

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmäuse und Künstler.

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

Nr. 20.

KÖLN, 18. Mai 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Auber und seine neueste Oper „La Circassienne“ (Schluss). — Aus Frankfurt am Main (Die neue Privat-Musikschule) — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Frau Jachmann-Wagner, J. S. Bach's hohe Messe — Dresden, Frau Jachmann-Wagner — Magdalena Nottes † — Wien, R. Wagner, Comite zur Hebung der Kunst, Hof-Operntheater — Wagner's Brief — Paris, Classische Musik, H. Berlioz, Italiänische Oper, Theater-Einnahmen, Liszt, Sivori, Roger).

Auber und seine neueste Oper „La Circassienne“.

(Schluss. S. Nr. 19.)

Einem anziehenden Berichte, den Ed. Hanslick in seinen „musicalischen Erinnerungen aus Paris (in der wien. „Presse“) über seinen Besuch bei Auber in Paris mitgetheilt hat, entnehmen wir Folgendes zur Charakteristik des Künstler-Veteranen:

„Man kann sich nicht leicht etwas Verschiedenartigeres denken, als es die beiden berühmtesten Componisten von Paris in Erscheinung, Stimmung und Lebensweise sind. Während Rossini nur schwer sich von seinen Blumen und Wiesen zu trennen vermag, bringt Auber auch den heissten Sommer mitten in Paris zu. Er liebt Paris über Alles und verlässt es niemals. Zu jeder Zeit finden wir ihn in seiner eleganten Wohnung, *rue St. Georges*. Haus und Strasse haben etwas ruhig Vornehmes, sie präludiren entsprechend der aristokratischen kühlen Eleganz, welche uns im Innern erwartet. Wir finden den berühmten Tonsetzer in bequemem Schlafrack, zusammengekauert auf einem niedrigen Fauteuil. Ein schneeweißer Kopf erhebt sich von der Partitur; es grüsst uns eine kleine, dürre Gestalt. Das faltige Gesicht scheint fast zu verkohlen unter der Gluth zweier tiefschwarzen, leidenschaftlichen Augen. Wie unstät und durchdringend schiessen diese Falkenäugen aus dem Versteck der dichtbuschigen Brauen hervor! Auber's Kopf ist nichts weniger als edel; mit seiner unfertigen Nase, den vordrängenden Backenknochen, dem breiten Munde erinnert er beinahe an Schelling. Aber diese merkwürdigen Augen geben ihm einen Ausdruck ungewöhnlicher Intelligenz. Sie lächeln dich nicht gross und freundlich an, wie Rossini's braune Sterne; blitzschnell packen sie dich, scheu, meuchlerisch. So musste der Mann aussehen, der die Verschwörung der neapolitanischen Fischer wieder lebendig machte. Den Sänger der heitersten, moussirendsten Melodien von Paris hingegen würde man

in dem ernsten Greise nicht vermuthen. Ich sah ihn nicht lächeln, dessen Musik zu lächeln kaum aufhört.

„Auber's Gespräch bewegte sich in seinen, knappen, etwas geschäftsmässigen Formen; freigebig mit Höflichkeiten, sparsam in allem Uebrigen. Er glich mehr einem Diplomaten oder Banquier, als einem Musiker. Mir fiel ein, dass Auber ursprünglich für die kaufmännische Carriere gebildet war. Die Umgebung stimmt dazu. Das Arbeitszimmer athmet eleganten und geschmackvollen Comfort, aber nicht die lauschige Heimlichkeit einer Poeten-Werkstatt. An den Wänden zahlreiche Bilder: schöne Frauenköpfe. Zwischen kostbaren Kupferstichen noch Le Brun's „Alexanderschlacht“. „Die Kunst ist Eins,“ erklärte der Herr des Hauses, „und unverständlich bleibt mir ein Künstler, der nicht zugleich die übrigen Künste liebt.“ Dabei sah er viel schwächer, abgestorbener aus, als er in Wirklichkeit ist. Eine beneidenswerthe Spannkraft streckt noch diesen scheinbar verfallenen Leib. An den kalten Tagen des vorjährigen Herbstannte konnte man den alten Herrn in leichtem, einfachem Rocke über die Boulevards eilen sehen. Früh Morgens, während Paris noch in den Betten liegt, reitet er spazieren. Auber, der bekanntlich seine frischesten Melodien zu Pferde erdacht, ist diesem jugendlichen Vergnügen noch nicht untreu geworden. Ja, als echter Franzose soll er auch sein Herz merkwürdig conservirt und noch keineswegs vergessen haben, „was“, nach Spohr's Versicherung, „den Waidmann in den Wald treibt.““

„Während der (fast ein Jahrzehend jüngere) Rossini seit dreissig Jahren einer unerschütterlichen Ruhe pflegt, hat Auber keinen Augenblick aufgehört, mit Eifer und Ehrgeiz zu arbeiten. Die Notenblätter, über welche ich beim Eintreten das weisse Haupt gebeugt fand, gehörten zu Auber's neuester Oper, deren Aufführung damals bevorstand. „C'est une imprudence dans mon âge,“ flüsterte der 77jährige (79jährige) Componist, indem er auf

die Partitur deutete. Ich wünsche nichts sehnlicher, als dass der Erfolg dieser Winterfrucht das Wort „*imprudence*“ wo möglich in „*miracle*“ umändere. Denn Auber's Verdienste um das französische Theater sind so gross und glänzend, dass ein Misserfolg des greisen Meisters fast einem National-Undank gleichkäme. Mit weit besserem Rechte stände Auber's Standbild im Atrium der *Opéra comique*, als Rossini's Statue im Treppenhause der Grossen Oper steht. Ausser *Guillaume Tell* hat Rossini für die pariser Oper so gut wie nichts geschaffen; das Wenige, was sie sonst noch von ihm vorführt, sind Bearbeitungen aus dem Italiänischen. Die Verdienste Rossini's und selbst jene Meyerbeer's um die pariser Oper erscheinen—aus dem Gesichtspunkte französischer Kunst—von jenen Auber's überstrahlt. Wir legen hierbei nicht einmal besonderen Nachdruck auf Auber's Arbeiten für die Grosse Oper, obwohl darunter die epochemachende „*Stumme von Portici*“, die glänzende „*Ballnacht*“ und Aehnliches sich befindet. Auber's Bedeutung ruht in der komischen Oper, also in der echtesten, duftigsten Blüthe der französischen Musik.

„Die komische Oper repräsentirt alle anmuthigen, liebenswürdigen Seiten des französischen National-Charakters, während die „*Grosse*“ dessen Maasslosigkeiten und Grimassen im Hohlspiegel zeigt. Allerdings sind die Talente, welche für die *Opéra comique* schreiben, an Zahl und Bedeutung sehr gesunken, allein noch immer behauptet dieses Genre eine von anderen Nationen zu beneidende Höhe, bei einer Stetigkeit der geschichtlichen Entwicklung, wie sie kaum eine zweite Theatergattung aufweis't.

„Zur lebendigsten Ueberzeugung wird einem diese Thatsache, wenn man die komischen Opern der Franzosen in Paris selbst spielen sieht. Ich wüsste von allen Künstgenüssen, die mir dort zu Theil wurden, keinen, der so vollkommen, rein und lebhaft auf mich gewirkt hätte, als die Vorstellung des „*Fra Diavolo*“ in der *Opéra comique*. Nachdem ich kurz vorher an der Grossen Oper die „*Hugenotten*“ nur mit Unbehagen, die „*Semiramis*“ gar nicht zu Ende gehört, hätte ich hier nur Souverain zu sein gebraucht, um mir — wie Kaiser Leopold in Wien den „*Matrimonio segreto*“ — in der komischen Oper den „*Fra Diavolo*“ von Anfang bis zu Ende noch einmal vorspielen zu lassen. Grossmuthig wünschte ich mir alle die Landsleute zu Nachbarn, die im Vaterlande das grosse Talent Auber's mit so nachsichtiger Protection abfertigen. Hier auf ihrer Geburtsstätte muss man diese geistreichen, seinen, lebensvollen Spiele sehen und hören, um ihren ganzen Reiz zu erkennen und zu bewundern. Die besten deutschen Sänger sind für das Eigenthümliche dieser Aufgaben grösstentheils unbrauchbar. Die gegenwärtigen Kün-

ler der *Opéra comique* wirken mit sehr bescheidenen Mitteln; allein diese Mittel sind auf das feinste ausgebildet, auf das intelligenteste verwandt. Nicht Eine glänzende Stimme, nicht Eine bestechende Schönheit, aber in der anschmiegenden Feinheit des Ausdrucks scheinen alle Stimmen, in der Grazie der Bewegung alle Gestalten verschont.

„Ich bin weit entfernt, den Ruhm der pariser Grossen Oper geradezu unverdient zu nennen. Vortrefflich ist an ihr alles Aeusserliche. — Die Decorationskunst erzielt die vollständige Illusion des Zuschauers. — Auch Orchester und Chöre liessen—in den Vorstellungen, denen ich bewohnte—kaum etwas zu wünschen übrig. Was hingegen den Fremden enttäuscht, sind die Solosänger, darunter grossartig ausposaunte und noch grossartiger bezahlte Namen. Wenn man Ander's Raoul mit der handwerksmässigen Leistung dieses brutalen Herrn Gueymard vergleicht, die Valentine unserer Dustmann mit der zierlichen, aber unbedeutenden Madame Barbot, Schmid's Marcell mit jenem des Herrn Belval, selbst die meisten kleineren Rollen in den wiener „*Hugenotten*“ mit jenen in Paris, dann empfindet man eine unbedingt wohlthuende patriotische Wärme.—Mit der komischen Oper verhält es sich gerade umgekehrt. Die besten deutschen Vorstellungen dieser Gattung werden im Total-Eindruck die schwächsten der pariser *Opéra comique* nicht erreichen. Wenn es hoch kommt, hat jede bessere deutsche Bühne zwei bis drei gute Mitglieder für die komische Oper, keine einzige aber eine Ahnung von einem vollendeten Ensemble. Notabilitäten der deutschen Oper können von sehr untergeordneten Sujets der *Opéra comique* lernen, wie man spricht, spielt, sich kleidet, ja, wie man gerade im musicalischen Lustspiel zu singen hat. Da ist niemand, der schreit, schleppt, sich vordrägt; Alles bewegt sich rasch, zwanglos und natürlich, und will auch Mancher für sich nicht viel bedeuten, zusammen sind sie Meister.

„Wenn man die komische Oper rühmt, rühmt man auch Auber. Ohne ihn würde die gegenwärtige *Opéra comique* nur vegetiren; er ist ihre Hauptstütze und ziert wöchentlich ein bis zwei Mal das Repertoire. Mit den besten seiner Werke hat sich Auber längst neben Isouard und Boieldieu gestellt; mit seinen schwächsten überragt er wenigstens noch immer die meisten seiner zahllosen Nachahmer.

„Auber gab mir in meinem Lobe der *Opéra comique* nur theilweise Recht; lebt doch in seiner Erinnerung eine viel vollkommenere Blüthe dieses Instituts. Sowohl die Gesangskunst als die Darstellung findet er gesunken seit der Zeit, wo er den „*Schwarzen Domino*“ für die Cinti-Damoreau schrieb. „*C'était une artiste*“, wieder-

holte er, um den Gegensatz zu der gefeierten Ugalde und ihren Colleginnen zu bezeichnen, welche ihm bloss als „geschickte Sängerinnen“ gelten. Hingegen sprach er von Montaubry, dem würdigen Nachfolger Roger's und trefflichsten aller Fra Diavolo's, mit grosser Achtung.

„Ganz verschieden von Rossini, blieb Auber im Sprechen karg und gemessen, dabei in Miene und Haltung unbeweglich. Hingegen schien er mit Interesse zu hören, was ich ihm von deutschen Theater-Zuständen, namentlich in Bezug auf seine Opern, mitzutheilen wusste. Er selbst war, sonderbar genug, nie in Deutschland, nie in Italien gewesen. Von der neuen musicalischen Bewegung wusste er nur vom Hörensagen. Als ich Wagner erwähnte, begann Auber von den Conservatoire-Concerten zu sprechen. Die Direction des Conservatoriums (die er bekanntlich nach Cherubini's Tode antrat) macht ihm, nach seinem eigenen Geständnisse, wenig Mühe, „weil er glücklicher Weise erst dazu kam, nachdem er seine Carriere gemacht“; in früheren Jahren hätte ihn diese Beschäftigung wahrscheinlich nie dazu kommen lassen, „Carriere zu machen“.—

„Ueber die musicalische Kritik in Paris sprach Auber ein unumwundenes Verdammungs-Urtheil und stimmte hierin fast wörtlich mit Rossini überein. Nachdem gerade diese beiden berühmten Veteranen von der pariser Kritik nur mit Weihrauch und Myrrhen behandelt werden, was sie ausdrücklich hervorhoben, hat ihr Bannspruch ein schweres Gewicht. Auf meine Bemerkung, dass solche Zustände sich in einer deutschen Residenz unmöglich erhalten könnten, erwiderte Auber sehr treffend: „Bei Ihnen in Deutschland ist die Kritik eine Gewissenssache, hier ist sie eine Geschäftssache. Man treibt dieses Geschäft, wie jedes andere, um Geld zu machen.“—

Die erste Aufführung der neuesten Oper Auber's: *La Circassienne*, hat die von Hanslick ausgesprochene Ansicht, dass ein Miss-Erfolg fast ein National-Undank sein würde, vollkommen bestätigt, denn ganz Paris theilte sie und ging mit dem Vorsatze ins Theater, dem Tondichter einen Triumph zu bereiten. Doch wir lassen unseren Correspondenten aus Paris sprechen:

„Am 2. Februar bot das Theater der komischen Oper einen interessanten Anblick dar. Das neueste Erzeugniss der berühmten Firma Scribe & Auber sollte die erste Aufführung erleben; das war ein Fest für alle Freunde der nationalen Oper und besonders für die Stammgäste und die Abonnenten des Hauses, die sich drängten, wie zu einer Jubelfeier. Ehe der Vorhang aufging, ehe die ersten Accorde der Ouverture erklangen, stand es schon fest, dem Componisten, der beinahe zwei Generationen des Publicums der komischen Oper ergötzt und entzückt hatte, durch

ehrenvolle Aufnahme seines neuesten Werkes den Dank der Nation zu bekunden, deren eigenstes Wesen er auf die anmuthigste und einnehmendste Weise durch seine Melodieen charakterisiert hat.

„Wie beschlossen, so wurde es auch ausgeführt. Das Publicum wollte dem Werke einen Erfolg bereiten, und setzte seinen Willen durch trotz des wunderlichen Durcheinanders des Scribe'schen Buches und der zweideutigen Situationen, die man schwerlich unter anderen Verhältnissen geduldig hingenommen haben würde. Doch gestehen wir gern, dass der wirkliche Werth der meisten Musikstücke der günstigen Stimmung zu Hülfe kam, und dass der beinahe achtzigjährige Auber wieder einmal bewiesen hat, dass nur die Dummheit alt wird.

„Das Buch kann wahrhaftig nicht als Denkmal des seitdem gestorbenen überfruchtbaren Dichters gelten, kein Mensch wird nach der *dernière pensée de Scribe* fragen. Es ist eine wahre Auflehnung gegen den gesunden Menschenverstand. Die Hauptrolle spielt ein russischer Lieutenant Suboff als Doppelgänger seiner selbst und seiner Schwester. Er steht bei der Besatzung eines Forts im Kaukasus. Dort erscheint mitten im Winter ein Maler, der eine Operette von Dalayrac frisch aus Paris mitbringt. Man bedarf zur Aufführung nur zweier Personen, Adolf und Clara, und der hübsche junge Lieutenant wird für die Rolle der Clara bestimmt. Woher aber die Frauenkleidung nehmen? Mein Himmel, nichts einfacher, als das; der Maler hat das Costume einer Tscherkessin bei sich, und damit ist dem Pseudomädchen zu einem Rock und der Oper zu einem Titel verholfen! Uebrigens ist Suboff kein Neuling in seiner Rolle; er hat in Moskau schon einmal in Mädchenkleidern als Prescovia einen alten General erobert.

„Im Fort geht's nun lustig her; man lernt, man kostumirt sich, man probirt. Da fällt plötzlich unangemeldet wie eine Bombe der General Orsakoff, ein alter Kriegsknecht aus Suwarow's Schule, grob und dumm, mitten ins Vergnügen hinein, flucht barbarisch, ras't gegen die Soldaten-Komödianten. Die Circassierin erscheint zitternd — aber siehe! der brüllende Löwe schmiegt sich vor ihr, denn er sieht seine Prescovia wieder und ist glücklicher Weise verliebter Natur. Suboff muss *bon gré mal gré* seine Huldigungen annehmen, spielt die Prescovia fort, kommt aber in noch ärgerre Verlegenheit, als Olga, die Nichte des Generals, hereintritt, die er liebt, und der auch er nicht gleichgültig ist. Glücklicher Weise reissen ihn die Tscherkessen heraus, die trotz des Generals in das Fort eindringen, ihn und Olga rauben, sonst aber Niemandem etwas zu Leide thun!

„Suboff-Prescovia und Olga werden in den Harem des Häuptlings Abul-Kasim gebracht. Was das für pikante

Situationen gibt, kann man sich denken; sie streifen bart an die Gränze des Schicklichen, als Suboff der Olga, die ganz ungenirt Toilette machen will, endlich entdeckt, dass er ein Lieutenant sei und sie liebe. Der Maler bringt das Lösegeld für Suboff, der General für Olga, und bei dieser Gelegenheit entführen russische Officiere zur Vergeltung die Damen des Harems!

„Im dritten Acte finden wir die ganze Gesellschaft in Moskau im Palast des Generals Orsakoff. Suboff, dieses Mal in Uniform, kommt noch gerade zu rechter Zeit, um die Heirath Olga's mit einem anderen — boff oder — soff zu hindern. Der General ernennt ihn wegen seiner Aehnlichkeit mit Prescovia zum Obersten und bittet ihn um die Hand seiner Schwester. Der Antrag wird angenommen, wogegen der General Olga mit Suboff vermahlt; aber statt der erwarteten Braut bringt der Maler einen Brief mit der Nachricht vom Tode der vermeinten Prescovia!!

„Scudo hat wahrlich Recht, wenn er sagt, dass ein Musiker kaum begreifen kann, wie es möglich sei, irgend einen musicalischen Gedanken auf die Texte der meisten Opernbücher Scribe's zu fassen, welche Auber zu so reizenden Compositionen begeisterten! Jedenfalls ist die Musik zur „Circassierin“ nicht bloss wegen des hohen Alters des Componisten, sondern noch mehr wegen des wider-sinnigen Textes ein Wunder zu nennen.

„Die Ouverture ist unbedeutend und dürfte leicht eine der schwächsten sein, die Auber geschrieben. Dagegen zeigt die ganze Introduction den musicalischen Repräsentanten des französischen Geistes wieder in glänzendem Lichte. Sie besteht aus einem Soldatenchor, dessen Motiv der Tenor (Suboff) aufnimmt; darauf eröffnet der Maler Lanskoi den Plan, Komödie zu spielen, und der zweite Chor: *Bravo! bravo!* ist eines der besten Stücke der ganzen Partitur, frisch, lebendig und wirkungsvoll. Eine Romanze aus „Adolf und Clara“, in welcher Suboff seine Mädchenrolle versucht, ist darin angebracht, und das Ganze bildet zusammen ein allerliebstes Ensemblestück, welches den rauschenden Applaus und *Da-capo*-Ruf vollkommen verdiente. Die Arie, mit welcher der bramarbasirende General auftritt, bietet nichts Besonderes dar, dagegen ist die Romanze, in welcher Suboff — jetzt als Circassierin — ihm die Begnadigung eines Soldaten abschmeichelt, als Musikstück fein und schön, aber die Situation ist gar zu wördlich, da der junge Officier dem alten Dummkopf mit „*Si vous m'aimez*“ und dergleichen Redensarten um den Bart geht.

„Diese schiefe Stellung des Tenors geht nun freilich durch die zwei ersten Acte der Oper durch und gibt dem Dinge etwas Possenhastes. Montaubry besitzt allerdings ein sehr liebliches und trefflich ausgebildetes Falset, mit

dem er die Melodieen der falschen Circassierin flötet; aber ich konnte doch bei allem dem nicht die Erinnerung an einen deutschen Komiker — ich habe seinen Namen vergessen — los werden, der in meiner Jugend auf eine einzige Rolle: „*Die falsche Catalani*“, reiste und durch seine Coloraturen mit der Fistel die Galerie ergötzte. Anfänglich macht dem Zuhörer die Abwechslung der Brust- und der Kopfstimme, die mit grosser Kenntniß musicalisch-komischer Wirkung benutzt ist, Spass; aber der Spass dauert zu lange und wird langweilig. Das Duett (Bass und Tenor) und die Sopran-Arie, mit welcher Olga auftritt, hören sich gut an; aber das darauf folgende Quartett, in welchem der General seiner Nichte die falsche Prescovia vorstellt, und Olga von der Aehnlichkeit dieser Dame mit einem ihr wohlbekannten Garde-Officier betroffen wird, ist ein Ensemble, wie es nur Auber schreiben und nur französische Sänger spielen und singen können. Die Worte Olga's: *C'est étonnant*, kehren in einer allerliebsten melodischen Phrase alle Augenblicke wieder, die auf sehr geistreiche Weise mit kunstfertigem Geschick zu einem feinen Gewebe verarbeitet ist.

„Auch das kurze Finale des ersten Actes, der Ueberfall der beiden Schönheiten durch die Tscherkessen und ihren Führer, einen alten Eunuchen, ist ein Meisterstück komischer Musik. Man kann, ohne zu schmeicheln, sagen, dass die Musik des ganzen ersten Actes auf der Höhe des Besten steht, was Auber in dieser leichten, heiteren, anmuthigen Gattung geschrieben hat.

„Der zweite Act ist bedeutend schwächer. Wiewohl er mit einem hübschen Chor der Odalisken im Harem des Abul-Kasim beginnt, so bieten doch die folgenden Musikstücke nichts Hervorstechendes dar. Gegen den Schluss des Actes interessirt der Tanz der Odalisken mit Chor durch die Scenerie und eine sehr ansprechende Redowa-Melodie, welche man bereits in der Ouverture gehört hat.

„Noch schwächer ist der dritte Act; er bringt, ausser einem hübschen *Duo d'amour* zwischen Tenor und Sopran, nur Arien für Bass, Tenor und Sopran (die gebräuchliche Bravour-Arie im dritten Acte), welche alle drei auf der selben Stufe des Gewöhnlichen stehen. Den Schluss der Oper machen — fast nach Art der älteren komischen Opern — Couplets des Malers Lanskoi (Bariton), die wieder frisch und des Componisten würdig sind.

„Dass die Oper lange leben werde, will ich nicht verbürgen; gefallen hat sie aber entschieden, und die Partitur hat auch schon am Abende der ersten Aufführung einen Verleger gefunden, was lange nicht passirt ist. Der erste Act wird jedenfalls, wenn dies die letzte Oper des jungen Greises ist, ein glänzender Schlussstein in dem Ehrenbogen seines Ruhmes sein.“

„B. P.“

Sollen wir nun dem Vorstehenden noch einige Be- trachtungen oder Nutzanwendungen hinzufügen, so ist es zunächst der Wunsch, dass die deutsche musicalische Kritik sich endlich einmal den ausländischen Componisten gegenüber auf den Standpunkt stellen möchte, den die Beurtheilung der Erzeugnisse der Kunst in Hinsicht auf die Nationalität der Künstler erfordert. Nichts ist einseitiger und ungerechter, als an einen Italiener, der für Italien, an einen Franzosen, der für Frankreich schreibt, den Maassstab des Deutschen zu legen, des deutschen Charakters, der deutschen Anschauungs- und Gefühlsweise, der deutschen Wissenschaft.

Es gibt nur drei musicalische Nationen, sobald von der Musik als einer Kunst die Rede ist, nicht bloss als eines Gefühls-Ausdrucks in Volksliedern, welche die Natur geschaffen hat; das sind die Italiener, die Deutschen und die Franzosen. Ihre schönsten musicalischen Erzeugnisse sind diejenigen, welche in den vollendeten künstlerischen Formen, die für jede Composition im Allgemeinen gelten, den besonderen Charakter der Nation zur Geltung bringen. Dass dies nicht absichtlich, sondern unbewusst und unwillkürlich geschieht, das macht eben den wirklichen Dichter in Tönen, und die Eigenschaft des Volksgemässen, der nationale Typus, gehört in der Musik unserer Meinung nach durchaus zu dem Begriff des Clas- sischen. Am leichtesten lässt sich der Beweis dafür negativ führen; man braucht nur die Opern Meyerbeer's zu betrachten, und man wird fühlen, dass bei allem Genie, dem sie ihre Entstehung und ihren künstlichen, oft auch wirklich kunstreich, Bau verdanken, die gänzliche Entartung vom Angeborenen, die absichtliche Verläugnung des Nationalen das Prädicat „classisch“ für diese Werke unmöglich machen. Dagegen sind Mozart's Opern, trotzdem dass sie das italiänische Element mit dem deutschen verschmelzen, classische Meisterwerke, namentlich Don Juan und vollends die Zauberflöte, weil, neben der genialen Erfindung des Einzelnen, im Ganzen das deutsche Element den Sieg davon getragen und der Musik ihren eigenthümlichen Charakter gegeben hat. Ganz frei von italiänischem Einflusse stehen Beethoven's Fidelio und Weber's Freischütz da, und wer wollte läugnen, dass sie neben den rein musicalischen Vorzügen durch den bestimmt ausgesprochenen nationalen Typus das vollste Anrecht auf Clas- sicität haben?

Gehen wir zu den Werken der Tonkunst über, welche die Verbindung des tiefsten musicalischen Wissens und der höchsten contrapunktischen Gewandtheit mit der schöpferischen Phantasie ins Dasein gerufen hat, zu den Werken von Bach, Händel und den wenigen Neueren, denen es vergönnt war, die Kühnheit, in ihre Fussstapfen zu treten, nicht bereuen zu müssen, so gibt ihnen das Echt-Deutsche

den Charakter classischer Meisterschaft. Dessenwegen konnte auch ihr eigentlicher, aus der Tiefe des Verständnisses quellender Cultus nur in Deutschland Wurzel schlagen; denn selbst in England, obwohl das germanische Element dort ihm den Boden lockerte, ist dieser Cultus zum Theil ein gemachter oder wenigstens durch Aeusserlichkeiten, die mit dem inneren Wesen der Musik nichts zu thun haben, traditionel gewordener, während in Italien und in Frankreich gar kein Platz für ihn zu finden ist.

Das ist freilich bekannt genug; aber was würden wir sagen, wenn die französische Kritik den Maassstab ihrer eigentlichen Nationalmusik, das ist der komischen Oper, an die deutschen Oratorien legte? Dazu sind die Franzosen zu klug und haben viel zu viel Lebensart; gefallen ihnen dergleichen deutsche Werke nicht, so schweigen sie oder hüllen sich in den Mantel der Ehrfurcht vor historischen Grössen und vor dem allgemeinen Ruhme, den „das Land der Musik“ geniesst, denn es wäre Mangel an Bildung, davon nichts zu wissen. Wir aber, wie oft stossen wir auf Beurtheilungen französischer und italiänischer Mu- sik, in denen unsere Kuntsrichter nicht eine Spur von dem Respect vor den Nationalitäten blicken lassen, sondern von ihrem Throne oder ihrem Gelehrtengerüst, Katheder genannt, herab jedes ausländische musicalische Erzeugniss mit deutscher Elle messen und von den Italiänern und Franzosen verlangen, dass sie wie Bach und Händel, wie Beethoven und Weber schreiben sollen!

Wir sollen im Gegentheil, wenn wir gerecht sein wollen, die Italiener und die Franzosen dann am meisten schätzen, wenn sie Italiener und Franzosen bleiben. Warum hat Rossini zu schreiben aufgehört? Weil der grosse Erfolg seines Wilhelm Tell ihn keineswegs über sich selbst verbendet hat, weil er eingesehen, dass er kein Italiener bleiben könnte, wenn er auf dem Wege, den er im Tell betreten, fortführe. Wie erscheint Meyerbeer dagegen, der weder Deutscher, noch Italiener, noch Franzose ist, sondern gar nichts mehr, daher denn auch von künstlerischer Individualität, von Einheit des Stils bei ihm nicht mehr die Rede sein kann, da er das Horazische Bild: *Humano capiti cervicem pictor equinam Jungere si velit etc.*, oft genug auf das Notenpapier wirft, und in so mancher Arie der edeln deutschen Melodie einen fremden Schwif anhängt, so dass „das von oben schöne Weib in einen hässlichen Fischschwanz ausläuft“ (*ut desinat in piscem mulier formosa superne*)!

Wie anders dagegen Auber! Welche Wandlungen und Revolutionen hat nicht der musicalische Geschmack seit seinem ersten Auftreten erfahren! wie manche Kunsth- theorie, wie manches System ist seitdem aufgetaucht und auch wieder untergegangen oder im Untergehen begriffen!

Er aber ist geblieben, was er war: Franzose, Repräsentant der liebenswürdigsten Eigenschaften des französischen Charakters, und eben darum von einer Popularität, die in unserer Zeit, deren rasch dahin eilende Fluten jeden Ruf alsbald wieder hinwegspülen, ein wahres Wunder ist. Die Musikstücke in seinen komischen Opern sind Photographien des französischen Lebens, mit Geist und technischer Gewandtheit retouchirt. Als solche müssen sie beurtheilt und gewürdigt werden, nicht nach dem Maasse, das man an historische Malerei weltgeschichtlicher Ereignisse legt.

Aus Frankfurt am Main.

[Die neue Privat-Musikschule.]

(Schluss. S. Nr. 19.)

Der Verfasser des Artikels (Süddeutsche Musik-Zeitung, Nr. 17 und 18) theilt hierauf den Unterrichts-Plan der neuen Musikschule mit, bespricht ihre äussere und innere Einrichtung und die erste Prüfung der Zöglinge (am 28. März) und unterwirft dieses alles einer strengen, aber durch Gründe und Kenntniss der Sache unterstützten Kritik.

In Bezug auf die äussere Einrichtung ist es freilich ein grosser Uebelstand, dass „kein gemeinsames Local für den Unterricht vorhanden ist, die Zöglinge je nach Geschlecht und nach Vertheilung der Fächer zu den in und ausserhalb der Stadt von einander, ja, bis zum zoologischen Garten zerstreut wohnenden Lehrern zu wandern haben. Man wende nicht ein, dass die Kosten für eine bessere äussere Einrichtung in ungleichem Verhältnisse stehen zu der geringen Anzahl von zusammen nur elf Schülern und Schülerinnen, welche bereits der seit October 1860 eröffneten Anstalt angehören. Derartige Unternehmungen sind stets mit einem Risico und nicht selten auch Anfangs mit unvermeidlichen Opfern verbunden. Bedenkt man aber, dass die Eleven sich contractlich mindestens für ein Jahr zu verbleiben verbindlich machen müssen, und dass diese elf Eleven pro erstes Jahr mit Honorar und Aufnahmegeld zusammen die Summe von 1751 Fl. 45 Kr., vierteljährig vorauszahlend, sichern, so hätte man denn doch nebst den Auslagen für den nöthigen Unterrichts-Apparat die Miete für ein geeignetes Local nicht scheuen sollen, um dann auch Jedermann sagen zu können, wo das Institut zu finden sei.“

Die Resultate der Prüfung konnten freilich nach erst halbjährigem Bestehen der Schule nicht bedeutend sein. Die scharfe Kritik derselben kann weitere Kreise nicht interessiren. Dagegen schliesst der Aufsatz mit Bemerkungen über Musikschulen überhaupt, die auch an-

derswo Beachtung verdienen dürften. Hier heisst es unter Anderem:

„Aus dem Examen in der Harmonielehre ging hervor, dass die beiden Herren Lehrer verschiedene Harmonie-Systeme bei ihrem Unterrichte verfolgen, was an einer und derselben Anstalt nicht empfehlenswerth erscheint. Lägen in der That ganz besondere Gründe vor, diesen Unterrichtszweig der Compositionslehre nicht den Händen eines Lehrers zu überlassen, so sollte doch mindestens nach gleichem System und gleichem Handbuche unterrichtet werden. Weit entfernt, die von den Herren Lehrern eingeschlagenen methodischen Wege als zweckmässige anzweifeln zu wollen, so wollte mir doch scheinen, als neige man sich theilweise mit Vorliebe zu veralteten Systemen. Der geistige Fortschritt auf allen Gebieten des Wissenschaftlichen hat seinen Einfluss auch in der musicalischen Didaktik zur Geltung gebracht, was vernünftiger Weise nicht ignorirt werden kann, und womit aber weder das feststehende und höchst schätzbare Gute in älteren Lehrbüchern eben so wenig misskannt und unterschätzt, als alles auftauchende Neue, wie etwa das verwerfliche Harmonie-System von Weitzmann, ungeprüft sanctionirt werden soll. Unstreitig eines der besten Handbücher aus neuerer Zeit ist das „Lehrbuch der Harmonie“ von E. F. Richter, welches Buch in einem Zeitraume von sieben Jahren in dritter Auflage erschienen, und an dem wohl nur wenige Ausstellungen zu machen sein dürften.“

„Soll nun die junge Anstalt prosperiren, und will sich dieselbe insbesondere einer Vereinigung mit der Mozart-Stiftung würdig machen, so ist eine Reorganisation ihrer inneren und äusseren Einrichtungen dringend nöthig. Man kann auch mit wenig Mitteln viel Gutes leisten, im Kleinen Grosses vollbringen. Vor Allem befolge man genau den Unterrichts-Plan. Warum keine Geschichte der Musik gelehrt, kein gemeinschaftliches oder Chorsingen, so weit es die Stimmkräfte zulassen, und kein Ensemble-Spiel — womit selbstverständlich jetzt noch nicht das Executiren grosser orchesteraler Werke, sondern das Einüben einfacher und leichter, den Kräften der Zöglinge angemessener mehrstimmiger Instrumentalstücke, wobei die Herren Lehrer selbst thätig mitwirken, gemeint sein kann — betrieben wurde, bleibt unerklärlich. — Ferner sollte während der Prüfung ein Rechenschafts-Bericht über den je vorausgegangenen Lebrcursus vorliegen; aber nicht einmal ein Prüfungs-Plan kam am 28. März zu Gesicht. Dieser Bericht hätte dann Aufschluss über die Anzahl der Zöglinge und resp. auch später über jene der Abiturienten zu geben; ferner, mit welchen Vorkenntnissen die Aufgenommenen in die Anstalt eintraten, um die Fortschritte bei der Prüfung richtig beurtheilen zu können, wodurch dann

auch der Schein von Prunksucht und Charlatanerie fern gehalten bleibt, dessen Ausdrängen bei der ersten Prüfung während des Clavierspiels einiger Mädchen und des Solo-gesanges die Anwesenden sich nicht ganz erwehren konnten. Weiter hätte der Bericht anzugeben, wie viele Unterrichtsstunden wöchentlich für je die verschiedenen Lehr- und Unterrichtsfächer eingeräumt sind, insbesondere ob in den praktischen Fächern, und in welchen, die „gleichzeitige Theilnahme Mehrerer“ u. s. w. derart zu verstehen sei, dass mehrere Eleven gemeinschaftlich oder nach und nach einzeln während der betreffenden Stunde sich unter den Augen des Lehrers üben. Endlich wie viele Classen nöthig, und in welcher Anzahl dieselben von Zöglingen besucht waren; welche Lehr- und Unterrichtswerke eingeführt sind, und wie weit man in denselben vorgeschritten“ u. s. w. u. s. w.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Frau Jachmann-Wagner trat am 28. April zum letzten Male vor ihrem Urlaub auf. Sie hatte als Abschiedsrolle die Lady in Taubert's „Macbeth“ gewählt.

Bei der kürzlichen Aufführung der hohen Messe von J. S. Bach durch den Stern'schen Verein in Berlin wurde als instrumentale Ergänzung auch die Orgel hinzugezogen, und soll namentlich im *Incarnatus*, in der Bass-Arie *Et in Spiritum sanctum* und in der Alt-Arie *Agnus Dei* ihre Wirkung eine günstige gewesen sein. Weniger glücklich war ihre Behandlung in der Bass-Arie *Quoniam tu solus sanctus*. Hervorgehoben wird bei dieser Aufführung auch die vorzügliche Ausführung der Trompeten; die Sicherheit und Klarheit, mit welcher die erste Trompete das zweigestrichene *a* und *e* genommen, sei ein Beweis für die Ausführbarkeit der für die alten, ausser Gebrauch gekommenen Trompeten geschriebenen Stimmen durch die jetzigen Trompeten.

An Stelle des verstorbenen Pätzold in Königsberg sind die Herren Laudien und Ad. Jensen zu Dirigenten gewählt worden.

Frankfurt a. M. Am 18. April trat unser allverehrter Tonmeister Xaver Schnyder von Wartensee in sein 75. Lebensjahr. Derselbe ist zur grossen Freude seiner zahlreichen Freunde im Besitze der besten Gesundheit.

Dresden, 6. Mai. Das gegenwärtige, gestern im Tannhäuser begonnene Gastspiel der Frau Jachmann-Wagner hat seine eigene Bedeutung; die berühmte Künstlerin tritt mit demselben als Sängerin von der Bühne zurück, um ihre fernere theatrale Thätigkeit versuchsweise dem Schauspiel zu widmen. Wie man den vorzunehmenden Wechsel auch deuten mag, ein sinniger Gedanke darf es genannt werden, dass Frau Jachmann-Wagner den bezeichneten Rücktritt an der Stätte begeht, wo sich zuerst die Schwingen ihres schönen Talentes entfalteten und wo sie eine Reihe von Jahren hindurch mit begeisterter Hingabe für die Kunst gewirkt hat. Rühmlich auch und höchst achtunggebietend ist der Entschluss, bei guter Zeit und freiwillig auf eine Thätigkeit zu verzichten, die trotz der auch heute noch zu erringenden bedeutenden Erfolge ohne Zweifel der Künstlerin selbst keine volle Genugthuung mehr gewährt. Es gehört viel Selbsterkenntniss und Selbstüberwindung dazu, wie sie

nicht Jedem gegeben; mögen Andere, die es angeht, sich daran ein Beispiel nehmen und erkennen lernen, dass dem echten Talente die Kunst höher stehen müsse, als die kleinliche Befriedigung selbstscher Zwecke.

Magdalena Nottes, königlich hannover'sche Opernsängerin, welche am 5. d. Mts. starb, war in Wien den 4 April 1823 geboren, Tochter eines k. k. Schulbeamten, der ihr die sorgfältigste Erziehung angedeihen liess. Da im Elternhause leidenschaftlich Musik getrieben wurde, fand auch das Kind grosse Neigung für dieselbe, lernte Pianoforte und Gesang, erhielt später Unterricht für die Bühne und wurde für kleinere Partieen im Hof-Operntheater verwandt. Sie sang die Hedwig im „Tell“, Clotilde in „Norma“ u. s. w. Schon 1842 wirkte sie in der italiänischen Oper zu Wien neben der Tadolini, Frezzolini u. s. w., in der deutschen Saison neben der Lutze und Hasselt als Donna Elvira, Adalgisa, Valentine u. s. w. 1844 vermählte sie sich mit dem Magistrat-Beamten Herrn Kratochwill. 1846 wurde sie vom Director Holbein nach Hannover empfohlen, woselbst eine ausgezeichnet geschulte erste Sängerin gesucht wurde, begab sich dahin und wirkte seitdem als Liebling des Publicums bis auf die letzte Zeit.

Anton Rubinstein wird in wenigen Tagen in Wien erwartet. Seinen Sommer-Aufenthalt nimmt er dieses Jahr in der Schweiz.

Wien, 11. Mai. R. Wagner ist hier angekommen, um seinen Lohengrin zu hören. Wir zweifeln nicht, dass das wiener Theater-Publicum, welches zwar auch für Meyerbeer und Verdi schwärmt, ihn für die in Paris erlittene Schlappe reichlichst entschädigen wird.

— Den Antrag von Prag aus, seine Nibelungen für die Krönungsfeierlichkeiten zu überlassen, hat Wagner abgelehnt. Er will im September erst eine Muster-Aufführung von Tristan und Isolde veranstalten und dann eine eben solche von den Nibelungen.

Am 12. Mai wurden drei Mitglieder des Comite's zur Hebung der Kunst in Oesterreich, die Herren Dr. Frankl, Laroche und Herbeck, vom Herrn Staats-Minister v. Schmerling empfangen. Se. Excellenz ertheilte der Absicht des Comite's, die diesfälligen Wünsche beim Reichsrathe im Wege einer Petition einzubringen, nicht nur seine volle Zustimmung, sondern munterte zugleich das Comite auf, die Petition nicht bloss in allgemeiner Form zu halten, sondern bestimmte Anträge zu stellen. Unter den letzteren werden, so viel bis jetzt verlautet, enthalten sein: a) Die musicalische und dramatische Kunst betreffend, die Errichtung eines grossartigen Conservatoriums für Musik in Verbindung mit einer Opern- und Balletschule. b) Die bildende Kunst betreffend, Anweisung entsprechender Mittel aus den Landesfonds zur Errichtung öffentlicher Denkmäler, malerischer Ausschmückung öffentlicher Gebäude, Anlegung einer Galerie für moderne Kunst u. A. c) Die Literatur betreffend, Ertheilung von Reise-Stipendien, Schutz des literarischen Eigenthums wie des Eigenthums der Idee überhaupt, allgemeine Einführung des Tantième-Princips. — Betraut mit der Abfassung des Entwurfs der Denkschrift ist Herr Dr. L. A. Frankl.

Im Hof-Operntheater hat Herrn Balletmeisters Telle neues komisches Ballet „Rosine“ vielfachen Beifall gefunden. Der Stoff ist dem „Barbiere“ treu nachgebildet, die von Herrn Doppler componierte oder arrangierte Musik ist in gefällig ansprechender Weise gehalten und vielfach mit Rossini'schen Motiven verwebt. Vom künstlerisch choreographischen Standpunkte lässt sich wenig Rühmendes über diese Ball-Novität sagen. Die Geschmacksnerven des modernen Publicums fragen im Allgemeinen auch wenig nach einem künstlerischen Stil-Tanz. Architektonische Symmetrie der Gruppierungen und akrobatische Gelenkigkeit der Solisten reizt und befriedigt sie hinlänglich. Der Idee nach alt genug, aber vortrefflich einstudirt und „congruent“ ausgeführt war der „Spiegeltanz“ im dritten Acte mit Fräulein Couqui vor und Fräulein Millerscheck hinter dem

Spiegel. An häufigem Applaus und Hervorruſ — auch des Ballett-Componisten — fehlte es nicht.

Se. Durchlaucht der als Musikfreund bekannte und um die Musik-Zustände Wiens sehr verdiente Fürst Georg Czartoryski hat sich am 2. Mai mit einem bürgerlichen und hochgebildeten Mädchen, Fräulein Marie Czermak, vermählt.

Die „Deutsche Musik-Zeitung“ Nr. 18 enthält folgendes Eingesandt: „In der vorigen Nummer dieser Zeitung wurde gesagt, dass die wiener Sing-Akademie, um den Redoutensaal zu füllen, viele Freikarten ausgebe. Es würde nicht geschadet haben, wenn beigefügt worden wäre, dass sämtliche wiener Musik-Vereine zu diesem Mittel greifen; denn es gibt in Wien factisch nicht mehr als 500 Menschen, die gute Musik lieben und dafür so viel Geld auszugeben im Stande sind, als nöthig ist, um die philharmonischen und Gesellschafts-Concerete, die Quartette Hellmesberger's und die Concerete der grossen Gesang-Vereine besuchen zu können. *Veritas.*“

In Salzburg ist nach dem Tode des Capellmeisters Taux die Stelle eines Capellmeisters des Dom-Musikvereins und Directors des Mozarteums öffentlich ausgeschrieben. Gesuche sind bis Ende Juni d. J. einzureichen.

Auf den Brief R. Wagner's (s. Nr. 17 d. Bl.) erwiderd der *Constitutionnel* Folgendes: „Herr Wagner ist in seinen Briefen nicht glücklich. Er scheint zu glauben, dass seine Oper ausgepfiffen worden, weil kein Ballet darin vorgekommen sei. Das ist aber ein Irrthum. Der Tannhäuser wurde ausgepfiffen, weil man ihn sehr langweilig, unklar, weitschweifig, unmelodisch und antimusicalisch fand. Wenn ein Ballet darin gewesen wäre mit einer Musik im Genre des famosen Bacchanale, so würde man nur eine halbe Stunde früher gepfiffen haben. Das ist Alles. Die Abonnenten der Oper sind weder so einfältig, noch so lächerlich, sich bei den Musikern der Zukunft einschmeicheln zu wollen. Sie lieben und verstehen die schöne Musik, die Musik der Vergangenheit, die Musik der Gegenwart, die unvergängliche Musik, die Herrn Wagner nicht behagt. Sie haben Mozart, Beethoven, Haydn und Weber Beifall geklatscht, so oft die Gesellschaft aus dem Conservatorium die Werke dieser Meister zu den Benefizien der Künstler-Casse gespielt hat. Nicht ein Abonnent hat da seine Loge durch seinen Sitz unbesetzt gelassen, und es ist kein Ballet darin gewesen.“

Paris. Man wird hier ausserordentlich classisch in der Musik. Es ist ernstlich davon die Rede, Gluck's Alceste wieder in Scene zu setzen, und zwar mit Madame Viardot, welche auf drei Monate an der grossen Oper engagirt worden ist. In einer Benefiz-Vorstellung im *Théâtre lyrique* kam der dritte Act von Gluck's Armide vor (worauf freilich sehr unclassischer Weise der dritte Act der Sonnambula folgte!), und eine andere zum Vortheil der Madame Viardot selbst bringt die Hauptscenen der Alceste, den ersten Act von Maria Stuarda durch die Ristori und den dritten Act des Othello mit Madame Viardot und — Duprez! Ausser der Alceste wird Weber's Freischütz eifrig studirt.

Ueber die Aufführung von zwei Musikstücken aus H. Berlioz' neuer Oper *Les Troyens* in einem hohen Cirkel berichtet der musicalische Referent des *Moniteur* (de Rovray-Fior.): „Das erste dieser Stücke, ein grosses Duett, ist in grossem Stil geschrieben, voll wahren Ausdrucks der Leidenschaft, der flehenden Bitte und furchtbarer Drohung — Gluck hätte es nicht anders schreiben können. Das zweite Duett zwischen Aeneas und Dido (Lefort und Mad. Charton-Demeur) ist eine wunderbare Perle an Gefühl, Anmuth, Reiz, himmlischer Wollust (*volupté céleste!*) und musste wiederholt werden.“ — Gut gebrüllt!

Die italiänische Oper hat während der sieben Monate der eben geschlossenen Saison eine Einnahme von 809,818 Fr. gehabt,

mithin im Durchschnitt 6692 Fres. bei jeder Vorstellung. Die Gagen der ersten Sänger und Sängerinnen haben davon die Hälfte, beinahe 400,000 Fr., verschlungen. Nimmt man nun alle übrigen Ausgaben dazu, Chor, Ballet, Orchester, Tageskosten, Verwaltung u. s. w., so wird man einsehen, dass trotz der kaiserlichen Unterstützung es nicht leicht ist, das Schiff ohne Verlust im Fahrwasser zu halten. Auf nächsten Winter wieder engagirt sind unter Anderen die Damen Penco, Battu, Alboni und Trebelli, die Tenöre Mario (ohne Grisi) und Belart, Bariton Badiali u. s. w.

Weil wir einmal bei den Einnahmen sind, so haben im Monat April: 1) die kaiserlichen unterstützten Theater 560,723 Fr. eingebracht; 2) die Theater zweiten Ranges 849,640 Fr.; 3) Concerete und Bälle 194,965 Fr.; 4) verschiedene Schau-Ausstellungen (denn die Affen- und Hunde-Komödien, Bärentänze u. dgl. sind ebenfalls den Armen-Abgaben unterworfen und werden in der Residenz Paris, welche für die ganze Welt den feinen Ton und Geschmack für Kunst angibt — werden hier stets zu den künstlerischen Leistungen gerechnet) 30,130 Fr. — im Ganzen 1,635,460 Fr.

Liszt ist hier. Sivori ist von seiner Reise an den Rhein und durch Belgien auf kurze Zeit hieher zurückgekehrt. Eben so Roger, der auf seinem Schlosse Villiers ein Gesang-Conservatorium eingerichtet hat, das schon einige Schülerinnen aus Deutschland zählt.

Ankündigungen.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

(Zu beziehen durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.)

Erzählungen eines Rheinischen Chronisten.

Von

Wolfgang Müller von Königswinter.

Erster Band. Karl Immermann und sein Kreis. 1 Thlr. 24 Ngr. Zweiter Band. Aus Jacobi's Garten. — Furioso. Aus Beethoven's Jugend. 1 Thlr. 15 Ngr.

Bei Firmin Didot Frères Fils et Comp. in Paris ist erschienen und durch alle Buchhandlungen Deutschlands (namentlich durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln) zu beziehen:

Biographie universelle des Musiciens

et

Bibliographie générale de la musique.

Deuxième édition,

entièrement refondue et augmentée de plus de moitié par

F. J. Fétis,

Maitre de Chapelle du Roi des Belges,
Directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles etc.

Die beiden ersten Bände dieses Werkes, welches vollendet ungefähr zehn Bände umfassen wird, sind bereits erschienen. Jeder Band, in Gross-Octavformat und in elegantem Umschlage, hat die Stärke von 500 Seiten und kostet 2 Thlr. 10 Ngr.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

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.