

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 31. März 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (Die königliche Oper — Christine, Oper vom Grafen von Redern — Concerte des Dom-Chors — Neue Compositionen — Virtuosen-Concerte — Gedächtnissfeier für Frau Schröder-Devrient). Von G. E. — Die Zukunftsmusik (Schluss). — Spohr und Händel. — Die Concerte zur Einweihung des neuen Concertsaales im Casino zu Elberfeld. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Iserlohn, Sinfonie-Concert — Prag, Meyerbeer's *Dinorah* — Wien, Frau Schumann — Warschau).

Berliner Briefe.

[Die königliche Oper — Christine, Oper vom Grafen von Redern — Concerte des Dom-Chors: geistliche Musik älterer italiänischer und deutscher Meister. — Neue Compositionen von Blumner (Oratorium „Abraham“), Wohlers, Kiel, Siering, Taubert, Mohr (Cantate „Loreley“), Isaac (Cantate „Spring' auf!“). — Virtuosen-Concerte: *Vieuxtemps*, Frau Schumann, Alex. Dreyschock, Nacciarone, Hasert, Rappoldi, Davidoff, Dümön, Fräul. Mösner, Ciébra, Frau Sämann. — Schumann's Musik zum zweiten Theile des Faust — Gedächtnissfeier für Frau Schröder-Devrient.]

Den 22. März 1860.

Die königliche Oper hat unter den glänzenden Erfolgen der Italiänner sehr gelitten. Wenn auch einzelne der jüngeren Kräfte, so namentlich Fräul. de Ahna, eine Schülerin unseres Mantius, die in den letzten Monaten vielfach in dem Rollensache der Jachmann-Wagner beschäftigt wurde, recht Erfreuliches leisten, so fehlt es ihnen doch an innerer Begabung und technischem Geschick, um uns ganz zu befriedigen; und von einer Concurrenz mit den Italiänern würde gar nicht die Rede sein können, wenn wir — da Frau Jachmann beurlaubt ist — nicht die Köster, Formes und Krause hätten. Frau Köster besitzt indess eine Meisterschaft in der Verwendung ihrer Mittel, von der auch die Artot noch viel lernen kann; Formes, obschon oft heiser, ersfreut doch jedesmal, wenn er sich so disponirt fühlt, um aufzutreten, durch die Frische seiner Stimme und die vom Standpunkte des dramatischen Gesanges aus oft recht geschickte Behandlung derselben; und Krause gehört zu den wenigen Sängern, die noch die Tradition des edlen Stils haben. Neu war an der Oper nur die Christine vom Grafen von Redern — ein Werk, das mehr von einem guten Streben, als von productivem musicalischem Talente Zeugniss ablegt. Die Tüchtigkeit des Strebens verräth sich namentlich in dem Vermeiden jeglichen grellen Effectes, und schon darum verdiente die Oper nicht die scharfen Angriffe, die sie theilweise erfahren hat; anderer-

seits aber hat der Componist doch die maasshaltende Vorsicht zu weit getrieben, und der Musik fehlt daher die eigentlich anregende Kraft. Wir haben indess noch jüngst Werke von Musikern gehört, die in Bezug auf melodische Erfindung und musicalische Gestaltungskraft noch lange nicht mit der Oper des Grafen von Redern zu vergleichen sind; auch unter den Musikern gibt es heute nicht viele, die im Gebiete der Gesangsmusik etwas Hervortretendes leisten. Den Höhepunkt der Oper bildet eine Arie Christinens, der ein gefühlvolles und eigenthümliches schwedisches Volkslied zu Grunde liegt. In den Ensembles verräth sich ein gewisses musicalisches Geschick, doch sind sie meist nicht breit genug ausgeführt, um recht wirkungsvoll zu sein. Melodischer Sinn ist dem Componisten durchaus nicht abzusprechen, nur fehlt seinen Melodien die rechte Steigerung und der Reiz einer eigenthümlichen Harmonie; er hat mehr nach Klarheit und Einfachheit, als nach Fülle und energischem Ausdruck gestrebt. In Kirchen-Compositionen hat sich der Graf von Redern bereits früher eine gewisse Sicherheit in der musicalischen Technik angeeignet, hin und wieder, z. B. in einem *Agnus Dei*, auch höhere Wirkungen erreicht; ob er in der weltlichen Musik mit der Zeit von den Einflüssen einer strengen Schule freier werden wird, wird die Zukunft lehren,

Die Concerte der königlichen Capelle und des Dom-Chors sind für diesen Winter beendigt. In den ersteren gelangte diesmal kein neueres Werk zur Aufführung, während die Direction der letzteren unablässig bemüht ist, aus dem reichen Schatze alter Kirchenmusik Unbekanntes zu Tage zu fördern. Manches Werk gelangt dabei freilich zur Aufführung, das die Mühe nicht belohnt; im Ganzen aber kommt doch Jahr für Jahr etwas Werthvolles hinzu. Die Concerte des Dom-Chors wurden in diesem Winter von Musik-Director v. Herzberg geleitet, da der Musik-Director Neithardt an einer lebensgefährlichen, jetzt glücklich überwundenen Krankheit darniederlag. Zur

Aufführung kamen in den drei letzten Concerten, über die ich noch nicht berichtet habe, von Palestrina das *Tu es Petrus*, ein Theil der Lamentationen (*Cogitavit Dominus dissipare murum*), ein *Gloria* und ein *Crucifixus*, von Felice Anerio ein *Christus factus est*, von Caldara das sechzehnstimmige *Crucifixus* (in der achtstimmigen Teschner'schen Bearbeitung) und ein *Agnus Dei*, von Jomelli ein *Requiem*, von Seb. Bach drei Motetten: „Jauchzet dem Herrn“, „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ und „Lob, Ehre, Weisheit und Dank“, von Eccard die Choräle: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir“ und „Ich lag in tiefer Todesnoth“, von Melchior Franck die Lamentationen und der Choral „Wenn ich in Todesnöthen bin“, von Schicht eine Motette: „Die in Thränen säen“, von Mozart das *Ave verum*, von Hammerschmidt eine Motette: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“, von Schütz eine Motette: „Ehre sei Dir, Christe“, ein Händel'sches Lied: „Wenn Christus, der Herr, zum Menschen sich neigt“, und Mendelssohn's „Es ist bestimmt“. — Ich knüpfte an diese Stücke einige Bemerkungen. Ob der Theil der Palestrina'schen Lamentationen „*Cogitavit Dominus*“ durchweg echt ist, kann bezweifelt werden, da harmonische Wendungen darin vorkommen, die Palestrina sonst streng vermeidet; es ist aber, abgesehen davon, dieses Musikstück durch den tiefen und dabei stets würdigen und weihevollen Ausdruck des Schmerzes von höchstem Werthe. Während die Rhythmen in erhabener Ruhe dahinsliessen, verkünden uns die oft herben Harmonieen, die melodischen Betonungen das tiefste Seelenleiden; man hat einen ähnlichen Eindruck, wie von Menschen, die ihren Schmerz nur durch den Ausdruck des Gesichtes, vielleicht durch die Bewegungen der Hände und Arme, verrathen, aber in ungebeugter, ruhiger Haltung des Körpers dastehen. Die spätere Zeit hat den Ausdruck der Leidenschaften viel mehr entfesselt; aber auch diese Schöpfungen einer Uebergangs-Periode von dem rein objectiven Kirchenstil zu dem subjectiven, charakteristischen haben einen eigenthümlichen Reiz. Das sechzehnstimmige *Crucifixus* von Caldara ist in seiner ursprünglichen Gestalt noch nie durch den Dom-Chor zur Aufführung gebracht worden; aber auch in der sehr geschickten achtstimmigen Bearbeitung von Teschner (die in Bezug auf den sinnlichen Wohlklang dem Original vorzuziehen ist) bleibt es eines der werthvollsten Stücke in dem Repertoire des Dom-Chors. Desto unbedeutender war dagegen das *Agnus Dei* von Caldara, namentlich der Fugensatz desselben, der aller Wärme des Ausdrucks entbehrt und nur eine trockene Schulstudie ist. Auch das *Requiem* von Jomelli (mit der Fuge über die absteigende Tonleiter) ist von derselben Art, doch ersetzt es wenigstens den Mangel der tieferen Empfindung durch höchsten Wohlklang.

Das *Christus factus est* von Anerio ist ein der besten Periode der italiänischen Kirchenmusik angehöriges, eben so ausdrucksvolles als den Charakter der Erhabenheit an sich tragendes Stück. Von Seb. Bach hätten wir statt der beiden Motetten „Jauchzet dem Herrn“ und „Lob, Ehre, Weisheit und Dank“ andere Werke gewünscht, die nicht, wie diese, theils durch die Trockenheit, theils durch die oberflächliche Klarheit des Inhalts Zweifel an ihrer Echtheit erregten; doch ist die erstere von ihnen eine ansprechende und von gesunder Empfindung zeugende Composition, die wohl verdient, einmal gehört zu werden. Die andere hat einen gelehrteren Anstrich, aber viel weniger Innigkeit, und ist vielleicht eine misslungene Nachahmung Bach's. Die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ zeigt dagegen die ganze Kühnheit und Gewalt des grossen protestantischen Meisters, der die Kirchenmusik zwar am weitesten ab von der einfachen Ruhe Palestrina's führte, aber eben darum als der eigentliche höchste Gipfel in der ganzen Entwicklung der kirchlichen Tonkunst zu betrachten ist. Zu den schönsten (und zugleich für das Publicum vorzugsweise verständlichen) Stücken in den Concerten des Dom-Chors gehören die Choral-Bearbeitungen älterer deutscher Meister: wir hörten diesmal mehrere von Eccard und Melchior Franck, die eben so durch die Schönheit der Melodie, als durch die kunstvolle und doch nie schwülstige Polyphonie und die kühne und ausdrucksvolle Harmonisirung den tiefsten Eindruck machten. Als eines der interessantesten Werke älterer deutscher Kirchenmusik können wir ferner die Lamentationen von Melchior Franck (für Männerstimmen) bezeichnen. Man staunt über die Individualität des Ausdrucks bei einem Meister, der dem siebenzehnten Jahrhundert angehörte. Alle Nuancen in der Farbenscala des Schmerzes, vom leidenschaftlichsten Aufschrei bis zum dumpfesten Seufzer und fast verstummen den Erbeben werden hier angeschlagen, und trotz der grossen Mannigfaltigkeit im Einzelnen herrscht die vollkommenste Harmonie des Ganzen. In diesem Stücke ist echter deutscher Geist, der feste, entschiedene Realismus des Nordens und doch ohne eigentlich verletzende Härten. Bedeutender als die Hammerschmidt'sche Motette: „Schaffe in mir, o Gott, ein reines Herz“, ist die von Schütz: „Ehre sei Dir, Christe“, eine sehr klare und doch nirgends triviale Composition. Das so genannte Händel'sche Lied röhrt, wenn überhaupt, so doch höchstens in der Melodie von Händel her; die äusserst wässrige Harmonisirung ist ganz modern.

Die Sing-Akademie brachte ein neues Oratorium: *Abraham*, von ihrem zweiten Dirigenten Martin Blumer zur Aufführung. Durchaus rühmenswerth sind die Chöre, die, wenn auch in den Gedanken und der Art der

Durchführung theils an Händel, theils an Mendelssohn erinnernd, doch von einem sehr sicheren Gefühl für das Chormässige Zeugniß ablegen und eben darum einen erfrischenden Eindruck machen. An einzelnen Stellen, z. B. in dem die Zerstörung Sodom's schildernden Chor, ist es dem Componisten gelungen, sich der strengen Formen (hier der Form der Doppelfuge) so zu bedienen, dass die Stimmung und die Situation in ihnen einen energischen Ausdruck findet; nur warnen wir ihn vor einer allzu häufigen Anwendung der Fugenform und vor allzu grosser Breite der Entwicklung. Weniger günstig können wir über die Solo-Nummern berichten, denen es meist an wahrer Gesangs-Melodie fehlt. Das Ganze konnte demgemäß nicht befriedigen; doch zeigt sich ein grosser Fortschritt gegen ein früheres Oratorium desselben Componisten, den Columbus. — Andere neue Compositionen hörten wir von Wohlerts, die sich durch eine geschickte Instrumentation, theilweise auch durch natürliche thematische Entwicklung empfehlen; von Kiel eine geistvolle, hin und wieder etwas zu grübelnd gehaltene Sonate für Clavier und Violine; von Siering (in Dresden) ein Trio für Clavier, Violine und Cello und eine Serenade, welche beide Stücke von dem Talente, leicht und fliessend zu schreiben, Zeugniß gaben, aber des tieferen Inhaltes entbehrten; von Taubert ein geschmackvolles Trio für Clavier, Violine und Cello; von einem jungen Componisten Mohr eine Cantate: *Loreley*, die in vielen Beziehungen sehr deutliche Spuren der Anfängerschaft an sich trug. Ein anderer junger Componist, Herr Isaac, veranstaltete eine Aufführung eigener Compositionen, der wir beizuwöhnen verhindert waren. Das musicalische Talent des jungen Mannes wird uns gerühmt. Um so mehr ist zu bedauern, dass er sich in der Wahl des Gedichtes so vergriffen hat. Es ist eine Cantate: „*Spring' auf*“, die ihrem Dichter (Herrn Golcher), so wie dem Musiker, der naiv genug war, sie zu componiren, gewisser Maassen ein Anrecht auf die Unsterblichkeit gibt. Die ersten Chöre und Soli feiern den erwachenden Frühling. Auch das Blümchen „*Spring' auf*“ entspringt dem Erden schoosse: „*Spring' auf, heiss' ich, Herzen weiss ich zu erschliessen, dass der Liebe Frühlingstribe munter darin spriessen.*“ Nun wird beschrieben, wie Blumen und Vöglein sich begatten, wie auch in den Herzen der Menschen die Liebe sich regt: „*Und dort in der Laube beschirmendem Grün, sie sitzet vertraulich auf seinen Knie'n, sie hatte den Busen verschlossen bewahrt, heut' reicht er ihr Spring' auf zum Strausse gepaart und schaut sie herzinnig und fragend an; da springt ihr das Herz in unsäglicher Lust, sie sinkt überwunden an seine Brust; der Spring' auf hat es ihr angethan!*“ Endlich kommt der *Spring' auf* auch zu den Wolken. „*Sie sausen, sie brausen in Liebesweh'n. Hei, wie sie*

da rasen in toller Jagd, bei jedem Umarmen es blitzet und kracht! Sie wettern, sie schmettern unbändig sich an.“ Und diese Poesie muthete man einer Anzahl junger Mädchen zu, zu singen!

Die Zahl der Virtuosen, die, seitdem ich Ihnen nicht geschrieben, hier aufgetreten sind, ist sehr gross. Zuerst nenne ich *Vieux temps*, den wir ganz als den Alten wiedarfanden: bewundernswürdig in Ton und Technik, von hohem Adel in der Auffassung, aber etwas zu kalt und vornehm. Auch Clara Schumann gab ein Concert, in dem sie, fast zu bescheiden, nur kleinere Stücke spielte, durch den Vortrag derselben uns aber einen grossen Genuss gewährte. Einen ausserordentlichen Erfolg hatte Alexander Dreyschock. Ueber seine Fingerkraft und Fertigkeit, kurz, über seine Technik waren alle Parteien einig, dass sie ganz eminent und gegenwärtig wohl unerreicht sei. Ueber seinen Vortrag machten sich indess verschiedene Ansichten geltend; und während die Einen denselben im Vergleich mit den Spielern der Liszt'schen Schule unbedeutend und oberflächlich fanden, fühlten sich die Anderen durch die maass- und geschmackvolle Art der Nuancirung, durch das stete Vermeiden alles Gewaltsamen und Unschönen wohlthuend berührt. Ich gestehe, dass ich mich mehr den Letzteren anschliesse. Denn wenn auch in manchen Stücken, z. B. in dem letzten Satze der *Cis-moll*-Sonate, Dreyschock's Auffassung ungenügend war, so würde man doch sehr ungerecht sein, wollte man ihn in die Kategorie der blossen Salonspieler stellen. Dass er zu ihnen nicht gehört, hat er durch den Vortrag des Beethoven'schen *Es-dur*- und *C-moll*-Concertes, des *C-moll*-Trio's und des Mendelssohn'schen *G-moll*-Concertes hinreichend bewiesen. Er erreicht nicht immer die äussersten Gipfel, aber ersetzt das, was hier und dort fehlt, dadurch, dass er immer schön bleibt und dass nichts unvermittelt auftritt. Sein *Crescendo* und *Decrescendo* ist wahrhaft bewundernswert; sein *Forte*, obschon gewaltiger, als wir es je gehört, hat nie etwas Verletzendes; sein *Piano* ist von bezauberndem Wohllaut. Er gehört zu den jetzt recht selten werdenden Musikern, die sich den natürlichen Musiksinn noch nicht durch alle möglichen transzendenten Ideen verdorben haben. Er will, dass die Musik Musik sei und nicht Philosophie. — Ein neapolitanischer Pianist, Giuglielmo Nacciarone, ersfreute in dem Vortrage mehrerer Compositionen von Mendelssohn, Händel, Chopin durch grossen Wohllaut im Tone, präziseste Ausführung der Passagen und einen geschmackvollen, runden Vortrag. Für Beethoven's *F-moll*-Sonate reichte indess sein Auffassungs-Vermögen nicht aus. Ein anderer Pianist, Herr Hasert (aus Hannover), bewies in mehreren Concerten, dass er eminente Kraft und Fertigkeit besitzt; seine Auffassung clas-

sischer Werke befriedigte nur theilweise; als Componist — wir hörten eine Sonate von ihm, in der er sich verwandte Werke Liszt's zum Muster genommen zu haben schien — machte er kein Glück. Der Violinist Rappoldi aus Wien fand der Solidität seines Spiels wegen gerechte Anerkennung; doch hat er weder in Bezug auf Eigenthümlichkeit der Auffassung, noch in der eigentlichen Feinheit der Technik eine Stufe ersten Ranges bis jetzt erreicht. Ungetheilten Beifall wegen der Schönheit seines Tones und der vortrefflichen Technik erwarb sich der Violoncellist Davidoff aus Moskau. Unsere Virtuosen-Schau ist damit noch nicht aus; auch die weniger dankbaren Instrumente, Flöte, Harfe und selbst Guitarre, waren in dieser Saison vertreten. Die Flöte durch Herrn Dümon aus Brüssel, der in Bezug auf Ton, Reinheit der Intonation, Athemkraft und geschmackvollen Vortrag einer der ersten Künstler auf seinem Instrumente ist; die Harfe durch Fräul. Mösner, der man nicht nur eine fast alles bis jetzt Gehörte übersteigende Kraft und Fertigkeit, sondern fast eine Art Genialität zugestehen kann, indem sie der Harfe (in einer Don-Juan-Phantasie z. B.) Wirkungen abgewinnt, die wir bis jetzt kaum für möglich gehalten hätten; die Guitarre durch den Spanier Ciébra, der durch die Redlichkeit, mit der er sich bemüht hat, auf dem ungünstigsten Instrumente ein grosser Virtuose zu werden, fast einen rührenden Eindruck macht. Endlich nenne ich noch die Sängerin Frau Sämann di Pany, die viel Fertigkeit und einen gewissen italiänischen Schwung des Vortrags, aber eine etwas forcirte, harte, in der Intonation nicht ganz sichere Stimme und wenig Innigkeit des Gefühls besitzt.

Von grösseren Aufführungen sind noch die Wiederholung der Schumann'schen Musik zum zweiten Theile des Faust durch Herrn Radecke, die sehr gelungen ausfiel und dem Werke neue Freunde verschaffte, eine von Dilettanten veranstaltete, höchst mangelhafte Aufführung des Spohr'schen Faust und die Gedächtnissfeier für Wilhelmine Schröder-Devrient, deren Haupt-Bestandtheil Mozart's *Requiem* bildete, zu erwähnen. Die Soli waren durch die Damen Wippern, de Ahna und Jenny Meyer und durch die Herren Mantius, Formes, Wowsowsky, Zschiesche, Krause und Fricke besetzt. Die Stimmen der jüngeren Sänger und Sängerinnen klangen fast durchweg vorzüglich; nur wurde mitunter die technische Sicherheit und die Poesie der Auffassung vermisst. Ein von Hans Köster gedichteter Prolog, in dem die Bedeutung der Feier in sinniger Weise ausgesprochen war, wurde durch Frau Hoppe vorgetragen. Möge die grosse Künstlerin, die in einer selten erreichten Weise den edeln mit dem dramatischen Stil zu verbinden wusste, allen ihren Kunstgenossen ein leuchtendes Vorbild bleiben! G. E.

Die Zukunftsmusik.

(Schluss. S. Nr. 13.)

Nach dieser Einleitung enthält der Aufsatz in der Zeitschrift „Unsere Tage“ eingehende Betrachtungen über Richard Wagner, Hector Berlioz und Franz Liszt. Die ausführlichste ist R. Wagner, als „der bedeutendsten Erscheinung auf dem Gebiete der in Rede stehenden Kunstrichtung“, gewidmet. Sie gibt die Hauptpunkte aus seinem äusseren Leben nach seiner eigener Angabe im Vorworte zu den drei Operndichtungen an und verschafft denjenigen Lesern, die mit Wagner's Ideen über das Kunstwerk der Zukunft u. s. w. noch nicht bekannt sind, in einer gedrängten, aber klaren Darstellung eine hinreichende Einsicht in das so genannte System desselben. Die eingestreuten Bemerkungen gegen dessen Haltbarkeit und Ausführung sind zwar nicht neu, aber populär und einleuchtend vorgetragen. „Auch ganz abgesehen“ — heisst es unter Anderem — „von der Möglichkeit der Ausführung, bleibt der Idee nichts wie der schöne Schein. — Im Kunstwerke der Zukunft finden wir nur eine halbwahre Erscheinung der Kunst, wir sehen so zu sagen nur ihre Larve und Vorderseite, und der eigentliche Kern ist hohl. — In ihrer höchsten Erfüllung schliessen sich die Künste sogar aus, dulden kein Nebeneinander von gleicher Vollkommenheit“ u. s. w.

Auch die einzelnen Werke Wagner's, namentlich Lohengrin und die Dichtungen von den Nibelungen und Tristan und Isolde, werden von unparteiischem Standpunkte aus gewürdigt. Das Resultat wird in folgende Worte zusammengefasst:

„Wagner's rein musicalische Begabung ist ohne Zweifel bedeutend; im Fliegenden Holländer und im Tannhäuser sind Stücke enthalten, die den schlagendsten Beweis dafür geben. Aber bei der zweifelhaften Stellung, welche er, wie jeder Einzelkunst, so auch der Musik anweis't, konnte es kaum ausbleiben, dass seine eigene Musik rein als Kunst keine besonders hohe Stellung erreichen konnte. Besonders enge ist seine Beziehung zur Romantik, wie in der Dichtung, so auch in der Musik. Weber, Spohr, Marschner, dessgleichen auch Meyerbeer, sind hier seine, wenn auch nicht mit Absicht gewählten, so doch unwillkürlich angeeigneten Vorbilder. Als ihm selbst eigenthümlich, kommt eine ungemeine Gluth sinnlicher Leidenschaft hinzu, die oft bis zu materieller Unschönheit sich steigert. Seine Instrumentation stimmt damit überein; glänzend, prächtig und oft sehr charaktervoll und reich an schönen Zügen, ist sie keineswegs frei von Ueberladung und unedeln Tonbildern.

„Versuchen wir, Wagner's Eigenschaften und Bestrebungen zusammen zu fassen, so kommen wir zu der An-

sicht, dass Wagner vor allen Dingen derselbe Mangel drückt, wie die ganze heutige Tonkunst; ihm, wie unserer ganzen Kunst fehlt es an dem nur aus einer festen Richtung des ganzen Zeitgeistes auf höhere geistige Interessen sich herausbildenden Ideale. Sein Mythen-Drama mit Musik oder gar sein ganzes Kunstwerk der Zukunft ist nichts weniger wie eine Forderung der Zeit, sondern dem Stoffe und Inhalte nach vollkommene Abstraction einer im einzelnen Künstler entsprungenen Kunst-Theorie. Unser Volk begreift die Sage nicht, findet höchstens Wohlgefallen an der Neuheit der Sache und am Aeusseren, was Wagner, dem es mehr als jedem anderen Künstler heutiger Zeit um die Vertiefung und Bedeutsamkeit der Kunst zu thun ist, doch nicht will. Vom strengeren Kunst-Standpunkte aus hält dieses Zusammenwerken der Künste erst recht nicht Stich, denn es führt zum Dilettantismus in jeder einzelnen, und desshalb kann auch aus der Gesamtheit nichts werden. Ausserdem erfüllt Wagner's Kunst nicht, was seine Theorie verspricht; hier verlangt er ganz und mit vollem Rechte Leben und nur wahres und warmes Leben, und in seinen Sagengestalten gibt er nur Erscheinungen, in die er selbst und die ihn vertretende Literatur das Leben, das ihnen in Wahrheit abgeht, hinein zu dichten versucht. Wagner verwirft die „„absolute Musik““ eben so wie jede andere absolute Kunst, es soll keine reine Instrumental-Musik, überhaupt keine Musik mehr geben dürfen, die nicht mit Wort und Handlung unmittelbar zusammenhängt, und, durch diese bedingt, doch wiederum auch bedingend auf sie zurückwirkt. Dadurch wird natürlich jede selbstständige musicalische Form, die Symphonie, die Sonate und dergleichen aufgehoben, und eben so die Kunst selbst in ihrer selbstständigen Geltung.“ —

Hiernach kommt der Verfasser auf die Programm-Musik und deren Repräsentanten Berlioz und Liszt. Gegen das Princip jener Musik führt er dieselben Gründe an, welche in diesen Blättern schon häufig geltend gemacht worden sind. Wagner's eigenes hartes, aber zutreffendes Urtheil über Berlioz (Oper und Drama. Th. I. S. 121) ist hier wieder abgedruckt, und werden daran weitere Bemerkungen über die Musik des Letzteren geknüpft, von der man wohl sagen könne, dass „der ganze Inhalt derselben hauptsächlich in der Darstellung und in der Verwendung einer bis dahin unerhörten Orchester-Technik liege—dass der ideale Gehalt hinter dem künstlichen Mechanismus der Orchestration völlig zurücktrete—dass es aber niemals zu irgend einem Ganzen komme, und das einzige Gefühl, welches durch seine Werke erweckt werde, Unbehaglichkeit und Unruhe sei“ u. s. w.

Ausführliche Betrachtung widerfährt den „„symphonischen Dichtungen““ von Franz Liszt, den der Verfasser

in der Composition nur als den Nachfolger von Wagner und Berlioz ansehen kann, keineswegs aber als einen Reformator der Kunst, als welchen seine Anhänger ihn uns aufdrängen wollen. „Den Ideen-Inhalt der Kunst und ihre Formen hat er nicht im Geringsten erweitert. Die Form seiner „„symphonischen Dichtungen““ ist nichts Neues, überdies auch nicht selbstständig musicalisch (wie Beethoven's Sinfonien), sondern vom Programm abhängig; also gerade wie bei Berlioz, nur dass Liszt nicht so in den Buchstaben hineingeht, dafür aber auch nicht die Plastik der Bildlichkeit, wie wir sie bei Berlioz finden, erreicht. Die Zusammenziehung der ganzen Sinfonie in einen Satz ist durchaus kein Fortschritt; ein grosser Gedanke entwickelt sich zu voller Breite nicht in diesem einen Satze, sondern bedarf grösserer Gruppen und Theilungen, um seine mannihsachen Phasen zur klaren Gefühls-Anschauung zu bringen. Diese einsätzige Form wird erst recht eigentlicher Zwang, den die Zukunftsmusiker doch von der Kunst zu heben glauben, indem sie die Form verneinen, und führt zu den oft schmerhaft unvermittelt neben einander liegenden Gegensätzen der ungemässigtsten Leidenschaft und einer eben so sinnlichen Sentimentalität. Andererseits reicht auch mitunter der Gedanken-Inhalt nicht hin, um einen Satz, der doch auch seiner Breite nach für etwas gelten soll, auszufüllen. (So die *héroïque funèbre*.) Die Sinfonie mag mit Beethoven abgeschlossen sein, was ich gern zugeben will, aber die „„symphonische Dichtung““, weit davon entfernt, ihr ebenbürtig oder gar ihre höhere Potenz zu sein, ist kaum ein Surrogat dafür.“ —

Den Schluss des Artikels bildet eine Schilderung der Partei-Literatur, die wir ganz hersetzen, weil sie die Wahrheit sagt und zeigt, dass wir mit unserer Ansicht über den Werth und das Treiben derselben nicht allein stehen.

„Eine ähnliche literarische Thätigkeit, wie die Zukunftspartei seit jetzt einer Reihe von Jahren vor unseren Augen ausbreitet, um uns von der Unfehlbarkeit ihrer Medicamente zur Heilung der hinsiechenden Kunst zu überzeugen, ist in der Kunstgeschichte noch nicht da gewesen. Wie weit eine derartige Anpreisung der eigenen Producte künstlerisch oder geschäftsmässig zu nennen sei, wollen wir dem eigenen Urtheil eines Jeden überlassen; aber man muss gestehen, dass man die ganze Sache mit weniger Misstrauen betrachten würde, wenn sie nicht von einer derartigen, ganz ungeheuerlichen Reklame begleitet würde. Wir werden mit einer Consequenz, die wahrhaftig eines Besseren werth wäre, veranlasst, in den Werken Liszt's ein neues Morgenroth der Kunst nicht nur anbrechen, sondern schon in vollem Lichte strahlen zu sehen; sämmtliche bedeutende Kunst-Genien früherer Zeiten sind nur die Vorläufer und Propheten dieses Messias gewesen. Eine offenbar unsinnige

Anmaassung fordert aber doch den Widerspruch heraus; denn das Höchste, was wir Liszt'schen Werken beilegen können, ist subjectives Interesse — als Versuche einer interessanten, genialen Individualität möchte ihnen gern alle Geltung zugeschrieben werden. Wenn wir aber durch die unerhörtesten Anpreisungen und durch die offenbar unkundige Verneinung alles bisher Erreichten in der Kunst veranlasst werden sollen, das Heil der Kunst in Erzeugnissen zu erblicken, denen wir höchstens die Bedeutung von Versuchen der augenblicklich eines höheren Ideals ermangelnden Zeit zuschreiben können, so scheint uns die Gränze der Mässigung doch unverantwortlich überschritten. Die Neue Zeitschrift für Musik überströmt seit Jahren vom überschwänglichsten Lobe alles dessen, was im Umkreise der Partei geschieht, und ein jeder, der etwas Derartiges zu sagen hat, findet willige Aufnahme. Dass unter solchen Umständen eine Literatur hauptsächlich von der Phrase lebt, kann nicht ausbleiben, und diese finden wir denn auch in der That glanzvoll in jener Zeitschrift, so wie in der ganzen Zukunfts-Literatur vertreten. Einer solchen Literatur kann eine Bewegung, bei deren Erzeugung sie speciel selbst die Hand mit im Spiele hat, nur ein höchst willkommenes Existenzmittel sein; es muss ihr Alles darauf ankommen, diese Bewegung selbst und auch ihre augenblicklichsten Resultate so hoch, wie irgend möglich, anzuschlagen, um sich dadurch selbst höher zu stellen. Sie setzt im Reiche der Kunst neue Herrscher ein, um wenigstens als ihre Trabanten einher stolziren zu können. In ähnlich zudringlicher Weise verfährt die Partei auch gegen das Publicum bei öffentlichen Aufführungen von Werken ihrer Koryphäen; sie verlangt auf das entschiedenste, dass man ihren Anführern den blindesten Autoritäts-Glauben entgegenbringen soll, während sie selbst auch dem anerkannt Wahren kaum die natürliche Achtung schuldig zu sein glaubt. Den Grund dieser autokratischen Forderungen, die zu den ewigen Phrasen von Freiheit, Fortschritt, Reformation, Entfesselung von der Form, Rückkehr zur Naturnotwendigkeit u. s. w. freilich im geradesten Widerspruche stehen, kann man nur in einem übertriebenen Egoismus finden. Erscheint ein neues Werk von Wagner oder Liszt, so tritt die ganze Cameradschaft dafür in die Schranken und versucht das Publicum zu gängeln und durch jedes Mittel von der Unfehlbarkeit ihrer Schöpfungen zu überzeugen. Eine solche Cameradschaftlichkeit ist in der Kunst allerdings eine neue, aber eine widerwärtige Erscheinung. Ist an den Erzeugnissen dieser Richtung wirklich etwas Wahres, so wird es zur Geltung gelangen, unbeirrt durch jedes Für oder Wider. Deshalb erwarten wir eine Zeit der Abklärung der in unserer Gegenwart streitenden Ideen, und der eigentliche Werth aller unserer heutigen musica-

lischen Bestrebungen wird sich dann von selbst herausstellen. Auch die Zukunftsmusik hat ihr unbestreitbares Interesse und ohne Zweifel ihre guten Folgen, wenn auch vielleicht in anderer Bedeutung, als die Partei sich selbst beilegt. Sie hält das für schon errungene höhere Freiheit, was sich uns bis jetzt nur als Willkür darstellt, und will uns zu dem Glauben zwingen, sie hätte bereits da neu aufgebaut, wo sie bis jetzt nur zerstörend zu Werke gegangen ist. Die Möglichkeit aber, dass diese Zerstörung und Anarchie, wenn auch in ihren augenblicklichen Erscheinungen höchst widerlich, doch dem Fortschritte dienen kann, in so fern sie alte Vorurtheile beseitigen hilft, kann wenigstens nicht geradezu verneint werden. Wir glauben keineswegs, dass das Einzigwahre in der Kunst schon vollkommen erreicht ist, so weit es überhaupt erreicht werden kann, hoffen aber, uns diesem Ziele immer mehr zu nähern. Wie viel oder wie wenig jene Kunstrichtung zur dereinstigen so weit möglichen Verwirklichung des höchsten Ideals beitragen wird, kann nur die Zeit lehren.“

Spohr und Händel.

In unvergesslicher Erinnerung an den Ausdruck freudigen Entzückens, der das Antlitz unseres verewigten Meisters Spohr verklärte, so oft wir unter seiner Leitung die herrlichen Chöre der Händel'schen und Bach'schen Oratorien einübten, hätte nichts uns befremdender scheinen können als die zuerst durch die „Signale“ verbreitete, dann in andere Blätter übergegangene Anekdote, Spohr habe dem Comite der Händel-Gesellschaft auf dessen Aufforderung zur Beteiligung geantwortet, „es sei ihm Händel noch unausstehlicher, als Bach“ u. s. w. Wir hielten es für unmöglich, dass Spohr eine Aeusserung wie diese gethan haben sollte, während er doch in dem von ihm gestifteten Gesang-Vereine eine lange Reihe von Jahren hindurch fast sämmtliche Händel'sche Oratorien: Saul, Samson, Josua, Jephtha, Judas Maccabäus, Messias, Israel in Aegypten, Joseph, die beiden *Te Deum* u. s. w. nicht nur vorzugsweise immer von Neuem zu den Vorträgen wählte, sondern auch immer von Neuem mit Wärme über deren Trefflichkeit sich aussprach.

Die in Wien erscheinende „Deutsche Musik-Zeitung“ bringt nun in neuer Beregung des Gegenstandes den Wortlaut jener Antwort auf die an Spohr ergangene Einladung der Händel-Gesellschaft, dem Unternehmen beizutreten. Diese Antwort ist aber keineswegs an das Directorium, sondern an den mit der Anfrage privatim beauftragten Freund gerichtet, den Spohr ersucht, die Ablehnung beim Directorium zu übernehmen. Wenn er dabei, wie die Musik-

Zeitung berichtet, die Worte gebraucht hat, „er nähme an Händel, mit Ausschluss der ihm bekannten Oratorien, noch weniger Interesse, als an Bach“, so würde, wenn auch von Unausstehlichkeit hier nicht die Rede ist, doch eine besondere Zuneigung für beide Meister daraus noch nicht hervorgehen. Dieser Aeusserung nun können wir eben die Thatsache entgegen setzen, dass Spohr die Werke Händel's und Bach's aus eigener Wahl durch viele Jahre zu den Vorträgen seines Vereins vorzugsweise bestimmte, dass sie das stehende Repertoire der Uebungen bildeten, und dass er selbst stets eben so erfreut davon war, wie die Ausübenden, und wie es bei öffentlichen Aufführungen die Zuhörer waren. Spohr's musicalischer Sinn war offen und empfänglich für alles Grosse und Schöne, auch wo es einer von der seinigen ganz verschiedenen Kunstweise angehörte; wie sollte er sich vor Händel und Bach haben verschliessen können, wie sollten die Werke dieser beiden grossen Meister ihn nicht ergriffen haben!—Als jene von ihm geschehene Ablehnung unberufener Weise und in so veränderter Gestalt in die Oeffentlichkeit gezogen worden und bei ihm Seitens mehrerer Freunde schriftlich angefragt wurde, ob er diese falsche Angabe nicht ebenfalls öffentlich widerlegen wolle, oder ob „jene Ente ins Meer der Vergessenheit schwimmen solle“, da erwiderte er, eine Widerlegung sei wohl überflüssig, da jeder, der ihn und seine Kunst-Anschauung kenne, von dem Ungrunde jener Erzählung von selbst überzeugt sein müsse. Seiner wörtlichen, bei der Ablehnung gethanen Aeusserung erinnerte er sich gewiss nicht mehr, und wir haben wohl auch Grund genug, kein Gewicht darauf zu legen, und mögen mit Jesus Sirach sagen: „Es entfährt oft einem ein Wort und meinet's doch nicht also; und wer ist, dem nicht zuweilen ein Wort entfährt!“

Kassel, im März 1860.

Einige Mitglieder
des kasseler Cäcilien-Vereins.

Die Concerte zur Einweihung des neuen Concertsaales im Casino zu Elberfeld.

Den 17. und 18. März 1860.

Eine Feuersbrunst hatte am 1. Januar des Jahres 1858 das Casino in Elberfeld und den schönen Concertsaal in demselben zerstört. Das Gebäude ist seitdem noch geräumiger und schöner wieder aufgeführt, und der prächtige Concertsaal, der um ein Drittheil grösser ist, als der frühere, wurde am 17. und 18. d. Mts. durch zwei Concerte eingeweiht, die den Bau desselben auch als akustisch höchst befriedigend offenbarten.

Die musicalischen Kräfte der Schwesternstädte Elberfeld und Barmen hatten sich dazu vereinigt, die Anordnung des Ganzen leitete der Vorstand des Gesang-Vereins von Elberfeld, ein Sängerchor von mehr als 200 und ein Orchester von etwa 50 Personen

war versammelt, so dass die Feier den Charakter eines Musikfestes trug und auch viele Fremde angezogen hatte.

Die Haupt-Aufführung fand am 17. Statt, und es war dazu sehr sinnig das Oratorium *Paulus* von F. Mendelssohn gewählt, ein Werk, das wir in unserem Rheinlande haben entstehen sehen und mit dessen erster Aufführung zu Düsseldorf im Jahre 1836 eine neue Aera für Mendelssohn's Ruhm und für unsere Musikfeste begann. Die Chöre waren sehr gut eingeübt, und die frischen und wohlklingenden Stimmen bewährten den Ruf der rheinischen Gesang-Vereine. Herr Musik-Director Hermann Schornstein leitete das Ganze mit Präcision und Verständniss. Das Orchester liess in Bezug auf die Nuancirung des Ausdrucks besonders bei den Blas-Instrumenten, unter denen indess einzelne vorzüglich gut besetzt waren, Manches zu wünschen übrig. Die Soli wurden von den Herren Eduard Sabbath aus Berlin (*Paulus*), Göbbels aus Aachen (Tenor), Fräul. Elise Saart aus Köln (Sopran) und einer Dilettantin aus Elberfeld (Alt) recht gut, zum Theil sehr schön vorge tragen, so dass das Ganze einen nicht bloss befriedigenden, sondern erhebenden Genuss gewährte.

Der zweite Festtag brachte zunächst Gluck's Ouverture zu *Iphigenie in Aulis* mit dem Mozart'schen Schlusse. Sämtliche Aufführungen an diesem Tage dirigierte Herr Anton Krause, Musik-Director in Barmen; er leitete die Ausführung sowohl der genannten Ouverture als der Sinfonie Nr. 8 von Beethoven im zweiten Theile des Concertes mit Sicherheit und durchaus richtiger Auffassung der Tempi. Eine feine und überall ausdrucksvolle Ausführung war freilich mit einer Probe nicht zu erreichen; auch gaben viele Stellen bei den Bläsern der Vermuthung Raum, dass ein Theil derselben nicht an Weichheit des Tones und an *Piano* gewohnt sei. Im Uebrigen war das zweite Concert besonders auch zu Solo-Vorträgen bestimmt. Herr Sabbath sang die *D-dur-Arie* aus der „Schöpfung“ vortrefflich; seine volle, schöne Stimme kam dabei recht zur Geltung. Der Vortrag zweier Lieder war dieser Leistung nicht ganz ebenbürtig; jedenfalls war die Wahl von Schubert's „Erlkönig“ für die Individualität des Sängers keine geeignete. Fräul. Philippine Papié aus Köln trug eine Arie von Händel, ein Lied von Schubert und eines von Hiller mit einer kräftigen, vollen Altstimme vor, die zwar noch der Ausbildung bedarf, aber zu guten Hoffnungen berechtigt. Herr Concertmeister Maximilian Wolf aus Frankfurt am Main zeigte sich durch den Vortrag des Concertes von Mendelssohn und der Chaconne von Bach als sehr talentvollen Violinspieler, der bei seiner Jugend bereits einen hohen Grad der Künstlerschaft erreicht hat, so dass sein Spiel, das hauptsächlich nur noch der grösseren Ruhe und des Aplomb bedarf, ihm eine bedeutende Zukunft verspricht. Das brüderliche Sänger-Quartett der Herren Steinhaus zeichnet sich immer noch durch präzise und ausdrucksvolle Einheit des Vortrags aus; ihre Gesänge riefen stür mischen Beifall und Dacapo-Ruf bei dem Publicum, das sich sonst nicht eben leicht zu enthusiasmiren zeigte, hervor.

Das Fest gereichte dem Wupperthale in jeder Hinsicht zur Ehre, sowohl durch die Talente und die Fertigkeit der Mitwirkenden, als durch die Kunstliebe der Bevölkerung, ohne welche solche Neubauten von Concertsälen wie in Elberfeld und jetzt auch in Barmen und so rege Theilnahme an musicalischen Instituten nicht möglich wäre.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Iserlohn, 21. März. Am Sonntag den 18. d. Mts. gab Herr N. A. Loos unter Mitwirkung des hiesigen Gesang-Vereins im Saale der Gesellschaft „Harmonie“ das letzte Sinfonie-Concert der Saison. Die Hauptwerke waren: Beethoven's Ouverture (Namensfeier) Op. 115, seine siebente Sinfonie, Mendelssohn's *G-moll*-Concert für Pianoforte mit Orchester und Gade's Frühlingsbotschaft für Chor und Orchester. Sämtliche Werke fanden den lebhaftesten Beifall. Die Ausführung zeugte aber auch von sorgfältiger Vorbereitung; das aus etwa 30 Mitgliedern bestehende Orchester spielte unter der Leitung des Herrn Loos mit sichtlicher Begeisterung und lös'te seine keineswegs leichte Aufgabe mit Kühnheit. Durch die Ouverture wurden wir mit einem an vielen Orten noch unbekannten und seltenen Werke überrascht; sie ist eine der schönsten, grossartigsten Concert-Ouvertüren und von reizendster Anmuth durchwebt. Das Clavier-Concert von Mendelssohn wurde von Herrn Loos glänzend vorgetragen, und der Chor verkündete uns in der Frühlingsbotschaft eine mit Sehnsucht erwartete Zeit. Möge man hier in den leitenden Kreisen fortfahren, die bessere Musik zu cultiviren, denn nur sie vermag auch auf das allgemeine Publicum ein dauerndes Interesse auszuüben. †

Aus einem leipziger Briefe. Wie gefällt Ihnen die Geschichte mit der Preis-Aufgabe in der Brendel'schen Zeitschrift? — Was mag Weitzmann für „neue Offenbarungen“ ausgeheckt haben? — Wenn sich gewisse Theoretiker durch ein hartnäckiges Festhalten des Quintenverbots lächerlich gemacht haben, so haben sie sich doch kaum so lächerlich gemacht, als die modernen Don Quixote's durch ihre Feldzüge gegen das Quintenverbot. Einem unbefangenen Beobachter muss es wirklich vorkommen, als wenn sich um diesen Punkt die ganze Zukünfteli drehte! Wer weiss, vielleicht ist es auch so; denn wenn man einmal anfängt, ihrer Natur nach unverbundene Accorde in übermässig grosser Anzahl an einander zu reihen, d. h. in Einem fort Quinten zu machen, so hat man das ganze Geheimniß der Zukunft, was die Mechanik anbetrifft, und es bleibt freilich nun nur noch dahingestellt, wer von den auf solche Weise verfahrenden Componisten der geistreichste ist. Uebrigens wüsste ich auch nicht, dass die Brendelianer etwas Anderes jemals gegen die alte Theorie vorzubringen gewusst hätten, als die Geschichte vom Quintenverbot. Die alte Form wird als überwundener Standpunkt so nebenbei, halbverstohlen, heruntergemacht, weil sie sie nicht verstehen und nichts Eingehendes darüber zu sagen wissen. Todter Formalismus auf der einen und vernünftige, aus der Natur der Sache nach und nach herausgebildete und in jeder Kunst feststehende Formen auf der anderen Seite sind eben verschiedene Dinge; aber das begreifen die Herren nicht, obschon sie an Schumann das glänzendste Beispiel haben von einem Manne, der in Kritik und Composition Beides streng von einander schied. x.

Prag. Meyerbeer's *Dinorah* ist bei brechend vollem Hause gegeben worden. Das Ueberkünstelte der Musik und der Bödsinn der Handlung liessen schon im ersten Acte Symptome der Verstimming im Publicum aufkommen. Die Oper liess im Ganzen entschieden kalt — man rangirt sie im günstigsten Falle neben, vielfach unter den Nordstern. — Am 3. März hat das Conservatorium ein Concert zum Andenken Spohr's veranstaltet.

Wien. Im Concertsaale eröffnete das erste der drei Abonnements-Concerete der Frau Clara Schumann in würdiger Weise die Fasten-Saison. Die treffliche Künstlerin machte ihre wohlbekannte Kunst in einem Trio für Pianoforte, Violine und Cello von R. Schumann (im Vereine mit den Herren Hellmesberger und Röver), dann in zwei Stücken von Chopin: a. Notturno, b. Impromptu (*Cis-moll*), in der Beethoven'schen Sonate Op. 53 und in dem „Carneval“ von R. Schumann für Pianoforte allein geltend.

Warschau. Von dem talentvollen Verfasser der Oper „Halka“, Herrn Moniusko, ist ein neues Werk, die Oper „Die Gräfin“, am 8. Februar mit allgemeinem Beifall aufgeführt worden.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Dupont, A., Op. 33, *Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*. 3 Thlr. 15 Ngr.

Eccard, J., *Geistliche Lieder, auf den Choral oder die gebräuchliche Kirchenmelodie gerichtet und fünfstimmig gesetzt. Nach den königsberger Original-Ausgaben, beide von 1597, herausgegeben von G. W. Teschner.*

In Partitur, 2 Theile, à 2 Thlr. 20 Ngr. 5 Thlr. 10 Ngr.

In Stimmen, 1. Theil in 2 Abtheilungen, 2 Thlr. 16 Ngr.

2. Theil in 2 Abtheilungen, 3 Thlr. 25 Ngr.

Lee, S., Op. 91, *Herculanum de Fel. David. Morceau de Salon pour Violoncelle avec acc. de Piano. 20 Ngr.*

Lefébure-Wely, Op. 133, *Le Retour de l'Armée. Marche triomphale pour Piano à 4 mains. 1 Thlr. 5 Ngr.*

— — Op. 137, *Roveredo. Fantaisie-Tyrolienne pour Piano. 18 Ngr.*

— — Op. 138, *La Bergerie. Scène champêtre pour Piano. 18 Ngr.*

Mozart, W. A., *Concert Nr. 8 (D-moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Ausgabe für zwei Pianoforte. 2 Thlr. 15 Ngr.*

Partzsch, C. E., Op. 5, *Dans la grotte d'azur. Pensée élégique pour le Piano. 25 Ngr.*

Potpourris nach Themen der Oper Weibertreue von G. Schmidt.

Für das Pianoforte zu vier Händen. 1 Thlr.

Für das Pianoforte zu zwei Händen. 20 Ngr.

Schmidt, G., *Weibertreue, oder Kaiser Conrad vor Weinsberg. Komisch-romantische Oper in 3 Acten. Vollständiger Clavier-Auszug vom Componisten. Netto 8 Thlr.*

Daraus einzeln:

Nr. 1b. Hochzeitslied für eine Sopranstimme:

Es zog ein Bräut'gam mit der Braut. 5 Ngr.

Nr. 8. Quartett für 2 Sopranen, Tenor und Bariton:

Da ist sie, die Holde. 18 Ngr.

Nr. 8b. Schwäbisches Volkslied. Für Sopran oder Tenor:

Ach Herzle, lieb Schätzle, wie fällt mir's. 5 Ngr.

Nr. 8c. Dasselbe für Alt oder Bass. 5 Ngr.

Nr. 11. Recitativ und Cavatine für Tenor:

Hier also soll ein streng Gericht. 8 Ngr.

Nr. 13. Scene und Arie für Sopran:

Sie lassen mich allein. 12 Ngr.

Nr. 14. Duett für Sopran und Bass:

Komm, Weibchen, lass uns Frieden stiften 15 Ngr.

Nr. 15. Duett für Tenor und Bass:

Ach lieber Herr Jerobeam. 15 Ngr.

Nr. 16. Recitativ und Lied für Bariton:

Ha! so verrathen und betrogen. 10 Ngr.

Nr. 17a. Lied für Sopran:

So sagt mir an, wo Weinsberg liegt. 5 Ngr.

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.