

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 19.

KÖLN, 13. Mai 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Africanerin (Schluss). — Richard Wagner's Vorschläge zu einer Muster-Oper und einer Kunstschule in München. — Auguste Crelinger †. Von H. Th. R. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Das 42. niederrheinische Musikfest, Concert des kölner Männer-Gesangvereins — Regensburg, Musikzustände, Oper — Dr. Ambros — Berlin, Fräulein de Ahna † — Wien, Carltheater, Gagen-Etat der k. k. Hofoper in Wien — Prag, Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“ — Antwerpen, Hiller's „Lorelei“).

## Die Africanerin.

(Schluss. S. Nr. 18.)

Was nun die Musik betrifft, so würde es zunächst freilich interessant sein, die Epoche genau zu kennen, in welcher die Partitur der Africanerin, wenigstens in ihren Haupttheilen, entstanden ist. Endpunkt der italiänischen Manier Meyerbeer's war „*Il Crociato in Egitto*“ im Jahre 1824. „Robert der Teufel“, die erste Frucht des musicalischen Eklekticismus, dem sich der Meister in Paris hingab und damit durch eine mit Ueberlegung und Absicht gewählte und verfolgte Richtung auf neue Effecte sich selbst Fesseln anlegte, die sein Genie nicht immer glücklich durchbrach, erschien 1831 auf der Bühne; die „Hugenotten“ 1836; „Ein Feldlager in Schlesien“ 1840 in Berlin; „Der Prophet“ 1849 wieder in Paris; „Der Nordstern“ 1854; „*Le Pardon de Ploermel*“ 1859.

Seit geraumer Zeit war es ein öffentliches Geheimniss, dass Meyerbeer die Partitur einer Oper von Scribe unter dem Titel „Die Africanerin“ in Arbeit oder auch schon vollendet habe, und dass ihn allein der Mangel an geeigneten Sängern hindere, sie aufführen zu lassen. Man gab ihr im vergangenen Jahre bereits ein Alter von fünfzehn, ja, von zwanzig Jahren, so dass es zweifelhaft schien, ob ihre Entstehung nicht noch vor den „Propheten“ oder wenigstens gleich nach demselben zu setzen sei, jedenfalls vor den „Nordstern“. Nach diesen Gerüchten wäre mithin „Die Africanerin“ die vierte grosse pariser Oper Meyerbeer's gewesen, und während der Beschäftigung mit ihr habe er sich durch die Compositionen des „Nordsterns“, in den er mehrere Nummern des „Feldlagers“ hinübernahm, und des „*Pardon de Ploermel*“ erholt.

Nun tritt aber das Journal *La France* mit der bestimmten Behauptung auf, dass die jetzige Africanerin die neue Bearbeitung Scribe's eines ähnlichen Stoffes sei und aus dem Jahre 1854 herrühre; erst seitdem habe sich

denn auch Meyerbeer mit der Composition derselben beschäftigt. Das wäre also unmittelbar nach der Vollendung des „Nordsterns“ gewesen, welcher den 16. Februar 1854 zum ersten Male gegeben wurde.

Wie dem nun auch sei, die Frage scheint bei Meyerbeer, dessen künstlerische Entwicklung mit den „Hugenotten“ bereits vollkommen abgeschlossen war, sehr gleichgültig. Die „Africanerin“ gibt uns, so viel ich nach Anhörung von drei Vorstellungen zu behaupten Grund zu haben meine, Meyerbeer ganz und gar so, wie wir ihn seit „Robert“ kennen, mit allen seinen genialen Vorzügen und allen seinen kleinlichen Schwächen wieder. Von einer neuen Phase seiner künstlerischen Entwicklung, wovon Einige träumen, ist auch nicht die leiseste Spur vorhanden. Meyerbeer hat in der Africanerin eben so wenig einen Stil, als in seinen anderen Opern; er ist auch hier wieder der Inbegriff aller Stilarten von Gluck bis auf Rossini und Auber. Das Einzige, was man bereits im „Nordstern“ und in der „Dinorah“ bemerkt, nämlich dass er mit dem alten Trachten nach Neuem bis zum Raffinirten und Bizarren doch ein gewisses Streben nach populärer Ausdrucksweise, nach Verständlichkeit und Fasslichkeit, ja, Gefälligkeit verbindet, das ist auch in der „Africanerin“ sichtbar. Ob ihm dies Streben gelungen? Aufrichtig gesagt: stellenweise nur zu sehr! Es sind Dinge in dieser nachgelassenen Oper, die sowohl in Bezug auf den Gang der Melodie, als auf die begleitenden Mittel der Instrumentirung (bei denen z. B. Brummstimmen und ein andermal das Hämmern mit dem Holz des Bogens auf die Saiten-Instrumente nicht verschmäht werden) so sehr dem Trivialen verfallen, dass sie nicht bloss in der ersten besten italiänischen Oper ihren Platz finden würden, sondern an der Stelle, wo sie jetzt stehen, das Werk geradezu verunzieren. Da sich ganze Nummern diese Rüge in jedes aufrichtigen Musikers Augen zuziehen müssen, z. B. zwei Duette, eines im zweiten und eines im dritten Acte, so begreift man nicht, warum bei



der abspannenden Länge der Oper — denn auch die dritte Vorstellung dauerte, trotz der vorgenommenen Kürzungen, dennoch von 7<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Uhr bis 12 Uhr 20 Minuten — man solche Stücke nicht dem Rothstifte verfallen lässt! Entweder muss die Oper halbt und an zwei hinter einander folgenden Abenden gegeben werden, wie Wagner's Nibelungen an dreien oder vieren, oder ein Drittel der Partitur muss gestrichen werden. Dass letzteres möglich ist und höchst wahrscheinlich dem Werke Vortheil brächte, das ist freilich gerade kein Lob, aber man darf es auch nicht bloss als Tadel des Werkes auffassen, denn kein menschliches Gehirn und Gemüth hält die Anstrengung aus, sechs bis sieben Stunden lang Musik zu hören und unverwandt ins Gaslicht und auf die Pracht der Decorationen und der Costume zu schauen. Selbst Bewunderer von allem, was Meyerbeer heisst, wie z. B. Hippolyte Prevost in der *France*, warnen die Regie, der Ermüdung nicht Macht über die Bewunderung zu geben; es sei gefährlich, sich zu spät zu durchgreifenden Verkürzungen zu entscheiden, weil unterdessen die einmal empfundenen Eindrücke sich festsetzen und dann schwer wieder zu bekämpfen sind.

Eine Overture hat die Oper nicht: die Einleitung benutzt mit feiner Instrumentirung von Blas-Instrumenten, Harfe und auf den hohen Tönen schwirrenden Violinen zwei Motive der Inès, eines aus ihrer ersten Romanze, in welcher sie sich an den Abschied Vasco's von ihr erinnert, und das zweite aus dem Septett im zweiten Acte, womit sie ihm seine Freiheit ankündigt. Hiernach scheint es fast, als habe der Componist die Inès als Haupt-Partie gedacht, was sie aber dem Gedichte nach gar nicht ist. Nach dem Aufzuge des Vorhanges singt Inès nach einem kurzen recitativischen Dialog die Romanze, welche ihr Geliebter einst zum Abschiede sang: „*Adieu, rive du Tage*“. Die Melodie ist weich und schön, aber als Inès ihre eigenen Empfindungen daran knüpft, wird sie walzerähnlich und gewöhnlich und schliesst gar mit einer ganz unpassenden Roulade!

Der Einzug des hohen Rathes und der zwölf Bischöfe gibt Gelegenheit zu einem scharf und punktirt rhythmisirten Marsche. Die Scene beginnt mit einer Art von Gebet, einer Anrufung des heiligen Geistes durch die Bischöfe — einem imposanten Unisono von Bassstimmen. Alles, was bis zum Actschlusse folgt, bildet ein grosses Finale, in welchem die Gegensätze zwischen den Fanatikern des Alten und den Anhängern des Neuen zu effectvollen Chören benutzt sind, deren mächtige Wirkung sich erst in der Wiederholung des Unisono und zuletzt in dem Fluche: „*Anathème!*“ gipfelt. Die Melodie Vasco's, welche das Hauptmotiv des letzten Ensembles bildet, gehört keineswegs zu den originelsten: sie hat etwas Italiänisches

von der gewöhnlichen Sorte, allein die Verarbeitung und Entwicklung ist meisterhaft und macht diese Nummer zu einer der imposantesten der ganzen Oper. Man vergleicht sie mit der grossen Scene im vierten Acte der Hugenotten — sie hat etwas Aehnliches in der Form, besonders auch durch den eben so wie dort in abgebrochener Cadenz nach einer Pause herbeigeführten Schluss: allein das Hauptmotiv kann sich mit dem in den Hugenotten nicht messen.

Im zweiten Acte erkennt man die Hand des Meisters mehr in der Manier der Factor, als im wirklich Schönen; dasselbe herrscht nicht mehr vor, seine einzelnen und seltenen Züge werden durch das Ganze mehr unterdrückt, als gehoben. Der Gesang der Selika, die bei dem schlafenden Vasco allein ist, hat eine matte, charakterlose Melodie in *A-moll*, welche durch das Violin-Solo nicht gehoben wird, noch weniger durch den von Anderen und von Meyerbeer selbst verbrauchten Wettkampf von Flöte und Singstimme in gekünstelten Figuren. Mehr Eindruck macht die Bariton-Arie des Nelusko, der den schlafenden Vasco ermorden will, wie denn überhaupt die Rolle dieses Malayen, oder was er sonst sein mag, die einzige ist, welche der Meister dramatisch-musicalisch zu charakterisiren versucht hat, wiewohl der Componist in den Ensembles der begonnenen Charakteristik auch nicht treu geblieben ist. Die genannte Arie ist im Anfange sehr schön, geht aber nachher ins Gesuchte über, so dass die Bemerkung eines Journals: „*Ce morceau nous semble encore plus cherché que trouvé*“, den Nagel auf den Kopf trifft. Das folgende Duett zwischen Selika und Vasco, das mit der geographischen Lection anfängt, ist eine der schwächsten Nummern: Text und Musik stehen auf gleich niedriger Stufe. Das Septett, welches bei Inès' und Don Pedro's Eintritt beginnt und das Finale des zweiten Actes bildet, lässt an wahren musicalischen Gehalt und namentlich an Charakteristik der verschiedensten Empfindungen der Betheiligten (vergl. den Inhalt der Scene in der vorigen Nummer) viel zu wünschen übrig. Der Anfang desselben ist schwach, und die Verwunderung Selika's über den weissen Teint der Inès, bei deren Anblick sie ausruft: „*Quel froid dans mes veines se glisse!*“ wird durch die chromatische absteigende Tonleiter der Flöte noch komischer. Nachher erhebt sich die Musik etwas mehr, allein das eigentliche Finale ist ganz auf italiänische Manier geschrieben, d. h. der Componist kümmert sich nicht im Geringsten um die Charakteristik der Personen, sondern nur um die Geltendmachung der Haupt-Melodie, zu deren Sang- und Klangbarkeit alle ohne Unterschied mitwirken müssen. Da indess die Steigerung in solchen Fällen zu verbraucht ist, so lässt Meyerbeer diesmal das Orchester zuletzt ganz schweigen und die Stimmen allein gehen, unter denen die



Melodie des Lebewohls, welches Inès dem Vasco sagt, dominirt.

Dieser Schluss überrascht, und die Melodie der Inès: „*Sois libre et reçois mes adieux, La gloire au loin t'appelle!*“ die schon in der Introduction benutzt war, ist schön: sie verschwindet aber zu sehr in dem Ganzen, und dieses ist nicht im Stande, die Zuhörerschaft zu erwärmen.

Der dritte Act, der auf dem Schiffe spielt, beginnt mit einem lieblichen Frauenchor: „*L'air du matin que l'on respire, Porte le calme dans nos sens.*“ Ein Kanonenschuss weckt die Matrosen auf dem Verdecke. Trommelwirbel und Orchester-Crescendo; Chor der Matrosen: „*Debout! debout! à l'ouvrage!*“ Solo eines Tenors mit Begleitung von Brummstimmen — Männerchor: „Gebet zu dem heiligen Dominicus“, auf dem Verdecke, der Frauenchor im unteren Raume des Schiffes: religiöse, choral-mässige Farbe hat dieses Stück, das mit einem Unisono der Männer beginnt und dessen Harmonie den Septimen-Accord vermeidet. Die Solo-Soprane von Inès und Selika schweben darüber. Dazu Sonnenaufgang und Läuten der Schiffsglocken. Alles effectvoll und auch musicalisch schön. Es ist das Beste im dritten Acte; was folgt, ist Spectakel und Lärm — weiter nichts. Nelusko singt dem Schiffsvolke eine Ballade von dem Sturmgotte Adamastor vor, fällt aber durch diesen Bolero mit obligatem Holzgeklapper der Violinbogen auf die Saiten total aus seiner Rolle. In Offenbach's *Les deux Aveugles* lässt man sich das gefallen: hier aber erscheint es als eine unwürdige Spielerei. Als darauf Sturm, Gewitter und Brand losgehen, das Schiff aufläuft und die Eingeborenen der Insel es erobern, dabei einen Chor voll Mordlust singen und dazu eine africanische Polka tanzen, ist die Musik eben so confus wie die Handlung, und ihre ganze Aufgabe besteht nur darin, mit dem tobenden Lärm auf der Bühne durch Lärm im Orchester zu wetteifern, was denn auch redlich geleistet wird.

Mittlerweile ist es halb eilf geworden, und wir sind beim vierten Acte angelangt. Prachtvolle Aufzüge mit Ballet eröffnen ihn. Zuerst der Oberpriester mit seinen Brahminen (denn von jetzt an ist Alles rein indisch), dann Priesterinnen des Brahma, Wischnu und Schiwa, Bajadere, Amazonen, endlich Selika als Königin, und zugleich mit ihr eine Musikbande mit Sax-Instrumenten auf der Bühne, wie im Propheten. Die Märsche und die Balletmusik sind charakteristisch und ansprechend; der Tanz der Neger, die sich durch die Reihen der Bajadere winden, ist neu und hübsch.

Der Eintritt Vasco's und die Arie, in welcher er das geahnte Paradies bewundert:

*Oui, les voilà, ce n'est plus un mensonge,  
Ces bords heureux que je voyais en songe!*

wird durch ein sehr schönes Vorspiel eingeleitet, eine Melodie der Clarinette mit der originellen Begleitung der Flöten und Violinen in hohen Tönen und dann und wann eintretenden leisen Paukenwirbeln. Die Arie selbst hat verschiedene interessante Motive. Die Scene, in welcher Selika Vasco als ihren Gatten kund gibt, um ihm das Leben zu retten, hat dadurch, dass sie Nelusko zum Zeugen auffordert:

*... Toi seul pourrais me démentir:*

*Mais songes-y, s'il meurt, je veux mourir —*

Aehnlichkeit mit der Beschwörungsscene im Propheten, wo Johann seine Mutter eben so zu einer Lüge zu bewegen weiss, wie hier Selika den mit sich selbst kämpfenden Nelusko. Musicalisch genommen, ist die Scene gut behandelt. Nach der Vermählungs-Feierlichkeit folgt dann das grosse Duett zwischen Selika und Vasco, das schnell berühmt geworden ist und allgemein für das Juwel der Partitur gilt. Freilich fällt bei dem Vergleiche mit dem im Grunde unvergleichlichen Duette in den Hugenotten zunächst die Situation in der Africanerin gewaltig gegen das Vorbild ab; allein wenn man die Charakterlosigkeit Vasco's vergisst, so ist der Ausdruck der Empfindungen allerdings ähnlich wie dort, nur dass hier umgekehrt das Geständniss von Vasco's Liebe Selika in Entzücken versetzt:

*Ah ne dis pas, que tu m'aimes —*

*Ce mot m'égare moi-même —*

während dort Raoul durch Valentinens Wort: „*Je t'aime*“, von Glück berauscht wird. Welche von beiden Situationen edler, ergreifender und folglich schöner ist, bedarf keiner Auseinandersetzung. Ich bin indessen weit entfernt, dem Beifalle, den der rein musicalische Werth des Duetts der Africanerin hervorgerufen hat, entgegen zu treten: es ist melodisch und harmonisch schön und des Genies von Meyerbeer vollkommen würdig. Es gibt aber Kunstwerke, bei deren Anschauung irgend ein Mangel an Wahrheit oder an sittlicher Reinheit den vollen Genuss am Schönen — wenigstens bei uns Deutschen — stört, und so wird es in Deutschland bei Anhörung dieses Duetts Manchem gerade so, wie mir ergehen, dass er nämlich ein gewisses Etwas dabei vermisst, was den Genuss erst zu einem edlen erhebt; so wie es jetzt sich aus der Handlung des Drama's entwickelt, drängt sich der Gedanke, dass Vasco's Entzücken Wirkung des indischen Liebestrankes oder gar bloss sinnlicher Regung ist, zu störend auf. Die Franzosen würden wahrscheinlich über ein solches moralisches Bedenken spotten, weil sie nicht begreifen, dass dabei von einem künstlerischen Moral-Begriffe die Rede ist, und weil sie den Ausspruch eines ihrer grössten Geister: „*Rien*



*n'est beau que le vrai!*“ vergessen haben. — Den Schluss des vierten Actes bildet eine Invocation des Oberpriesters an Brahma und ein lieblicher Frauenchor der Almeen und Bajaderen, in welchen hinter der Scene die Stimme der Inès, die zum Tode geführt werden soll, mit der Melodie der ersten Romanze: „*Adieu rive du Tage!*“ hineinklingt.

Es ist keine Frage, dass die allgemeine Stimme, welche diesen Act für den besten der Oper erklärt, Recht hat.

Im fünften Acte hält sich die Musik im Ganzen auf der Höhe des vierten, und ihre einzelnen Schönheiten würden noch mehr empfunden werden, wenn Auge und Ohr nicht bereits zu ermattet wären. Er begann ursprünglich mit einer grossen Virtuosen-Arie der Inès, welche man gestrichen hat. Das Duett der zwei Nebenbuhlerinnen, die beide für den Scribe'schen Vasco unbegreiflicher Weise in den Tod gehen wollen, hat recht schöne Stellen, deren eine nur durch Rouladen verunziert wird, die hier nicht die geringste Berechtigung haben; auch könnte der Schluss bedeutender sein.

Nachdem Selika Inès und Vasco unter sicherem Geleite nach dem Schiffe entsendet, verwandelt sich die Scene, und den Auftritt der Königin, die zu sterben beschlossen hat, kündigt ein Vorspiel im Orchester an, das durch seine breite und edle Melodie und besonders durch die eigenthümliche Klangwirkung stets einen ergreifenden Eindruck macht, dessen schöne Wirkung leider durch die Unart des *Dacapo*-Rufes jedes Mal unterbrochen wird. Es sind sechzehn Tacte im Unisono derselben Octav von den Violinen auf der *G*-Seite, den Bratschen und Violoncellen, tiefen Clarinetten und hohen Fagotten ausgeführt. Diese Klangwirkung ist neu\*) und schön.

Die Vision Selika's, eine Version des Thema's: „Das Auge sieht den Himmel offen“, wird als die einzige wirklich poetische Situation des ganzen Drama's von der Musik schön unterstützt und gehoben, wozu sich die Melodien des Gesanges mit der duftigen Instrumentirung und den Soli der Violoncelle, Flöten und der Harfen vereinigen.

B. P.

## R. Wagner's Vorschläge zu einer Muster-Oper und einer Kunstschule in München\*\*).

München, Ende April 1865.

Auf den ausdrücklichen Wunsch des Königs hat Richard Wagner einen Bericht über die Reform des hie-

\*) Nicht so ganz: denn sie hat ein ähnliches Vorbild oder wenigstens Beispiel in dem Adagio von Spohr's *C-moll*-Sinfonie aus dem Jahre 1828. Anmerk. der Redaction.

\*\*) Diese Correspondenz aus München möge zur Erläuterung

sigen Conservatoriums dem Könige vorgelegt. Er ist 82 Folioseiten stark und vom 31. März datirt. Es war uns durch Zufall ermöglicht, einen Blick in den Bericht zu werfen, und wir theilen Ihnen daraus Folgendes mit.

Zuerst vergleicht er die Conservatorien von Neapel, Mailand und Paris mit den in Deutschland bestehenden und kommt zu dem Schlusse, dass die ersteren die Tradition einer grossen Kunstzeit lebendig erhalten und selbst aus ihren Verirrungen noch das alte Schöne und Gute durchblicken lassen, während die Conservatorien in Deutschland nichts leisten, weil sie keine Traditionen haben und ein classischer Stil überhaupt in Deutschland nie existirte, sondern die gesammte deutsche Musik- und Gesangs-Darstellung von je her nur eine fehlerhafte Nachahmung des italiänischen und französischen Stiles gewesen ist. Selbst die classischsten deutschen Opern werden in Deutschland incorrect ausgeführt, weil die Tradition mangelt, wie sie einst von ihren Componisten zur Aufführung gebracht worden sind. Hierzu kommt die Einmischung der fremden Stilarten in die deutsche Musik und der Mangel eines Centralpunktes für die deutsche Oper, von welchem aus der Einfluss auf die übrigen deutschen Bühnen ausgehen könnte. Diese Uebel können nur durch Gründung einer Anstalt gehoben werden, welche periodische Muster-Aufführungen gibt. Zu diesen Muster-Aufführungen müssten die jedesmalig vorhandenen besten und gebildetsten künstlerischen Kräfte der deutschen Theater zusammengefasst werden. Wagner glaubt hier mit seiner Nibelungen-Oper gründlich den Anfang machen zu können, und wir ersehen aus seinem Berichte drei positive Thatsachen, die in der letzten Zeit oft bestritten worden sind. Erstens, dass er diese Oper nicht auf dem königlichen Hof- und Nationaltheater zur Aufführung bringen will; zweitens, dass „in Betreff der ästhetischen Zweckmässigkeit der scenischen und akustischen Construction“ ein mustergültiges Theater hergestellt werden soll, und dass König Ludwig II. hierzu „einem berühmten und in diesem Fache vorzüglich erfahrenen Architekten“ die Aufgabe gestellt hat, „einen inneren Theaterraum zu construiren, in welchem einerseits die ästhetisch unschöne und störende Sichtbarkeit des Orchesters bei möglicher Steigerung einer edlen Klangwirkung desselben vermieden und andererseits namentlich durch

des „Briefes von R. Wagner“ in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift dienen. Es scheint, dass die Veranstaltung der Aufführung von „Tristan und Isolde“ auf dem Theater der königlichen Residenz eine erste Folge der Berücksichtigung der Wünsche Wagner's ist, die er in dem Berichte an den König von Baiern, dessen Inhalt oben den Hauptsachen nach mitgetheilt wird, ausgesprochen hat. Vielleicht hat man sie als einen Versuch zu betrachten, wie weit die Huld des kunstliebenden Monarchen sich auch auf die anderen Projecte Wagner's ausdehnen könne.



Erfindung von Beleuchtungs-Vorrichtungen die scenischen Decorationen zu wirklich malerisch-künstlerischer Bedeutung erhoben würden“ u. s. w. Drittens endlich, dass der König den Vorschlag des Architekten, diese provisorische Construction in einen der Flügel des hiesigen Glaspalastes setzen zu dürfen, sobald sich dies als thunlich herausgestellt, genehmigt hat. Ferner gehört dazu, aus dem deutschen Opernsänger-Personale „diejenigen vorzüglich begabten und gut gebildeten Darsteller auszuwählen, welche zur gegebenen Zeit für den besonderen Zweck, ungestört von anderen Einflüssen, sein Werk einstudiren, um es in einer Reihe mustergültiger Aufführungen dem hierzu einzuladenden Publicum vorzuführen“. Von der Vorzüglichkeit dieser Aufführungen, die in wiederkehrenden Zeiträumen zu wiederholen wären, hofft der Verfasser, dass sie der Ausgangspunkt einer Institution sein würden, „deren Wirksamkeit von den gedeihlichsten Einflüssen auf die deutsche Kunst werden müsste“.

Von allen, auch den bestbezahlten deutschen Sängern kann keiner singen und hat noch weniger ein Verständniss von dem, was er singt! Es bedarf also, um diese endlich die deutsche Musik begründende Oper zur Aufführung bringen zu können, erst der Heranbildung von Sängern. Hierzu soll eine Musikschule gegründet werden, deren wichtigster Theil natürlich die Gesangschule sein muss.

Vor Allem muss aber die deutsche Sprache erst anders werden; man muss sie singen können, d. h. man muss so dichten und componiren, dass der Sänger die deutschen Worte auch aussprechen kann\*), was bis jetzt bei keinem

\*) Um deutlicher zu machen, was der Wort- und Tondichter R. Wagner damit vielleicht sagen wollte, wird es gut sein, hier einige Versproben, z. B. aus Wagner's 140 enggedruckte Seiten starkem Operntexte „Die Meistersinger von Nürnberg“, beizufügen:

Johannistag, Johannistag!

Den feiert ein Jeder, wie er mag.

Der Meister freit,  
der Bursche freit!

Da gibt's Geschlamb und Geschlumpfer!

Der Alte freit  
die junge Maid,

der Bursch die alte Jumbfer!

oder:

Nun gilt es Kunst,  
dass mit Vergunst

ohn' all' schädlich gemeinen Dunst  
ihm glücke des Preises Gewunst,  
wer begehrt mit wahrer Inbrunst  
um die Jungfrau zu freien.

Eine andere Strophe lautet:

Haben Dich

klank Gesumme wieder:  
goldene Wagen

auf den Bergen ritten sie;

Würste und Magen

auf den Häusern brieten sie:

der Fall ist. Die Tendenz der neuen Musikschule muss sonach einzig auf die Vortragsweise gerichtet sein u. s. w.

Von dem deutschen Concertwesen hält R. Wagner so viel wie gar nichts. Der grosse Einfluss auf das Publicum geht nach ihm lediglich von der Bühne aus, und das Concertwesen ist nur eine künstliche Treibhauskunst ohne alle Nachwirkung. Ja, man versteht es ja nicht einmal, die Sinfonien, Oratorien u. s. w. richtig zur Aufführung zu bringen, weil die Tradition fehlt.

Vor Allem ist es also nothwendig, eine correcte Vortragsweise der classischen Werke festzustellen, und diese kann wieder nur aus der von R. Wagner beabsichtigten Kunstschule hervorgehen. Die Zöglinge derselben müssen von Zeit zu Zeit solche Aufführungen veranstalten, das Publicum hierbei Zutritt haben.

Die Kunstschule muss aber auch ihre Wirkung auf das recitirende Drama erstrecken, denn die Schauspieler sind nie im Stande gewesen und sind es auch heute noch nicht, die Verse Schiller's und Goethe's vorzutragen so, wie sie vorgetragen werden müssen. Dass wir in Deutschland Darsteller haben, die alle anderen ausserdeutschen himmelweit hinter sich zurücklassen, gerade dieser Umstand ist Herrn R. Wagner eine sehr betrübende Erscheinung. Denn die Vielseitigkeit der deutschen Darsteller, die nicht bloss das deutsche, sondern auch das englische, das griechische Drama in ihren Bereich ziehen, ist ihm eine traurige Verirrung, und es wird ihm unmöglich, aus den Reihen der heutigen Schauspieler einen richtigen Lehrer für Sprache und Declamation classischer Versarten empfehlen zu können.

R. Wagner geht nun auf die innere Einrichtung des Conservatoriums selbst ein und macht hier sehr praktische Vorschläge, bis auf den der Gründung eines speciellen Journals für die Musikschule.

Am Schlusse seines Berichtes wendet er sich direct an den König:

„Es ist mir durch meine Anlage und meinen Bildungsgang bestimmt worden, den auffallenden Abstand

und mich Thoren zog man ein,  
tünchte mich;  
ach, ich brenne wieder!  
Braut mir kalten Flieder!

David zählt des Meisters Tön' und Weisen auf:

Der „kurze“, „lang“ und „überlang“ Ton,  
Die „Schreibpapier-“, „Schwarz Dintenweis“;  
Der „rothe“, „blau“ und „grüne“ Ton,  
Die „Hageblüh“- „Strohalm“- „Fenchel“-Weis',  
Die „englisch Zinn“-, die „Zimmtröhren“-Weis',  
Die „Frösch“-, die Kälber“-, die „Stieglitz“-Weis'

Und so geht es noch 11 Verse weiter.

Anmerk. des Correspondenten.



der öffentlichen Leistungen im Gebiete des mir vertraut gewordenen Kunstzweiges und den Anforderungen des deutschen Genius, wie sie sich aus den Werken und Tendenzen unserer grossen Meister herausgestellt haben, mit der Deutlichkeit mir zum Bewusstsein zu bringen, dass hieraus für mich ein innerer Zwang zur unausgesetzten Anregung der hiefür nöthigen Reformen entstanden, unter welchem ich bisher, mehr als die Welt einsehen kann, zu leiden hatte.“ Diesem „Zwange“ habe er durch eine Reihe von Kunstschriften Ausdruck gegeben, die ihm nur Widerwärtigkeiten zuzogen, weil er nicht verstanden worden. Nun aber sehe er sich dem Ziele seiner Wünsche nahe: der Geist, den König Ludwig seinem Streben zugewendet, mache ihm dessen Realisirung sicher und lasse ihn beruhigt in die Zukunft schauen.

Ob es ihm gelingen wird, die hier niedergelegten Ideen ins Leben zu rufen, ob es wirklich mit der deutschen Musik so schlecht bestellt ist, dass sie nicht einmal eine deutsche Oper richtig aufzuführen im Stande ist, ob sie einen Erlöser aus diesem Banne nöthig hat, und ob R. Wagner wirklich dieser Erlöser ist — darüber haben wir hier nicht zu urtheilen. Für uns galt es nur, der musicalischen Welt von einem Actenstücke Kunde zu geben, das zur Zeit noch in den Händen nur sehr weniger Personen sich befindet und das durch die bevorzugte Stellung, die sein Verfasser hier in München einnimmt, eine höhere Bedeutung gewinnt, als sonst derlei Vorschläge zu haben pflegen.

### Auguste Crelinger †.

Am 11. April starb in Berlin nach kurzem Kranklager die berühmte Schauspielerin Frau Auguste Crelinger. Obgleich sich die Künstlerin in den letzten Jahren fast gänzlich von der Bühne zurückgezogen hatte, so wird doch ihr Tod die lebhafteste Theilnahme erregen. In Frau Auguste Crelinger hat die berliner Hofbühne eine ihrer herrlichsten Säulen verloren. Von den unscheinbarsten Anfängen an, in welchen nur Wenige, unter denen freilich Iffland, die künstlerische Grösse abnten, hat die Künstlerin alle Stadien einer organischen Entwicklung durchlaufen. Sie hat sich in ihrer Laufbahn die Gemüther aller Classen zu erobern und dauernd festzuhalten gewusst.

Auguste Crelinger hatte ihre Thätigkeit dem classischen Drama vorzüglich zugewandt und hier Gestalten von höchstem, dauerndem Werthe geschaffen. Man darf es der Künstlerin nachrühmen, dass sie es sich niemals mit ihrer Kunst leicht gemacht hat, sondern dieselbe mit einer fast religiösen Gewissenhaftigkeit ausübte. Hierin darf sie Allen als ein höchstes Vorbild erscheinen. In der

That vereinigten sich auch bei unserer Künstlerin herrliche, seltene Eigenschaften zu einer würdevollen Totalität. Eine hohe Gestalt, ein prachtvolles, feuriges Auge, ein klangvoller Ton und ein durchdringender Verstand gaben ihren Gestalten eine seltene Weihe. Die Künstlerin konnte sich mit Genugthuung sagen, dass sie Jahre lang den edelsten Kreis der Kenner und das intelligente Publicum um sich zu versammeln und zu fesseln gewusst hat.

Auguste Crelinger hat während ihres ganzen Lebens sowohl in Proben als bei den Aufführungen stets die grösste Gewissenhaftigkeit geübt, dabei war sie von aller kleinlichen Eitelkeit entfernt und gestattete einem begründeten Tadel die dankbarste Aufnahme. Ihr Andenken wird sich lebendig erhalten, so lange noch Menschen leben, welche Gelegenheit hatten, dieselbe in ihrem Schaffen zu bewundern, und so lange der Sinn für Kunst lebendig sein wird.

Auguste Crelinger kann als ein ermuthigendes Beispiel für alle diejenigen dienen, welche bei einer bedeutenden Begabung und einem reichen Talente Jahre lang in unscheinbarer Stellung existiren, bis endlich ihr Licht plötzlich hervorbricht. So lebte Frau Crelinger als Fräulein Düring Jahre lang unter Iffland in der Verborgenheit; fast Niemand, Iffland ausgenommen, ahnte den Edelstein, welcher hier verborgen war. Schreiber dieser Zeilen erinnert sich noch sehr wohl, von den Kindern der beiden Schwestern des berühmten Diplomaten v. Genz, welcher mit Iffland verkehrte, gehört zu haben, dass er ihren Klagen über die Unbeholfenheit des Fräuleins Düring mit den Worten begegnete: „Seien Sie ganz ruhig, in dieser Person steckt ein grosses tragisches Talent!“ Diese Aeusserung beweist Iffland's grossen Kennerblick. Diejenige Rolle, welche zum ersten Male beim Publicum diese Wahrheit der Iffland'schen Aeusserung bestätigte, war die Adelheid in Goethe's „Götz von Berlichingen“. Hier riss die Künstlerin die Zuschauer in der grossen, bekanntlich von Goethe erst später hinzugedichteten Scene, in welcher wir das Bild der innerlich zerstörten Adelheid empfangen, zu begeistertem Beifalle hin. Von diesem Augenblicke an hatte die Künstlerin ihren Credit gewonnen, und man traute ihr auch grössere künstlerische Aufgaben zu. Die beiden grossen Rollen, welche den Ruhm unserer Künstlerin in und ausserhalb Berlins begründet, waren Donna Diana und Shakespeare's Julie — Rollen, welche die Künstlerin sehr lange mit dem grössten Erfolge gespielt hat. Zu diesen Rollen gesellte sich dann später als eine Leistung ersten Ranges die Iphigenia in Goethe's „Iphigenia auf Tauris“, welcher die Künstlerin erst allmählich entgegenreifte. Dazu kam dann noch eine grosse classische Aufgabe: ihre Volumnia in Shakespeare's „Co-



riolan“. Wir empfangen hier das volle Bild der behren, stolzen und doch wieder so beredten römischen Matrone.

Kein Dichter hatte unserer Künstlerin mehr zu verdanken, als Raupach. Da er ihre Kraft kannte, so theilte er ihr auch in fast allen seinen Werken die Hauptrolle zu, welche er oft im Hinblick auf die Künstlerin für sie geschrieben hat. Ja, die Erfolge manches seiner Dramen verdankte er eigentlich nur dem bedeutenden Talente der Crelinger, wobei wir nur an die „Tochter der Luft“ erinnern wollen, deren Erfolg zum grossen Theile der Musterleistung unserer Künstlerin zugeschrieben werden muss.

Das Gebiet des Humors war ihr versagt; hier sah man es ihr sogar an, wie viel weniger heimisch sie sich auf diesem Boden fühlte, als auf tragischem Gebiete. Im Augenblicke ist die Stellung, welche die Künstlerin in letzterer Beziehung eingenommen hatte, erledigt. Hoffen wir, dass eine würdige Nachfolgerin dieselbe bald in Besitz nehmen wird.

H. Th. R.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Das 42. niederrheinische Musikfest findet zu Köln am 4., 5. und 6. Juni 1865 im grossen Gürzenichsaale unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller und unter Mitwirkung der Frau Lemmens-Sherrington aus London, der Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss aus Paris, der Fräulein Francisca Schreck aus Bonn und Pauline Wiesemann aus Köln, der Herren Musik-Director Julius Stockhausen aus Hamburg, Max Staegemann vom k. Hoftheater zu Hannover, Gustav Walter vom k. k. Hof-Operntheater zu Wien und des k. Musik-Directors Franz Weber aus Köln Statt.

Programm. I. Sonntag, 4. Juni: 1. Overture zum Oratorium „Paulus“ von F. Mendelssohn-Bartholdy. 2. „Israel in Egypten“, grosses Oratorium von G. F. Händel für Doppelchor, Solostimmen, Orchester und Orgel.

II. Montag, 5. Juni: 1. Overture zu „Coriolan“ von L. van Beethoven. 2. Finale (dritter Theil) aus „Faust“ von R. Schumann. 3. Sinfonie Nr. VII von L. van Beethoven. 4. „Sommer“ und „Herbst“ aus den „Jahreszeiten“ von J. Haydn.

III. Dienstag, 6. Juni: 1. Overture zur „Zauberflöte“ von W. A. Mozart. 2. Clavier-Concert in *G-dur* von L. van Beethoven, vorgetragen von Frau Szarvady-Clauss. 3. Sinfonie „Es muss doch Frühling werden“ von F. Hiller. 4. Chöre und Gesang-Solo-Vorträge. 5. Overture zu „Oberon“ von C. M. von Weber.

Der Abonnementspreis für einen festen numerirten Platz zu allen drei Concerten beträgt bis zum 20. Mai incl. vier Thaler, vom 21. Mai ab fünf Thaler. Die bis zum 20. Mai abonnirten Plätze werden Sonntag den 21. Mai öffentlich verloost. Die Abonnementsliste liegt von heute ab in der Musicalienhandlung von B. Breuer (grosse Budengasse Nr. 1) offen. Auswärtige, die ihre Bestellungen portofrei und unter Beifügung der Beträge an das Comité-Mitglied Herrn Julius Nacken (Rheinaustrasse Nr. 13) einsenden wollen, erhalten ihre Karten nebst Platz-Anweisung nach der Verloosung zugeschickt. Köln, den 24. April 1865. Das Comité des Niederrheinischen Musikfestes.

Am 7. d. Mts. gab der kölner Männer-Gesangverein unter der Leitung von Franz Weber im grossen Saale des Gür-

zenich ein Concert zum Besten des Baufonds der neuen St.-Mauritius-Kirche. Der düsseldorfer Künstler-Unterstützungs-Verein hatte die Gefälligkeit, dabei fünf lebende Bilder zu stellen, welche durch passende Instrumental- und Gesangmusikstücke theils vorbereitet, theils begleitet wurden und als wahrhaft künstlerische Leistungen einen vortrefflichen Eindruck auf die zahlreiche Zuhörerschaft, welche den ganzen Saal füllte, machten. Am meisten gefielen „Das Schifflin“ nach Uhland von J. Schex, „Hirt und Hirtin“ nach Uhland von Bendemann, und „Episode aus dem Sturme auf die Düppeler Schanzen“ nach W. Camphausen. Die Overture zu Oberon (vor dem „Schifflin“, zu welchem Fräulein Elise Rempel das Lied der Meermädchen sang) und zu den „Lustigen Weibern“ von O. Nicolai (vor dem Bilde „Falstaff in der Schenke“) wurden von der Capelle des 33. Infanterie-Regiments unter der Direction von Herrn Laudenbach gut ausgeführt. — Von den Männerchören war uns „Ossian“, Solo mit Chor von J. Beschnitt, neu, das wie alle übrigen Lieder mit der bekannten Meisterschaft des Vereins gesungen wurde, aber nicht sehr ansprach. Neu waren auch zwei Männerchöre mit Sopran-Solo von F. Möhring: „Waldandacht“ und „Frühlingsglaube“, recht anmuthige Compositionen, in denen Fräulein Rempel die Sopran-Partie durch schönen Klang der Stimme und ausdrucksvollen Vortrag zur Geltung brachte. Herbeck's „Waldlied“ mit gut ausgeführter Hörnerbegleitung, Silcher's „In die Ferne“ und Dürrner's „Das Mädchen von Gowrie“ wurden mit Recht durch lebhaften Applaus ausgezeichnet. Auffallend war es, dass der ganz vortrefflich gesungene und in Text und Musik so schöne Chor: „Dir möcht' ich diese Lieder weihen“, von Uhland und Conradin Kreutzer, bei den Zuhörern ohne ein Zeichen des Beifalls vorüberging! Bei den Weber'schen Kriegsliedern ist für das „Schwertlied“ bei vielen Vereinen ein Vortrag mit wechselnden Tempi eingerissen, der ganz und gar gegen die von Weber selbst stammende Tradition ist. Es wäre sehr zu wünschen, dass man zu dieser zurückkehrte.

**Regensburg,** im April. Ich habe Ihnen beim Herannahen des Schlusses der Winter-Saison manches Erfreuliche aus dem hiesigen Musikleben, aber auch manches Unerfreuliche zu berichten. Die erste Stelle nimmt die Aufführung des Mendelssohn'schen Oratoriums „Elias“ ein. Erfreulich war dabei die Aufopferung von Seiten des Dirigenten, Dom-Organisten Hanisch, der hiesigen Musik-Seminare, vieler Dilettanten u. s. w. Die Aufführung selbst war im Ganzen gelungen. Herr Regierungs-Accessist Wagner sang den Elias. Seine Stimme ist, wenn auch klangvoll, doch zu schwach für eine solche Partie. Im ersten Theile sang er mit möglichster Energie besonders gut Nr. 9, die Aufforderung an die Baalspriester; dagegen waren die Recitative und Arien des zweiten Theiles viel zu weich aufgefasst. Die Stelle in der grossen Arie: „Es ist genug!“ beim Eintreten des beschleunigten Tempo: „Ich habe geeifert um den Herrn“, ging verloren. Der Gegensatz war verwischt. Die Sopran-Partie war durch Frau Dr. Stöhr am besten vertreten, besonders die Witwe ausgezeichnet gesungen. Fräulein Magdalena Ageron aus München, welche den Alt-Part sang, hat eine sehr schöne Stimme; sie sang recht gut, nur ihre schönen tiefen Töne forcirte sie zu stark. Herr Fränkl (Tenor) sang rein und voll, aber etwas steif. Der hervorragendste Moment der Aufführung war das Terzett der drei Oberstimmen ohne Begleitung, Nr. 28: „Hebe deine Augen auf!“ Hatte schon in der Hauptprobe das zu Beifallsbezeugungen sehr wenig aufgelegte, wegen der vorgerückten Zeit etwas verdriessliche Orchester sich so sehr hinreissen lassen, dass es ein lautes „Bravo“ rief, so war ich als beobachtender Zuschauer um so gespannter, den Effect bei der Aufführung zu beobachten. Es brach denn auch zum ersten Male (wenn man den Schluss des ersten Theiles als *quasi* selbstverständlich ausnimmt) der Applaus mit Gewalt los, der mir um so echter erscheinen musste, als ich bemerkte,



dass der wundervoll schöne Chor: „Siehe, der Hüter Israels!“ fast gänzlich verloren ging. Offenbar dachte der grösste Theil des Publicums an das schöne Terzett, flüsterte, fragte, wer die drei Sänger („Engel“) gewesen. Ich will einen grossen Theil des Effectes auf Rechnung der Composition setzen, ihre Einfachheit, Zartheit, auf den Gegensatz gegen den Pomp der Chöre u. s. w.: trotzdem bleibt für die drei Engel des Ruhmes genug. Wer waren diese drei Engel? Drei zwölfjährige Knaben, frische Studenten aus den hiesigen Musik-Seminarien. Ich glaube fest, hätten drei Mädchenstimmen gesungen, keine Seele hätte Bravo gerufen. Worin lag der Zauber der drei Knabenstimmen? Sie sangen schmucklos, ohne alle Kunst, wenn man die grosse Kunst abrechnet, richtig zu declamiren und mit einer Sicherheit aufzutreten, wie man sie von Knaben erwarten muss, die Jahr aus, Jahr ein *a capella* (Palestrina und seine Zeit- und Kunstgenossen), ohne alle Begleitung eines Instrumentes singen und an alle alten und modernen Schlüssel und ans Transponiren so gewöhnt sind, wie ans tägliche Brod. Ich glaube, diese Sicherheit, die Naivetät, verbunden mit dem Klangreiz schöner, heller, frischer Stimmen, hat das Publicum bezaubert, das nicht weiss, dass man solch herrliche Terzette fast jeden Sonntag in den hiesigen Kirchen hören kann; freilich müsste es da oft die rauhe Schale einer alten Composition zerknacken, um den süssen Kern herauszuschälen. — Gegen Ende des Oratoriums waren Chor, Orchester und Publicum, das sich zahlreicher als je eingefunden hatte, müde. Würde sich an den Chor: „Und der Prophet Elias brach hervor“, ein kürzerer Schluss anfügen, so träte eine solche Ermüdung nicht ein. Die letzten fünf Nummern wurden wenig mehr beachtet. Das Orchester war im Ganzen brav, doch kamen unverzeihliche Lässigkeiten von Seiten Einzelner vor. — Von den Statt gehabten Concerten hebe ich die zwei Soireen für Kammermusik des Herrn Violinisten Beer hervor, weil darin doch einiges Classische zum Vortrage kam. Das Musikvereins-Concert ging in den Virtuosen-Leistungen des münchener Violoncellisten Müller (dessen selbstcomponirte Phantasie eine Kette von Etuden war), der münchener Opersängerin Fräulein Deinet und des Fräuleins Sophie Hummler (Violin-Virtuosin), die auch ein eigenes Concert gab und bei dem fürstlich Taxis'schen Hofe mit grossem Beifalle spielte, auf. Die früheren drei Orchester-Vereins-Concerte sind auf ein einziges zusammengeschmolzen, und selbst dieses war sehr schwach besucht. Da nur diese Concerte Sinfonien, überhaupt classische grössere Tonwerke zu Gehör bringen, so ist aus der Thatsache ihres Eingehens wegen ungenügender Theilnahme der sicherste Schluss auf die Geschmacksrichtung des hiesigen Publicums zu machen. Einst war es viel anders hier. Die Ursachen dieses auffälligen Rückschrittes? Neben der Richtung der Zeit trägt die Schuld die Zerklüftung der hiesigen Musikkräfte in die vielen und vielerlei Vereine für Musik und Gesang, ganz besonders aber — — doch darüber will ich vor der Hand noch schweigen, in der Erwartung, es werde denn doch einmal eine Wendung zum Besseren eintreten. — Die Oper ist zufriedenstellend, der Romeo, die Norina, der Fidelio des Fräuleins Michalesi, um Einzelnes zu erwähnen, der Don Juan, Templer, Tell des Herrn Mayer aus München (er sang aus Gefälligkeit öfter) waren vortreffliche Leistungen. Die beiden Tenöre ergänzten sich; was dem einen an Spiel mangelte, ersetzte der andere durch die bessere Stimme. Fräulein Leonoff erhielt als Marie im Waffenschmied, als Regimentstochter, neustens als Julie im Romeo sehr grossen und ganz verdienten Beifall; ihre Stimme ist eine der schönsten und frischesten, die ich je gehört habe. Herr Clement, der in der letzten Zeit die Stelle des Bass-Buffero Herrn Scharf vertrat, ist ein gutgeschulter Sänger und Darsteller. Der Bassist Herr Kögel und der Bariton Herr Kreutner waren gut.

Dr. Ambros in Prag erhält von der Akademie der Wissenschaften eine Unterstützung von 1000 Fl. zu seiner musicalischen

Forschungsreise nach Italien, wo er Mailand, Rom, Neapel u. s. w. zu besuchen gedenkt. Seine Geschichte der Musik wird von Giovanni Valle in Treviso ins Italiänische übersetzt.

**Berlin.** Die Oper hat am 10. d. Mts. einen grossen Verlust durch den Tod der k. Sängerin Fräulein de Ahna erlitten.

**Wien.** Im Carltheater wird dem Vernehmen nach bald nach erfolgter Aufführung der „Alten Junggesellen“ die Parodie „Dinorel“ und eine Operette von Zaytz: „Lazzaroni“, gegeben werden. In benannter Parodie besorgt, wegen Verhinderung der Ziege, ein Esel die betreffende Leistung. Ferner soll Duwiecki's Operette: „Die Pagen der Königin Marie“, welche in Lemberg, wo der Componist als Capellmeister angestellt ist, sehr gefallen hat, im Carltheater zur Aufführung gelangen. Herr Duwiecki war vor Kurzem hier und soll sich mit Herrn Treumann geeinigt haben. Endlich werden auf einander folgende Gastspiele der Herren Reichenbach aus Hamburg, Weihrauch, Lobe, L'Arronge angekündigt. Letzterer gastirt mit seiner Frau, mit Herrn Lobe aber Fräulein Raabe. Herr Weihrauch bringt eine Posse mit, die den Titel führt: „Die Africanerin“.

Gagen-Etat der k. k. Hofoper zu Wien. Im vergangenen Winter hatte die genannte Oper folgende Jahres-Gagen an die ersten Mitglieder zu zahlen. An die Damen Dustmann 14,000, Kraus 13,000, Bettelheim 10,000, Destinn 8000, Tellheim 6000, Hoff 4000, Murska 16,000, Couqui (erste Solotänzerin) 18,000 Fl. — An die Herren Ander 12,000, Wachtel 18,000, Walter 12,000, Ferenczy 10,000, Erl 4000, Dolfz 4000, Beck 18,000, Bignio 7000, Hrabaneck 6000, Schmidt 8000, Draxler 8000, Rocicky 7000, Meyerhofer 7000 Fl.

In Prag wurde Ferd. Hiller's Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ bei dem Oster-Concerte des Musiker-Vereins aufgeführt.

**Antwerpen.** In einem Concerte der deutschen Liedertafel unter Direction des Herrn Possoz wurde F. Hiller's „Lorelei“ mit ausserordentlichem Beifalle aufgeführt. Fräulein Lichtmay sang die Lorelei, ein Dilettant den jungen Fischer; die Damen und Herren des Chors hatten die reizende Composition mit Vorliebe studirt, auch das Orchester that sein Bestes, so dass das Ganze einen schönen Kunstgenuss darbot.

## 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, 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.