

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 51.

KÖLN, 17. December 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe (Opern-Musterung: *Herculanum* von F. David, *Romeo und Julie* von Bellini, *L'Ame en peine* von Flotow — *Opéra comique*: *Gevaert*, *Grisar*, *Fauconnier*, *Limnander* — *Théâtre lyrique*: *Massé*, *Gounod* u. s. w. — *Woldemar Bargiel* (Lebensskizze). Von v. Br — Aus Wien (Soireen von C. Debrois van Bruyck — Italiänische Oper). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Männergesang-Verein, Fest-Concert — Berlin — Wien — Richard Wagner).

Pariser Briefe.

[Opern-Musterung: *Herculanum* von Fel. David, *Romeo und Julie* von Bellini, *L'Ame en peine* von Flotow — *Opéra comique*: *Gevaert*, *Grisar*, *Fauconnier*, *Limnander* — *Théâtre lyrique*: *Massé*, *Gounod*, *Mozart*, *Weber*, *Deffès*, *Gluck*.]

Vor Jahresschluss wollen wir die Thätigkeit der französischen dramatischen Componisten noch mustern und die Erzeugnisse derselben, welche im Jahre 1859 zur Aufführung auf den fünf Opernbühnen von Paris gekommen sind, in das Archiv der Niederrheinischen Musik-Zeitung eintragen.

Die kaiserliche grosse Oper und die italiänische Oper erscheinen ziemlich dürftig; die kaiserliche komische Oper hat ausser Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* noch vier Stücke gebracht. Reich erscheinen auch das *Théâtre lyrique* und die *Bouffes parisiens*.

Als wirkliche Neuigkeit hat die grosse Oper nur „*Herculanum*“ in vier Acten von Mery und Hadot, Musik von Felicien David, gegeben. Seit der ersten Vorstellung am 4. März d. J. hat sich diese Oper gehalten und macht auch jetzt noch volle Häuser, während ausser ihr fast ausschliesslich Meyerbeer und etwa noch Rossini's *Tell* sich auf den Anschlagzetteln gerade so wiederholen, wie die täglichen Gerichte auf den Karten der ersten Restaurants. Das Zuströmen der Fremden nach Paris macht es allein möglich, dass eine solche Stagnation des Repertoires der ehemals wirklich grossen und ersten Kunstanstalt Frankreichs noch Einnahmen erzielt.

„*Herculanum*“ ist der Inbegriff alles dessen, was die heutige Spectakel-Oper charakterisiert: Gepränge, Massen von Comparsen, Pracht, Orgien, Decorationen, elektrische Licht-Effecte, Feuer, Donner und Blitz, Vesuv, Lava und — Musik dazu. Die Composition wird nicht mehr ausgestattet, sondern die Ausstattung wird componirt. Auch sagt kein Mensch mehr: „Geht hin und hört!“ sondern

man ruft und schreibt: „Geht, schaut und bewundert!“ — Um eine Vorstellung von dem Decorationen-Luxus zu geben, beschreibe ich zunächst die Scene beim Aufrollen des Vorhangs (das übrigens nicht lange auf sich warten lässt — einige Takte Introduction — wozu eine Ouverture? die Zuschauer würden dabei ungeduldig werden!). Da siehst du rechts einen Palast mit einer Säulenalle in etruskischem Styl; purpurne Velaria sind hoch von dem Giebel und Fries bis zu den Spitzen der Schiffsmasten im Hafen ausgespannt; links erkennt man an einer Reihe von Sphingen das ägyptische Viertel und den Hafen von *Herculanum*, und auf dem hinteren Prospect steigen Tempel, Villen, Säulenhallen u. s. w. amphitheatralisch vom Meerstrand zu den Anhöhen empor. Dazu ein Farbenspiel und eine Beleuchtung, die einen täuschend wahren italiänischen Duft herzaubern. Das Ganze ist nach einer Zeichnung in Piranesi's archäologischem Prachtwerke gemalt. Ferner im ersten Acte Aufzug orientalischer Satrapen und Fürsten mit allem Zubehör — der Prophet Magnus, der die Stelle aus der Offenbarung Johannis über die H—e von Babel der Königin Olympia vorliest, dabei Verdunkelung des Himmels — dann unterirdischer Donner — rothglühende Dämpfe steigen auf.

Im zweiten Acte ein wild romantisches Thal, Säulentrümmer, zerspaltene Felsen, Grabstellen der christlichen Martyrer, ein Kreuz, das beim Gebete durch einen Lichtstrahl von oben plötzlich erleuchtet wird. „Dieses Gemälde“ — sagt das Textbuch — „ist von Herrn Despléchin, einem unserer grossen *Decorationsdichter* (*poëtes du décor*).“ Nun ja, die *Decorateurs* sind die Dichter, die *Maschinenmeister* die Componisten. Alsdann Donner und Erdbeben, der Blitz erschlägt den Proconsul Nicanor, weil er den Gott der Christen läugnet, die Erde verschlingt ihn, und aus der Klust steigt der Satan empor, wirft den römischen Purpur, den der Proconsul glücklicher Weise mit unter die Erde zu nehmen vergessen hat, um seine Schul-

tern und erscheint fortan als Proconsul, aus keinem andern Grunde, als um in einer anständigen Maske unter Leuten aufzutreten und seinen Plan, die Menschen am Fusse des Vesuvs zu verderben, auszuführen. Denn nach den Dichtern des Textes ist der Ausbruch des Vulcans ein Werk des Teufels. Uebrigens bewährt er sich auch noch zuvor als Zauberer, indem er den hinteren Prospect aufziehen lässt und dem armen Christenkinde Lilia den prächtigen Palast der Olympia als Vision zeigt, wo ihr geliebter Helios der Königin zu Füssen liegt. Man merke, dass Helios in dieser Phantasmagorie eine Arie singt — ganz neu!

Weiter. Im dritten Acte die Gärten der Königin. Im Hintergrunde rechts ein Tempel des Hercules; links in nebeliger Ferne Neapel amphitheatralisch am Meerbusen von Bajä; im Mittelgrund die Siegessäule des Titus. — Ballet, Bacchusdienst mit gelehrtem Putz: Io Bacchus! Lyaeus, Nysaeus, Dionysos (Anmerk. „Oder Dionysius“ — auch nicht übel!).

Der ganze vierte Act spielt unter immerwährendem Erdbeben. Man sieht den auf Säulen (nach den Ruinen von Paestum gemalt) ruhenden Altan des Palastes der Königin, links eine Sphinx-Allee nach dem Tempel der Isis, im Hintergrunde eine Wasserleitung vom Fusse des Vesuvs nach Herculaneum. Die Verheerung hat jenseit des Berges begonnen, alle Augenblicke hört man hinter der Scene das Krachen von Einstürzen; unter der Erde Donner, in den schwarzen Wolken zuckende Blitze. Satan empört die Slaven. Das Christenpaar Helios und Lelia versöhnt sich beim Herannahen des jüngsten Gerichts — der Prophet Magnus verkündet den Tag des Zorns — Satan ruft: „Olympia!“ — „Gott sei gelobt!“ — schreit sie — „mein Bruder Proconsul.“ — „Fehlgeschossen!“ — ruft der Teufel — „ich bin Satan!“ Der Vesuv öffnet sich, die Lava strömt jetzt auch auf dieser Seite des Berges herab, und zwar wider ihre Gewohnheit sehr schnell, weil auf Befehl des Satans; alle Gebäude stürzen ein, die Menschen werden verschlungen — der Vorhang fällt.

Das ist der Inhalt des Drama's. — „Wie? das sind ja nur die Decorationen?“ — Nun ja, die Décorations sind der Inhalt; ein anderer ist nicht zu entdecken. Alles, was von Handlung vorkommt, ist vernunft- und geschmackwidrig und bloss der Decorationen wegen vorhanden. Von einem poetischen Grundgedanken, von dem Gegensatz des christlichen und heidnischen Elements oder ihrem Kampfe gegen einander ist gar nicht die Rede, man müsste denn die Lästerung begehen, in der rohesten Darstellung der Lüderlichkeit und in der Profanation des Heiligsten in dem Munde des Propheten etwas davon zu suchen.

Was soll dabei die Musik? Selbst die beste würde nur eine Rolle spielen wie etwa eine Beethoven'sche Sinfonie bei einem Schmaus und Trinkgelage. Felicien David hat vor etwa fünfzehn Jahren mit seiner „Wüste“ Glück gemacht. Seine zweite Programm-Sinfonie: „Christoph Columbus“, war ein sehr schwaches Product. Seine zwei opernartigen Oratorien, „Moses“ und „Eden“, waren für die Franzosen zwar etwas Neues, das aber ihren Erwartungen nicht entsprach; es blieben Versuche, deren Kunsterth, gegen die Sinfonie-Ode *Le Désert* gehalten, gering war und einen offensären Rückschritt bekundete. Vor einigen Jahren brachte er eine Oper: *La Perle du Brésil*, auf die Scene des *Théâtre lyrique*. Sie hatte Erfolg, und man kann sagen, es war hübsche Musik darin neben sehr weiten Concessionen an den modernen Coloratur-Geschmack. Sein „Herculanum“ — an diesem Titel mag er wohl selbst mit schuld sein, da er keine dramatische Handlung bezeichnet und in Ungewissheit lässt, ob wir nicht bloss eine Schilderungs-Musik, wie in der „Wüste“, zu erwarten haben — enthält freilich viele Nummern und viele Töne, aber im Grunde nur wenig Musik. Der erste Act ist jedenfalls von dem Gegebenen noch das Beste; von den übrigen Nummern zeigt sich nur noch in dem letzten Martyrer-Duett zwischen Helios und Lilia ein gewisser melodischer Schwung und gute dramatische Factur. David's Ruhm wird „Herculanum“ nicht vergrössern, aber seine Casse wohl. Wenn es aber so fort geht, wie jetzt, so werden sehr bald auch die *Poëtes du décor* Ansprüche auf Einnahme-Antheil machen, und mit vollem Recht!

Als zweite Neuigkeit gab uns die grosse Oper im Anfange des September die alte Oper: *I Capuleti e i Montecchi* von Bellini mit französischem Text. Der Anschlag nannte sie *Romeo et Juliette* und erwähnte als Componisten bloss Bellini, ohgleich man den vierten Act mit der Musik von Vaccai gab, der noch in Italien lebt und vor dreissig Jahren seine Oper *Romeo* geschrieben hat. Man würde kaum begreifen, wie die Direction der grossen Oper dazu gekommen, diese Oper, die nicht einmal mit den Puritanern, geschweige denn mit der Norma zu vergleichen ist, auf die erste französische Opernbühne zu verpflanzen, wenn man nicht wüsste, dass es bloss der Sängerin Vestvali wegen geschehen sei, die in ihrer Glanzrolle, dem Romeo, zuerst dem Publicum vorgeführt werden sollte. Nun, sie ist allerdings „der Mann dazu“, wie man in Berlin auch von der Wagner sagte, mit der sie viel Aehnliches hat. Sie ist wie diese eine männliche Schönheit und von imponirender Gestalt; man glaubt es ihr, wenn sie mit dem Schwerte droht und den Nebenbuhler in jeder Hinsicht von oben herab behandelt. Die Stimme ist kolossal; aber leider ist die Künstlerin damit noch nicht zu-

frieden, sondern schmettert die Töne oft mit einer herculischen Kraft aus der Kehle heraus, durch welche die schöne Klangfülle untergeht und der Ausdruck ein durchaus falsches, ja, widriges Pathos bekommt. Ueberall, wo sie innerhalb der Gränzen der Natürlichkeit bleibt, hat sie schöne Töne und zeigt dann auch eine gute Gesangbildung, da sie selbst einen chromatischen Gang untadelig ausführte, was bei einem so schwerwiegenden Stimmmaterial keine Kleinigkeit ist. Mir ist, als hätte ich früher von einem Fräulein Westphal, einer Deutschen mit grosser Altstimme, reden hören; die hiesigen Zeitungen schreiben aber, dass Frau Vestvali eine Polin sei, die in Italien und England, zuletzt drei Jahre in America gewesen. Sie spielt vortrefflich und ist ganz auf den Brettern zu Hause, hat aber trotz alledem die Oper nicht über acht bis zehn Vorstellungen auf dem Repertoire halten können, während Robert der Teufel bereits über vierhundert zwanzig Vorstellungen hinaus ist.

Der vierte Act von Vaccai ist übrigens bedeutender, als der von Bellini. Vor Vaccai hatte Steibelt in Paris und noch früher Zingarelli in Italien denselben Stoff als Oper bearbeitet. Steibelt's Composition war bald vergessen, Zingarelli's Arbeit hielt sich länger, besonders auch durch die Pasta, die den Romeo sang. Die berühmteste Scene war die Schluss-Scene, das Recitativ *Idolo del mio core* mit der Arie *Ombrada adorata, aspetta!* — die vielleicht eher für Concertleistungen wieder hervorgeholt zu werden verdiente, als manches Andere von älteren Italiänern, das jetzt auf die Programme kommt, weil es einmal Mode ist, dem modernen Flitterstaat einen antiken Lappen aufzuhelfen, als wenn das dem Programm einen classischen Geist einweben könnte! Auch der treffliche alte Bach muss zu dem Zwecke oft herhalten und wird dabei mitunter in Gesellschaft von sehr zweideutigem Ruf gebracht.

Die zweite alte Neuigkeit war eine Oper von Flotow, so viel ich weiss, die erste, die er geschrieben^{*)}:

^{*)} Flotow hatte vorher in Paris schon mehrere französische Opern geschrieben, von denen *Le Naufrage de la Méduse* (1838) den meisten Erfolg für den Augenblick hatte, allein dennoch wieder vergessen wurde. Auch die deutsche Oper „Stradella“ ist vor der *Ame en peine* componirt. — Einen Beweis von der Nachlässigkeit und Unzuverlässigkeit, mit welcher diejenigen Artikel, für welche der Herausgeber keine Vorarbeiten benutzen kann, in dem Universal-Lexikon der Tonkunst von Ed. Bernsdorf aufs Papier geworfen sind, gibt der nur dreissig Zeilen lange über Friedrich von Flotow, in welchem unter Anderem zu lesen ist: „*L'Ame en peine* oder im Deutschen: *Martha*, oder der Markt zu Richmond!!“ — Und das ist alles, was Ed. Bernsdorf über die *Martha* zu sagen weiss, die doch, abgesehen von dem Werth oder Unwerth der Composition, schon desswegen eine bedeutende Stelle in der Geschichte der deutschen Oper einnimmt, weil sie den Lauf um die Welt macht.

L'Ame en peine („Die gequälte Seele“), im Sommer 1846 hier zum ersten Male aufgeführt, jetzt am 4. November d. J. wieder aufgenommen. Der Charakter der Musik ist ein ganz anderer, als man ihn von dem Componisten der *Martha* erwartet; er ist düster wie der Text, und ausser einigen Lieder-Melodieen erhebt sich nichts über das Gewöhnliche und hübsch Gemachte. Die Handlung, gespensterhaft romantisch, beruht auf der Sage, dass eine Seele, die keine Ruhe findet, nur demjenigen, der sie wahrhaft geliebt hat, bei ihren Wandlungen auf Erden sichtbar wird. Die arme Seele, Paula genannt, stibitzt unsichtbar dem ungetreuen Grafen den Verlobungsring in dem Augenblicke, wo er ihn seiner Braut an den Finger stecken will, zieht aber den aus Liebe zu ihr wahnsinnig gewordenen Franz, dem sie sichtbar erscheint, auf glänzender Wolke mit sich empor. Ist das nicht schauerlich? — Man begreift, dass diese „ruhelose Seele“ auf dem Repertoire sehr bald wieder die ewige Ruhe gefunden hat.

Von den Italiänern kann ich nicht viel sagen; es erben sich „ihre Rechte wie eine ewige Krankheit fort“, oder mit schmeichelhafteren Worten: *Toujours perdrix*. Ihr Personal: Soprane: Mad. Penco und Bettini; Contra-Alt: Mad. Alboni und Acs; *Prime donne comprimarie*: Mad. Cambardi und Lustani; Tenöre: Gardoni, Tamberlik, Lucchesi, Morini; Baritone: Badiali, Graziani, Merly (neu, früher Zögling des hiesigen Conservatoriums — schöne Stimme); Bässe: Angelini, Patriossi (?); *Buffo*: *toujours* Zucchini. Orchester-Dirigent Bonetti. Zum ersten Male keine Grisi, keine Frezzolini, kein Mario. Indess die oben Genannten sind auch längst über die Jahre der Debuts hinweg. Von Donizetti sollen zwei weniger bekannte Opern: *Furioso* und *La Regina di Golconda*, in Scene gehen, von Meyerbeer *Il Crociato*, von Mozart *Don Giovanni*, *Figaro* und *Il flauto magico!* — außerdem Rossini, Flotow, Verdi.

Von der Direction wurde im November auch eine neue Oper von Rossini: *Un curioso Accidente*, öffentlich angekündigt. Der alte Meister sah aber in dieser Ankündigung mehr als einen „curiosen Zufall“ und schrieb dem Unternehmer und Speculanten Calzado folgenden Brief:

„Mein Herr! Man sagt mir, dass der Anschlagzettel Ihres Theaters eine neue Oper von mir ankündigt unter dem Titel: *Un curioso Accidente*. Ich weiss nicht, ob ich das Recht haben werde, die Vorstellung einer Zusammenstellung (in zwei oder mehr oder weniger Acten) von alten Stücken von mir zu verhindern; ich habe mich nie um derartige Fragen in Bezug auf meine Werke bekümmert; — übrigens trägt keines von allen, um das im Vorbeigehen zu sagen, den Titel *Un curioso Accidente*. Jedenfalls widersetze ich mich nicht der Aufführung dieses *Accidente*. Aber ich kann nicht zugeben, dass Sie das Publicum Ihres

Theaters und Ihre Abonnenten glauben machen, dies sei eine neue Oper, erstens von mir, und zweitens, dass ich irgendwie Theil an der Zurechtmachung des Stückes habe. Ich muss Sie also bitten, das Wort neu auf Ihrem Zettel zu streichen und meinen Namen als Componisten wegzulassen, und Beides durch folgende Worte zu ersetzen: „Eine Oper, welche nach Rossini'schen Musikstücken von Herrn Berettoni zusammengestellt ist.“ — Ich verlange, dass der morgende Zettel diese Aenderung bringe; wo nicht, so sehe ich mich gezwungen, von den Gerichten zu fordern, was ich von Ihrer Loyalität fordere. Empfangen Sie u. s. w.“ Unterzeichnet: „Gioachimo Rossini.“

Dem gerechten Verlangen wurde natürlich sofort entsprochen, aber die Lüge hatte ihre Wirkung gethan, und der *curioso Accidente* füllte wenigstens Ein Mal (am 26. November) das Haus! Das erbärmliche Machwerk wurde übrigens trotz aller Reclamationen *par autorité de la justice* aufgeführt; das Publicum aber „lynchte“ es, und mit der einmaligen Vorstellung war der Scandal aus.

Die *Opéra comique* macht mit Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* fortwährend Geschäfte. Ausserdem hat sie gebracht: *Le diable au moulin*, Musik von Gevaert, ein Act; *Voyage autour de ma chambre*, Musik von Alb. Grisar, ein Act; *La Pagode*, zwei Acte, von St. Georges, Musik von Fauconnier; zuletzt *Yvonne, drame lyrique en trois actes de M. Scribe*, Musik von Limnander.

Sonderbar! die komische Oper, der eigentliche Heerd der französischen Nationalmusik, angeschürt von einem Deutschen und vier Belgien! Nehmen wir dazu noch bei den *Bouffes parisiens* deren Haupt-Componisten Jakob Offenbach aus Köln und Flotow aus Schwerin mit der *Veuve Grapin*, so könnte man fast schliessen, dass die komische Ader in der Musik keineswegs mehr ausschliesslich bei den Franzosen sprudelte. Dagegen muss man ihnen lassen, dass sie die Gattung selbst und was darin geleistet wird, besser zu würdigen wissen, als die Deutschen und die Belgier.

Gevaert's *Le diable au moulin* (den 13. Mai) ist eine amusante Posse, die ihren Stoff und ihre Wirkung, wie zehn bis zwölf andere Stücke bereits gethan, aus Shakespeare's „bezähmter Widerspänstigen“ geschöpft hat — nur ist es diesmal ein Er, der Müller Anton, der den Teufel im Leibe hat, und die schlaue Marthe zähmt ihn durch noch tollere Teufeleien, wie er selbst macht. Auch mit der hübschen Oper von Massé: *Les noces de Jeannette*, ist die Verwandtschaft da; doch sind Text und Musik weit hinter dem Reiz jener Kleinigkeit zurück geblieben. Die Musik hört sich gut an, aber von hervorstechenden Zügen oder gar genialer Erfindung ist selten eine Spur zu finden. Gespielt wird das Ding aber so allerliebst, mit so vollkom-

menem Ensemble und so schlagender Natürlichkeit, dass es in hohem Grade ergötzt.

Auch Grisar erreicht nur in einer oder zwei Nummern der Operette *Un voyage autour de ma chambre* die Anmuth und melodische Feinheit, die seine Musik in früheren Arbeiten, namentlich in *Bon soir Monsieur Pantalon*, auszeichnen. Das jetzige Stück ist übrigens kaum mehr als ein Vaudeville.

Der Componist der zweiactigen Oper *La Pagode*, die am 26. Sept. in Scene ging, Herr Fauconnier, ist auch ein belgischer Musiker, der vor einigen Jahren mit de Bériot ein Album für Pianoforte und Violine herausgegeben hat. Von da bis zur Composition einer Oper ist freilich ein starker Schritt; jedoch zeigen die Ouverture und einige Nummern des zweiten Actes der „*Pagode*“ kein gewöhnliches Talent und gute Studien. Ein Duett für zwei Bässe wurde sogar *da capo* gerufen. Ich glaube nicht, dass die Oper mehr als zwei Vorstellungen erlebt hat.

Weit bedeutender ist die neueste Neuigkeit der komischen Oper: *Yvonne*, in drei Acten, Text von Scribe, Musik von Limnander. Freilich darf man sich nicht an das Prädicat „komisch“ halten, denn diese Oper ist ein vollständiges Drama mit sogar sehr erschütternden Scenen und mit einem sehr ernsten historischen Hintergrunde, dem Kampfe der Vendeer gegen die Republicaner oder der „Weissen“ gegen die „Blauen“. Auf diesen Hintergrund hat Scribe mit seiner bekannten Geschicklichkeit im Sceniren, Situiren und Contrastiren eine ziemlich verwinkelte Handlung gezeichnet, in welcher die Helden des Stückes, Yvonne, eine Pächterin in der Vendee, sich durch den Conflict zwischen patriotischem Royalismus und Mutterliebe, zwischen Heroismus und sansteren Regungen des Herzens hindurch ringt. Den Maassstab der höheren Kritik darf man natürlich nicht an das Buch legen, da das Stück mehr ein melodramatisches, als ein dramatisches Werk ist. Den Kern des Stoffes hat übrigens Scribe, wie er selbst sagt, aus einer Novelle von d'Herbouges genommen. Die Zeit vergeht darin sehr schnell, denn wir machen an Einem Abende wenigstens ein ganzes Jahr des Vendeekrieges durch. Die Hauptgruppen, welche sich um Yvonne, die ihren Mann gegen die Blauen verloren hat, concentriren, sind ihre erwachsenen Kinder Jean und Loïse und deren Geliebten. Jean hat seine Augen zu Blanche, der Tochter des Gutsherrn, eines Hauptes der Royalisten, erhoben, Loïse liebt aber Robert, einen Soldaten der Republik. Jean verrichtet natürlich Wunder der Tapferkeit, wird Officier und Ludwigs-Ritter und rückt so allmählich dem Range seiner Geliebten näher, bis er in einem hitzigen Gefechte von Robert, der ihn nicht erkennt, erstochen wird. Dass er aber nicht von dem Bayonetstich stirbt, ist wieder

eben so natürlich. Er schleicht sich, als Blauer verkleidet, nach seinem heimatlichen Pachthofe, wo der arme Junge auch erschossen zu werden riskirt. Seine eigene Mutter lässt bereits auf ihn anlegen; nur sein Aufschrei: „Meine Mutter!“ rettet ihn und—bringt das Stück zu Ende.

Die Musik zeigt sich als das Werk eines talentvollen und mit Ernst strebenden Künstlers. Limnander's Ruf hatten schon „Die Montenegriner“, seine erste ernste Oper, begründet. Einige komische Opern, die ihr folgten, hatten wenigstens einen *Succès d'estime*, wenn auch keinen durchgreifenden. Seine gegenwärtige Partitur enthält Stücke, die im grossen Stil geschrieben sind und von bedeutender Begabung zeugen; auch ist der Erfolg der Yvonne seit der ersten Aufführung (am 4. December) im Steigen.

Gleich die Ouverture ist nicht von gewöhnlichem Schlage. Zwei kleine Duette für Frauenstimmen, eine Romanze Jean's (Tenor), ein Quartett, in welchem Robert auftritt, sind recht hübsch; vortrefflich aber das Abschieds-Duett zwischen Mutter und Sohn (Yvonne und Jean), als dieser ins Feld zieht und sie ihn segnet. Das Finale des ersten Actes ist ein ausgeführtes Stück voll dramatischen Lebens, in welchem der Contrast fröhlicher, zur Hochzeit geladener Bauern mit den Empfindungen der Haupt-Personen Yvonne, Jean, Blanche und Loïse musicalisch wirksam und mit interessanter Rhythmis durchgeführt ist.

Der zweite Act hat ein paar Arien der Yvonne, die ganz gelungen sind; Anderes, z. B. der Schluss der Romanze Robert's, das prickelnde Duett zwischen Loïse und Robert, das wenig in die Situation passt und nicht frei von musicalischen Spielereien ist, steht nicht auf derselben Höhe. Das Finale ist aber wieder ein grosses Effectstück; der *Chant du départ* mischt seine Freiheits-Melodie mit dem *Vive Henri IV.*, dem royalistischen Nationalliede, und einem Gebete der bretonischen Frauen um Sieg für die Waffen Charette's. Auch die Zwischenact-Musik combinirt das bourbonische Lied mit Méhul's republicanischer Hymne auf geschickte und wirkungsvolle Weise.

Der dritte Act beginnt mit einfacher ländlicher Musik, welche eine Arie Loïsens im leichten Stil abschliesst. Der pathetische Charakter beginnt wieder mit der grossen Arie der Yvonne: „*Mon fils! je t'ai perdu!*“ Die Wirkung des Uebrigen bis zum Schlusse beruht mehr auf der dramatischen Spannung als auf musicalischer Steigerung.

Es ist indess keine Frage, dass die ganz vorzügliche Ausführung der Hauptrolle in Gesang und Spiel durch Fräul. Wertheimber dem Erfolg gar sehr zu Hülfe gekommen ist. Sie hatte sich nach ihren ersten Leistungen (als Fides und in der *Nonne sanglante* bei der grossen Oper) zurückgezogen und über ein Jahr lang ernsten Studien sich gewidmet. Schon damals bewunderte man ihre

schöne Stimme; jetzt ist diese grosse Stimme auch eine ausdrucksvolle, die Seele ergreifende, und die Sängerin eine Künstlerin geworden, welche, wie auch Berlioz mit Recht sagt, „nichts von den abscheulichen Manieren des gewöhnlichen pariser Gesanges an sich hat“ und zugleich eine vortreffliche Schauspielerin ist.

(Schluss folgt.)

Woldemar Bargiel*).

Woldemar Bargiel, geboren zu Berlin am 3. October 1828, ist der Sohn des verstorbenen Musik-Direc-

*) Aus der Nr. 1 der neuen Deutschen Musik-Zeitung, welche unter der Redaction von Selmar Bagge vom 1. Januar 1860 an in Wien bei Wessely und Büsing (vormals H. F. Müller's Witwe) erscheinen wird. In dem Vorwort an die Leser heisst es: „Ueber den Zeitpunkt, in welchem diese Blätter ins Leben treten, mögen mir einige Worte vergönnt sein. Derselbe ist für Wien ein wesentlich anderer, als der war, wo die „Monatschrift“ auftauchte. Damals (1855) herrschte noch die vollständigste Stagnation im öffentlichen Musikleben Wiens. Weder hörte man ältere Musik noch neuere in einem für eine Grossstadt entsprechenden Verhältnisse. Jetzt stehen die Dinge anders: das alte Eis ist gebrochen, und eine Ueberflutung mit Musik aller Art ist eingetreten. Gefiel in früheren Jahren das Neue meist nicht, weil es neu war, so gefällt jetzt oder findet Anhänger fast alles Neue, weil es neu ist. Unter solchen veränderten Umständen, bei solcher Ausbreitung des Musiktreibens und der Vielheit der Parteien, erscheint wohl auch die Gründung eines neuen Blattes gerechtfertigt, eines Blattes, welches sich zur Aufgabe stellt, gute ältere und neuere Meister zu vertreten und sie zu schützen einerseits gegen engherzige, einseitige Beschränkung, andererseits gegen das überstürzende Verfahren derjenigen, welche heute über Bord werfen, was sie gestern gepriesen.“ Ueber die Tendenz wird u. A. gesagt: „Der deutsche Geist ist der Träger höherer Natur-Nothwendigkeit und einer gesunden Logik im ganzen geistigen Leben der Menschheit. Wenn es hiermit seine Richtigkeit hat, so wird der deutschen Nation auch in der Musik eine sehr bestimmte Mission zufallen. Kaum irgendwo hat sich die Gegenwart so sehr wie in der Musik in die Schlingen eines Systems verstricken lassen, welches von dem an sich in gewissem Maasse wahren, aber in seiner Anwendung an der unrechten Stelle sehr gefährlichen Grundsätze ausgeht, es habe nur dasjenige eine Berechtigung und innere Wahrheit, was aus dem „Zeitbewusstsein“ geboren sei, und das, was in diesem tatsächlich gegeben sei, sei eben darum auch naturnothwendig und göttlich. So hat sich ein grosser Theil der Zeitgenossen, verleitet durch den Reiz des Neuen und verblendet von der lockenden Verheissung, man stehe in der Kunst jetzt eigentlich erst nahe daran, den Stein der Weisen zu finden, auch in der Musik dem seltsamen Streben zugeneigt, den Faden des organischen Zusammenhangs mit der Vergangenheit abzureissen, das Gesetz der geschichtlichen Entwicklung für verlebte Ordnung einer überwundenen Periode geistiger Unmündigkeit zu erklären und Heil und Leben ausschliesslich in der Begründung einer neuen Ordnung zu suchen, welche ihre Gesetze lediglich in sich selber tragen soll. Das, was man vorzugsweise Zukunfts-musik nennt, hat eben hierin seine eigen-

tors Bargiel, welcher die von Logier in Berlin errichtete Musikschule nach dessen Rückkehr nach England übernommen hatte und in dieser nach der Methode ihres Gründers Musik-Unterricht ertheilte.

Von Jugend auf zur Musik angehalten, entwickelte sich in W. Bargiel bald Liebe und Talent für dieselbe, so dass er, als er in seinem zehnten Jahre den Vater verlor, sich durch Selbststudium in der Theorie und im Clavierspiel weiter bilden konnte. Seine schöne Altstimme kam ihm hierbei sehr zu Hülfe, da er wegen derselben als Solist in den königlichen Dom-Chor, welcher zu jener Zeit unter Grell's und Mendelssohn's Leitung stand, aufgenommen wurde. Alle Zeit, die ihm der Besuch der Schule und des Gymnasiums übrig liess, widmete er der Musik, die er denn auch später zu seinem Berufe wählte. Bis 1846 blieb er in Berlin, nahm Violin-Unterricht, spielte Orgel und studirte bei Professor Dehn Contrapunkt. Im Frühjahr 1846 wurde er in das Conservatorium zu Leipzig aufgenommen, wo er durch ein von ihm componirtes Streich-Octett, welches bei einer Prüfung gespielt wurde, zuerst die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich zog. Von diesen zu weiteren Productionen angespornt, wandte er seine Thätigkeit immer mehr der Composition zu, und noch während seiner Studienzeit in Leipzig erschienen bei Whistling und Senff seine Op. 1 und 2 (3 Charakterstücke und 1 Nachtstück); 1849 ging er nach Berlin zurück, componirte und gab Unterricht, bis er vor einigen Monaten ein Engagement als Lehrer am Conservatorium zu Köln annahm.

Zwischen jenen musicalischen Autoren, die ihr Heil vornehmlich in der Conservirung traditioneller Formen, und jenen, die es in vermeintlicher aussermusicalischer Bedeutsamkeit des Inhalts suchen, gehen jene hindurch, wel-

thümliche Bedeutung. Die Frage wird hier sein, ob diese neuen musicalischen Strebungen aus neuem geistigem Leben oder aus geistigem — Bankerott und geistiger Zersetzung geboren sind; ob auf dem eingeschlagenen Wege eine neue grosse Kunst-Epoche heraufgeführt oder ein Triumph der Unnatur und Lüge über die Wahrheit der Kunst vorbereitet werden wird. Diese Fragen können der musicalischen „Mission“ des deutschen Volkes nun nicht in dem Sinne zum Austrag zugewiesen werden, als ob dasselbe „„nach dem allgemeinen Stimmrecht““ darüber zu entscheiden hätte. Man kann es heutzutage nicht genugsam einschärfen, dass in Dingen der höheren Wahrheit die Stimmen nicht gezählt, sondern gewogen werden. Auf welcher Seite hier nun die Wahrheit zu finden, — auch die Deutsche Musik-Zeitung wird nicht als ein Orakel auftreten, um diese brennende Frage der musicalischen Gegenwart zur Entscheidung zu bringen. Sie wird sich nicht als Organ der wechselnden, unzuverlässigen Volksmeinung, aber desto zuversichtlicher als eine Arbeitsstätte des ringenden Volksgeistes geberden, indem sie ruhig und leidenschaftslos den eigenthümlichen Entwicklungsgang der modernen Musik darauf ansieht, ob und in wie weit ihm eine künstlerische Berechtigung zukommt“ u. s. w.

che Inhalt, d. h. musicalischen Inhalt, mit individuel ausgeprägter Form zu verbinden bestrebt sind. Sie dürfen wohl die eigentlich Begabten zu nennen sein, und unter ihnen gebührt Woldemar Bargiel nicht die geringste Stelle.

Wenn es jüngst in der Kritik einiger neueren Arbeiten Bargiel's, welche die leipziger Neue Zeitschrift für Musik brachte, hiess, es sei erfreulich, wahrzunehmen, wie dieser Componist sich ohne jegliche Claque-Manöver allmählich geltend machte, so stimmen wir mit dieser nur die volle Wahrheit aussprechenden Ansicht durchaus überein, bewundern aber zugleich die künstliche Naivität des Organs, welches sie ins Feld führt und sich dadurch die Miene geben will, als ob der Ausdruck „Claque“ nicht das Mindeste enthielte, wodurch ihr Gewissen betroffen werden könnte.

Bargiel gehört ganz und gar der Schumann'schen Richtung an, aber im reinsten Sinne; er folgt ihr aus innerer Nothwendigkeit, weil ähnliche Elemente in ihm thätig sind, weil auch in ihm der allgemeine Pulsschlag der Zeit lebhaft wogt. Ein düsteres Pathos ist der vorherrschende Grundton, wie der Schumann'schen, so auch der Bargiel'schen Muse. Man wird ihr hoffentlich daraus kein Verbrechen machen wollen. In der gesammten modernen Kunst herrscht das Pathos vor, und muss es [?] vermöge des causalen Zusammenhangs der Kunst mit dem Leben. Nur sei es kein roh individuelles, nur fehle es nicht ganz am Gegensatz, der uns erkennen lässt, dass es kein ausschliesslicher Mangel in der Natur des Künstlers ist, wenn die Welt eben so auf ihn wirkt, wie sie aus seinem Bilde zu uns spricht. Nur endlich und vor Allem halte sich dieses Pathos nicht berechtigt, die ewigen Kunstgesetze zu zertrümmern, sondern bleibe sich bewusst, nur die Abweichung vom Grundtone zu sein, in den es immer wieder zurückkehren muss, wenn nicht die Aufhebung aller Weltordnung proclamirt werden soll.

Wien.

v. Br.

Aus Wien.

Die Soireen des Herrn C. Debrois van Bruyck, deren erste am 30. November im Saale der Sing-Akademie statt fand, dürften eine ganz eigenthümlich interessante Stelle unter den musicalischen Genüssen dieser Saison einnehmen. Ein anerkannter musicalischer Schriftsteller, ein strebsamer, aus einem wirklich vorhandenen inneren Fonds schöpfender Componist tritt in die Reihe der ausübenden, sich öffentlich producirenden Künstler auf dem Pianoforte. Will er mit den Virtuosen des Tages um den Preis ringen? Will er seine kritischen Abhandlungen über Clavierspiel und Composition durch eigene Vorträge illustriren? Die Absicht des Herrn Debrois ist, wenn wir ihn recht verstehen, eine andere, anspruchslosere. Es gilt ihm, eine Reihe von dem persönlichen Ehrgeiz der modernen Künstler mit Unrecht in den Hintergrund gedrängter musicalischer Werke, deren

Werth nicht nur in der technischen Schwierigkeit ihrer Ausführung liegt, würdig zu Gehör zu bringen und bei dieser Gelegenheit das grössere Publicum auch mit einigen eigenen Compositionen bekannt zu machen. Was der erstere Zweck erheischt, kann Herr Debrois sich wohl rühmen, zu besitzen: ein sicheres, tadelloses Spiel, einen kräftigen, den Concertsaal ausfüllenden Ton und vor Allem eine gediegene, durchaus selbstständige Auffassung, die sich dem empfänglichen Hörer in unmittelbarer Wirkung wohlthätig mittheilt. Im ge- raden Gegensätze zu dem Virtuosenthum, dessen sichtlich um sich greifender Verfall eines der wenigen erfreulichen Zeichen der Zeit ist, gibt sich unser Künstler dem Geiste des Meisters, den er vorzutragen hat, mit selbstverläugnender Treue hin; Geschmack und Pietät bewahren ihn gleich sehr vor jeder subjectiven Beigabe, welche nur irgend den ursprünglichen Charakter des Werkes verfälschen könnte. So spielte Herr Debrois in seiner ersten Soiree die (allerdings sehr bekannte) Sonate von Beethoven in C (Op. 2, Nr. 3) seinem gewählten musicalischen Publicum recht willkommen, eine ganze Suite von Bach, Nr. 6 der französischen Suiten, und endlich ungarische Rhapsodieen von Liszt. Die Wahl der letzteren freilich war unserer Meinung nach nicht im Geiste der diesen Soireen gestellten Aufgabe; sie war vielleicht die einzige Concession, welche der Concertgeber dem Ehrgeize seiner Finger machen wollte. In der That spielte er die schwierigen Nationallieder (wir wissen nicht, ob sie den Magyaren oder den Zigeunern angehören) mit ausserordentlicher Fertigkeit und Kraft, wenngleich nicht mit jener todesverachtenden Waghalsigkeit, wie wir sie bei den Virtuosen von Fach zu finden gewohnt sind. Drei von Herrn Debrois componirte, von Herrn Olschbauer angemessen vorgetragene Lieder sind von sehr verschiedenem Werthe; „Der junge Schiffer“ (Hebbel) ist schön erfunden und voll Stimmung, in den „Nachtgedanken“ (Göthe) die tiefesinnige Reflexion des Dichters glücklich dargestellt; dagegen leidet die Ballade „Der St.-Georgs-Ritter“ (Uhland) an Längen, für welche man durch Melodie nur wenig entschädigt wird. Der Erfolg des Concertes bei dem meist aus Künstlern und Kunstverständigen gebildeten Publicum war ein sehr ehrenvoller.

Die italiänischen Opern-Aufführungen unter Leitung des Herrn Matteo Salvi werden im Laufe des Frühjahrs im Theater an der Wien Statt finden. Es sollen ausser den gewöhnlichen Repertoire-Opern von Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi noch einige theils für hier ganz neue, theils seit längerer Zeit nicht gehörte Opern aus dem nachstehenden Verzeichniss zur Aufführung gelangen. Donizetti: *Polliuto*, *Fausta*, *Parisina*, *L'ajo nell' imbarazzo*. — Fioravanti: *Le cantatrici villane*. — Mozart: *Cosi fan tutte*. — Paccini: *Saffo*. — Ricci: *Il birago di Preston*, *Crispin e la comare*. — Rossini: *Semiramide*, *L'assedio di Corinta*, *Il conte Ory*, *Il turco in Italia*. — Salvi: *Catarina Hovard*. — Unter den engagirten Prima-Donnen befinden sich die Damen Lafon, La Grua, Borghi-Mamo und Alboni, welche sich im Laufe der Saison ablösen dürften. Dass sich unter den engagirten Tenoristen und Baritonisten kein in Wien bereits bekannter Sänger befindet, darf jedenfalls als ein gutes Zeichen angesehen werden; wenigstens ist uns die Hoffnung auf ein gutes Ensemble dadurch nicht benommen. Ungern vermissen wir jedoch Everardi, Zucchini und Angelini. — Chor und Orchester werden natürlich vervollständigt; Salvi und Suppé fungiren als Capellmeister, die sämmtliche Garderobe wird neu hergestellt. Das Abonnement wird auf mindestens 40 Vorstellungen eröffnet werden für den Zeitraum von zehn Wochen, ungefähr vom 20. März bis 5. Juni (in welche Zeit auch die Charwoche fällt), mit fünf Vorstellungen wöchentlich. Die Preise der Plätze sind noch nicht alle festgesetzt, jedoch dürfte die Unternehmung von dem richtigen Princip ausgehen, die Preise der ersten Plätze sehr hoch zu stellen, um dem grösseren Publicum den Besuch der italiänischen Oper möglichst billig gewähren zu können.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 13. December brachte die dritte Soiree für Kammermusik im Hotel Disch das Violin-Quartett von Mendelssohn, Op. 13 in *A-moll*, die Sonate für Pianoforte und Violine in *D-moll*, Op. 121, von Robert Schumann und (ah!) das Quartett in *G-dur* von Beethoven. „Mein Gott! aus Op. 18 von Beethoven? das gehört ja in die Periode des Ueberwundenen! Also bedeutet das Ah! in Parenthese wohl einen ironischen Ausruf? — Ich glaube nicht; mir schien es, als wäre es das Echo des freudigen Aufathmens der Zuhörerschaft gewesen. Dem sei nun, wie ihm wolle, die Ausführung war überall gut; beim Vortrag der Sonate eminente Bravour und Kraft auf dem Piano (Breunung) und der Violine (O. von Königslöw). Die Frage, für wen (nicht, vor wem) werden im Hotel Disch Sachen wie Mendelssohn's *A-dur*-Quartett mit seinen sonderbaren, nichts weniger als schön klingenden Imitations-Studien, bei denen die Noten mit dem guten Geschmack fast unaufhörlich durchgehen, und Schumann's kolossale Sonate gespielt, dürfen wir nicht wieder aufwerfen, weil — sie doch nicht aufrichtig beantwortet wird. Aber die alte Hamlet-Frage: „Sein oder Nichtsein?“ könnte am Ende bei fortgeführten Programmen fürs Ausland (Leipzig, Weimar u. s. w.) hier wieder auftauchen.

Der kölner Männergesang-Verein hat ein Abonnement auf drei Concerte im Casinosaale eröffnet, von denen das erste am 8. d. Mts. Statt fand und zahlreich besucht war. Es wurden fast lauter neue Gesänge vorgetragen, unter anderen drei von Niels W. Gade („Thurmwächterlied“, „Die Rose“ und „Warnung vor dem Rhein“ aus der Sammlung, die dem hiesigen Vereine vom Componisten gewidmet ist), von Jul. Rietz das „Morgenlied“; ausserdem von Marschner, Mendelssohn und Reinecke („Scolie“). — Ueber die ausgezeichneten Violoncell-Vorträge des Herrn Piatti haben wir schon in voriger Nummer berichtet.

Bei dem Eröffnungsfeste der Rhein-Eisenbahn Köln-Mainz am 15. d. Mts. trug der kölner Männergesang-Verein in der Königshalle des neuen Central-Bahnhofes bei Ankunft Sr. Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Wilhelm mit dem Festzuge von Mainz einen „Sängergruss“ vor, eine Zusammenstellung von verschiedenen Lieder-Compositionen mit neu untergelegten, auf die Festlichkeit bezogenen Textesworten.

Nach dem Festmahl im Gürzenich fand Abends 9½ Uhr ein Concert im schön geschmückten Casinosaale Statt. Das Programm brachte Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“, einen Fest-Chor von F. Hiller, Text von G. Pfarrius, die Romanze aus dem „Templer“ von Marschner, zwei Lieder („Ständchen“ von F. Schubert und „Frühlingslied“ von R. Schumann) und das Hallelujah von Händel. Die Sologesänge wurden von Herrn Niemann aus Hannover mit der frischen und klangmächtigen Stimme, die niemals ihres Eindrucks verfehlt, vorgetragen. Sehr zu bedauern war es, dass Frau Niemann-Seebach nach ihrer Ankunft hier von so bedeutendem Unwohlsein befallen wurde, dass es ihr unmöglich war, zu erscheinen. So musste der Prolog von W. Müller von Königswinter und die Declamation mit freier Pianoforte-Begleitnng durch Capellmeister F. Hiller ausfallen.

Am 24. November beging in Berlin der königliche Sänger Herr Zschiesche sein fünfzigjähriges Jubiläum. Derselbe wurde von dem General-Intendanten Kammerherrn v. Hülsen und den Mitgliedern der k. Bühne beglückwünscht und ihm von einer Deputation derselben ein werthvoller silberner Pocal zum Geschenk überreicht. Auf dem Deckel desselben ist der Jubilar als Falstaff dargestellt, und an den Seiten zeigt er sich in den Rollen des Osmin, Rocco und Sarastro; ausserdem zieren Ansichten von dem früheren Königstädtischen Theater und dem k. Opernhaus den Pocal.

Wien. Das auf dem Friedhofe zu St. Marx enthüllte Denkmal, welches die Stadt Wien Mozart setzen liess, ist ein Kunstwerk, durch das sich Hans Gasser's Meissel neuen Ruhm erworben. Auf umgitterten Sandsteinplatten erhebt sich der granitne Sockel, auf welchem in gebeugter Stellung die in Bronze ausgeführte Muse der Tonkunst ruht. Die Figur blickt gebeugten Hauptes zur Erde nieder, hält in der Rechten die offene Partitur des *Requiem* und stützt sich mit der Linken, die einen Lorberkranz hält, auf die aufgeschichteten Werke des grossen Tondichters. Wir lesen als Aufschrift der Folioände: Figaro, Zauberflöte, Symphonieen u. s. w. Die Ausführung des Postaments zeigt Schönheit und Reinheit. Dasselbe ruht auf einem Piedestal, über dessen Ecken sich vier Candelaber erheben, deren Mündungen sich aber zu Schalen ausdehnen, in welchen am Enthüllungstage Flammen leuchteten. Die Feier wurde mit einem Mozart'schen Chor („Abendlied“) vom Männergesang-Verein gesungen, eröffnet; hierauf hielt der Herr Bürgermeister eine kurze Anrede, während die Statue enthüllt wurde. Den Schluss bildete ein Chor, dessen Wahl keine glückliche war und statt dessen das Gebet „O Isis“ gewiss eine weit mächtigere Wirkung erzielt hätte. Es hatten sich zu dieser Feier, welche durch den herrlichsten Sonnenschein begünstigt wurde, mehrere Tausend Menschen eingefunden, darunter Vertreter aller hiesigen Vereine und viele Künstler. Auch den kunstliebenden Grafen Moriz Dietrichstein bemerkte man unter den Anwesenden; den würdigen Greis, einen der Wenigen, die Mozart persönlich gekannt haben, hatten seine achtzig Jahre nicht abgehalten, an diesem Acte der Pietät und der Sühne, welchen die Stadt Wien beging, Theil zu nehmen.

Richard Wagner, der sich seit einiger Zeit in Paris aufhält und den ganzen Winter dort zuzubringen gedenkt, wurde von einem Theile der Presse (*Revue des deux Mondes*, *Niecle* und besonders *Figaro*) so heftig und in so leichtfertiger Weise angegriffen, dass er sich genötigt sah, in der *Europe artiste*, einem Blatte, das ihn bereits mehrmals in Schutz genommen, folgende Entgegnung zu veröffentlichen: „Seit elf Jahren bin ich aus Sachsen verwiesen und folglich aus ganz Deutschland verbannt. Ich habe seitdem in der Fremde zwei Opern componirt, deren eine, Lohengrin, in Deutschland mit Erfolg aufgeführt wird, die ich aber wegen Mangels eines Orchesters nie gehört habe. Ich bin nach Frankreich gekommen, um wo möglich meine Musik wenigstens vor einigen Freunden aufführen zu lassen. Ich vermeide den Lärm und die Reklame. Ich bin fremd, verbannt und habe von Frankreich Gastfreundschaft und freundliche Aufnahme erwartet. Man nennt mich den „Marat der Musik“; meine Compositionen haben keine solche Umsturz-Tendenz, wie man zu sagen beliebt; selbst der König, der mich verbannt hat, lässt in seiner Residenz meine Opern aufführen und schenkt ihnen Beifall. Die französische Presse möge noch etwas warten, vielleicht wird sie mich dann anders beurtheilen, als bloss nach der Aussage einiger deutschen Zeitungen; ich verlange dann nichts Anderes als Unparteilichkeit.“

Ankündigungen.

Das bestgelungene Portrait

des vor Kurzem verstorbenen königl. sächsischen Hof-Capellmeisters

C. G. Reissiger,

lithographirt von C. Meyer, gedruckt von F. Hanfstängl, chin. 20 Ngr., weiss 15 Ngr.,

erschien so eben bei

Bernhard Friedel (früher W. Paul),

Kunst- und Musicalienhandlung in Dresden, Schlossstrasse Nr. 17.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel sind erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

W. A. Mozart's 15 Sinfonieen für das Pianoforte solo, arrangirt von F. W. Markull. 2 $\frac{1}{3}$ Thlr.

Dieselben für Pianoforte à 4 ms. 3 $\frac{2}{3}$ Thlr.

M. Clementi's Gradus ad Parnassum, revidirt von Dr. Fr. Chrysander. Complet 2 $\frac{1}{2}$ Thlr.

Franz Schubert's sämmtliche Lieder, Gesänge und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung in 3 Bänden oder 75 Heften. I. Heft: Der Erlkönig. 2 Sgr.

Ausführliche Prospekte gratis.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau sind so eben erschienen:

Fest-Ouverture (in C) für Orchester

von

Hugo Ulrich.

Op. 15.

Partitur 1 Thlr. 10 Sgr. Stimmen 3 Thlr. 5 Sgr. Arrangement für Piano zu vier Händen 25 Sgr.

Psalm 132

für

Chor, Solo und Orchester

componirt von

Georg Vierling.

Op. 22.

Partitur 2 Thlr. 15 Sgr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 5 Sgr. Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Sgr. Singstimmen 20 Sgr.

Früher erschienen:

Classische Concertstücke

für

Solo oder Chor und Orchester.

Nr. 1. W. A. Mozart, Concert-Arie („Non temer amato bene, — „Mich zu trennen von dir“) für Sopran mit Orchester und obligatem Pianoforte. In Stimmen 1 Thlr. 22 $\frac{1}{2}$ Sgr., Clavier-Auszug 25 Sgr.

Nr. 2. G. Spontini, Morgenhymne, Chor der Priesterinnen aus der Oper „Die Vestalin“. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 25 Sgr., Orchester und Singstimmen 1 Thlr. 15 Sgr.

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.