

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenkmäler und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, 9. März 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Die Kinder der Haide. Oper in vier Acten von A. Rubinstein. Von Ed. H. — Musikfest in Barmen. Von L. B. — Die Oper „Faust“ von Gounod. — Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Essen, Concerte — Berlin, Gastspiele im Opernhaus — Mainz, Theater — Hannover, August Kömpel — Alfred Jaell — Offenbach — Deutsche Tonhalle).

„Die Kinder der Haide.“

Oper in vier Acten von A. Rubinstein. Zum ersten Male aufgeführt im k. k. Hof-Operntheater zu Wien am 23. Februar.

Die Handlung der Rubinstein'schen Oper (ursprünglich Karl Beck's „Janko“ nachgebildet) entwickelt sich in der gegenwärtigen Ueberarbeitung des Textbuches ungefähr folgender Weise:

Isbrana, eine junge Zigeunerin, liebt den schmucken Rosshirten Wanja. Wir sehen sie beim Aufziehen des Vorhangs dem Geliebten entgegenharren. Er kommt endlich, aber sein Blick ist streng und verdüstert. Zum letzten Male sei er gekommen, um ein Verhältniss zu lösen, das ihn längst dem Hohne der Seinigen Preis gegeben. Von Wanja gedemüthigt und verstoßen, verräth ihm trotzdem Isbrana mit Gefahr ihres Lebens den eben erlauschten Plan einiger Zigeuner, sein Ross zu stehlen und in das Haus des Wirthes Conrad einzubrechen. Wanja, von dem Edelsinn der armen Zigeunerin tief bewegt, schwört ihr nun neuerdings ewige Treue und eilt, den Plan der Rotte zu vereiteln. Mit Hülfe zahlreicher Hirten, die sein Horn zusammenruft, vertreibt er die Zigeuner aus dem Hofe Conrad's und trägt dessen ohnmächtige Tochter Marie auf seinen Armen ins Freie. Der Dankbare trägt ihm seiner Tochter Hand und die Hälfte seines Besitzthums an. Wanja fühlt sich von dem Anblicke der reizenden Maria so mächtig hingerissen, dass wir aus der Schlussgruppe unschwer eine baldige Hochzeitsfeier prophezeien können.

In der That beginnt der zweite Act mit festlichen Vorbereitungen zur Vermählung Maria's. Die blonde deutsche Wirthstochter sieht aber nicht vergnügt darein; nährt sie doch heimlich eine ideale Liebe zu dem jungen Gutsbesitzer, der sie einmal einiger zärtlichen Worte gewürdigt. Kaum sind die jungen Leute aus der Kirche zurückgekehrt, kaum hat die schwer gekränkte Isbrana selbst ihnen das Hochzeitslied singen müssen, als Graf Wladimir in

der Mitte der Hochzeitsgäste erscheint. Er benutzt einen unbewachten Augenblick, mit leidenschaftlichem Geständnis in Marien zu dringen. Der vom Wein erhitzte Wanja wagt es, drohend zwischen sie zu treten, ein Verbrechen, für das er freilich sofort auf den Knieen um Vergebung bittet. Der Graf verzeiht nicht ungern, um desto sicherer den armen Burschen bis zur Bewusstlosigkeit berauscht und ihn Marien vergessen zu machen.

Auf nacktem Boden vor seiner Hütte schlafend, finden wir Wanja beim Beginne des dritten Actes wieder. Die treue Zigeunerin wacht bei ihm. Ermuntert, stösst er sie von sich und schilt sie ob ihrer bedeutungsvollen Warnung vor dem Grafen. Dieser hat indess ein Briefchen an Maria abgesandt, mit dem Plane einer ungestörten Zusammenkunft. Ein verschmitzter Zigeuner, Gregor, überbringt den Brief, den ihm jedoch Isbrana abliest, um den bedrohten Wanja vor Schmach zu retten. Durch das Flehen der jungen Frau gerührt, verheimlicht sie jedoch im entscheidenden Augenblicke die bedenkliche Stelle des Briefes. Die Arme muss eilen, den Peitschenhieben Wanja's zu entkommen. Kaum ist Maria allein, so erscheint der Graf und empfängt bald das Geständniß ihrer Geliebe. Den Arm um Marien schlingend, zieht er sie halb gewaltsam fort, als eben Wanja unvermuthet zurückkehrt. Wührend stürzt er sich auf den Grafen; dieser zückt den Säbel, wird aber entwaffnet und fällt unter Wanja's rächendem Streiche. Und nun folgt die erschütternde (dem „Janko“ getreu nachgebildete) Scene, wo der Mörder mit blutiger Waffe vor die furchtsam starrende Menge tritt; „Hört und lasst euch sagen: Ich hab' den Herrn erschlagen!“ Da ermannt sich die unterhänige Schar, den Mord des Gutsherrn zu rächen. Man versucht, Wanja zu fesseln und auszuliefern; da ruft ein Signal der treuen Isbrana die nahen Zigeuner zu Hülfe. Nach kurzem Kampfe mit den Bauern befreien sie Wanja und ziehen ihn triumphirend mit sich fort. Damit schliesst der dritte Act.

Der Rosshirt ist indess Anführer seiner Befreier, er ist Räuberhauptmann geworden. An der Seite Isbrana's beherrscht er die braunen „Kinder der Haide“, ein Schrecken der Landleute und der Reisenden. Unter den letzteren findet er eines Tages unerwartete Bekannte. Die Zigeuner bringen den alten Conrad und dessen wahnsinnig gewordene Tochter herbeigeschleppt. Wanja sinkt reuig vor Marien nieder, die ihn aber nicht erkennt. Indem er Vater und Tochter frei von dannen ziehen lässt, reizt er die Zigeuner gegen sich zur Empörung auf. Aber auch Isbrana, im Tiefsten verletzt durch Wanja's wiedererwachende Liebe zu Marien, wendet sich rachgierig gegen ihn. Auf ihr Zeichen sieht sich Wanja von Häschern umzingelt und gefangen. Isbrana, ob ihrer eigenen That entsetzt, gibt sich selbst den Tod.

Schon aus diesem gedrängten Auszuge dürfte man entnehmen, dass das Buch geschickt und mit poetischem Sinne angelegt ist, im dritten Acte sogar einen nicht gewöhnlichen dramatischen Höhepunkt erreicht. Der vierte Act jedoch leimt an das Vorhergegangene einen eben so unklaren als willkürlichen Abschluss. Ist überhaupt die vieractige Form für die Oper die allerungünstigste, so wird sie geradezu verderblich, wo der Schlussact, der die Kraft und Bedeutung der Oper auf die Spitze stellen soll, matt abfällt.

Wenn Isbrana, nachdem sie drei Acte lang sich auf das grossherzigste für den Geliebten geopfert, ihn im vierten einfach den Gensd'armen ausliefert, so ist dies eben so unmotivirt und unpoetisch, als es das Wiedererscheinen der wahnsinnigen Maria, als es der ganze Ausgang Wanja's ist. Die eigentlich dramatischen Motive sind zwar auch in den ersten drei Acten nicht besonders reich oder neu, allein sie greifen natürlich und mit wirksamer Steigerung in einander und krystallisiren sich in glücklich gedachten, echt musicalischen Situationen. Beck's „Janko“, dieses farbenglühende, lyrisch-epische Gedicht, hat seinen Schwerpunkt offenbar nicht in der fortreissenden Gewalt des Geschehens.

Zu dürstig für ein Drama, erschien der Stoff doch vielfach günstig für die Oper, denn diese theilt mit dem epischen Gedichte die Forderung einer ruhigen, stimmungsvollen Ausbreitung des Zuständlichen und Schildernden. Mosenthal — den wir wohl der Hauptsache nach für den Verfasser der drei ersten Acte halten dürfen — hat dies richtig erkannt und dem Tondichter sowohl durch den unvergleichbaren Gegensatz der vier Haupt-Charaktere als durch die nationalen Schilderungen des Zigeunerlebens, des Hochzeitfestes u. s. w. trefflich in die Hände gearbeitet. Der eigentliche Held des Stückes ist Isbrana; weit geringere Bedeutung hat uns der ursprüngliche Titel-Held

Wanja. Er verwirrt uns durch sein fortwährendes Schwanzen zwischen Isbrana und Maria, und verletzt durch die slavische Bestialität, mit der er nach einander vor dem Gutsherrn sich in den Staub wirft und gegen die schutzlose Zigeunerin die Peitsche schwingt. Ohne Zweifel ein echt russischer Zug; allein in der idealen Sphäre, welcher die Oper nun einmal angehört, und so weit angehören muss, als sie eine eingehend dramatische Motivirung nicht zulässt, wirkt er verstimmend. Graf Wladimir hätte etwas tiefer in die Handlung eingreifen sollen, er würde dann weniger den Eindruck einer allgemeinen Theater-Figur machen. Hingegen sind die beiden Frauen-Rollen glücklich charakterisiert und bieten in ihrem Contraste der musicalischen Behandlung ein fruchtbare Feld.

Ein negatives Lob des Textbuches, welches zugleich den Componisten ehrt, ist, dass es nirgends auf äusseren Prunk abzielt. Man weiss, wie heutzutage die meisten Operntexte zusammengestellt werden. Das Erste ist die Rücksicht auf Costume, Decorationen, Aufzüge u. dgl.; man wählt ritterliche oder orientalische Trachten, blinkende Rüstungen, prachtvolle Gewänder. Nächst diesem Aufputze sorgt man für die beliebtesten Musikformen: Marsch, Trinklied, Preghiera. Die eigentliche Handlung wird ganz nebenher diesen Voraussetzungen auf den Leib zugeschnitten. Von derlei äusserlichen Rücksichten weiss das Buch zu den „Kindern der Haide“ so gut wie nichts; es zeigt überall das Streben, dramatische Charaktere und Conflicte zu schaffen. — Wir können nur bedauern, dass Rubinstein an dem ursprünglichen Textbuche „Janko“ theils auf eigene Faust, theils durch verschiedene Unberufene die unpassendsten Aenderungen vornahm. Er wollte Anfangs sogar die (in Ungarn spielende) Handlung nach — Mexico verlegen! Als ihm der Dichter die Unmöglichkeit dieses Begehrens vorstellte, einigte man sich endlich dahin, die Handlung nach Südrussland zu versetzen, wo der Componist sich am heimischsten fühlte. Rubinstein scheint also ursprünglich seine stärkste Seite verkannt und nicht geahnt zu haben, welchem Elemente seine Musik den grössten und verdientesten Theil des Erfolges verdanken werde.

Dieses Element ist die nationale Färbung. Was sich bei den Hörern der Rubinstein'schen Oper zuerst zum günstigen Eindruck sammelt, ist die frische Localfarbe. Wie die Lieder Rubinstein's ihren vorzüglichsten Reiz den Anklängen an slawische und orientalische Gesangsweisen verdanken, so schöpfst auch seine Oper die erfrischendsten Züge aus dem „Quickborn“ der Volksmusik. Alle Nummern der „Kinder der Haide“, welche an slawische Volkslieder — wirkliche oder nachgebildete — anklingen, sind frisch, ausdrucks voll, dabei immer auch von übersichtlicher

Form. Sie drängen sich fast ausschliesslich in die beiden ersten Acte zusammen, deren ungleich günstigere Aufnahme wir grösstentheils diesem Umstande zuschreiben.

Gleich das erste Duett gehört zu den besten Nummern; aus den Worten: „Dann heisst's wandern, wie die Andern“, singt melodisch der weiche, leichte Trübsinn des russischen Volksliedes. Noch dramatischer und geistreicher ist in der folgenden Nummer die Verwendung der Volksmelodie, welche Isbrana vor sich hinsingt, um die Aufmerksamkeit der Zigeuner abzulenken („Ein Rösslein, ein feuriges, fliegt durch die Nacht“).

Aus diesem Motiv entwickelt der Componist auch sehr geschickt das Terzett der Zigeuner, das freilich dem *Cis-moll-Satze* aus der Verschwörungs-Scene der „Hugenotten“ auffallend ähnlich wird. Im zweiten Acte erscheint das nationale Element noch viel reicher und selbstständiger. Da ist zuerst das originelle Chorlied der Brautjungfern: „Was wünscht zuerst eine junge Braut?“ das schon durch seine „sokratische Methode“ einen neckischen Anflug von Humor mitbringt. Dann das bei aller Wildheit so anmuthige Tanzlied der Zigeuner. Die von den Tenorstimmen chromatisch herabgeschleiste walzerartige Melodie bekommt eine berauschende Kraft durch die gerissenen Accorde von sechs Gitarren und das Geschüttel des Tambourins. Zwischen die Abschnitte des wilden Zigeunerchors flechten sich die anmuthigen Strophen eines von einer Altstimme gesungenen Hochzeitliedes. Ein „Hochzeitlied“ ganz anderer Art ist die hierauf folgende Romanze Isbrana's, gleichfalls von Gitarren und Tambourins begleitet und von kurzen, köstlich naturalistischen Zwischensätzchen des Chors unterbrochen, welcher hier, bloss den Rhythmus wiederholend, nicht viel mehr als ein singendes Tambourin sein will. Das Lied selbst („Zdenko durch die Haide strich“) mit seinem tief leidenschaftlichen Tone und der echt volksthümlichen Behandlung gilt uns als das bedeutendste Musikstück in der Oper. Ein überraschend genialer Zug ist der Schluss des Liedes, wo die gefolterte, nicht länger verstellungsmächtige Isbrana nach den Worten: „Tanzet, singet, trinket!“ in den Ausruf: „Ach, ich Arme!“ ausbricht. Dieses tief schmerzliche, heftige Aufzucken, welches nach einem kühnen Einsetzen der None (*gis*) sich klagend in den *A-dur*-Dreiklang herabsenkt, überströmt das durchaus in *Moll* gehende Stück wie mit einem plötzlichen Feuerschein.

Wir haben diese farbenglühenden Musikstücke, deren jedes für sich ein intensives musicalisches Talent und nicht gewöhnlichen dramatischen Sinn bezeugt, als die blendende Seite der neuen Oper zuerst hervorgehoben. Mit ihrer Aufzählung ist leider der angenehmere Theil unserer Aufgabe vorüber. Man sollte nach diesen glänzenden Proben glauben, dass Rubinstein's Musik an dramatischer Kraft

gleichen Schritt mit der Bedeutsamkeit der Situationen halten werde. Dies trifft aber nicht zu, der Componist wächst keineswegs „mit seinen grössern Zwecken“. Wo das volksthümliche Genrebild ein Ende hat und das eigentliche Drama beginnt, sehen wir seine Kraft erlahmen. Zwei auffallende Erscheinungen sind es vorzüglich, die für diese Behauptung sprechen: Rubinstein's Behandlung der Liebesscenen und der Finales. In den ersteren, sollte man vermuthen, wird der Componist die ganze Tiefe und Zartheit seiner Empfindung, in den letzteren die höchste, zusammenfassende Kraft dramatischer Beherrschung äussern.

Bei Rubinstein trügen beide Vermuthungen. Die zärtlichen Scenen sind theils auffallend kühl und matt, theils merklich gezwungen. Sobald Rubinstein es nicht mehr mit Russen oder Zigeunern, sondern einfach mit Menschen zu thun hat, die still an dem Geheimnisse ihres Herzens tragen, fehlt seiner Musik das erlösende letzte Wort. Schon dem ersten Duett zwischen Wanja und der Zigeunerin mangelt die innere Lebenswärme, die durch einige hohe Brusttöne und heftige Geigen-Figuren nicht ersetzt wird, Auch die Liebes-Duette zwischen dem Grafen und Maria sind matt, kühl, äusserlich. Wenn noch in dem ersten derselben (in *F-dur*) die Melodie: „Dachtest du meiner“, eine etwas weichliche Empfindung athmet, so bleibt das Duett der Liebenden im dritten Acte, das auf gewaltigen Schwingen der Leidenschaft emporstürmen sollte, vollends auf dem Sand der Phrase sitzen. In den beiden Monodieen Maria's („Arien“ kann man sie nicht nennen) bemüht sich der Componist sichtlich, die poetische Stimmung des Gedichtes treu nachzufühlen; allein das kaum Angeknüpfte wird so oft wieder abgerissen, das augenblicklich Empfundene so absichtsvoll weiter gekünstelt, dass der Hörer zu einer ruhigen, gesammelten Stimmung nicht gelangt. Wie in der Rolle des Grafen, so fliesst auch in jener Wanja's und Conrad's der melodische Quell sehr spärlich, so dass wir selbst kurze und wenig bedeutende Cantilenen derselben („Ich weiss, dein Herz ist frei von Sünd“, „Mit mir zieh'st du dahin“ u. a.) dankbar und beifällig aufnehmen.

Man könnte hieraus schliessen, dass etwa nur die Betonung des Zarten, Empfindsamen nicht Rubinstein's Stärke sei, und diese entschieden nach der Seite des Energischen liege. Allein die Art, wie er gerade die dramatischen Höhepunkte, das thätige Eingreifen der Massen behandelt, die Finales nämlich, gestattet diese Auslegung nicht. Wir haben in seinen Finalsätzen nicht viel mehr als die ungeordnete, stossweise Bewegung roher Massen gefunden.

Wie dankbar für den Componisten ist z. B. der dritte Actschluss, wo Bauern und Zigeuner gegen einander stürmen, bis endlich die letzteren Wanja befreien. Und was hat Rubinstein Anderes daraus gemacht, als ein wüstes

Durcheinandertoben! Die Chöre der Zigeuner, mit Ausnahme des Hochzeitschors, sind roh und wild, nicht im Sinne ästhetischer Charakteristik, sondern in musicalischem. Wie gequält und zerrissen ist der Chor der einbrechenden Zigeuner: „Rasch ans Werk!“ (Dabei kommen sie natürlich nicht vom Fleck.) Wie stimmungslos und geradezu hässlich die Einleitung des vierten Actes mit dem Trinklied! Von den grösseren Ensembles hat Rubinstein nur das Quartett mit Chor in *B-dur*: „Was fasst mich an“, übersichtlich und wahrhaft wirksam behandelt. Sonst sahen wir gerade in den Nummern, wo Rubinstein alle Mittel der Charakteristik und der äusseren Tonstärke häuft, den Effect ausbleiben. Wenn Richard Wagner den „Effect“ als „Wirkung ohne Ursache“ definiert, so leiden die „Kinder der Haide“ eher an „vielerlei Ursachen ohne Wirkung“. Im dritten Acte hat uns nur Eine Nummer befriedigt: das sehr geistreich gedachte Brief-Terzett. Ganz trostlos, auch in rein musicalischer Hinsicht, ist der Schlussact; eine einzige kleine Perle glänzt darin: Isbrana's hochdramatischer Ausruf: „Wer ist's, die ins Elend dich gebracht? sie!“

Ausser den Uebelständen der Erfindung und der musicalischen Form, welche oft zerfahren, unübersichtlich und durch häufigen Tactwechsel zerstückt erscheint, schadet eine unzweckmässige Instrumentirung der Wirkung unserer Novität. Die Begleitung des Gesanges ist zum Theil dumpf und ausdruckslos, indem sie vorwiegend den tieferen Lagen der Streich-Instrumente ohne genügende Lichtwirkung von Seiten der Bläser anvertraut ist; zum Theil deckt sie die Singstimmen durch übermässige, unruhige Figuration.

Manchen interessanten Zug der Oper hätten wir noch gern hervorgehoben, manche Bemerkung gern hinzugefügt —, unser Bericht ist aber zu weit vorgeschritten, als dass wir, für heute wenigstens, uns länger vertiefen dürften.

Für die Frage, wie ein intensives Talent wie Rubinstein eine Oper schreiben konnte, die neben so glänzenden Musikstücken, wie die Anfangs erwähnten, so viel Unbedeutendes, ja, Verkehrtes und Lästiges mitschleppt, wüssten wir nur Eine individuelle Lösung. Sie liegt in der überstürzten, kritiklosen Productivität Rubinstein's. Hätte er die „Kinder der Haide“ mit jener überlegenden Ruhe geschrieben, die nicht alles, was unter die Feder kommt, gleich niederschreibt und stehen lässt, hätte er an der Oper zwei Jahre gearbeitet und sie zwei weitere Jahre liegen lassen, anstatt das Ganze in einigen Sommermonaten hinzuwerfen, und es abzugeben, ehe noch die letzte Seite trocken war: wir sind überzeugt, sein Werk hätte in der modernen Opernliteratur einen Platz eingenommen, wie wir ihn den fröhgeborenen „Kindern der Haide“ unmöglich vindiciren können.

Die Aufführung der neuen Oper gehörte zu den gelungensten des Hof-Operntheaters. Frau Csillag spielte und sang die ihrer künstlerischen Individualität so ganz zusagende Rolle der Isbrana mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer. Herr Ander fand in dem Charakter des Wanja eher ein widerstrebendes Problem; es gereicht ihm darum zu besonderem Lobe, dass er als Sänger und Schauspieler ganz Vortreffliches leistete. Die Fräulein Krauss und Weiss, die Herren Walter, Mayerhofer, Koch, Lay und Hrabanek reihten sich den Ge nannten verdienstlich an. Ein besonderes Verdienst um die exacte Aufführung hat Herr Capellmeister Desso ff, der die äusserst schwierige Novität mit aufopferndem Eifer ein studirt hatte.

Ed. H.

Musikfest in Barmen.

Den 25. und 26. Februar 1861.

Der Sinn für die Tonkunst hat sich seit den letzten zehn Jahren im Wupperthale auf sehr erfreuliche Weise gesteigert. Elberfeld hat im vorigen Jahre bei dem Wiederaufbau des Casinogebäudes auf einen geräumigen Concertsaal Rücksicht genommen, der durch ein zweitägiges Musikfest eingeweiht wurde, und Barmen hat an den oben genannten Tagen dieses Jahres einen prächtigen Concertsaal eröffnet, der durch den Umbau des Gebäudes der Gesellschaft Concordia entstanden ist und der Stadt zur grossen Zierde gereicht.

Dieser Saal ist mit einem Aufwande von mehr als 40,000 Thalern, welche der Gesellschafts-Casse nur zu zwei Prozent Zinsen und einem Prozent Amortisation durch Zeichnungen und gleichzeitige Erhöhung der Gesellschafts-Beiträge überwiesen worden sind, erbaut, und als bedeutendste Zierde desselben prangt im Hintergrunde eine Orgel von vierundvierzig Stimmen, drei Manualen und Pedal, aus der berühmten Werkstatt der Herren Ad. Ibach Söhne in Barmen, ein vortreffliches Werk, das allein sechs Tausend Thaler kostet, welche eine freiwillige Gabe kunstsinniger Einwohner der Stadt sind. Wo die Liebe zur Tonkunst so reichliche äussere Mittel zu ihrem Gediehen spendet, da herrscht auch jedenfalls die Ueberzeugung, dass die Anregungen der Musik auf Herz und Gemüth zu den wirksamsten Förderungsmitteln der Erziehung und Bildung und jener sittlichen Veredlung des Menschen gehören, welche, auf dem Geiste und der Wahrheit des Christenthums beruhend, über dem starren Glauben an den Buchstaben nicht die Liebe zum Nächsten und die Freude an Gottes Schöpfung und an den Idealen, durch die uns die Kunst über die Alltagswelt erhebt, vergisst.

Der neue Saal ist auf die Länge von 103 Fuss 46 Fuss breit und 35 Fuss hoch; im antiken Baustil sehr geschmackvoll gebaut, macht er bei glänzender Beleuchtung durch vierzig Sterne von je acht Gasflammen, die von der Decke an vergoldeten Stangen herab hängen, gleich beim Eintritt einen überraschenden Eindruck. Wäre er 10 bis 12 Fuss länger, so dürfte er ohne Zweifel für einen der schönsten Concertsäle Deutschlands anerkannt werden. Es ist jedoch Raum zu einer solchen Verlängerung in der Zukunft vorhanden, und bei den ganz ausgezeichneten akustischen Verhältnissen hört man in dem damit verbundenen Vorsaale fast eben so gut, als in dem Hauptsaale. In der Mitte der Langwand (der Fensterseite gegenüber) steht in einer Nische das kolossale Brustbild des Königs auf einer marmornen Säule, zu beiden Seiten zwei elf Fuss hohe Spiegel in Goldrahmen, das Geschenk eines in Frankreich wohnenden, in Barmen geborenen Kunstfreundes.

In der hinteren Querwand nimmt die Orgel zwischen zwei korinthischen Säulen die Mitte ein; fünf Karyatiden tragen den Architrav, und zwischen jenen stehen vierzig Principalpfeifen von englischem Zinn im Prospect. Der Orgel gegenüber, oberhalb der drei Eingänge des Saales, befindet sich eine, jedoch nur vier bis fünf Fuss vorspringende Galerie.

Das Concert am Samstag den 23. Februar begann mit Beethoven's Ouverture: „Zur Weihe des Hauses“, Op. 124, deren Aufführung sogleich die Klangfülle offenbarte, die nachher bei den Chören und bei jeder einzelnen Gesang- und Instrumental-Leistung immer wunderbarer hervortrat. Die Ausführung war präcis und schwungvoll, das Geigen-Quartett sehr brav, die Blas-Instrumente zum Theil (z. B. Oboe, Trompete) vorzüglich, allein im Ganzen doch die schwache — oder vielmehr die zu starke — Seite der Capelle.

Nach der Ouverture sprach Herr C. Siebel, der sich durch seine Dichtungen einen Namen in der zeitgenössischen poetischen Literatur erworben hat, einen Prolog, in welchem er die fünf Priester des deutschen Musentempels: Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, vorführte und über die Bestimmung des neuen Saales recht schöne Worte sagte.

Händel's Messias, zum ersten Male in Deutschland mit Orchester und Orgelbegleitung in einem Concertsaale aufgeführt, wurde fast in der ganzen Vollständigkeit der Partitur — mit Weglassung von nur wenigen Nummern — gegeben. Dennoch blieb die Theilnahme des Publicums bis zum Ende in vollem Maasse gespannt. Gleich der erste Chor in A-dur: „Denn die Herrlichkeit Gottes“, erregte durch die mächtige, von der akustischen Architektur des

Saales wunderbar zusammengehaltene und verstärkte Klangfülle einen unwillkürlichen Ausbruch des lautesten Beifalls. Aber dieser Beifall galt auch zugleich der Präcision der Ausführung, der Sicherheit und Festigkeit der Einsätze, der sichtbaren Freude am Gesange, die den Chor (Singverein und Liedertafel von Barmen und Singverein aus Elberfeld) belebte und von Anfang bis zu Ende der ganzen Aufführung sich gleich blieb. Herr Krause leitete das Ganze mit Ruhe und Sicherheit, und hatte die Genugthuung, in der gelungenen Aufführung des grössten Meisterwerkes der deutschen Tonkunst den Lohn seiner künstlerischen Bestrebungen zu ärnten, der ihm um so bereitwilliger durch den Beifall aller Kenner zuerkannt wurde, je anspruchsloser und bescheidener er ihn durchaus nicht zu suchen schien.

Herr Karl Schneider aus Wiesbaden war wieder einmal ganz das, wozu ihn die Natur und sein Fleiss gemacht haben, ein vollendet Oratoriensänger. Wir dürfen aber nicht unterlassen, zu bemerken, dass sowohl ihm, als allen Solisten, die oft erwähnten akustischen Vorzüge des Saales ihre Aufgabe ausserordentlich erleichterten. Eben so classisch waren die Leistungen des Fräuleins Francisca Schreck aus Bonn. Auch Herr Schiffer aus Köln sang die Bass-Partie befriedigend. Die Sopran-Partie war dem Fräulein Marie Büschgens aus Crefeld anvertraut; für eine junge Sängerin, die erst vor Kurzem ihre Studien in Leipzig beendigt hat, löste sie ihre schwierige Aufgabe auf anerkennungswerte Weise. Sie ist im Besitz einer schönen, volltönigen Sopranstimme und wird bei fortgesetztem Fleiss unter guter Leitung, deren sie für Ausdruck und Aussprache noch sehr bedarf, eine gute Sängerin werden. Sie erhielt mehrfach recht lebhaften Beifall.

Das Concert am Sonntag den 24. Februar brachte Beethoven's Leonoren-Ouverture und C. M. von Weber's Jubel-Ouverture. Dazwischen Vorträge der genannten Solisten. Die talentvollen Gebrüder Seiss, von denen der ältere (Franz), ein sehr braver Violinist, schon seit längerer Zeit in Barmen wohnt, der jüngere (Isidor), Pianist, seinen ersten Künstler-Ausflug an den Rhein gemacht und sich durch sein Spiel in der musicalischen Gesellschaft in Köln ganz vorzüglich empfohlen hatte (vergl. Niederrh. Musik-Zeitung Nr. 8), vertraten die Instrumental-Vorträge. Ersterer spielte das Concert von Mendelssohn (nachgerade wird es Zeit, dass die Violinisten sich erinnern, dass es noch andere Concerte gibt!) mit vorzüglicher Technik; sein jüngerer Bruder trug das Concert in Es-dur von C. M. v. Weber vor und ärntete durch glänzende Bravour und künstlerischen Vortrag, der leider nicht zum besten durch das Orchester unterstützt wurde, rauschenden Applaus. L. B.

Die Oper „Faust“ von Gounod.

Ueber diese am 10. Februar auf der darmstädter Hofbühne zuerst aufgeführte Oper des französischen Componisten geht uns ferner von einem Freunde ein kurzer Bericht zu, der aus der Feder eines dortigen Kenners geflossen. Der Mann schreibt: „Mit ganz besonderem Vergnügen gebe ich Ihnen Nachricht über die gestern zum ersten Male in Scene gegangene Oper Faust. Ich gestehe offen, seit vielen Jahren im Gebiete der Oper keine Novität gehört zu haben, welche mich in der Weise angesprochen, wie dieser Faust. Die Göthe'sche Dichtung, recht geschickt bearbeitet, ward mit einer ihr entsprechenden und ebenbürtigen Musik ausgestattet, welche von einem sehr bedeutenden Talente ihres Schöpfers Zeugniss ablegt. Besonders ist es der dritte Act, der wahrhaft hinreissend wirkt — nicht etwa durch blendenden musicalischen Aufputz oder gar Effecthascherei — nein, sondern durch den Adel seiner Melodien, so wie durch den wahrhaft poetischen Geist, der ihn durchweht. Die anderen vier Acte sind geringeren Gehaltes, können aber doch einen Vergleich mit einer Meyerbeer'schen Oper sehr zu ihren Gunsten aushalten. Diese Oper wird ihren Weg durch Deutschland bald gemacht haben. Die Aufführung anlangend, vornehmlich in Bezug auf die Leistung der Sänger, war das Meiste nur mittelmässig. Der grossen Aufgabe gewachsen waren nur Fräulein Schmidt (Gretchen) und Herr Becker (Faust). Diese Beiden leisteten Ausgezeichnetes. Capellmeister Schindelmeisser hat sich mit dem Werke grosse Mühe gegeben und um dessen äusserst beifällige Aufnahme sich sehr verdient gemacht.—Zur zweiten Aufführung dieser Oper am 17. Februar war der Componist persönlich erschienen, und soll er sich über die Scenierung, die Leistung der oben genannten Darsteller, insbesondere über das Orchester lobend ausgesprochen haben.“

Nenttes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 5. März 1861.

Programm. Erster Theil: 1. Ouverture zur Zauberflöte von W. A. Mozart. 2. Gebet: „Verleih' uns Frieden“, für Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy. 3. Arie aus Orpheus von Gluck; Fräulein Wilhelmine von Kettler. 4. Violin-Concert in E-moll von Ed. Franck; Herr Concertmeister Grunwald. 5. „Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abälard's“ für Alt-Solo, Chor und Orchester von F. Hiller; Solo: Fräulein von Kettler. 6. Phantasie für Violoncello von Piatti, ge-

spielt von Herrn Alexander Schmit aus Moskau. 7. Alt-Arie: „O hör' mein Fleh'n“ (Fräulein von Kettler), mit Chor aus Samson von Händel. 8. Ouverture zu Göthe's Iphigenie von Bernhard Scholz (zum ersten Male).

Zweiter Theil: Musik von L. van Beethoven zu Vigano's Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus“ (zum ersten Male).

Das Concert war sehr interessant durch Mannigfaltigkeit und das viele Neue, welches theils in wirklich neuen Compositionen, theils in hier zum ersten Male gehörten bestand. Auch F. Hiller's Heloïsen-Gesang und Ed. Franck's Violin-Concert waren so gut wie neu, da ersterer, vor zehn Jahren einmal gehört, erst jetzt gedruckt worden (*Naenia Heloïsae et Monalium*, Op. 62, Breslau, bei F. E. C. Leuckart), und letzteres auch nur Ein Mal (den 6. November 1855 von Th. Paxis) vorgetragen worden

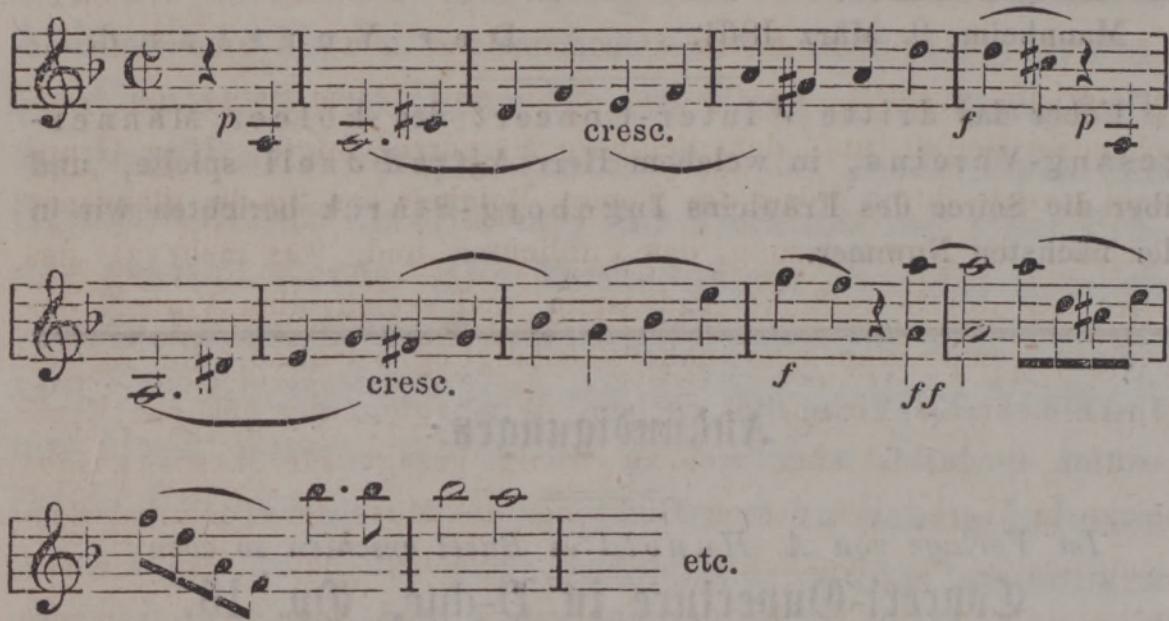
Ueber Hiller's Grabgesang Heloïsens u. s. w. verweisen wir auf unsere Beurtheilung in Nr. 49 des Jahrgangs 1860 vom 1. December, und haben nur hinzuzufügen, dass die tief empfundene, süß (nicht süßlich) melodische Composition einen Erfolg hatte, den wiederholter Applaus bekundete.

Das Concert für die Violine in E-moll von Eduard Franck wurde von Herrn Concertmeister Jul. Grunwald so meisterhaft gespielt, dass jedem Solo und jedem Satze der rauschendste Beifall und dem Schlusse Hervorruf folgte. Herr Grunwald erregte durch Fülle des Tones, Reinheit des Spiels, glänzende Technik die Bewunderung des Publicums und, was mehr als das Alles ist, durch treffliche Auffassung und seelenvollen Vortrag der schönen Composition eine hohe Befriedigung bei allen, die in der Musik mehr als Virtuosität suchen. Wir sagten: der schönen Composition — das ist aber viel zu wenig gesagt für dieses ausgezeichnete Werk, bei dessen Dichtung die Muse der Tonkunst dem Componisten in glücklichster Stunde gelächelt hat. Was wir vor sechs Jahren (in Nr. 45 des Jahrgangs 1855 vom 10. November) über Erfindung und Entwicklung der Motive, über den bedeutenden Inhalt, durchweg edeln Charakter und die poetische Stimmung, welche namentlich den ersten und zweiten Satz durchweht, geschrieben haben, ist uns durch die jetzige Ausführung noch überzeugender bewährt worden, und auch das Publicum nahm das Werk mit grossem Beifalle auf. Hatte es doch einige Tage vorher, von Herrn Grunwald in der musicalischen Gesellschaft gespielt, dort eine wahre Begeisterung bei den zahlreichen Zuhörern erregt. Den Wunsch, den wir bei der Aufführung im Jahre 1855 aussprachen, die damals am Schlusse des ersten Satzes auf einem langen Orgelpunkt befindliche Cadenz verkürzt zu sehen, jetzt in vollem Maasse erfüllt zu hören, war uns recht erfreulich; Franck hat nämlich jene Cadenz so gut wie ganz gestrichen, wodurch offenbar der edle Stil des ganzen Satzes in reiner Form erscheint. Gegen diesen Stil scheint uns nur noch der Vortrag einer Arpeggien-Stelle in demselben Satze „mit springendem Bogen“ zu verstossen, der, wie wir vernehmen, in der Violinstimme vom Componisten vorgeschrieben ist. Herr Grunwald ist mit uns gleicher Meinung, dass der gebundene Vortrag mit breitem Strich hier wirkungsvoller und den Melodien der Blas-Instrumente an dieser Stelle angemessener sein würde.

Nun aber fragen wir: wie ist es möglich, dass ein Violin-Concert von solchem Gehalte, und das zugleich dem Spieler Gelegenheit gibt, als solcher zu glänzen — denn es gehört allerdings

ein Meister dazu, es ganz zur Geltung zu bringen —, noch nicht durch den Druck veröffentlicht ist? Liegt dies an Franck's Bescheidenheit oder an dem Mangel an Urtheil bei den Musik-Verlegern? Die grossen und kleinen Geiger unserer Zeit spielen fast nichts mehr als Beethoven's und Mendelssohn's Concert; wie gern würden sie danach greifen, wenn ihnen ein neues, jenen ebenbürtiges, gehaltvolles und glänzendes zugänglich wäre!

Eine völlige Neuigkeit war die Ouverture (*D-moll*) zu Göthe's Iphigenie von Bernhard Scholz, Capellmeister in Hannover. Es will etwas sagen, wenn eine Ouverture als achte Nummer nach sieben vorhergegangenen, deren Ausführung über anderthalb Stunde gedauert, noch ein solches Interesse und eine so gespannte Aufmerksamkeit erregt, wie dies bei dem neuen, hier noch ganz unbekannten Werke von Scholz der Fall war. Und das war nicht Ergebniss der Neugierde, wie das bei prahlend angekündigten und bevorredeten Producten der Zukunftsmusiker häufig der Fall ist, sondern des Eindrucks, den gleich von vorn herein das *Largo* der Einleitung machte, das durch einen, wir möchten sagen: Cherubini'schen, Charakter frappirte. Das Thema des *Allegro agitato*:



steigerte die Theilnahme, und die Erwartung, welche die Introduction und der Eintritt des Allegro's rege machten, wurde keineswegs getäuscht, das Werk hatte einen entschiedenen Erfolg, und es verdient ihn vollkommen; ja, wir stehen nicht an, zu sagen, dass es unter den vielen Ouvertüren neueren Datums eine sehr hervorragende Stelle einnimmt und den grossen Mustern der Gattung am nächsten kommt. Zunächst ist hervorzuheben, dass die Ouverture ein einheitliches musicalisches Ganzes bildet; sie hält eine ausgeprägte Stimmung fest, welche sich ohne gezwungene Deutung aus dem Drama entwickeln lässt, und sie vermeidet, sich in Ausmalung des Details der dramatischen Handlung zu verlieren und dadurch auf unmusikalische Weise Programm-Musik zu werden. Der Componist arbeitet mit langen Motiven, nicht mit Stückwerk, seine Ouverture hat Fluss und Klarheit, aber Beides nicht auf Kosten der Phantasie und des höheren Fluges, und sie hat Charakteristik und Wirkung durch rein harmonisch-musicalische Mittel, nicht durch übermässige Accord-Gebilde, schneidende Vorhalte und Missbrauch der Dissonanzen und der lärmenden Klang-Instrumente. Gegen die früheren Compositionen von Scholz, die uns alle Achtung vor dem Wissen des Musikers und der gediegenen Arbeit einflössen, finden wir in dieser Ouverture einen grossen Fortschritt in Bezug auf Erfindung, und eine Durchführung, die nicht bloss interessant, sondern voll Leben und Schwung ist, stets anregt und keineswegs bloss den Verstand

in Anspruch nimmt. Eine schwierige Aufgabe war es, den versöhnenden Schluss des Drama's auch durch den Schluss der Ouverture anzudeuten. Ihre Lösung würde dem Componisten ganz gut gelungen sein, wenn die Flöte nicht zu solomässig, fast virtuosenartig, dabei mitwirkte. Die auf *d cis H A* absteigende, im *pp* fortsurrende Achtel-Figur der Bratschen und Bässe, das „Lebewohl“ in den Hörnern und Fagotten — anklingend an Beethoven's Sonate Op. 81 — deuten recht schön die Einschiffung und den Abschied an; auch der Eintritt der Flöte ist an sich ein recht hübscher Gedanke, aber die Ausführnung ist zu kraus; verhallende Melismen in Halben oder Viertern würden unserer Meinung nach angemessener sein.

Der Sängerin Fräulein Wilhelmine von Kettler ging ein empfehlender Ruf vorher; sie besitzt eine wohlautende Altstimme, deren höhere Töne aber nicht forcirt werden dürfen, doch ist im Ganzen ihr Vortrag etwas eintönig und hat zu wenig Colorit. Die Partie der Heloïse sang sie recht gut, eben so die Recitative zwischen der ersten Arie (in drei Sätzen) aus Gluck's Orpheus. Die Arie selbst, so wie die Arie aus Händel's Samson sprachen das Publicum weniger an. Da Fräulein von Kettler überhaupt an dem Concertabende nicht gut disponirt war, so würde es ungerecht sein, ein zu strenges Urtheil über ihre Leistung zu fällen.

Herr Alexander Schmit aus Moskau erregte durch seine ausgezeichnete Technik auf dem Violoncell, die er in dem glänzenden Vortrage einer Phantasie von Piatti, welche bedeutende Schwierigkeiten bot, bewährte, einen rauschenden Beifallssturm.

Beethoven's Musik zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus“, wurde, mit Ausnahme der mehr bekannten Ouverture, hier zum ersten Male gehört. Zu vollem Verständniss der einzelnen Nummern würde ein ausführlicheres Programm der Pantomime nötig sein. Die Ueberschriften reichen dazu nicht hin. Das wird aber schwerlich noch irgendwo aufzufinden sein, da ja bis vor Kurzem noch Zweifel darüber geäussert wurden, ob überhaupt dieses Ballet von Vigano wirklich jemals gegeben worden sei. Diese sind nun durch einen Theaterzettel in Wien vom Jahre 1801 gehoben, den Dr. Leopold Sonnleithner aufgefunden. Danach fand die erste Vorstellung den 28. März 1801 im Hofburg-Theater statt, und das Ballet wurde in diesem und dem folgenden Jahre oft wiederholt; seitdem aber bei Lebzeiten Beethoven's nicht wieder. Erst im Jahre 1843 am 18. November kam es wieder zum Vorschein, am Kärnthnerthor-Theater in zwei Acten und sechs Abtheilungen, aber mit Musik von Beethoven, Mozart und J. Haydn. Aus Beethoven's Partitur waren nur die interessantesten Stücke benutzt. Auch in Mailand kam am 22. Mai 1843 im Theater *Alla Scala* das Ballet zur Aufführung, aber umgearbeitet und ebenfalls nur mit theilweiser Benutzung von Beethoven's Musik (Schindler, I., p. 78 ff).

Die Composition fällt also in die erste, so genannte Mozart'sche Periode Beethoven's und folgte unmittelbar der ersten Sinfonie in *C-dur*. Es fragt sich nun, ob die vier Nummern Tanzmusik, die wir ausser der Ouverture besitzen, alles gewesen, was Beethoven zu dem Ballet geschrieben. Das ist kaum denkbar; denn wie hätten diese ein ganzes Ballet füllen können? Pantomimen-Scenen ohne Musik sind doch auch nicht möglich; also haben sich wahrscheinlich die Verbindungs-Nummern verloren, oder Beethoven hat dem Balletmeister erlaubt, Einschaltungen zu machen, wie sie später statt fanden.

Zu den Curiositäten, die sich an diese Musik Beethoven's knüpfen, gehört, dass der Beginn der Ouverture mit einem dissonirenden Accord den Capellmeister Preindl (1758—1826) dermaassen erbitterte, dass er dem Neuerer ewige Feindschaft schwur und den Schwur auch hielt (Schindler a. a O.). Ferner ist die Rolle, welche die schöne Melodie des Finales im Ballet bei Beethoven spielt, merkwürdig. Am bekanntesten ist sie durch das Finale der *Sinfonia eroica* geworden, bei deren erster Aufführung in Wien sie bei Vienlen, denen sie aus dem Ballet noch in Erinnerung war (denn wer, der sie einmal gehört, könnte sie auch wohl vergessen?), Anstoss erregte. Sie erscheint aber zuerst in „Sechs Contratänze von Beethoven. Bonn, bei Simrock.“ Darauf im Ballet „Prometheus“. Dann als Thema zu den fünfzehn herrlichen Variationen Op. 35, gedruckt im Jahre 1803. Hier schon mit: „*Introduzione col Basso del Thema*“. Endlich im Finale der *Eroica*, ebenfalls mit der Einleitung durch den Bass und dessen Variirung bis zum Eintritt der Melodie mit vollem Orchester.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Essen, 26. Februar. Das Concert, welches Herr Ernst Helfer in den schönen Räumen des neuen Casinogebäudes veranstaltete und leitete, fand eine grosse Theilnahme und eine treffliche Ausführung. Es begann mit C. M. von Weber's Ouverture zu Oberon. Darauf führte uns Herr von Königslöw sein meisterhaftes Geigenspiel vor. Es war ein Violin-Concert von Spohr, worin der Künstler die Zuhörer entzückte, sowohl durch die Leichtigkeit, mit der die schwierigsten Passagen überwunden wurden, als durch die Reinheit, Fülle und Rundung des Tones, wie ganz besonders durch den seelenvollen Vortrag, der das Spiel des Herrn von Königslöw weit über die bewunderte Technik so mancher anderen Violin-Virtuosen erhebt. Der Künstler wurde mit dem rauschendsten Beifalle gelohnt. Der 42. Psalm von Mendelssohn: „Wie der Hirsch schreit“, wurde vom Gesangvereine vorgetragen, die Arien sang Fräulein Arnold aus Elberfeld. Noch einmal trat Herr von Königslöw auf mit jenem gesangreichen Andante von Ernst, an dem wir nichts mehr beklagten, als dass der Schmelz der perlenden Töne so schnell vorüberzog. Den würdigen Schluss des Concertes bildete die C-moll-Sinfonie (Nr. 5) von Beethoven. Wir erinnern uns nicht, eine Beethoven'sche Sinfonie hier in Essen in solcher Abrundung gehört zu haben. Die Ausführung liess kaum etwas zu wünschen übrig; das herrliche Werk kam zu ergreifender Wirkung.

Berlin. Die Gastpiele im Opernhause nehmen nächstens ihren Anfang. Es treffen dazu binnen Kurzem hier ein: die Sängerin Fräulein Georgine Schubert von Dresden, Fräulein Lucca von Prag und Madame Ferraris aus Paris. Im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater ist Herr Wachtel in einigen Monaten als Guest zu erwarten. Herr Director Wallner hat den grössten Theil des Opern-Personals vom hamburgischen Stadttheater nebst Chor und Capellmeister Stoltz engagiert, um während der Sommermonate in seinem Theater zu gastiren.

Mainz. Unser Theater hat seit Kurzem den Versuch gemacht, statt der früheren Einleitungs- und Zwischenact-Musik bei kurzen Lust- und Schauspielen gediegene Musikwerke zur Aufführung zu bringen. So hörten wir bereits an zwei Abenden die Sinfonien in D und A (Nr. 2 und 8) von Beethoven in gelungener Weise executiren, und die Vorführung von anderen Sinfonien steht in Aussicht. Wir begrüssen diese Neuerung mit Freuden und hoffen, sie anderwärts nachgeahmt zu sehen.

Der berühmte italiänische Tenorist Carrion gastirt gegenwärtig hier. Er trat bis jetzt in zwei Rollen, „Troubadour“ und „Nachtwandlerin“, auf und zeigte sich in beiden als eine Künstlergrösse ersten Ranges. Derselbe wird noch in „Tell“ auftreten.

Hannover. Der ausgezeichnete Violin-Virtuose August Kömpel hat seine Entlassung aus dem königlichen Capeldienste genommen und wird für einige Zeit Kunstreisen machen.

Alfred Jaell erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille nebst Decoration für Kunst und Wissenschaft.

Offenbach wird, wie verschiedene Zeitungen melden, mit seiner französischen Truppe im bevorstehenden Sommer Deutschland bereisen und in Berlin, Wien, Prag und mehreren anderen Städten Vorstellungen geben.

Deutsche Tonhalle.

Zur einstweiligen Beruhigung derer, welche sich in den letzten Tagen schriftlich an uns gewandt haben oder demnächst noch an uns wenden werden, bemerken wir, dass in Folge der schweren Erkrankung des Herrn A. Schüssler, unseres Schriftführers, leider erst in einigen Wochen Antworten und überhaupt Kundgebungen von uns erfolgen können.

Mannheim, 9. März 1861.

Der Vorstand.

Ueber das dritte Winter-Concert des kölner Männergesang-Vereins, in welchem Herr Alfred Jaell spielte, und über die Soiree des Fräuleins Ingeborg-Starck berichten wir in der nächsten Nummer.

Ankündigungen.

Im Verlage von A. Hunold in Basel erschien so eben:

Concert-Ouverture in D-dur, Op. 16,

componirt

von

August Waller.

Herrn General-Musik-Director Franz Lachner in München gewidmet.

Partitur, gebunden, Preis 2 Thlr.

Orchesterstimmen 3 Thlr.

Clavier-Auszug zu 4 Händen vom Componisten, 1 Thlr. 5 Ngr.

Leipzig, Friedr. Hofmeister.

London, bei J. J. Ewer et Comp. Philadelphia, bei G. André.

Und kann durch alle Musicalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Ein Harmonium von Alexandre in Paris billig zu kaufen.
Severinstrasse 225.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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.

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.