

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 21.

KÖLN, 21. Mai 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe („Le Pardon de Ploërmel“, komische Oper von G. Meyerbeer). III. (Schluss.) Von B. P. — Aus Bonn (Letztes Abonnements-Concert — Ueber künstlerisches Schaffen — Mozart's Requiem). Schluss. Von V---s. — Tages- und Unterhaltungsblatt.

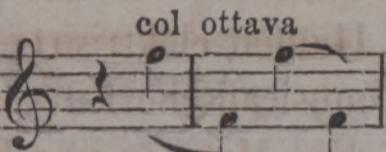
Pariser Briefe.

[„Le Pardon de Ploërmel“, komische Oper von G. Meyerbeer.]

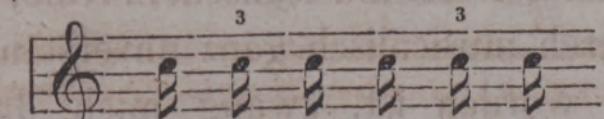
III.

Der zweite Act beginnt mit einem Chor der Landleute, die von der Arbeit zurück kommen und sich durch einen guten Trunk belohnen. Die Männerstimmen intonieren ihn in *Fis-moll*, $\frac{2}{4}$ -Tact, nachdem im Ritornell die

wiederholten geschliffenen Octaven,



u. s. w. die herzhaften Züge aus den Bechern begleitet haben. Die Melodie ist artig, aber ohne Originalität. Du erinnerst Dich der Aeusserung Rossini's bei der Anwesenheit des kölner Männer-Gesangvereins in Paris, als der Chor den trefflichen Sologesang von DuMont-Fier mit Brummstimmen begleitete: „*Voilà un joli effet! Si je l'avais connu, je l'aurais employé dans un de mes opéras.*“ So etwas lässt sich Meyerbeer nicht zwei Mal sagen; sobald in diesem Trinkchor die Soprane einsetzen, lässt er die Tenöre und Bässe mit Brummstimmen die Melodie der Frauen begleiten. Da nun zugleich der Uebergang aus *Moll* in *Dur* eintritt, so haben wir wieder einen recht hübschen und dieses Mal sehr unschuldig raffinirten Effect, der durch einfache Mittel erreicht wird. Leider passt die Rückführung zum ersten Thema schlecht dazu: von *fis* chromatisch im Unisono der Männerstimmen hinauf bis zur Dominante, auf welcher dann in vier Sechszehtel-Triolen *ff* auf *cis*:



der unvermeidliche „*Rataplan*“ wieder zum Vorschein kommt. Der Chor wird ohne Orchester-Begleitung gesungen; ganz neu ist übrigens die Anwendung der Brummstimmen auf der pariser Scene nicht; der belgische Componist Limnander hat sie vor einigen Jahren auch schon einmal in seiner Oper „*Die Montenegriner*“ benutzt.

Der Dialog, der folgt, spricht von der Wahnwitzigen und bereitet auf ihre Erscheinung vor, bei welcher der Chor sich entfernt. Dinorah tritt unter dem unruhigen Geigengeflüster auf, mit welchem die Ouverture begann. Die Romanze in *E-moll*, Andantino, $\frac{6}{8}$ -Tact, in welcher sie sich erinnert, dass ein Alter vom Berge (*un vieux sorcier de la montagne*) ihr einst Leid verkündet, und im zweiten Vers den Zaunkönig singen hört: „*Adieu l'amour*“ (!) — ist das erste wirklich ganz einfach melodische Stück, ein sanfter, gefühlvoller Gesang, dessen erster Satz an Mendelssohn's „Wasserfahrt“ (für vier Männerstimmen) erinnert. Die Begleitung durch Flöten, Oboen und Clarinetten ist schön. Das einleitende Recitativ geht aus *F-dur* wiederum durch die halben Töne *c, des, d, es, e* nach der Dominante *h*; es scheint, als gäbe es keine andere Modulation mehr in Meyerbeer's Phantasie.

Dinorah trauert über ihre Einsamkeit in der Nacht; da bricht der Mond durch Wolken und zeigt der Armen ihren scharf umrisstenen Schatten. Sie freut sich dieser Gesellschaft, und es beginnt — Nun, was? — Nichts Anderes als der Schattentanz aus der „Grille“ von Frau Birch-Pfeiffer! *Je prends mon bien (mes raffinements) où je les trouve!* — Doch der Tanz allein schien für Paris noch nicht fein genug, es musste noch eine ganz absonderliche Würze dazu gefunden werden. „Dass ein Schatten mit tanzt, wenn ein tanzendes Mädchen ihn wirft, ist am Ende doch zu natürlich, um auf die Dauer pikant zu sein“ — dachten die drei grossen Facteurs der Oper. Da warf Einer von ihnen hin: „Wenn man nun den Schatten auch singen liesse!“ — „Mensch, das hast du nicht aus dir selbst!“ rief ein Anderer, „das ist eine Inspiration, eine Inspiration!“ — Der Dritte wagte die bescheidene Aeusserung: „Das ist aber doch gar zu unnatürlich!“ — „Was?“ schrieen die beiden Ersten, „zu unnatürlich? für Paris zu unnatürlich? Wir fragen nur: Ist es schon da gewesen? Antwort: Nein! Es ist neu, ganz neu, und das ist genug. Ob widersinnig

oder nicht, wer fragt danach? Und sollte Jemand so dreist sein, es zu thun, haben wir nicht einen Schild ihm entgegen zu halten, der uns schützt und rechtfertigt? Haben wir die Helden um nichts und wieder nichts verrückt gemacht? Je verrückter ihr Benehmen, ihre Rede, ihr Gesang, desto mehr dramatische Wahrheit!“ — Wem die Ehre der Erfindung gebührt, weiss ich nicht; schwerlich indess haben die beiden Librettisten die „Grille“ der Frau Birch-Pfeiffer gekannt.

Kurzum, es entstand die Tanz- und Gesang-Scene Nr. 11 in *Des-dur*, im Ganzen genommen ein brillanter Walzer für Sopran, der seine älteren Brüder von Venzano, Gumbrecht u. s. w. hauptsächlich dadurch übertrifft, dass jede Passage zwei Mal gehört wird, ein Mal von der Sängerin und das andere Mal von ihrem Schatten — denn kann das Pianissimo-Echo ihrer *mezza voce* von irgend etwas Anderem herrühren, als von ihrem Schatten? Damit die Zuschauer aber ja nicht in Zweifel bleiben, so beginnt sie mit der recitativischen Anrede an den Schatten:

Allons vite! prends ta leçon!

Hâte-toi d'apprendre danse et chanson.

Nachdem die Bässe wieder mit dem noch nie dagewesenen chromatischen Gange von *As* an nach der Haupt-Tonart *Des* gehen, tritt das Haupt-Thema des Walzers in $\frac{3}{8}$ ein. Es ist ein Ländler, wie man deren in Deutschland zu Hunderten hört, nicht besser und nicht schlechter; mit der *couleur locale*, welche die Herren Referenten auch an dieser Opernmusik preisen, sieht es dabei windig aus, die Österreicher müssten denn von den Bretagnern stammen, oder umgekehrt. Mit einer Variation desselben in $\frac{6}{8}$ -Tact, *As-dur*, beginnt die Gesang-Lecion: auf die Sylbe *ah!* drei Takte Coloratur in Sechzehnteln, die mit dem Worte „*Réponds!*“ in zwei Achteln schliesst; das Schatten-Echo wiederholt *pp* getreu, worauf wieder zwei Achtel: „*C'est bien!*“ folgen. Endlich geht die Lehrerin (in $\frac{2}{4}$ -Tact) gar zu Zweiunddreissigsteln über, der Schüler wird böse und setzt im Zorne die ganze Passage einen Ton höher ein,

ja, als sie sich bis zu



versteigt, macht

er sich's bequemer und wiederholt die Figur sogar eine Octave tiefer. Sie ärgert sich und geht mit einem sieben Mal vibrirenden *c* (*Rataplan!*) wieder ins Haupt-Thema. Ihm schliesst sich ein Trio in $\frac{3}{4}$ -Tact, *A-dur*, an, das von einem Intermezzo, halb recitativisch, halb *parlando*, unterbrochen wird, weil eine Wolke vor den Mond tritt und ferner Donner rollt: — wie ist Alles doch so einfach, idyllisch, classisch! Der geschickte Maschinist und Optiker lässt glücklicher Weise sein elektrisches Mondlicht bald wieder leuchten, der geliebte Schatten kommt zurück, und

Mad. Cabel wiederholt mit anmuthiger Coquetterie das Haupt-Thema des Walzers, diesmal mit einer Stretta, in welcher sie bis zum dreigestrichenen *des* aufliegt, mit der Clarinette in chromatischen Tonleitern wetteifert, uns bei läufig an Haydn's Jahreszeiten erinnert:



und zuletzt sogar die Pianisten herausfordert, indem sie ihnen die Weber'sche Figur:



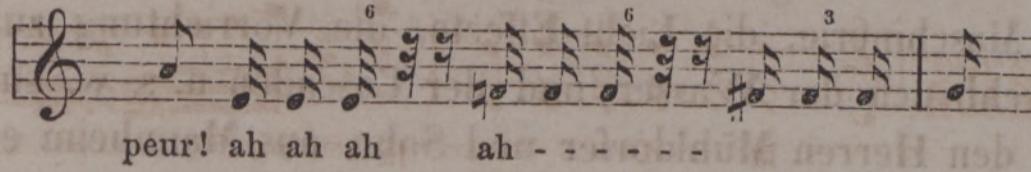
mit Eclat in der Schluss-Cadenz an die entzückten Ohren wirft.

Dass ein solches, für eine ganz besondere Befähigung einer bestimmten Sängerin berechnetes Stück, wenn es von ihr mit technischer Meisterschaft ausgeführt wird, trotzdem, dass es fast keinen Tact Musik enthält, den grossen Haufen elektrisiert, begreift man leicht, eben so, dass unmusicalische Literaten darüber den Kopf verlieren; aber dass Musiker wie Fétis es „eines von den vollkommenen und vollendeten Stücken“ nennen, „die allein hinreichen, den Erfolg eines ganzen Werkes zu sichern“, oder wie der hiesige Correspondent B. der Berliner Musik-Zeitung: „eine der originellsten Compositionen Meyerbeer's“, das geht doch über alle Begriffe und ist ein trauriger Beweis davon, dass es mit der Kunstkritik so weit gekommen ist, dass auch die besten Vertreter derselben — „sehr gütig“ sind, wie Mephisto zur Marthe sagt. Nur Berlioz hat dieses Mal eine Anwandlung von ehrlicher Wahrheitsliebe. Er sagt: „Es ist graziös, aber man könnte ihm meiner Meinung nach den Mangel an Neuheit vorwerfen.“

Ich muss um Verzeihung bitten, dass ich bei solchen Nichtigkeiten, die man bei jedem anderen Componisten mit zwei Worten absertigen würde, so lange verweile. Aber die Apotheose des Componisten, dessen merkwürdige Metamorphose unvorsichtig durch seine Freunde, unverantwortlich durch Männer von musicalischem Rufe, täppisch und anmaassend durch musicalisch ganz unverständige Literaten ausposaunt worden ist, zwang mich dazu. Ich glaube aber jetzt der Wahrheit und den Beweisen für dieselbe sattsam Genüge gethan zu haben, und will nun — nicht etwa ebenfalls „sehr gütig sein“, aber doch die Segel mehr einziehen und mich kürzer fassen.

Nach der Verwandlung haben wir das *Val maudit*, das Thal des Fluches, eine Art Wolfsschlucht, vor uns. Man

kann denken, wie dem Hasenfuss Corentin in solcher Localität zu Muthe wird; Frost und Furcht durchschauern ihn, er zittert am ganzen Leibe und klappert mit den Zähnen in dem *Andantino con moto* in *A-moll*, $\frac{2}{4}$ -Takt, und *A-dur*, $\frac{3}{8}$ -Takt. Wer's nicht sieht, der hört es:



u. s. w. bis *c* und dann von *f* im chromatischen Triolen-Staccato auf *ah ah ah* wieder herab bis *gis!* Irgend einen musicalischen Gedanken darf man in diesem Stücke nicht suchen. Für das Echo oder die Echo hat der Componist aber eine wahre Nymphomanie; er bringt es auch hier wieder an und lässt den Poltron sein verzweifelt lautes



nach einer Pause ganz leise wiederholen — warum? weil „*il s'effraye de son propre chant!*“ Wie psychologisch!

Dinorah erscheint; Corentin lauscht ihrem Gesange etwas gespannter, weil er in ihr die bekannte Verrückte erkennt. Dieser Gesang, ein *Andantino con moto*, *Es-moll*, $\frac{2}{4}$ -Takt, ganz uneigentlich „Legende“ betitelt, denn sein ganzer Inhalt sind folgende Verse:

1. *Sombre destinée,*
Ame condamnée,
Le malheur advint à qui le chercha.
2. *Sombre etc.*
Celui qui premier au trésor toucha,
Mourut dans l'année!

trägt in seiner einfachen Melodie den Charakter des Volksliedes, welcher vortrefflich getroffen ist. Ob es eine wirkliche Volksmelodie sei, die Meyerbeer irgendwo gehört, ist dabei gleichgültig. Ich glaube es nicht; sicherlich ist der Schluss in *Es-dur* auf die letzte Sylbe von *chercha* und *l'année*, so musicalisch hübsch er an und für sich, zumal in Verbindung mit dem Eintritt der Hörner ist, nicht volksliedmäßig, da gar kein innerer Grund vorliegt, aus der trüben und düsteren Stimmung, die das Lied beherrscht, am Schlusse in eine lichte und heitere überzugehen. Was die Feuilletonisten über dies Lied fabeln und faseln, ist wiederum sehr charakteristisch, d. h. für sie. „*On dirait une voix d'outre-tombe*“ (Fiorentino im *Moniteur*) — eben so: „Das klingt wie ein Lied aus einer anderen, oder einer uralten, verlorenen Welt — diese Melodie ist nicht celtisch, eher altspanisch, maurisch oder jüdisch — sie ist schwer nachzusingen, klingt aber selbst-

ständig nach, ohne dass man sie erfassen könnte.“ (M. Hartmann in der *Kölnischen Zeitung*). — Das verstehet, wer kann! Und auf solcher Grundlage wird dann in die Welt hinein drommetet, „hier verschwinde die Reflexion vollkommen hinter der vollendeten Kunstform!“ (man vergleiche alle von uns gegebenen Beispiele!) — „hier trete eine überströmende Fülle der Production in einer Einfachheit auf, wie sie nur die classischsten Schöpfungen charakterisirt!“

Ich weiss sehr gut, dass die Cultur,

„Die alle Welt beleckt“,

unsere Zustände so angefressen hat, dass die Repräsentanten der oberflächlichen Universalbildung und gesinnungslosen Allerweltsdienerei im Leben und in der Kunst, die Männer des höflichen Schweigens, die Hehler der Lüge den schlichten Kunstfreund, der gegen allen Usus der guten Gesellschaft patentirten Schöngeistern die Wahrheit sagt, verdammten werden; aber wenn die allerflachsten, offenbar falschen und durch nichts begründeten Urtheile über ein Kunstwerk durch die angesehensten Organe der Presse tausendstimmig verbreitet werden, so ist es die Pflicht eines ehrlichen Kritikers, die Welt vor dergleichen Falschmünzerei zu warnen, und das wollen wir wenigstens so lange wie möglich thun, auch auf die Gefahr hin, für sehr unhöflich gehalten zu werden.

Für den Verlauf der Handlung der Oper ist das Lied desswegen nothwendig, weil es dem Corentin die Augen über Hoël's Freundschaft öffnet. Es hat ihm die Ueberzeugung gegeben, dass, wer den Schatz zuerst berührt, in demselben Jahre sterben müsse; allein noch versteilt er sich gegen Hoël, und dies gibt Veranlassung zu dem Duett zwischen Beiden (*Allegretto*, $\frac{2}{4}$ -Takt, und *Molto vivace*, $\frac{6}{8}$ -Takt, *A-dur*): „*Quand l'heure sonnera*“, welches namentlich in dem ersten Allegretto-Satze ein melodisches und an die gute ältere komische Musik der Franzosen erinnerndes Stück ist. Das *Vivace*, $\frac{6}{8}$ -Takt, ist weniger ansprechend. Im Ganzen aber vereinigt sich hier musicalischer Ausdruck mit dem Wortsinne, der sonst von Meyerbeer nur allzu häufig auf gar zu realistische Weise in Töne übersetzt wird. Auch das viertaktige Ritornell, welches öfter wiederkehrt, schmeichelt sich durch die Gesang-Phrasen anmutig hindurch. Ein feiner Zug ist auch der, dass das (etwas Mozart'sche) erste Motiv:



bei der letzten Frage Corentin's: „wer von ihnen beiden den Schatz zuerst berühren solle“, in *Moll* eintritt und darauf das oft gehörte Ritornell in *C-dur* wie eine Ironie erklingt, als wäre die Sache ganz harmlos.

Das Endergebniss ist, dass Corentin sich entschieden weigert, die Ehre des Vortritts zu übernehmen. Da naht sich die arme Verrückte wieder, und er schlägt vor, sie zu benutzen, um für ihn und Hoël die Castanien aus dem Feuer zu holen. Hoël erkennt seine Braut; aber er sucht sich zu überreden, dass ihre Gestalt nur ein Blendwerk sei (!), und beide Schatzgräber machen sich daran, die Arme zu bereden, über den Baumstamm, der im Hintergrunde die Brücke über einen Bergstrom bildet, voran zu gehen und den Schatz zuerst zu berühren. Hoël erscheint dabei so nichtswürdig, dass auch die besten Melodien, die ihm in den Mund gelegt würden, alle edleren Empfindungen, die zuweilen in seinem Herzen auftauchen, zur Lüge machen müssten.

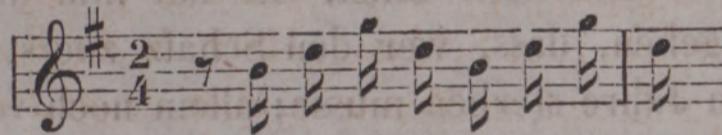
Diese Situation gibt den Stoff zu dem grossen Finale des zweiten Actes:

Holà! ma belle, écoutez-nous!

— *Qui m'appelle? que voulez-vous?* — —

Pauvre victime! etc.,

welches das am meisten dramatische und wirkungsvollste Stück der ganzen Partitur ist. Die Ueberredung übernimmt vorzugsweise Corentin, aber Dinorah antwortet ihm mit Liedern vom Vogel im Walde und vom Sperling in der Luft, die freilich wieder etwas arg gekünstelt sind. Doch hat das erste in der zweiten Hälfte eine ansprechende melodische Phrase. Das zweite beginnt so:



wobei mir einfiel, dass es doch ein curioses Ding um die musicalische Charakteristik ist; bei Händel im Samson bedeuten diese Noten: „Erschallt, Trompeten, laut und hehr!“ — bei Meyerbeer hingegen: „*Gai passereau, voici le jour!*“ — Doch, dies bei Seite, befindet sich Meyerbeer in diesem Terzett, dem einzigen Stücke der Oper, während dessen etwas auf der Scene geschieht, auf seinem Platze. Die arme Verrückte, die keine Ahnung von der Gefahr hat, die man ihr bereitet; der schadenfrohe Schurke Corentin, der ein Opfer an seiner Statt gefunden; der hab-süchtige Bräutigam, der die eigene Braut halb erkennt, halb verläugnet — dabei Dunkel der Nacht, hier und da ein Mondesstrahl durch zerrissene Wolken, Sturm, Donner und Blitz — am Ende die Katastrophe, dass Dinorah, die ihre Ziege auf dem Berge gewahr wird, über den Baumstamm schreitet, dieser unter ihr zusammenbricht, der Damm des Bergstromes reisst, und mit furchtbarem Brausen die schäumenden Wasserfälle (von natürlichem Wasser) sich herabstürzen — alles das unter dem Gewitter, das auf der Bühne und im Orchester tobt, bildet einen

Actschluss, an dessen imposantem Eindrucke die Musik einen bedeutenden Anteil hat.

Hoël stürzt seiner Braut in den Strom nach, ob aus Liebe, oder weil er den goldenen Schatz nun doch verloren gibt: wer kann das bei solch einem Subjecte wissen? — Der Vorhang fällt. Die ganze Einrichtung der Bühne, die Maschinerie, die Licht-Effecte, die Vorrichtung zum Durchbruch der Wasser und der Cascaden u. s. w. sind von den Herren Mühldorfer und Sohn aus Mannheim erfunden und wurden von ihnen geleitet.

Der dritte Act kann erst nach einer langen Pause beginnen, da die Ueberschwemmung des Theaters Zeit haben muss, sich zu verlaufen. Charakteristisch, dass von allen Berichterstattern Fétis allein — wenigstens in einer Anmerkung — der prachtvollen Wirkungen der Kunst Mühldorfer's ehrenvoll erwähnt. Nun freilich, Mühldorfer ist ja nur ein Deutscher! Das ist so französische Art. Wenn aber ein deutscher Feuilleton-Bericht sagt: „Um alle die grossen Wunder, die Herr Mühldorfer aus Mannheim mit verschwenderischem Aufwande an Geld und Phantasie geschaffen, kümmerte man sich nicht; Meyerbeer's Musik machte Alles vergessen“ — so ist das zum wenigsten nicht wahrheitsgetreu, da alle Welt die mechanische und optische Scenerie im zweiten Acte röhmt und bewundert. Es kam indess wohl nur darauf an, der früheren Aeusserung desselben Feuilletonisten: „dass Meyerbeer wie ein umgekehrter Taschenspieler unsere Augen beschäftigen wolle, um zum Nachtheil unserer Ohren, unseres Verstandes und unseres Geschmackes das zu escamotiren, was wir von einer Oper und einem grossen Compositeur (*sic!*) erwarten“ — ein recht eclatantes Dementi zu geben. (Vgl. Kölnische Zeitung Nr. 91 und Nr. 97.)

Während dieses langen Zwischenactes bei der ersten Aufführung war es, dass Meyerbeer dem Kaiser Napoleon III., der ihn zu seinem Erfolge beglückwünschte, versicherte: „nicht Frankreich sei ihm, sondern er sei Frankreich Dank schuldig für die gute Aufnahme seines Werkes, da es das Land sei, in welchem er die besten Künstler und die besten Richter fände.“ — Ich weiss nicht, ob ich, wiewohl längst nationalisiert, dieses Compliment annehmen darf.

Der Anfang des dritten Actes ist eine Nachahmung der Einleitung zu Schiller's Tell, nur mit dem Unterschiede, dass diese in Einer Zeile mehr Poesie enthält, als die ganze Idylle der Herren Barbier und Carré vom Waldhorn bis zum *Pater noster*.

Nach einer Introduction mit fünf Hörnern erscheint ein Jäger mit dem Horn auf den Bergen, ruft im $\frac{6}{8}$ -Takt „*En chasse!*“ und imitiert sich mit dem Horn. Nachdem ein Effect, der in der ganzen Oper noch nicht da gewesen,

das Echo — was? wieder ein Echo? — Still, still! es kommt noch ein paar Mal! — also nach dem Echo stimmt er ein Jagdlied an, Polka-Mazurka in *C-dur*; Rückkehr zum Thema mit der bekannten, hier nur ein klein wenig anders gestalteten Rataplan-Dominante und dem Schluss:



den das Horn als Echo nachmacht — eine abgegriffene Münze, die durch die geniale Fermate auf dem zweiten *e* neu gestempelt werden soll! Begleitung nur mit Hörnern. Wie gern hätte man hier einen Jägerchor angebracht! Aber das ist zu alt, und Weber leider zu populär! Was anfangen, um etwas Neues zu geben? Ei nun, wir kehren das Ding um und geben einen Chor von Hörnern mit einer Solostimme des Tenors.

Darauf kommt ein Schnitter mit der Sense und gibt ebenfalls ein Lied zum Besten in *A-moll*, mit sehr freien rhythmischen Reihen oder vielmehr Spielereien, bald von 3, bald von 4 oder $3\frac{1}{2}$ Tact ($\frac{2}{4}$ und $\frac{2}{8}$), im zweiten Tempo $\frac{6}{8}$ -Tact, was alles zu einem Volksliede, was es doch sein soll, passt, wie die Faust aufs Auge. Beim Schärfen der Sense schrillt das Orchester mit Flöten und Triangel:



drei Mal wiederholt, wobei der Tenor das hohe *g vibrando* aushält und vorgeschrrieben steht: „*il aiguise trois fois sa faux*“! — Höchst naiv nennen die Leute hier das Lied *le Solo de faux*, das Sensen-Solo!

Als der Schnitter weg ist, kommen zwei Hirtenknaben mit ihren Schalmeien. Sie blasen ein Ritornell, das nicht ganz so läppisch ist, wie das im Tannhäuser, aber auch nicht viel besser; das Echo wiederholt es — unglaublich, aber wahr — diesmal jedoch zur Veränderung in der tieferen Octav. Das Hirtenlied (*Villanelle* betitelt — aufgepasst, ihr Herren Salon-Pianisten! eine neue Ueberschrift für eure Stückchen!) ist ein Duettino in *F-dur*, in langsam wiegendem Walzer-Tact, obwohl $\frac{9}{8}$ vorgezeichnet sind. Die Melodie ist sehr gewöhnlich, hört sich aber, von zwei frischen Mädchenstimmen gesungen, ganz hübsch an; lesen darf man sie freilich nicht. Es muss aber zur Zeit Dina-rah's in der Bretagne viele Sopranstimmen von grossem Umfange gegeben haben, denn die beiden netten Jungen singen ihr:



und am Schluss ihr:



ganz artig. Zuletzt noch einmal Echo!

Endlich kommen die vier Personen dieses, wie man sieht, höchst einfachen und natürlich gehaltenen Idylls zusammen, begrüßen sich, während das Orchester eine Tanz-Melodie spielt, und „da die Sonne aufgeht und es schönes Wetter ist“ („*Et voici le Soleil! Et voici le beau temps!*“) so — — singen sie ein vierstimmiges *Pater noster*. Der Tenor intoniert (*Allegretto (!) molto moderato*):



das ganze Quartett wiederholt die Worte in einer Art von Responsorium. Die Form erinnert übrigens an die Oster-tisch-Scene in Halévy's „Jüdin“, die Composition ist aber nicht damit zu vergleichen, da sie von den vielen schwachen Stücken dieser Oper leicht das schwächste sein dürfte.

— Einen Spass zum Schluss! Herr A. de Rovray (*alias Fiorentino*) schreibt im *Moniteur* über dieses *Pater noster*:

„Die Tonart *Ges-dur* ist mit vollem Verständniss der scenischen Wirkung gewählt und passt auf das vollkommenste zu der Farbe und zu der Empfindung des Adagio. Da finden wir Zurückführungen von unendlichem Reiz, enharmonische Modulationen von seltsamer Lieblichkeit, Klagen, Seufzer, Schluchzen; mit Einem Worte, es ist eines der bewunderungswertesten Quartette, die es auf der Bühne gibt.“ (*Moniteur*, Nr. 100.) — Nun ist aber unglücklicher Weise das Quartett aus *B-dur*, nicht aus *Ges-dur*; es hat gar keine Zurückführung, weil es kein Thema hat, das wiederkehrt, es hat nur eine ganz gewöhnliche Modulation und weder enharmonische Verwechslungen noch Seufzer und Schluchzen. Das alles hat dem Herrn Kritiker seine Phantasie über eine eingebildete Tonart geliefert! Wie ist das aber möglich? Ei, die folgende Nummer 20 geht wirklich aus *Ges-dur*; hat ihm nun Jemand gesagt, Nr. 19 in *B*, Nr. 20 in *Ges*, und er das verwechselt, oder hat er einen Blick in den Clavier-Auszug gethan, die sechs *Bee* gesehen und sie auf Nr. 19 übertragen — wer kann das wissen? So schreibt man in Paris Kritik!

Nach dem Intermezzo tritt die Handlung des Drama's wieder in ihre Rechte. Hoël trägt die leblose Dinorah auf die Scene, legt sie auf eine Rasenbank und singt ihr eine Romanze vor, deren Melodie ansprechend, im Grunde aber doch unbedeutend ist. Die unvermittelte Folge von *Es-dur* auf *Ges-dur* ist sehr schroff und berührt geradezu unangenehm. Uebrigens lernen wir hier die richtige Accentuation des Namens



kennen. Wie könnte sie bei diesem hohen *ges* aus der Brust des bräutlichen Baritonisten stumm und todt bleiben?

Das kalte Bad hat seine Wirkung gethan: Dinorah ist vernünftig und Hoël moralisch geworden. Sie erwacht mit den Worten: „Welch ein Traum!“ — Diesen Gedanken fasst Hoël zur Stelle mit seelenkundiger Geschicktheit auf und überredet sie, dass sie nur geträumt habe, dass der Brautzug sich ordne, um sie an dem Ablassfeste, das so eben eingeläutet werde, zur Kirche und zur Vermählung zu führen. Das Duett hat einige schöne Stellen, hält aber mit dem Duo im vierten Acte der Hugenotten und mit dem Terzett im fünften Acte des Robert auch nicht entfernt einen Vergleich aus. Dinorah sucht in ihrer Erinnerung die Melodie des Marienliedes, deren Anklang sie in *Moll* singt. Unterdessen naht sich die Procession; sie hört den Chorgesang in *Dur*, glaubt nun wirklich an einen Traum und zieht mit dem Bräutigam unter dem Geleite ihrer Freundinnen und der Wallfahrer nach der Capelle. Der volle Chor: „*Sainte Marie! Gloire à Marie!*“ schliesst die Oper auf imposante Weise, ohne dass man den lächerlichen Schlussvers des Libretto bemerkte: Corentin: *Et le trésor?* Hoël: *Perdu — mais son coeur les vaut tous!* — der dem Genie der Verfasser des Buches die Krone aufsetzt.

Bedarf es nun noch eines Resumé's? Ich denke, der Leser wird es selbst zu machen wissen.

Ich habe nur noch hinzuzufügen, dass mich bei meiner Analyse keineswegs ein Vorurtheil gegen Meyerbeer beherrscht hat, dessen grosse Eigenschaften ich aufrichtig schätze; noch weniger kann ich in den Verdacht neidischer Verkleinerung kommen, da ich weder Componist, noch Librettist, noch Literat bin. Auch gestehe ich offen, dass nicht so sehr der Werth oder Unwerth der Oper, als die wahrhaft erbärmlichen Zustände der hiesigen Kritik, welche die Pest ihrer Fäulniss noch niemals so auffallend als dieses Mal auch nach Deutschland verbreitet hat, mich zu einer so ausführlichen Besprechung bewogen haben. Zur

Sache selbst will ich schliesslich nur noch die Ueberzeugung aussprechen, dass ich diese neueste Oper Meyerbeer's nicht für so lebensfähig halte, dass sie einen Welt-Erfolg haben werde, wie ihre Lobredner verkünden. Das Buch ist zu schlecht, und die Musik hat im Ganzen doch zu wenig Gehalt, um auf die Dauer zu fesseln. Dazu kommt, dass die Haupt-Partie für eine bestimmte Sängerin geschrieben ist, die eine fabelhafte Technik besitzt, wiewohl sie, ausser durch eine allerdings sehr schätzenswerthe Reinheit der Intonation, weder durch Wohllaut der Stimme noch durch Seele des Vortrags einnimmt. Fehlt nun die vollendete Virtuosität der Ausführung, so steht das musicalische Skelett in seiner ganzen Dürftigkeit da und kann keinen Menschen reizen. Ich habe vor fünf Jahren von dem „Nordstern“ vorhergesagt, dass er in Deutschland niemals glänzen werde, obwohl grosse Autoritäten ihm die „Reise um die Welt“ prophezeiten. Die Zeit hat mich gerecht fertigt, die Reise um die Welt ist an der deutschen Gränze stehen geblieben. Dasselbe wird dem *Pardon de Ploërmel* widerfahren, und Meyerbeer wird sich begnügen müssen, „die besten Richter in Frankreich zu finden“.

B. P.

A u s B o n n .

[Letztes Abonnements-Concert — Ueber künstlerisches Schaffen — Mozart's *Requiem*.]

(Schluss. — S. Nr. 20.)

Zu dem Künstler hingegen, aus dessen Werken jede Spur irdischer Bedürftigkeit getilgt ist, wird es den Meisten schwer, ja, unmöglich, sich ein eigentliches Verhältniss zu bilden. Weil in seinen Schöpfungen das rein Stoffliche der Leidenschaft in der künstlerischen Verklärung gewisser Maassen aufgegangen und vernichtet ist, so vermissen sie in ihnen die Leidenschaft überhaupt. Freilich steht das Kunstwerk jetzt vor ihnen da in lauterer, makeloser Schönheit, eine Erscheinung aus höherer Welt, an der unser irdisch beschränktes, leidenschaftlich vorwärts dringendes Wollen und Streben keinen Anteil hat; und so können sie es nicht ahnen, wie mächtig die Stürme der Leidenschaft getobt, wie hoch die Wogen der Empfindung gestiegen, aus denen endlich, nachdem der Künstler sie mit der Kraft seines Geistes beschwichtigt, sich diese allvollendete Gestalt reiner Schönheit ruhig emporgehoben. Nun blendet der Glanz der Formvollendung die Augen der Beschauer und macht sie untauglich, den Gehalt des Kunstwerkes zu erkennen; sie fühlen sich mit ihren Empfindungen ihm entfremdet, denn das wahre Kunstwerk ist nicht von dieser Welt, es ist streng und verlangt von jedem, der ihm nahe tritt, eine völlige, unbedingte Hingebung und die Aufopferung seiner beschränkten Persönlichkeit. Die Meisten scheuen vor solchen Anforderungen zurück, und so rücken ihnen nach und nach die Gestalten der Künstler in eine Ferne, wo sie unter dem Schutze ihres classischen Ansehens ruhig thronen mögen, und wohin ihnen jene kühle Anerkennung nachgesandt wird, die man Classikern doch nun einmal nicht versagen kann.

Wir müssen es, halb lächelnd, halb traurig, bekennen: den „Classikern“ wird im Allgemeinen recht übel mitgespielt; am wenigsten wird die Universalität dieser Künstler begriffen und gewürdigt.

Man preis't die harmonische Schönheit, die Süssigkeit Sophokleischer Poesie, die bezaubernde Anmuth Raphael's, die Grazie und Liebenswürdigkeit Mozart's. Man sollte wirklich glauben, der grosse Griech habe die gewaltigen Mythen seines Volkes immer recht vorsichtig und sanftmütig ins Milde umgedichtet, der Fürst der Maler habe immer nur Madonnen und zwar nur mädchenhaft reizende gemalt, und in Mozart'scher Musik gehe es immer hübsch heiter und fröhlich zu, und man finde dort höchstens eine reizende, in anmuthigem Spiel sich gefallende Schwermuth. Man scheint zu vergessen, dass Sophokles stets mit der unerbittlichsten Strenge und Folgerichtigkeit verfährt, und dass er, der Sülle, es versteht, herbe zu sein, wie kein Anderer, wenn er z. B. die Elektra dem Bruder, dessen Schwert eben die Mutter trifft, zurufen lässt: „Verdopple den Schlag!“ — Man denkt nicht daran, dass Raphael neben der höchsten Anmuth auch die höchste, die erschütterndste Kraft besitzt, und dass Werke wie die Kreuztragung, die Vision Ezechiel's, der Heliodor oder die Darstellungen aus der Apostelgeschichte wenigstens eben so bezeichnend für seinen Genius sind, wie die liebreizendste seiner Marien. — Und man scheint sich endlich nicht erinnern zu wollen, dass Mozart auch alle dämonischen Mächte der Leidenschaft, alle Gewalten des Schmerzes wachruft, und uns in seinen Tönen eben sowohl die Schauer der Hölle wie alle Reize holdseligster Anmuth empfinden lässt. Denn solche Künstler sind allumfassend; was ihnen Welt und Geist Bedeutsames bietet, ergreifen sie, um es sich anzueignen, und lassen es künstlerisch verklärt wieder erstehen. Und diese Künstler sind nicht nur die gesetzmässigsten, sie sind auch die kühnsten; freilich unterscheidet sich ihre Kühnheit von den lächerlichen Extravaganzen unproductiver Naturen, wie das rücksichtslos entschiedene, der gewohnten Schranken nicht achtende, aber gewiss zum Ziele führende Thun des kraftbewussten Mannes von dem ausgelassenen Gebahren übel erzogener Jünglinge sich unterscheidet. Stets sicher, den Geist des Gesetzes auch dann noch zu erfüllen, wenn sie dessen Buchstaben verletzen, und im vollen Vertrauen auf ihre angeborene Stärke und unerschütterliche Gesundheit brauchen sie auch vor dem Gewaltigsten nicht zurück zu weichen; mit fester Hand ergreifen sie es, und mit nie fehlender Kraft wissen sie es künstlerisch zu bändigen. In ihren Werken stellt sich eine Welt dar, in der alles Verschiedenartigste gleichberechtigt neben einander lebt und webt, wie in der wirklichen Welt, die uns umgibt; da erblicken wir das Kraftvolle neben dem Zarten, das grausenhaft Erschütternde neben dem Anmuthigsten. Da wechseln die Gestalten vielfach, und die mannigfältigsten Formen thun sich hervor. Aber wie über der Erde, auf der Alles in ewig regem Wechsel unbeständig sich drängt, still der lichte Aether ruht, gleichsam ein höheres, reineres Dasein uns verheissend, so ruht über jener Welt der Kunst, die so Vielfältiges in sich schliesst, der wolkenlose Himmel der Schönheit, und Alles ist durchleuchtet und verklärt von seinem Lichte.

Man kann sich kaum solcher und ähnlicher Betrachtungen enthalten, wenn man so glücklich ist, zwei Werke wie die Sinfonie und das *Requiem* unmittelbar auf einander zu hören. Und warum sollte man sich ihrer enthalten? Es mag jetzt mehr als je gerathen sein, sich von Zeit zu Zeit mit sich und Anderen über das Höchste in der Kunst zu verständigen und es sich klar zu machen, warum dieses Höchste nicht von Allen erfasst und gewürdigt wird. In jeder Kunst treten jetzt Bestrebungen hervor, deren letztes Ziel das Aufhören aller Kunst sein müsste, und die Musik scheint wahrlich nicht am wenigsten bedroht. Es kann uns wohl betrüben und Zweifel an dem geistigen Fortschreiten der Menschheit rege machen, wenn wir wahrnehmen, wie in dem Volke, das auf dem Gebiete der Kunst Lessing und Schiller zu Lehrern gehabt hat, das Urtheil über die einfachsten Gesetze und Grundsätze der Kunst so unsicher hin und her schwankt. Die abgeschmacktesten Theorien, wenn sie nur mit der erforderlichen Dreistigkeit zu Markte gebracht werden, kön-

nen sicher sein, wenigstens auf dem „lauten Markte“ einen Anhang zu finden; längst gelös'te Probleme werden von beschränkten Köpfen mit lächerlichem Ernst einer neuen Prüfung unterworfen; es scheint, man findet ein eigenes Behagen darin, auf den Wegen, die grosse Männer mit mächtigen Schritten durchmessen haben, noch einmal mit lahmen Füssen umherzutappen. Vor Allem kläglich ist es, zu beobachten, wie man noch immer nicht müde wird, sich mit den fleisch- und blutlosen Schemen von Idealismus und Realismus herumzuschlagen. Diese schalen Begriffe, oder vielmehr diese beiden Wörter, „wo Begriffe fehlen“, scheiden die Kunst, die eine, untheilbare, in zwei Theile, von denen keiner die Kraft zu einem selbstständigen Dasein in sich trägt. Wenn wir den Bestrebungen, die uns das Kunstwerk der Zukunft herbeiführen wollen, auf den Grund blicken, so nehmen wir als Ausgangspunkt und Ziel derselben auch nur einen cruden Realismus wahr, der schliesslich in einen ganz banalen Naturalismus auslaufen wird. Man sollte es ein für alle Mal ohne Scheu heraussagen: Die Begriffe von ideal und real, wie sie in den Köpfen der Meisten spuken, sind ganz nichtig und armselig und kaum werth, dass man sie ernstlich bekämpft; jeder klar denkende Mensch sollte es sich zum Gesetze machen, diese beiden heillosen Wörter auf einige Jahre aus seinem Sprachschatze zu verbannen. Wer nicht erkennt, in welcher nothwendigen höheren Einheit diese Gegensätze aufzugehen, wer nicht einsieht, dass der wahre Künstler in jedem Momente seines Schaffens über den Kampf dieser Gegensätze Meister wird, wem endlich nicht aus jedem Kunstwerke jene vollkommene Einheit entgegentritt — für den ist die Kunst nicht vorhanden, und er mag ihrer Betrachtung nur immer ruhig entsagen.

Freilich geht es jetzt im Reiche der Musik gar tumultuarisch her; aber dennoch glaube ich, können die Freunde der musicalischen Kunst auf dieses Treiben, dem man so gern das drohende Ansehen einer mächtigen Revolution geben würde, geruhigen Sinnes herabschauen. Denn wenn wir die italiänische Malerei des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts ausnehmen, so hat seit dem Untergange der alten Welt keine Kunst eine so ununterbrochene Reihe von grossen Meistern aufzuweisen, denjenigen vergleichbar, welche im vorigen Jahrhundert die deutsche Musik verherrlicht haben. Sollte in Folge des lóblichen Bestrebens unserer Zeitgenossen auch einmal alle Einsicht in das Wesen der Musik verloren geben, — was jene Grossen geschaffen haben, das ist da, unvergänglich; in den manigfältigsten Formen haben sie das Vollendete, das Höchste für immer dargestellt. In dieser Kunst ist ein Reichthum des Schönsten und Herrlichsten, wie in keiner anderen, und diese Fülle von Schönheit und Herrlichkeit kann man nicht wieder aus der Welt schaffen; dieser Besitz bleibt der Menschheit erhalten, und die Erkenntniss seines Werthes muss früher oder später wieder eine allgemeine werden. Seien wir getrost! vor einem einzigen Kunstwerke Mozart's wird die ganze falsche Kunst unserer Tage kläglich zu Schanden.

Ueber das *Requiem* und seine Entstehungsgeschichte werden wir hoffentlich bald die nach allen Seiten hin genügendste und zuverlässigste Belehrung erhalten, und auch ein Anderer als ich müsste sich hüten, hier irgendwie vorzugreifen.

Wollte man die Empfindungen darlegen, die das Werk in uns erregt, so würde man wohl so leicht kein Ende finden. Ich habe diesmal vor Allem die — wenn Sie mich nicht missverstehen wollen — sinnliche Gewalt des Ausdrucks empfunden, vor welcher der streng kirchliche Charakter entschieden zurücktritt. Der Künstler wagt das Aeusserste, und wie der Gegenstand, den er behandelt, die letzten Gränzen der menschlichen Vorstellungskraft berührt, so schreitet er auch bis zu den letzten Gränzen seiner Kunst vor. Gleich zu Anfang das *Kyrie* nimmt trotz der strengen Form der Fuge, die von dem mächtigen Melodieenstrome gleichsam bedeckt wird, einen starken, leidenschaftlichen Aufschwung. Und wenn nun erst das *Dies irae* beginnt, wo alle Schrecken des letzten Gerichtes über die sün-

dige Creatur hereinbrechen! — Man erfreut sich hier der seltenen Vereinigung herrlicher Poesie und herrlicher Musik. Das *Dies irae*, wahrscheinlich von dem Minoriten Thomas von Celano in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gedichtet, ist, neben einem Hymnus verwandten Inhalts (*apparebit repentina*) eines der kostbarsten Stücke aus dem reichen Schatze der lateinischen Poesie des Mittelalters. Die eschatologischen Vorstellungen, wie sie sich aus den spärlichen biblischen Andeutungen nach und nach in der katholischen Kirche entwickelt hatten, treten uns hier in ihrer rein sinnlichen Ausbildung wahrhaft überwältigend entgegen, und in der dreizeiligen, durch den einen Reim mächtig zusammengehaltenen Strophe entfaltet die Sprache aufs schönste ihre ganze Kraft und Klangfülle. Was kein Auge sieht und kein Ohr vernimmt und vor dessen Betrachtung der Geist zurückbebt, das haben hier Dichter und Componist, beide gleich bewundernswürdig, unserer Empfindung und Anschauung nahe zu rücken gewusst. Wenn der Tag da ist, jener Tag, und wenn dann der Richter kommt — *quando iudex est venturus* —, dann kommt er nicht im Säuseln der Lüfte, auf des Sturmwindes Fittigen fährt er einher und vor seinem Nahen erbeben die Berge. In den stürmenden Klängen der Musik hören wir das Entsetzen. „Welches Zittern wird da sein!“ ruft es drei Mal im Bass, während die anderen Stimmen zaged sprechen: „Der Tag des Zorns, jener Tag!“ und endlich alle vereint wiederholen: „Welches Zittern, wenn er zum strengen Gerichte kommt!“ — Das *Tuba mirum* mit seiner wunderschönen Melodie scheint mir doch an Kraft und Grösse des Ausdrucks bedeutend zurückzustehen hinter dem vorhergehenden und eben so hinter dem folgenden Satze, der mit dem drei Mal wiederholten mächtigen Aufschrei: „Rex!“ beginnt und mit der von den weiblichen Stimmen sanft emporgetragenen rührenden Bitte schliesst: „*Salva me, fons pietatis!*“ Rette mich, Du Quell der Gnaden! Das *Recordare* und vor Allem das *Confutatis* gehören zu jenen Wundern der Kunst, über die man eigentlich nicht reden sollte. Die Empfindung gewinnt hier einen immer eindringlicheren, immer mächtiger gesteigerten Ausdruck. „Wenn die Verdammten, vernichtet, den scharfen Flammen überliefert werden“ — so beginnt der Bass mit übermächtigen Tönen — „dann rufe mich“ — erhebt sich im Sopran das innig schmerzliche Flehen — „rufe mich mit den Gebenedeiten!“ Wie von verschiedenen Seiten her ertönt das *Voca me* und wird endlich zu einem anhaltenden Rufe der Sehnsucht. Und nun beginnt im *Oro supplex* ein Gebet, wohl das erschütterndste, das je vernommen worden. Die Creatur, im Bewusstsein ihrer Schuld, durchzittert von der Furcht vor dem Ende, fleht aus den Tiefen ihrer Noth zu dem Richter, „das Herz zerrieben wie Asche“. — Welches Geheimniss ruht in diesen Klängen! Mag man sie noch so oft vernehmen, immer überfällt uns derselbe Schauer, und auch wir trauern und zagen: „*Gere curam mei finis!*“ Dieselbe Empfindung wird erst festgehalten und dann beschwichtigt und sanft aufgelöst in dem *Lacrimosa*, dessen herrlich einherwogende Melodie auf *Pie Jesu Domine* mit den süssten innigsten Tönen schliesst.

Die folgenden Sätze, so weit sie von Mozart herrühren, sind dem *Dies irae* an Schönheit und Bedeutung gewiss nicht untergeordnet. Ich darf sie kaum noch erwähnen — das *Domine Jesu* mit der ergreifenden Stelle *De poenis inferni* und der Fuge *Quam olim*, das *Hostias*, dem vor allen anderen Sätzen der Charakter des Kirchlichen eigen ist, und das *Agnus Dei* mit den sanften, in selige Ruhe einwiegenden Tönen: *Dona eis requiem* und dem grossartig gesteigerten *sempiternam*.

Wie Raphael von dem letzten seiner Werke, der Verklärung des Heilandes, abgerufen wurde, noch ehe es vollendet war, so hat auch Mozart sein *Requiem* nicht zum Schlusse geführt. Wir aber preisen die Künstler selig, die mit solchen Werken ihr Schaffen beschliessen

durften, die, von dem ungetrübten Glanze der künstlerischen Glorie umstrahlt, aus den Reihen der Sterblichen heraustraten.

V - - - s.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Merckel, G., Op. 26, Idylle. 12 Ngr.

Norbert, Fr., Op. 8, Heft I. Capriccio. 12 Ngr.

— — *Op. 8, Heft II. Berceuse.* 12 Ngr.

— — *Op. 9, Divertissement.* 1 Thlr. 5 Ngr.

(Sämmlich über Themen der neuen Oper „Le Pardon de Ploërmel von G. Meyerbeer.)

Ferner:

Gade, Niels W., Op. 35, Frühlings-Botschaft. Concertstück für Chor und Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.

Godefroid, F., Op. 93, Aubade pour Piano, sur l'Opéra: Rigoletto de G. Verdi. 20 Ngr.

Hornemann, E., Op. 20, Miniatur-Bilder. Melodische Pianoforte-Studien für kleine Hände. 20 Ngr.

Kündinger, R., Op. 6, Souvenir de Poloustrowa. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr.

Le Couppey, F., Op. 20, L'Agilité. 25 Etudes progressives de mécanisme et de légèreté pour Piano. 1 Thlr. 20 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy's Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, für eine tieferen Stimme eingerichtet. Nr. 1 bis 12. 2 Thlr. 17½ Ngr.

Nicolai, W. F. G., (Op. 1, 2) Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Nr. 1 bis 8. 1 Thlr. 27½ Ngr.

Perfall, K., Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2. Heft. 20 Ngr.

— — Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 3. Heft. 1 Thlr.

Röhr, L., Réminiscences de l'opéra Lohengrin de R. Wagner pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr. 5 Ngr.

Schumann, R., Op. 24, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Einzel Nr. 1—9. 1 Thlr. 22½ Ngr.

— — *Op. 115, Musik zu Manfred.* Dramatisches Gedicht von Lord Byron. Die Singstimmen 15 Ngr.

Unter der Presse:

Hiller, Ferd., Op. 75, Die Weihe des Frühlings, Ver sacrum, oder die Gründung Roms. Gedicht von Prof. Bischoff. Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug, Chorstimmen.

Dieses Werk ist zur Aufführung bei dem diesjährigen grossen Musikfeste in Düsseldorf bestimmt.

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 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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.