

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 1. Juli 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** „Was braucht die Musik nicht, um ihre Wirkungen zu thun?“ Von G. F. Daumer. — Gedanken über die Tonkünstler-Versammlung zu Dessau. II. Besonderes. Von A. S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Braunschweig, Frau Bertha Hahn, Herr Steinweg — Gotha, Frau Cäcilie Saemann de Paez † — Dresden, Gedenktafel für C. M. von Weber in Klein-Hosterwitz — Ordens-Verleihung an Fétis — Paris, die „Africanerin“ — Haag, Friedenslied — Cherubini's „Medea“ in London).

## „Was braucht die Musik nicht, um ihre Wirkungen zu thun?“\*)

Dies scheint mir einer der interessantesten Fragepunkte zu sein. In diese Untersuchung eingehend, werden wir recht deutlich sehen, wie die Musik ganz nur im allgemeinen Wesen und Leben der Dinge wurzelt, nur die lebendige Offenbarung dieses universalen Elementes ist, das Subject mit diesem überströmt und in dieses eintaucht. Wir werden sehen, dass die Musik, indem sie in so tiefem, göttlichem Grunde zu Hause und mit diesem selbst gewisser Maassen identisch ist, Alles umfasst, Nahes und Fernes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, dass sie alle Schranken des Raumes und der Zeit überschreitet. Wir werden erkennen, dass in ihr alle die Ursachen der Rührung und Erregung, die sonst in Leben und Kunst walten, wegfallen und dass sie eine so absolute Freiheit von allem individuell Subjectiven und Persönlichen besitzt, wie sonst nichts in der Welt. Es wird uns mit Einem Worte der unendliche Unterschied dieser Erscheinung von allem, was wir sonst kennen, aufs evidenteste ins Auge leuchten.

Wenn wir ausserdem in gewisse von aussen her erweckte Gemüths-Zustände gerathen sollen, so muss dazu entweder ein bestimmter, unsere Person angehender Anstoss und Grund vorhanden sein, oder wir müssen uns in etwas uns nicht Angehendes sympathisch hineindenken, so dass es dann doch zu einer in dieser Art ebenfalls persönlichen Angelegenheit wird. Wir sind traurig, fröhlich, erschüttert, entzückt u. s. w., weil uns etwas Gutes oder Schlimmes widerfährt, oder weil wir das Gute und Schlimme, das einem Anderen widerfährt, als unser eigenes empfinden, uns wenigstens etwas der Art recht lebhaft vorstellen. Es muss eine bestimmte Thatsache oder die Vorstellung, das Phantasiebild einer solchen vorhanden

sein. Ersteres ist die Sache des Lebens, durch letzteres ist es, dass andere Künste, wie Poesie, Malerei, Sculptur auf uns wirken. Die Musik bedarf alles dessen nicht; hier ist kein Factum, kein rührender, ergreifender, aufregender Gegenstand, keine Vorstellung und kein Phantasiebild von einem solchen nöthig, so dass die Sache für den Verstand, der nach ausreichenden Gründen und Ursachen forscht, höchst räthselhaft und unbegreiflich erscheint. Eine traurige Melodie macht mich vielleicht zum Sterben traurig, und ich weiss eigentlich nicht, warum; ich habe in diesem Augenblicke vielleicht gar keinen Anlass, betrübt zu sein; habe vielleicht sogar den bestimmtesten Grund, mich zufrieden und glücklich zu fühlen. Ich sehe auch wohl nichts Trauriges, was mich sympathisch erregt, ich stelle mir dergleichen auch wohl nicht vor: meine Gedanken sind mit gleichgültigen oder sogar heiteren und gefälligen Dingen beschäftigt. Aber nun ertönt diese Melodie, und ich fühle mich ganz eigen bewegt; eine gewisse Trauer, Schwermuth, Sehnsucht u. s. w. ergreift mich. Was kommt da über mich? Was reisst mich da aus mir selbst heraus? Offenbar etwas sehr Allgemeines, von mir und meiner besonderen Lage und Verfassung durchaus Unabhängiges, nur dass die Empfänglichkeit für solche Eindrücke nicht fehlen darf. Wenn ich weine, weil mir ein geliebtes Wesen stirbt, so ist das sehr natürlich und begreiflich, es ist ja so ganz persönlicher Art und Natur, es ist etwas vorhanden, was mich ganz speciel angeht und berührt. Wenn einem Freunde ein solches Wesen verloren geht, so nehme ich Antheil an seinem Schmerze, weil er mein Freund ist; auch das ist persönlicher, wenn auch nicht unmittelbar betreffender, und darum ebenfalls begreiflicher Art. Wenn mir etwas so Trübseliges, Jammervolles erzählt, geschildert, auf dem Theater dargestellt wird, so kann mich auch das bewegen und erschüttern. Aber wenn mir ein wehmüthiges Lied, dessen Text ich nicht kenne, von dem mir nur die ganz abstracten Töne ohne Wortverstand zu Ohren

\*) Von G. F. Daumer. Vgl. Nr. 24.

kommen, das vielleicht in einer fremden Sprache, die ich nicht verstehe, gedichtet und mir in so fern absolut unfasslich ist, Thränen der Rührung entlockt, so ist dies etwas ganz Anderes. Die Erscheinung ist hier von meiner subjectiven und individuellen Bestimmtheit und Besonderheit ganz losgelöst. Ich bin da in die grosse, allgemeine Trauer des Daseins hineingetaucht, an welcher ich ohne alle specielle Beziehung Theil zu nehmen bewogen werde, und diese erweist sich dadurch als eine die ganze Realität in mystischer Weise umfassende, von meiner Subjectivität schlechterdings freie, diese vielmehr bewältigende und in sich absorbirende universale Wesenheit, Macht und Gewalt.

Die Musik macht aber nicht bloss in der Art traurig, fröhlich u. s. w., wie etwas in unserem Leben factisch Vorgehendes und Einwirkendes oder die Vorstellung eines solchen. Sie versetzt auch in ganz absonderliche, fremdartige, sonst unbekannte Zustände und Stimmungen. Und dazu ist oft gar keine kunstreiche Composition und meisterhafte Ausführung erforderlich; die einfachsten, selbst monotonsten Klänge und Tonweisen vermögen zuweilen die wundersamsten Gefühle und Gemüthsstimmungen zu erregen. So z. B. Glockengeläute, ein fernes Posthorn u. dgl.

„Von der Alpe tönt das Horn  
Gar so zaubrisch wunderbar“ u. s. w.

Was ist das? — Auch hier stehen wir nicht auf subjectivem Boden, so mächtig auch das Subject in Anspruch genommen wird. Denn der Zauber, das Wunder ist ja eben dies, dass das Subject so ganz aus sich in ein fremdes und fernes Etwas hineingerissen wird. Hier wird uns der ungeheure, überschwängliche Realismus der Musik erst völlig klar. Dieselbe ist nämlich so umfassend, realistisch und objectiv, dass sie nicht nur Dinge zu empfinden gibt, die in unserer Welt heimisch oder die bereits der gegenwärtigen Zeit angehören, sondern auch solche, die über unsere Existenz-Sphäre und über die ganze jetzige Welt-Periode in jenseitige Regionen und künftige Weltzeiten und Weltzustände hinausgehen. So ist sie das Reich der Ahnungen und der ins Unendliche tragenden Sehnsuchten; sie macht uns gegenwärtig, verknüpft uns wenigstens mittels eines dunkeln Gefühles mit demjenigen, was sonst gänzlich von uns abgetrennt und unserem Bewusstsein, unserer Erkenntniss und Fassungskraft fremd und fern ist. Für die Musik gibt es, wie für Gott, keine Schranke der Zeit und des Raumes, keine unerreichbare Ferne und Weite, sie ist überall und vermag uns überall hin zu versetzen; sie ist eben selbst Alles seiner innersten, tiefsten, göttlichsten Wesenheit nach.

Man nehme nun zum Behufe der Uebersicht alles zusammen, was die Musik bemerkter Maassen nicht braucht, um ihre Wirkungen zu thun: kein Erlebniss, kein Factum,

keinen rührenden und ergreifenden Gegenstand, keine Vorstellung von einem solchen, keine persönliche Beziehung und Sympathie, kein kunstvolles Werk und dessen entsprechende Ausführung, keine geniale Tonschöpfung — denn sie scheint zum Theile selbst des Genius und der künstlerischen Meisterhaftigkeit und Tüchtigkeit zu spotten, indem sie unter gewissen Umständen mit verhältnissmässig armseligen Tönen und Tonweisen und geringfügigen Leistungen gerade das Allerausserordentlichste leistet. Am allerwenigsten ist hier Reflexion, Begriff, abstracter Gedanke, menschliche Weisheit und Wissenschaft nöthig; denn das sind hier vielmehr störende und destructive Potenzen, Vorgänge und Eigenschaften. Welch ein Wunder!

Nun entsteht die Frage: Hat es die Musik speciel mit den Gefühlen zu thun?

Dies ist der Punkt, welchen, den herkömmlichen Definitionen entgegen, Hanslick so verneinend erörtert hat. Man behauptet nämlich höchst allgemein, das besondere Geschäft der Musik sei, Gefühle, Gemüthsbewegungen, Leidenschaften auszudrücken. Daran ist etwas Wahres, sofern jene Bewegungen unseres Inneren realistische Momente sind.

„Liebe denkt in süssen Tönen,  
Denn Gedanken steh'n zu fern.“

Die Musik lebt und webt, wie das Gefühl, in der Sache selbst, ist mit ihr verschmolzen, ja, ist selbst Sache, reale Wahrheit und Wesenheit. Aber das Wort „ausdrücken“ enthält eine falsche Annahme, in so fern eine bloss bildliche Nachahmung und Darstellung damit gemeint wird. Eine solche wäre jedenfalls der Musik nicht specifisch eigenthümlich, und es könnte darin nicht ihr eigenthümliches Wesen gefunden werden. Denn auch der Dichter, der Zeichner, der Maler, der Plastiker drücken Zustände und Bewegungen des Gemüthes aus, wie wenn uns eine Figur vor Augen gestellt wird, die eine traurige, fröhliche, verliebte, zornige, rasende Geberde und Haltung hat. Da kann man mit vollem Rechte sagen, dass dergleichen psychologische und pathologische Dinge „ausgedrückt“ werden. Solche Bilder sieht man auch wohl an, ohne dass das Ausgedrückte irgendwie auf uns übergeht; sie üben nicht die ansteckende Wirkung der Musik aus — warum? Weil es eben nur Bilder sind. Ein solches kann den Betrachter sogar bewegen, sich von dem Ausgedrückten sehr scharf zu scheiden, sich in ganz bestimmtem Gegensatze dazu zu wissen und zu fühlen. Wenn der Maler eine hässliche, verächtliche, in ihren Aeusserungen widerwärtige und abstossende Gemüthsbewegung schildert, wer wird sich da magisch angezogen, bezaubert, mit seinem eigenen subjectiven Wesen und Gefühl hineingerissen fühlen? Ist man vielleicht seinem eigenen Charakter nach solchen Gemüths-

bewegungen unterworfen, so wird man sich dessen beim Anblicke eines solchen Bildes vielmehr schämen, worin schon eine innere Abscheidung und Zurückziehung des Individuums in sein besseres Selbst liegt; dasselbe wird hiedurch vielleicht sogar gebessert werden. Mehr noch kann eine theatralische Darstellung in solcher Art wirken; ein hier naturgetreu nachgeahmter Charakter kann den allgemeinsten Abscheu erregen. Solche Dienste kann die Musik der Moral nicht leisten, wenn sie nicht sich selbst untreu werden will; sie kann und darf nicht abstossend, empörend, beschämend wirken. Das Gemeine, Hässliche, Rohe, Widrige, Abscheu erregende liegt ausser ihrer Sphäre, so weit sie wahrhaft sie selber ist; wie liesse sich z. B. ein musicalisch dargestellter Franz Moor denken? Das aber, was die Musik als solche zu empfinden gibt, das spiegelt sich nicht nur in einem Bilde und Gleichnisse; es ist nicht nur der so genannte „Ausdruck“, es ist der lebendige Aushauch dessen, was sie offenbart, sie theilt sein Wesen, seine Seele mit, erfüllt uns damit, macht uns damit persönlich Eins. Und davor ist keine Rettung, davon kann man sich nicht abscheiden; im Unterschiede und Gegensatze dazu kann man sich nicht fühlen und wissen, auf diese exclusive Haltung sich nichts zu Gute thun, oder gar auf solchem Wege moralisch gebessert und veredelt werden. Hier ist Alles positiv, real, substantiel, überflutend, erobernd in Cäsar's genialer Manier, mit unwiderstehlicher Gewalt einnehmend und beherrschend; denn es ist die leibhaftige Wahrheit und Gottheit selbst, die da ihre Rolle spielt und wider welche wir wehr- und machtlos sind. Es kommt wohl vor, dass die einer Composition zu Grunde liegende Dichtung darauf ausgeht, einen moralischen Abscheu und dadurch Entfernung vom Laster, Bekehrung, Moralität, Gottesfurcht zu bewirken. Aber da spielt ihr ein echter Componist einen bösen Streich. Zum Beispiele dient Don Juan. Wenn der frivole Held des Stückes eine allzu grosse moralische Indignation erregte, so hätte die Oper nicht so grosse ästhetische Wirkung thun, nicht so anziehen und entzücken können. Was Mozart diesen gottlosen Menschen singen lässt, ist alles Mozartisch schön und reizend; ich weiss nicht, was diese Töne jetzt noch für einen Eindruck machen, aber wie sang oder summt man vordem z. B. das Champagnerlied nach! Der Frevler stiess nicht ab, er gefiel, er war ein Liebling des Publicums, und wenn ihn die Teufel in die Hölle schleppten, so sah man dem ungefähr wie der tragischen Niederlage eines prometheischen Heros und Titanen zu.

Nun muss ich mich aber auch gegen Herrn Hanslick wenden.

Nicht das Gefühl, so behauptet derselbe, sondern die Phantasie sei das Organ, womit das Schöne aufgenommen

werde, wozu als Autorität der Aesthetiker Vischer citirt wird. Aus der Phantasie des Künstlers entsteige das Tonstück für die Phantasie des Hörers. Das sei die richtige Mitte, die zwischen zwei falschen Extremen, dem Gefühle und dem Verstande, läge. „Ausschliessliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch, statt ästhetisch; eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch.“

Es wird aber dem Umstande, dass die Musik pathologisch wirkt, doch in der That nicht auszuweichen sein. Was wir durch sie erfahren, wenn wir uns nicht geradezu gegen sie verschliessen und verhärteten, ist immer ein Pathos, das Erleiden einer uns nicht nur durch Vorstellungen und Phantasiebilder bestimmenden, sondern wesenhaft in uns eingreifenden Macht und Gewalt, eine Veränderung unseres gewöhnlichen, normalen Zustandes durch eine solche. So ruhig und stofflich unberührt, wie wenn wir eine Statue oder ein Gemälde betrachten, werden wir uns hier nicht verhalten können. Ein uns gegenüberstehendes Kunstwerk, wie die genannten, bleibt uns immer äusserlich, immer fremd, wenigstens dem Stoffe nach, dringt nie so realistisch übermächtig und überwältigend in unser Inneres ein. Die Musik dagegen bleibt nicht ausser uns, und wir erhalten uns, sie geniessend, nicht in unserem Fürsichsein; sie ist dämonischer Art und bringt eine Art von Besessenheit hervor, indem sie sich gewisser Maassen zu unserer Seele macht und unsere eigene verdrängt und austreicht, um an ihrer Stelle zu existiren und zu walten. Auch mit dem Rausche kann man die Wirkungen der Musik vergleichen; wir trinken dieselbe wie Wein und sie erfüllt und berauscht uns substantiel; wie der Geist und Saft eines solchen Getränkes. Das soll nun freilich, wie Herr Hanslick will, alles gar nicht sein, sondern das pure, kühle Gegentheil. Der Mensch soll gegen eine solche Naturgewalt seine erhabene Freiheit, Ruhe, Besinnung, Klarheit, Sichselbstgleichheit bewahren. Wird das mit strenger Consequenz durchgeführt, so möchte in der That nichts übrig bleiben, als jene kalte, verstandesmässige Beschäftigung mit dem Tongebilde, die Herr Hanslick doch nicht zu wollen erklärt, weil sie logisch, nicht ästhetisch sei, die aber am Ende dennoch seine sogar ausdrückliche Forderung ist. Er schiebt als Drittes die Phantasie ein; er scheut sich, aus der Musik so geradezu nur eine reine, abstracte Verstandessache zu machen, und sucht durch Versicherungen des Gegentheils zu täuschen und zu beruhigen. Aber man sehe nur, wie er sich S. 5 und S. 89 erklärt! „Die Phantasie ist dem Schönen gegenüber ein Schauen mit Verstand, d. i. Vorstellen und Urtheilen“ — „die Musik muss ein geistiges Nachfolgen, ein Nachdenken der Phantasie hervorrufen und lobnen.“ Man müsse, behauptet

er, beim Musikhören den Absichten des Componisten fortwährend folgen oder voraneilen, was freilich nicht Jedermanns Sache sei u. s. w. Es kommt da zuletzt ganz nur der logische Pedant und zunstmässige, künstlerische Aristokrat mit seiner besonderen geheimnissvollen Fähigkeit, die Absichten des Componisten mit kennerischer Intelligenz zu durchschauen, und mit seiner Verwerfung und Verdammung alles musicalischen Gefühls- und Gemüthslebens, als einer des gebildeten Menschen unwürdigen Rohheit, heraus.

Wenn Hanslick die Phantasie zu seiner Göttin macht und durch sie den Abwegen des Gefühls entronnen zu sein glaubt, so ist zu fragen: „Ist in der Phantasie nichts Bedenkliches? Gibt's nicht auch eine wilde Phantasie und eine Phantasie des Wilden? Ist nicht diese Kraft recht eigentlich die Erzeugerin des Abgeschmackten, Maasslosen, Monstrosen, Ungeheuren?“ „Phantasie, das ungeheure Riesenweib“, beginnt ein Gedicht von Rückert. Und Goethe sagt: „Was hilft es, die Sinnlichkeit zu zähmen, den Verstand zu bilden, der Vernunft ihre Herrschaft zu sichern? Die Einbildungskraft lauert als der mächtigste Feind, sie hat von Natur einen unwiderstehlichen Trieb zum Absurden, der selbst in gebildeten Menschen mächtig wirkt und gegen alle Cultur die angestammte Rohheit fratzenliebender Wilden mitten in der anständigen Welt wieder zum Vorschein bringt.“ Was spielt im Wahnsinne die Hauptrolle? Weder das Gefühl, noch der Verstand, sondern Herrn Hanslick's Kunst-Princip, die Phantasie, die er freilich, wie bemerkt, so sehr dem Verstande unterwirft, dass wir am Ende doch nur eben auf ihn, auf die eine Seite des Gegensatzes und nicht auf die angebliche Mitte hingewiesen sind.

Hören wir ihn weiter: „Die Besprechung eines Tonstückes wird stets mit der Empfindung angehoben, die es hervorruft, und Lob und Tadel nach dem Maasse der eigenen subjectiven Affection bestimmt. Als wenn man das Wesen des Weines ergründete, indem man sich betrinkt.“

Aber dass der Wein begeistert, trunken macht, gehört doch wohl zum Wesen des Weines; und wie kann man dessen Wesen ergründen oder die besondere Qualität eines bestimmten Weines erkennen, wenn man von der Wirkung absieht, die er auf uns macht? Auch diese Polemik leidet an dem Mangel, dass die Musik von den übrigen Künsten nicht gehörig unterschieden wird; dass nicht bedacht wird, was hier der Stoff für eine Bedeutung hat, für eine ganz besondere, wesentliche Rolle spielt. Der Stein und das Erz der Statue geht mich an und für sich gar nichts an, lässt mich als dieser Stoff, dieses Material des Künstlers unberührt; ich habe es hier nur mit der Idee, der Vorstellung, dem Bilde des Gegenstandes zu thun, das in diesem Stoffe, als dem vom Künstler so geformten, ausgedrückt ist. Ganz

anders ist es mit dem Tone; dieser wirkt schon ganz für sich auch ohne künstlerische Behandlung, ja, er bildet die Grundlage aller Wirkung und der ganzen Bedeutsamkeit, welche die Musik für uns hat. Das muss doch offenbar in Anschlag kommen, davon kann nimmermehr abgesehen werden.

Hanslick will, man solle das musicalisch Schöne betrachten und beurtheilen, wie es an und für sich ist, ohne auf die Wirkung zu sehen, die es macht. Aber, bester Herr Hanslick, das ist ganz unmöglich, dazu reichen unsere Einsichten nicht hin. Wir wissen oft gar keinen theoretischen Grund anzugeben, wesshalb eine Tonfolge und Combination von Tönen schön ist, die andere nicht; und dass wir sie schön oder nicht schön nennen, beruht so wesentlich auf der Wirkung, dass selbst Kenner und Leute vom Fach von ihr durchaus nicht abstrahiren können. Es ist besonders auffallend bei einfachen Melodien, wie schön sie uns zuweilen vorkommen, wie ergreifend, rührend, bezaubernd sie sind; gleichwohl kann man nicht sagen, dass das Einfache immer schön und effectvoll sei, und dass es schon als solches diesen Vorzug habe; denn oft ist es leer, platt, trivial — warum, während Anderes so einzig wirkt? Da wird man tausend Mal mit aller musicalischen Bildung und Einsicht verstummen müssen. Man nehme ferner eine schöne Melodie und verändere etwas daran, so dass durchaus kein vom Theoretiker zu rügender Fehler entsteht, wie denn das gar leicht möglich sein wird. In solchen Fällen ist wohl durch die kleinste Modification, so erlaubt sie zu sein scheint, der ganze Reiz der Melodie vernichtet\*). Wie kommt das? Wir wissen es nicht. Da sind grosse Geheimnisse, die noch Niemand entschleiert hat und in die vielleicht nie ein Sterblicher erkennend und erklärend eindringen wird.

Hanslick spricht von den verschiedenen Eindrücken, die eine und dieselbe Musik auf verschiedene Nationen, Zeitalter, Temperamente, Alters- und Bildungsstufen, Individuen, ja, auf dasselbe Individuum zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Umständen mache. Er bemerkt, dass nicht bloss in der Sitte, sondern auch im Denken, Fühlen und Urtheilen viel Conventionelles herrsche. Auch viel Eingebildetes, auf Täuschung Beruhendes komme dazu. Daher sei der Effect ein unsicherer, wandelbarer, nicht zu brauchender Maassstab für ein Kunstproduct. Darin liegt viel Wahres; gleichwohl können wir diesen Maassstab nicht entbehren, und er wird wohl auch in vielen Fällen ein richtiges Urtheil begründen. Eine Menge Menschen wird sich nicht dazu eignen, eine Symphonie von Beetho-

\*) „Diese abschliessende Cadenz klingt würdig, durch Veränderung von zwei Noten wird sie platt.“ So Hanslick selbst S. 45.

ven zu verstehen und zu goutiren. Aber wenn auf diejenigen, die solche Werke geniessen und beurtheilen können, das eine einen guten, das andere einen schlechten Eindruck macht, und wenn ihre theoretische Sachkenntniss und Eru-dition diese Verschiedenheit nicht hinlänglich erklären kann, so wird der Eindruck, das Gefühl, die Wirkung doch immer maassgebend bleiben. Es gibt auch viele Fälle, wo der Effect von den Differenzen der Culturstufe, der Nationalität, des Zeitgeschmackes u. s. w. unabhängig ist, so dass die verschiedensten Menschen gleichmässig darüber urtheilen. Haben wir gebildete Leute nicht oft eine ganz besondere Freude an einer tief unter uns im Volksmunde erklingenden Melodie? Gefallen uns nicht oft Gesänge, die fern von uns bei anderen Nationen entstanden sind, ganz ausserordentlich? Gibt es nicht deshalb Sammlungen von solchen, die grosses Glück machen? Haben mit solchen Tonweisen nicht unsere berühmtesten Opern-Componisten ihre Werke geschmückt und ihnen dadurch einen wesentlichen Reiz verliehen? Und wer kann durch die bloss objective Betrachtung eines solchen Tongebildes und ohne alle Rücksicht auf den wirklichen Effect erkennen, aussprechen und nachweisen, worin ihr ganz eigener Vorzug und Zauber liegt? Könnte man das, so wäre auch das Geheimniss entdeckt, wie man solche Melodieen macht; das jetzt noch immer dazu nöthige Genie wäre unnöthig geworden.

## Gedanken über die Tonkünstler-Versammlung zu Dessau.

### II. Besonderes.

(I. s. Nr. 25.)

Während der Anwesenheit der Tonkünstler fanden vier öffentliche Concerte Statt. Es ist nicht zu verwundern, wenn man nach aufmerksamer Anhörung des vielen bunten Allerhand einiges Schwirren im Kopfe empfindet, und wenn wir hier über Einzelnes berichten, so kann dies nur in gedrängtester Kürze geschehen.

Donnerstag den 25. Mai, in der Schloss- und Stadtkirche: Grosse geistliche Musik-Aufführung unter Leitung des Herrn Musik-Directors Riedel aus Leipzig. Lang war die Aufführung wohl, aber nicht gross; zwölf Kleinigkeiten und ein grosses Monstrum machen keine grosse Aufführung.

Erster Theil. 1. Toccata und Fuge für Orgel von J. S. Bach, vorgetragen von Capellmeister St a d e aus Altenburg. Das Spiel sicher, das Tempo wohl etwas zu schnell, so dass die tiefen Register der Orgel mit ihrer engen Mensur ihre Schuldigkeit nicht thun konnten. Bach hat auch Besseres und Dankbareres für Orgel geschrieben. 2.—9. Alte Kir-

chenlieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert für gemischten Chor, ausgeführt von dem Riedel'schen Gesangsvereine aus Leipzig. Das war ein Genuss, für den wir dem Vereine und seinem Führer grossen Dank wissen. In zwei Solo-Vorträgen erbauten uns Fräulein Wiegand und Herr Birkingen aus Leipzig durch ihren würdigen Vortrag.

Zweiter Theil. 10. Sonate für die Orgel von A. G. Ritter, vorgetragen von Herrn Organist G. A. Thomas aus Leipzig. Die grosse Gewandtheit dieses Orgel-Virtuosen ist bekannt. 11. „Unser Vater“ für vierstimmigen Chor und Orgel von Fr. Liszt. Wir haben über dieses Werk eine verhimmelnde Recension in der „Neuen Zeitchrift für Musik“ gelesen; wir haben dasselbe als eine schwache und des heiligsten Gebetes nicht ganz würdige Composition befunden. Die einzelnen Bitten stehen wie Pfähle ohne alle Verbindung neben einander; dazu eine ungerechtfertigte mehrmalige Wiederholung der zweiten Bitte und ein zerstückeltes, ermüdend langes und schwaches Amen. 12. Der 137. Psalm für eine Singstimme und Frauenchor mit Begleitung von Violine, Harfe und Orgel, componirt von Fr. Liszt, vorgetragen von Fräulein Emilie Wiegand, Concertmeister Singer, Hofmusicus Hankel (aus Dessau) und A. Thomas. Obschon der Psalm beginnt, wie wenn ein Bauer mit Langholz quer zum Thore hinein fahren will, so müssen wir doch sagen, dass er in der Folge herrlich in seiner Wirkung, eine Perle ist. Der Schwur: „Jerusalem! Meine Zunge verdorre, wenn ich deiner vergesse!“ ist erschütternd. Ein zu langer Schluss schwächt die Wirkung.

Wenn wir doch hier aufhören könnten, über das Kirchen-Concert zu reden! Es kommt aber noch die böse 13.: Der 29. Psalm für zwei Chöre, Orgel, 3 Posaunen, 2 Trompeten und Pauke von Heinrich Schulz-Beuthen (in Leipzig). Der Componist hat es hier und da recht gut gemeint, aber wenn er das Gute, etwa ein Sechstel des Ganzen, zusammengefügt und das Andere fallen gelassen hätte, so würde er sich und uns einen grossen Gefallen gethan haben. Der zweite Satz des Psalmes sagt, auf was für Arten „die Stimme des Herrn geht“. Hier hat (den Beginn dieser Schilderung abgerechnet) alle Musik ein Ende. Der Singstimme ist das Unnatürlichste zugemuthet und die Sache wird komisch, ja, lächerlich. Wir hätten gern über diesen Scandal geschwiegen, wenn wir uns nicht gezwungen sähen, hier unsere Bewunderung des Riedel'schen Vereins und seines Leiters auszusprechen. Es ist wohl das Höchste, was ein solcher Verein leisten kann. Er müsste aber so etwas von sich weisen: es ruinirt die Stimmen und führt nicht zum Zwecke eines kirchlichen Gesanges.

Freitag den 26. Mai: Grosses Concert für Gesang und Orchester. Im herzoglichen Hoftheater, wie auch die folgenden zwei.

Erster Theil, unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Thiele. 1. Toccata für Orgel von J. S. Bach, für Orchester eingerichtet von H. Esser; machte keine Wirkung. (Vergangenheit.) 2. Prolog von Ad. Stern, gesprochen von Marie Grösser. 3. Der 130. Psalm von Ed. Thiele. (Gegenwart.) Einige Verse des gedruckten Textes blieben weg; das Ganze würde wohl zu viel Zeit gekostet haben, da die Chöre, würdig und kunstgerecht, doch etwas zu lang ausgesponnen sind. Es rücken nun die Kanonen der Zukunft ins Treffen.

Zweiter Theil, unter Leitung des Herrn Hof-Musik-Directors Stör aus Weimar. 4. „Eine Sommernacht“ für Orchester von K. Götze, angeblich nach einem Gedichte von Reinick gearbeitet; ein formloses Tongemälde, in einem gewöhnlichen Garten-Concerte so mit anzuhören, für ein Muster-Concert sehr unbedeutend. Damit macht der Verein keine Eroberungen. 5. *Rondo à l'Espagnole* für Violine und Orchester von K. Stör, vorgetragen von Herrn Kammer-Virtuosen Singer. Solide und interessant; das Orchester ist keine gewöhnliche Begleitung, nichts Zukünftliches. Die gewiss schwere, nicht besonders glänzende Violin-Partie klang unter Singer's Bogen und Fingern leicht und schön. 6. Overture zur Oper „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz. Diese tüchtige und glanzvolle Arbeit zog der Verein wohl nur deshalb in seinen Kreis, weil sie die herkömmliche Overturenform verschmätzt und einige oben schon erwähnte Missklänge mit sich führt. Die Ausführung war ganz ausgezeichnet.

Dritter Theil, unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Seifriz aus Löwenberg. 7. Overture zu Shakespeare's „König Lear“ von Milij von Babakirew; muss auch vom Standpunkte der Zukunftsmusik für ein sehr schwaches Product angesehen werden, das will, aber nicht kann. 8. Concert für das Pianoforte und Orchester von Fr. Liszt, vorgetragen von H. Th. Ratzenberger aus Lausanna (?). Bei aller Brillanz der durch Ratzenberger trefflich und leicht ausgeführten schweren Clavier-Partie ist die Selbständigkeit des Orchesters gewahrt; man findet hier sogar thematische Durchführung. Wäre Liszt doch bei solchen Arbeiten geblieben! Jeder kann nicht Alles! 9. „An die Nacht“, Phantasiestück für Alt-Solo und Orchester von Rob. Volkmann, gesungen von Fräulein Katharina Lorch. Composition und Vortrag gut. In Bezug auf das Verhältniss des Componisten zu dem Musikvereine könnte man hier, wie auch unter Nr. 4 im letzten Concerte, wohl fragen: „Wie kommt Saul unter die Propheten?“ 10. „Hunnenschlacht“, symphonische Dichtung (nach Kaulbach) von Fr. Liszt. Von den Hunnen haben wir nichts gehört; die Musik kann eben so gut die Schlacht bei Waterloo schildern; es ist eine gewöhnliche, gute

Schlachtmusik, und der Zusatz: „nach Kaulbach“, ist wohl bloss ein müssiger Witz.

Samstag den 27. Mai, Concert für Kammermusik. Quartett für Streich-Instrumente von W. Langhans. Die ziemlich gute Composition bewegt sich wohlthuend in den gewohnten Formen und Harmonieen. Die Spieler waren aus unserer Capelle; die erste Violine wurde von Herrn Kammermusicus Bartels II. mit der Zartheit gespielt, welche bei diesem Virtuosen immer anerkannt und gelobt wird.

Die noch jungen Gebrüder Willi und Louis Thern aus Pesth spielten ziemlich gleichgültige Clavier-Compositionen von A. Thomas, Rob. Volkmann und K. Thern. Mit besonderer Auszeichnung trug Herr Blassmann eine Phantasie für Pianoforte von Rob. Schumann (Op. 17) — auswendig — vor. Nach Vortrag einer Cavatine von J. Raff, einer Barcarole und eines Scherzo von Spohr für Violine wurde *da capo* gerufen. Wir wollen nicht entscheiden, ob dies dem Virtuosen Singer oder dem Altmeister Spohr galt.

Zwischen allen diesen Dingen wurden einige Lieder am Clavier von Rob. Schumann, Felix Dräsike, Alex. Winterberger und Ad. Jensen gesungen.

Sonntag den 28. Mai: Grosses Concert für Gesang und Orchester.

Erster Theil. 1. *Sanctus* und *Benedictus* aus einer Messe von August Fischer aus Dresden. Der Componist scheint noch nicht mit sich abgeschlossen zu haben; die beiden Gesangsätze schweben noch zwischen Alt und Zukünftig. Das Gute darin, thematische und contrapunktische Arbeit, leidet durch zu grosse Länge und Mangel an Jubel im *Osanna*. 2. „Orpheus“, symphonische Dichtung von Fr. Liszt. Trotzdem diese Musik mit „Orpheus“ angekündigt ist, wird doch Niemand darauf kommen, was der Componist will; man weiss nicht, woher, noch wohin. Es ist eben eine Dichtung und klingt mitunter ganz hübsch. 3. „Loreley“ für eine Singstimme und Orchester von Fr. Liszt und „Der Erlkönig“ von Fr. Schubert, letzterer mit Orchester-Begleitung von H. Berlioz, sehr mittelmässig gesungen von Fräulein Carol. Pruckner aus Wien. „Loreley“ ist eine gute, weil wenig zukünftliche Composition, die aber durch ein vielmaliges Wiederholen der Schlussworte: „Und das hat mit ihrem Singen die Loreley gethan“, langweilig wird. 4. Concertstück für Pianoforte und Orchester von Rob. Volkmann, vorgetragen von H. Blassmann. Sehr gute Composition; sie gehört in Concerte für classische Musik.

Zweiter Theil. 5. Overture zu Shakespeare's „Julius Cäsar“ von Hans von Bülow. Es fehlt dem Componisten wohl an Kenntniss der Orchester-Instrumente; so z. B.

haben die Violinen an einigen Stellen in *Des* und *As* fast unausführbare Clavierfiguren; sie sind unnöthig schwer und machen keine Wirkung. Die Composition ist eine gleichgültige und liess auch gleichgültig. 6. 7. 8. Zwei Lieder von Fr. Schubert (Fräulein Wiegand), Concertstück für Contrabass von Ed. Stein (Kammer-Virtuose Simon aus Sondershausen), Brautlied für Solo und Chor von H. Hopff — sehr breit.

Dritter Theil. 9. Fest-Polonaise von K. Stör. Wenn auch gegen die Composition als Polonaise nichts zu sagen ist, so ist doch zu verwundern, wie sie in ein grosses Concert kommt, und noch mehr, wie sich der Componist durch einiges, sehr unnöthig angebrachtes Geklimper der Harfe einer Entwürdigung dieses Instrumentes schuldig machen kann. Wozu Harfe in einer Polonaise?! 10. Romanze aus der Oper „Benvenuto Cellini“ von Hector Berlioz, gesungen von Herrn Schild (leipziger Theater). In Herrn Schild hörten wir endlich einmal wieder einen Tenor mit einer schönen Kopfstimme. Das thut wohl! Wolle Herr Schild dieselbe nur recht vorsichtig ausbilden, dann prophezeien wir ihm eine glückliche Zukunft. 11. Overture zur Oper „Die Meistersinger“ von Rich. Wagner. Eigentlich ein aus drei Haupt-Themen zusammengesetzter Marsch, dessen Anfang sogar an Händel erinnert. Sinn- und kunstreiche Combinationen machen das Stück äusserst interessant; nur schade, es klingt nicht recht: es macht keinen Effect.

Nachdem wir nun unparteiisch und gewissenhaft dem Ganzen gerecht geworden zu sein glauben, ist noch im Interesse der Dirigenten und der ausführenden Künstler zu sagen, dass Alles sehr gut ging. Das Meiste war früher von dem Hof-Capellmeister Thiele allhier mit der hiesigen Hofcapelle tüchtig einstudirt worden, und es hatte nur wegen des Zusammenwirkens derselben mit der Elite aus den Orchestern zu Weimar, Leipzig und Löwenberg einer Nachhülfe bedurft; auch musste unser Orchester erst an das „geniale“ Tactschlagen (oder vielmehr Tactsägen) gewöhnt werden.

Dass alle Sachen tüchtig beklatscht, alle Solo-Vorträger und alle anwesenden betreffenden Componisten jedesmal gerufen wurden, dafür war gesorgt; es ward zuletzt widerlich und war auch ungerecht gegen diejenigen, welche diese Auszeichnung wirklich verdienten. Das Dessauer Publicum, welches sich bei allen Aufführungen stark betheiligte, war daran unschuldig; denn wie konnte dies z. B. wissen, welche Componisten gerade gegenwärtig waren? Den Dessauern zeigten sich keine Autoritäten, durch deren Gegenwart sie sich vielleicht auch mehr oder weniger hätten bestechen lassen. Autoritäten fehlen dem ganzen Getreibe überhaupt; diese lassen sich aber durch Zeitungs-

geschrei und gelehrte Artikel über Musik nicht machen. Die machen sich von selbst, und das musicalisch gebildete Publicum bestätigt sie. Uns scheint es, als ob diese ganze Bewegung nur von einigen hinter den Coullissen stehenden „Machern“, die ihre Figuren auf die Bühne schieben, nothdürftig in Athem gehalten würde, und wenn wir jetzt eben hören, dass Dr. Brendel aus Leipzig und Dr. Gille aus Jena die silberne Verdienst-Medaille des anhaltischen Ordens Albrecht's des Bären erhalten haben, so muss uns dies in unserer Ansicht nur noch mehr bestärken.

Dessau.

A. S.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Braunschweig.** Bei Gelegenheit des braunschweiger Musikfestes veranstaltete der geniale Instrumentenbauer Herr Steinweg in einem seiner mit ausgezeichneten Flügeln, Pianoforte's und Piano's gefüllten Salons eine musicalische Matinee, wo sich Frau Bertha Hahn, Gemahlin des Herrn Musik-Directors Hahn aus Bielefeld, durch den Vortrag von Clavierstücken edler Richtung (Mozart, Chopin u. s. w.) als eine vorzügliche Pianistin erwies, deren vortreffliche Technik stets dem warm empfundenen und geistig durchdachten Vortrage vollständig dienstbar war, was wir als Bestätigung des vor Kurzem in diesen Blättern gefällten Urtheils über Frau Bertha Hahn zur öffentlichen Kenntniss bringen. Genannte Künstlerin benutzte zwei Flügel, einen grossen Concertflügel und einen Stutzflügel, von denen jeder in seiner Art gleichmässige Spielart und gesangreiche Klangfülle erkennen liess. Referent dieses überzeugte sich selbst von der Güte sowohl dieser Instrumente, als auch derjenigen Flügel, welche zwischen Concert- und Stutzflügel die Mitte halten, und war von der schönen Bauart in jeder Weise überrascht. Eben so gefielen die schönen, ausgiebigen Piano's, und es dürfte in Wahrheit zu bedauern sein, wenn Herr Steinweg seinen Vorsatz, nach America in die grossartige Fabrik gleicher Firma zu seinem Vater und seinen Brüdern überzusiedeln, in Ausführung bringen sollte. O. P.

**Gotha.** Frau Cäcilie Saemann de Paez, eine Sängerin von Ruf, den sie auf den Theatern von Paris, Lissabon, Madrid, America, Wien u. s. w. erlangt, zuletzt Mitglied des Hoftheaters in Coburg, ist in diesen Tagen, immer noch in der Blüthe der Jahre und als schöne Erscheinung ausgezeichnet, gestorben.

**Dresden.** Am 6. Juni wurde in dem Elbdorfe Klein-Hosterwitz, zwischen Dresden und Pillnitz, eine Gedenktafel zu Ehren Carl Maria von Weber's feierlich eingeweiht. Sie schmückt jenes den Dresdenern wohlbekanntes Felsner'sche Winzerhäuschen, welches in Tagen reichster Schöpferkraft des grossen Meisters dessen vielgeliebter Sommersitz gewesen. Der in edlem Style gehaltene, kreisrunde, viertelhalb preussische Fuss messende, stark profilirte Denkschild von dunkelbronzirtem Metall zeigt eine acanthus-verzierte Lyra, umgeben von dem Namen „Carl Maria von Weber“, dessen Buchstaben, so wie die Hauptlinien der Lyra und der Rand vergoldet sind. — Die Einweihungsfeier leitete Herr Fr. Wilh. Jähns, königlicher Musik-Director aus Berlin, einer der gründlichsten Kenner und wärmsten Verehrer Weber'scher Muse. Er ist der Stifter des Denkmals, seine Thätigkeit hat die Herstellung ermöglicht. Die mit der Feier verknüpften Gesänge wurden unter persönlicher Direction des königlich sächsischen Hof-Capell-

meisters Dr. Rietz durch sechszehn ausgezeichnete Stimmen, Mitglieder der königlichen Oper zu Dresden, in ergreifender Weise ausgeführt. In dem Kreise der eingeladenen Versammlung war der Hofmarschall v. Friesen, so wie Weber's Sohn, Freiherr Max M. von Weber, zu bemerken, und bestand dieselbe ausserdem in der Mehrzahl aus hervorragenden Kunst- und anderen Notabilitäten Dresdens. Die Feier begann um 12 Uhr mit Weber's Chorlied: „Hör' uns, Allmächtiger“, dem zu diesem Zwecke durch Max Jähns der Text untergelegt worden.

Aus der Festrede des Musik-Directors F. W. Jähns (in der Zeitschrift „Echo“) theilen wir folgende Stellen mit: „Gestern waren neununddreissig Jahre seit dem Tage verflossen, an welchem der grosse Meister sein müdes Auge schloss. Sie, seine Freunde, sind gekommen, durch Ihr Erscheinen den Schmuck zu weihen, den diese Stätte jetzt empfangen hat, wo er, im Gefühle voller Freiheit, erst so recht schöpferisch war; diese Stätte seines häuslichen Glückes, wo er erst ganz seines Lebens, seiner Familie froh ward. Für die Kunstgeschichte wird mithin ein solcher Ort unvergesslich bleiben, denn um auch nur bekannterer und bedeutenderer Werke, die hier entstanden, zu gedenken, nenne ich folgende: die grössere zweite Hälfte des schon im Jahre 1817 in Dresden begonnenen Freischütz; zwar hier nicht niedergeschrieben, dennoch in ihrer geistigen Weiterentwicklung dem ersten hosterwitzer Aufenthalte von 1818 zugehörig, da Weber bekanntlich nur dann erst notirte, wenn etwas innerlich zu vollständiger Reife bei ihm gediehen war. Ferner: grosse Scene und Arie in die Oper Lodoiska von Cherubini (Op. 56); die Cantate „Natur und Liebe“ (Op. 61); sieben Nummern der acht vierhändigen Charakterstücke für Pianoforte (Op. 60); grosse Jubelcantate zur Feier des fünfzigjährigen Regierungs-Antrittes Sr. Maj. des Königs von Sachsen (Op. 58); Conception der Jubel-Ouverture (Op. 59); grosses Trio für Flöte, Cello und Pianoforte (Op. 63); Aufforderung zum Tanze (Op. 65); grosse Polonaise in *E-dur* für Pianoforte (Op. 72); Concert für das Fagott (Op. 75). Ferner: den grössten Theil der Oper Euryanthe in der Erfindung, und endlich die vollständige Instrumentirung dieser ganzen Oper, mit Ausnahme einer Seite Partitur und der Ouverture, und zwar in der Zeit vom 11. Mai bis 29. August 1823 an zweiundvierzig Tagen neben den laufenden Geschäften und Leistungen an Oper, Kirche und Hof in Dresden und Pillnitz, als Capellmeister und Virtuose; eine allerdings bewunderungswürdig kurze Zeit, die man eher nach Stunden als nach Tagen zu messen geneigt sein möchte im Hinblick auf die Grösse des Geleisteten. —

„Angesichts der Wichtigkeit dieses Ortes stiftete ich im Jahre 1836 ein Fremden-Album für die Besucher desselben. — Eine besondere Gunst der Verhältnisse hat es zur Zeit ermöglicht, ein äusseres Zeichen in passender Weise herstellen zu können. Einerseits wurde mir durch Herrn Musicalien-Verleger L. Brandus in Paris eine von Verehrern unseres deutschen Meisters daselbst zusammengebrachte Summe, andererseits ein von berliner Verehrern Weber's gespendeter Beitrag überwiesen. Dadurch wurde ich in den Stand gesetzt, die metallene Gedenktafel anfertigen lassen zu können, welche sich jetzt an diesem Hause befindet. Möge fortan die geweihte Stelle von Tausenden gesucht und freudig gefunden werden, möge die leuchtende Leyer jedem Vorüberkommenden sagen, welcher Geist in diesem Hause wirkte und webte!“

Fétis wurde für seine Thätigkeit, die er der Inscenesetzung der „Africanerin“ widmete, zum Officier der Ehrenlegion ernannt.

\*\* **Paris**, 18. Juni. Die „Africanerin“ hat bis jetzt 22 Vorstellungen erlebt, welche 258,000 Fr. eingebracht haben. Welche Kritik kann gegen so klangvolle Argumente für die Vortrefflichkeit des Buches und der Musik aufkommen! — Und die deutschen Theater? Ei, es ist ja eine neue französische Oper, da darf man

keine Kosten sparen, da schickt man einen ganzen Congress von Capellmeistern und Maschinisten hin; wofür hat man denn gespart und das schöne Geld im Kasten behalten, welches viel zu gut ist, um an Ausstattung oder auch nur Kenntnissnahme von Opern deutscher Componisten, für deutsche Theater geschrieben, verschwendet zu werden! Die Herren Salvi, Director der kaiserlichen Hofoper in Wien, Dorn, Hof-Capellmeister aus Berlin, die Decorateurs Hein und Gropius von der Hofoper in Berlin, Herr von Könnertitz, Intendant der Hofoper in Dresden, Directoren und Regisseure aus Darmstadt, Frankfurt am Main, Wiesbaden u. s. w. — alle sind hier, um das Wunderwerk in würdiger, d. h. eben so kostspieliger Weise, wie in Paris, den guten Deutschen vorzuführen. Nun, wir wollen abwarten, was diese dazu sagen werden; ein paar volle Häuser gibt's freilich ohne Zweifel überall — aber wie lange?? — Uebrigens geht man auch hier schon jetzt mit neuer Inscenirung der „Hugenotten“ voran. Ob die „Africanerin“ diese gefährliche Nachbarschaft aushalten wird?

Als Gegenstück und zur Rechtfertigung eines anderen Theiles des pariser Publicums ist übrigens zu notiren, dass übermorgen (den 20. Juni) Mozart's „Zauberflöte“ zum letzten Male zum Schlusse des *Théâtre lyrique* gegeben wird und bis auf den letzten Augenblick das Haus jedesmal gefüllt hat. B. P.

**Haag**, 20. Juni. Ein internationales Friedenslied: „*Het Woord van Waterloo* zum 18. Juni 1815—1865“, Text und Musik (dreistimmig) von J. P. Heije in Amsterdam, mit deutscher, englischer und französischer Uebersetzung, ist hier bei Gebr. Belinfante erschienen. Das Gedicht spricht eine ehrenwerthe Gesinnung aus und die Melodie ist frisch und leicht sangbar.

Cherubini's „Medea“ in London. Am 6. Juni kam Cherubini's tragische Oper „Medea“ zum ersten Male in London zur Aufführung mit einem sowohl der ausgezeichneten Darstellung als der besonderen Vorzüge des Werkes würdigen Erfolge. Obwohl Cherubini zwei Mal — 1784 und 1787 — in London war und beim zweiten Besuche zum musicalischen Director des „Kingstheaters“ ernannt wurde, hatten doch seine Opern bis jetzt nie Eingang in England gefunden. Die Times sagt von dieser Aufführung: „Fräulein Tietjens machte einen grossen Eindruck von der ersten bis zur letzten Scene. Es gibt in der ganzen lyrischen Tragödie keine Partie von der Schwierigkeit der Medea. Nichts desto weniger zeigte sich Fräulein Tietjens ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen und errang einen wohlverdienten Triumph. Auch alle übrigen Rollen waren ebenbürtig vertreten.“

## 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.