

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 47.

KÖLN, 17. November 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. „Der fliegende Holländer“ von Richard Wagner. — Beurtheilungen. Geistliche Musik. Cantate für Solostimmen, Chor und Pianoforte von F. Hiller, Op. 79. — Der 96. Psalm für Männerstimmen und Orchester von E. Kronach, Op. 5. Von M. — Aus Rotterdam (Die deutsche Oper). Von F. W. — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erste Soiree für Kammermusik — Elberfeld — Frankfurt a. M. — Regensburg — Hamburg — Paris).

,Der fliegende Holländer“ von Richard Wagner.

Wien, den 6. November 1860.

Richard Wagner's „Fliegender Holländer“, aufgeführt im Hof-Operntheater am 2. November, hat zwanzig Jahre nach seiner Vollendung ein äusserst erfolgreiches Debut vor dem wiener Publicum bestanden. Der Stoff der Oper ist hier, wie in Wagner's späteren Werken, der Sage entnommen, doch erscheint er wärmer, persönlicher behandelt, als „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, in welchen Wagner nicht sowohl lebendige Gestalten als vielmehr maskirte „Ideen“ hingestellt hat*).

*) „Der fliegende Holländer“ ist ein Schiffer, welcher einst ein Cap bei widrigem Winde umsegeln wollte, und tollen Muthes schwur, in Ewigkeit nicht abzulassen. Dafür wurde er zu ewigem Umherirren auf dem Meere verdammt. Ein Engel Gottes zeigte ihm aber den Weg zur Rettung. Alle sieben Jahre sollte ihm erlaubt sein, ans Land zu gehen und ein Weib zu freien, und wenn er eines gefunden, das ihm treu bliebe bis zum Tode, dann sollte er erlöst sein. Noch hat er keines gefunden, und viele Weiber, die ihm Treue schwuren und nicht hielten, fielen der ewigen Verdammnis anheim. Da landet er wieder an der norwegischen Küste. Hierwohnt ein alter Schiffer, Daland, dessen Tochter Senta in früher Jugend einem jungen Jäger, Erik, sich verlobt. Sie wird dieser Liebe innerlich bald untreu. In ihrem Vaterhause hängt das Bild eines bleichen Schiffs-Capitäns, des Holländers. Die Amme erzählt ihr die Mähr, und fortan lebt Senta dem Gedanken, sie sei das Weib, das durch seine Treue den Holländer zu erretten bestimmt sei. Da tritt eines Tages jener bleiche Mann mit ihrem Vater herein, den er durch reiche Schätze gewonnen und bewogen hatte, ihm die Hand der Tochter zu versprechen. Gebannt von der Erscheinung des Holländers, gelobt sie ihm Treue bis in den Tod. Schnell soll die Hochzeit gefeiert werden; aber noch vorher tritt Erik an Senta heran und erinnert sie an die ihm gelobte Treue. Dieses Gespräch erlauscht der Holländer. In heftiger Verzweiflung eilt er auf sein Schiff, um wieder sieben Jahre rastlos die Meere zu befahren. Senta aber stürzt sich von einem Fels ihm nach in die Fluten; sofort versinkt das gespenstische Schiff, und in verklärter Gestalt entsteigen der Holländer und Senta dem Meere, zum Himmel schwebend.

Die Sage vom Holländer bietet in ihrer ungemeinen Einfachheit sehr geringe dramatische Entwicklung — ein Mangel, den Wagner so wohl erkannte, dass er das Werk ursprünglich eine „dramatische Ballade“ nennen wollte. „Ich entsinne mich,“ schreibt Wagner, „noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des „Fliegenden Holländer“ schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Acte entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stücke legte ich unbewusst den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder; es war das verdichtete Bild des ganzen Drama's, wie es vor meiner Seele stand.“ Aus diesem „verdichteten Bilde“ entwickelte nun Wagner die ganze Oper ungefähr so, wie der Componist eines Instrumentalstückes aus dem Haupt-Thema das Ganze heraushört und ausführt. Diese Art der Conception ist aber nicht dramatisch, sondern symphonistisch, indem dem Opern-Componisten das Bild seines Drama's sich successiv, als ein Werdendes, entrollen muss. Zum Glück harmonirt im vorliegenden Falle die eigenthümliche Methode mit der ganz speciellen Natur der Sage. Wagner hat den Stoff für seinen Zweck sehr verständig angelegt, Exposition, Handlung und Ausgang geschickt in die drei Acte vertheilt, deren erster und letzter bedeutungsvoll correspondirende Seitenstücke bilden. Wir finden den „fliegenden Holländer“ in seiner dramatischen Gestaltung einheitlicher, rubiger, als die folgenden grösseren Opern Wagner's. Ein poetischer Sinn, ein echt deutsches, mährengläubiges Gemüth webt darin. Die Diction selbst wimmelt freilich von jenen holperigen Versen und lächerlich gespreizten Phrasen, die Wagner zum schwülstigsten aller Dichter stempeln. So sagt Senta: „In meines Herzens höchster Reine kenn' ich des Herzens Hochgebot!“ worauf der Holländer „mit Erhebung“ antwortet: „Ein heil'ger Balsam meinen Wunden, dem Schwur, dem hohen Wort entfliesst.“ Derlei erinnert leise an Bacherl.

In der musicalischen Behandlung des „Holländer“ zeigt sich Wagner vollständig als Epigone der deutschen „romantischen Oper“. Wer im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sich etwa noch darüber täuschen konnte, in welcher totalen Abhängigkeit von Weber und Marschner Wagner's Erfindung steht, der wird nach dem Anhören des „Holländer“ darüber wohl im Reinen sein. Von welch rührender Unselbstständigkeit sind diese Melodien Wagner's! Nur in der Behandlung des Orchesters finden wir die grellsten Errungenschaften Meyerbeer's und Berlioz's zu dem hinzugebracht, was uns Weber und Marschner bereits besser und ursprünglicher gegeben. Auch die Formen seiner Vorgänger hat Wagner im „Holländer“ noch beibehalten und hält sich ganz ordentlich an Arie, Duett, Terzett u. s. w. Sie weichen selten vom üblichen Schema ab, wenngleich Manches (wie die Arie des Holländers, sein Duett mit Senta) über das gebräuchliche Maass erstreckt ist. Wie die bestimmten musicalischen Formen, so respectirt Wagner im „Holländer“ auch noch die Gesetzmäßigkeit musicalischer Form überhaupt, d. h. er spricht in symmetrisch gebauten, musicalisch gedachten und dadurch ohne Weiteres verständlichen Melodien. Dadurch nimmt der „Holländer“ eine merkwürdige Stellung in Wagner's Entwicklungs-Geschichte ein.

Der „Holländer“ war allerdings dasjenige Werk, in welchem Wagner zuerst eine eigenthümliche Seite seines Talentes entwickelte. Er that dies jedoch noch auf dem soliden Boden der früheren „Oper“, bequemte sich zu abgeschlossenen Formen und melodischer Erfindung. Der „fliegende Holländer“ darf wohl für das *non plus ultra* dessen angesehen werden, was Wagner innerhalb der alten Bedingungen, was er als Melodiker, als musicalischer Erfinder zu schaffen vermochte. Wagner selbst dürfte bald erkannt haben, dass dies ziemlich wenig sei. Im „Holländer“ muss es Wagner klar geworden sein, wie dürfstig und unselbstständig seine Melodien fliessen. Auf diesem Wege verharrend, konnte er eine Epoche machende Stellung nimmermehr erringen, sondern im günstigsten Falle hoffen, zu den besseren Nachzüglern Weber's und Marschner's gezählt zu werden. Der mässige Erfolg des „Holländer“ in Deutschland hätte sich bei weiteren ähnlichen Versuchen kaum erheblich gesteigert, hätten sie doch die verwandten, schnell verschollenen Tondichtungen Lindpaintner's, Reissiger's, Lachner's an musicalischem Gehalt kaum übertroffen. Alle geistreiche Aeusserlichkeit, alle Energie des dramatischen Ausdrucks bei Wagner hätte die fehlende Erfindung und die musicalische Meisterschaft nicht ersetzen können. Auf diese Bedingungen war aber der Erfolg der älteren Oper gestellt.

Bei seiner unermüdlichen Selbstbeobachtung muss Wagner nach dem „Holländer“ sich die Nothwendigkeit gestanden haben, jede Rivalität auf längst betretener Bahn zu meiden, wenn sein Name unter den Feldherren und nicht unter den Adjutanten genannt werden sollte. Es ist bekannt, wie er im „Tannhäuser“ und noch consequenter im „Lohengrin“ die „Oper“ verliess und sich auf dem Gebiete des „musicalischen Drama's“ ansiedelte. Die musicalische Architektonik wurde zerbrochen, die „absolute Melodie“ abgedankt und bloss ein Strom durchsichtiger Declamation über den farbenglühenden Mosaikboden der Instrumental-Begleitung geleitet. Wagner hat sich eine künstliche Originalität geschaffen und durch neue Formen ein Talent gerettet, das nicht reich genug war, die alten mit überströmender Lebenswärme zu erfüllen.

Diese Kunst „musicalischer Situations-Malerei“, die uns im „Tannhäuser“ und im „Lohengrin“ als die spezielste und hervorragendste Begabung Wagner's erschien, hat dieser zuerst in den Schiffsscenen des „fliegenden Holländer“ bewährt. Der ganze erste Act ist ein breit angelegtes, bis ins kleinste Detail sorgsam ausgemaltes Seestück, eine musicalische Marine, welche unwillkürlich an Bilder von Backhuysen und van de Velde oder an Heine's „Nordsee-Gedichte“ erinnert. Die See in Empörung, schwerer, schwarzer Regenhimmel, ein einsames Schiff in einer Bucht vor Anker liegend, die Mannschaft müde und schlaftrig, sogar der Steuermann auf seinem Posten eingenickt. Und nun als Seitenstück das Genrebild im dritten Acte: Sonntagslust und festliches Treiben auf dem Schiffe, bunte Lampen, Mädchen, die Wein und Speisen an Bord bringen, Matrosen singend und tanzend. In der musicalischen Behandlung dieser Seemanns-Scenen herrscht ein wohlthuend frischer, kräftiger Realismus. Wie volksthümlich klingt das Lied des Steuermannes im ersten, wie straff und lustig der derbe Matrosen-Chor im dritten Acte! Da ist doch Freude am bunten Leben, am wirklichen Menschen — noch nicht die schattenhafte, trostlose Vornehmheit heiliger Grals-Ritter u. dgl.

Im Gegensatze zu den Scenen auf Daland's Schiff macht hingegen das gespenstige Treiben an Bord des „fliegenden Holländer“ im dritten Acte nicht die beabsichtigte Wirkung. Für diese allerdings ungewöhnliche Aufgabe reichte Wagner's Kraft nicht aus. Indem er sich mit allem Raffinement zu überbieten strebte, erzielte er doch nur einen wüsten Tumult, der, einige Takte länger ausgesponnen, aus dem Abscheulichen ins Komische überschlagen müsste. Bloss mit Posaunenstößen, verminderten Sept-Accorden und chromatischen Scalen kann man doch auf die Länge keinen musicalischen Eindruck erzielen. Wagner kleckst hier Farbe auf Farbe, während doch eine charak-

teristische Zeichnung zu Grunde liegen müsste, wie sie Beethoven und Weber wahrscheinlich in die Themen selbst gelegt hätten. Ein genialer Zug in dieser Scene verdient jedoch hervorgehoben zu werden. Auf die wiederholte lärmende Ausforderung der Norweger: „Antwortet doch!“ (*C-dur*) ertönt nach einer langen, beklemmenden Pause bloss ein gedämpfter *Cis-moll*-Dreiklang aus dem Inneren des schwarzen Schiffes. Ein schauriger Klang aus einer anderen Welt, — ein Klang wie Moder und Verwesung.

Zu diesen gross und breit angelegten Seestücken bildet die friedliche Idylle des zweiten Actes ein glückliches Gegenstück. Ein Hauch aus dem traulichen Försterhaus im „Freischütz“ weht anheimelnd durch die beschränkte Häuslichkeit dieser norwegischen Familie. Mahnt Erik schon durch das grüne Jägerkleid an seinen glücklicheren Bruder Max, so ist die ahnungsvoll schwärzende Senta vollends eine ins Wagner'sche übersetzte (d. h. hysterisch gewordene) Agathe. Das Spinnerlied, womit der Act anhebt, ist von anmuthigstem Reiz, der folgende Mädchenchor („Das Schiffsvolk kommt“) voll neckischer Lebendigkeit. Mit einem Staunen vernimmt man so klare, heitere Melodien aus dem Munde des Lohengrin-Dichters; es ist gar hübsch von einem grossen Herrn, so menschlich mit dem Publicum zu sprechen.

Aus Erik's sanften, melodischen Klagen spricht ein treues Gemüth; wir glauben leichter an seine Liebe, als an die Tannhäuser's oder Lohengrin's. Daland ist ganz im Geiste und Ausdruck der älteren Bühnenväter gehalten; der Componist gibt ihm zwar keinen einzigen bedeutenden Gedanken, aber eine merkwürdig solide musikalische Gesinnung und sogar — eine kleine, verschämt colorirte Cadenz. Um das Maass unserer Frevel voll zu machen, bekennen wir, dass auch dieser reactionäre Fischer uns lieber ist, als der langweilige Onkel und Biedermann von der Wartburg.

Haben wir uns an dem Matrosenleben und den idyllischen Scenen im „Holländer“ aufrichtig erfreut, so fühlen wir uns hingegen verstimmt und enttäuscht, wo das Pathos tiefer Leidenschaftlichkeit hervortreten soll. Die ganze Partie des Holländers und ein grosser Theil von Senta's Gesängen gehört hieher. Da fehlte dem Componisten durchweg der echte, tiefe Herzenston, und was er uns dafür bietet, ist nichts als die Ueberanstrengung rein äusserlichen Ausdrucks.

Welch hohles, lärmendes Pathos in der ersten Arie des Holländers, welche gefälschte Tiefe und schliesslich welche ungefälschte Trivialität in seinem grossen Duett mit Senta! Durch ein endloses Gesinge, das dem stolpernden Umhertappen eines Blinden gleicht, gelangen wir endlich

zu einem Schluss-Allegro von reinstem Donizetti'schem Wasser. Ueberhaupt bietet der rein musicalische Theil des „Holländer“ des Gequälten, anspruchsvoll Unbedeutenden, ja, Widerwärtigen mehr als genug. Der Musiker möge auf unsangbare Melodien, banale Schluss-Phrasen, auf Modulationen wie Keulenschläge, vor Allem aber auf unabsehbare Reihen von verminderten Septim-Accorden gefasst sein, welche in ihrer einschneidenden und doch zugleich ganz charakterlosen Verwendbarkeit von Wagner auf das unbarmherzigste gehäuft werden. Trotzdem hat uns der „Holländer“ in seinen bescheideneren Verhältnissen, seiner herzlicheren Grundempfindung und seinem natürlicheren Gesange als Ganzes erfreulicher berührt, als „Tannhäuser“ und „Lohengrin“. Den blendenden Glanz ihrer berühmten Schwestern vermag zwar diese vom eigenen Vater verstoßene Cordelia nirgends zu erreichen, dafür fordert sie aber auch von uns keine so schwere, aufreibende Selbstverläugnung.

Das Hof-Operntheater hat den „Holländer“ in würdigster Weise vorgeführt. Die Schwierigkeiten der Scenierung sind bei den unzureichenden Dimensionen dieser Bühne doppelt so gross, als in Berlin oder Dresden; dessen ungeachtet wusste man den Schiffsscenen durch zweckmässigstes Zusammenwirken der Malerei, Beleuchtung und Maschinerie den grössten Effect zu sichern. Von den Sängern verdient Herr Beck den ersten Preis. Er hatte den überaus schwierigen Part des Holländers sich vollkommen angeeignet und mehr als Eine bedenkliche Stelle durch kräftigen Schwung des Vortrags gerettet. Auch in dramatischer Hinsicht zeigte Herrn Beck's Leistung einen überraschenden Fortschritt. Fräulein Krauss sang die Senta. Wenn man die vielen und grossen Partieen überblickt, welche diese junge Sängerin in kurzer Zeit neu studirt und dargestellt hat, so muss man ihren Fleiss und ihre musikalische Festigkeit bewundern. Leider scheint ihre Stimme noch an den Folgen dieser Anstrengungen zu leiden. Ihre Senta war eine lobenswerthe Leistung, und würde es noch weit mehr sein, wenn Fräulein Krauss das Fischermädchen weniger krankhaft und somnambul fassen wollte. Die Darstellerin dieser Rolle hat das Pathologische so viel als möglich zu mildern. Die übrigen Mitwirkenden: Fräulein Weiss (Mary), die Herren Walter (Erik), Mayerhofer (Daland) und Erl (Steuermann) verdienen das wärmste Lob. Die gute Hälfté des Gelingens des „fliegenden Holländer“ hängt von der Tüchtigkeit der Chöre und des Orchesters ab; sie haben sich unter der trefflichen Leitung Esser's ganz vorzüglich gehalten.

Beurtheilungen.

Geistliche Musik.

Christnacht. Cantate von A. v. Platen, für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte componirt von F. Hiller. Op. 79. Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Leipzig, bei Hofmeister. Preis 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Die wundersam schöne Dichtung des grossen Einsamen hätte keine bessere und treffendere musicalische Interpretation finden können, als diese wahrhaft adelige und fromm erhebende Musik des Grössten unter denjenigen, welche in der Gegenwart dem Oratorium und ähnlicher Musik sich zuwandten. Zwar trägt diese Composition nicht den Stempel des Grossartigen, es wäre dies sogar ein Fehler gegen den Geist der Dichtung; aber sie gibt den süssesten Duft der Frömmigkeit und Mystik, welchen das Gedicht athmet, in einfachen und milden Farbenton wieder. Dabei ist die Cantate kürzer und leichter auszuführen, als die grösseren Gesangwerke Hiller's, und sonach allen, selbst den engsten Kreisen zugänglich. Der Tonmeister hat sie geistvoll in sechs Abschnitte gruppirt, welche theils als Sologesänge dem verkündenden Engel und einem Hirten, theils dem Chor der Seraphim und dem Chor der Hirten zugetheilt sind. Die Chöre sind theils getrennte von Sopran- und Altstimmen (die Seraphim) und von Tenor- und Bassstimmen (die Hirten), theils vereinigte, wo dann der volle Chor vier- bis sechsstimmig behandelt ist, wie in dem Schlusschor: „Vergesst der Schmerzen jeden und lebt mit uns in Eden!“ Dieser Chor ist kunstvoll angelegt und macht in seinen melodischen Wechselweisen einen schönen Eindruck, der sich beim Dazutritt des früher schon vorkommenen Männerchors: „Preis dem Geborenen!“ zu einer grossartigen Wirkung steigert. Dieser Männerchor (Nr. 5) von vier Solo- und vier Chorstimmen, zwischen denen die Sopranstimme des Engels hindurch klingt, ist ein Hymnus, der durch die düsteren, unheilvollen Prophezeiungen des Engels und die darauf folgende trostvolle Verheissung unendlichen Glückes, welches das Kind zu Bethlehem bringen werde, sich mächtig zum Lichte durchringt. Weniger dürfte vielleicht der Chor Nr. 3 der Dichtung entsprechen, da der Charakter der Situation grösseren Ernst und mehr Tiefe erheischt; jedoch ist dieses Stück musicalisch sehr schön. Die Solo-Partieen anlangend, kann man kaum etwas Reizenderes finden, als die von schwebenden Harfenton getragene Sangweise des Hirten: „Was seh' ich?“ und als die Aufforderung des Engels an die Seraphim. Etwas dramatisch und zu sehr an musicalische Leidenschaftlichkeit streifend, aber schön und tief empfunden ist Nr. 4: „Fromme Gluth“. Im Ganzen ist die „Christnacht“ in

dem Kranze der Tonschöpfungen Hiller's jedenfalls eine der duftigsten, sinnigsten Blumen.

Der 96. Psalm für Männerstimmen und Orchester von E. Kronach. Op. 5. Clavier-Auszug. 2 Thlr. 25 Ngr. (Ebendaselbst.)

Gesang-Vereinen ist sehr zu rathen, dieses gediegene, schwungvolle und wirksame Tonwerk ihrem Repertoire einzureihen und ernstem Studium zu unterziehen; sie werden mehr gewinnen, als durch Absingen von hundert Liedern. Nebenbei haben sie dann noch das Verdienst, die edelsten Zwecke der Tonkunst befördert zu haben: Veredlung des Herzens und Erweckung frommer Gefühle. Die Composition erbaut sich aus mehreren Sätzen, die aber, wie in Einem Gusse fortfliessend, nur durch das Tempo, den Rhythmus und durch die vom Texte gebotene geistige Auffassung zu unterscheiden sind. Die Anlage des Ganzen, ohne bei jeder Nummer einen förmlichen Abschluss zu machen, ist jetzt Mode. Wohl liegt da die Gefahr der Ermüdung sowohl der Sänger als der Zuhörer nahe; Kronach hat sie aber im Allgemeinen glücklich vermieden durch den mannigfaltigsten Wechsel der Führung der Stimmen, die bald unisono, bald alternando, bald imitatorisch, bald im Chor erklingen. Vorzügliche Anerkennung verdient auch die Behandlung des Orchesters, das dienend und selbstständig auftritt, je nachdem der Zweck es erfordert. Das Ganze zeugt von Talent, Studium und Ernst des Strebens.

Aus Rotterdam.

[Die deutsche Oper.]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung hat bereits früher gemeldet, welche tüchtige Kräfte hieher gezogen worden sind, um eine deutsche Oper zu gründen. Jetzt, da eine Reihe von vielartigen Darstellungen ein Urtheil über dieselbe gestattet, sende ich Ihnen einen Bericht über das Unternehmen.

Es kam dadurch zu Stande, dass hundert fünfzig Actionäre 75,000 Fl. zeichneten, von denen 20 Prozent so gleich, der Rest nach Bedürfniss im Laufe von drei Jahren einforderbar gestellt wurden. Schlimmsten Falls machen sie sich durch einen freien Logenplatz für alle Vorstellungen bezahlt. Es ist jedoch nicht zu fürchten, dass es zu diesem Aeussersten kommen werde, denn die grosse Lebensfrage aller nicht subventionirten Bühnen, die Theilnahme des Publicums, hat hier bis jetzt eine glänzend befriedigende Antwort erhalten. Vor zwei Monaten hat die Oper ihre Vorstellungen eröffnet, und der Zudrang wächst noch von Tag zu Tag. Die erste Vorstellung des „Fidelio“

brachte, sagt man, 1380 Gulden auf. Achtundvierzig Stunden vor der zweiten waren Parterre und Logen ausverkauft. Ich füge hinzu, dass die Holländer mit den hier angesessenen Deutschen wetteifern, um den Künstlern den hiesigen Aufenthalt angenehm zu machen. Was hier die Kunst übt oder liebt, das öffnet unseren Landsleuten in der zuvorkommendsten Weise das Haus. „Wie liebenswürdig“, hörte ich von einem der Sänger sagen, „können die Holländer sein, wenn sie aufthauen!“ In der That, sie thauen auf. Herr v. B., das Haupt der Theater-Commission, gab seinen Schutzbefohlenen eine Abend-Gesellschaft, in der jede Prima Donna und jeder Primo Uomo an einem Tempel die bildliche Darstellung der Rolle vorfand, in der er bis jetzt am meisten geglänzt hatte. Aber nicht allein die bekannten Freunde und Gönner der Musik, denen längst der Künstler das: *O et praesidium et dulce decus meum!* zurufen konnte, zeigen ihre Gastfreundschaft; auch Rheder, die bis jetzt nur mit der „Neuen Rotterdamer Zeitung“ in der Tasche in die Oper gegangen waren, die keine Musik hören mochten als den Geschützdonner ihrer einlaufenden Klipper, entreissen sich ihren Träumen von Palmöl und Elephantenzähnen, um den Grössen der deutschen Bühne an Bord ihrer Ostindienfahrer ein Fest zu geben.

Wenn unsere Landsleute an jedem Mittwoch und Freitag vor vollem Hause singen, so fehlt es ihnen dabei nicht an Concurrenz. Jeden zweiten Dienstag kommt die französische Oper aus dem Haag herüber, die freilich nicht viel mehr taugt, seitdem die königliche Unterstützung so mager zufließt, und der es geht, wie den meisten Bühnen zweiten Ranges: sie hat vielleicht einen guten Tenor oder eine brillante Coloratursängerin, aber sie hat kein Ganzes. Dann spielen hier noch alle Samstage zwei holländische Gesellschaften, welche ebenfalls die Eisenbahn aus Amsterdam und dem Haag herführt. Nehmen Sie dazu die hohen Eintritts-Preise (Parterre $27\frac{1}{6}$ Sgr., erste Loge 1 Thlr. $22\frac{2}{3}$ Sgr.), berücksichtigen Sie, dass die Holländer nicht gerade vergnügungssüchtig sind, dass die Kaufleute hier in Rotterdam, im Gegensatz zu der vernünftigen londoner Praxis der Hauptstadt, an einem Luxus von späten Comptoirstunden laboriren, so werden Sie nicht sagen können, dass die Triumphe der deutschen Oper so billig sind, wie die Kreuzzeitung es von Garibaldi's Lorbern behauptet. Und wenn Sie gesehen hätten, wie es im „Fidelio“ so unheimlich voll im Parterre wurde, dass Manche sich hinausretteten, um stehend, ihrer drei und vier, den Hintergrund jeder Loge unsicher zu machen; wenn Sie gehört hätten, wie atemlos gespannt diese Menge der grossen Leonoren-Ouverture lauschte, und welch ein Beifallssturm am Schlusse derselben unserem braven Capellmeister, Herrn Scraup aus Prag, drei Verbeugungen kostete, so würden Sie die

Holländer weder für so unerwärmbar nüchtern, noch für so unempfänglich für das Schöne halten, wie sie oft verschrien sind.

Freilich wohl, wen die schöne Stimme der Frau Kainz, oder das leidenschaftliche Spiel der Frau Bertram-Mayer nicht aufzuthauen vermöchte, der sollte nur nach Spitzbergen unter die Eisklumpen auswandern. Frau Kainz besitzt ein Organ von solcher Klangfarbe, dass in Deutschland nicht viele Sängerinnen ihr gleichkommen dürften. (?) Und diese Stimme ist durch den jahrelangen Fleiss in einer strengen Schule zur grössten Gleichmässigkeit ausgebildet. Dabei ist Frau Kainz eine wohlthuende Erscheinung. Ihre ruhig heitere, etwas schalkhafte Anmut bei einer vollen, blühenden Gestalt macht sie zu Rollen wie Susanna und Martha vorzüglich geeignet. Aber in eben dieser Ruhe liegt ihre Schwäche. Den Frieden dieser Züge regt niemals der Sturm der Leidenschaft auf. Ohne Leidenschaft aber gibt es kein Drama. Hier nun tritt Frau Bertram-Mayer in ihre Rechte. Ihre Stimme, von seltenem Umfange, ist weniger wohlautend als die der Frau Kainz, und ihr würde der freundliche Rath zu geben sein, die Uebergänge ihrer Register durch fortgesetzte Uebung vollkommener zu verschmelzen. Ihre Alt-Töne würden auch dann noch kräftig sein, wenn sie zuweilen weniger darauf drückte. Aber ihr bewegliches Gesicht, ihr lebhafte, mannigfaltig abgestufter Ausdruck und das Feuer ihres Spiels machen sie zu der ersten dramatischen Sängerin unserer Bühne. Besonders gelingen ihr die leidenschaftlichen Augenblicke. In Rollen wie Fidelio und Norma hat sie bisher am meisten geblänzt, während Susanna, Martha, kurz, die *haute comédie* in der Oper, das Gebiet bezeichnen, auf dem Frau Kainz unbestrittene Herrschaft übt, indem Frau Bertram als Soubrette zu stark austrägt. Dagegen müssen wir Frau Kainz bitten, sich Rollen wie Leonore in Stradella vollends dadurch zu erobern, dass sie den Ruhm Roma's begeisterter verkündet, so wie es einer Italienerin und Sängerbraut ziemt. Wir können ihr kaum verzeihen, dass sie sich in dieser Rolle so viel um das Schicksal ihres rothseidenen Schleppkleides kümmerte, wenn wir auch gern gestehen, dass sie nichts so gut kleidet, wie diese venetianische Tracht.

Der erste Tenor, Adolf Grimminger, vor Kurzem in Wien thätig, besitzt eine Stimme, über deren Vorzüge und Mängel *adhuc sub iudice lis est*. Wir beschränken uns auf die Hervorhebung dessen, was unbestritten scheint. Herr Grimminger besitzt in einigen Lagen eine ausserordentliche Kraft und Fülle des Tones, und diesem Tone fehlt es nicht an Schönheit und Metall. Er muss sich nur, namentlich im Zusammenspiel mit Anderen, hüten, diese Eigenschaft, die am rechten Orte gewaltige Wirkung thut,

zu missbrauchen. Höchst vortheilhaft zeichnet ihn das Streben aus, seine Rollen zu durchgründen, ihrer Bedeutung und ihren Feinheiten gerecht zu werden. Er ist ein denkender Künstler von einer Bildung, die unter seinen Standesgenossen nicht eben gewöhnlich ist. Wo wir seine Auffassung nicht billigen konnten, auch da waren wir überzeugt, dass er Gründe für dieselbe hatte. Sein Spiel aber ist einer gründlichen Reform zu unterwerfen. Mit Zügen ausgestattet, die an sich interessiren, brauchte er z. B. als Florestan das Mienenspiel nicht so stark aufzutragen. Er soll der Gefangene sein und ist nur ein Schauspieler. Noch schlimmer steht es mit den Gesten. Bis an ihr Ende, meinte Lessing, lernen die meisten Acteurs nicht, einfach und natürlich sein; immer agiren sie wie Mädchen von fünfzehn Jahren. Herr Grimminger beherzigt Hamlet's Rath nicht genug: „Nor do not saw the air too much!“ — Herr Grimminger erlaube uns auch, ihm schliesslich zu hemerken, dass er viel zu oft mit der Stimme vibirt.

Das Spiel des Herrn Dalle Aste, des ersten Bass-sängers, gefällt uns besser. Seine Geberden sind sparsam, leicht, angemessen; er telegraphirt nie. Er ist in jeder Rolle ein Anderer gewesen, und in jeder, wenn wir die Banditen-Rolle in Stradella ausnehmen, hat er mehr als befriedigt, ja, als Leporello, Figaro, Plumkett Alles bezaubert. Eine echte Theater-Figur: schlank, geschmeidig, alle Bewegungen leicht und selbst die komischen anmuthig. Als Marcel hätte er im Hugenotten-Liede mehr Feuer haben müssen. Grosse Tiefe zeichnet seine Bassstimme nicht aus, aber die Klangfarbe ist schön. Herr Dalle Aste macht deshalb einen so wohlthuenden Eindruck, weil er auf der Bühne in seinem Element ist, wie der Fisch im Wasser. Weil es ihm aber da zu wohl wird, so liess er sich ein paar Mal zu Späßen hinreissen, die eines gediegenen und feinen Künstlers, wie er ist, durchaus unwürdig sind, und die bei Pseudo-Frascati oder auf einem *Théâtre des Boulevards* besser gefallen haben würden, als in Mozart's „Don Juan“.

Im Ganzen genommen, verdienen Beide den Namen Künstler. Beide haben einen hohen Begriff von ihrer Kunst, Beide streben ihrem Ziele eifrig nach und werden dabei von reichen Kräften unterstützt. Was nun aber Herr Dalle Aste erreicht hat, scheint uns die Leistungen des Herrn Grimminger an vollendet Form zu übertreffen. Dies ist diesem, dem jüngeren Manne, kein Tadel, und mehr als der seichte Beifall der Menge muss es ihm gelten, wenn ihm eine vorsichtig abgewogene Anerkennung mit Freimuth zu Theil wird. Seine Intentionen sind lobenswerth, er sucht in den Kern der Charaktere einzudringen, welche die dramatische Musik hinstellt, wie es einer wahrhaft künstlerischen Natur ziemt. Aber ein Anderes ist con-

cipieren, ein Anderes ausführen. Auch dies gelingt ihm zuweilen herrlich; wir kennen kaum etwas Mächtigeres als sein: „In die Freiheit!“ als Florestan. Aber es ist noch kein Ganzes. Eine so harmonische, künstlerisch beruhigte Gestalt wie Dalle Aste's Figaro hat er uns bisher nicht vorgeführt. Er denke über sein Spiel nach! Bei seiner reichen Begabung wird er in der eigenen Brust und an grossen Mustern finden, was sein Spiel einfacher und natürlicher machen kann.

Ueberzeugt, dass mit dieser Kritik keiner der Betroffenen zufrieden sein wird, und eben deshalb in der angenehmen Hoffnung, im Ganzen Niemandem zu viel und zu wenig gethan zu haben, schliessen wir diese Skizze, doch nicht, ohne die Verdienste des Chor-Directors, Herrn Hempel, hervorgehoben zu haben, der nicht nur auf dem leipziger Conservatorium viel Theorie, sondern auch die nöthige Praxis sich angeeignet hat, um den Chor aus ziemlich cruden Elementen zu anerkennenswerthen Leistungen durch klugen Eifer heranzubilden. Jedenfalls bietet Herrn Scraup das Orchester ein lohnendes Feld für seine gediegene Thätigkeit.

Rotterdam, Anfangs November 1860. F. W.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 6. November 1860.

Das Programm des Concertes vom 6. d. Mts. haben wir bereits in der vorigen Nummer (46) mitgetheilt.

Eine willkommene Eröffnung war Cherubini's Ouverture zur Oper Faniska (vgl. in Nr. 43 den Aufsatz von A. Schindler über die Wiederaufnahme dieser Oper in Frankfurt am Main). Cherubini's Ouverturen haben sich fast alle auf den Concert-Programmen erhalten, obgleich die Opern selbst (Lodoiska, Faniska, Medea, Wassenträger, Abencerragen u. s w.) von den Theater-Repertoires so gut wie verschwunden sind. Ersteres ist ein gutes Zeichen für den mehr als bloss relativen Werth der Compositionen, welchen denn auch noch heutzutage jeder wahre Musikfreund anerkennt. Der Zuschnitt ist fast bei allen derselbe; auf eine charakteristische, in der Regel durch abgebrochene melodische Sätze höchst spannende Einleitung in langsamem Tempo folgt ein Allegro von regelmässiger Form, das sich durch lebendige Motive, hauptsächlich aber durch feine Instrumentirung und wirksame Steigerung auszeichnet. Die Ausführung der Faniska-Ouverture durch unser Orchester entsprach der Composition vollkommen; an eine Uebertreibung der Tempi ist bei F. Hiller's Gabe, in den Geist des jedesmaligen Werkes einzudringen und ihn entweder auf dem Clavier selbst wiederzugeben oder durch das Orchester wiedergeben zu lassen, nicht zu denken. Das Abhetzen ist stets nur Ausfluss von Mangel an Verständniss der Composition oder von einer musicalischen Blasirtheit, die, mag sie an noch so

grosse Namen sich knüpfen, immer mehr an das Handwerk als an die Kunst erinnert.

Nach der Ouverture wurde das *Laudate Dominum* für Sopran-Solo, Chor und Orchester von demselben Meister gegeben, ein schöner Hymnus im Stile Cherubini'scher Kirchen-Composition, welcher sich mehr an das Prächtige und Glänzende des katholischen Gottesdienstes und an das rein menschliche Gefühl hält, als an das Dogmatisch-Mystische und specifisch Kirchliche. Fräulein Julie Rothenberger von hier, eine Schülerin des Herrn E. Koch, sang das Solo recht artig; ihre Stimme zeichnet sich besonders durch eine rein intonirte, leicht ansprechende klare Höhe aus.

Chor und Orchester trugen ausserdem noch ein Gesangstück von M. Hauptmann: „Und Gottes Will' ist dennoch gut“, vor, aus dem wir in der That nicht recht wissen, was wir machen sollen. Die musicalische Auffassung des Gedichtes, das denn doch ungeachtet einiger Zeilen, die eine Art von freudig zuversichtlichem Trotz aussprechen, immer ein religiöses Gedicht, ja, eine Art Kirchenlied bleibt, hat uns sehr befremdet; sie ist wenigstens wunderlich, und wir konnten uns auch bei wiederholtem Anhören nicht mit dieser Composition des hochverehrten Musikers befreunden.

Ueber G. Vierling's Ouverture zu Schiller's „Maria Stuart“ verweisen wir auf unsere Beurtheilung derselben in Nr. 46 dieser Blätter. Die Ausführung war vortrefflich, was man in vollem Maasse auch von dem Vortrage der Sinfonie Nr. 3 in *A-moll* von F. Mendelssohn sagen kann, welche das Orchester mit weit mehr Präcision und Feinheit spielte, als die sämtlichen Orchesterstücke im ersten Concerte. Das wurde uns aber auch jetzt wieder klar, dass die unmittelbare Aneinanderfügung aller Sätze einer Sinfonie und aller Musikstücke in Sonatenform keineswegs zu besserer Auffassung und zu verständigerem Genusse des Werkes beiträgt; sie verwirrt (namentlich den Dilettanten, d. h. also die grösste Hälfte des Publicums) und spannt ab und ermüdet, während die gute alte Drei- oder Viertheilung mit ihrer verschiedenen Bewegung und ihren Ruhepunkten in der Natur des Menschen begründet ist.

Was das Concert am 6. d. Mts. ganz vorzüglich anziehend machte, waren die Vorträge der Frau Szarvady-Clauss aus Paris. Seit Jahren hatte diese ausgezeichnete Clavierspielerin ihr deutsches Vaterland nicht wieder besucht, da sie nach einem wiederholten längeren Aufenthalte in London in Paris einen glücklichen Hausstand und eine neue Heimat gefunden. Aber ihr Andenken war überall nicht, am wenigsten bei uns hier, erloschen; wir freuten uns herzlich, sie wieder am Rheine zu begrüssen, und jetzt, nachdem wir sie gehört, sind wir stolz darauf, dass sie Köln gewählt hat, um hier zuerst einen neuen Siegeslauf in Deutschland zu beginnen. Denn sie hat sich zu einer vollendeten Künstlerin herangebildet und ist eine von den seltenen Erscheinungen, die eben so sehr durch die liebenswürdigste Anspruchslosigkeit als durch eine vollkommene, erstaunenswerthe Technik, geist- und phantasievolle Auffassung und echt künstlerischen Vortrag gediegener Musik nicht bloss eine vorübergehende Bewunderung hervorrufen, sondern magisch anziehen und dauernd fesseln. Sie spielte das Concert für Piano und Orchester in *Fis-moll* von F. Hiller, eine ausgezeichnete schöne Composition, in welcher durch die glänzende Hülle eigenthümlicher Phantasie überall ein Kern echter Claviermusik zum Vorschein kommt, die den genialen Schüler Hummel's verräth. Das Concert

ist noch Manuscript und schon vor Jahren geschrieben, aber mit grossem Unrecht von dem Componisten stiefväterlich vernachlässigt, da es vielmehr eines seiner liebsten Kinder sein müsste; wir sind überzeugt, dass es nur zu erscheinen braucht, um von den Pianisten überall gespielt zu werden, denn es ist ein Musikstück, nach welchem alle gediegenen Spieler um die Wette greifen werden, da sie doch nicht immer Beethoven's *Es-dur-* und Mendelssohn's *G-moll*-Concert und Weber's Concertstück vortragen können.

Ausserdem spielte Frau Szarvady noch einige kleinere Stücke von Chopin; in allen ihren Vorträgen waltete der Zauber, den die Grazien nur ihren Lieblingen verleihen. Wir hoffen sie nach ihrer Rückkehr von Leipzig, wo sie in zwei auf einander folgenden Gewandhaus-Concerten ebenfalls ungeheuren Erfolg gehabt hat, wieder zu hören und werden auf die Charakteristik ihres Spiels zurückkommen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Dienstag den 13. d. Mts. fand die erste Soiree für Kammermusik im Hotel Disch statt. Die Herren von Königslöw, Derckum, Grunwald und B. Breuer erfreuten die sehr zahlreiche Zuhörerschaft durch die treffliche Ausführung eines wunderlieblichen Quartetts (*F-dur*) von J. Haydn und des herrlichen Quartetts in *C-dur* Nr. 9 (mit dem genialen *Andante*) von Beethoven. Ausserdem trugen Herr Capellmeister Hiller und von Königslöw eine neue geistreiche Composition von Hiller mit bekannter Meisterschaft vor, eine Sonate für Pianoforte und Violine (*Allegro moderato*, *Burlesca vivace*, *Andante quasi Adagio e attacca il Molto vivace*).

Der junge ungarische Violin-Virtuose Auer ist hier anwesend und wird heute Abends in der musicalischen Gesellschaft spielen.

** **Elberfeld**, 9. November. Von den hiesigen Correspondenten der Musik-Zeitung scheint keiner unserem ersten Winter-Concerte beigewohnt zu haben, wie aus dem Schweigen dieses Blattes hervorzugehen scheint. Gestatten Sie daher, dass man diese Lücke ausfülle, damit das Fest, womit die Reihe der Winter-Concerte in unserem neuen Saale eröffnet wurde, nicht ohne Nachhall in einem weiteren Kreise bleibe. Und ein Fest war es wirklich, denn „Elias“, das prächtige Werk Mendelssohn's, wurde aufgeführt. Ein öffentlicher Dank gebührt den Männern, welche die Mühe und auch die Opfer nicht scheut, die Ausführung eines Werkes durchzusetzen, zu deren Erfolg sie sich alle — der Capellmeister Schornstein vor Allen — Glück wünschen dürfen. Chor und Orchester, Dilettanten und Künstler, Alles hat seinen Theil am Gelingen, besonders auch die vier Haupt-Solisten. Neben Fräulein Schreck aus Bonn, der vortrefflichen Altistin, sang Fräulein Adeline Büchner aus Köln die Sopran-Partie; neben Herrn Stepan, dem schon durch frühere Darstellungen des Elias bekannten Sänger, hatte Herr Dr. Rademacher aus Köln die Tenor-Partie übernommen. Einer von diesen Namen, der von Fräulein Büchner, ist neu. An das Interesse der Neuheit knüpft sich aber noch ein anderes, glücklicher Weise viel selteneres: das junge Mädchen ist blindgeboren; und nicht nur sang sie zum ersten Male in einem Concerte, sondern hatte noch obenein die Partie in sehr kurzer Zeit einstudiren müssen. Durch die schöne Ausführung derselben übertraf Fräulein Büchner alle Erwartungen, und Frau Dr. Rademacher-Tuczek, ihre Lehrerin, darf stolz sein auf eine solche Schülerin. Da wir in Einzelheiten nicht eingehen können, so erwähnen wir nur noch kurz, dass Stepan mit seiner kolossalen und doch wohlklingenden Stimme wie geschaffen

ist für den Elias; dass Rademacher mit seinen schön declamirten Recitativen ihm würdig zur Seite stand, und dass Fräulein Schreck sich auch hier, wie immer, als wahre, echte Künstlerin bewährte und durch ihre weichen, vollen Töne alle Herzen ergriff. — Wären doch solche Genüsse nicht so selten für uns!

Frankfurt a. M. Das Concert des Herrn Max Wolff hat nicht nur einem grösseren Auditorium, sondern auch dem engeren Kreise der Kunstkennner Genüge geleistet. Es wurde eröffnet mit einem bereits im vorigen Jahre sehr beifällig aufgenommenen Nonett unseres Mitbürgers und geschätzten Musiklehrers, des Herrn J. C. Hauff. Der erste Satz hat durch Weglassung der früheren Wiederholungen einzelner Stellen an Effect gewonnen, das Adagio hat durch seinen edlen und seelenvollen Ausdruck ergreifend gewirkt, wie die beiden letzten Sätze durch ihre frische, heitere und lebensvolle Haltung. Von Kennern wie von Musikfreunden ist dem gehaltvollen Werke die freundlichste Aufnahme geworden, und zweifeln wir nicht, dass es auch in weiteren Kreisen der Musikwelt Eingang finden wird. Die Aufführung des genannten Nonetts durch gediegene Künstlerkräfte und den Concertgeber liess nichts zu wünschen übrig. — Herr Max Wolff hat den gewonnenen Ruf gerechtfertigt, indem er sich in verschiedenartigen Compositionen als ein vorzüglicher Violinspieler bewährte. Wie er die Romanze für die Violine von Beethoven in G-dur mit Wärme und Innigkeit vortrug, so bewältigte er die bedeutenden technischen Schwierigkeiten in dem Concerte von Mendelssohn und der Ciaccona von Bach in einer Weise, welche die Virtuosität auf seinem Instrumente allseitig bekundete und sich der beifälligsten Aufnahme zu erfreuen hatte. Diese erreichte ihren Höhepunkt beim Vortrage des „Carneval von Venedig“ von Paganini und Ernst. (Did.)

Regensburg, 26. October. Diese Zeilen schreibe ich unter dem Eindrucke zweier grösseren Tonwerke: 1) Psalm 24, 2) Die letzten Worte des Herrn, von L. Spohr, welche ein musicalischer Privat-Verein gestern im kleinen Saale des „neuen Hauses“ vor einem gewählten Publicum producire. Da ich schon im vorigen Jahre zwei Mal Gelegenheit hatte, von diesem Vereine Ihnen das Erfreulichste und Löblichste zu berichten, so will ich nur den Wunsch aussprechen, es möchten die Bemühungen der Mitglieder, welche die wenige Zeit, die ihnen Beruf und Stellung übrig lassen, so schön zur Hebung und Veredlung des leider mehr und mehr verfallenden Geschmackes verwenden, den einzigen möglichen Dank ärnten: freudige Anerkennung von Seiten des Publicums und thätiges Zusammenwirken aller Musikkkräfte. Man klagt so oft, dass höhere Musik nicht zu hören sei; das Vorstehende ist Beweis, dass zu dieser Klage hier wenigstens kein Grund ist.

Joachim und Frau Clara Schumann haben ihre zweite und dritte Soiree in Dresden mit grösstem Beifall gegeben.

Die Stradivari-Geige, welche Spohr seit fast einem halben Jahrhundert gespielt hat, soll, wie es heißt, von der Familie jetzt verkauft werden.

Nach schwedischen Blättern hat Ole Bull eine neue Kunstreise, zunächst nach Deutschland, angetreten.

Hamburg. Durch sein grosses Concert am 6. November im Wörmer'schen Saale hat sich Herr Wilhelm Langhans in die hiesigen künstlerischen Kreise, zu denen er als geborener Hamburger und neuerdings auch durch seinen Aufenthalt in unserer Stadt gehört, auf die vortheilhafteste Weise eingeführt. Seine Symphonie ist ein trefflich gearbeitetes Werk, das in jedem Zuge den künstlerischen Geschmack und das gewissenhafte Studium des echten Musikers offenbart. In dem Violin-Concert eigener Composition entfaltete

Herr Langhans vorher eine durchgebildete Virtuosität auf seinem Instrumente, die sich durch eleganten Ton und gefühlvollen Vortrag auszeichnet. Mit Vergnügen haben wir, was die übrigen Nummern des interessanten Abends betrifft, von dem Wiederauftreten der Frau Louise Langhans, geb. Japha, als Pianistin zu berichten. Die Fertigkeit dieser Dame ist eine vollendete, und sie dient dem besten Verständniss der Classicität zum Dolmetscher.

Amsterdam. In der letzten General-Versammlung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst wurden die Herren F. Coenen (Amsterdam), J. A. van Eyken (Elberfeld), G. Kastner (Paris) und R. Volkmann (Pesth) zu Verdienst-Ehren-Mitgliedern ernannt und die Herren Ch. Gounod (Paris) und Prof. O. Jahn (Bonn) zu correspondirenden Mitgliedern.

Paris. Der Kaiser Napoleon hat dem Componisten Felicien David ein Jahrgehalt von 2400 Francs bewilligt.

Ankündigungen.

Statt 4 Thlr. 12 Ngr., für $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Componisten der neueren Zeit.

4 Bände, circa 90 Bogen broschirt (früher 4 Thlr. 12 Ngr.), jetzt $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Diese Sammlung enthält die Biographien von 22 Tonkünstlern (Bach, Schumann, Spontini, Schubert, Boieldieu, Adam u. s. w.) und Kritiken ihrer Werke. Sie gibt mit grösster Gewissenhaftigkeit und Wahrheitstreue die umfangreichsten, aus authentischen Quellen geschöpften Nachrichten, kritisiert die bedeutendsten Werke der berühmten Tonkünstler und liefert somit eine Geschichte der neueren Musik. Jeder Freund der Tonkunst, jeder wahrhaft Gebildete wird diese schöne Sammlung zu so enorm billigem Preise gewiss gern kaufen.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musicalienhandlung oder gegen Einsendung des Betrages direct von

Emil Deckmann in Leipzig.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen nächstens mit Eigentumsrecht für alle Länder:

Freyer, A. (Organist an der evangelischen Kirche in Warschau), Praktische Orgelschule nebst Vorübungen auf dem Piano-forte und Physharmonica, mit besonderer Rücksicht auf das obligate Pedalspiel.

— 8 Präludien für die Orgel zum Gebrauke beim Gottesdienste und zur Anfangs-Uebung im obligaten Pedalspiel mit bezeichnetem Fusssatze. Op. 9.

— 8 Präludien für Orgel ohne Pedal (oder Physharmonica). Op. 11.

Warschau, im October 1860.

Gebethner & Wolff.

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.