

# Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmänter und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 30. Juli 1853.

I. Jahrgang.

## Händel's Allegro und Pensieroso.

(Schluss. S. Nr. 4.)

Es ist unter Musikkennern, die Kritik und Vergleichung üben, eine altbekannte Sache, dass die unmittelbare Nachahmung von Naturlauten, die so genannte musicalische Malerei, nie so sinn- und reizvoll geübt worden ist wie von Händel, ja, dass sie ausser ihm kaum jemals von Jemandem versucht wurde, ohne dass eben das, was bei ihm mit der seltensten Sicherheit des Geschmackes in den feinsten Gränzen des Schönen gehalten ist, ins Lächerliche und Abgeschmackte geführt hätte. Höre man den Echohall in dem Jagdliede (Nr. 16), ob es möglich ist, die künstliche Nachbildung einer kunstlosen Naturerscheinung ferner von aller Effecthascherei, gleichsam musicalischer zu machen als hier geschehen ist. In den Lerchen- und Nachtigall-Gesängen (Nr. 12, 13, 14) ist in dieser Beziehung Kühneres absichtsvoller gewagt; Instrumente und Stimmen wetteifern hier, die Naturlieder dieser ältesten Sangmeister der Menschen nachzubilden; die seelenvollen Töne, die uns in dem Gesang der Nachtigall so entzücken, sind an einzelnen Stellen nur in Noten übertragen und zur Nachahmung ausdrücklich bestimmt; und wenn das von einer Sängerin ausgeführt wird, die von der Natur (wie es die Sontag in ihrer Jugend war) das Organ empfangen hat, mit der Vogelkehle wetteifern zu können, so wird man es entzückt selbst als blosse Nachahmung wiederhören, — obwohl nicht dort der Kunstwerth dieser Arie liegt, sondern vielmehr in der Durchdringung des nachgeahmten Stoffes mit dem geistigen Sinne, der die menschliche Zuthat in beiden ist. Denn es ist weit über alles Vorbild der Natur und über ein blosses Kunststück der Nachahmung hinaus, wie das recht vorgetragene Vorspiel zu dem Lerchenliede in die lachende Stimmung des Morgens heiter versetzt, wie in einer Stelle des Recitativs zu dem Nachtigallenliede („Stumm walte Stille überall“) durch die Seele der Sängerin alle Hörer in nachtstille Andacht gezaubert werden können, die dann jeder der süßschwermüthigen Töne des Liedes höher spannen muss, wenn sie ohne theatralische Bravour-Uebertreibungen gesungen

werden. Hat man vollends einige psychische Erfahrung, um den blossen Satz einzelner tonvoller Worte („so tönreich, so schwermuth-innig“ u. a.) zu fühlen, wo Händel (wie so oft in anderen seiner Werke, so oft auch noch sonst in diesem) in der sublimsten Feinhörigkeit wie mit magischer Ruthe die Lichtfunken der Melodie aus den nackten Sylben herausschlägt, so wird man so tief in die innersten und eigensten Bereiche der menschlichen Seele versetzt, dass man an die unterliegende Nachahmung der Naturlaute thierischer Geschöpfe nicht weiter zurückdenkt, die in der Hand des Stümpers ein absurder Mechanismus werden würde, in der sich hier dagegen der menschliche Geist in freiester Schöpfung zu spielen gefällt. So mag es eine leichte und äusserliche Sache scheinen, mit der Nachahmung des Glockenhalls (in Nr. 17) und des Nachtwächterrufs (Nr. 18) eine unfehlbare Wirkung zu machen; aber die Ausdrücke der träumerischen Feier zur Dämmerungszeit dort, und hier des fest-sicherer Schutzes, den die Nachtwache gewährt, das sind ganz geistige und innerliche Wirkungsmittel, die mit keinem blossen, wenn auch noch so grossen, technischen Talente in der Musik in Bewegung zu setzen sind. So kann man in dem Jagdliede (Nr. 16) glauben, nur eine Verarbeitung sehr bekannter Hornklänge zu hören, daneben aber ist das Stück so hoch charaktervoll, dass man aus jedem seiner fest-freudigen Töne herauß hört: dies ist in einer Zeit und in einer Nation entstanden, wo es noch wahrhafte Jagd und Jäger gab.

Tonstücke, in denen die unmittelbaren Ausbrüche menschlicher Seelenbewegungen dargestellt und die Sprache der Leidenschaft in Musik übertragen wären, sind selten in diesem Oratorium; sie fallen der Natur der Sache nach mehr in das Reich dramatischer Handlungen. Man weiss, wie meisterhaft Händel diese Sprache spricht, die manstellenweise auch hier (und so gleich in dem ersten Recitative) herauß hört; er spricht sie in seinen bewegteren, begleiteten, ariosen Recitativen am gewaltigsten; aber für diese fand sich hier wenig Gelegenheit. In dem Chor und der Arie Nr. 5, 6 sind die unarticulirten Laute des frohen Gelächters

versucht in künstlerischer Form auszudrücken; es ist eines der in diesem Werke so häufigen Stücke, deren blosser Stoff, wie deren Behandlung, selbst vielen Kennern Händel's als fremd und neu in ihm auffallen wird; man vergleiche die Ausführung aber mit dem, was so oft Aehnliches versucht worden ist, wie wohl gepaart in diesem (allezeit sehr gewagten) Unternehmen mit aller Wahrheit der Sache die Schönheit der Form ist, und wie in einem so leicht ins Niedrige überschlagenden Gegenstande die Würde der Kunst vollständig behauptet ist.

Wenn das Schildernde und Malerische in unserem Oratorium überhaupt vor dem Dramatischen die Herrschaft voraus hat, so ist das ganz besonders in der Behandlung jener Stellen der Fall, wo das Milton'sche Gedicht vorzugsweise plastische Bilder von sichtbaren Dingen entwirft. Die Uebertragung des Wahrnehmbaren in das Vernehmbare ist hier und da von einer zauberhaften Wirkung und zeugt von einer ausserordentlichen Tiefe der geistigen Begabung des Meisters zur Beobachtung aller Dinge. Wenn Milton die Trauermuse im Prachttalar oder die Schwermuth im Festkleide vorführt, wie ausdrucksvoll erhaben wird dies bei Händel durch nichts als ein paar getragene Töne, welche die schwelende Schleppe des prächtigen Feiergewandes versinnlichen. Wenn die Gedankentiefe der Melancholie geschildert wird, in der sie ihren schweren Blick zur Erde senkt und sich zum Marmorbilde vergisst, so wird der Höerer unter leisem Schauer zum Seher bei den wenigen einfach wiederholten Tiestönen, die in beiden Bewegungen die Schwere und die Versteinerung ausdrücken. Dies sind Wirkungen, denen auch der gewöhnlichste Zuhörer zugänglich ist; es gibt andere Stücke, wo viel feinere Züge dieser Art ausgeführt sind, die schnell aufzufassen schon feinere Beobachter der inneren und äusseren Welt verlangt. In dem zweiten Theile von Nr. 14, der den Aufgang des Mondes schildert, sucht Händel kein Mittel, die äussere Erscheinung darzustellen, aber er versetzt mit wunderbarem Geschicke in die Stimmung, in der wir wohl den Mond hinter Wolken scheinbar hinwandeln sehen und in gespannter und gesteigerter Bewegung die Stille der Nacht mit einzelnen Lauten des Entzückens unterbrechen. Dem zu vergleichen und an sinniger Tiefe noch weit vorzuziehen ist das Duett Nr. 50, wo, in dem Text des Dichters wie in dem duftigen Schmelze des Gesanges und seiner Begleitung, der Aufgang der Wahrheit aus der Nacht des Truges mit dem Bilde des Taganbruchs unter dem unmerklichen Wegschmelzen der Morgennebel versinnlicht ist. In anderen Stücken, die kaum weniger ansprechend und vielleicht noch

viel bedeutender gefunden werden dürften, sind wieder Anschauungen einer weit umfassenderen Art in Töne übersetzt. Man kann den Eindruck der lachenden Heiterkeit einer mannigfaltig reichen Naturansicht von dem Auge auf das Ohr nicht sprechender übertragen, als es in Nr. 20, 21 geschehen ist, noch den Eindruck eines städtischen Festgedränges wie in dem Chor Nr. 29, der mitten in das Gewühl der Menschen, ja, durch einen gewissen galant-höfischen Anflug mitten in eine andere Zeit, wie in die ritterliche Welt des Mittelalters versetzt. So rückt auch in dem Anrufe der Schwermuth Nr. 4 der ganze Charakter der Arie in die öden Fernen trauernder Einsamkeit hin, wo die Melancholie vom düstern Saturn geboren ward.

Noch interessanter, nicht vorzugsweise durch hörgerechte, rein musicalische Wohlgefälligkeit, aber merkwürdiger für die Erkenntniß der psychischen Tiefe Händel'scher Musik, sind wieder andere Theile unseres Oratoriums, die ein Wiedertönen mehr intellectueller, als äusserlich sichtbarer Erscheinungen in unserem Innern veranlassen. Es ist nicht wohl möglich, wie dem Texte nach in Nr. 26 und 33 die Aufgabe wäre, von Trauerspiel und Lustspiel musicalisch eine allgemeine abstracte Vorstellung zu geben; aber es ist vortrefflich, wie dagegen die Stimmungen ausgedrückt sind, die jene verschiedenen Kunstleistungen suchen und begehren, das genussüchtige muthwillige Behagen und der sympathetische Zug einer gern mitleidenden Seele. In dem letzteren Stücke Nr. 33, wie in dem Polterabend-Gesang (Nr. 30) und in der Vorschrift des lydischen Liedes (Nr. 34) streift der Componist mit dem Dichter in das Gebiet des wohligen Humors, wo der Tonkunst, wenn sie sich auf würdevoller Höhe erhalten will, nur geringer Raum gegeben ist; hier doch übergenug, dass sich ein geschickter Sänger vollkommen frei darin ausdehnen kann. In diesen und verwandten Sätzen überschritt Händel's Kunst eine Gränze, wo sie unmittelbar in die Regionen des Gedankenhaften geräth; es ist ein Schritt, der schon der Dichtkunst nicht rathsam ist; für die Tonkunst ist er noch sehr viel misslicher. Dennoch hat Händel in vielen seiner Werke, auch in dem vorliegenden in drei Arien des dritten Theiles, zu didaktischen Dichtungstexten auch einen musicalischen Ausdruck gefunden, den man kaum mit einem anderen als demselben Worte bezeichnen könnte: es ist äußerst fesselnd, wie er auch da einen Weg zu gehen weiss, auf dem er selbst Gedanken, Lehren, Begriffe auf das Gemüth hörbar zurückwirken lässt. In solchen Stücken scheint die Tonkunst (die sonst ihrer Natur nach wesentlich mehr ein Erzeugniß des instinctiven Genius ist) sich in ganz ge-

süger Bewusstheit ihrer Stoffe bemächtigt zu haben. Noch mehr ist dies dort der Fall, wo ihr in ihren Texten geradezu musicalische Aufgaben gestellt sind, wie es in dem Timotheus und der Cäcilien-Ode der Fall ist, den beiden Tonwerken Händel's, denen der *Allegro* seiner ganzen Beschaffenheit nach zugeordnet werden muss. Auch hier gibt so Nr. 34 die Eigenschaften eines lydischen Liedes an mit nur leichter Andeutung des Geistes, der darin herrschen soll, wo andere Componisten leicht zu einer viel künstlicheren Ausführung wären versucht gewesen. Von solch gekünstelterem Charakter sind dagegen die beiden orphischen Lieder Nr. 27, 35, wo dort die Wirkung angegeben ist, die Orpheus' Klagelied auf den eisernen Pluto gemacht, hier die Wirkung, die der Frohsinnigen lydisches Lied auf Orpheus selbst machen soll; sie muthen der Stimme zu, mit den Mitteln des Instrumentes zu wetteifern, und sind offenbar für virtuose Sänger geschrieben, die man im Gewagtesten am liebsten hört; sie dürfen auch nur da gesungen werden, wo man über solche Kräfte zu gebieten hat. Zwischen beiden Stücken liegt zur Entschädigung der charaktervolle Gesang der Waldeinsamkeit Nr. 31, 32 sinnvoll eingeschoben im geradesten Gegensatz. Auch hier ist der Wiederschein eines äusseren Zustandes in den fernsten Enden unseres Innern geschildert, wo Denken und Träumen verschmilzt; selbst dort, wo kaum mehr dem betrachtenden Geiste vergönnt ist, die Vorgänge in unserem Gemüthe zu belauschen, tönt dieser Zustand noch in Händel's Ausführung, voll unergründlicher Wahrheit und Tiefe: dieses Stück in seiner classischen Reinheit, in seiner hohen Einfalt und ausdrucksvollen Wahrheit röhrt an die Höhen der Kunst, wo dem titanischen Geiste in seinem Aufstreben die Gränze des „nicht weiter“ gezogen ist. Von einer ähnlichen Wirkung ist auch der Schluss des Tanzchors Nr. 24, wo wie durch die Träume der todmüden Tänzer die seligen Nachklänge des verrauschten Genusses noch fort tönen.

So mangelt in diesem lyrischen Kranze fast keine Seite, von wo aus die Sangkunst uns anzuregen fähig ist. Nur gerade die Seite, von der wir Händel gewöhnlich allein kennen, die geistlich-religiöse, fehlt hier fast ganz. Nur einmal in dem kleinen Choralsatze Nr. 39 streift er dahin über, aber selbst das dazu gehörige Recitativ und die köstliche Arie Nr. 41, die so idyllisch und freundlich mit dem Gedanken an das Greisenalter verkehrt, ist von ganz weltlicher Haltung. Dadurch färbt sich das ganze Werk wesentlich verschieden von allen anderen Oratorien Händel's und im Besonderen von seinen biblischen. Wenn er dort in der unwillkürlichesten Operation seines Genius, jedem

Worte die entsprechende Zeit- und Localfarbe mittheilend, uns in das Alterthum zu vergangenen Geschlechtern zurück versetzt, so steht er hier dagegen mehr in der Gegenwart und empfindet und spricht in dem Geiste der Zeit und des Volkes, der auch den Text zu dem Tonwerke geschrieben hat.

Wenn man nach Fehlern suchen sollte, so würde in dem *Allegro* der hauptsächlichste wohl in dem Vorzuge liegen, dass es allzu reich und voll ist. Jedes einzelne Stück hat einen selbstständigen Reiz und Werth für sich; es fehlt an Schatten zu dem Lichte; es mangelt an häufigeren und gleichgültigeren Recitativen, auf denen der Geist ausruhen kann; es gebriicht selbst an der österen Unterbrechung der Chöre, namentlich in dem ersten Theile. Gleichwohl ist auch diesem in dem Texte gelegenen Uebelstande im kunstrichtigsten Gefühle durch Anordnung und Verhältniss der einzelnen Stücke unter sich möglichst entgegen gearbeitet. Schon die plastische Festigkeit und charakteristische Verschiedenheit jedes einzelnen Gesangstückes, schon die Stärke der Gegensätze erleichtert es sehr, ohne Ermüdung auszuhalten. In grösseren Gruppen leitet die sinnreiche Anordnung des Textes zu einer gleichen Behandlung in der Composition, wodurch Abstufung, Steigerung, Vermannigfaltung hervorgebracht wird. So achte man darauf, wie die Einführung des Frohsinnigen im ersten Theile gleich Anfangs der Eintönigkeit vorbeugt; wie er erst, gleichsam in getauschter Rolle, fast in der ernsten Strenge des Schwermütigen den Bann des Abscheu's gegen die Melancholie ausspricht; wie er dann in dem *Andante* der folgenden Arie seine Göttin, die Bacchustochter, nur in wenigen, mässig-dithyrambischen Zügen anruft, und wie sich hierauf in dem *Allegro* der Lach-Arie die Farbe der Freudigkeit steigert bis zu dem übermütigen *Presto* des Lerchenliedes hinauf. Dergleichen Kunstgriffe wird man in anderen Gruppen mit Leichtigkeit wieder entdecken. Steigen wir aus einzelnen Gruppen zu den Theilen auf, so hat die Musik trefflich verstanden, den grossen Unterschied auszudrücken, nach dem der unterliegende Text die beiden ersten Theile geschieden hat; in dem ersten bewegen sich alle Freuden der beiden Temperamente in der freien Natur, in dem zweiten in Haus und Stube, mehr im Geistigen als im Körperlichen. Beiden Theilen ist dann ein dritter, der Gemässigte (*il Moderato*), hinzugefügt. Dies würde dichterisch eine Pedanterie scheinen, und um so mehr, als Milton's Frohsinniger und Schwermütiger sich mit ihren Neigungen ohnehin in den anständigsten Gränzen halten. Musicalisch aber ist es vortrefflich gedacht und meisterhaft geordnet, dass auf die steten und

zum Theil sehr scharfen Gegensätze des Eindrucks, zwischen denen man in den zwei ersten Theilen beständig wechseln muss, ein dritter Theil folgt, der, an sich nicht zu lang, in einem ganz gleichmässigen, gelassenen Stil durchgeführt ist, und ganz vorzüglich die Bestimmung erfüllt, das Gemüth in befriedigter Ruhe und in einem hergestellten Gleichgewicht zu entlassen. Obgleich der dritte Theil dichterisch nichts weniger als ein Meisterstück ist, so erkennt man doch in dieser seiner Berechnung auf die musicalische Wirkung eine feinfühlige Hand. Der Herausgeber des *Allegro*, Moscheles, kannte den Verfasser des Textes nicht. Er ist wahrscheinlich derselbe Mann, der die geschickte Zusammenstellung des Textes zum *Messias* gemacht hat, Herr Jennens. In einem Briefe aus Dublin vom December 1741 erzählt Händel diesem Manne, dass er seine Vorstellungen mit dem *Allegro* begonnen habe, und versichert ihm wiederholt, dass die Worte zu dem *Moderato* sehr bewundert wurden. Diese Versicherung kann eigentlich nur einen Sinn haben, wenn Jennens der Verfasser des Textes war.

Sollte der *Allegro* in Deutschland je zu einer öffentlichen Aufführung kommen, so möchten wir wünschen, dass es nur da geschehe, wo man die unentbehrlichen Kräfte wirklich besitzt und die Geduld hat, den ausdrucksvollsten Vortrag einzuhören, und dass mit der möglichsten Vorsicht die Solo-Partieen an solche Sänger vertheilt würden, die für schlichte Einfalt und Natur die feinsten Sinne mitbringen. Es wird von gutem Erfolg sein, wenn statt einer dreitheiligen, eine Trennung in zwei grössere und zwei kleinere Unter-Abtheilungen gemacht wird, indem man im ersten Theile eine kleine Pause nach Nr. 14 eintreten lässt. Der Uebergang aus den Gesängen des Frohsinnigen zu denen des Schwermüthigen und umgekehrt muss nicht so rasch geschehen, dass nicht dem Hörer eine kleine Sammlung gegönnt sei. Die Oratorien haben bisher den kostlichen Vorzug behauptet, dass sie auf keinen anderen als den musicalischen Sinn allein wirken mit den eigensten Mitteln der Tonkunst. Wie die Welt beschaffen und durch den Sinnenkitzel der Oper verwöhnt ist, ist dieser Vorzug freilich für die Geltung der Oratorien zugleich ein grosser Nachtheil geworden. Wollte man die Wirkungen auf das Auge zu Hülfe nehmen, wollte man das Oratorium auf dem Theater aufführen, zwischen zwei wetteifernden Gruppen und Chören, die sich im dritten Theile zu Einem vereinten, wollte man den Inhalt von Dichtung und Musik mit sinnig ausgeführten Transparenten unter wechselnder Beleuchtung erläutern — so könnte unstreitig ein rauschender Effect erzielt werden. Ob es aber im Interesse des höheren Kun-

sines wünschenswerth sei, gerade eine so tiefinnerliche Kunst wie diese zur Herablassung zu solchen äusseren Hülfsmitteln zu bestimmen, lassen wir dahingestellt. Bei Händel's meisten biblischen Oratorien würden wir eher zu ratzen, da sie in der That nichts als einfache Opern, dramatische Handlungen sind, die zu einer classisch einfachen Darstellung zu bringen, sich vielleicht mit demselben unerwarteten Erfolge belohnen würde, den die Wiederbelebung der antiken Tragödie gehabt hat. G.

### Londoner Briefe.

(Jullien's Abschied — Don Juan.)

Den 20. Juli 1853.

Der Löwe der Riesen-Concerde, Hr. Jullien, hat uns verlassen und am 11. sein Abschieds-Concert im Drury-lane-Theater gegeben. Die Räume waren glänzend ausgestattet und das Orchester so wie in den Winter-Concerthen Jullien's massenhaft aufgestellt. Trotz der erhöhten Preise war das Haus ganz gefüllt. Jullien wurde mit ungeheurem Applaus empfangen; das Publicum wollte ihm dadurch bezeigen, dass es seine Verdienste um London zu würdigen wisse.

In der That hat Jullien mit tüchtiger Geschäftskenntniß und merkwürdiger Einsicht in den Charakter der Engländer ganz bedeutend auf die hiesigen musicalischen Zustände gewirkt, und es ist viel leichter, über den äusseren Prunk und die Marktschreiereien, an denen es freilich bei seinem Unternehmen auch nicht fehlte, den Stab zu brechen, als das Gute desselben zu durchschauen und gebührend anzuerkennen. Er wusste, dass der Londoner zunächst staunen und dann amusirt werden will, bevor er zur Empfänglichkeit für das eigentlich Schöne der Kunst kommt. Daher sein Krystall-Vorhang, seine ungeheure Treppen-Aufstellung des Orchesters, seine kolossalen Schau-Instrumente, ein Contrebass-Riese und eine Tuba-Riesin auf den Flügeln, daher seine Nationalgesänge unter allen Formen, seine Walzer und Quadrillen und all dergleichen. Aber er führte nach und nach die Menge zu den Pforten des Heiligen und lehrte stufenweise den Geschmack an guter Musik, wahrte aber dabei sein Publicum vor Uebersättigung und Langerweile. Er verschaffte ihm eine angenehme Erholung gegen eine nur mässige Ausgabe und trug zur Verbreitung des Sinnes für Musik in grösseren Kreisen um so wirksamer bei, als dieser Kunstgenuss wegen der hohen Preise und der mit dem Concertbesuche verbundenen kostspieligen Toilette bisher nur ein Monopol der reicheren

und vornehmeren Classe der Gesellschaft gewesen war. Seine Concerte waren desshalb ein wahrhaft populäres Unternehmen, und oft hat die unstudirte Menge, zu einem unbekannten Gefühle erwacht, Aussprüche über aufgeführte Werke der Tonkunst kund gegeben, welche deutlich bewiesen, dass die privilegirten Stände auch nicht unfehlbar in ihren Urtheilen sind.

Auch die Jahreszeit, in welcher Jullien seine grossen so genannten Promenaden-Concerte gab, nämlich der Winter, war ein Bundesgenosse für ihn bei dem Mittelstande und dem Volke; denn es gibt doch noch immer in London Hunderttausende von Leuten, die so vernünftig sind, im Frühlinge und Sommer aufs Land und im Winter in Theater und Concert zu gehen, und die der Aristokratie gern das Vorrecht lassen, im Winter auf dem Lande zu frieren und im Sommer im Theater und Concertsaale zu schwitzen.

Jullien hat nach und nach in seinen Concerten fast alle Beethoven'schen Sinfonieen, eben so die besten Ouvertüren der deutschen Meister aufgeführt, also einem Theile der londoner Bevölkerung einen Genuss verschafft, welchen dieser kaum ahnte. In seinem Abschieds-Concerte blieb er dem einmal angenommenen Grundsätze ebenfalls treu, und neben Meyerbeer's Ouverture und Zwischenmusik zu Struensee, Beethoven's Pastoral-Sinfonie und Weber's Ouverture zu Oberon figurirten zwei bis drei der grossen Quadrillen und ein neuer Abschieds-Walzer Jullien's. Ausserdem unterstützten fast sämmtliche Kunst-Berühmtheiten den sehr beliebten Concertgeber, z. B. die Castellan, die Doria, Dolby, Formes, Tamberlik, Reeves, Emil Prudent, Reichert, Bottesini u. s. w., so dass das Concert fast bis an das Grauen des jungen Tages dauerte.

Jullien ist nach Nordamerica gegangen; er hat ein ausgewähltes Orchester von über dreissig Musikern mitgenommen und in New-York bereits dreissig bis vierzig andere im Voraus engagirt. Fräulein Anna Zerr ist seine erste Sängerin.

Am 14. gab die italiänische Oper zum ersten Male Mozart's „Don Juan“. Trotz der glänzenden Besetzung (Donna Anna — Mad. Medori, Elvira — Mad. Bosio, Zerline — Mad. Castellan, Don Juan — Belletti, Leporello — Formes, Ottavio — Tamberlik, Comthur — Tagliafico, Masetto — Polonini) hätte eine scharfe Kritik wohl ein Recht, von der Gesammt-Aufführung mit solchen Kräften ein vollkommneres Ganzes zu fordern, als uns vorgeführt wurde. Einzelnes war allerdings trefflich. Die Medori war als Donna Anna vorzüglich, be-

sonders in dem grossen Recitativ und der darauf folgenden Arie: *Or sai che l'indegno* („Du kennst den Verräther“); unverantwortliche Sünden waren aber die Freiheiten, die sie sich in dem Masken-Terzett nahm, eben so die Menge von Staccato's in der *F-dur*-Arie, auch da, wo die Natur der Passage offenbar *ligato* verlangt. Mad. Bosio war in der Elvira nicht ganz sicher, Mad. Castellan als Zerline ausgezeichnet. Belletti ist ein trefflicher Sänger, aber zum *Don Juan* gehört mehr als guter Gesang; er spielte wie ein Gentleman, der sich vor jeder tragischen Situation und jedem humoristischen Sichgehenlassen in Acht nimmt. Am ausgezeichnetsten war Formes. Die letzte Scene, auf den meisten Theatern durch erbärmliche Faxen und Possenreisserei des Leporello verdorben, war ein Meisterstück der Leistung bei ihm; sein plötzlicher Abgang, als *Don Juan* dem Comthur die Hand reicht, machte einen wahrhaft dramatischen Eindruck.

In Donizetti's „Favorite“ (am 16. d. Mts.) war Belletti als König Alfonso an seinem Platze und sang diese Concertmusik vortrefflich. Die Grisi und Mario (Leonora und Fernando) waren natürlich, besonders im letzten Acte, die Glanzpunkte. Beide sind hier so beliebt, dass sie sich Alles erlauben können, und dass ein Kritiker, wie Ihr bescheidener Correspondent, höchstens in einer deutschen Zeitung sagen darf: Es ist nicht alles Gold, was glänzt, und es gibt keine ewige Jugend, u. dergl. mehr; — in einem londoner Blatte das drucken zu lassen, wäre lebensgefährlich!

C. A.

### Stoppellese.

Was werden Sie sagen, wenn ich Ihnen eine Stoppellese aus einem theologischen Werke für Ihre Musik-Zeitung schicke? Ja, ja! die neueste Religions- und die neueste Kunsthophilosophie sind einig und feiern ihre Vermählung in Ludwig Noack's Buche: „Die Theologie als Religionsphilosophie.“

Herr Noack will die „absolute Religion“ und hofft die Kirche in die „freie Beweglichkeit der religiösen Geselligkeit“ umzubilden. Dazu müssen Religion, Staat, Kunst und Gesellschaft in einander schmelzen; Mittel dazu werden Künstlerfeste, politische Feste, namentlich aber der „Cultus des Genius“ sein. Den Haupthebel aber zu der neu zu bewegenden Welt wird das Theater abgeben, das Theater als der Vereinigungspunkt aller Künste!

„Die Festfeier der absoluten Religion vollendet sich im ästhetischen Cultus. Der Cultus in der vollendeten

Form der religiösen Gemeinschaft ist Cultus der Schönheit, die als ästhetischer Gesammtorganismus aller geistigen, sittlichen Lebensverhältnisse vor die Anschauung des Subjectes tritt durch die Kunst, die in der Schönheit den Bund zwischen Natur und Geist stiftet. — So dient die Kunst der religiösen Gesellschaft für den Zweck der fortwährend hervorbringenden, wie auch Sinn und Phantasie belebenden gegenständlichen Anschauung der Versöhnung.“ (!!!)

Darauf folgen Wagner'sche Träume, dass sich alle besonderen Künste erst durch ihr immer vollständigeres organisches (?) Zusammengehen zu lebendiger Einheit vollen den — und dafür bildet „den organischen Ansatz und Mittelpunkt die Schaubühne, in welche darum der absolute Cultus gipfelt“.

O beneidenswerther Bund der Künstler der Zukunft, der Apostel des gesungenen Drama's mit den Propheten der absoluten Religion und des ästhetischen Cultus! Wie schade, dass die Verwirklichung dieser weltumwälzenden Ideen bei Wagner erst, „wenn keine Staaten mehr existiren“, bei Noack erst, „wenn das religiöse Bewusstsein der Zeit über die bisherige Gestalt einer einseitigen und das wahrhaft religiöse Bedürfniss unbefriedigt lassenden Religiosität sich erhoben haben wird“ — ins Leben treten kann!

Ist aber ein solcher Unsinn etwa nur auf dem Standpunkte der freien Gemeinde oder der communistischen Gesellschaftslehre denkbar? Keinesweges. In der deutschen Literaturgeschichte des überfrommen Dr. F. J. Günther lernen wir, dass Schiller's Gedicht: „Die Götter Griechenlands“ — vielfach missverstanden worden. Es schildert nämlich „die heisste Sehnsucht des glaubenslosen, auch im Heidenthum vergebens friedensuchenden Herzens nach dem persönlichen Gott der Christen und nach einer Kunst, welche diesen lebendigen Gott darstellen möchte“. — Ist das nicht ein würdiges Gegenstück zu den Erklärungen der Beethoven'schen Musik aus demokratischen Ideen? — Es geht ein finstrer Geist durch das Haus der deutschen Kunst und Literatur!

S. in S.

#### Aus München.

Die dramatische Musik der Franzosen ist wesentlich declamatorisch. Es war ein Deutscher, der Ritter v. Gluck, der dieses declamatorische Element aufgriff, es mit der ganzen Fülle des deutschen Gemüthes durchdrang und so, dessen bedingte Berechtigung tatsächlich anerkennend, dasselbe in seiner spröden Einseitigkeit vernichtete. Er bürgerte durch seine grossen dramatischen Werke deutsche Musik bleibend in Frankreich ein, und eine grosse Schule, theils aus Franzosen, theils aus dort nationalisirten Italiänern bestehend, bildete seine Richtung aus. Mozart, der dieser dramati-

schen Richtung sich anfänglich angeschlossen, erfand sie bald als seinem Wesen widersprechend, und sein Genius trieb ihn in die Bahn der schönen sinnlichen Melodie und der dadurch ermöglichten individuellen Charakteristik. Wenn man sagt, Gluck sei französisch in seinen Opern, so darf man dies nur in so fern zugeben, als er ein französisches Princip, die Declamation, in seine deutsche Natur aufgenommen. Bezeichnet man Mozart's dramatische Musik als italiänisch, so kann dies nur den Sinn haben, dass italiänische und Mozart'sche Musik in der Melodie, aber nur principiel, zusammen treffen. Mozart's Musik ist eben so ursprünglich deutsch, als sein sittlicher Charakter und sein wenig glänzendes Lebensschicksal.

Mit der dramatischen Schöpfungsweise Hand in Hand geht die Kunst der Darstellung. Wie die französische Oper, indem sie die Musik dem Worte unterordnet, auf Verständlichkeit vorzugsweise losarbeitet, so muss auch der französische Bühnensänger, um auf sein Publicum wirken zu können, hauptsächlich durch Declamation und Spiel sich hervorhun. Träte nun zu diesen beiden Eigenschaften noch die Meisterschaft im Gesange, so würde ein vollendet dramatischer Sänger vor uns stehen. Die seltene Vereinigung dieser Qualitäten tritt uns in Roger lebhaft entgegen. Seine Erscheinung ist für uns dadurch so überraschend, dass er in hohem Grade besitzt, was unseren Sängern gemeinlich abgeht. Schon die Deutlichkeit der Aussprache — er, der Franzose, singt das verständlichste Deutsch — erweckt unsere Bewunderung. Man weiss aber auch in der That nicht, was von Beiden mehr, sollen wir sein Spiel, oder sollen wir seine Gesangeskunst bewundern. Halten wir uns an den Gesang, so kommt es doch zuweilen vor, dass Roger bei gehobenen dramatischen Stellen über die Musik hinausschreit, während er bei ruhigeren häufig fast zur gewöhnlichen Sprache herabsinkt, die vom Gesange nur noch den Hauch eines höheren Wohllautes empfängt. Dann tritt er uns aber wieder als Meister in der Kunst des Gesanges, die an seinen gewaltigen Stimmmitteln ein so reiches Material besitzt, mit solcher Wucht entgegen, dass wir über dem Schauspieler den Sänger vergessen. Man würde indessen Roger gewiss Unrecht thun, eine dieser beiden Seiten auf Kosten der anderen an ihm hervorzuheben. Nur die Neuheit der Erscheinung lässt diese Gegensätze, bald den einen, bald den anderen, mehr unvermittelt hervortreten, während eine kurze Gewöhnung die klare Einsicht erzeugen müsste, dass man es hier mit einem vollendeten dramatischen Sänger zu thun habe.

Roger ist hauptsächlich in drei Opern auf der münchener Hof- und Nationalbühne aufgetreten: in den Hugenotten, der weissen Frau, dem Propheten. Sein George Brown in der weissen Frau ist ein bis ins Kleinste sauber ausgeführtes, fertiges Genrebild. Viele haben seine Darstellungsweise desselben raffiniert genannt. Ich finde sie nur fein. Man kann hier das erfunderische, das schöpferische Talent nicht genug bewundern, das er in fast jeder Scene in Bezug auf die Entwicklung der Situation an den Tag legt. Der Franzose Roger ist gewiss ein authentischer George Brown; er ist als solcher ein Ausbund von Noblesse, Liebenswürdigkeit und Schelmerei. Als authentische Interpretation der Musik können wir es jedoch nicht betrachten, wenn er im zweiten Aufzuge, in Erwartung der weissen Frau am Kamin sitzend, zu einem anschwellenden Satz des Orchesters den Blasbalg ganz im Tact in Bewegung setzt, und ihn schliesslich bei einem abbrechenden stark accentuirten Accord bei Seite wirft, dass es klappt. Das heisst die Musik gar zu handgreiflich ins Aeusserliche übersetzen. Sein Raoul in den Hugenotten bot manchen Glanzpunct. Besonders im vierten Aufzug, in dem auch Meyerbeer's Genius gipfelt, gab er den Kampf zwischen Liebe und Pflicht mit ergreifender Wahrheit wieder. Am vollendetsten war seine Leistung als Johann von Leyden. Der vielleicht grellste sittliche Conflict, den die moderne Dramatik entweder mühsam ergrübelt, oder als unmittelbar in der Wirklichkeit

vorgefundene Thatsache ihren Zwecken einverleibt, findet sich im zweiten Aufzug des Propheten. Dem Sohn und Bräutigam wird die Wahl zwischen dem Tode der Mutter oder der Hingabe seiner Braut an einen Wüstling gelassen. Er entscheidet sich für das Letztere. Man konnte aber über der hinreissenden Darstellung Roger's die Scheusslichkeit dieses Conflictes, der nur dazu dient, aus einem Schwachkopf einen Propheten zu erzielen, für den Augenblick vergessen. Einen seltenen Triumph feierte seine Schauspielkunst in der Domscene, wie er als Gesalbter des Herrn seine Mutter verläugnet und sie zwingt, vor ihm auf die Kniee zu fallen. Obgleich hier kein Ton zu singen, folgte doch dem Augenblicke der Kniebeugung der jauchzende Beifall des Publicums. Es war aber auch ein wunderbares Doppelschauspiel, wie Roger gegen das Volk im Rücken den wunderhätigen Propheten spielte, und seine Mutter, indem er sie mit unendlichem Elend im Antlitz flehend anblickte, durch das Wunder der Liebe zu Boden zwang. Die französische Nationalität haftet als Vorzug und Mangel an Roger's ganzem Wesen und zeigt sich namentlich in seinem Streben nach interessanter Wahrheit. Roger ist Franzose, und als solcher will er beurtheilt sein. Ich kann von meinem Gegenstande nicht scheiden, ohne vorher auf W. H. Riehl's geistvolle Charakteristik Roger's, die sich in seinen „musicalischen Charakterköpfen“ findet, ein musiksinniges und denkendes Publicum aufmerksam gemacht zu haben.

A. Z.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Aachen.** Frau Küchenmeister-Rudersdorf hat das Engagement beim Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin wieder angenommen und wird es mit dem 1. Sept. antreten. Frl. Joh. Wagner verlässt uns am 31., um zunächst nach Coblenz zu gehen.

Am 26. Juli 1783 starb zu Berlin — 62 Jahre alt — der preussische Hof-Capellmeister Johann Phil. Kirnberger, einer der berühmtesten Theoretiker und Componisten im gelehrten Stile. Der Organist Kellner, Joh. Fr. Meil, Gerber und Joh. Seb. Bach waren seine Lehrer. Als Kirnberger noch Clavierist bei einer polnischen Capelle war, spielte ein Violinist dieser Capelle, Namens Kosolowsky öfters ein Concert von eigener Composition, worin eine Passage vorkam, welche jener nicht ausstehen konnte, weil eine unharmonische Wendung darin enthalten war. Er setzte dem Kosolowsky daher jedes Mal über diese Passage zu, und erbot sich, ihm eine andere zu schreiben, wenn er sie nicht bloss verbessern wollte. Kosolowsky hatte keine Ohren dafür, und Kirnberger nahm sich vor, ihn durch ein anderes Mittel dahin zu bringen, entweder das Concert nicht mehr zu spielen, oder die bewusste Passage wenigstens zu ändern. Er gewöhnte einen Hund des Fürsten, auf seine Stube zu kommen, und so oft solches geschah, spielte er ihm auf der Violine denjenigen Theil vor, in welchem die krätzige Passage war, unterliess aber nicht, bei selber jedes Mal dem Hunde ein paar Hiebe mit dem Stocke zu geben. Der aufmerksame Hund kam durch diese Uebung in Kurzem so weit, dass er jedes Mal, wenn die Passage kam, jämmerlich zu heulen anfing, und dies war es, was Kirnberger wünschte. Als dieser nun eines Tages durch einen seiner Spione erfuhr, dass Kosolowsky sein verwünschtes Concert spielen wollte, so veranstaltete er durch einen Bedienten des Fürsten, dass der Hund in den Concertsaal hineingelassen ward. Kosolowsky legte sein Concert auf, und als er an die verzweifelte Passage kam, erhob der Hund mit Einem Male ein so jämmerliches Geschrei, dass die ganze Capelle irre gemacht ward und die Instrumente niederlegte. Der Fürst liess das Concert von Neuem beginnen und der Hund sang bei der Passage von Neuem zu heulen da. „Nun werden Sie es doch wohl merken,“ sprach Kirnberger

zu Kosolowsky mit halbleiser Stimme, „dass die Passage nichts taugt, da Sie sogar die Hunde damit aufrührisch machen.“ Der Fürst lachte den Kosolowsky aus, der nach der Zeit nicht weiter mit seinem Concerte erschien.

\*\* **Breslau,** 25. Juli. Am Sonnabend eröffnete Frl. Babnigg ihr Gastspiel mit der Partie der Rosine im Barbier. Die Virtuosität, mit welcher sie diese Partie durchführt, ist aus früherer Zeit her hinlänglich bekannt. Ist ihr aber hier und da der Vorwurf gemacht worden, dass sie mit allzu grosser Freiheit in die Composition selbst eingreife, so bewies sie zugleich durch den Vortrag der beiden Einlagen, dass sie eben sowohl im Stande sei, durch das einfache Lied die Herzen zu ergreifen, wie sie durch die ausserordentliche Kehlenfertigkeit und vollendete Technik ihres Gesanges zur Bewunderung hinreisst. Indem wir schliesslich noch bemerken, dass die Zeit, während welcher Frl. Babnigg von hier entfernt war, ihren Stimmmitteln keinen Eintrag gethan hat, haben wir noch zu berichten, dass die Rückkehrende mit allen Zeichen anhänglicher Verehrung und herzlicher Theilnahme empfangen ward, und der Beifall des in Anbetracht der Jahreszeit ziemlich zahlreich versammelten Publicums sich im Verlauf der Oper je mehr und mehr steigerte. — Hr. Erl sang den Almaviva vorzüglich, und seine gerade in den höheren Lagen so ausserordentlich schöne Stimme machte sich aufs beste geltend. — Anfang künftigen Monats trifft Frau Gundy zum Gastspiel ein. Dieselbe ist dem hiesigen Publicum wohl noch in gutem Andenken. In die Zeit ihres Engagements fiel die erste Aufführung des „Propheten“; sie mit ihren herrlichen Mitteln war unsere erste Fides, und obwohl wir seitdem Künstlerinnen ersten Ranges in dieser Partie kennen und bewundern lernten, wird man sich doch wohl noch mit Vergnügen auch jener ersten Aufführungen erinnern.

**Breslau.** Roger, welcher hier wie überall die Herzen der Frauen bezaubert und deren schmeichelhafteste Huldigungen sich gewann, hat nicht wollen von hier scheiden, ohne ein Zeichen des Dankes zu hinterlassen. Er hat daher zwei Polka's seiner Composition, welche in diesen Tagen im Verlage von Sohn und Lehmann (früher Bote und Bock) erscheinen werden, den breslauer Damen gewidmet, und wird mit dieser Huldigung gewiss Herzen und Füsse zugleich in Bewegung setzen und sich selbst in der Erinnerung und in der Mode erhalten. Das Heftchen wird zugleich mit dem Bilde Roger's, nach einem vortrefflichen Aquarell-Gemälde des Herrn Jäger, geziert sein und sich somit schönen Händen und zärtlichen Blicken noch besonders empfehlen. Auch erscheint, oder ist bereits erschienen, eine besondere Lithographie nach dem genannten Jäger'schen Bilde, welche den zahlreichen Verehrern des grossen Künstlers, die sein Andenken auch äusserlich festhalten wollen, gewiss höchst willkommen sein wird.

**Dresden,** 18. Juli. Fräulein Wildauer beschloss gestern ihr Gastspiel mit einer Wiederholung der Susanne in Mozart's Figaro. Ihre Gesangmittel reichen für diese Partie nicht aus; das Spiel ist allerdings höchst gewandt und reizend, allein es will uns doch scheinen, als trüge die Künstlerin aus ihrem Nandl in dem „Versprechen hinter dem Heerd“, und dessen matten Nachahmungen, die sie uns auch zum Besten gegeben hat, hier und da eine Manier in die feiner komischen Rollen, welche durchaus nicht dahin passt.

**Frankfurt a. M.** In einer Abendunterhaltung bei Hrn. André hörten wir dieser Tage die jungen Brüder von Booth aus London, Knaben von 8, 10 und 12 Jahren, alle drei Violinspieler,

im Musik-Institut zu Karlsruhe unter Leitung des Capellmeisters Will gebildet. Der älteste trug das sechste Concert von Beriot mit grossem Beifalle vor. Die meiste Genialität schien jedoch der jüngste zu verrathen. Das Zusammenspiel in einem Trio von Will war sehr anerkennungswert.

---

**Mainz.** Der beliebte Componist der gefälligen Tanzrhythmen, Anton Wallerstein, ist hier durch nach Süddeutschland und Oesterreich gereis't, um in diesen Ländern seine Compositionen zu verbreiten.

---

**Wiesbaden.** Schindelmeisser's Stelle, der als erster Hof-Capellmeister nach Darmstadt geht, soll der Musik-Director Hagen aus Bremen erhalten haben. — Vieuxtemps ist hier und hat bereits ein Concert gegeben, wie auch in Homburg.

---

\*\*\* **Baden-Baden.** Am 20. August wird ein Musikfest hier Statt finden, wozu H. Berlioz eingeladen ist und seine Sinfonie „Romeo und Julie“ aufführen wird. Wer ihn eingeladen hat, fragen Sie? Ei nun, derjenige, der hier Alles in Allem ist, der Herr Benazet, Pachter der Spielbank.

---

**Wien.** Ausser Fräul. Johanna Wagner werden Fräul. Agnes Bury, Sabine Heinefetter und Frau Fischer-Nimbs zu Gastspielen erwartet. Fräul. La Grua aus Paris wird erst im September hier eintreffen. — Strauss's Benefice in der Bierhalle am 18. d. M. war sehr zahlreich besucht; er führte seinen „Kaiser-Rettungs-Jubelmarsch“ mit 224 Musikern auf und musste ihn zwei Mal spielen.

---

Frau Nina von Rosthorn hat ihren Aufenthalt auf dem Lande in Baden bei Wien zur Pflege ihrer Gesundheit gewählt.

---

Ziemlich sicheren Nachrichten zufolge soll der unbekannte Aus schreiber eines Preises auf den besten Operntext (s. unten) der Herzog von Coburg, der Componist der Casilda, sein.

---

**Zürich.** Die hiesigen Männergesang-Vereine haben Richard Wagner am 13. Juli als Zeichen der Anerkennung seiner musicalischen Wirksamkeit einen Fackelzug gebracht. Nach Wagner's Aeusserungen in seiner Dankrede wird er Zürich nie verlassen.

---

Die Spanier lieben den Tanz leidenschaftlich, allein eigentliche Kunst- oder Ballet-Tänzer und Tänzerinnen kennen sie gar nicht, wiewohl sie die *bailarina* (die Tänzerin vom Fach oder vom Hand werk) von der *bailadora* (dem tanzenden Mädchen) unterscheiden. Eine solche ist ihnen die Königin des Volkslebens, der Volkspoesie — namentlich in Andalusien.

Die Musik spielt bei diesen Tänzen nur eine Nebenrolle, wenn man ihren Gehalt gegen die Poesie des Tanzes abwägt; allein ihre Begleitung ist dennoch wesentlich. Im Volkstheater wird von den Mitspielenden, auch wohl von den Zuschauern, zu dem Tanze gesungen, Guitarre gespielt und mit Castagnetten geschlagen. Die Gesänge sind einfache Liedchen, oft improvisirt, in denen sich eine eigenthümliche, halb orientalische, halb deutsche Leierweise vereinigt und deren Melodie mit wenigen Abänderungen fast immer wiederkehrt und fast überall dieselbe ist. Es kann daher von den vielen reizenden Nationalmelodien der Spanier nicht die Rede sein; die meisten derselben, d. h. derer, die für spanisch in Europa gelten, sind von Deutschen, Italienern und Franzosen in Madrid, Bar-

celona, Sevilla, Cadix u. s. w. componirt. Ein deutscher Musiker in Madrid erzählte uns bei seiner neulichen Anwesenheit hier am Rheine, dass er deutsche Volkslieder (nach Rietz' und Silcher's Sammlungen) auf spanische Texte übertragen habe, und dass sie sehr bald ins Leben übergegangen seien.

---

Ueber das Violinspiel und die Compositionen des russischen Obersten Alex. Lwoff drückte sich vor Kurzem ein Kritiker (?) also aus: „Wer Lenau gekannt hat und sich in seinen Dichtungen ergangen, wird und muss sich (sich? oder ihn?) unwillkürliche wiederfinden in dem Violinbogen (!) wie in allen Compositionen Lwoff's. Jede Moleküle, die er schwingen macht, man fühlt unwillkürliche heraus aus ihr, dass sie von einem Schlag seines Herzens erregt wurde.“ (?)

## Ankündigungen.

### Preisausschreiben

für einen Operntext.

Ein Freund der dramatischen Tonkunst hat der unterzeichneten Buchhandlung eine Summe von

**200 Thalern**

mit der Bestimmung übergeben, diese Summe zum Preise für den besten Stoff und Text zu einer lyrisch-romantischen Oper zu verwenden.

Die Oper soll den Zeitraum eines gewöhnlichen Spielabends einnehmen, also aus mindestens 2 oder 3 Acten bestehen. Inhalt und Bearbeitung soll den Anforderungen der Gegenwart entsprechend sein, ohne jedoch das Gute der bisherigen Oper unberücksichtigt zu lassen. Die Oper darf keinen Dialog enthalten.

Die Texte müssen bis spätestens den 1. Dec. 1853 in 2 Exemplaren leserlich geschrieben, ohne Namensangabe des Verfassers, jedoch mit einem Motto versehen, und unter Beifügung eines versiegelten und mit gleichlautendem Motto versehenen Zettels, welcher innen den Namen enthält, an die unterzeichnete Buchhandlung *franco* eingesendet werden. Das Preisrichter-Amt haben auf Ersuchen gütigst übernommen die Herren

**Dr. Karl Gutzkow** in Dresden,

**Dr. Franz Liszt**, Hof-Capellmeister in Weimar,

**Eduard Genast**, Regisseur am Hoftheater in Weimar.

Das von den genannten Herren Preisrichtern als das beste erkannte Libretto ist gegen den Preis von 200 Thalern Eigenthum des Preisrichters. Derselbe wird das Libretto einem befähigten Componisten zur Composition übergeben. Ausser dem Preise soll dem Verfasser des Libretto's auch noch von den etwaigen Aufführungen der Oper der dem Dichter gesetzlich zufallende Theil der Einnahmen gewährt werden.

Sollte nach dem Ausspruch der Herren Preisrichter kein Werk den oben angegebenen Bedingungen entsprechen, so wird der ausgeschriebene Preis nicht ertheilt.

Gera, den 8. Juni 1853.

Die Buchhandlung von Hermann Kanitz in Gera, im Auftrage.

---

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von **BERNHARD BREUER** in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzelle 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

### (Hierbei das Literaturblatt Nr. 1.)

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.  
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. Tannit