

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 10. Februar 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Ueber die Instrumentalmusik. Von Charles Beauquier. III. — Aus Münster (Concert-Aufführungen bei der Feier des Cäcilienfestes. — Aus Utrecht (F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“). Von 3. — Stadttheater in Köln („Der vierjährige Posten“ von Th. Körner, Musik von Isider Seiss — Boieldieu's „Johann von Paris“). — Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wesel, Concert — Berlin, Parodien auf die „Africanerin“ — Stuttgart, Kirchenmusik u. s. w.).

Ueber die Instrumentalmusik.

Von Charles Beauquier.

III.

(I. s. Nr. 4. II. Nr. 5.)

Nachdem Beauquier in den folgenden Abschnitten gezeigt, dass die Musik weder die Mittel der Geberdensprache, noch der Wortsprache besitze, um bestimmte Gefühle auszudrücken, verbreitet er sich drittens darüber, dass die Musik auch keine symbolische Sprache sein könne. Seine Bemerkungen über die Unmöglichkeit, Vorstellungen von Gegenständen durch die Musik zu erwecken, indem höchstens ihre Bewegung (jedoch nur im vagen Allgemeinen, wie aus allen früheren Capiteln hervorgeht), niemals aber das Wesentlichste derselben, ihre Form und Gestalt, bezeichnet werden könne, ferner über die so genannte Tonmalerei u. s. w. sind sehr richtig und oft geistreich. Sehr wohlbegründet ist (S. 111) seine Warnung vor der verführerischen Neigung des Verstandes zu Analogieen und metaphorischen Phantasiespielen. „Es bedarf nur einer geringen Anstrengung der geistigen Kraft, um in jedem Dinge Analogieen mit Ideen, Bewegungen, Formen u. s. w. zu finden. Nichts ist der Einbildungskraft leichter, als ein Symbol aufzufinden, das man dann für eine Erklärung hält, die aber auf nichts als Täuschung beruht.“

Nach allem diesem kommt er zu folgendem Resumé:

„Die Musik ist also weder eine natürliche, noch conventionelle, noch symbolische Sprache. Der nicht articulirte Ton, welcher ihr Ausdrucksmittel ist, besitzt keine ihm nothwendig eigene Bedeutung, wie der Gest oder das Wort, und hat also nicht die Kraft, für den Verstand ein Symbol zu werden. Alles, was er zu bewirken fähig ist, das ist, den Geist fast nur physiologisch in eine gewisse Stimmung oder Lage zu versetzen, in der es ihm leichter wird, sich für diesen oder jenen Affect zu bestimmen. Da

die Nerven gleichsam wie blosse Saiten schwingen, so können durch besondere geistige Betonung gewisse Ideen durch eine Art von unwillkürlichem Process dadurch angeregt werden, allein dieser Process hat seine unmittelbare Ursache ausserhalb der directen Einwirkung der Musik. Ist die Musik traurig, so kann sie auf die angegebene Weise verborgene Schmerzen in uns wecken; ist sie munter, so wird sich die expansive Kraft in uns freimachen und allerlei anmuthige Phantasieen erzeugen*). Der Verstand, der hier die Schwingungen der blossen Saiten der Nerven gleichsam genauer zu stimmen sucht, fühlt sich um so mehr gedrungen, den unbestimmten Gefühlen der Seele eine bestimmte Richtung zu geben, als jeder Zustand der Ungewissheit ihm lästig ist.

„Bei dem Dichter oder dem Maler können beim Anhören eines musicalischen Werkes alle schöpferischen Kräfte seiner Phantasie erwachen und ihn einen Stoff zu einem Gedichte oder ein Motiv zu einem Gemälde finden lassen. Allein diese Aufregung ist dieselbe, die sonst Kaffee oder Champagner oder irgend ein Reizmittel hervorbringt, nämlich eine erhöhte Thätigkeit des Nerven-Systems, welche die zufällige Ideen-Association begünstigt. Es gibt eine ganze Classe von Musik-Liebhabern, welche sich dabei beruhigen: sie sind in der Kunst, was in China die Opiumraucher. Der Reiz der Musik besteht für sie darin, dass sie dadurch in ein halbes Träumen versetzt werden; dabei schwebt dann die wirkliche Welt und die confuse Welt der Gefühle und Begriffe vor ihren Gedanken: die Musik rollt vor ihnen eine Art von wandelndem Panorama auf.

*) Auch diese allgemeine Wirkung ist nicht einmal immer die nothwendige Folge des trüben oder heitern Charakters der Musik, denn ein Straussischer Walzer z. B. kann eben sowohl Sehnsucht und Melancholie durch Erinnerung und Ideen-Verbindung in uns erregen, als ein rührendes Adagio.

„Wenn der Duft einer Rose uns an einen schönen Moment unseres Lebens und an alle Einzelheiten in demselben erinnert, wollte man daraus die Behauptung folgern, dass der Geruch eine bestimmte Einwirkung auf die Phantasie habe? Mit der Musik ist's, wie mit den Wolken am Himmel: Jeder sieht darin, was er will. Der Eine sagt: dieses Musikstück drückt den Frühling aus, oder die Sehnsucht, oder die Hoffnung u. s. w., und wenn ein Anderer ganz ernsthaft erklärte, es spreche die Scham der im Bade überraschten keuschen Susanna aus, so würde er wahrscheinlich ausgelacht werden. Und doch hätte er eben so viel Recht zu dieser Auslegung, als eine Menge von neueren Componisten zu den Ueberschriften ihrer Musikstücke. — — — Von allen Künsten hat die Musik am allerwenigsten mit der Nachahmung zu schaffen: sie ist die freieste Kunst; wenn sie zu Allem passt, zu Kindtaufen wie zu Begräbnissen, zu Hochzeiten wie zu Seelenmessen, so ist das ein Beweis nicht dafür, dass sie alles, was dahin passt, ausdrücken kann, sondern dafür, dass man nichts davon mit Bestimmtheit durch Töne aussprechen kann.“

Der Verfasser kommt in Folge dessen auch auf den Streit der Piccinisten und Gluckisten, worüber er sich hier im Allgemeinen, späterhin in dem Abschnitte über Vocalmusik ausführlicher ausspricht und natürlich für die Musik auch in der Oper als selbständige Kunst, die frei, nicht aber slavisch an die Worte gebunden sei. „Wenn man die Musik zur Sprache, zur Uebersetzung der Worte machen will, so muss man die Melodie opfern, welche das einzige wahrhaft künstlerische Element der Musik ist; alsdann kommt man auf die recitirende Declamation, d. h. auf diejenige Form, die sich am weitesten von der eigentlichen Kunst entfernt und der Wortsprache am nächsten kommt.“

Auch die Fähigkeit der Musik, mehrere Töne zugleich und zusammen hören zu lassen, führt der Verfasser gegen die Vergleichung der Musik mit der Sprache an. Wäre er Musiker, so würde er allerdings aus der Polyphonie gewichtige Momente für seine Ansicht überhaupt gezogen haben — ein Punkt, der auch von Hanslick nicht gehörig benutzt worden ist.

„Nur durch die natürliche Tendenz des Geistes zur Analogie wecken in Verbindung mit der Ideen-Association gewisse Harmonieen und eigenthümliche melodische Reihen in uns eine Kette von Vorstellungen und Gefühlen, wozu denn auch Ort und Zeit oder Erinnerung an Beides mitwirken, und dies hat grösstentheils die irrige Vorstellung von der Musik als Sprache des Gefühls veranlasst.“ — Daran knüpft der Verfasser eine Anekdote aus der französischen Revolutionszeit, in welcher bekanntlich die Mu-

sik für den Ausdruck der Freiheit gar sehr in Anspruch genommen wurde. Gossec, Director des *Institut national de musique* (später *Conservatoire*), leitete im Jahre 1795 den musicalischen Theil der republicanischen Gedenkfeier des Todestages Ludwig's XVI., wozu sich eine grosse Versammlung im Sitzungssaale der Abgeordneten eingefunden hatte. Das Orchester begann mit einem Musikstücke von mildem, sanften Charakter. Da geriethen die Deputirten in Wuth, unterbrachen die Musiker und fragten sie, ob sie „den Tod des Tyrannen“ beklagten. Mit diesen Dingen war bekanntlich damals nicht zu spassen, folglich stimmten die Musiker auf der Stelle das „*Ça ira*“ an. Nach diesem Beweise von Bürgersinn trat Gossec, der nicht unter dem Eindrucke der ersten Anklage bleiben wollte, auf und erklärte, die Bedeutung des ersten Musikstückes sei gewesen, „das Glück, von einem Tyrannen befreit zu sein, zu schildern“. Er rettete dadurch seinen Kopf, aber sein Glaube an die Ausdrucksfähigkeit der Musik wurde bedeutend erschüttert!

Was der Verfasser über Vocalmusik sagt, ist wenig und nur flüchtig geschrieben. Consequent in seinem Systeme, gibt es für ihn weder eine an und für sich dramatische, noch religiöse Musik. Nur die Worte, die beiden zu Grunde liegen, dann im Theater noch die Handlung und die Situation, in der Kirche die Umgebungen und die Stimmung des Menschen machen sie dazu.

„Alles, was die Tonkunst auch in der Kirche nur thun kann, ist, die Seele in die melancholische oder exaltirte Stimmung zu versetzen, welche die beiden Haupt-Momente religiöser Erregtheit erzeugt, Gottesfurcht und die Idee des Erhabenen. Das Uebrige thut der Eindruck der Architektur, die geheimnissvolle Stille, die eigenthümliche Beleuchtung durch mattes oder gemaltes Glas, die betende Menge: alles das versetzt das Gemüth schon in eine andächtige Stimmung, welche dann durch Orgelklang und Gesang noch erhöht wird. Alle etwaigen Definitionen der religiösen Musik sind nichts als symbolische Abstractionen. Aus der geschichtlichen Thatsache, dass der Choral (*plainchant*) die musicalische Form ist, unter welcher die kirchlichen Dogmen uns überliefert sind, zu folgern, dass diese Form religiöser sei, als eine andere, scheint ein wenig logischer Schluss zu sein.“

Bei Besprechung der Vocalmusik überhaupt und besonders denn auch der dramatischen macht sich übrigens der Mangel eines tieferen musicalischen Wissens bei dem Verfasser am meisten fühlbar.

Das letzte Capitel: „*Ce qui constitue l'essence de la musique*“, gibt weniger, als die Ueberschrift verspricht, sucht das Wesen der Musik mehr durch Gleichnisse, als durch wirklich philosophische Untersuchung klar zu machen

und verräth in vielen Stellen, z. B. in dem, was über die Sinfonie gesagt wird, dass der Verfasser von dem eigentlichen Wesen musicalischer Gedanken und Motive und deren Behandlung und Entwicklung zu einem musicalischen Kunstwerke nur eine sehr ungenügende Vorstellung hat. Wir sind deshalb neugierig, auf welche Weise er in einem zweiten Theile des Buches, den er verspricht, das Musicalisch-Schöne („*le beau musical*“) charakterisiren wird, da dieses doch zum grossen Theile auch auf der Form beruht und ohne gründliche Kenntniss derselben schwer zu analysiren sein dürfte.

Das Beste an dem Büchlein bleibt die Rechtfertigung der Tonkunst als einer selbständigen Kunst und die Polemik gegen die Behauptung ihrer Fähigkeit, bestimmte Gefühle, Vorstellungen oder gar Objecte auszudrücken und darzustellen. Dies fasst denn auch der Schluss des Ganzen in wenigen Worten noch einmal zusammen:

„Wir haben versucht, das der Tonkunst eigenthümliche Gebiet genau zu begränzen, das Gebiet, welches das ihr allein zustehende ist und von keiner anderen Kunst beansprucht werden kann. Wir sind zu dem Endergebnisse gelangt, dass die Instrumentalmusik, die zu nichts Sprachlichem und Literarischem, eben so wenig zum Ausdruck von Vorstellungen und Gefühlen Zuflucht nimmt, die reine Musik, das eigentliche Wesen der Tonkunst ausmacht. Manche Leser werden der Meinung sein, es heisse die Tonkunst herabsetzen, wenn man sie auf einen so engen Kreis beschränke und sie gesondert hinstelle, da sie doch die natürliche Hülfsgenossin der Poesie sei, deren Inhalt sie stärker hervortreten lasse. Wir glauben aber nicht, dass die Nützlichkeit Zweck und Hauptverdienst der Kunst sei, und dass ihr Werth nach dem Maassstabe ihrer Aehnlichkeit mit der Literatur gemessen werden dürfe, welche letztere dazu da ist, bestimmte Vorstellungen, Begriffe und Gefühle darzustellen. Die Organisation des Menschen ist so reich, dass alle Künste in sich selbst, in ihrem eigensten Kreise eine vollkommene Entwicklung finden können. Gesondert von der Literatur und Poesie besitzt die Musik eigenthümliche, nicht von jenen abhängige Gedanken, rein musicalische Gedanken. Jedes Organ des Menschen ist gewisser Maassen ein Mittelpunkt, der in einer begränzten Peripherie seine sinnliche Empfänglichkeit, seine Intelligenz und seine Phantasie hat: so ist das Ohr, das materielle und geistige, die Sphäre, auf welche die Tonkunst sich beschränken muss. Wenn wir dem Künstler den Rath geben, in dieser Sphäre zu bleiben, und dem Publicum, diesen seinen Sinn zu schärfen und zu bilden, so glauben wir damit Beiden nützlicher zu sein, als wenn wir uns bemühten, der Tonkunst zuzumuthen, Hülfe ausserhalb

ihrer selbst zu suchen und sich abzuquälen, Wirkungen hervorzubringen, welche andere Künste ohne sie und besser als sie zu erzeugen im Stande sind.“

Aus Münster*).

(II. — Vgl. Nr. 5.)

Den 5. Februar 1866.

— — Aus dem „Faust“ von Schumann waren die Scenen „Ariel“, „Sonnenaufgang“, „Faust's Erwachen“ und „Faust's Verklärung“ genommen und zur Erleichterung des Verständnisses durch ein geistreich geschriebenes Vorwort Sorge getragen. Die Aufführung war eine durchweg gelungene; die Chöre waren vortrefflich einstudirt, und Chor und Orchester überwandten die Schwierigkeiten, die ihnen dieses Tonwerk zumuthet, in anerkennenswerther Weise, so dass der Fleiss der Mitwirkenden und die umsichtige Leitung des Dirigenten alles Lob verdienen. Wenn trotzdem der Beifall des Publicums kein so begeisterter war, wie sonst bei Aufführungen classischer Oratorien, so hat das seinen natürlichen Grund zum Theil freilich in dem bei einmaligem Hören immer erschwerten Verständnisse eines bisher unbekanntes Tonwerkes, andererseits aber jedenfalls auch darin, dass der Schumann'schen Muse herzerwärmende Kraft nicht in so hohem Grade eigen ist, dass alle Hörer sofort davon hingerissen würden. Schumann's Bedeutung, die gerade auch durch seine Faust-Musik sich gewiss hoch über die der meisten seiner Zeitgenossen erhebt, wollen wir nimmer zu nahe treten, aber ihn auf gleiche Stufe mit den grossen Classikern der Vorzeit zu erheben, geht nun einmal nicht, geschweige denn, ihn gar höher zu stellen. Die von der Schule der Eingeweihten (!) freilich geringgeschätzte *vox populi*, d. h. die grosse Mehrheit der gebildeten, an classischer Musik gross gewordenen Zuhörer, bekundete auch hier ein richtiges Urtheil, denn wo in den Chören, z. B. in dem Wechselgesange des *Pater Seraphicus* mit Chor: „Steigt hinan zu höherm Kreise“ — „Gerettet ist das edle Glied“ und anderen, Geist und Leben hervorstrahlte, da zündete es auch in den Herzen der Hörer, während andererseits selbst der wunderbar vollendete Vortrag eines Stockhausen den recitirenden Arien Schumann's nur mässigen Beifall verschaffen konnte.

*) Wiewohl wir in Nr. 5 bereits einen Bericht über die Cäcilienfest-Concerte in Münster gebracht haben, so wollen wir doch, was durch die Aufführung so bedeutender Werke wie Schumann's Scenen aus Faust und Beethoven's IX. Sinfonie gerechtfertigt wird, noch einige Stellen aus dem Schreiben eines anderen Herrn Correspondenten mittheilen, indem wir natürlich die statistischen u. s. w. Angaben nicht wiederholen. Die Redaction.

Der Glanzpunkt des Abends war die neunte Sinfonie. Sie war hier seit Jahren nicht aufgeführt, von Vielen vielleicht zum ersten Male gehört, und ein leichtes Verständniss wird dieser gigantischen Tonschöpfung auch wohl Niemand vindiciren. Woher kommt es denn nun, dass hier jeder Satz die Zuhörer zu rauschendem Beifalle hinriss, und der Jubel am Schlusse nicht enden wollte? Fürwahr, diese Schöpfung des unsterblichen Meisters ist auch ein „*Chorus mysticus*“, die wahre musicalische Verklärung des:

„Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichniss;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereigniss;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist es gethan!“

Am folgenden Tage beschloss eine musicalische Matinee die Feier des Cäcilienfestes. Das Septett von Beethoven trugen vor Herr Concertmeister G. A. Bargheer von hier, die fürstlich Detmoldischen Kammermusiker Herren Döhnel, Deppe, Müller und drei Mitglieder des hiesigen Orchesters. Der künstlerisch vollendete Vortrag der reizenden Composition entzückte alle Hörer, und wir erinnern uns nicht, das Septett je in solcher Vollendung gehört zu haben. Herr Concertmeister Bargheer erfreute uns ferner durch den Vortrag eines Adagio von Spohr. Der geniale Künstler ärntete durch denselben wohlverdienten rauschenden Beifall. Sein Spiel hat an Ton und Fülle bedeutend gewonnen, und der Musikverein kann sich freuen, einen solchen Vorgeiger und Concertspieler an der Spitze seines Orchesters zu besitzen. Herr Pirk, im Besitze einer jugendfrischen, biegsamen und umfangreichen Tenorstimme, sang die Kirchen-Arie von Stradella und Lieder von Schubert recht schön; allein es ist doch immer ein gewagtes Unternehmen, neben einem Stockhausen als Liedersänger aufzutreten. Wir hätten Herrn Pirk lieber in seinem Genre als Opernsänger, z. B. in einer Arie von Mozart, hören mögen. Auf diese Weise hätte man auch Mozart's Genius auf dem Cäcilienfeste Gerechtigkeit widerfahren lassen, für den die Huldigung diesmal ausblieb. Ueber Stockhausen's Gesang und Vortrag der Schumann'schen und Beethoven'schen Lieder Worte zu machen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Wunderbar, so oft man ihn hört, immer glaubt man, ihn noch nie so schön gehört zu haben. Wie lauschte Alles in andachtsvoller Stimmung den himmlischen Tönen, wie rauschte endloser Beifall durch den Saal, wenn sie verklungen! — aber die edelste und belohnendste Wirkung seines Gesanges waren die Thränen, deren wohl Niemand unter den Zuhörern sich erwehren konnte.

Aus Utrecht.

Den 3. Februar 1866.

Unsere musicalischen Zustände machen die Aufführung von grossen Vocalwerken mit Orchester schwierig, obschon es keineswegs an guten Kräften fehlt, die aber, meist aus Dilettanten-Vereinen bestehend, nicht permanent sich vereinigen, theils auch, wie bei den Studierenden, unter denen grosse Theilnahme für Musik herrscht und jugendlich frische Stimmen vorhanden sind, dem Wechsel unterworfen sind, was die Universitäts-Verhältnisse mit sich bringen. Um so mehr ist es anzuerkennen, wenn durch die eifrige Thätigkeit unseres Musik-Directors, Herrn Richard Hol, eine so gelungene Aufführung zu Stande kommt, wie wir sie am 20. Januar in der Vorführung von Ferdinand Hiller's Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ erlebten. Dieses berühmte Werk war, was wir jetzt, da wir es gehört, besonders reuig gestehen müssen, uns noch ganz neu, hat aber einen solchen Erfolg gehabt, dass der Wunsch nach einer Wiederholung allgemein ausgesprochen wird.

Die Ausführung des schönen Werkes, wiewohl schwierig, war dennoch so, dass sie die Forderungen an eine wirklich künstlerische befriedigen konnte. Die Chöre wurden nicht nur präcis, sondern auch mit so viel Liebe und Eifer gesungen, dass man seine Freude daran haben musste; so wurden denn auch viele derselben, namentlich die so ausdrucksvollen in langsamerem Tempo, mit lebhaftem Applaus begrüsst, was hier bei Massenleistungen nicht gewöhnlich ist.

Die Solo-Partieen waren mit Ausnahme des Jeremias in den Händen von Dilettanten, welche, fast alle mit schönen Stimmen begabt, ihre Aufgabe befriedigend lösten; vor Allem verdient die Leistung eines ungarischen Akademikers Auszeichnung, der, in seiner Stimme einen wahren Schatz in der Brust tragend, durch die Ausführung der Tenor-Partie die ganze Zuhörerschaft in Enthusiasmus versetzte. Die schwierige, aber sehr dankbare Partie des Jeremias wurde von einem hiesigen Gesanglehrer und tüchtigen Musiker, Herrn van Schaick, sehr brav gesungen. Das Orchester, durch einige Musiker aus Amsterdam verstärkt, bewährte sich im Ganzen recht gut. Der schönste Triumph des Werkes war, dass das zahlreich versammelte Publicum den ganzen Abend über in einer gehobenen Stimmung war, die sich bis zum Ende nicht nur erhielt, sondern steigerte.

Stadttheater in Köln.

(„Der vierjährige Posten“ von Th. Körner. Musik von Isidor Seiss — Boieldieu's „Johann von Paris“.)

Während die „Africanerin“ in jeder Woche zwei Mal das Haus füllt und auch das Publicum der weiteren Umgegend so zahlreich anzieht, dass die Rheinische Eisenbahn aussergewöhnliche Züge erst nach Ende der Vorstellung ablässt — ein Erfolg, welcher der Direction als Ersatz für die vortreffliche Ausstattung und sämmtlichen an der Aufführung beteiligten Künstlern, einschliesslich Chor und Orchester, als ehrenvolle Anerkennung sehr zu gönnen ist —, brachte uns der letzte Januar im Gegensatz zu dem Spectakel, ohne den die neueste Gattung der grossen Oper nicht mehr bestehen kann, eine idyllische musicalische Neuigkeit und eine sehr willkommene Wiederaufnahme jenes älteren Genre's der französischen komischen Oper, welches in Boieldieu's Werken gipfelt.

Die Neuigkeit war eine Composition der freilich sehr einfachen und nur auf einer Anekdote beruhenden Dorfgeschichte, die Theodor Körner im Jahre 1811 oder 1812 in Wien unter dem Namen: „Der vierjährige Posten“, für die Bühne dramatisirt hatte. Dieser Text bietet im Grunde wenige musicalische Situationen dar, auch haben die bisherigen Versuche, ihn in Musik zu setzen, kein Resultat gehabt. Trotzdem hat ihn sich Herr Isidor Seiss zum Vorwurf genommen, und freilich, einem deutschen Componisten steht keine grosse Auswahl von Operntexten zu Gebote. Herr Seiss, der in dem trefflichen Lehrervereine, welcher am hiesigen Conservatorium wirkt, als ein ausgezeichnetes Mitglied anerkannt ist, und dessen eminentes Talent als Pianist ihn zu einer glänzenden Virtuosen-Laufbahn befähigt, hat neben dem unablässigen Studium seines Instrumentes, wodurch er bereits einen Anschlag und eine technische Bravour erlangt hat, wie sie nur den bedeutendsten Clavierspielern unserer Zeit eigen sind, diejenigen Arbeiten keineswegs ausser Acht gelassen, welche den Virtuosen zum Künstler machen. Davon hat er denn jetzt einen gelungenen Beweis durch die am 31. Januar unter seiner Direction vorgeführte Operette gegeben, welche beim Publicum eine sehr günstige Aufnahme fand. In der That hat Herr Seiss die Schwierigkeiten, welche der spröde Stoff ihm entgegenstellte, in vieler Hinsicht recht glücklich überwunden, zum Theil dadurch, dass er den Charakter eines blossen Singspiels aufgab und das Stück zu einer wirklichen Operette machte, wodurch dann der Musik ein grösserer Antheil, als sonst der Fall gewesen wäre, zufiel. Vielleicht ist er hierin, da er an vielen Stellen auch den Dialog in die Composition ziehen musste, hier und da zu weit gegangen, indem manche

Gesangnummern dadurch eine zu grosse Ausdehnung für ihr Verhältniss zur Situation und zum Fortschritte der Handlung erhielten. Einige Kürzungen dürften das richtige Maass leicht herstellen; auch ist die Sicherheit im Zuschnitt dramatischer Musik natürlich erst Sache mehrerer Versuche und reiferer Erfahrung, da jeder junge Componist mehr oder weniger wie Haydn in seiner Jugend denkt, dass nämlich das Papier gar nicht breit genug für Noten sein könne. Namentlich bedarf das Finale bedeutender Kürzung; nach dem Pardon, den der General verkündet, muss das Stück schnell unter einem kurzen Aufschwunge des Dankes des glücklichen Paares und der Freude aller Anwesenden schliessen. Was aus der Composition am erfreulichsten hervorgeht, ist die Anlage zu zusammenhangender Arbeit, welche die melodischen Reihen nicht durch gesuchte rhythmische Rückungen, durch Vorhalte oder sprungweise Fortschritte unterbricht, einer Arbeit, welche nicht stückweise zusammensetzt, sondern auf Guss und Fluss in musicalischen Formen denkt. Ist dann die Masse gut, so thut es nichts, wenn sie auch einmal über die knappe Form überfließt. Dies später zu verhindern, kann gelernt werden; das andere, was dazu gehört, muss aber da sein, ehe man ans Werk geht. Wir glauben deshalb Herrn Seiss zu diesem Debut beglückwünschen und zu rüstigem Fortschreiten auf der mit Erfolg betretenen Laufbahn ermuntern zu dürfen.

Die Vorstellung von Boieldieu's „Johann von Paris“ fiel recht befriedigend aus. Fräulein Schubert war in Gesang und Spiel eine reizende Prinzessin von Navarra, ihr Seneschall, Herr Behr, eben so ergötzlich als personifizierte Hofetiquette, wie vortrefflich als Sänger, Herr Riese, der immer gewandter auf der Bühne wird, ein recht stimmfrischer Johann, und Fräulein Holm ein ganz artiger Page. Dass die letztgenannte Dame nach ihrer ersten Arie lebhaften Applaus erhielt, war erfreulich, da das Publicum diese durch unermüdlichen Fleiss, musicalische Sicherheit und Correctheit und leichte Auffassungsgabe neuer Partien sehr schätzenswerthe Sängerin bisher nicht so ermuntert hat, wie sie es verdient.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 6. Februar 1866.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zu „Athalia“ von F. Mendelssohn-Bartholdy. 2. Arie aus „Figaro's Hochzeit“ (Herr Salvatore C. Marchesi). 3. „Die Nixe“, russisches Gedicht von Lermontoff, übersetzt von R. Sprato, für Alt-Solo, Frauenchor und

Orchester von A. Rubinstein (Alt-Solo: Frau Marchesi). 4. Clavier-Concert von C. Reinecke (Herr Capellmeister C. Reinecke). 5. Duett aus der Olympias von Sacchini (Herr und Frau Marchesi). 6. „Credo“ aus der Krönungsmesse von Cherubini.

II. Theil. Pastoral-Sinfonie von Beethoven.

Die Composition von A. Rubinstein war eine Neuigkeit für uns; sie macht nicht viel Ansprüche und wurde beifällig aufgenommen. Der Chor hat mehr Ansprechendes, als die Solo-Melodie, welche übrigens der geschätzten Sängerin zu tief lag. Das Duett von Sacchini wurde von dem oben genannten Künstlerpaare mit Ausdruck vorgetragen; die Composition ist sehr sangbar und anmuthig, so dass der Beifall nicht ausbleiben konnte. In der Arie des Grafen aus Figaro hätten wir das erste Tempo etwas bewegter und schärfer accentuirt gewünscht. Die grossartige Composition des Cherubini'schen *Credo* macht für sich allein doch nicht den imposanten Eindruck, den sie im Zusammenhange mit den übrigen Sätzen der Messe bewirkt. Der Chor der Männer im Bass hätte kräftiger und in den Einsätzen präziser sein können. Es ist zu bedauern, dass so manche klangvolle Stimmen und tüchtige Chorsänger sich von der Mitwirkung bei dieser Partie zurückgezogen haben; wir hoffen, dass die folgenden Aufführungen, besonders die Matthäus-Passion, alle Musikfreunde wieder auf der Tonbühne versammeln wird, denn der Gürzenichsaal verlangt durchschlagende Klangmassen.

Herr Capellmeister Reinecke aus Leipzig erfreute die hiesigen musicalischen Kreise, zu denen er früher gehörte, und das ganze Concert-Publicum durch einen glänzenden Vortrag der Hauptstimme seines Clavier-Concertes, einer Composition, welche den besten dieser Gattung an die Seite zu stellen ist. Namentlich ist das erste Allegro ein vortrefflicher Satz, der, durchweg spannend, dem Inhalt und der Form nach an die Muster der Heroen sich anschliessend, Schwung und Fluss hat, wie das Adagio sich durch melodischen und harmonischen Reichthum auszeichnet. Der letzte Satz steht vielleicht nicht ganz auf derselben Höhe. Bei jedem Abschnitte brach das Publicum in lauten Beifall aus, und am Schlusse wurde Herr Reinecke unter lebhaftem Applaus gerufen.

Ein wahrer Hochgenuss für alle Zuhörer, die noch empfänglich sind für wahre musicalische Schönheit, war die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, jenes geniale Werk, das in der Instrumentalmusik eben so einzig dasteht, wie Haydn's „Jahreszeiten“ unter den Gesangwerken.

Welch eine Kraft des Genies gehört dazu, sich, wie Beethoven im Sommer des Jahres 1808 gethan, in die Schöpfung von zwei Werken, wie die Pastoral- und die *C-moll*-Sinfonie sind, zugleich zu vertiefen und beide kurz nach einander zu vollenden, so dass sie am 22. December desselben Jahres in einem und demselben Concerte gegeben werden konnten! Und das nicht allein, sondern auch das Trio-Concert für Clavier, Violine und Violoncell und die Phantasie für Clavier, Orchester und Chor verdanken derselben Zeit ihre Entstehung, ja, die Phantasie wurde als dritte Neuigkeit des grossen Meisters in demselben Concerte vom 22. December 1808 aufgeführt und ausserdem noch unter dem Titel: „Heilig“ das *Sanctus* und *Benedictus* aus der *C-dur*-Messe, die jedoch schon im vorigen Jahre geschrieben war. Die Pastoral-Sinfonie hatte damals kein weiteres Programm, als ihren Titel mit dem Zusatze: „Mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei“, — welchen Beethoven als Handweiser für die Zurechtfindung der Zuhörer und der Kritiker

hinzugefügt hatte. Man sieht daraus wieder, wie wenig es Beethoven darum zu thun war und — setzen wir nur ganz aufrichtig hinzu: wie wenig er auch im Stande war, das mit Worten auszudrücken, was ihm der Genius in Tönen eingegeben hatte. Deshalb darf man auch auf seine Aussprüche, sie mögen sich nun in Briefen oder in sonstiger Ueberlieferung finden, nicht allzu viel geben, denn kein Künstler war wohl je weniger dazu gemacht, über seine eigenen Werke zu reflectiren oder gar Anderen Rechenschaft darüber zu geben. Er lebte nur in der Welt der Töne, und diese allein waren die Zeichen, in welchen er sein Inneres aussprach, nicht Buchstaben und Worte. So liess er denn auch hier bei der neuen Sinfonie nur jene paar Worte auf das Programm setzen, damit die Philister nicht etwa von ihm eine pure Tonmalerei erwarten möchten. Wer aber deswegen glauben wollte, dass er bloss „Empfindung“ habe ausdrücken wollen, und dass er sich der ganzen überreichen Fülle reiner Musik und des dramatischen Lebens in seinem neuen Werke nicht bewusst gewesen wäre, der würde eine Sünde gegen den Geist des Meisters begehen. Deshalb gab er auch nachher bei der Veröffentlichung der Sinfonie noch einige andere Ueberschriften dazu her, aber auch diese betrafen mehr die äussere Form des Werkes und die Verbindung der Sätze durch einen leitenden Gedanken zu einem Ganzen, als dass sie den Text zu den Einzelheiten liefern sollten. Freilich „Nachtigall“, „Wachtel“ und „Kuckuk“ konnte er darüber schreiben, aber nicht, dass selbst diese Vogelstimmen nur symbolisch sind und sich dem Musicalischen fügen, denn weder die Nachtigall singt so wie die Flöte, noch gibt es Patti-Wachteln, welche das hohe *d* anschlagen, noch kennt der Kuckuk die grosse Terz! Noch weniger konnte und wollte er den, der es nicht heraushört, mit der Nase darauf stossen, dass in der ganzen „Scene am Bach“ die Stimmen der Natur in ihrem Rauschen und Schwirren ohne Tact und Accord, wie sie das Concert des Frühlings bilden, wiederhallen, und dass überall die Stimme der Seele des Menschen durchklingt. Eben so ist es mit dem „Gewitter“ und mit dem durch seine melodische Schönheit und harmonische Einfachheit bezaubernden „Hirtengesang“ im Schlusssatze. Alles ist der Triumph der reinen Musik; Natur und Leben haben dazu begeistert, aber eindringlicher als der Ruf der Schalmey und des Hornes, mit denen wir gewohnt sind, die Vorstellung von Hirten zu verbinden, sprechen die Melodien, die wie die dankbaren Gefühle beim Anblicke des erfrischten Saatengrüns in uns selbst nachklingen. Es liegt etwas Erhebendes und Trostreiches in diesem letzten Satze des herrlichen Werkes: nach jedem Gewitter, woher es auch kommen möge, werden die getreuen Hirten, die ihre Herde muthig in Stürmen zu schützen wissen, Grund haben, Gott zu preisen, wenn sie die drohenden Wolken fliehen und gebrochen am Horizonte verschwinden sehen.

Es wäre aber auch eine Sünde, wenn wir die ganz vorzügliche Ausführung der Pastoral-Sinfonie durch das Orchester unter Hiller's Leitung unerwähnt liessen; eine in Feinheit und Kraft in allen Schattirungen so technisch vollkommene und dynamisch ausdrucksvolle Orchesterleistung hört man wahrlich nur selten; es war die schönste Huldigung für den unsterblichen Genius des Meisters.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Wesel, 7. Februar. Gestern veranstaltete das hiesige Casino ein Concert, in welchem die Sängerinnen Fräulein Reck und Fräulein Schloemann aus Köln, Schülerinnen des Kammersängers Herrn Ernst Koch daselbst, und Herr Koch selbst durch Gesanges-Vorträge mitwirkten, welche grossen Beifall erhielten. Die Orchestersätze wurden von dem vereinten Musikcorps des k. 17. und 57. Regiments ausgeführt.

Berlin. Es war vorauszusehen, dass die grosse Meyerbeer'sche Oper, die den Gipfelpunkt der neuesten musicalischen Saison bezeichnet, dem Schicksale, auf unseren zweiten Theatern parodirt zu werden, nicht werde entgehen können. Dohm lieferte eine derartige Parodie schon vor einiger Zeit, für die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne, jetzt hat Salingré einen grösseren parodistischen Schwank: „Die Africanerin in Kalau“, im Wallner-Theater erscheinen lassen. Wenn wir indessen auch seinen Schlussworten zustimmen wollen: „Nur Gutes lässt sich parodiren, das Schlechte ist schon Parodie!“ so möchten wir doch vor der Gefährlichkeit derartiger Verzerrungen warnen. Vor einigen Jahren sahen wir im alten Wallner-Theater eine Parodie der Gounod'schen Margarethe, die in der Idee vielleicht das Beste dieses Genre's war. Kalisch überbot nämlich den gesungenen Faust dadurch, dass er ihn nach Gounod'schen Walzer-Melodien tanzen liess. Herr Salingré führt uns dagegen nach einem nicht ohne Witz geschriebenen versificirten Prolog auf die Generalprobe eines Theaters in der Provinz und lässt dann die Hauptscenen der Oper durch die vier Komiker der Bühne, so gut es gehen will und so toll wie möglich, parodiren. Der Hauptreiz zum Lachen liegt in den Darstellern der Wallner'schen Bühne. Wirklich fein parodistisch gedacht ist die von Conradi componirte musicalische Begleitung, welcher bei jeder passenden Gelegenheit und fast nach jedem Meyerbeer'schen Motive der unbändige Schalk im Nacken sitzt.

Stuttgart, 30. Januar. Nach langer Pause haben wir die Freude, eine Production des Vereins für classische Kirchenmusik verzeichnen zu können. Das Oratorium „Samson“ von Händel, das im Jahre 1850 zum ersten Male hier gegeben worden, wurde heute neuerdings aufgeführt, wobei der Verein durch weitere hiesige Singkräfte, durch die königliche Hofcapelle und die Herren Tod und Reichardt unterstützt wurde. Die Chöre bewährten ihre längstgewohnte Macht, Frische und Präcision; die Soli waren bei den Damen Bennewitz, Marschalk und Schütky, den Herren A. Jäger, Hauser und Schütky in den besten Händen, und so machte das Ganze unter Faisst's trefflicher Leitung einen grossartigen Eindruck. Der Verein würde sich bei einer etwaigen Wiederholung Dank verdienen, wenn er sich zu einer Kürzung entschlösse, denn eine Dauer von vollen vier Stunden ist fast eben so anstrengend für die Zuhörer, wie für die Mitwirkenden. [Die Aufführung fand Abends im Saale des Königsbaues Statt: die Herren Tod und Reichardt führten die Pianoforte- und Harmonium-Begleitung aus. Das Oratorium wurde streng historisch, d. h. ganz so, wie es Händel geschrieben hat, ohne alle Auslassungen gemacht; sämtliche Sologesänge und auch die zwei Scenen, in denen der Riese Harapha aus Gath erscheint, waren in die Aufführung aufgenommen. Daher die Schlussbemerkung der Correspondenz. Ob die gewissenhafte Beibehaltung aller Nummern der Händel'schen Oratorien bei heutigen Aufführungen zum Vortheil der Sache gereicht, nämlich zur Aufrechthaltung dieser erhabensten Musikgattung und Stärkung des Sinnes für dieselbe bei dem Publicum, das haben wir schon öfter in diesen Blättern besprochen. So sehr wir die Beeinträchtigung eines Ganzen, wenn die Auslassung eines einzelnen Stückes eine Lücke im Zusammenhange veranlasst, missbilligen, so wenig kön-

nen wir denen Recht geben, welche da, wo das letztere nicht der Fall ist, von Verstümmelungen u. dgl. mehr sprechen. Desshalb haben wir schon öfter an einzelnen Oratorien Händel's nachgewiesen, dass von der so genannten epischen oder vollends dramatischen Einheit in den Texten derselben nicht die Rede sein kann. Für Concert-Aufführungen in unserer Zeit muss unserer Meinung nach der praktische Gesichtspunkt und die Gegenwart, nicht der historische und die Vergangenheit Richtschnur sein.]

Man schreibt aus Leipzig vom 2. Februar: Es freut uns, mittheilen zu können, dass die Ordnung der im 15. Gewandhaus-Concerte aufgeführten Compositionen einen Fortschritt in Berücksichtigung der historischen Folge wahrnehmen liess, indem durch Etienne Henri Méhul (geb. zu Givet 1763), den bedeutendsten Schüler Gluck's, die französische Schule, durch Domenico Cimarosa (geb. zu Neapel 1755), den grössten Jünger aus der musicalischen Richtung Durante's, und durch Cherubini, den unvergänglichen Kirchenmusik- und Opern-Componisten (geboren zu Florenz 1760), die italiänische Schule, endlich durch Mozart (geb. 1756 zu Salzburg), den grössten Universal-Tonschöpfer, und durch Reichardt (geb. 1751 zu Königsberg), den vorzüglichen Componisten Goethe'scher Lieder, die deutsche Schule vertreten war. Der Reihe nach enthielt das Programm folgende Nummern: 1. Overture zu „Joseph“ von H. E. Méhul; 2. Arie zu „Il matrimonio segreto“ von Dom. Cimarosa; 3. Concert für die Oboe von W. A. Mozart; 4. Lieder von Reichardt: a) Der König von Thule, b) Rastlose Liebe; 5. Entreact aus „Medea“ von Cherubini; 6. Serenade für Blas-Instrumente, Cello und Contrabass von Mozart; 7. Arie aus Figaro's Hochzeit von Mozart; 8. Overture zu „Anakreon“ von Cherubini. Das Orchester leistete grösstentheils sehr Tüchtiges, so wie auch der Vortrag des Oboen-Concertes von Seiten des Herrn Emil Lund aus Stockholm Anerkennung verdient, indem der Ton nobel, doch ohne Grösse, und die Technik ganz respectabel, wenn auch nicht eminent, waren. Herr Salvatore Marchesi, welchen wir schon früher als einen sehr bedeutenden Sänger würdigen konnten, glänzte besonders im Vortrage der deutschen Lieder, was einem Italiäner um so höher anzurechnen ist, während die Reproduction der italiänischen Arien vollkommen befriedigte.

Man schreibt aus Karlsruhe, 28. Januar: Die Hofbühne dach hier hat nunmehr Meyerbeer's „Africanerin“ gebracht, und über den grossen äusseren Erfolg kann zumal nach der zweiten Aufführung kein Zweifel mehr bestehen. Die Meinung der Kritik und der Fachmänner stellt das Werk trotz der verhältnissmässig reichen Melodik mit aller Bestimmtheit dem „Propheten“ nach; die äusserliche Mischung der Stilgattungen ist weit empfindlicher als in irgend einem der früheren Hauptwerke Meyerbeer's, und die Charakteristik der Individuen weit schwächer und zerflossener; die Melodik greift eben zu jedem Hilfsmittel, wird leicht banal auch in den leidenschaftlichsten Situationen des misslichen Textbuches; dabei hat man immer die dunkle Empfindung, die Haupt-Motive und selbst die zum Theil wunderbar reichen harmonischen Fügungen in irgend einer der früheren Opern in etwas anderem Colorit schon einmal und tiefer gefasst gehört zu haben. Buch und Musik haben sich veräusserlicht, darüber kommt die besonnene Betrachtung nicht leicht hinaus. Die Ausstattung des vierten und fünften Actes ist für die Mittel der hiesigen Bühne prachtvoll zu nennen; die Schiffskünste des dritten Actes fallen dagegen und offenbar zum Vortheil der Wirkung der späteren Acte weg, auch die Würde der Bühne kommt dabei nicht zu kurz. Sehr hoch stehen die Gesangsleistungen des Tenors Brandes (Vasco), und was Schönheit der Stimme, der Erscheinung und in einzelnen Momenten auch Leidenschaft der Darstellung betrifft, die Selica der Frau Boni; die Rolle des Nelusko wird allgemein als widerlich angesehen, obwohl die Charakteristik

hier am schärfsten ist und der Bariton Hauser (Sohn des früheren Directors am münchener Conservatorium) Stimme und Stimmschulung besitzt. Ueber die Charakterlosigkeit des Vasco und die geographischen Verzückungen der beiden Hauptpersonen kommt auch der Verstand kindlicherer Personen nicht hinaus. Die Leitung der Oper ist dem gewandten und energischen Hof-Capellmeister Levi zugefallen, der sich mit Kalliwođa jun. in die Capellführung theilt.

Dresden. Das königliche Hoftheater hat so eben die übliche Uebersicht der im vorigen Jahre daselbst gegebenen Vorstellungen veröffentlicht. Als Novitäten erschienen drei kleine Operetten und die alte Auber'sche Oper „Der Feensee“, ferner neunzehn Schau- und Lustspiele, darunter Heyse's „Hans Lange“, Brachvogel's „Prinzessin Montpensier“, Schnetger's „Niklas der Holzschnitzer“, Gottschall's „Katharina Howard“, Putlitz' „Um die Krone“, Scribe's „Minister und Seidenhändler“ und d'Ennery's „Grossmutter“, ausserdem mehrere kleine Lustspiele. Neu einstudirt wurden unter Anderem die Opern: „Die Jüdin“, „Der Wasserträger“ und Boieldieu's „Rothkäppchen“; ferner 32 Schauspiele. Von den Classikern war Goethe mit „Faust“ und „Egmont“ vertreten, Schiller mit „Maria Stuart“, „Fiesco“, „Cabale und Liebe“, „Wallenstein's Tod“, „Don Carlos“, „Die Räuber“, „Wallenstein's Lager“, „Die Piccolomini“, „Wilhelm Tell“, Shakespeare mit „König Richard II.“, „Othello“, „Sommernachtstraum“, „Kaufmann von Venedig“, „Wintermärchen“, „König Heinrich IV.“, „Komödie der Irrungen“ und „Bezähmte Widerspänstige“, Lessing mit „Emilia Galotti“ und „Minna von Barnhelm“, Kleist mit dem „Zerbrochenen Krug“ und „Käthchen von Heilbronn“. Beethoven's „Fidelio“ wurde 4 Mal, Mozart mit fünf Opern 20 Mal, Meyerbeer mit vier Opern 17 Mal, Wagner mit vier Opern 13 Mal vorgeführt. In der Posse dominirte Räder mit drei Stücken 18 Mal; das Ballet war vertreten durch Gisela, Alpea und die vier Jahreszeiten.

Wien. Das zweite Concert der Frau Schumann versammelte, wie vorauszusehen war, gleich dem ersten ein alle Räume füllendes Elite-Publicum, in welchem insbesondere das schöne Geschlecht vorwiegend vertreten war. Was zur Anerkennung dieser Künstler-Individualität irgend nur gesagt werden konnte, ist in so erschöpfender Weise gesagt worden, dass wir bekennen, nach dieser Richtung mit unserem Latein zu Ende zu sein. Wir beschränken uns mithin auf die Berichterstattung über den factischen Verlauf des Concertes. Frau Schumann eröffnete dasselbe mit der B-Sonate Schubert's und stellte sich damit eine jedenfalls angemessenere Aufgabe, als mit der Mozart-Sonate, die sie bei Hellmesberger vortrug. Das Schubert'sche Opus ist wenig bekannt; unsere Pianisten gehen ihm, wie den meisten seiner Geschwister, auffallend aus dem Wege, man weiss nicht recht, wesshalb. Die Sonate hat in ihren beiden ersten Sätzen reizende Sachen, und stehen die anderen auch nicht auf der Höhe dieser, so lässt sich mit dem Vortrage doch immerhin „viel daraus machen“, man muss die Sache eben nur mit der Hingebung, dem Ernste und dem Geschicke behandeln, wie es Frau Schumann gethan. Auch die Beethoven'schen C-moll-Variationen, die Frau Schumann in das Programm aufgenommen hatte, werden selten gehört. Sie gelten für nicht bedeutend im Vergleiche zu anderen seiner Clavierwerke. Das mag sein; beim Vortrage der Frau Schumann hatte man diese Empfindung nicht. Uns will bedünken, dass man sich vor diesen und ähnlichen Arbeiten meist nur deshalb scheut, weil sie wenig gespielt sind und Keiner der Erste sein mag. Bequem ist's freilich, hundert Mal Gehörtes nachzuspielen, aber Künstlerart kann man solches Nachtreten nicht nennen, sondern Dilettantenart. — Ein neues zweiclavieriges Duo von Ernst Rudorff, unter Mitwirkung des Fräuleins Asten vorgeführt, hat den Beifall der Zuhörer gefunden, und wir können ihm denselben

im gewissen Sinne gleichfalls nicht vorenthalten. Der Componist gehört jedenfalls zu den geistreichen und fein empfindenden Musikmenschen. Das Stück, der Hauptsache nach Variationen, ist zwar stark Schumannisch gefärbt, aber sonst doch sehr hübsch, klar und wohlklingend. Weniger behagt uns die Gesamtform. Der rondoartige Nachsatz stört die Symmetrie, er ist zu kurz und unentwickelt, um als selbständiger Satz zu gelten, und stört nur das Gleichgewicht. Die Schluss-Vorträge der Concertgeberin bestanden aus Schumann'schen Stücken, und zwar: „In der Nacht“, „Schlummerlied“ und D-dur-Novелlette Nr. 2. Durch die Gesangs-Vorträge des Fräuleins Bettelheim, welches in zwei Abtheilungen, je zu vier und vier Nummern, den Lieder-Cyklus Schumann's: „Frauenliebe und Leben“, sang und sich damit eine sehr dankbare und dankenswerthe Aufgabe gesetzt hatte, bekam das Concert einen geschlossenen und einheitlichen Charakter.

Unter den Schülerinnen der Clavierclasse des Herrn Professors Dachs am Conservatorium in Wien befindet sich auch ein Fräulein Hermine Beethoven, die dreizehnjährige Tochter des Neffen Beethoven's.

Die Hauptstadt Mexico besitzt fünf Theater, darunter das *Teatro imperial* oder das italiänische Operntheater. Letzteres, das an Schönheit mit den Theatern in Europa jeden Vergleich aushält, steht unter der Leitung des Maestro Bosoni und besteht im Ganzen aus 150 Orchester-Mitgliedern. Das Orchester zählt 50 Musiker und ergänzt sich aus der *Banda militare* (österreichische Corpsmusik), die, 75 Mann stark, unter der Direction des Capellmeisters Saverthal steht.

Ankündigungen.

Mein vollständig assortirtes Lager der ausgezeichnetsten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

in allen Preisen von Thlr. 275 bis Thlr. 850 empfehle ich zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

Eine gut erhaltene Violine von Andreas Guarneri ist billig zu kaufen.

Näheres sub Lit. G. A. Nr. 7 Münster post restante.

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.