthum und Glanz derselben bei der jetzigen Vorstellung bewundern. Eben so prächtig sind



die neuen Decorationen und die ganze Inscenesezung. Für alles dieses sind die Schätze des assyrischen Museums im Louvre benutzt worden. Das Tableau eines orientalischen Gartens mit einer prächtigen Ceder, welche ihren Schatten über die Vorhalle von Esther's Gemächern breitet, ist eine der schönsten Decorationen, die man sehen kann.

Die Musik bildet eine ziemlich starke Partitur, welche eine Overture und mehrere Chöre mit ein- und zweistimmigen Solo's enthält. Jules Cohen hat früher auch zu Racine's Athalia Chöre geschrieben, die ich nicht kenne: seine Arbeit zu Esther ist sehr schätzenswerth; dass er Mendelssohn's Musik zu Athalia, auch wohl dessen Compositionen zur Antigone und zu König Oedipus kennt, scheint mir aus der Farbe, dem Charakter und auch der Form der Hauptsache nach hervorzugehen, wiewohl die musicalischen Referenten in hiesigen Blättern nicht darauf aufmerksam machen, wahrscheinlich aus dem sehr triftigen Grunde, weil sie selbst jene Werke von Mendelssohn nicht kennen. Der Chor *alla marcia*, der im zweiten Acte hinter der Scene gesungen wird, wurde *da capo* gerufen; auch der Schlusschor, der die Dimensionen und Formen eines förmlichen Oratorien-Finales hat, musste wiederholt werden. Ueberhaupt wurde eigentlich der meiste und lebhafteste Beifall an dem ganzen Abende der Musik gezollt. Zöglinge des Conservatoriums aus der Classe des Herrn Cohen für Ensemblegesang sangen die Soli und Chöre recht schön; sie sind sowohl an den Vortrag ernster Musik als an die Direction Cohen's durch ihre Mitwirkung in der kaiserlichen Capelle, welche Cohen dirigirt, gewöhnt.

Im Uebrigen merkt man noch nichts von den so zuversichtlich angekündigten Früchten der neuen Freiheit; möglich, dass sie mit der Zeit reifen. Zunächst äussert sie, wie das vorauszusehen war, ihre Wirkungen nur auf das Gewerbe. Für jetzt sind erst bloss die Unternehmer an der Reihe: es werden, wie es heisst, bereits mehrere neue Theater im kleinen Maassstabe gebaut. Die darstellenden Künstler, die Dichter und die Componisten werden dann wohl nachkommen. Der erwartete Regen von neuen Stücken und neuen Opern ist bis jetzt ausgeblieben. Man erzählt sich zwar, dass eine Anzahl von Neuigkeiten angeboten worden ist, allein die älteren, erfahrenen Directoren haben im Gegentheil gerade das neue Freiheitsgesetz zum Vorwande abschlägiger Antworten genommen, da man erst abwarten müsse, was für neue Theater entständen, bevor man daran gehe, neue Werke in Scene zu setzen.

Paris hat jetzt in seinem neuen Umfange, so dass man die Bühnen in dem ehemaligen Weichbilde (*banlieue*) der Stadt mit einrechnen muss, über vierzig Schauspiel-Localen, einschliesslich der beiden Circus und des Hippo-

drome. Sieben bis acht davon sind augenblicklich geschlossen; zu ihnen gehören Odeon (Ferien seit dem 1. Juni), *Opéra comique* (wird im Innern umgebaut), *Théâtre lyrique* (auf welchem zuletzt die Ristori mit einer schlechten Gesellschaft zwei oder drei Vorstellungen gegeben hat), die italiänische Oper, die *Bouffes parisiens* u. s. w. Trotzdem haben die Neubauten eines grossen Theaters in der *Rue de Lyon*, nahe beim Bastille-Platz, eines kleineren in der *Rue Lafayette* und eines anderen (*Théâtre du Roule*) in der Nähe des Triumphbogens *de l'Etoile* begonnen.

Die Kunst-Gewerbefreiheit scheint aber auch berühmte Künstler mit ihrem Schwindel anzustecken. So hat Gueymard von der grossen Oper eine Truppe engagirt, um mit ihr in den französischen Colonieen auf St. Maurice und Réunion Vorstellungen zu geben, und Felicien David kündigt für den nächsten Winter eine Art von musicalischem Omnibus-Unternehmen an, denn es soll nichts weniger als Alles für Alle — *omnia omnibus* — liefern. Seine Bekanntmachung vom 9. Juli lautet:

„Es hat sich eine Gesellschaft in Paris gebildet, um unter den Bedingungen ganz vorzüglicher Ausführung zu ermässigten Eintrittspreisen alle Meisterwerke der alten und neuen französischen und fremden Componisten hören zu lassen. Die Programme der neuen Gesellschaft werden in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit Proben von allen musicalischen Gattungen enthalten: Sinfonien, Sinfonie-Oden, Fragmente aus Opern, Messen und Oratorien, Chöre, Cantaten, ohne Parteinahme für irgend eine besondere Gattung und mit gleichmässiger Berücksichtigung der deutschen, italiänischen und französischen Schule. Das Local, welches im Herzen von Paris und in der Nähe des Boulevard Montmartre gewählt ist, fasst drei Tausend Personen. Der Director ist Felicien David, dessen Name keiner Anpreisung bedarf; zweiter Dirigent Magnus, Pianist und Componist. Die Einweihung dieses neuen Etablissements wird im Monat November Statt finden. Die neue Gesellschaft wird ihren Ruf an alle talentvollen Musiker ergehen lassen und den berühmtesten Solisten gestatten [*permettra* — was ist damit gemeint? dass sie nach der Ehre, dort umsonst zu spielen, geizen sollen?], sich hören zu lassen. Die Componisten sollen das Recht haben, ihre Werke persönlich zu dirigiren.“

Wenn es dabei am Ende nur nicht heisst: *Parturiunt montes!*

Henry Litolff hat einen Trauermarsch zum Andenken an Meyerbeer geschrieben für Pianoforte zu zwei und vier Händen, auch für sechs Sax-Instrumente eingerichtet. Die Composition erhebt sich über das Gewöhnliche, doch führe ich sie hauptsächlich nur an,



um an einem Auszuge aus der Recension von Maurice Bourges in der *Gazette et Revue* ein Beispiel zu geben, dass der heutige emphatische Stil der Literaten und Dichter, die, ohne einen Accord zu kennen, über Musik schreiben, hier wie bei Euch derselbe ist. Da heisst es denn unter Anderem: „Litolff's Feder weicht bekanntlich (?) nicht vor den unheilvollsten und düstersten Stoffen zurück; sie findet Melodien und Klänge, welche so traurig wie Young's Nachtgedanken sind. Nichts Schmerzvolleres, nichts Thränenreicherer, als dieser Trauermarsch! Alles, was der Kreidestift Barbizet's auf das Bild des Titelblattes gezeichnet hat, die Aschenurne, das Grabmal, die Trauerweide, die Leichenkrone, die gebrochene Palme, die Lyra mit zerrissenen Saiten — alle diese Grab-Symbole, die uns wie der Trappist das *Memento mori!* zurufen, erhalten durch den Geisteshauch des Componisten eine klagende Stimme. [Danach hat also Barbizet erst das Titelbild gemacht und Litolff es in Musik gesetzt!] — Natürlich ist diese Musik in *C-moll* geschrieben, wie jeder Marsch, der seine Schuldigkeit als Trauermarsch kennt. [Und die zwei berühmtesten Trauermärsche von Beethoven??] — Die *Dur*-Tonart kommt fast gar nicht vor, und wenn auf Augenblicke, so mischt der Tondichter durchdringende Dissonanzen hinein, schneidend wie die Sichel des Todes, oder eine schwankende, nebelige Harmonie, die gleichwie das Auge durch Thränen verschleiert ist!“ u. s. w. u. s. w. — Und nun der Schluss: „Aus dem Zusammenfassen dieser Bemerkungen muss der Leser einsehen, dass dieser Trauermarsch eminent dramatisch ist!“

B. P.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln**, 15. Juli. Gestern gaben die Italiäner von Paris Rossini's „*Barbiere*“ bei vollbesetztem Hause; die Anziehungskraft der reizenden Musik und die Erwartung einer vorzüglichen Aufführung hatten den Sieg über den Sonnenschein und den blauen Himmel draussen davongetragen. Die Erwartung wurde nicht getäuscht: Rosine — Madame Demeric-Lablache, Almaviva — Signor Baragli, Doctor Bartolo — Signor Antonucci, Figaro — Signor Sterbini waren vortrefflich, die beiden ersten ganz ausgezeichnet. Die technische Gesangsfertigkeit des Tenors Baragli zeigte sich in ihrem glänzendsten Lichte, und Madame Lablache war in Erscheinung, Gesang und Spiel eine der reizendsten Rosinen, die wir je gesehen. Am schwächsten war die Partie des Basilio besetzt, indess trug doch die Mitwirkung des Signor Elzelini zu der vortrefflichen Ausführung der Ensemblestücke das Ihrige bei.

Man schreibt aus Baden-Baden: „In Erwartung der Theater-Saison, welche am 15. Juli beginnt, wird mittlerweile für die Ergötzung der Gäste durch Concerte zur Genüge Sorge getragen. Seither liessen sich bereits hören: der Violinist Heermann mit seiner Gemahlin, die eine gute Harfenspielerin ist; der Violoncellist Ondshorn; die Fräulein Favetier und Organi, Schülerinnen der Viardot, und die wiener Sängerin Fräulein Caroline Pruckner. Die

Matineen des Fräuleins Elise Lang, welches einen gemischten Chorverein gründete und mit demselben allwöchentlich eine Production abhält, sind sehr besucht. Der Violinist Leonard und seine Frau, eine perfecte Sängerin, sind zu Concerten eingetroffen. Die mannheimer Capelle unter Lachner's Leitung begann Anfangs Juli ihre Concerte. Auf den Repertoires aller dieser Productionen findet man die besten Namen: Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Schumann. — Rubinstein, der sich hier befindet, ist nicht zu bewegen, öffentlich zu spielen, dagegen gibt er, gleichwie im vorigen Jahre, jeden Sonntag Vormittag bei sich Concert-Vorträge zum Besten, zu welchen sich die Elite der Gesellschaft drängt. Aehnliche Genüsse wird demnächst auch die feierliche Eröffnung des Musiksaales der Frau Viardot-Garcia, den sie sich eigens erbauen liess und die im nächsten Monate Statt finden wird, darbieten.“

**Dresden**, 8. Juli. Nachdem die inneren Räumlichkeiten unseres Hoftheaters zum grossen Theile renovirt worden sind und dadurch eine längere Unterbrechung der regelmässigen Vorstellungen nöthig wurde, haben dieselben im neu decorirten Hause am 28. Juni wieder begonnen. Dem jetzigen Intendanten Herrn von Könneritz gehört unstreitig das Verdienst an, durch Regsamkeit und Umsicht manches Stereotype, besonders in Hinsicht auf Repertoire und andere äussere Einrichtungen, durchbrochen zu haben. Es sind in den letzten Jahren sowohl für Oper als Schauspiel bedeutend mehr Novitäten in Scene gegangen, als früher, wenn auch mehrere derselben nur ein paar Mal dem Publicum vorgeführt werden konnten, ohne dauernde Aufnahme zu finden. Zu dieser Liberalität, welche den Werken der Neuzeit den Zutritt erleichtert, gesellt sich aber in Herrn von Könneritz auch Pietät und sorgfältige Auswahl für ältere Meister, wodurch uns hiervon Manches neu entgegentritt, das längst begraben schien. So sollte dem Vernehmen nach die Oper mit Gluck's „*Alceste*“ wieder eröffnet werden, was leider durch ein Unwohlsein der Frau Bürde-Ney verhindert worden ist. Möchte doch unsere allverehrte Prima Donna, deren Darstellungs-Vermögen sich so bedeutend entfaltet hat und deren musterhafte Leistungen bei eminenter Kunstfertigkeit stets einfache Grösse und Ungekünsteltheit kennzeichnen, sich bald wieder des vollen Stimmgebrauches und einer ungestörten Gesundheit erfreuen! Der Helden-Tenor des Herrn Tichatschek glänzt immer noch in unverwüstlicher Klangkraft. Neben ihm ist in Herrn Schnorr von Karolsfeld ein Nachfolger erwachsen, der, von dramatischem Leben und edler Auffassung beseelt, schon viele wahrhafte Triumphe ersungen hat. Herr Mitterwurzer (Bariton) und Frau Krebs-Michalesi (Mezzo-Sopran) haben sich auf ihren künstlerischen Höhepunkte erhalten. Auch Frau Jauner-Krall weiss noch mit demselben Liebreiz zu fesseln, der um so dauernder wirkt, je natürlicher er erscheint. Von den übrigen Opern-Mitgliedern, welche meistens alle sehr brauchbar sind und von denen einige in der Neuzeit geeigneter verwendet werden, als sonst, sei Fräulein Alvsleben noch vorzugsweise erwähnt. Schon früher besprachen wir die Eigenschaften ihres hohen Soprans, der nicht bloss das Krystallhelle zum Merkmale hat, sondern eine zarte Fülle und reichen, schmelzenden Wohl laut gerade in der höheren Lage entwickelt, was dem Gesange besonderen Reiz verleiht. Wir wiederholen den Wunsch, dass eine gesteigerte Begeisterung sich noch den Darstellungen dieses jungen Bühnen-Mitgliedes mittheile, damit sie dramatischer werden möchten, um so mehr, als glückliche Auffassungskraft vorhanden ist, welche durch grosse musicalische Sicherheit unterstützt wird.

L. N., geb. K.

**Wien**. Eduard Hanslick befindet sich auch unter den früheren Mitarbeitern der „*Presse*“, welche der Fahne des Herrn Zang nicht länger zu folgen gesonnen sind und ein neues Blatt im grossen Stile gründen wollen. Wir bedauern diesen vorläufigen Aus-



fall einer so tüchtigen und liebenswürdigen Persönlichkeit aus der wiener Journalistik aufrichtig; denn mag auch dem neuen Unternehmen die reichste Auswahl bewährter Kräfte zu Gebote stehen, so wird es doch zunächst eines besonderen Glückes bedürfen, um denselben in dem jungen Organe einen auch nur annähernd so grossen Leserkreis und Einfluss zu sichern, wie sie ihn bisher besessen haben. (Rec.)

**Paris**, 10. Juli. Eine komische Oper: „*Le Mariage de Dom Lopez*“, Text von Jules Barbier, Musik von Eduard de Hartog, ist vom *Théâtre lyrique* in diesen Tagen angenommen worden und wird eine der ersten Neuigkeiten sein, welche nach der Wiedereröffnung dieser Opernbühne zur Aufführung kommen.

In vergangener Woche ist Heinr. Jos. Maria Duesberg gestorben, der in seinen letzten Jahren hier lebte und ein fleissiger Mitarbeiter, namentlich durch Uebersetzung musicalischer Artikel aus deutschen Zeitschriften, an der *Revue et Gazette musicale* war. Er war aus Münster in Westfalen, wo er den 20. September 1793 geboren wurde. Der Tod erreichte ihn plötzlich. Am Freitag den 8. d. Mts. wurde er zur Ruhe bestattet.

Die Witwe eines der grössten Componisten, Frau Cherubini, geborene Cäcilia Tourette, ist in voriger Woche in ihrem einundneunzigsten Jahre zu Neuilly gestorben. Nach dem letzten Willen derselben fand ihr Begräbniss ohne allen Prunk, auch ohne alle Einladungen dazu Statt; auch für die kirchliche Feier hatte sie alle Trauer-Draperieen u. s. w. verboten: „Ich mag diesen Apparat, um in die Ewigkeit befördert zu werden, nicht leiden, und hoffe ohne Demonstrationen nichtiger Eitelkeit dahin zu gelangen.“ Nur die Mitglieder der Familie bildeten den Leichenzug, doch hatte der greise Auber es sich nicht nehmen lassen, den Sarg bis zur Ruhstätte zu begleiten.

Die Einweihung einer neuen Orgel aus den Werkstätten der Herren Merklin und Schütze in Brüssel und Paris fand zu Paris in der Kirche *Bonne Nouvelle* zu grosser Befriedigung der anwesenden Musiker und Kenner des Orgelbaues Statt.

Die pariser Akademie der schönen Künste hat an Meyerbeer's Stelle den Componisten Verdi zu ihrem auswärtigen Mitgliede ernannt. Er erhielt von 37 Stimmen 23, während dem Bildhauer Simonis 7, dem Maler Navez 4, dem Maler Gallait 2 und dem Bildbauer Geefs 1 Stimme zufiel.

In Marseille starb der Violinspieler Karl Wynn, einer der besten Schüler de Bériot's. Wynn war die personificirte Wanderlust. Er reiste nicht, gleich anderen Virtuosen, um Geld zu verdienen, sondern er verdiente sich mit seiner Kunst Geld, um reisen zu können. Nachdem er Europa in allen Richtungen durchwandert hatte, zog es ihn über das Meer. Unter den vielen Fährlichkeiten und Abenteuern, die er zu bestehen hatte, figuriren ein paar Ausraubungen und ein Schiffbruch, aus welchem er nur das nackte Leben rettete. Wynn war in Brasilien, wo er den Titel eines königlichen Kammer-Virtuosen bekam, in La Plata, Chili, Peru, Marwice, am Cap u. s. w. Längere Zeit reiste er mit Livingston in Central-Africa und kam bis an den See Nyami. Vor Kurzem nach Marseille zurückgekehrt, bereitete er sich zu einer grossen Reise nach China vor. Der Tod vereitelte diesen Plan. Er erreichte nur das 37. Lebensjahr.

(Künstlerlohn.) Wir sind bei dem gegenwärtigen hohen Stande des Honorars für musicalische und theatralische Kunstleistungen sehr leicht zu dem Glauben geneigt, dass so übermässige Belohnungen von Tonkünstlern noch nie da gewesen. Sie sind aber uralt, und selbst die Einnahmen der grossen Sänger und Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, von denen wir nur Farinelli nennen wollen, halten den Vergleich zu dem nicht aus, was wir in W.

Drumann („Die Arbeiter u. s. w. im alten Griechenland und Rom. Nach den Quellen.“ Königsberg, 1860, bei Gebr. Bornträger. Abschnitt I. §. 13, S. 79) lesen: „Ausgezeichnete Meister im Flötenspiel oder Gesange erhielten für ihre Mitwirkung im Theater oder an Festen einen beträchtlichen Lohn. So zahlte man z. B. dem Sänger Amoibeos in Athen, so oft er auftrat, ein Talent, d. h. beinahe 1500 Thaler! (Athenäus XIV, 17. p. 623.) Was wollen dagegen unsere jetzigen Honorare von 20, 25, 30, höchstens 50 Friedrichsd'or in Deutschland, 1000 Francs in Paris, 60—80 L. Sterling in London für jedes Auftreten sagen?“

## Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

## Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

### Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

- Partitur-Ausgabe*. Nr. 13—17a. *Orchesterwerke*. *Allegretto in Es*. — *Marsch aus Tarpeja in C*. — *Militär-Marsch in D*. — 12 *Menuetten*. — 12 *deutsche Tänze*. — 12 *Contretänze*. n. 3 Thlr. 6 Ngr.
- — Nr. 36a. *Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell*, Op. 104 in C-moll nach dem Trio Op. 1 Nr. 3. n. 27 Ngr.
- — Nr. 207b. *König Stephan. Vorspiel*, Op. 117. n. 2 Thlr. 27 Ngr.
- — Nr. 228—256. *Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleitung*. *Schilderung eines Mädchens*. — *An einen Säugling*. — *Abschiedsgesang an Wiens Bürger*. — *Kriegslied der Oesterreicher*. — *Der freie Mann*. — *Opferlied*. — *Der Wachtelschlag*. — *Als die Geliebte sich trennen wollte*. (Empfindungen bei Lydiens Untreue.) — *Lied aus der Ferne*. — *Der Jüngling in der Fremde*. — *Der Liebende*. — *Sehnsucht: Die stille Nacht*. — *Des Kriegers Abschied*. — *Der Bardengeist*. — *Ruf vom Berge*. — *An die Geliebte*. — *Dasselbe*. (Frühere Bearbeitung.) — *So oder so*. — *Das Geheimniss*. — *Resignation*. — *Abendlied unterm gestirnten Himmel*. — *Andenken*. — *Ich liebe dich*. — *Sehnsucht von Goethe* (4 Mal componirt). — *La partenza*. (Der Abschied.) — *In questa tomba oscura*. — *Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe*. — *Die laute Klage*. — *Gesang der Mönche: Rasch tritt der Tod u. s. w. für drei Männerstimmen ohne Begleitung*. — *Canons*. n. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Stimmen-Ausgabe*. Nr. 67. *Drittes Concert für Pianoforte und Orchester*. Op. 37. C-moll n. 2 Thlr. 24 Ngr.

Leipzig, 1. Juli 1864.

### Breitkopf und Härtel.

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, Höhle Nr. 1.

### 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.