

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmünder und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 24. März 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (Lorini's italiänische Oper — Die Sängerinnen Artot, de Ruda, Wilhorst, Abbadia; die Sänger Carrion, delle Sodie, Bremond — das Ensemble — Verdi's Rigoletto). Von G. E. — Die Zukunftsmusik. — Aus Düsseldorf. Von 6—7. — Meyerbeer's „Wallfahrt nach Ploërmel“. — Concert im Gürzenich zum Besten des kölner Orchesters. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Elberfeld, Auszeichnung — Breslau, Concert — London — Paris).

Berliner Briefe.

[Lorini's italiänische Oper — die Sängerinnen Artot, de Ruda, Wilhorst, Abbadia; die Sänger Carrion, delle Sodie, Bremond — das Ensemble — Verdi's Rigoletto]

Den 16. März 1860.

Den Glanzpunkt der diesjährigen musicalischen Saison bildet die italiänische Oper unter Direction des Signor Lorini. Schon die blosse Thatsache, dass dieselbe bis jetzt nahe an vierzig Vorstellungen und doch nur sechs Opern, dass sie den Barbier von Sevilla 15—20 Mal gegeben hat und dass die Billets, namentlich zum Barbier, in der Regel von den Händlern mit 50—100 Procent Agio verkauft werden, genügt, um zu beweisen, welchen Anklang und Beifall die Leistungen der Lorini'schen Gesellschaft gefunden haben. Mancherlei Umstände sind zusammengetroffen, um diesen Erfolg hervorzurufen. Noch niemals früher hat das berliner Publicum diesen Geschmack für italiänische Opern und Sänger gezeigt, obgleich doch auch schon in den Jahren 1842—50 vorzügliche Sänger in den Räumen des königstädtischen Theaters auftraten, die Assandri, Fodor, Castellan und Viardot-Garcia, Gardoni und Labocetta, der Gastrollen von Moriani, Tamburini und Anderen nicht zu gedenken, obgleich damals das Repertoire ein bedeutend mannigfaltigeres war und Werke wie Die heimliche Ehe und den Don Juan, ja, selbst die Zauberflöte und den Freischütz, enthielt. Berlin ist grösser, reicher und mannigfaltiger geworden; dadurch, dass Handel, Fabrikwesen und Industrie eine grössere Rolle spielen, hat es den vorwiegend spiritualistischen Charakter, der sich ihm namentlich in den Zeiten Hegel's aufgeprägt hatte, nicht mehr in gleichem Grade, wie früher; die verlockenden Sinnenreize italiänischen Gesanges fanden damals einen gewissen Widerstand, heute nicht mehr. Es kommt dazu, dass sich unsere deutsche Oper, wie ich Ihnen mehrmals mitgetheilt habe, in einer gewissen Stagnation befindet, dass namentlich die jüngeren Kräfte sich im besten Falle durch fast

nichts als ein brauchbares, aber ungeschultes und für höhere geistige Verwendung fast ganz brach liegendes Stimmmaterial hervorbrun. Nun tritt plötzlich eine Gesellschaft vor uns hin mit den glänzendsten Talenten, die sich durch feurige Darstellung und elegante Bildung auszeichnen, die sich gegenseitig in die Hände arbeiten. Ein Haus, dessen Akustik trefflich ist, unterstützt ihre Bemühungen. Was Wunder, dass wir den Eindruck haben, als hören wir jetzt seit langer Zeit wieder einmal echten Gesang, und dass wir für die Frische und Glätte der Ausführung manche Mängel der Sache mit in den Kauf nehmen!

Zu diesen Mängeln gehört, wie ich schon bemerkte, die geringe Ausdehnung des Repertoires. Der Barbier von Sevilla und Cenerentola, Lucia und Don Pasquale, Rigoletto und der Trovatore — das ist alles, was wir bis jetzt gehört haben, und schwerlich wird noch etwas Neues hinzukommen. Auch das Personal ist zu klein. Die Gesellschaft hat nur einen Bariton und nur einen Tenor, und es zeugt für die Unverwüstlichkeit des Signor delle Sodie und namentlich des Signor Carrion, dass sie fünfzehn Mal monatlich auftreten können und doch nicht müde werden. Dass wir ferner, wenn wir den Genuss einer italiänischen Oper haben wollen, uns entschliessen müssen, auch Verdi zuzulassen, ist hart — aber es lässt sich nicht ändern. Die Anregung, welche diese Sänger in unser musicalisches Leben gebracht haben, ist zu gross, als dass man sich nicht über manche Bedenkliekeiten hinwegsetzte. Sie haben Feuer, Eleganz, ein lebendiges und in einander greifendes Zusammenspiel und eine ausgebildete Technik, und nach allen Seiten hin können ihre deutschen Collegen von ihnen lernen.

Dennoch ist die künstlerische Bedeutung der jetzigen Gesellschaft vielfach überschätzt worden. Nach dem höchsten Maassstabe gemessen, hat sie keinen Sänger ersten Ranges. Signora Artot ist noch lange nicht eine künstlerische Grösse, wie ihre Lehrerin Pauline Viardot-Garcia;

Signor Carrion ist weder einem Rubini, noch einem Moriani, noch auch wohl einem Mario zu vergleichen; und Signora de Ruda ist selbst der Artot bei Weitem nicht ebenbürtig; die Uebrigen aber sind nach italiänischen Begriffen höchstens mittelmässige Sänger.

Signora Artot ist erst kurze Zeit bei der Bühne und scheint bis jetzt ein kleines Repertoire zu haben. Ohne Ruf kam sie hieher [doch hatte sie in Belgien und Holland bereits mit grossem Beifalle gesungen], als eine gefeierte und vielbegehrte Sängerin wird sie von dannen gehen. Im Klange der Stimme, in der Auffassung und in der Coloratur erinnert sie entschieden an die Viardot, und wenn sie diese in der Genialität der Betonungen und in der Feinheit des Colorits auch noch nicht erreicht, so hat sie dafür den Reiz einer leichter ansprechenden, ungebrochenen und wohllautenden Stimme voraus. Ihre Art des Vortrags, so wie ihre Tonbildung hat, wie bei der Viardot, etwas Bestimmtes, Entschiedenes, und mit der Zeit dürfte die Weichheit der Stimme darunter leiden; jetzt ist es noch nicht der Fall, und dem jugendlich biegsamen Organe erwächst dadurch der Vortheil einer eindringlichen Wärme, einer uns hinreissenden Beredsamkeit. Die technische Bildung ist musterhaft, die Intonation goldrein, das Organ eben so ausgiebig im Forte als leicht ansprechend im zartesten Piano, die Coloratur leicht, glänzend und schwungvoll, und nur ein sehr geübtes Ohr vermag in schwierigen Passagen noch kleine Mängel und Ungenauigkeiten zu erkennen. In der Auffassung zeigt sie sich als ein Talent ersten Ranges. Man kann von ihr in der That sagen, dass sie uns kaum je einen Ton hören lässt, der bloss sinnlich schön und zugleich nichtssagend wäre; ihr Gesang ist durch und durch ausdrucksvoll. Und fast eben so bestimmt kann man das Entgegengesetzte behaupten, dass sie niemals den Ausdruck auf die Spitze des Unschönen treibt — nur mit Ausnahme einiger Mitteltöne, die sie hin und wieder mit dem Brustregister zu nehmen liebt — der einzige positive Missbrauch in der Behandlung ihres Organs. So hervortretend auch in ihrem Gesange und Spiel die romanische Kühnheit ist, so entbehrt sie doch auch der zarteren, süsseren Nuancen nicht; und der Ausdruck, mit dem sie z. B. an einer Stelle der Rode'schen Variationen nach einem längeren chromatischen Laufe den auf dem Worte *core* erfolgenden Eintritt der getragenen Cantilene betont, wird jedem, der es einmal gehört, unvergesslich sein. Wer wissen will, was ein *dolce forte* ist, der höre den Schluss des Duetts mit Figaro im Barbier von Sevilla von ihr, wo sich der Jubel des sich geliebt wissenden Mädchens ausspricht. Und überhaupt konnte man nach ihrer Rosine glauben, dass das Gebiet der komischen Oper das ihr vorzugsweise zusagende sei, so viel Anmuth und heitere Laune stand

ihr zu Gebote. Als Leonore im Trovatore hat sie indess gezeigt, dass ihre Begabung auch nach der anderen Seite hin eben so bedeutend ist, nur dass sie in der Darstellung der Leidenschaft noch nicht genug sich zu heherrschen weiss, um stets das Höchste zu erreichen.

Signora de Ruda kann schon aus dem einfachen Grunde mit Signora Artot nicht in eine Linie gestellt werden, weil ihre Intonation bei Weitem nicht so sicher ist. Aber auch der Stimme fehlt der gesunde, frische Klang, der bei der Artot so wohlthuend berührt. Wir lassen es unentschieden, ob es ein Mangel der Methode oder der Natur-Anlage ist: das Organ klingt oft angestrengt, bald hauchend und klanglos, bald scharf. Nichts desto weniger ist Signora de Ruda, mit dem verglichen, woran wir in Norddeutschland gewohnt sind, immer eine sehr hervorragende Sängerin. Die Intonation ist nicht viel schlechter, als wir sie täglich hören. Die Höhe klingt in Coloraturen sehr weich und lieblich; die Stimme ersetzt überhaupt, was ihr an sinnlichem Wohlklang, an körperlicher Vollkommenheit fehlt, durch einen eigenthümlichen seelischen Reiz; im Vortrage, ja, selbst im Spiel erscheint Signora de Ruda als eine lebendige und seinfühlige Natur. Ihre Lucia und ihre Gilda in Rigoletto waren reich an ergreifenden Zügen, und selbst mit den Zerrbildern Verdi's weiss uns die Sängerin bis zu einem gewissen Grade durch die ihr eigene zarte weibliche Auffassung zu versöhnen.

Signora Wilhorst kam nur zu einmaligem Aufreten. Trotz alles technischen Geschicks und trotz aller Gewandtheit im Spiel konnte sie nicht genügen, da ihr die Grundbedingung alles Gesanges, der edle Ton, gänzlich fehlte. Etwas besser steht es mit Signora Abbadia, die als Azucena im Trovatore austrat, einer jener passirten und uns durch Tremolo und unreine Intonation oft sehr peinlich berührenden, aber doch ursprünglich reich begabten und an gute Traditionen erinnernden Sängerin.

Von Signor Carrion hatte ich mir nach den wiener Berichten, die vor drei Jahren durch alle Zeitungen gingen, eine etwas andere Vorstellung gemacht. Seine Coloratur hatte ich vollkommener, die Gewalt seiner Stimme gering erwartet. Mit so vieler Leichtigkeit und Anmuth er auch im Ganzen sich in dem colorirten Gesange Rossini's zu bewegen weiss, so leicht und duftig er auch dabei, was freilich bei den modernen italiänischen Tenören selten vorkommen mag, seine Stimme behandelt, so sind doch manche technische Unvollkommenheiten der Ausführung nicht so schwer zu entdecken. Dagegen werden wir immer aufs Neue überrascht durch die Ausdauer, die glänzende Kraft und den Umfang seiner Stimme. Man hat bei unseren Tenören meist schon ein unbehagliches Gefühl und eine leise Beklemmung, wenn sie das *a* mit Brust singen; bei Car-

tion hört man es ruhig an, wenn er das *c* mit Brust nimmt; denn wenn auch hier und da seine hohen Brusttöne etwas tremoliren, nie machen sie den Eindruck, als ob sie missglücken könnten. Er weiss seine Stimme in der That wunderbar zu beherrschen; sie spricht ihm in jedem Stärkegrade, in jeder Klangfärbung mit gleicher Sicherheit an. Und obschon er das ganze Gebiet der eingestrichenen Octave nach allen Richtungen hin beherrscht und mit vollkommener Virtuosität den Uebergang von der Falset- in die Bruststimme ausführt, so hat sein Organ doch nicht einen bei dieser Ausdehnung nach der Höhe so leicht eintretenden unmännlichen Klang angenommen, es ist eben so sehr des heroischen als des lyrischen Ausdrucks fähig. Wer ferner darauf geachtet hat, mit einem wie ganz anderen Timbre Carrion den Almaviva singt, als z. B. den Edgardo, dem kann kein Zweifel darüber kommen, dass er zu den wenigen denkenden Sängern gehört, die nicht ihre Stimme, wie sie nun einmal ist, auf jede vorliegende Aufgabe gleichmässig anwenden, sondern sie als ein Material betrachten, das dem Geiste und den vielgestaltigen Forderungen desselben dienstbar sein muss. Trotz der unverwüstlichen Ausdauer des Organs fehlt demselben doch der specifisch jugendliche Reiz, der sammtweiche, zum Herzen sprechende Ton; oder vielleicht hat auch Carrion diesen Reiz nie besessen, da allerdings aus Manchem hervorzugehen scheint, dass seine Darstellungen mehr aus geschickter Berechnung des Effectes und einer sorgfältigen Geschmacksbildung, als aus der sich selbst hingebenden Wärme des Gefühls hervorgehen. Den höchsten Maassstab vorausgesetzt, kann man von ihm sagen, sein Gesang gleiche einem nachgemachten Edelsteine, aber einem so glücklich nachgemachten, dass selbst der Kenner leicht getäuscht wird. Mit Roger's Edgardo verglichen, entbehrt der seelige der inneren Poesie, war aber in technischer Beziehung bei Weitem vollendeter.

Signor delle Sodie, der Bariton, hat wenig Stimme, aber ein warmes Gefühl und eine gewinnende Eleganz. Er ist uns mehr durch die Feinheit seines gesammten Wesens, als durch die Vorzüge, die er als Sänger besitzt, liebgeworden. Als ein Verdi-Sänger zu uns gekommen, hat er schliesslich in Rossini'scher Musik den meisten und gerechtesten Erfolg gehabt. Signor Frizzi ist ein gewandter, launiger Buffo, der bei jeder neuen Aufführung des Barbier neue Spässe ersinnt, und dem man manche Uebertreibungen darum verzeiht, weil es ihm nie möglich ist, roh zu werden. Als Sänger ragt er nicht hervor, steht aber seinen Mann. Signor Bremond besitzt einen markigen und doch recht weich klingenden Bass; seine künstlerische Ausbildung ist unbedeutend. Ein Signor Morelli, ein junger Anfänger, der eine recht hübsche Stimme besitzt,

sie aber noch wenig zu gebrauchen weiss (Tenor), trat nur ein Mal auf.

Dies das Personal. So bedeutend theilweise die einzelnen Kräfte sind, so erreichen sie ihre überwältigende Wirkung doch erst durch das ausgezeichnete Zusammenspiel. Von jener Gleichgültigkeit gegen die Leistungen des Anderen, die das Erbtheil der deutschen Opernsänger zu sein scheint, kennen die Mitglieder dieser Gesellschaft nichts; Einer hilft dem Anderen, Einer trägt den Anderen; das Gelingen des Ganzen ist jedem Einzelnen Ehrensache. Wenn nun auch zugegeben werden kann, dass der Trieb, sich gegenseitig anzuschmiegen, bei einer Gesellschaft lebendiger sein wird, die, aus allen vier Enden der Welt zusammengebracht, nur auf wenige Monate zusammen ist, als bei einem burokratisch gleichmässigen Institute, wie es unsere Hofbühnen sind, so ist es doch, wenn bei letzteren jener Trieb sich gar nicht mehr regt, ein sichtliches Zeichen des Verfalls. In der Kunst reicht die Sicherheit der Routine nicht aus, da muss innere Wärme und Begeisterung sein; und wenn diese bei der Einrichtung unserer grösseren Bühnen, die das ganze Jahr hindurch Abend für Abend geöffnet sind und sich nur vorsichtig durch neue Kräfte ergänzen, allmählich erlischt, dann ist unsere deutsche Gewohnheit, das ganze Jahr hindurch Theater zu haben, überhaupt vom Uebel; dann wäre es besser, man hätte nur eine Theater-Saison.

Unter den von der italiänischen Gesellschaft aufgeführten Opern war nur der Rigoletto für uns neu. Der Text ist bekanntlich nach Victor Hugo's *Le roi s'amuse* gearbeitet, einem allerdings höchst geschickten, aber seiner künstlerischen Tendenz nach durchaus verwerflichen Drama. Der Verfasser des italiänischen Libretto's hat die Widerwärtigkeit des Schlusses noch gesteigert, indem er den Herzog, während Rigoletto seine ermordete Tochter im Sacke hat, hinter der Scene ein vielleicht zwanzig Takte langes, höchst frivoles Liedchen singen lässt — eine Verhöhnung der poetischen Gerechtigkeit, wie sie schamloser kaum gedacht werden kann. Die Musik zum Rigoletto mag etwas origineller und anständiger sein, als zum Trovatore, obschon ich gestehe, keinen grossen Unterschied wahrnehmen zu können. Eine Trivialität wie der Schluss des zweiten Actes (Arie des Rigoletto, Unisono mit der Ventil-Trompete) findet sich kaum im Trovatore; denn Manrico's berühmte Fanfare ist doch noch etwas origineller, und selbst des Grafen Luna Trompeten-Solo — Sie verzeihen diese leicht zu verstehende Abkürzung — ist noch nicht ganz so zudringlich. Dafür enthält aber die zweite Hälfte des ersten Actes einzelne Nummern von melodischem Reiz, durch geschmackvolle Verzierungen gewürzt und nicht ohne Wärme des Ausdrucks; im zweiten Acte steigert

sich der dramatische Ausdruck. Den Höhepunkt der Oper bildet nach unserer Ansicht das Quartett am Anfange des dritten Actes, in dem sich vier ganz verschiedene Gemüthsstimmungen zu einem glücklich abgerundeten Ensemble zusammenschliessen. In solchen dramatischen Ensemble-sätzen scheint uns überhaupt der eigenthümliche und der einzige Werth Verdi's zu bestehen. Die frühere italiänische Oper hatte dieselben nur vereinzelt (wir erinnern z. B. an das Terzett in der *Lucrezia*, wo mit der lyrischen Cantilene Gennaro's die dramatisch-charakteristischen Partieen des Herzogs und der Herzogin contrastiren, während z. B. das Septett in der *Lucia* von überwiegend lyrischem Inhalte ist), bei Verdi scheinen sie zur Hauptsache zu werden. An der Sache selbst kann man nichts Verwerfliches finden; hat doch schon Händel (in *Acis und Galatea*) ähnliche Ensemble's gesetzt; es kommt nur darauf an, ob der Ausdruck wahr und ob er noch schön sei. Wenn sich nun auch nicht läugnen lässt, dass Verdi in moderner Effect-sucht die Gränzen des Schönen weit überschreitet, dass er dabei nicht einmal eine sonderliche Erfindungskraft beweis't (das Haupt-Motiv Gilda's in dem erwähnten Quartett ist fast genau dasselbe, wie das Motiv Leonorens in einem ähnlichen Ensemble-Satz am Schlusse des zweiten Actes des *Trovatore*), so sind doch Sätze dieser Art bei Verdi die einzigen, an denen ich wenigstens irgend etwas Besonderes finde. Der weitere Verlauf des dritten Actes ist entsetzlich. Es ist eine furchtbare, stürmische, gewitterschwangere Nacht. Die Zuschauer sind in der Erwartung eines Mordes, der verübt werden soll. Da hört man hinter der Scene von Männerstimmen in Terzen chromatisch auf- und absteigende Läufe. Verwundert sehen sich die Leute an, was das bedeuten solle. Ich vermutete sogleich das Richtige, dass das Heulen des Sturmes damit musicalisch ausgedrückt werden solle, würde es aber nicht gewagt haben, irgend einen Componisten öffentlich dieser Absurdität zu beschuldigen, wenn ich nicht aus guter Quelle hätte bestätigen hören, dass das allerdings Verdi's Absicht gewesen ist.

G. E.

Die Zukunftsmusik.

(Unter dieser Ueberschrift bringt die Zeitschrift: *Unsere Tage*, Braunschweig, bei G. Westermann [1859, vierthes Heft] — eine durch Mannigfaltigkeit des Inhalts, gründliche Bearbeitung des Stoffes und interessante Darstellung sehr zu empfehlende literarische Unternehmung des thätigen Verlegers —, einen sehr lesenswerthen Artikel über die Bestrebungen der Koryphäen der neuesten Schule der Tonkunst und deren Werth, dem wir — zu-

nächst aus der Einleitung — auszugsweise das Folgende entnehmen.)

Die Redaction.)

Es ist als allgemein bekannt vorauszusetzen, dass unter dem Namen der Zukunftsmusiker eine Partei begriffen ist, welche, im Gegensatz zu den Vertretern eines ruhigen Fortschrittes auf Grund der Errungenschaften früherer Kunst-Perioden, nur in einer absoluten Reform der Kunst eine für deren Zukunft heilbringende Wendung erblickt. Der Name ist daraus entstanden, dass diese Partei selbst die wahre Erkenntniss und Würdigung ihrer Bestrebungen der kommenden Zeit anheimstellt, weil sie von der noch am Alten und Hergebrachten hangenden Gegenwart ein gerechtes Urtheil über ihre Wiedergeburt der Kunst aus neuen Ideen heraus nicht erwarten zu dürfen glaubt. Uebrigens schreibt diese Bezeichnung der Zukunftsmusik sich aus den ersten Zeiten ihres Aufstretens her und wird jetzt von manchen ihrer Anhänger und Vertreter sogar gern zurückgewiesen; denn nach und nach haben die ungemein energischen Bemühungen dieser Partei, auch in der Gegenwart Bedeutung, ja, sogar ausschliessliche Geltung auf dem Gebiete der Tonkunst zu erlangen, deutlich genug dargethan, dass sie keineswegs geneigt sei, einzig und allein um des dureinstigen Nachruhmes willen ein Leben voll Mühe, Ent-sagung und verkannter Bestrebungen zu führen. Das ist auch ganz in der Ordnung, und dem Künstler eben so wenig wie jedem anderen Menschen zu verdenken, wenn er in der Anerkennung seiner Zeitgenossen einen Lohn für ernste Bemühung um die Sache finden möchte; die Fortdauer seiner Schöpfungen über die Lebenszeit hinaus wird dadurch keineswegs ausgeschlossen. Wenn das wirklich schöpferische Genie auch jederzeit die unmittelbare Gegenwart überflügelt hat, so ist doch stets die Zeit und die in ihr sich bewegenden Ideen, als deren Concentration im einzelnen Individuum es auftritt, das einzige haltbare Fundament, worauf es sein neues Kunstgebäude aufführt, von dessen Zinnen man alsdann in eine weitere Zukunft blicken kann. Allerdings ist es wahr, dass besonders in früheren Zeiten einzelne Künstler von ihrer Umgebung nur vereinzelt oder einseitig begriffen worden sind; so z. B. Bach, dessen unendliche Idealität von seinen Zeitgenossen viel weniger erkannt worden ist, wie die endliche Seite seiner Kunst, die eminente contrapunktische Technik. Aber solche Fälle sind vereinzelt und stets besondere Umstände dabei thätig gewesen, wozu auch noch kam, dass der Ruhm eines Menschen damals noch nicht so leicht den ganzen Erdtheil durchflog, wie heute. In unserer Gegenwart ist das alles anders geworden. Vor Allem hat unser Gesichtskreis in der Kunst in dem Maasse sich erweitert, dass besonders seit der letzten durch Beethoven abgeschlossenen Periode nicht leicht mehr eine Künstler-Erscheinung uns

dermaassen frappiren könnte, dass jede Lösung ihres Geheimnisses unmöglich erschiene und wir uns ihr gegenüber eines jeden Urtheils begeben sollten. Deshalb erscheint es nicht stichhaltig, wenn einzelne Künstler sich darauf berufen, dass Bach, Beethoven und Anderen die unmittelbare Anerkennung ihrer Zeitgenossen nicht sogleich zu Theil geworden; Beethoven wenigstens ist von den Besseren und Besten seiner Zeit allgemein erkannt und gewürdigt worden, schon desshalb, weil sein unberechenbarer Fortschritt eine ganz naturgemäße Fortentwicklung des bereits Vorhandenen und allgemein als wahr Anerkannten war, und die Ausgangspunkte seines Genius in seiner Zeit und den Werken der mitlebenden und vorangegangenen Meister deutlich zu erkennen waren. Es ist eben so wenig Beethoven wie irgend einer anderen grossen schöpferischen Kraft eingefallen, die Errungenschaften früherer Perioden negiren oder sie für Irrthümer erklären zu wollen, und dadurch sich selbst den Boden unter den eigenen Füssen wegzunehmen. Da ein jeder Künstler, bewusst oder unbewusst, uns die Empfindungen und Ideen seiner eigenen Zeit gestaltet, auch wenn er sich in die ältesten Anschauungen zurück zu versetzen suchte und zu den ältesten Formen zurückgriffe, so ist es undenkbar, dass ein einzelner Künstler oder gar eine ganze Schule durchaus nur an die Zukunft um gerechte Würdigung ihrer Thätigkeit appelliren dürfte. — Bloss Unklarheit und unmässige Selbstüberschätzung können einen solchen Irrthum veranlassen.

Eben so hochmuthig oder einseitig wäre es aber, wenn man so zu sagen im freien Besitze und Genusse der überkommenen Schätze früherer Kunst-Perioden, völlig nichtachtend über angestrebte Neuerungen hinweg zu blicken suchte; man würde sich dadurch der Meinung, die Kunst sei überhaupt abgeschlossen und nicht weiter entwicklungs-fähig, doch in bedenklicher Weise nähern. — —

Es liegt in der Zeit, dass unsere Tonkunst ganz von selbst in zwei Richtungen aus einander geht, welche die äussersten Extreme eben so wenig ausschliessen, wie unser heutiges Leben selbst. Auf der einen Seite die Neuerung um jeden Preis, auf der gegenüberstehenden aber beschränkte Abhängigkeit von der traditionellen Form. — —

Der Zukunftsmusik eine jede Berechtigung der Existenz absprechen zu wollen, hiesse demnach nicht weniger, wie die Zeit selbst und ihren Inhalt erkennen. Alles, was da ist, ist nicht ohne Grund, und keine Erscheinung von nicht bloss subjectiver Bedeutung steht so isolirt da, dass sie nicht aus ihrer Umgebung zu erklären wäre. Wir haben also nur zu untersuchen, in welcher Art und durch welche geistige Bände die Zukunftsmusik mit unserer Zeit verknüpft ist; ausserdem die Fortschritte kennen zu lernen,

welche sie über die bisherige Entwicklungs-Gränze der Kunst hinaus gethan haben will, und daraus das Resultat abzunehmen, ob die unmaassgebliche Bedeutung, welche sie selbst sich zuschreibt, zu rechtfertigen ist.

Der Hauptgrundzug der Zukunftspartei ist, dass sie um jeden Preis mit dem Bestehenden zu brechen sucht, ohne Neues von so durchgreifender Bedeutung zu vermögen, dass man dadurch für das Zerstörte entschädigt würde oder gar durch die angeblich gethanen Fortschritte zum erwünschten Aufgeben alles Vorangegangenen veranlasst werden könnte. Man würde anders darüber urtheilen können, wenn die Partei selbst ihre Producte nicht als abgeschlossene Meisterwerke hinstellte, und sich selbst nicht als eine bestimmte, auf unbedingte Wahrheit gegründete, künstlerische Absichten vollkommen erfüllende Richtung angesehen wissen wollte. Spräche sie vor allen Dingen nur von Versuchen, so würde man mit Interesse und Spannung ihrer Thätigkeit zu folgen bereit sein, und gern annehmen, dass aus diesem Chaos sich noch dereinst eine neue, schönere Welt herausbilden könnte. Aber wir sollen diese neue Welt in aller bisher ungeahnten Pracht und Herrlichkeit bereits in den Werken ihrer Meister Wagner, Berlioz und Liszt vollendet vor uns sehen und nun ohne Weiteres die alte, in Trümmer zerfallende, verlassen und zu ihnen übersiedeln. Und dazu fühlen wir uns eben so wenig veranlasst, als wenn wir aus einem majestätischen Hochwalde voll Kraft und Fülle der Natur, reich an Lichterspiel und Farbenpracht, auf eine Haide voll Disteln, Gestrüpp und gespensterhaft hinhuschender Wolkenschatten hinaustreten sollten, um zu sagen, hier wäre die wahre poetische Naturpracht und dort nur verkümmertes Formenwesen. Die Zeit ringt nach neuen Anschauungen, und die Kunst, und speciel die Zukunftsmusik, nach entsprechendem Ausdruck dafür; sie scheint ihn vor allen Dingen finden zu wollen in der Entfesselung von jeder Form und jedem Gesetze, wenn auch dieses Gesetz immerhin Grundbedingung der Kunst ist. Eben so, wie das Individuum völlig frei von jeder sittlichen, religiösen und bürgerlichen Schranke sein soll, so soll auch die Subjectivität in der Kunst einzige und allein das Maassgebende sein! Aber eine höhere Freiheit kann aus der Emancipation der Leidenschaften — wohin wir denn doch zuletzt gelangen, wenn wir das Leben und die Kunst von allen allgemeinen Sitten- und Naturgesetzen ablösen — unmöglich hervorgehen, sondern nur aus der freiwilligen Unterwerfung unter eine höhere Ordnung. Was sich dieser höheren Ordnung entzieht, wird nur zeitweilige Geltung haben; es zerfällt in sich selbst, so wie es von etwas Neuem überboten werden kann; für den Augenblick interessirt es oder stösst ab, je nachdem, und wird bald über etwas Anderem vergessen. Was aber aus jener

wahren Freiheit geboren ist, trotzt jeder Zeit und kann wenigstens in seinen Folgen niemals untergehen.

Das Letztere glauben wir von der Zukunftsmusik durchaus nicht annehmen zu können, eben weil sie die Willkür zur Bedingung des Kunstschaffens macht, um die augenblicklichen Interessen einer in Gährung begriffenen Zeit sich bewegt, und das zu ihrem Inhalt erhebt, was der auf das Höhere gerichtete Mensch zu unterdrücken und zu bekämpfen sucht, und auch der nur mit äusserer Bildung Begabte wenigstens im Umgange mit Anderen ausschliesst — die zügellos entfesselte Leidenschaft. Dieser durch keine höhere Idealität veredelten Leidenschaft steht der kalte, berechnende, beständig auf neue Effecte und Pointen sinnende Verstand um so schroffer gegenüber; oft ist er auch Alleinherrscher, und die Phantasie muss den von der Reflexion ihr vorgezeichneten Weg nehmen. Uns wird gesagt, was wir bei dem Kunstwerke denken und empfinden sollen, und der ganze Genuss, den wir davon haben, reducirt sich natürlich auf eine zwischen dem erklärenden Programm und der Musik rein vergleichende Verstandes-Thätigkeit. — Das musicalische Kunstwerk verliert auf die Weise erst recht seine Freiheit; indem es seine natürlichen Schranken zu durchbrechen und die hemmende Form abzuschütteln glaubt, verfällt es der subjectiven Willkür, die nun, um nicht ganz unverstanden zu bleiben, das erklärende Wort zu Hülfe nimmt. Wir werden durch die Programm-Musik unwillkürlich an die alten byzantinischen Bilder erinnert, auf denen Zettel mit Sprüchen aus dem Munde der Personen hervorgehen.

(Schluss folgt.)

Aus Düsseldorf.

Den 16. März 1860.

Mit der vorgestrigen Soiree für Kammermusik zum Besten der Armen beschlossen Herr und Frau Langhans und Herr Forberg ihren diesjährigen Cyklus und verpflichteten die Freunde dieser Gattung aufs Neue durch die von ihnen getroffene Auswahl und die meist gelungene Vorführung der Musikstücke. Besonders fesselte uns eine Serenade für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Hiller, welche mit ihrem leicht graziösen und gleichwohl durchweg edlen Melodieenflusse den Abend angemessen beschloss.

Gestern gaben die Herren Leopold und Gerhard Brassin eine recht besuchte Soiree im Cürten'schen Saale. Sie spielten die Sonate Op. 21 von Gade, eine Sonate von J. S. Bach und die Sonate Op. 24 in F von Beethoven mit einander; einzeln trug Leopold Brassin, der Pianist, eine „Blüette“ (Op. 2, verlegt bei Bayrhofer hierselbst) von seiner Composition und das *Staccato perpétuel* von August Dupont vor; Gerhard, der Violinist, Variationen von seiner Composition auf *God save the Queen*. Beide jugendliche Künstler haben ein bedeutendes Talent für technische Ausführung, aber beide leiden auch noch an den Nachwehen der Wunderkinder-Erziehung. Sie legen bis jetzt noch zu hohen, ja, fast ausschliesslichen Werth auf die Execution, auf die virtuose Fer-

tigkeit. Diese allein macht aber den Künstler nicht. Sie haben übrigens in dem Vortrage der Sonaten von Bach und namentlich von Beethoven bewiesen, dass die classische Musik ihnen kein unverstandenes Räthsel ist, und dass sie gewiss im Vortrage derselben allen künstlerischen Bedingungen genügen werden, wenn sie sich entschliessen, ihre Studien eine Zeitlang auf Musik von Mozart und Beethoven, von Rode, Viotti und Spohr zu concentriren und dabei mehr auf Anschlag und Ton, als Hauptmittel für den Ausdruck des Musicalisch-Schönen, als auf technische Fertigkeit zu sehen, die sie bereits in hohem Grade besitzen. Es wäre schade, wenn so schöne Talente sich in irrthümliche Ansicht über das Wesen der Kunst verlören.

In derselben Soiree sang Fräul. Philippine Papié aus Luxemburg, die in Köln ihre Gesangstudien fortsetzt, die Arie aus der Oper Semele von Händel, die *B-dur-Arie „Parto“* aus Mozart's Titus und zwei Lieder von F. Schubert und F. Hiller. Sie verbindet mit einer starken und vollklingenden Altstimme im Umfange von zwei Octaven eine reine Intonation und in Bezug auf Tonbildung einen schönen Ansatz, zwei vorzügliche Eigenschaften für eine Sängerin. Da es ihrem Vortrage auch keineswegs an Empfindung und Ausdruck fehlt, was sich besonders in den Liedern — namentlich dem „Bring' mich zur Ruh“ von Hiller — und in dem Adagio der Mozart'schen Arie zeigte, so wird sie bei fernerer Abglättung des Tones, völligem Verschmelzen der Stimmregister und vollkommen abgerundeter Coloratur eine bedeutende Zukunft haben.

Ueber unsere letzten Abonnements-Concerte werde ich nach Schluss derselben berichten.

6 - 7.

Meyerbeer's Wallfahrt nach Ploërmel.

Aus Hannover wird über diese Oper berichtet: „In den Jahren, in welchen Meyerbeer sich jetzt befindet, schafft ein Künstler, und wäre er der begabteste, nicht mehr mit der ursprünglichen Kraft der Erfindung und Phantasie, wie sie den Berichten aus dem Auslande zufolge in der neuen Oper herrschen sollte. Bei der Anhörung derselben haben wir denn auch unser Misstrauen nur zu sehr begründet gesehen. Das Werk ist in der That schwach, sehr schwach. Sähen wir uns in der Lage, ausschliesslich nach der Beschaffenheit desselben den Gesammtzustand unserer gegenwärtigen Musik zu beurtheilen, so würden wir sagen, wir seien mit unserem musicalischen Geschmacke in der nämlichen Phase angekommen, wo die alten Römer sich mit dem Geschmacke ihres Gaumens befanden, als sie sich an Ragouts von Nachtigallenzungen und Pfauenbraten ergötzten. Wie bei diesen Gerichten die Zubereitung unzweifelhaft das Beste war, so zieht auch die Meyerbeer'sche Musik zur „Wallfahrt“ ihre ganze Kraft einzig und allein aus der Kunst der Instrumentation. Die Wahl des Textes scheint auf den ersten Blick ein sicheres Vertrauen des Componisten auf seine Productionskraft voraussetzen zu lassen; man begreift schwer, wie derselbe es hat unternehmen können, eine Geschichte zu behandeln, die an Langweiligkeit und Albernheit wohl ohne Gleichen ist, und bei der von dem Ausdruck von Stimmungen, der doch die eigentliche Aufgabe der Musik ist, streng genommen nur in ganz einzelnen Stellen die Rede sein kann. Von den drei Hauptpersonen der Oper ist die eine (Dinorah) ganz, die andere (Corentin) halb verrückt, die dritte (Hoël) geberdet sich wie unsinnig. Die Piecen, die wirklich innere Berechtigung haben, componirt zu werden, sind fast nur Nebenpersonen in den Mund gelegt. Aber bei näherem Zusehen erkennt man doch, dass es gerade das Gefühl der eigenen Schwäche war, was Meyerbeer zu der Behandlung dieses Textes bewog. Eben das ganz Absonderliche in den Verhältnissen und dem Charakter der dargestellten Personen liess der Willkür des musicalischen Ausdrucks das

weiteste Feld; es fehlt ja bei den meisten Theilen der reinmenschliche Maassstab zur Controle, jeder irgendwie gesuchte Effect konnte berechtigt erscheinen; mit Einem Worte: die musicalische Speculation hatte kein anderes Gesetz, als sich selber, und im Reiche dieser ist Meyerbeer bekanntlich Meister. Wenn er also einmal in seinem sechsundsechzigsten Jahre durchaus noch eine lange Oper componiren wollte, so musste er einen Text wählen, der wie dieser nirgends die Sprache wahrer Leidenschaft enthielt und in Betreff der musicalischen Darstellung möglichst unbestimmte Forderungen machte. Aber er hätte eben ein derartiges Werk überhaupt nicht unternommen sollen. Seine Kräfte reichen für eine solche Aufgabe nicht mehr aus. Sonst wurde seine ausserordentliche Geschicklichkeit, den Effect zu berechnen, von einer wahrhaft bedeutenden Erfindungsgabe unterstützt; in seinem neuesten Werke suchten wir aber vergeblich nach irgendwie beachtenswerthen Gedanken. Allerdings fehlt es der Oper nicht an flüssigen Melodien, aber keine einzige ist von tieferem Gehalt oder auch nur schwungvoll; fast durchweg bewegen sie sich im Tanz-Rhythmus und gewinnen selbst das Gepräge des Gefälligen nur durch die Kunst der instrumentalen Behandlung. Dabei wimmelt es von Reminiscenzen aus Meyerbeer's eigenen Opern und aus anderen Werken. Die Instrumentation ist allerdings bewundernswert; der Componist besitzt eine wahre Meisterschaft, jedes Instrument seinem specifischen Charakter gemäss auf das wirkungsvollste zu verwenden, und dabei macht sich überall eine den Sinnen schmeichelnde, gewinnende Abrundung der Form geltend. Aber ist das ein Vorzug, der irgendwie die angegebenen Mängel ersetzen kann? — Die Oper hat hier denn auch völlig Fiasco gemacht, obgleich die Aufführung in den meisten Theilen eine sehr gelungene und in Betreff der Ausstattung Vieles geschehen war, um das Publicum bei guter Laune zu erhalten" u. s. w.

(W. Recens.)

Nachschrift. In diesem Artikel, wie in vielen anderen, wird ohne Weiteres behauptet, dass sämmtliche „Berichte aus dem Auslande“, nämlich aus Paris, ganz andere Erwartungen von Meyerbeer's Oper in Deutschland erregt hätten. Ja, von einer Seite ist uns sogar eine Anfrage geworden, ob wir eine strenge Kritik der Oper aufnehmen würden!! Warum bekümmern sich denn die Herren Kritiker nicht um das, was in ihrem Fache geschieht? Die Niederrheinische Musik-Zeitung hat gleich nach den ersten Aufführungen der Oper eine ausführliche und gründliche, mit einer Menge von Noten-Beispielen belegte Kritik derselben, welche sich durch drei Nummern zieht (1859, Nr. 19, 20, 21, vom 7. 21. Mai), aus der Feder ihres geistvollen pariser Correspondenten — also doch aus dem Auslande! — gebracht, welche in der Einleitung das journalistische Treiben in Paris und die Verzweigung desselben durch dortige deutsche Literaten bis in die gelesensten Zeitungen Deutschlands hinein gehörig charakterisiert und am Ende (in Nr. 21) folgender Maassen schliesst: „Die erbärmlichen Zustände der hiesigen Kritik, welche die Pest ihrer Fäulniss noch niemals so auffallend als dieses Mal auch nach Deutschland verbreitet hat, haben mich hauptsächlich zu einer so ausführlichen Besprechung bewogen. Zur Sache selbst halte ich die Oper nicht für so lebensfähig, dass sie einen Welterfolg 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. Die Reise um die Welt wird wohl an der deutschen Gränze stehen bleiben“ u. s. w. — Solche Erfahrungen geben allerdings dem alten Freunde Recht, der den Redacteur dieser Blätter gewöhnlich mit dem Titel: „Unermüdlicher Danaiden-Chef!“ anredet.

L. B.

Concert im Gürzenich zum Besten des kölner Orchesters.

Dinstag, 13. März 1860.

Programm: I. 1. Ouverture zum Trauerspiel „Phädra“ von Ferd. Hiller. 2. Arie aus der Oper „Johann von Paris“ von Boieldieu, gesungen von Herrn Julius Stockhausen. 3. Concert für Pianoforte und Orchester in C-moll von W. A. Mozart, vorgetragen von Herrn Capellmeister F. Hiller. 4. „Der Wanderer“ von F. Schubert (für Orchester instrumentirt von F. Hiller) Jul. Stockhausen. 5. *Credo, Incarnatus, Crucifixus und Resurrexit* aus der *H-moll-Messe* von J. S. Bach.

II. 6. „Geheimes“ und „Die Taubenpost“, Lieder von F. Schubert. J. Stockhausen. 7. *Sinfonia eroica* von Beethoven.

Den Glanzpunkt des Concertes bildeten natürlich die Gesang-Vorträge Stockhausen's. Trotzdem, dass unser Publicum sehr viel Sinn für ernste Musik grossartigen Charakters hat und Werke wie die Sätze aus der Messe von Bach und Beethoven's *Eroica* sehr aufmerksam und mit grosser Befriedigung anhört, so übt doch eine so exceptionelle künstlerische Individualität wie Stockhausen eine allgemein fühlbare Macht nicht nur auf die Menge, sondern auch auf die Kenner und musicalisch Gebildeten aus und concentrirt das Haupt-Interesse vorzugsweise auf sich. Und sollte nicht eben diese gleiche Wirkung auf die zwei sonst so verschiedenen Elemente der Zuhörerschaft, auf die bloss empfängliche Menge und auf die kunstverständige Minderzahl, die höchste Instanz der Kritik bilden? Stockhausen's Gesang erhebt die bloss Empfindenden, angenehmen und erhebenden Genuss Suchenden zu der Ahnung der Höhe der Aufgabe der Kunst empor und reisst die Wissenden und mit der Kunst Vertrauten über alle Splitterrichterei hinweg und gewährt ihnen eine um so höhere, weil tiefer begründete, Freude. Es ist daher ganz natürlich, dass die wirklich künstlerische, nicht die bloss künstliche, Virtuosität stets vorzugsweise grossen Eindruck auf das gesamte Publicum machen wird. Ist nun vollends das Instrument, in dessen Behandlung ein Künstler die Meisterschaft erreicht hat, das schönste und eindringlichste von der Welt, die menschliche Stimme, so ist die Wirkung vollends unwiderstehlich. Dieses Instrument hat Stockhausen so ausdauernd und gründlich studirt und versteht es so zu behandeln, dass es einen wunderbaren Zauber gerade dadurch ausübt, dass die vollendete Kunst den natürlichen Klang desselben zum Tone vergeistigt und verklärt, und dass dann der Sänger diesen Ton dermaassen in seiner Gewalt hat, dass er jeder Farbe und jeder Schattirung gerecht wird, welche die Seele verlangt, um ihr inneres Leben durch ihn zu offenbaren. Stockhausen's Triumphe sind nicht bloss persönliche, nein, es sind Triumphe der Kunst, es sind Siege, welche die Schule über den Naturalismus feiert, und welche den schlagenden Beweis liefern, dass das Höchste im Gesange nur durch die Verbindung des vollendet Formellen mit dem natürlichen Material erreicht wird. Weder ein Kunstwerk noch eine künstlerische Leistung kann ohne Unterordnung unter die Gesetze der Form bestehen, die mit den Gesetzen der Schönheit zusammenfallen; es ist aber ein Jammer, dass man das für die Tonkunst heutzutage noch immer wieder sagen muss, weil eine kleine, aber dreiste Schar von Bilderstürmern gegen das wirkliche Kunstscheine zu Felde zieht.

Weil wir denn einmal bei der formellen Vollendung stehen, die übrigens niemals ohne hervorragende Natur-Anlage erreicht werden kann, so wollen wir dankbar den edlen Genuss erwähnen, den uns Hiller's Clavierspiel durch den Vortrag des Concertes von Mozart verschafft hat. Das Publicum empfing ihn, als er sich an den Flügel setzte, mit einer wahren Ovation und begleitete sein classisches Spiel, dem ein wunderbarer Anschlag zu Gebote steht, worin ihm Keiner gleichkommt, bei jedem Satze mit rauschendem Beifalle.

Die Sätze aus dem *Credo* von Bach wurden im Ganzen gut gesungen, doch kam die Ausführung dem Eindrucke, der noch vom Musikfeste her im Andenken war, nicht gleich.

Der *Sinfonia Eroica* wurde eine recht gute, ja, in vielen Stücken vortreffliche Ausführung zu Theil, die uns das herrliche Werk wieder einmal in seiner ganzen Pracht vorführte und den himmelweiten Unterschied offenbarte, der zwischen einem genialen Kunstwerke, das eine Idee verherrlicht, und den mühsamen Producten der Reflexion, die nach einem Programm arbeitet, obwaltet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Elberfeld. Herr J. A. van Eyken, als einer der tüchtigsten Organisten unserer Zeit und als Componist rühmlichst bekannt, hat von Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Grossherzogin von Weimar für die Widmung seiner Musik für Chor und Orchester zum Trauerspiel Lucifer von Vondel, welche Hochdieselbe anzunehmen geruht hatte, eine höchst werthvolle, mit Diamanten besetzte Busennadel nebst huldvollem Begleitschreiben erhalten.

Das Oratorium „Das neue Paradies“ von Capellmeister Ernst Reiter zu Basel ist im Clavier-Auszuge bei Hofmeister in Leipzig erschienen. — Eine grosse Sonate für Pianoforte und Violine von E. Reiter ist bei F. Glöggel in Wien unter der Presse.

Breslau. In einem Concerete, welches die Herren David und Reinecke unter Mitwirkung des breslauer Sängerbundes gaben, führten die beiden Virtuosen ein *Rondo brillant* für Pianoforte und Violine von Schubert und die Kreutzer'sche Sonate von Beethoven auf; Herr David spielte die *Chacanne* von Seb. Bach für Violine allein und ein *Andante* und *Scherzo capriccioso* eigener Composition, und Herr Reinecke führte Variationen über ein Thema von J. Seb. Bach von eigener Composition auf dem Clavier aus. Der breslauer Sängerbund legte durch den Vortrag einiger Chöre von Gade, Löwe, Schumann und Mendelssohn schöne Proben seiner künstlerischen Entwicklung ab.

London. Die Ausführung der grossen Messe in G, welche Gounod zur Feier des Cäcilien-Tages componirt hat und die von der pariser Presse sehr gerühmt worden ist, so wie der Choral-Sinfonic (9.) von Beethoven lockte ein zahlreiches musikfreundliches Publicum in St. Martin's Hall. Die Messe, von welcher man bereits einzelne Stücke kannte, wurde mit grosser Sorgfalt ausgeführt, mit grosser Aufmerksamkeit angehört, liess jedoch kalt. *The Musical World* sagt, dass die Messe keine Eigenschaften besitze, die sie je populär machen könnten; dass er nichts Neues in seinem Streben nach Neuem findet, und dass das Crescendo im *Sanctus* eine grosse Aehnlichkeit mit den lärmenden Effecten in Verdi's „Ernani“, „Trovatore“, „Nabucco“ habe. Beethoven's Sinfonie, obwohl minder vorzüglich als bei früheren Gelegenheiten ausgeführt, erregte mehr Begeisterung, als je.

Paris. Man versichert, dass Richard Wagner's Tannhäuser im nächsten Winter hier aufgeführt werden wird, und dass man sich schon jetzt mit den Vorstudien beschäftigt, welche die Inszenesetzung verlangt.

Am 18. März wurden in dem Conservatoire-Concerte J. Haydn's „Jahreszeiten“ aufgeführt; Roger, der Uebersetzer des Textes, sang die Tenor-Partie.

Alfred Jaell ist von der hiesigen Kritik einstimmig auf den Thron der Pianisten gehoben worden. Gegenwärtig bereis't er Holland und macht in Rotterdam, Haag, Amsterdam grosses Aufsehen und überfüllte Concertsäle.

Ankündigungen.

G. W. Körner's Verlag in Erfurt.

(Meistens amtlich empfohlen.)

- Brähmig, B., Kirchen- und Haus-Choralbuch. 1 $\frac{1}{2}$ Thlr.
 — — Praktisch-theoretische Pianoforteschule. In Heften, à 12 Sgr.
 Crüger, Dr., Naturlehre. 7. Aufl. 8 Sgr.
 — — Grundzüge der Physik. 6. Aufl. 15 Sgr.
 — — Schule der Physik. 4. Aufl. 2 Thlr.
 Davin, G., Geistlicher Männerchor. 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.
 Helfer, A., Orgelschule. I. 24 Sgr.
 Körner, G. W., Der praktische Organist. 3 Thlr.
 Lehmann, Harmonielehre. 2 Thlr.
 Mettner, C., Praktische Violinschule. 10. Auflage. In zwei Cursen.
 I. (1 $\frac{2}{3}$ Thlr) II. (1 Thlr.)
 Ritter, A. G., Kunst des Orgelspiels. 3 Theile. 4. Aufl. à 2—3 $\frac{1}{3}$ Thlr.
 Sattler, H., Theoretisch-praktische Orgelschule. 2 Theile à 1 Thlr.

An die Besitzer von Briefen Felix Mendelssohn Bartholdy's.

Die Unterzeichneten glauben der Zustimmung aller, denen die Erinnerung an Felix Mendelssohn Bartholdy werth ist, gewiss zu sein, wenn sie es unternehmen, aus der Fülle von Briefen, die er geschrieben, eine Reihenfolge der für ihn und seine Arbeiten bezeichnenden zu veröffentlichen. Schon befinden sich fast alle Briefe, an deren Empfänger sie sich deshalb direct wenden konnten, in ihren Händen; aber von sehr vielen fehlt ihnen der Nachweis und die Spur ihres Verbleibens. — Sie erlauben sich daher, die ihnen unbekannten Empfänger oder Besitzer solcher Briefe ergebenst zu bitten, dieselben entweder in Original, das nach gemachtem Gebrauche dankbar zurückgesandt werden wird, oder in zuverlässiger Abschrift, unfrankirt, einem von ihnen zuschicken zu wollen.

Berlin, im Februar 1860.

Joh. Gust. Droysen,
 Professor an der Universität, Victoria-Strasse Nr. 9 E.

Paul Mendelssohn Bartholdy,
 Jägerstrasse Nr. 51.

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