

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunzfreunde und Künstler.

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

Nr. 17.

KÖLN, 21. April 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Musicalische Charakterköpfe. Von W. H. Riehl. — Für mehrstimmigen Gesang. Acht geistliche Gesänge von H. Sattler — Sechs Lieder von J. Heuchemer — Sechs Lieder von J. O. Grim — Fünf Gesänge von R. Schumann — Requiem von C. Greith — Drei Gesänge von H. Marschner — Drei Cantaten von G. Flügel. — Ein kleiner Anhang zu A. Malibran's „Louis Spohr“. — Achter Bericht über die Deutsche Tonhalle. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Leipzig — Breslau — Hamburg — Wien).

Musicalische Charakterköpfe.

Von W. H. Riehl.

Das Buch kündigt sich als „zweite Folge“ der „Charakterköpfe“ des Verfassers und als „ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch“ an (Stuttgart und Augsburg, Cotta'scher Verlag. 1860. 8.). Trotz dieser letzteren Bezeichnung sagt derselbe im Vorworte, dass es sich von dem ersten Werke „durch eine weit weniger skizzenhafte Anlage unterscheide“. — Wir meinen, dass der Titel mehr Recht hat, als das Vorwort; Skizzen bleiben es doch immer nur, was hier gegeben wird; denn auf eine tiefere, kunstwissenschaftlich und kritisch begründete Charakteristik der besprochenen Meister und Schulen hat es der Verfasser wohl selbst nicht abgesehen. Die gegebenen Skizzen sind aber auf eingehende Studien sowohl der Musikwerke als auch der gesellschaftlichen Zustände und Verhältnisse, unter welchen diese entstanden sind, begründet und empfehlen sich durch fliessende und lebendige Darstellung. Das Streben, „nicht bloss neuen musicalischen Stoff zu Tage zu fördern, sondern denselben auch im Zusammenhange mit unserem übrigen Culturleben zu erkennen“ — ist dem Verfasser sehr gut gelungen, und gerade dadurch hat er es erreicht, auch das Bekanntere theils unter neuen Gesichtspunkten, jedenfalls aber anziehend, fasslich und eben so fern von pedantischer Schulsprache als von dem leichtfertigen Plauderstil der Tagesblätter darzustellen.

Das Ganze zerfällt in zwei Bücher. Das erste enthält: „Zwanzig Jahre aus der Geschichte der romantischen Oper“ (S. 3—226); das zweite: „Vier Meister des Claviersatzes“ (S. 229—376).

Das so eben als besonders verdienstlich bezeichnete Verschmelzen des Kunstgeschichtlichen mit dem Culturhistorischen findet hauptsächlich auf das erste Buch Anwendung, während die vier Abschnitte des zweiten: „I.

Muzio Clementi; II. C. M. von Weber als Clavier-Componist; III. Haydn's Sonaten; IV. Sebastian Bach's Clavierwerke in der Gegenwart“ — mehr oder weniger vereinzelte Skizzen bilden.

Die Darstellung der „zwanzig Jahre aus der Geschichte der Oper“ führt uns in dem ersten Abschnitte die Italiener Rossini, Bellini, Donizetti vor; im zweiten die Franzosen Boieldieu und Auber mit ihren Genossen; im dritten die Deutschen Spohr, Weber, Meyerbeer und ihre Zeitgenossen. Die neuesten Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Musik, also in Italien Verdi, in Deutschland Wagner, bleiben unberücksichtigt. Selbst die Charakteristik Meyerbeer's wird nur auf seine italiänischen und die bekannten drei grossen französischen Opern begründet; seine letzten, obwohl für sein ganzes Kunstschaften sehr bezeichnenden Compositionen für die komische oder romantisch-komische Oper kommen nicht mit in Betracht.

Wir theilen die Hauptstellen über ihn auszugsweise als zweite Probe (vgl. Nr. 15: „Spohr“) aus dem empfehlenswerthen Buche mit.

„Die Breite der musicalischen und allgemeinen Bildung erschien uns oben als ein besonderes Merkmal des deutschen Opern-Componisten, und daraus quellend das Streben, alle Elemente der Oper gleichberechtigt durchzubilden und, unabhängig von dem blossen augenblicklichen Bedarf der Bühnen-Directoren oder nationalem Herkommen, die höchsten, absoluten Ideale der Dramatik selbstständig zu erfassen. Wir sahen, wie sich dabei allerdings die Kräfte in zahllosen Versuchen zersplitterten, die nur selten von innerem, noch seltener von äusserem Erfolge begleitet waren. Allein wenn wir auch wenig Sieg und viel Niederlage ärnteten, die Ehre und Würde deutscher Kunst ward dennoch glänzend behauptet.“

Prägen wir uns diese Sätze fest in den Sinn und blicken wir, derselben eingedenk, auf Meyerbeer.

Er war reicher und gebildeter Leute Kind, der Sohn eines jüdischen berliner Banquiers, der Bruder eines gelehrt Astronomen und eines verheissungsvollen, früh verstorbenen Dichters. Die Musik-Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts kennt keinen berühmten Musiker jüdischen Stammes, während im neunzehnten eine sehr starke Gruppe plötzlich auftritt; ich brauche neben Meyerbeer nur Mendelssohn, Moscheles, H. Herz, Halévy, Ferdinand Hiller, J. Rosenhain zu nennen. Die Stammeskunst, welche diesen Künstlern vor hundert Jahren ein Fluch gewesen wäre, ward ihnen jetzt eher ein Vortheil. Sie fanden unter sich und unter noch weit mehr ausübenden jüdischen Musikern schon Stütze genug, und die liberalen Tendenzen der zwanziger und dreissiger Jahre förderten die neue grosse Rolle, welche mit Einem Male so viele Juden in der Literatur und Musik spielten, als einen Sieg frei menschlicher Gesittung. Dabei wussten sich die meisten dieser Männer vortrefflich selber zu helfen und künstlerisch und literarisch eben so gut zu berechnen als materiel zu rechnen. Kein neuerer und gewiss auch kein älterer grosser Componist erfreute sich nach aussen einer so unabhängigen, geförderten Laufbahn, wie Meyerbeer und Mendelssohn.

Was in der Kunst irgend erlernbar ist, das wurde dem jungen Meyerbeer von den besten Meistern gelehrt. — An Breite der musicalischen Bildungs-Grundlage fehlte es dem künftigen Opern-Componisten wahrlich nicht. Er ging auch zunächst gute Wege und recht als ein vorsichtiger Mann. Rossini gestand von seiner eigenen „Zelmira“, er habe sie „übers Knie gebrochen“; Meyerbeer brach nie eine Note übers Knie, geschweige eine ganze Oper. Er klügelte und feilte stets bis zum letzten Augenblitze, und seine späteren grossen Opern, lange vorher verkündet, wie grosse Herren, liessen immer lange auf sich warten, wie grosse Herren, bis sie endlich wirklich erschienen. Als er den Ablieferungs-Termin seiner Hugenotten versäumte, zahlte er willig 30,000 Francs Busse an die Theater-Direction; es ging ihm leichter, 30,000 Francs übers Knie zu brechen, als ein Stückchen Hugenotten-Partitur. Sein Herz düsterte von Anbeginn nach Erfolgen, aber er konnte durch Jahrzehnte warten; er wusste, dass der vorsichtige Mann auf ein langes Leben zählen darf.

Genug, wir sehen in dem jungen Meyerbeer schon den gut und breit geschulten und zugleich den bedächtigen, sicher berechnenden Künstler.

Sein Streben ging von vorn herein auf wuchtige Dinge; er sammelte seine Kraft, während Weber sich leider so lange zersplittet hatte. Meyerbeer's erstes Werk waren acht geistliche Oden von Klopstock für vier Stimmen, sein zweites ein dramatisch-pathetisches Oratorium: „Gott und die Natur“. Declamatorisches religiöses Pathos war und

blieb eine Neigung fürs ganze Leben. Auch in seinen Liedern herrscht dieser Zug, Lieder, in denen der Text durch den Schwerschritt der harmonisch übersättigten Melodie gleichsam in den Boden hinein getreten wird. Ich erinnere an den „Mönch“ und ähnliche Sologesänge, an die Composition von Knapp's „Himmelslust vom Morgenlande“, die wie Wüsten-Samum aus den schwulen Modulationen „zu uns herüberweht“. Meyerbeer'sche Musik erdrückt jedes Lied, sie passt nur in einen grossen Rahmen. Sein erstes Bühnenwerk, „Jephta's Tochter“, war ein halbes Oratorium und verschwand sofort wieder vom Theater, weil der Componist darin noch gar zu deutlich machte, wie viel er gelernt habe. Allein trotz aller Wandlungen des Stils hielt er von nun an fest an dem Effectstücke, die Kirche ins Theater zu tragen. „Robert“, die „Hugenotten“ und der „Prophet“ zeugen dafür. Ob er in seinem „Stabat mater“ und „Miserere“ andererseits das Theater in die Kirche gebracht, kann ich nicht behaupten, doch ist es wahrscheinlich; denn er trug das Theater wenigstens in die Synagoge. Die grosse und merkwürdige Sammlung der pariser israelitischen Cultgesänge enthält neben uralten, fast an unseren Palestrina-Satz gemahnenden und doch eigenthümlich jüdischen Weisen auch etliche Nummern von Meyerbeer und Halévy, in denen die Accorde der „Hugenotten“ und der „Jüdin“ voll und offen zur Synagoge hereintönen. Ein nationaler Zug zu declamatorisch hochklingendem Psalmgesang findet sich übrigens auch bei anderen jüdischen Tondichtern unserer Zeit; die Harfen, welche ihre Ahnen weiland an Babels Weiden aufgehängen, stellen sie jetzt ins Theater-Orchester. — —

Ums Jahr 1818 kam er nach Italien; Rossini's Stern stand im strahlenden Aufgange. Meyerbeer hatte bis dahin die neu-italiänische Oper fast gering geachtet und seine beiden ersten Bühnenwerke so deutsch gesetzt, dass sie in Deutschland durchgesunken waren. Er merkte bald, dass man in Italien doch wenigstens nicht darum durchfällt, weil man zu italiänisch schreibt. Rossini's „Tancred“, dessen unwiderstehlichen Erfolg Meyerbeer in Venedig geschaut, bekehrte den jungen Künstler dergestalt, dass er nach kurzem Besinnen, trotz Zelter, Weber und Vogler, selber im Rossini'schen Stile zu componiren anfing. Jetzt gewann er in der Fremde binnen wenigen Jahren, wonach er zu Hause so lange vergebens gestrebt: Theater-Erfolg. —

Meyerbeer's Freunde suchten seinen italiänischen Stil mit dem Hinweis auf Händel, Hasse, Gluck und Mozart zu entschuldigen, die ja auch über Italien den Weg zur deutschen Oper gefunden. Allein gerade weil diese ihn bereits gefunden, brauchte ihn Meyerbeer nicht mehr zu suchen. Er lebte auch nicht gleich jenen im weltbürgerlichen achtzehnten Jahrhundert, sondern im nationalen neunzehnten,

ja, er verwälschte seine Kunst in einem Jahrzehend, wo der heftigste Kampf zwischen deutscher und wälscher Art entbrannt war und die deutsche Oper gerade um ihrer edelsten Züge willen nicht aufkommen konnte gegen die italiänische. In solcher Zeit fordert das Vaterland seine Söhne, auch in der Kunst, und man soll doch gerade dann am allerwenigsten „Studien-Opern“, wie man Meyerbeer's italiänische entschuldigend genannt hat, wider den eigensten Kunstgeist der Heimat schreiben. Die „Studien“ waren auch sicherlich nicht mehr der letzte Zweck eines nahezu dreissigjährigen Mannes, sondern — der persönliche Erfolg.

Als die italiänische Oper endlich lahm und missachtet zu werden begann, hörte darum Meyerbeer mit seinen italiänischen Studien auf und ging nach Paris. Hier stand jetzt der europäische Herrscherthron der Oper. Ich habe oben den Umschwung geschildert, der durch Auber's „Stumme von Portici“ und Rossini's „Tell“ in der grossen romantischen Oper hervorgebracht wurde. Meyerbeer trat als Dritter in den Bund mit seinem „Robert“ (1830). Er besass weniger Fülle und Frische des Genius als Rossini und weniger geistreiche Leichtigkeit des Talentes als Auber, allein er überragte Beide in deutscher Breite der musicalischen Bildung und im klugen, vorsichtigen, durchtriebenen Berechnen. Darum fand er auch so spät erst sich selber und drang so langsam zu seinen eigensten Erfolgen vor. Wenn gründliche und allgemeinere Bildung, verbunden mit dem Streben, die Elemente der Oper harmonisch und allseitig zu entwickeln und nicht bloss der Liebhaberei des Zeitgeschmackes, sondern den höchsten Zielen der Dramatik nachzuringen, die guten deutschen Opernmeister ehrend auszeichnet, so finden wir dieses alles bei Meyerbeer wieder, nur verkehrt in die wunderlichste Parodie. Seine reichen musicalischen Kenntnisse benutzt er zu einem Raffinement des Satzes, welches die Kenner blenden, die Laien hinreissen soll; er entwickelt alle Elemente der Oper neben einander zu einem bunten Potpourri, davon sich Jeder sein Stück herauslesen kann; er bühlt mit den höchsten Aufgaben der Dramatik, weil dem sinnlichsten Gelüsten der Menge um so dauernder schmeicheln kann, wer das Scheinbild der heiligsten Ideale daneben stellt. Meyerbeer besitzt alle Kunst, alles Talent zur grossen Oper; es fehlt ihm nur eine Kleinigkeit: ein waches und reines künstlerisches Gewissen. Er kann nicht arbeiten um Gottes willen, wie alle wahrhaft grossen Künstler gethan. — —

Dass er, der Alles zur Spitze trieb, auch am fettesten und vollsten instrumentirte, versteht sich von selber. Rossini hatte zu den Posaunen Gluck's und Mozart's noch die grosse Trommel und Becken, die Janitscharenmusik ge-

fügt; nun blieb für Meyerbeer nichts Neues übrig. Aber die Janitscharenmusik selber war doch wieder steigerungsfähig, und so brachte er den Bombardon und die Ophikleide, jene Riesen-Instrumente mit dem dicken, runden Volltone und dennoch geläufiger chromatischer Scala. In überraschenden Instrumental-Verbindungen neuesten und bestrickenden Klanges ist er in der That ein bewundernswertes Talent. Hier hat das Berechnen, Aussinnen, Erproben und Feilen sein Recht, hier konnte er seine Klugheit, seine Schule und Erfahrung walten lassen. Oft gelingt ihm eine sehr charaktervolle Tonmalerei des Orchesters, mitunter wird sie freilich, zumal in den neuesten Opern, verzwickt und spielend; aber anziehend für den Musiker bleibt die Orchester-Partitur immer und lehrreich im Guten und Bösen. Der kluge Mann zeigt sich dabei wiederum in der Sparsamkeit. Meyerbeer tödtet nicht, gleich Spohr und den Nachfolgern Weber's, einen Instrumental-Effect durch den anderen, er donnert und schmettert nicht in Einem Stücke durch fünf Acte, er ist vielmehr bald geizig, bald verschwenderisch mit der Instrumentalkraft und prahlt mit Beidem. Eine Arie, von der *Viole d'amour* begleitet, eine Scene bloss mit Fagott, lange, dünne Flöten-Soli — das ist Schlichtheit, die Jedem imponirt, die Jeder in ihrer Absicht erkennt, die nicht als Armuth angesehen werden kann, Schlichtheit, mit der man prahlt, im Contrast höchst wirksame Schlichtheit. In „Robert der Teufel“ wird das Testament der Mutter Robert's abgelesen. Wie soll man das Verlesen eines Testamente begleiten? Meyerbeer nimmt eine chromatische Trompete; aber eine Solo-Trompete im Orchester ist schon da gewesen, auch eine Trompete hinter der Coulisse; auch würden beide zum Ablesen eines Testamente etwas grell klingen. Bei der ersten Vorstellung in Berlin setzte daher Meyerbeer jene Trompete in den Souffleurkasten, den Schalltrichter gegen die Bühne gewandt, und nun war wirklich der unerhörte, geisterhafte Ton gefunden, wie er sich für das Ablesen eines mütterlichen Testamente schickt. Wäre es das Testament des Vaters gewesen, so hätte man die Trompete vielleicht vom Schnürboden herunter blasen lassen.“ —

Auch das Capitel über Rossini, mit welchem das Buch beginnt, ist recht anziehend geschrieben. Der Verfasser erkennt sein Genie, aber auch seine Lebensklugheit an und würdigt die Zeit vortrefflich, die ihm Sieg über die bisherigen Opernschreiber in Italien und Verbreitung über ganz Europa verschaffte. Merkwürdiger Weise schien den Italiänen Anfangs, was wir heute kaum begreifen, Rossini's Musik zu dramatisch, und sie nannten ihn im Gegensatze zu dem sanft dahingleitenden Tonflusse von Zingarelli, Parsiello, Pavesi, Puccita u. s. w. schon früh einen Romantiker. Das Romantische fand man damals aber be-

sonders in den neuen kecken Modulationen, die auch heute noch das oberflächliche Ohr bestechen. „Dieses übermuthig kecke Moduliren, durch welches Rossini so oft eine abgegriffene Melodie neu und frisch zu machen wusste, durch welches auch Weber manchmal mehr berauscht als erbaut, durch welches Meyerbeer und Wagner den Mangel melodischer Erfindung so geschickt zu verhüllen wissen, ward vordem von dem alten Salieri mit der Laune eines Mannes verglichen, der zum Fenster hinausspringt, wenn zwei Schritte nebenan die Thür offen steht.“ (S. 18.)

Im zweiten Buche: „Vier Meister des Claviersatzes“, wollen wir die etwas gesuchte und pointirte Schilderung Clementi's, zu dessen Charakter als Künstler und als Mensch Riehl den Schlüssel nur in der Sonate und in der Meisterschaft Clementi's in ihr findet, dem vielfach beliebten Streben neuerer Kunsthistoriker, die Eigenthümlichkeit und die ganze Entwicklung eines Künstlers aus Einem Punkte zu deduciren, zu Gut halten, zumal da bei Clementi allerdings etwas Wahres daran ist in Bezug auf seine Leistungen als Componist. In Spielerei aber, die sehr mit Unrecht für geistreich gilt, artet es aus, wenn es z. B. hier (S. 234) von Clementi's Portrait heisst: „Man sieht, dieser Mann hat ein ruhiges, befriedetes Leben geführt, so klar und harmonisch dahinsliessend, wie seine Sonaten“, und vollends (S. 235): „Das äussere Leben unseres Meisters, dem die Sonate schon aus dem Gesichte sieht, ist merkwürdig durch seine Gleichförmigkeit!“ — Uebrigens hat es mit dem gleichförmigen Sonaten-Leben Clementi's nicht einmal seine Richtigkeit, wie wir denn selbst über des Meisters äussere Lebensgeschichte nur sehr ungenügend unterrichtet sind, geschweige denn über seinen Charakter. Bei einem Manne, über dessen zwei- oder nach Anderen gar dreimalige Verheirathung ein gewisses Dunkel schwebt, der in Italien geboren, aber in England gelebt hat und gestorben ist, der Frankreich, Deutschland, Russland, die Schweiz und Italien zu wiederholten Malen durchreis't hat und einmal ganze acht Jahre (1802—1810) lang seine neue Heimat, England, nicht wieder sah: bei dem kann weit eher von einem bewegten, als von einem ruhigen, gleichförmigen Leben die Rede sein. Aber freilich, sein wirkliches Leben liess sich nicht aus der Sonate erklären! Man kann sich eher über die Gleichförmigkeit der Clementi'schen Compositionsweise im Gegensatz zu seinem Leben wundern. Wie der Verfasser dazu kommt, aus der Portrait-Aehnlichkeit Clementi's und Cherubini's zu folgern: „Und die künstlerische Verwandtschaft beider Meister ist in der That nicht minder deutlich, als die physiognomische“ (S. 235), begreifen wir nicht. Cherubini mit der Tiefe seiner Intentionen, seinen kühnen Harmonieen, dem Reichthume seiner Instrumentirung, der Genialität seiner Ideen, dem

Schwung und der Leidenschaft seiner dramatischen Musik künstlerisch verwandt mit Clementi? Eine Lodoiska, Medea, Wasserträger, Faniska, die grossen Messen, das Requiem — und Clementi's Sonaten geistesverwandt??

Mit dem, was der Verfasser über Weber's Claviermusik und über Haydn's Sonaten sagt, stimmen wir vollständig überein und zählen die Abschnitte, die darüber handeln, mit zu den gelungensten des Buches.

Den Epilog des Artikels über J. S. Bach unterschrieben wir gern, wenngleich wir als nüchterne Rechner von der gegenwärtigen Begeisterung des grossen Publicums für ihn dreissig Procent zu Gunsten der Neugier und des guten Tones abziehen. „Geistig besitzt ihn die Nation jetzt mehr als bei seinen Lebzeiten, und wir mögen uns dessen als eines Zeichens der Erstarkung in einer Epoche voll politischer, sittlicher und künstlerischer Erbärmlichkeit getröstet.“

Für mehrstimmigen Gesang.

(Verlag von Rieter-Biedermann in Winterthur.)

Acht geistliche Gesänge von H. Sattler. Op. 23.

Die Gesänge sind für gemischte Stimmen *a 4 voc.* und nach dem Texte von Oser componirt. Es weht in ihnen ein frommer Geist, der durch keine Note entweicht wird. Die Stimmführung ist durchaus ungezwungen, die Erfindung zwar nicht sehr reich, aber originell; für häusliche Kreise und sonstige passende Gelegenheiten sind sie sicher eine höchst willkommene Gabe.

Etwas hart klingt in Nr. 1 im neunten Takte des Alt das *e* und *des*; es ist schwer rein zu singen. Die Repetition des ersten Gliedes in Nr. 1 gleich im 3.—4. Takte ist arm. In Nr. 4 hätte durch eine bewegtere Bassführung, namentlich Gegenbewegung, die Einförmigkeit vermieden werden können. In Nr. 8 wäre der Melodie mehr Leben und der um eine Stufe gesteigerten Wiederholung desselben Gliedes mehr Conformität geworden, wenn der Bass etwa also stände: *f a c c b a f g*. Diese wenigen Ausstellungen mögen den Verfasser überzeugen, wie grosses Interesse mir seine schönen Compositionen einflössten.

Sechs Lieder für gemischten Chor (Heine, Fal-lersleben u. s. w.) von Joh. Heuchemer. Op. 8.

Diese Gesänge sind um ein Bedeutendes besser, als die vorigen. Die Erfindung ist durchaus sehr reich, die Stimmführung aber wahrhaft ausgezeichnet; nur müssen die Gesänge, sollen die vielen durchgehenden Noten nicht unschön klingen, flüssig und glatthin, ja nicht stossend oder gar schleppend, und vor Allem rein gesungen werden. Am besten gefielen mir das Abendlied und das Wiegenlied;

man kann nichts Innigeres und Zarteres denken. Das Schwalbenlied scheint etwas zu figurirt. Volkslieder zu harmonisiren, ist immer eine bedenkliche Sache, besonders oft wegen der Tonart, die sich häufig ganz den alten anschliesst; für diese aber passt eine moderne Harmonisirung nie gut. Wo diese Lieder bekannt werden, da werden sie schnell zu Lieblingen sich erschwingen.

Sechs Lieder für gemischten Chor von J. O. Grim. Op. 8. (Kerner, Uhland, Pohl u. s. w.)

Der Compositeur neigt der neudeutschen Schule zu. Seine Declamation ist vorzüglich, eben so die Verwendung des Textes nach seinem Inhalte und seinen einzelnen Stimmen. Anerkennenswerth ist jedoch dabei das Festhalten und Durchführen des Thema's; aber zugleich liebt er zu stark frappante Wendungen durch Anbringung einzelner, oft zu subjectiver Färbungen. Den Dissonanzen räumt er zu viel ein; er hat eine unverkennbare Vorliebe für die schärfsten dieser Accorde, dies lässt Manches hart klingen und ungewöhnlich und beeinträchtigt zugleich die leichte und allgemeine Sangbarkeit der sonst so schönen Gesänge. Tüchtige Sänger sind jedenfalls erforderlich, sollen sie die rechte Wirkung machen. Ueberaus gut hat mich namentlich angesprochen das Morgenlied; es wird sich bald allgemein einbürgern. Das Frühlingslied ist kunstreicher, aber weniger einfach und herzlich. Aus dem Herbstliede weht so recht die melancholische Stimmung, die diese Jahreszeit kennzeichnet. Der unisone Anfang der Terzen in den vier Stimmen macht sich unvergleichlich.

Fünf Gesänge aus Laube's Jagdbrevier für vierstimmigen Männerchor (mit Begleitung von vier Hörnern *ad lib.*) von R. Schumann. Op. 137.

Nr. 2 der nachgelassenen Werke. Partitur und Singstimmen 2 Thlr. 5 Ngr. Singstimmen 7½ Ngr.

Ich vermesse mich nicht, an die Composition dieses grossen Meisters, der in vielfacher Beziehung der Tonkunst neue Bahnen gebrochen hat, den Maassstab der Kritik anzulegen; diese hat vielleicht zu viel schon an ihm gemäkelt. Doch seine Zeit wird für R. Schumann nicht ausbleiben. Bereits dämmert der Morgen, der seine Schöpfungen in das hellste Licht des Tages bringen wird. Ich fixire nur den Eindruck, den diese Gesänge auf mich gemacht. 1. „Zur hohen Jagd“. Das Lied versetzt lebendig in den Wald; es verliert daher nothwendig, wenn dieses nicht festgehalten wird. Alle Vorkommnisse vor der Jagd, die Spannung des Herzens, die stille Erwartung des Gemüthes, das Heraufsteigen des Tages, das Aufsuchen des Wildes in seinen Schlupfwinkeln u. s. w. sind meisterhaft da. Recht vorgetragen, wird das Lied gewaltig wirken; dabei ist es leicht zu singen. 2. Habe Acht. Das kurze Lied durchweht bängliche Sorge vor Ungemach; selbst in der rhythmischen

Anlage, die das erste Viertel des Tactes pausiren lässt, ist das erkennbar; es ist, als ob das Wort vor Angst in der Kehle ersticken wollte. 3. Jagdmorgen ist eine süsklingende Erinnerung an die Lieben zu Hause; für solche Herzstimmung fand Niemand besseren Ausdruck als Schumann, das ist bekannt. 4. Frühe. Das musicalisch künstlichste, aber eben desshalb vielleicht auch am wenigsten durchgreifende Stück. 5. Bei der Flasche. Ein echt deutsches Lied voll Kraft und Muth, es muss überall zünden. Die Bemerkung, die Hörner seien *ad libitum*, möchte ich corrigiren; ohne sie werden die Gesänge ihren grössten Reiz verlieren.

Requiem für vierstimmigen Chor und Solostimmen mit obligater Orgelbegleitung von C. Greith. Partitur und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr.

Die Anlage verräth fleissiges Studium, erinnert etwas an die grosse Messe von Türk; die Stimmen gehen theils unisono, theils einzeln, theils *a due*, theils im Chor, nichts stört die edle, ernste, durchaus kirchliche Haltung; man begegnet nicht ariemässigen, liederhaften Sätzen. Die Orgelbegleitung ist gebunden, mitunter meisterlich geführt, aber etwas schwer; ein tüchtiger Organist wird durch gutgewählte Register und ausgedachte Verwendung des Pedals herrliche Wirkungen erzielen können. Hätte es dem Componisten gefallen, hier und da den unvergleichlichen *Cantus Gregorianus* für einzelne Text-Partieen als *Cantus firmus* zu verwenden, so würde das Werk nur gewonnen haben. Katholischen Kirchenchören sei das Requiem warm empfohlen. Der Componist aber nutze sein Talent, das gerade für die Kirche unverkennbar ist. M.

Heinrich Marschner, Drei Gesänge für vier Männerstimmen, dem Männergesang-Vereine in Wien gewidmet. Op. 183. Leipzig, bei Bartholf Senff. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen 1 Thlr., jede einzelne 7½ Ngr.

Diese drei Gesänge athmen ganz und gar den frischen Geist, der den unerschöpflichen melodischen Reichthum Marschner's auch jetzt noch durchweht, wo bereits viele Hunderte von seinen Liedern wie die Singvögel in jedem Frühling ausgeflogen sind und in so Vieler Herzen eine Heimat gefunden haben, dass der Meister selbst nicht mehr weiss, wann und wo er sie ausgesandt hat, und oft ganz merkwürdig überrascht wird, wenn er plötzlich Weisen hört, die ihm vor langen Jahren aus der Brust gequollen und seitdem von unzähligen anderen verdrängt worden sind. Und Welch eine klare Harmonie, welche Sangbarkeit in jeder Stimme herrscht wieder in diesem neuesten Hefte, dessen zwei erste Nummern wir zu dem Besten zählen, was Marschner für vierstimmigen Männergesang geschrie-

ben hat! Es sind Wolfgang Müller's „Lenz und Liebe“ (*Allegretto, Es-dur, 6/8-Takt*) und Karl Siebel's „Lustige Leute“ (*Mit Laune und Lebhaftigkeit, C-dur, 2/4-Takt*). Im ersten spricht der sanste, ruhige Fluss der Empfindung an, die besonders bei der Stelle in *As-dur* durch die wiegenden Figuren der beiden Mittelstimmen einen schönen Ausdruck findet, während das zweite durch seinen flotten Humor überall willkommen sein wird. Das dritte: „Mädel, mein Mädel!“ auch von Siebel, ist ebenfalls als Gesangstück sehr hübsch componirt, scheint uns aber für den Text etwas zu sentimental aufgefasst.

Gustav Flügel, Drei Cantaten für geistlichen Männerchor. Dem kölnischen Männergesang-Vereine zugeeignet. Op. 58.

Wir gestehen, dass wir im Allgemeinen die Instrumental-Compositionen, namentlich die grossen Sonaten für Pianoforte und die kleineren Clavierstücke dieses fleissigen Componisten, den wir auch als ausübenden Künstler auf Orgel und Clavier, als Lehrer und als Dirigenten während seines Aufenthaltes am Rheine sehr hoch zu schätzen gelernt haben, seinen Gesangwerken vorziehen. In beiden ist allerdings die ernste, edle, echt künstlerische Richtung herrschend, welche Flügel nie verlassen wird und seinem ganzen Wesen nach nicht verlassen kann; allein in den Claviersachen waltet ein freieres Schaffen, eine eigenthümlichere Erfindung, ein energischerer Schwung; sie lassen den Gedanken an das „Machenwollen“ nicht aufkommen, sie entspringen dem wirklichen Quell des inneren Dranges und verdienen von Clavierspielern und Clavierlehrern weit mehr cultivirt zu werden, als es der Fall zu sein scheint. Die mehrstimmigen Gesang-Compositionen hingegen zeichnen sich meistens mehr durch gute Arbeit als durch originelle Erfindung aus; das contrapunktische Element macht sich darin zuweilen auf Kosten des melodischen geltend. Dies scheint uns auch namentlich in der zweiten Nummer des vorliegenden Werkes: „Pfingst-Cantate“, der Fall zu sein. Allerdings beherrscht Flügel die strengen canonischen Formen mit Sicherheit und grosser Gewandtheit, allein es wird doch stets wahr bleiben, dass der geringe Umsang der Männerstimmen und hauptsächlich auch der Gleichklang, die gleiche Tonfarbe derselben, es fast unmöglich machen, klar und zugleich wirksam für sie zu fugiren. Der erste Gesang, die „Oster-Cantate“, bewegt sich mehr in getragenen Accorden und harmonischem Fluss und hält eine schöne, kirchlich-freudige Stimmung von Anfang bis Ende fest. Sie dürfte die wirksamste unter den dreien sein. Die meiste Tiefe und Eindringlichkeit finden wir aber in der dritten: „Zum Gedächtniss der Verstorbenen“ auf die Worte: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen“ in *D-moll, 4/4-Takt*,

stellenweise fünfstimmig. — Wir empfehlen das Werk den Freunden des ernsten Gesanges und den Kirchenchoren angelegenstlichst.

L.

Ein kleiner Anhang zu A. Malibran's „Louis Spohr“.

Dieses Buch enthält unter Anderem auch einen Passus, den Eintritt Gollmick's in das frankfurter Orchester betreffend. Da nun der Verfasser dieses Artikels mit Gollmick in sehr naher Berührung steht, denn er ist es selbst, so erlaubt sich derselbe einige Berichtigungen, nicht als ob er irgend ein Interesse für seine Person damit hervorrufen wollte, sondern weil diese Berichtigungen einige Fausta berühren, welche zur Ergänzung von Spohr's Aufenthalt in Frankfurt am Main noch Manches nachholen dürften.

Dass mein hochverehrter Freund, Herr Xaver Schnyder von Wartensee, vor 43 Jahren mich Spohr für sein Orchester empfohlen, hat seine Richtigkeit, und ich bin ihm für seinen guten Willen auch sehr verbunden, obgleich ich wünsche, seine Wahl wäre auf einen Anderen gefallen, denn das Glück (wie auch Herr Malibran ein solches mit meinem Engagement in Verbindung zu bringen sucht), das Glück, ein gutes Menschenalter lang „des harten Dienstes karges Brod zu essen“, wenn man keine Erbschaft macht oder sonst in Fortuna's Loostopf keinen guten Griff thut, hat noch kein Orchester-Mitglied mit zeitlichen Gütern gesegnet. Der Verfasser jenes Buches sagt ferner (Pag. 46): „Ich wüsste nicht, dass Gollmick je dieser Sache uncingedenk gewesen wäre.“ Gewiss nicht! ist dessen Antwort; denn noch leidet er, obgleich pensionirt, an den Nachwehen einer nie zu ersetzenden verlorenen Zeit. Den Leiden des Orchederdienstes werde ich zu seiner Zeit einen eigenen Artikel widmen. Jedenfalls hat Herr Hackländer noch in keinem Orchester gesessen, sonst würde er in seinem „Europäischen Sclavenleben“ dessen gewiss Erwähnung gethan haben. Das „Lebensglück“, von welchem Herr Malibran in Verbindung mit einer Orchester-Stelle spricht, muss ich also hiermit auf das entschiedenste ablehnen.

Der Nachsatz jener Stelle in dem bezeichneten Buche ist mir unklar, aber seine etwas mysteriöse Fassung dürfte manchen Leser glauben machen, als datire sich von meiner Anstellung alles Uebel her, welches den grossen Mann aus Frankfurt trieb, wie denn die folgenden Seiten dieses Buches bis Pag. 59 das frankfurter Orchester zu einem wahren Heerde von Conspiration und Intrigue machen möchten, auf welchem die Mitglieder desselben gleich Macbeth's Hexen den Trank brauten, in welchem Spohr den Tod seines Ruhmes trinken sollte. Herr Malibran hat hier offenbar durch ein Vergrösserungsglas gesehen oder hat sich übel berichten lassen; denn von einer solchen Catilinarischen Verschwörung, von geheimen Comite's, Complotten u. s. w. (siehe Pag. 54) ist mir durchaus nichts bekannt geworden, und was die „Nadelstiche kleiner Feinde“ betrifft, so können diese unmöglich im Stande sein, einen willenskräftigen, energischen, das Gute und Nützliche anstrebbenden Dirigenten aus seiner festen Stellung zu reissen. Es werden sich gegen eine solche eine ganze Corporation compromittirende Anschuldigung zur rechten Zeit schon die geeigneten Stimmen erheben; ich meines Theils verwahre mich vorläufig gegen eine Anklage, sei sie auch noch so maskirt gegeben, als hätte ich jemals in einer zweideutigen Stellung zu einem Manne gestanden, den ich stets verehrt habe, ohne desshalb ein unbedingter Spohrianer zu sein. Und Folgendes möge dieses bestätigen; denn von alledem abgesehen, so war ich Herrn Spohr schon bekannt, ehe ich ihm durch Herrn Schnyder empfohlen wurde. Ich hatte schon als Studiosus im Jahre 1816 in Strassburg die Ehre, unserem Altmeister, der damals noch ein junger Meister gewesen ist, bei seinen Concerten Dienste zu leisten. Mein kleines Schick-

sal führte mich ein Jahr früher nach Frankfurt, als Herrn Spohr sein grosses, und hier erwies er mir die Ehre, mich wieder aufzusuchen und sein erstes Quartett, das er in diesen Mauern spielte, in meinem Zimmerchen im damaligen Institut des Dr. Kemmeter in der Schlesingerstrasse mit drei Mitgliedern des Orchesters zu probieren, die alle jetzt nicht mehr leben. Es bedurfte allerdings der Ueberredung, in dem frankfurter Orchester den Dienst eines Tympanisten zu übernehmen; als aber Herr Schnyder mir Aufschluss gab über die Poesie der Paukenschlägel, und Spohr mir versicherte, „der Pauker sei der zweite Director“, da erwachte mein Ehrgeiz, und später fand ich, dass sich in der That auch poetische Elemente aus diesen Eselsfellen heraufwirbeln liessen und man selbst mit Humor pauken könne. Aber nicht minder wie Herr Schnyder von Wartensee waren mir der Mechaniker Herr Einbiegler (welcher dann seine einschraubigen Pauken mit so bedeutenden Erfolgen ins Leben treten liess) und weit später Herr Wingheimer — einer unserer ersten musicalischen Dilettanten — treue Rathgeber in den Mysterien dieses dem Donnergötter geweihten Instrumentes. So war ich nach vier Tagen Vorstudien und nachdem ich in der Oper Sargines mein Examen glorreicher bestanden hatte, als Paukist in unserem Orchester installirt, und — was gleichsam gezwungen nur kurze Zeit dauern sollte, währte vier volle Decennien lang.

Als ein Curiosum eigener Art sei hier erwähnt, dass dicht hinter meinem Sitze Ludwig Börne seinen Stehplatz hatte und auf einem an das Lampenblech des Prosceniums angehefteten Papierstreifen seine kritischen Notizen zur Panik aller Mitspielenden für seine Waage aufzeichnete. Was ich nun während meines damaligen Orchesterdienstes für ein wirkliches Glück erachtete, erwähnt Herr Malibran nicht, nämlich meinen näheren Umgang mit Spohr als Lehrer seiner beiden Töchter. Zwei meiner ersten Werkchen für Piano bei André in Offenbach waren diesen Kindern gewidmet, und die Eltern legten einen besonderen Werth hinein, dass sich Beide unter meiner Leitung in dem damals in voller Blüthe stehenden Düringschen Gesang-Vereine zum ersten Male als Pianistinnen öffentlich produciren. Spohr wohnte damals in dem in Malibran's Buche richtig bezeichneten Hause, und schwerlich hätte ein Fremder in dieser bescheidenen Wohnung den Componisten des Faust und der Zemire gesucht. Der Brunnen neben diesem Häuschen, wie oft mag sein Quell dem mässigen Spohr zur Hypokrene geworden sein! In dieser Wohnung gründete auch Spohr die classischen Quartett-Soireen, welche er allsonntäglich im rothen Hause (jetzt die Post) gegeben hat. Zu den Zierden der damaligen Oper gehörten die Sängerinnen Campagnoli und Friedel, der Tenor Schelble, die Bassisten Siebert, Kröner und Andere. Spohr begann sein Directorium mit Don Juan am 28. December 1817 und endete dasselbe mit derselben Oper am 26. August 1819. Am 30. verliess er Frankfurt unter einem fürchterlichen Gewitter, dessen Wolken bekanntlich später noch manchmal am Firmamente unserer Oper hinzogen. Ein Interims-Directorium verwaltete der Concertmeister Hoffmann, unter welchem Nikolaus Baldenecker Chor-Director wurde. Man kann sagen, dass Baldenecker den Chor geschaffen hat, und noch sehr wohl erinnere ich mich der Würdigung der damaligen Iris, welche diesen Chor als einen bisher noch nie geahnten Körper im Gebiete der Oper pries. Aber Hoffmann passte nicht für die Ansprüche des hiesigen Publicums, und Guhr mochte allerdings mehr wie Spohr geeignet sein, das *Variatio de'eciat* im Auge zu halten und dem Geschmacke des grossen Publicums grössere Concessionen zu machen, als sich mit einer classischen Bildung desselben, wonach Spohr einzig und allein strebte, vertrug. In diesem Missverhältnisse ist auch der Hauptgrund von Spohr's Aufkündigung, die er in einer Vorstandssitzung selbst eigenhändig einreichte, zu suchen.

Guhr nahm also im Frühjahr 1821, in seinem 36. Lebensjahre, die Zügel der hiesigen Oper in die Hand. Als er den Kurfürsten von Kassel um seinen Abschied bat, äusserte dieser, dass er nicht

begreifen könne, wie man lieber Musik-Director in einer Handelsstadt, als Capellmeister in einer Residenz sein möge. Spohr aber, der ihn empfohlen, meinte dagegen, „dass gerade Guhr der rechte Mann für Frankfurt sein würde“ — und die Prophezeiung ist richtig eingetroffen.

Frankfurt, den 7. April 1860.

C. G.

Achter Bericht über die Deutsche Tonhalle.

Die Anzahl der kunstsinnigen Theilnehmer des Vereins hat sich in dem verflossenen Jahre, in welchem wir leider auch manchen Sterbfall zu beklagen hatten, in erfreulicher Weise vergrössert (592 Mitglieder!), und die Beiträge und manche Geschenke an die Vereinscasse haben die Einnahme derselben verhältnissmässig gegen sonst erhöht. Um so mehr dürfen wir uns der frohen Hoffnung hingeben, dass das Streben des Vereins noch immer mehr Eingang finden und immer reichere Theilnahme erzielen werde, da die damit verbundenen Opfer sehr klein sind*) und hier, wie in so vielen Erscheinungen unseres Zeitalters, sich bewährt, was das Zusammenwirken Viele, was Gemeinsinn und gesellschaftliche Verbindung zu Einem Zwecke vermögen.

Ausser den in der vorigen Vereins-Uebersicht (für 1858) als neu ausgesetzt bemerkten zwei Preisen: a) für die Composition des „Liebesring“ (Operette), b) für ein Streich-Quartett, wozu noch c) aus dem früheren Jahre die damals noch unerledigte Bewerbung mit einem Nonett kam, wurden in 1859 durch das XVIII. Preisauftschreiben der Tonhalle der Preis von 9 Ducaten auf eine Sonate für Clavier und Violoncell gesetzt, und durch das jetzt erlassene XIX. der von 100 Gulden auf ein Trio für Clavier, Violine und Cello.

Erledigt wurden von den eben zuerst genannten drei Preis-Anlegenheiten die das Nonett und das Streich-Quartett betreffenden; zu diesem waren 38, zu jenem 14 Bewerbungen eingekommen.

Von den Nonetten erhielt das des Herrn E. Silas in London eine Stimme für den Preis, und durch eine andere wurde ihm besondere Belobung zuerkannt**). Solche Belobungen erhielten auch, je durch eine Preisrichter-Stimme, die Werke der Herren V. E. Becker in Würzburg, J. Hager in Wien, H. Neumann in Heiligenstadt (Eichsfeld) und T. Täglichsbeck in ***).

Das Preisrichter-Amt hatten dabei, auf Erwählung hin, gefälligst übernommen die Herren L. Hetsch, V. Lachner hier und J. Moscheles in Leipzig.

Die Ergebnisse der oben genannten Preis-Ausschreiben: Composition des „Liebesring“, Streich-Quartett und Sonate für Cello und Clavier, sodann der jüngsten Preis-Aussetzung für gedachtes Trio, werden wir in unserem nächsten Berichte vorlegen können.

Stand der Tonhalle-Casse 1859.

Einnahme.

1. Aus voriger Rechnung (1858)	700	Gld. 59	Kr.
2. An Eintrittsgeldern	30	"	55
3. An Jahresbeiträgen	284	"	30
4. Mehrleistungen und besondere Geschenke†) .	131	"	16
5. Verschiedenes (Zinsen u. s. w.)	19	"	24
			1167 Gld. 4 Kr.

*) Der Eintritt ist nur mit $\frac{1}{3}$ Thlr. und der je im Christmonat fällige (immer wieder kündbare) Jahresbeitrag auf gleichen geringen Betrag (jeder höhere natürlich freigestellt) bestimmt.

**) Der Preis selbst (180 Gulden) wurde also nicht ertheilt.

***) Das Werk desselben, das wir, nach Angabe im Begleitbriefe, nach Dresden gesandt hatten, kam als unbestellbar von da zurück.

†) Hierunter waren die 180 Gulden begriffen, welche Herr Be-

Ausgabe.	—	Gld.	—	Kr.
1. Schreib- und Packbedarf	29	”	56	”
2. Druck- und Schreibkosten	37	”	53	”
3. Post- und Sendgebühren	—	”	—	”
4. Für Preise verwandt	192	”	15	”
5. Bedienung und Verschiedenes	907	”	—	”
Vorrath für 1860*).	1167	Gld.	4	Kr.

Mannheim, im Februar 1860.

Der Vorstand.

Prof. O. Deimling, Vorsitzender.
A. Schüssler, Schriftführer.

Nachschrift. Ausserdem veröffentlicht der Bericht noch ein Verzeichniss der seit 1852 ausgeschriebenen Preis-Aufgaben, der eingegangenen Bewerbungen und der zuerkannten Preise, das in mancher Hinsicht interessant ist. Für vier Aufgaben konnten keine Preise zuerkannt werden, wiewohl eingesandt waren für 2 Lieder mit Clavier 39, für einen Männerchor: „Gott, Liebe, Vaterland“, 40, für eine Clavier-Sonate 50 (!), für ein Nonett für Streich- und Blas-Instrumente 14 Bewerbungen!

Den grössten Preis, 250 Gulden, für Musik zur „Jungfrau von Orleans“ erhielt unter 22 Bewerbern L. Hetsch in Mannheim; 200 Gld. H. Neumann in Heiligenstadt unter 39 Bewerbern für eine Sinfonie (die einzige, die ausgeschrieben worden); 200 Gld. Dr. H. T. Schmid in München für den Text der einactigen Operette: „Der Liebesring“, ebenfalls unter 39 Bewerbern (Dichtern?). — Demnächst 110 Gld. Gustav Merkel in Dresden für eine vierhändige Orgel-Sonate unter 13 Bewerbern; 100 Gld. V. E. Becker in Würzburg für einen Schiller-Festgesang unter 7 Bewerbern (diese geringe Anzahl nimmt Wunder).

Ausserdem sind noch als grössere Werke, die der Tonhalle ihr Entstehen verdanken, zu erwähnen: eine Fest-Ouverture von V. Lachner in Mannheim, ein Violin-Trio und ein Quintettsatz für Blas-Instrumente, beide von K. J. Bischoff in Frankfurt am Main, eine Hymne für Soli, Chor und Orchester von W. Scheffer in Eisenach u. s. w.

Wir erfahren aber nicht, ob und wo diese gekrönten Musikstücke in Druck erschienen sind. Es scheint uns aber für die Wirksamkeit des Instituts sehr wichtig, zu wissen, welchen Einfluss die Preis-Zuerkennungen auf die Herren Musik-Verleger bis jetzt gehabt haben. Daran würde sich die Frage knüpfen, ob es nicht gerathen sei, darauf zu denken, der „Deutschen Tonhalle“ die Mittel zu verschaffen, die gekrönten Werke auch veröffentlichen zu können.

Als unerledigte Aufgaben bestehen noch: Preis von 200 Gld. für die Composition des „Liebesrings“, wozu 24; 84 Gld. für ein Violin-Quartett, wozu 38; 50 Gld. für eine Sonate für Clavier und Violoncell, wozu 17 Bewerbungen eingegangen; und 100 Gld. für ein Clavier-Trio (vgl. unsere Nr. 10 vom 3. März) mit Violine und Violoncell, für dessen Einsendung der letzte Juli d. J. als letzte Frist bestimmt ist.

Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig. Am Charfreitag kam in der Thomaskirche wieder wie alljährlich die grosse Passionsmusik von Bach zur Aufführung.

neke in London dem Vereine zu einem Nonettpreise zugeschickt hatte, welcher Preis aber nicht zuerkannt und desshalb, abzüglich der Kosten, mit 150 Gulden wieder rückerstattet wurde.

*) Worauf vier ausgesetzte Preise mit zusammen 400—500 Gulden haften.

Der Riedel'sche Gesang-Verein führte am Palmsonntag die *Missa solemnis* von Beethoven auf.

Breslau. Die Sing-Akademie brachte unter der Leitung Reinecke's Mendelssohn's „Paulus“.

Hamburg. Meyerbeer's Dinorah ist in diesen Tagen hier zum fünfundzwanzigsten Male gegeben worden; ich schreibe die unangenehme Zahl mit Buchstaben, damit Sie Sich nicht vielleicht mit der Vermuthung eines Schreibfehlers trösten. Es scheint dieses ein bedauerliches Zeugniß des Geschmackes unserer Stadt; aber nichts desto weniger würdigte hier doch alles, was nur einiger Maassen musicalisches Urtheil hat, die Meyerbeer'sche Oper kaum einer Kritik, und der starke Besuch derselben ist theils aus der Grösse unserer Stadt zu erklären, die neben einer beträchtlichen Anzahl guter Concerte immerhin auch 25 Vorstellungen der Dinorah füllen kann, theils dadurch, dass sehr Viele sich die Oper nur als ein Curiosum ansehen. Dazu kommt noch, dass die Rolle der Dinorah durch Fräul. Georgine Schubert sehr vortheilhaft besetzt ist. (D. M.-Z.)

Wien. Ein „Mozart-Abend“, veranstaltet (am 29. März) von den Mitgliedern der Gesellschaft der Musikfreunde, die sich als Orchester-Verein constituirt haben, erfreute sich, obwohl nicht zu den förmlich öffentlichen Productionen zählend, einer regen Theilnahme und eines zu weiteren Unternehmungen aufmunternden Erfolges. Aufgeführt wurden: Ouverture zu „Titus“, Sopran-Arie „Misera, dove son“ (1782), gesungen von Fräul. Ottolie Hauser, Trauermusik (componirt 1785 beim Todesfalle zweier Freimaurer), Sonate für zwei Claviere, gespielt von den Fräul v. Asten und Geissler, „Abend-Empfindung“ und „An Chloe“, gesungen von Herrn Olschbauer, und Sinfonie in A-dur, Nr. 23 (1774).

Seit dem 1. April sind die Eintrittspreise in den beiden Hoftheatern regulirt worden und zwar mit geringen Ausnahmen ganz so, wie es in der Nummer 7 der „Recensionen“ vorgeschlagen war, welche eben desshalb von der Behörde mit Beschlag belegt wurde.

Die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Salvi hat am 12. April ihre Vorstellungen mit Rossini's *Barbiere* eröffnet.

Die Orchester-Mitglieder des Hof-Operntheaters haben ihrem Director C. Eckert für die uneigennützige Leitung der mit bestem Erfolg begleiteten Philharmonischen Concerte eine in sehr warmen Worten gehaltene Dank-Adresse überreicht.

Ankündigungen.

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 Number 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.