

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 13. August 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Briefe über Musik an eine Freundin. Von Louis Ehlert. Schluss. — Zur Musik-Geschichte (Die Grossherzogliche Hofkapelle in Darmstadt unter Ludewig I. Von Hof-Capellmeister H. S. Thomas). — August Panseron (Nekrolog). — Fräulein Titjens und Frau Czillág. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Aufführung von Mozart's *Requiem* — Elberfeld, Neuer Concertsaal, Barmen, Neuer Concertsaal — Aachen, Concert — Paris — London).

Briefe über Musik an eine Freundin.

Von Louis Ehlert.

(Schluss. S. Nr. 32.)

Bei den Betrachtungen über Mendelssohn berührte Ehlert bereits Robert Schumann (s. Nr. 32, S. 254, Sp. 1); Weiteres über ihn bringen die Briefe VIII. und IX., doch mehr Phantasieen über die besondere Natur dieses Tondichters, als Analyse seiner künstlerischen Entwicklung und seiner Schreibart. Auffallend war es uns, dass der Verfasser wohl von Jean Paul'schen und Hoffmann'schen Anregungen bei Schumann spricht, also von der verführerischen Strömung der Romantik in der Literatur, aber den Vorgang und den Einfluss eines Musikers, Chopin's, gar nicht erwähnt. Das schlägt etwas in die Doltmetscher-Manier der neueren, meist literarischen Musik-Aesthetiker ein, welche den Stil eines Componisten lieber aus allen möglichen Einwirkungen erklären, als aus natürlichen musicalischen Einflüssen und aus musicalischen Vorbildern. Letzteres verbietet besonders die Originalitäts-Prämie, die den Lieblingen nothwendig zuerkannt werden muss. Die Schwärmerien des Verfassers für die *Manfred*-Ouverture und für *Mignon's Requiem* können wir nicht ganz theilen. Mehr stimmen wir mit folgenden interessanten Stellen überein:

„In eine frühere Zeit fällt die Sehnsucht Schumann's, sich in die Kinderwelt zu versenken, ihre naiven Gefühlskreise sich wieder anzueignen, und auf diese Weise das ideelle Bedürfniss nach einem vollendet reinen Gemüthsleben zu befriedigen. So entstehen jene kleinen Scenen, in ihrer keuschen Abgeschlossenheit von keinem der vielen Nachahmer erreicht, welche zu glauben schienen, dass das Kindliche auch kindisch sein dürfe, und dass sie nicht rein zu sein brauchten, um das darzustellen, was allein durch seine Reinheit fesselt. Nach solchen Proben eines bald auf das Symbolische, Fremdartige, bald auf das völlig Harm-

lose, naiv Sittliche gerichteten Geschmacks kann es nicht weiter auffallen, dass Schumann eine Vorliebe für das Morgenland gewinnt, dass er sich in die östlichen Reize Peri's verliebt und durch die Rückert'schen Makamen für den wunderlichen Helden Abu Seid Sympathieen empfindet. Das Chevalereske der maurischen Romantik treibt ihn zum „spanischen Liederspiel“, und Burns, der schottische Heine, führt ihn ins Hochland. Für die Kirche schreibt er nicht; statt nach Jerusalem zu wandern, pilgert er lieber mit der Rose, und doch liegt über seiner Weltlichkeit ein Hauch frommer, altdeutscher Gottesfurcht, welcher mir in seiner Demuth lieber ist, als die dramatischen Beschwörungsformeln, mit denen in unseren Tagen Gott citirt wird. Ich spreche hier nicht von der *Missa solemnis*, jenem eigenthümlichen Glaubensbekenntniss eines ganz incommensurabeln Geistes, mit dem zu vergleichen wir uns hüten sollten, sondern von jenen convulsivischen Bestrebungen einiger jüngerer Künstler, die Kirche zum Schauplatz ihrer persönlichen Verirrungen zu machen und der Verehrung des höchsten Wesens einen novellistisch profanen Ausdruck zu geben. Wo das Bedürfniss vorhanden ist, Gott zu suchen, da sollte man ihn nicht wie ein Marktschreier anrufen. Fühlt ihr euch genöthigt, Priester zu werden, so greift die Hostie wenigstens mit reinen Händen an. Aber wir scheinen dazu geboren zu sein, in allen Künsten die Versuche einer grauenhaften Vermischung der Stile und Stoffe zu erleben: die Weltgeschichte wird in Kinderköpfen dargestellt, die Kirche in ein Theater, das Theater in eine Kirche verwandelt, die Jungfrau Maria gemeisselt, statt gemalt, der Thurmab Babels gemalt, statt gedichtet. Ich tröste mich mit der Hoffnung, dass das Bewusstsein über die Gränzen jeder einzelnen Kunst nach so viel Experimenten immer lebendiger in uns werden muss. Jeder Irrthum ist ein der Wahrheit geleisteter Dienst, und es hat nichts zu sagen, wenn in unserer Kunst die Verblendung so weit geht, eine falsche Genialität theo-

retisch zu construiren. Wird der sinnlichen Schönheit aufs roheste ins Gesicht geschlagen, so sagen diese jüngsten Philosophen, die „Naturseite“ der Kunst werde hier zum Vortheil der „Idee“ negirt; leben zwei Accorde in verbotener Vertraulichkeit neben einander, so müssen wir zu unserem Erstaunen hören, dass die Kunst eine offbare Erweiterung erfahren hat, indem hier zu Gunsten der „Idee“ der naturgemäße Vermittlungs-Accord übersprungen sei. Wir werden auf diese „Idee“ nothwendig sehr neugierig und erfahren zu unserer Satisfaction, dass der Componist sich bei dieser Partitur den rasenden Roland vorgestellt hat. Diese Entschädigung hat wirklich etwas bürgerlich Gemüthliches. Wir erleben es noch, dass eine sinfonische Dichtung unter der Devise „Leben und Thaten des Ritters de la Mancha“ geschrieben wird, und dass man uns die Wunder dieser genialen Donquixoterie mit derselben Familien-Inbrunst preis't, welche in den Annalen neuester Musik-Kritik so rührend auf unser Mitleid subscrbirt. Das klingt sehr spöttisch, aber wahrhaftig, Madame, wer über gewisse Dinge nicht lachen muss, der kann überhaupt nicht mehr lachen.

„Auf die blühende, farbenprächtige *B-dur-Sinfonie* Schumann's, deren geschwisterliches Verhältniss zur Peri unverkennbar ist, folgen eine Reihe von Sinfonieen und Ouvertüren, aber fast scheint es, als lähme die strenge Administration, welcher sich die Gedankenwelt beim Eintritt ins Orchester zu unterwerfen hat, die Flügel dieser schwärmerischen Phantasie. Am originellsten und unendlichsten ist seine Erfindungskraft in denjenigen Werken, an welchen das Clavier betheiligt ist, wie das Quintett und Quartett in *Es*, die *A-moll-Sonate* mit Geige und das Clavier-Concert. Im *Es-moll-Satze* der dritten Sinfonie finden wir schon einen Vorläufer jener Manfredischen Stimmung, welche in der Ouverture zum vollendetsten Ausdruck erhoben wird. Die letzten Werke des Meisters tragen die unverkennbaren Spuren der grauenvollen Nacht, welche das Schicksal über dieses edelste Gemüth verhängt hatte. Die Gestaltung wird vage, die Stimmung verdüstert und schwankend, die Erfindungskraft mehr wunderlich als tief, der Rhythmus fiebert und die Harmonie schönheitsfeindlich.“

„Schumannismus und Mendelssohnismus sehen wir eine geraume Zeit als schroffe Gegensätze sich bekämpfend. Nicht die Freundschaft der grossen Meister vermag die Spaltung zu versöhnen, welche durch Partei-Leidenschaft immer gränzenloser, immer schwieriger wird. Alles, was sich einer dieser Richtungen sympathisch anschliesst, wendet sich erbittert gegen die Freunde der anderen. Der Enthusiasmus erreicht, wie immer in solchen Entscheidungen, die Höhe einer persönlichen Gereiztheit und ver-

schliesst sich der Gerechtigkeit. Keine Mittel werden gescheut, eine übertriebene Vorliebe durch die gewaltsamsten Argumente zu entschuldigen; man vergreift sich selbst an der Moralität des Einen, verklagt die Religion des Anderen, damit dieser thörichte Brand auf die mittelalterlichste Weise geschürt werde. Nicht mehr leiten die grossen, beiden Meistern gemeinsam angehörenden Grundzüge zu dem so nahe liegenden Versuche, sich der verschiedenen Lebensäusserungen einer verwandten Geisteskraft als eines Doppelgewinnstes dankbarlichst zu erfreuen, das Ueberschwängliche hier, das Maassvolle dort mit Bewusstsein zu erkennen, sondern der Hang nach einem isolirten Behagen maskirt nur die gemeine Lust, Eines auf Kosten des Anderen herabzusetzen, durch die Verehrung Dieses von der Anerkennung Jenes auszuschliessen. Wo eine gleiche oder ähnliche Ursache zweierlei Wirkungen hervorbringt, da tritt die Vorliebe in ihr Recht. Bergen wir ein Unendliches, Unaussprechliches in uns, schlingt sich der Feuergürtel einer verzehrend heissen, zu Schwelgerei aufgelegten Sehnsucht um uns, haben wir die Eigenthümlichkeit, die Welt und ihre Erscheinungen mehr symbolisch als naiv zu erklären, retten wir uns gern auf fremde, wunderbare Eilande, um den Einfluss einer sonderbaren Localität auf unsere Einbildungskraft zu versuchen, so würden wir durch alle Gesetze der Sympathie zu Schumann hingezogen werden. Haben wir mehr den Hang, das Vorhandene ohne sinnbildliche Auslegung, Welt und Gesellschaft von ihrer historischen Seite zu nehmen, in der Kunst mehr die absolute Lösung eines maassvoll Schönen als die relative eines Ungeheuren zu suchen, wollen wir mehr an- als aufgeregt sein, lieber die Anmuth eines über die Tiefen sicher hinschreitenden, als das tragische Strauchein eines neue Bahnen suchenden Fusses, so werden wir uns Mendelssohn zuwenden.“

„Die dramatische Kraft ist in Beiden gering, sie können sich nicht zu freskenartiger Behandlung ihrer Stoffe bequemen, sie haben die Wirkung auf die Ferne nicht studirt, wodurch allein, wie wir an Gluck und Wagner sehen, das Dramatische zu perspectivischer Bedeutung gelangt. Der Eine ist zu zärtlich, um die Ausführung im Kleinen aufzugeben, der Andere zeichnet wohl einmal dramatisch, aber die Farbe hat immer die schöne Innigkeit des Staffelei-Bildes, statt der strengen Abstinenz der Freske. Wer von ihnen grösser war, ich weiss es nicht; nur das weiss ich, dass wir in mehr als Einer Hinsicht kleiner als sie sind. Der Tod hat den Rangstreit über diese Dioskuren besänftigt, und wir fangen an zu begreifen, dass sie nur die aus einander gelegten Strahlen Eines Lichtes sind, welche in uns wieder zu sammeln, wir den glückseligen Beruf haben.“

Die Bemerkungen des Verfassers über Richard Wagner (Brief X) fussen ganz und gar auf derjenigen Ansicht über das Verhältniss vom Operntext zur Opernmusik, die er in den Worten ausspricht, welche man von den unbedingten Anhängern der Schule schon oft gehört hat: „Das Buch soll nur der Carton sein und die Musik mit ihren Farbenmitteln daraus ein Gemälde herstellen.“ Dies, wie so vieles Andere über denselben Gegenstand bei anderen Aesthetikern, bringt die Sache nicht im Geringsten weiter, sondern es wird nur immer wiederholt, was Gluck gesagt hat, nämlich, dass „die Musik nur die richtige und wohlangelegte Zeichnung zu coloriren habe“; wir haben das schon so oft in diesen Blättern widerlegt (noch neuerdings in Nr. 26 vom 25. Juni: „Beethoven's Fidelio“), dass wir jetzt nicht noch einmal darauf zurück kommen wollen. Die Schöpfer dramatischer Musik zu blossen Arbeitern in einer Colorir-Anstalt zu machen, ist eine so unhaltbare und unwürdige Ansicht von der Tonkunst, dass wir nicht begreifen, dass sie an dem Verfasser einen Vertheidiger findet, zumal, da er, wie doch Manches in dem Briefe zeigt, doch nicht zu den blinden Anhängern Wagner's gehört, wenngleich übertriebene Ausdrücke zu seinen Gunsten (wie z. B. „unermessliches Verdienst“ u. s. w.) vorkommen. In Folge dessen wird dann C. M. von Weber's Ruhm mit grossem Unrecht verkleinert, wenn es heisst (S. 76): „Der das Volk in seinem eigenthümlichsten Leben treffende Stoff erklärt die beispiellose Wirkung, welche diese Oper in Deutschland hatte.“ Was erklärt denn den Erfolg in Russland, Polen, Schweden und Dänemark, in Paris und in London??—Die Deutschen traf nicht nur der Stoff, sondern mit ihm zugleich die echt deutsche Musik des Freischütz; aber die neueste musicalische Aesthetik will nun einmal der eigenen Kunst keinen Triumph gönnen und häuft alle Ehren, die diese erringt, auf eine andere! Der Stoff, der Stoff! und immer der Stoff! Nicht weil Weber ein Meister im Coloriren, sondern weil er ein musicalisches Genie war, das aus den dünnen Umrissen des Buches etwas ureigenes Musicalisches schuf, hat der Freischütz die Herzen der Menschen gewonnen, auch aller derer, die über den Teufelsspuk nur lächeln und die Achseln zucken konnten. Seine unsterblichen Melodien bedurften kaum des Textes. Haben die Ouvertüren zum Freischütz, zur Euryanthe, zum Oberon Text? Ist es der Stoff — etwa der volksthümliche?? —, der ihren Erfolg macht? Was reisst denn in ihnen hin? Die Poesie ihrer Melodien und Motive, der Schwung ihrer Steigerung, die Pracht ihrer Instrumentation. Alles das gibt aber nur das musicalische Genie her; aus dem Stoff brütet es kein Mensch mit Müh' und Noth heraus. Ich möchte um keinen Preis dem Lorberbaum, den das deutsche Volk für seinen volks-

thümlichsten Tonkünstler gross gezogen hat, auch nur Ein Blatt verkümmert wissen — seinem volksthümlichsten nicht des wilden Jägers, sondern des deutschen Gesanges wegen.

Und was ist es denn Anderes, das uns zu Franz Schubert zieht? Wie richtig sagt der Verfasser: „Das Gedicht wird von ihm in seinem innersten Wesen aufgefasst und sein eigenthümlicher Sinn heilig gehalten.“ — Gewiss! aber wodurch? Etwa durch Uebersetzung, durch Uebertragung von Wort in Ton? Versucht es doch; dieselben Gedichte sind ja alle noch da: wählet eines! Wenn ihr nicht ein anderes Poetisches, ein anderes Gedicht, nämlich das musicalische, als ein neues hinzuthut, so könnt ihr jenes höchstens in Noten setzen, nimmermehr aber ein Lied schaffen, das zu Herzen geht.

Die letzten Versuche Schumann's, Musik zur blossen Declamation zu schreiben, verurtheilt der Verfasser ganz und gar und spricht dabei folgende Sätze aus: „Sprache und Musik wirken beide zunächst nur auf unser Ohr, jene aber nur symbolisch. Die sinnliche Klangwirkung hat im Gedicht ungefähr dieselbe Wichtigkeit, welche die dichterische Intention in der Tonschöpfung hat. Denn alle Bedeutung der Sprache liegt doch nur im Gedanken, alle Bedeutung der Musik doch nur im Tone.“ — Warum wendet er dieses Axiom nicht auch auf Richard Wagner an?

Schliesslich wollen wir aus dem Büchlein, dem wir recht viele Leser wünschen, noch eine Stelle aus dem Briefe XV., der das Verhältniss der Künstler zum Publicum bespricht, mittheilen, die zwar eine sehr locale, d. i. berlinsche, Farbe hat, aber doch so ziemlich überall hinpasst:

„In jeder Kunst gibt es Werke, die sich nicht vom Blatte lesen lassen, deren Schönheit etwas Verborgenes hat, etwas keusch Herbes, was sich nicht *de premier abord* ergreifen lässt. Rauschend hält ein Tonwerk an Ihnen vorüber; was Ihnen der Augenblick enthüllt, wird Ihnen zu Theil, was er verdunkelt im Geheimniss lässt, ist verloren für Sie; denn dieses Werk, Sie hören es nur einmal. Welche Partitur könnte sich mit der Probe eines so flüchtigen Genusses begnügen?“

„Wer ist schuld an diesen Missverhältnissen? die Orchester-Dirigenten? Ich glaube, etwas mehr Ueberzeugungsmuth und Freiheitsstolz wäre ihnen hier und da zu wünschen, aber das Publicum tyrannisirt sie, und man kann nicht von Jedem verlangen, dass er ein Held sei. Ist es nun wohl so unbillig, von dem Publicum einer grossen Stadt so viel Einsicht in die allgemeinen Kunstverhältnisse zu fordern, um nachsichtsvoll und mit einigem Vertrauen die Werke jüngerer Künstler anzuhören? Liegt nicht schon darin, dass ein gebildeter und bewährter Mann dieselben einer Aufführung für würdig hält, die Gewährleistung,

dass sie wenigstens nicht schlecht und unreif sein können? Warum, edle Frauen und Männer, zieht ihr ein Gesicht, wenn ihr auf dem Programm einer Sinfonie-Soiree den Namen eines Mannes leset, der nicht vom ältesten Kunstdadel ist? Was kann dieser Mann wohl leisten, dem ihr vor einer Stunde auf der Strasse begegnet seid? Nun, edelste Frauen und Männer, ihr habt eine sonderbare Bureaucratie des Geschmacks, ihr seid *plus royalistes que le roi*. Ludwig van Beethoven sässe mit keiner so stolzen Stirn in einem Conservatoriums-Concert, wie ihr in diesen heiligen Hallen. Ist dieser Classicismus nicht nur ein *life-preserver* für die Unselbstständigkeit eures Urtheils? Ich will euch eine Geschichte erzählen. In Leipzig spielte man einmal, ich weiss nicht, vor welchem Drama, die damals völlig unbekannte Orchester-Suite von Bach. Das Publicum, durch keine Nachricht auf der Affiche von der Autorschaft dieser anonymen Ouverture unterrichtet, pfiff dieselbe aus. Mendelssohn war zugegen, und entrüstet über diese Barbarei, beschliesst er, den Manen Bach's Revanche zu geben. Das nächste Gewandhaus-Concert begann mit der Orchester-Suite von Bach. Mendelssohn dirigierte dieselbe mit einem himmlischen Zorn. Wie meint ihr, edle Frauen und Männer, dass sich dasselbe Publicum, welches kurz vorher dieses Werk beschimpft hatte, im Angesichte Mendelssohn's gegen dasselbe verhielt? Es applaudierte. Es applaudierte mit einem so heiligen Enthusiasmus, dass ein eben angekommener fremder Künstler neben mir in die Worte ausbrach: „Welch ein erhebendes Gefühl muss es sein, in einer Stadt zu leben, welche einen so reinen und sicheren Kunstsinn hat!“ „Es ist ein erhebendes Gefühl, mein Herr!“ erwiderte ich.

„Aber das sieht einem Hinterhalt nicht unähnlich! rufen Sie aus: in eine so grausame Falle wäre jedes Publicum der Welt gegangen! Eine Bach'sche Suite in einem Theater! Ich räume Ihnen ein, ein Bach'scher Gedanke kann nicht schlechter logirt sein; aber im Grunde ist es doch immer derselbe Gedanke, welcher einmal applaudiert und einmal ausgepfiffen worden ist. Der Herr führe uns nicht in Versuchung! Aber glauben Sie mir, diese That-sache könnte auch bei uns vorgefallen sein, nur dass wir im Theater höflicher sind und unser Missfallen nicht so burschicos ausdrücken. Glauben Sie mir wohl, dass ich dieselben kunstgestrengen Köpfe, deren Ohren so empfindlich classisch in den Sinfonie-Concerten sind, mit verzückten Gesichtern im Trovatore gesehen habe, mit Gesichtern, auf denen das Vergnügen kein Verstecken spielte? Das Publicum zeigt nicht immer sein Privatgesicht, es verbirgt es gar zu gern hinter der serieusen Maske. Darin liegt der Uebelstand. Ein Triumph für die Wahrheit ist aber selbst diejenige Bewunderung, welche nur erheuchelt ist, denn

sie ist wenigstens ein Zeichen, welcher Werth auf das Be-kennenntiss derselben gelegt wird. So heuchelt denn etwas talentvoller weiter, fällt nicht so ganz aus eurer Rolle, sucht etwas Stil in euer Kunstgebahren zu bringen. Haltet ihr es für diplomatisch richtig, euch zur wahren Kunst zu bekennen, so achtet auch die Künstler, welche ihr wahrhaftig dienen. Schliesst nicht jedem ehrlichen Streben vornehm eure Thür, vergesst nicht, dass alles Grosse einmal klein angefangen hat, wie gross auch die Wahrscheinlichkeit sei, dass wir klein bleiben. Tröstet euch nicht damit, dass alles Bedeutende und Tüchtige zur Geltung kommen muss: seid lieber darauf bedacht, diesen Process zu beschleunigen.“

Zur Musik-Geschichte.

Die günstige Aufnahme, welche das im December vorigen Jahres in der Hof-Buchhandlung von G. Jonghaus in Darmstadt erschienene Werkchen des Hof-Capellmeisters G. S. Thomas: „Die Grossherzogliche Hof-capelle, deren Personalbestand und Wirken unter Ludewig I., Grossherzog von Hessen und bei Rhein, als ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte und zur Geschichte der Kunstartwicklung Darmstadts“, — bei seinen Lesern fand, liess der ersten, schnell vergriffenen Auflage eine zweite, vermehrte und verbesserte, folgen, die so eben vor uns liegt. Der Inhalt, obgleich zunächst einem localen Kunstgebiete geweiht, ist indessen so allgemein und vielseitig gehalten, dass er nicht allein ein specielles, sondern ein universelles Interesse in Anspruch nimmt und in Wirklichkeit als ein integrirender Theil der Geschichte deutscher Tonkunst, die ja meistens an den Höfen kunstsinniger Fürsten gepflegt wurde, betrachtet werden kann. Reich an historischen Begebenheiten, an Actenstücken und biographischen Notizen, behandelt der Verfasser, der uns zugleich eine getreue Schilderung des Lebens Ludewig's I., geb. den 14. Juni 1753, gest. den 6. April 1830, gibt, die Geschichte der Hof-capelle von ihrer Gründung bis zum Ableben des genannten Regenten, welcher der eigentliche Schöpfer ihres Höhepunktes mit Recht genannt wird. Theils eigen Erlebtes, theils Ueberkommenes wird in anziehender Weise, meistens durch officielle Belege documentirt, erzählt, dass wir dem Verfasser unseren unbedingten Beifall für seine Zusammenstellung aussprechen müssen. Die Redaction des Ganzen röhrt von dem Hofsecretär C. Merck her. Druck und Papier sind gut. Eine besondere Zierde ist das beigefügte Bildniss Ludewig's I.

Der Grossherzog von Hessen Ludewig I. war bekanntlich nicht nur ein Gönner und Förderer der Tonkunst, wie

es deren kaum einen eifrigeren jemals unter den regierenden Herren gegeben hat, sondern er war auch selbst ein sehr tüchtiger Musiker im vollkommenen Sinne des Wortes. Er hatte schon in seiner Jugend beim Cantor Portmann gründlichen Unterricht in der Compositionslehre genommen, verstand seine Partitur sehr gut, blies recht brav Flöte und Waldhorn, spielte Clavier und besonders Violine mit wahrer Virtuosität.

Nicht nur in den Quartetten bei Hofe, sondern auch in den Concerten spielte er als Erbprinz stets die erste Violine, eben so im Opern-Orchester bei den Aufführungen, in denen seine Gemahlin und andere Prinzessinnen und Prinzen mit auftraten. Bald nach seiner Vermählung (19. Februar 1777) wurde die Hofcapelle in Darmstadt gegründet. Merkwürdiger Weise wurden auch viele Dilettanten zur Mitwirkung gezogen; das Beispiel des Erbprinzen mochte Veranlassung sein, dass man die damals noch herrschenden (und immer noch nicht ganz ausgerotteten) Vorurtheile gegen eine praktische Kunstgenossenschaft abstreiste und es sich zur Ehre rechnete, zu einem Orchester zu gehören, in welchem der künftige Landesherr vorgeigte. So soll die Capelle schon im Jahre 1778 fünfzig Mitglieder gezählt haben.

Dass fürstliche Capellen im vorigen Jahrhundert eine Uniform hatten, war häufig; aber dass in Darmstadt auch von den Dilettanten im Orchester verlangt wurde, diese Uniform zu tragen, kommt uns heutzutage wunderlich genug vor. Das Reglement darüber erschien im Jahre 1781. Vorgeschrieben waren ein Rock von grünem Tuch mit gelben Knöpfen, Kragen, Futter und Aufschläge roth, weisse tuchene Weste und Hosen, Hut mit gelbem Knopf und Cocco de von Weiss und Roth. Aus dem Rescript vom 22. November 1781 geht hervor, dass der Erbprinz im Orchester selbst diese Uniform trug, weil darin bestimmt wird, „dass, wenn es Sr. Durchlaucht gefiele, Höchstdero eigene und des Musik-Directors, Herrn Sartorius, Uniform durch eine Stickerei zu unterscheiden, dies Niemand nachahmen dürfe.“

Zwölf Dilettanten schafften sich sogleich die Uniform an. Es scheint jedoch, dass die Uniform-Geschichte zu mancherlei Ordnungswidrigkeiten Anlass gab, denn es finden sich in den folgenden Jahren mehrere interessante Rescripte über die Sache, z. B. Verbot, die Uniform und namentlich den Degen ausser dem Gebiete von Darmstadt zu tragen, und dergleichen mehr.

Im Jahre 1790 trat Ludewig I. die Regierung an. Der Etat der Capelle wurde auf das Doppelte erhöht, von 4000 auf 8000 Gulden; Director Sartorius 800, die erste Sängerin 500, zwei Hofmusici 450, einer 350, ein anderer 300, zwei 250, alle übrigen jeder 100 Gulden! In

dem Disciplinar-Reglement von 1792 findet sich ein Paragraph, der die Heirath eines Capell-Mitgliedes nur dann gestattet, „wenn die Braut so viel eigenes Vermögen besitzt, dass sie auch als Witwe davon leben zu können Hoffnung hat.“ Auch ist von „Ruhestörern und Aufwiegern“ und solchen die Rede, „die sich durch Liederlichkeit und Schuldenmachen auszeichnen.“ — Hier und da dürfte §. 2 auch heutzutage am Orchester anzuheften sein:

„Da wohlgesittete Männer am Lärm ohnehin einen Abscheu haben, so ist auch von Ihnen zu erwarten, dass sie das präludiren, welches gänzlich untersagt ist, von selbst abschaffen, und das Orchester nicht zu einer Juden Schule machen werden, indem dadurch eine üble Vorbereitung für die Musik entsteht.“

Die Revolutionskriege brachten einige Unterbrechung in die regelmässigen Musik-Aufführungen. Im Jahre 1801 verlegte der Landgraf die Concerte und Proben aus dem Schlosse nach dem Opernhause; von da an spielte er nicht mehr die erste Violine, sondern dirigirte nach der Partitur mit einem Tactstocke. Nach Vorübergang der politischen Stürme wurde der Etat der Capelle 1804 schon bedeutend vergrössert, dann 1806 nach Annahme des grossherzoglichen Titels, und 1809, wo er beinahe 14,000 Gulden betrug (General-Musik-Director Sartorius 1100, Concertmeister G. Mangold 850 Gulden u. s. w.).

Im Jahre 1810 wurde das Theater als „Grossherzogliches Hoftheater“ begründet. Ludewig I. ernannte zwar einen Intendanten, blieb aber selbst unmittelbarer Vorgesetzter der Capelle, denn er sagte: „Die Adeligen haben ihren Adelstolz und die Künstler ihren Künstlerstolz, und beide Elemente harmoniren nicht zusammen“ (S. 59). Den Opernproben wohnte er regelmässig bei und griff mit Verstand und voller Sachkenntniss ein. Vom Jahre 1826 an betrug der Etat der Hofcapelle 50,000 Gulden (auf der Civilliste durch die Landstände dafür ausgesetzt) und 8890 Gulden Zuschuss aus der Cabinetscasse; im Ganzen 58,890 Gulden.

Diese kurzen Angaben werden genügen, das Interesse für das Buch zu wecken. Anziehend ist ferner, ausser vielen Notizen über bedeutende Künstler jener Zeit, das Verzeichniss sämmtlicher Opern, welche von 1810 bis 1830 unter steter Theilnahme des Grossherzogs aufgeführt und von den Hof-Capellmeistern G. Mangold, Karl Wagner, Val. Appold, Wilh. Mangold und G. Seb. Thomas dirigirt worden sind.

Als Curiosum und Beitrag zu der Bequemlichkeit und Anmaassung der Sänger geben wir noch folgende Notiz:

„In der vierten Periode vom Jahre 1825 bis zum Jahre 1830 fing die Glanz-Periode der Oper an zu verbleichen, denn Wild, ihr erster Stern, verliess Darmstadt,

und ein Tenorist wie er ist ein Komet, der nur selten am Kunsthimmel erscheint.

„Wild war mit 6000 Fl. Gehalt jährlich engagirt. Er war der Liebling des Hofes und des Publicums, besonders war ihm Ludewig I. sehr gewogen. Allen seinen Wünschen suchte man auf das bereitwilligste entgegen zu kommen. Nach jeder Opern-Vorstellung, in welcher er zu thun hatte, berieth sich der Grossherzog mit ihm über die nächste Oper, und es stand nur bei ihm, eine solche vorzuschlagen, in welcher er am liebsten austrat. Es stand ihm ausserdem jederzeit eine Hof-Equipage zu Gebote. Es hing nur von ihm ab, sich seine Zukunft auf das vortheilhafteste zu sichern. Nun wurde aber von Ludewig I. mit strengem Kunstsinne auf alles gesehen, was er zur vollkommenen Darstellung eines Stückes für nöthig erachtete. Dazu gehörte, dass das Proscenium von den Darstellern nicht überschritten werden durfte, weil es gleichsam als der Rahmen des darzustellenden Bildes zu betrachten sei, zu welchem Ende er die Gränzlinie durch ein dunkles Fries auf dem Podium bezeichnen liess. Möchte es nun sein, dass Wild im Feuer der Action darüber hinaus schritt, genug, er that es und zog sich desshalb eine ernste Allerhöchste Rüge zu. Dieses verdross Wild, und er begehrte seine Entlassung. Bei der nächsten Probe kam ihm Ludewig I. auf das huldvollste entgegen und drückte den Wunsch aus, er möge sein Entlassungsgesuch zurücknehmen und ihm das Vergnügen seiner alten Tage nicht stören. Wild wurde von dieser gnädigen Zusprache so ergriffen und gerührt, dass er mit Freuden darauf einging und aufs Neue blieb. Doch es traten bald neue Conflicte ein, die den Bruch unheilbar machten und Wild's wirkliche Entlassung herbeiführten. Dismas Fuchs erzählt in seinem chronologischen Tagebuche hierüber Folgendes: „Die Gluck'sche Iphigenie in Tauris streute den Samen des Unheils, der schnell zur gistersfüllten Frucht aufschoss. Diese Oper sollte nämlich einstudirt werden, und Herrn Wild war die Rolle des Orestes zugetheilt, die er früher schon in Wien, aber mit anderem Texte, gesungen hatte. Er bat, seine einmal angelernten Worte beibehalten zu dürfen, was ihm auch Anfangs gestattet wurde. Doch bei den ersten Proben erzeugte die Verschiedenheit der Texte manchen Missstand; den Grossherzog selbst schien es ungemein zu geniren, dass er Anderes hörte, als er in seiner Partitur las. Er äusserte Unzufriedenheit, die nach und nach in lauten Unwillen überging. Wild konnte recht wohl einsehen, dass er zu allen daraus entstehenden Unannehmlichkeiten Anlass gab; doch schien er sich dem Ganzen nicht fügen zu wollen, entweder weil er durch früher erlangte Erlaubniss zur Beibehaltung seines Textes ein Recht zu haben glaubte, oder weil seine Hypochondrie, woran er periodisch litt,

ihn zu unfreundlicher Hartnäckigkeit verleitete. Er sah den Unmuth bei den Proben sich immer mehr verbreiten und wollte sich nun zurückziehen; denn er bat, vermutlich in dieser Absicht, den Grossherzog in einem unterthänigsten Gesuche, dass Höchstderselbe ihn seiner Gesundheit wegen von ferneren Proben dispensiren und für dieselben einen Substituten zu ernennen oder widrigenfalls ihm seine Entlassung zu ertheilen gnädigst geruhen möchte. Der Grossherzog pflegte von je her bei dergleichen Alternativen das Letztere zu gewähren; er blieb auch gegen Herrn Wild in seiner Handlungsweise consequent und resolvirte am 10. Januar 1825 dessen verlangten Abschied. Dieses Ereigniss brachte allgemeine Sensation hervor; man bedauerte ungemein, den ersten Sänger Deutschlands, auf dessen Besitz man stolz gewesen, verloren zu haben, und aus einem so kostbaren Schmucke, wie die hiesige Oper war, das edelste Kleinod gewaltsam herausgebrochen zu sehen.“ — Wild wäre nun gern wieder geblieben, der ganze Hof interessirte sich dafür und gab sich alle Mühe, es dahin zu bringen. Ludewig I. aber, der ihm in seiner Langmuth seine Entlassung nicht gleich bewilligt, sondern ihm acht Tage Bedenkzeit gegeben hatte, erklärte nun, nachdem diese Frist ohne Erfolg verstrichen war, Wild sei für ihn todt, und liess sich durch nichts von seiner Entschliessung abbringen.“

A u g u s t P a n s e r o n.

(Nekrolog.)

Eine zahlreiche Menge von Künstlern und angesehenen Personen füllte am Sonntag den 31. Juli die Kirche St. Eugène in Paris, in welcher die Obsequien für August Panzeron gefeiert wurden, den ausgezeichneten Componisten, der seit dreissig Jahren Professor am Conservatorium der Musik und Ritter des Ordens der Ehrenlegion, der niederländischen Eichenkrone und des preussischen Rothen Adler-Ordens war.

Nach dem Gottesdienste, bei welchem das *Pie Jesu* von seiner Composition und eine Arie von Stradella gesungen wurden, bewegte sich der Leichenzug nach dem Kirchhofe des Père-Lachaise. Die Zipfel des Sargtuches hielten abwechselnd die Herren Auber, Halévy, Ambr. Thomas, Baron Taylor, Eduard Monnais und Javal. Monnais, Baron Taylor und Elwart sprachen am Grabe, der erstere als Vertreter des Conservatoriums, der zweite als Präsident des Tonkünstler-Vereins, der dritte im Namen der ehemaligen Stipendiaten von Rom.

Panzeron wurde zu Paris den 26. April 1795 geboren. Als Sohn eines Gesang- und Harmonie-Lehrers, der

ein vertrauter Freund Grétry's war, trat er früh als Zögling in das Conservatorium ein und erwarb sich schon 1806 den Preis im Solfeggiren, dann 1809 in der Harmonielehre, für das Violoncell im Jahre 1811 und für die Fuge im Jahre 1812. Im folgenden Jahre erhielt er den grossen Preis, mit welchem ein Stipendium für Rom verbunden ist. Er vollendete seine Studien in Italien zu gleicher Zeit mit Garcia und Siboni, und die guten Früchte derselben verschafften ihm eine zweijährige Verlängerung seiner Pension. Diese Zeit benutzte er zu Reisen in Deutschland und Russland. Er war eine Zeit lang, wie früher Haydn, Capellmeister beim Fürsten Esterhazy. Er schrieb eine italiänische Oper und nach seiner Rückkehr nach Paris einige komische Opern und eine grosse Anzahl Romanzen, welche grossen Erfolg hatten und eine allgemeine Verbreitung erlangten.

Hauptsächlich gründete er seinen Ruf durch die berühmten grösseren didaktischen Werke, die in alle Sprachen übersetzt und fast in allen Conservatorien der Musik eingeführt wurden. Als Componist erlangte er auch durch mehrere Kirchen-Compositionen bedeutende Geltung. Ein *Requiem*, ein *De profundis*, eine Messe für den Fürsten Esterhazy, mehrere Messen für den Tonkünstler-Verein, deren Aufführungen der Vereinscasse zu Gut kamen, werden sein Andenken bei allen Musikern lebendig erhalten. Im Jahre 1843 wurden seine vielfachen Verdienste durch Verleihung des Ordens der Ehrenlegion anerkannt.

Panseron war als Mensch liebenvoll und liebenswürdig, ein Mann von Charakter und ein trefflicher Familievater. Er wusste die Freiheit und Unabhängigkeit, die der Künstler nöthig hat, sehr wohl mit der Ordnung und Ehre des Hauses zu vereinigen. Er arbeitete leicht und viel, und seine Thätigkeit nahm mit den Jahren eher zu als ab. Je älter er wurde, desto fester hielt er an dem Glauben seiner Jugend, an den künstlerischen Ueberzeugungen, welche die Hochachtung und Verehrung seiner Lehrer und der älteren Meister in ihm geweckt und befestigt hatten. Er theilte sie nicht nur mit Ernst und Eifer, sondern mit wahrer Liebe zur Kunst und mit Begeisterung für das wahrhaft Schöne in der Musik seinen zahlreichen Schülern mit.

Panseron hatte ein glückliches Leben — ein Wort, das selten an dem Grabe eines Künstlers ausgesprochen werden kann. Er war glücklich durch sich selbst und durch diejenigen, die ihn zunächst umgaben. Dass er auch auf Undankbare und auf Neidische stiess, liess keine Bitterkeit in seinem Herzen; er selbst war von kleinlicher Eifersucht frei, wie wenige unter den Künstlern — ein zuverlässiger Freund der Freunde, fand er seine Freude darin, das aufkeimende Talent zu unterstützen und empor zu bringen.

Das Conservatorium verliert in ihm einen seiner ältesten und tüchtigsten Professoren.

(*Gazette Mus. de Paris.*)

Fräulein Titjens und Frau Czillág.

Die Neue Wiener Musik-Zeitung (von F. Glöggel) enthält unter dem Titel: „Fräulein Titjens und Frau Czillág, ein Beitrag zur Würdigung des Standes der jetzigen Gesangskunst, von H. L.“ einen schätzenswerthen Aufsatz, der durch die Erfolge der ersteren in London und der anderen in Paris (Fides, Favorite) und durch das Engagement beider Damen in London (Fräul. T. in der jetzigen Saison, Frau Cz. für 1860—1862) veranlasst ist. Es heisst darin u. A.:

„Nebst dem Vorzuge vielseitiger Verwendbarkeit (Iphigenie, Donna Anna, Agathe, Euryanthe, Alice, Valentine, Bertha, Gräfin in Figaro, Martha, Elvira in Ernani, Helene in den sizilischen Vespern, Lucrezia Borgia) besitzt Fräulein Titjens eine klangreiche, im Ganzen hinreichend starke, leicht ansprechende Stimme, deren tiefere Lage jedoch an Kraft und Klangfülle der höheren nachsteht. Diese Stimme hat einen angenehmen, zum Herzen sprechenden Timbre, so oft sie im Dienste milderer Gefühls-Stimmungen verwandt wird und der musicalische Satz sich in geschmeidigen Formen, gefälligen Rhythmen und Wendungen bewegt. Den stärkeren dramatischen Nachdruck, den tief leidenschaftlichen Accent verträgt das zarte Organ nicht so gut, und bei schwierigeren Tonansätzen und Tonverbindungen zeigt es sich spröde und verliert seinen sympathetischen Reiz. Ein weiterer und vielleicht der grösste Vorzug dieser Sängerin ist die Natürlichkeit ihres Vortrags, was ihr in einer Zeit, wo Unarten und Verzerrungen aller Art an der Tagesordnung sind und sich des Beifalls der Ungebildeten versichert haben, nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Fräulein Titjens hat ihr Stimm-Register in eine angenehme Gleichheit zu bringen gewusst, keines bläht sich grell auf, kein Ton sucht einen ihm nicht von der Natur gestatteten Kraft-Effect zu erzwingen, wie es jetzt so häufig der Fall ist; ihr Gesang artet nie in Schreien aus, und sie vermeidet die übermässigen Contraste.

„Betrachten wir nun aber den Antheil, den Geist und Seele an ihrem Gesang und Spiel haben, betrachten wir den Höhegrad ihrer Vortrags- und Darstellungskunst. Höhere Aufgaben liegen offenbar ganz ausser dem Kreise ihres geistigen Vermögens; ihre Donna Anna gibt beispielsweise auch nicht eine Spur der hohen Poesie dieses Charakterbildes wieder; ihre Iphigenie erhebt sich weder im Spiel noch im Gesange zu der idealen Schönheit dieser reinen Priesterin der Weiblichkeit, und ihre Jessonda und Euryanthe vermögen eben so wenig zu befriedigen. Wahrhaft tragischen Aufgaben ist sie weder geistig noch physisch gewachsen; es fehlt ihr zur Darstellung der Leidenschaft jene Spannkraft der Seele, die sich jede, auch die ausserordentlichste, Stimmung sogleich zu eigen zu machen, jenes bereite Gefühl, das sich in die ungeheuersten moralischen Leidens-Zustände mitempfindend sogleich hinein zu leben versteht. Daher werden auch ihre Leistungen in jenen tragischen Partieen, die ganz einfach angelegt sind und auch in der musicalisch-dramatischen Accentuirung keine tiefer liegenden Feinheiten und überraschenden Wendungen bieten, wie die Valentine in den Hugenotten (obwohl eine ihrer vorzüglichsten Leistungen), nie ganz befriedigen können, indem die Mitwirkung einer warmen, begeisterten Seele hier um so mehr gefordert werden muss, als jene des Geistes minder in Anspruch genommen wird.

„Die Gesangskunst des Fräuleins Titjens ist so weit vorgeschritten dass sie sich nicht nur im getragenen, sondern auch im figurirten Gesange recht anständig zu behaupten vermag, ihr Ansatz ist

in der Regel rein, fest und sicher, jedoch in schwierigen Intonationsfällen, bei Intervallen, die ausser den gewöhnlichen, flüssig melodischen Tonfolgen liegen, keineswegs von stets gleicher Vollendung; das Tragen der Töne, das Heben, Schwellen und Verklingenlassen derselben, so wie das Singen mit halber Stimme, die Melismen des Vortrags hat sie bis zu einem Grade der Ausbildung inne, der den nötigen Licht- und Schattenwechsel in das Tongemälde bringt und dem Ausdrucke zarterer Empfindungen, ohne in Monotonie zu verfallen, gerecht wird; allein der feinere Schmelz fehlt auch hier. Wenn man die Zauber einer Jenny Lind in der Erinnerung hat, kann man diese Ausbildung nicht hoch über das Niveau des Mittelmässigen stellen. Eben so verhält es sich mit der Coloratur; man kann der Sängerin in dieser Beziehung so viel Gewandtheit und Geschicklichkeit, als ihr Rollenfach erfordert, nicht absprechen, und sie wird uns nicht leicht verletzen oder wegen des Gelingens bange machen, aber von jener Feinheit und Flüssigkeit der Ausführung, von jenem Reize der Betonung, der den besseren italiänischen Sängerinnen auch heutiges Tages im figurirten Gesange noch eigen ist, findet sich wohl keine Spur bei ihr.

„Die vorzüglichsten Gesangsleistungen des Fräuleins Titjens sind — sowohl was Vortrag als Ausdruck betrifft — jene, in welchen das dramatische und das lyrische Element sich milde durchdringen und die Wogen der Gefühle und Leidenschaft nicht hoch gehen, wofür ihre Gräfin in Mozart's Figaro, ihre Alice im Robert u. dgl. schöne Beweise abgeben.

„Im Ganzen genommen, erhellt aus dem Vorausgesagten, dass der genannten Künstlerin die wesentlichen Erfordernisse zu einer grossen Opernsängerin fehlen; sie hat weder den Geist, der das Hohe und Tiefe aufzufassen, die genialen Züge einer classischen Tondichtung an das Tageslicht zu bringen und flacheren Aufgaben interessante Seiten abzugewinnen vermag, und überrascht daher nie, noch besitzt sie jene Feuerseele, die das Dargestellte aus dem Innersten heraus zu beglaubigen, die uns zu ergreifen, zu rühren, zu erschüttern vermag; jede Darstellung bleibt auf der Oberfläche; der Ausdruck ist in der Regel äusserlich, leer und matt. Nebstbei fehlt der höhere Schliff der Gesangskunst, der Reiz der freien Schönheit, die von der sicheren Beherrschung der Mittel abhängt, und auch ihrer für die Bühne nicht ungünstigen Persönlichkeit fehlt der höhere Adel, das geistige Gepräge.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am vergangenen Montag den 8. d. Mts. führte die Sing-Akademie unter der Direction des königlichen Musik-Directors Herrn F. Weber im Casino-Saal zur Gedächtnissfeier an Michael DuMont-Fier das *Requiem* von Mozart auf.

Capellmeister F. Hiller gebraucht die Cur in Kissingen.

Elberfeld. Das neue Casino-Gebäude geht seiner Vollendung entgegen; die Hauptzierde desselben wird der Concertsaal sein. Derselbe ist 125 Fuss lang, 39 Fuss breit, 28 Fuss hoch und erhält eine Orgel von 4000 Thalern aus der berühmten Werkstatt der Herren A. Ibach Söhne in Barmen. Die Einweihung des Saales findet bereits in diesem Herbst durch die Aufführung des *Messias* von Händel statt, wobei die Gesang-Vereine von Elberfeld und Barmen unter H. Schornstein's Direction vereinigt mitwirken werden.

In Barmen ist ebenfalls ein neuer Concertsaal im Gesellschafts-Gebäude der Concordia im Bau begriffen, 103 Fuss lang, 46 Fuss breit, 35½ Fuss hoch, mit einem Vorsaal von 46 Fuss Länge und 15 Fuss Breite. Auch dieser Saal wird eine Orgel (von circa 4000 Thlrn.) erhalten. — Es ist sehr erfreulich, dass man in Deutsch-

land endlich auch beginnt, in den Concertsälen eine Orgel aufzustellen, was in England schon seit lange Regel ist, und doppelt erfreulich, dass unsere rheinischen Städte darin vorangehen. Köln, dessen Gürzenichsaal die rechte Prachthalle für Orgelklang und Chorgesang ist, lässt sich also dieses Mal den Rang von zwei kleineren Schwesternstädten ablaufen, denn der Gürzenich hat noch keine Orgel, ja, ganz Köln mit allen seinen herrlichen Kirchen besitzt keine einzige Orgel, die des gegenwärtigen Standpunktes der Orgelbaukunst würdig wäre.

Aachen. 8. August. In einer der letzten Nummern Ihrer Zeitung haben Sie die Ankunft des Kammer-Virtuosen Singer bei uns angekündigt. Sie war uns allerdings vertragsmässig für das städtische Concert am 11. Juli zugesagt, allein Tags vorher liess er uns ohne alle weitere Umstände wissen, dass er für denselben 11. Juli jetzt ein Engagement in Homburg angenommen habe; wahrscheinlich glaubte er, dass die Anwendung der Telegraphie auf das Violinspiel schon erfunden sei! — Nun, der Ausfall hatte das Gute, dass wir im folgenden Concerte den 2. August Herrn von Königslöw hörten, den zweiten aus der Gruppe von ausgezeichneten Künstlern, den uns Köln binnen Kurzem zugesandt. Auch er hat den musikalischen Ruf Ihrer Stadt würdigst vertreten, und es bedarf nicht einer neuen Bestätigung, dass er zu den ersten Violinisten unserer Zeit gehört. Es genügt, wenn wir Ihnen sagen, dass er bei uns das Concert Nr. 7 von Spohr, die *Réverie* von Vieuxtemps und die ungarischen Variationen von M. Hauser meisterhaft gespielt und enthusiastischen Beifall und die Ehre des Hervorrufs erlangt hat, die niemals mit vollerem Rechte verdient gewesen.

Die drei Gesänge für gemischten Chor ohne Begleitung von Heuchemer, von etwa zwölf Personen vortrefflich gesungen, lassen den frühen Hintritt dieses begabten Künstlers von Neuem bedauern. — Von Instrumentalwerken wurden Cherubini's Ouverture zum Wasserträger und Mendelssohn's Sinfonie in A-dur von dem Orchester unter Herrn Wüllner's Leitung mit gewohnter Präcision ausgeführt.

Paris. Mario wird Impresario in Madrid, oder wie die hiesigen Blätter es ausdrücken: „*Il s'est réservé la surveillance administrative et la direction du chant.*“ Mad. Julia Grisi, Sarolta u. s. w. und die Herren Ronconi, Pavani, Bouché, Butti und andere *tutti* aus dem Corps der alten italiänischen Garde gehen mit.

London. Fräulein Titjens wird in Begleitung von Fräulein Guarducci, der Herren Giuglini, Badiali, Vialletti u. s. w. eine „*Operatic and Concert Tour*“ durch England, Schottland und Irland machen.

Ankündigungen.

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.