

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstabende und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 5. April 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. F. Halévy (Nekrolog). Von L. B. — Noch einige Worte über Gounod's „Königin von Saba“. Von Matino. — Berlioz's Musik in Wien. — Fünftes Concert in Barmen (Judas Maccabäus). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mainz, Programm für das fünfte mittelrheinische Musikfest — Darmstadt, Philharmonisches Concert, Niemann's Gastspiel, Budget des darmstädter Hoftheaters — Stuttgart, Deutscher Sängerbund — Prag, Cäcilien-Verein — Paris, Populär-Concert, Gounod, Sivori, Frau Schumann).

F. Halévy.

(Jakob Franz Frommenthal Elias) Halévy wurde zu Paris den 27. Mai 1799 von israelitischen Eltern geboren. Sein Vater war ein Deutscher, seine Mutter eine Französin. Als Gesangsschüler im Januar 1809 auf das Conservatorium aufgenommen, machte er unter Cazot's Leitung reissende Fortschritte. Im Clavierspiel war Lambert sein Lehrer, in der Composition Berton seit 1811, und späterhin Cherubini, dessen Unterricht er fünf Jahre lang genoss. Kaum zwanzig Jahre alt, erhielt er durch die Composition der Cantate „Herminia“ den grossen Preis der Akademie der schönen Künste und ging 1820 in Folge dessen auf Staatskosten nach Rom. Nach einem Aufenthalte von zwei Jahren kehrte er im September 1822 über Wien, wo er Beethoven besuchte, nach Paris zurück. In Rom hatte er viel mit dem Abbate Baini verkehrt und ausser einer Oper auch einige grössere Kirchen-Musikstücke geschrieben. Schon vor seiner Reise nach Italien hatte er auf höheren Auftrag den hebräischen Text des *De profundis* zur Todtenfeier des Herzogs von Berry in der Synagoge componirt, eine Partitur, die auch gedruckt erschien.

Wie alle jungen französischen Componisten widmete er sich vor Allem der dramatischen Musik. Allein auch er erfuhr, wie die meisten Bewerber um Erfolge auf der Opernbühne, die mannigfachen Hindernisse, die sich diesem Streben entgegenstellen. Drei Opern: „Die Zigeunerinnen“, „Pygmalion“ und „Die zwei Pavillons“ (komische Oper), konnte er nicht zur Aufführung bringen. Aber er war nicht der Mann, sich abschrecken zu lassen, und im Jahre 1827 gelang es ihm, eine einactige Oper: „L'Artisan“, auf die Bühne des Théâtre Feydeau zu bringen. Sie hatte nur geringen Erfolg; der Text war wenig interessant und die Musik schwach.

Im folgenden Jahre schrieb er mit Riffaut zusammen zum Geburtstage Karl's X. die Gelegenheits-Oper „Le Roi et le Batelier“, und im Jahre 1829 für das italiänische Theater die dreiactige Oper „Clari“, die durch die Darstellerin der Hauptrolle, Madame Malibran, sehr gehoben wurde. Diese Composition zeugte von dem bedeutenden Talente Halévy's und liess eigentlich zuerst voraussehen, dass er einen hohen Rang unter den Opern-Componisten einnehmen würde. Noch mehr gefiel in demselben Jahre die kleine komische Oper: „Der Dilettant von Avignon“, die sich auf dem Repertoire erhielt und überall mit Beifall gegeben wurde,

Die nächsten Arbeiten lieferten 1830 die Partitur des dreiactigen Ballets „Manon Lescot“ für die grosse Oper (der Clavier-Auszug wurde gedruckt), eine Operette „Yella“, welche wegen des Bankerotts der Theater-Direction nicht zur Aufführung kam, ferner „La Langue musicale“ (1831), die ohne besonderen Eindruck vorüberging, und (1832) eine grosse Ballet-Oper in fünf Acten: „La Tentation“, welche einige Chöre von ausgezeichneter dramatischer Wirkung enthielt. Für den berühmten Komiker Martin schrieb er eine Operette „Les Souvenirs de Lafleur“ mit sehr hübschen Stücken; sie hielt sich indess doch nur so lange, als Martin darin austrat.

Einen grösseren Schritt vorwärts that Halévy durch die zweiactige Oper „Ludovic“, welche Herold unvollendet hinterlassen hatte. Sie war fast ganz Halévy's Werk, da Herold nur die Ouverture und die vier ersten Nummern geschrieben, erhielt im Jahre 1834 auf dem Theater der *Opéra comique* grossen Erfolg und blieb lange auf dem Repertoire.

Darauf erschien im Anfange des Jahres 1835 die fünfactige Oper „Die Jüdin“ auf der Bühne der *Académie royale de musique*. Sie bezeichnet die Haupt-Epoche in der künstlerischen Entwicklung des Componisten. In dieser Partitur tritt sein Talent sicherer und mächtiger

hervor, als in allen vorhergegangenen Werken; der Stil ist bei Weitem höher und grösser, die Erfindung bedeutender und die Instrumentirung glänzender — kurz, das Werk ist eines von denen, welche eine völlige Umwandlung, eine neue Periode in dem Schaffen des Genie's bekunden, wie man sie bei begabten Künstler-Naturen oft findet. Der Erfolg beim grossen Publicum war ein entschieden günstiger; die Kritik unterliess jedoch nicht, ihn hauptsächlich der Pracht und dem Glanze der Ausstattung, mit welcher die Oper in Scene gesetzt war, zuzuschreiben. Man könnte aber eher behaupten, dass dieser Luxus der wahren Würdigung der Musik Eintrag that. Uebrigens fielen jene verkleinernden Bemerkungen sehr bald der Vergessenheit anheim, und in allen Ländern wird „Die Jüdin“ mit Recht als eines der besten musicalisch-dramatischen Werke der französischen Schule betrachtet.

Kaum sechs Monate nach der ersten Aufführung der „Jüdin“ brachte Halévy ein neues Werk, die komische Oper in drei Acten: „Der Blitz“, auf die Scene, und auch diese wurde ausserordentlich günstig aufgenommen. Ihre leichte und elegante Musik bildete einen merkwürdigen Contrast mit dem ernsten und grossartigen Stil, der in der „Jüdin“ herrscht, und das war es gerade, was den Ruf des Componisten, der dadurch ein keineswegs einseitiges Talent offenbarte, ausserordentlich erhöhte.

Trotz dieser günstigen Ergebnisse liess Halévy jetzt eine längere Zeit vergehen, ehe er mit einem neuen Werke hervortrat, denn erst im März 1838 brachte er die grosse Oper „Guido und Ginevra“ oder: „Die Pest in Florenz“, auf die Bühne. Er hatte sehr sorgfältig daran gearbeitet und fühlte wohl, dass es darauf ankomme, sich auf der Höhe zu erhalten, auf welche ihn die beiden letzten Erfolge gestellt hatten. Die Partitur ist auch ohne Zweifel reich an ausdrucksvoollen Melodien, vollkommen abgerundet in den Formen, meisterhaft instrumentirt, und er konnte erwarten, bei dem Publicum dieselben Sympathieen zu wecken, welche jene beiden Werke hervorgerufen hatten und noch immer in reichem Maasse fanden. Dennoch täuschte er sich hierin; nach einer mässigen Anzahl von Vorstellungen verschwand die Oper vom Repertoire. Es war ihm begegnet, was so vielen Componisten begegnet, dass er, durch einige gute dramatische Situationen des Textbuches geblendet, keinen scharfen Blick mehr für die Mängel desselben gehabt und nicht eingesehen hatte, dass ein so düsterer Gegenstand, von dem man nicht einmal gern sprechen hört, durchaus nicht auf die Bühne gehöre.

Auch mit zwei anderen Werken: „Les Treize“, einer komischen, und „Le Drapier“, einer grossen dreiactigen Oper, war er nicht glücklich, erobt sich aber wieder zu

der früheren Höhe durch „Die Königin von Cypern“, eine grosse Oper in fünf Acten, in welcher die Sängerin Stoltz die Haupt-Partie mit grossem dramatischem Ausdruck sang. Wenngleich diese Oper nicht die andauernde Gunst des Publicums erlangen konnte, so ist sie doch zweifelsohne von grossem musicalischem Werthe. Ihre erste Aufführung fällt in das Jahr 1841.

Seitdem war Halévy unausgesetzt thätig für die Opernbühnen, wohl allzu thätig, indem zwar jedes der folgenden Werke vortreffliche einzelne Stücke enthält, aber nur wenige durch den Eindruck des Ganzen einen wirklichen Erfolg hatten. Die Liste derselben ist folgende:

Le Guitarrero, komische Oper, 3 Acte (1841); *Charles VI.*, grosse Oper, 5 Acte (1843); *Le Lazzarone*, grosse Oper, 2 Acte (1844); *Les Mousquetaires de la Reine*, komische Oper, 3 Acte (1846); *Le Val d'Andorre*, komische Oper, 3 Acte (1848); *La Fée aux roses*, komische Oper, 3 Acte (1849); *La Dame de Pique*, komische Oper, 3 Acte (1850); *La Tempesta*, italiänische Oper, nach Shakespeare's „Sturm“ für London (1850) componirt (in Paris 1851 aufgeführt); *Le Juif errant*, grosse Oper, 5 Acte (1852); *Le Nabab*, komische Oper, 3 Acte (1853); *Jaguarita*, für das Théâtre lyrique, 3 Acte (1855); *Valentine d'Aubigné*, komische Oper, 3 Acte (1856); *La Magicienne*, grosse Oper, 5 Acte (1857).

Von diesen Opern sind nur drei: Die Musketiere der Königin, Das Thal von Andorra und Jaguarita, neuerdings wieder mit Erfolg aufgenommen worden*).

Im Ganzen hat Halévy dreissig Opern und ein Ballet componirt. Ausserdem hat er Musik zu einigen Scenen des „gesesselten Prometheus“ des Aeschylus (übersetzt von seinem Bruder Léon Halévy) geschrieben, welche den 18. März 1849 in einem Concerte des Conservatoire's aufgeführt wurden; ferner eine Cantate: *Les Plages du Nil*, für Chor und Orchester, einige Messen, viele Romanzen u. s. w.; auch eine vierhändige Sonate für Fortepiano (Paris, bei Garaudé) und einige kleinere Clavierstücke.

Aber nicht nur durch seine Compositionen, auch durch Lehre und Unterricht hat Halévy die Kunst gefördert. Seit 1816 gab er Unterricht in einer Gesangklasse des Conservatoriums; 1827 folgte er Daussoigne als Lehrer der Harmonie und des Accompagnements, und im April 1833 trat er, als Fétis seine Professur der Composition für Contrapunkt und Fuge niederlegte, an dessen Stelle und bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tode. Zu seinen Schülern gehören Gounod, Massé, Bazin, Pottier, Gauthier, Deffès, J. Cohen u. s. w. Seine *Leçons de lecture musicale*

*) Die meisten von ihnen sind in den „Pariser Briefen“ der Niederrheinischen Musik-Zeitung zu ihrer Zeit ausführlich besprochen worden.

sind im Conservatorium eingeführt. Am Theater war er zuerst *Maestro al Cembalo* bei der italiänischen Oper (von 1827—1829), darauf Chorgesang-Director bei der grossen Oper bis 1845. Seit 1836 zum Mitgliede des Instituts an Reicha's Stelle ernannt, wurde er im Jahre 1854 zum immerwährenden Secretär der Akademie der schönen Künste in dem Institut erwählt, eine ehrenvolle Auszeichnung, deren er sich auch durch literarische Arbeiten, die in elegantem und geistvollem Stil geschrieben sind, würdig zeigte. Sie sind unter dem Titel: *Souvenirs et Portraits, Études sur les Beaux-Arts*, gesammelt erschienen (Paris, bei Michel Levy, 1861). Den Musiker interessiren darunter die biographischen Charakteristiken von Onslow und Adolf Adam. Er war Commandeur der Ehrenlegion und Ritter mehrerer Orden.

Schon seit dem Herbste vorigen Jahres kränkelnd, ging er auf den Rath der Aerzte, die von ihm vor Allem Ruhe von Arbeit und Anstrengung forderten, nach Nizza. Die Lust Italiens und die Entfernung von dem Getriebe und den Intrigen in Paris schienen günstig auf seinen Körper und auf sein Gemüth zu wirken, denn die letzten Briefe an seine Freunde liessen keiner Ahnung an das Schlimmste Raum. Allein der lebhafte Geist täuschte wohl ihn selbst über seinen körperlichen Zustand; seine Kräfte nahmen zuletzt zusehends ab, und am 17. März ging er schmerzlos hinüber.

Halévy war einer der liebenswürdigsten Menschen nicht nur durch ein bescheidenes und gefälliges, von hoher Geistesbildung getragenes Wesen, sondern hauptsächlich durch die Herzensgüte und das tiefe Gefühl, welches ein Grundzug seines Charakters war. Deshalb wurde er auch schmerzlicher als viele andere Kunstgenossen von der Vernachlässigung seiner Werke durch die Theater-Directionen berührt, nicht aus verletzter Eitelkeit oder aus Eigennutz, denn von beiden war keine Ader an ihm, sondern weil sein Bewusstsein ihm sagte, dass er das Beste erstrebt habe, und er mit Betrübniss empfand, dass dafür kein Boden mehr war, oder, was noch schlimmer, dass man an den entscheidenden Stellen nicht mehr daran dachte oder daran denken wollte, ihm diesen Boden zu bereiten. Er war zu stolz, um sich darüber zu beklagen: allein die ihm näher standen, wussten, dass ein stiller Kummer desshalb an seinem Herzen nagte, und der Dichter H. de Saint-Georges, sein langjähriger Mitarbeiter und vertrauter Freund, spricht es in dem kurzen Nachrufe, den er ihm in der *France musicale* (Nr. 12) widmet, ganz unumwunden aus. Im letzten Jahre machte ihm desshalb die Wiederaufnahme der oben schon genannten drei Opern grosse Freude.

Auch gegen die Angriffe der Kritik war er nicht gleichgültig und manchmal, wenigstens eine Zeit lang, eher allzu empfindlich in seinem Innern. Freilich lachte er über Dummheiten, wie die Aeusserung eines Journalisten, der seinen Bericht mit den Worten schloss: „Gluck's Musik ist mir denn doch viel lieber, als Halévy's“, — und sagte zu seinem Freunde: „Da hat er vollkommen Recht, darüber bin ich schon längst Einer Meinung mit ihm.“ Doch fügte er hinzu: „Uebrigens führt man ja so wenig von mir auf, dass mich der Herr wohl in Ruhe lassen könnte.“

Es ist nicht einem Jeden gegeben, Ausfälle gegen bewusstes Verdienst, die eigentlich auf ihre Urheber zurückfallen, zu verachten; es kommt eine Zeit im Leben, wo man empfindlicher dagegen ist, als man sich selbst gestehen möchte, zumal wenn zu der Ungerechtigkeit auch noch Undankbarkeit kommt. Wenn sich ein Künstler nach langen Jahren angestrengter Arbeit, nach unbestrittenen Erfolgen und Beweisen der Hochachtung und dankbaren Anerkennung seiner Zeitgenossen bei der neuen Generation vergessen, verkannt, wohl gar verhöhnt sieht, so kann sich der stärkste Charakter schwer eines betrübenden, niederschlagenden Gefühls erwehren. So war es bei zwei grossen Componisten, welche die Welt der Tonkunst in unseren Tagen verloren hat: in Deutschland bei Marschner, in Frankreich bei Halévy. Und wer kann ermessen, wie tief ein gekränktes Gefühl im Herzen die physische Lebenskraft Beider untergraben hat?

Es bieten sich für sie noch andere Vergleichungspunkte dar. Beide sind ohne Vermögen gestorben, und Beide haben ein vollendetes dramatisches Werk handschriftlich hinterlassen, Marschner die Oper „Hiarne, der Sängerkönig“, Halévy die oratorische Oper „Noah, oder die Sündflut“. Es ist abzuwarten, welche Bühne zuerst ihre Pflicht durch Aufführung dieser Reliquien thun wird, die französische oder die deutsche, ihre Pflicht gegen die Kunst und gegen die Erben.

Halévy's Leiche wurde nach Paris gebracht, das Begräbniss fand am 21. März statt; ein feierlicheres hat Paris lange nicht gesehen. Der Zug ging von der Wohnung des Verstorbenen in dem Palais der Akademie der schönen Künste aus über die Quais nach der *Place de la Concorde* und durch die Strasse Tronchet nach dem Kirchhofe Montmartre, wo die sterbliche Hülle in der Familiengruft auf dem israelitischen Begräbnissplatze beigesetzt wurde. Halévy hatte den Glauben, in welchem er geboren war, nicht verändert und war Mitglied des jüdischen Central-Consistoriums von Frankreich. Auch hatte er für die Reform des musicalischen Theiles des Gottesdienstes in der Synagoge gewirkt und dabei an dem talentvollen Lehrer und Cantor Naumburg einen eifrigen Förderer der Sache gefunden. An dem

Katafalk, der unter einem Trauerzelt im Palaste des Instituts stand, ertönte ein Grabgesang, von Naumburg componirt und geleitet.

Der Zug dauerte an zwei volle Stunden. Ein Bataillon Nationalgarde eröffnete ihn, drei Musikcorps (der Nationalgarde, der Garde von Paris und der Gensd'armerie der kaiserlichen Garde) begleiteten ihn. Die Cordons des Leichtentuches hielten Auber, Couder, Ambroise Thomas, Baron Taylor—als Mitglieder des Instituts; Oberst Cerfbeer, Präsident des Consistoriums, und de Saint-Georges. Dem Wagen zunächst gingen Halévy's Bruder und Neffe: Léon und Ludovic Halévy. (Er hat zwei Töchter, keinen Sohn hinterlassen.) Der Prinz Napoléon und die Prinzessin Mathilde hatten sich durch Personen ihres Hofstaates vertreten lassen. Die Minister Walewski und Fould, Marshall Magnan, der Präfect Haussmann, Deputationen der fünf Akademieen des Instituts und eine grosse Anzahl von Mitgliedern desselben, der General-Director der Museen, Graf Nieuwerkerke, die Mitglieder der Kammer: Rothschild, Königswarter, Pereire u. s. w. u. s. w., alle Theater-Directoren, eine zahlreiche Genossenschaft von Künstlern und Schriftstellern folgten und eine unabsehbare Menschenmenge schloss sich an.

Als der Sarg auf dem Friedhöfe angekommen, sprach der Ober-Rabbiner von Paris, Herr Isidor, ein Gebet, worauf der Chor den hebräischen Psalm 91, componirt von Naumburg, anstimmte, welcher bis zur Ankunft bei der Familiengruft gesungen wurde. Nach einigen französischen Worten des Ober-Rabbiners des Central-Consistoriums, Herrn Ullmann, wurden einige Verse des *De profundis* von Naumburg gesungen und darauf eine französische Paraphrase desselben Psalms, in Musik gesetzt von vier Schülern Halévy's, den Herren Gounod, Bazin, Massé und Cohen. Die vier Strophen wurden von einem Chor von mehr als zweihundert Männerstimmen gesungen, den die sämmtlichen Sänger aller Opernbühnen und des Conservatoriums bildeten und den Tilmant dirigierte. Hierauf sprachen acht Redner, zuerst Couder, der gegenwärtige Präsident der Akademie der schönen Künste, im Namen des Instituts, zuletzt der Ober-Rabbiner Ullmann.

Von den Reden, welche pariser Blätter mittheilen, hat die des Directors des Theaters der *Opéra comique*, Herrn Perrin, am meisten Eindruck auf uns gemacht, besonders die Worte, die er zuletzt an die Directionen und Mitglieder der Opernbühnen richtet:

„Und Ihr alle, in deren Namen ich spreche, für die ich dem geliebten und verehrten Meister das letzte Lebewohl nachrufe, wem von Euch kann jemals die Erinnerung schwinden an jene wohlwollende Leutseligkeit und Humanität, an den sich stets gleich bleibenden Ton seines

Wesens auch bei allen oft peinlichen und aufregenden Momenten im Leben eines Künstlers? Wer von uns kann je den vor Allen bescheidenen Meister vergessen, dessen Aufgabe es zu sein schien, durch Liebenswürdigkeit gegen seine Umgebungen das Drückende einer imponirenden geistigen Ueberlegenheit zu verwischen?

„Der reiche Quell der Lehre und des Kunstgenusses ist versiecht, und der Meister, der für unsere Aernten gesäet hat, der für Andere der Schmied ihres Glückes war, hat weniger für sein Glück als für seinen Ruhm gethan. Aber er hinterlässt eine edle Erbschaft, ein glorreiches Erbgut seiner Witwe und seinen jungen Waisen, ein geheiliges Eigenthum, welches hoffentlich bald durch das Gesetz jedem materiellen Erbbesitz gleichgestellt werden wird. Wir sind die Bewahrer dieses Erbes; der Mensch ist nicht mehr, aber die Seele, welche jene dauernden Werke geschaffen, sie schwebt unsterblich über uns. Sie vernimmt unsere Klagen, sie schaut unsere Thränen — so höre sie denn auch unser heiliges Versprechen, dem Andenken Halévy's das Opfer zu bringen, das dem Genius gebührt: seine Werke als ein uns anvertrautes Gut seiner Familie zu betrachten, und es nicht zinslos liegen zu lassen!“

Mögen diese Worte keine leeren bleiben, mögen sie auch zu uns nach Deutschland herüber hallen und als ernste Mahnung an das Ohr derjenigen schlagen, welche die Bühnen der deutschen Höfe leiten, und sie erinnern, dass die Fürsten mit dem Volke wetteifern müssen, die Schuld dem Verdienste um die Kunst abzutragen, eine Schuld, die sie gegen Lebende und Todte im Vaterlande nur gar zu leicht vergessen!

L. B.

Noch einige Worte über Gounod's „Königin von Saba“^{*)}.

Paris, den 22. März 1862.

Erlauben Sie mir, einige Bemerkungen in Ihre geschätzte Zeitschrift niederzulegen, die sich mir beim Lesen des Berichtes Ihres hiesigen Herrn Correspondenten aufgedrungen haben.

Die ersten Vorstellungen einer grossen Oper in Paris gleichen alle einander. Mitten unter Beanstandungen, die von Leuten ausgehen, die sehr wenig von der Sache ver-

^{*)} Nicht von unserem gewöhnlichen pariser Correspondenten. Wenn der geehrte Einsender die Kritiken desselben in allen Jahrgängen der Niederrheinischen Musik-Zeitung kännte, so würde er sie nicht mit den schnell fertigen Auslassungen der pariser Berichterstatter verwechseln und längst eingesehen haben, dass ihnen ein eben so reifes als unabhängiges Urtheil zum Grunde liegt.
Die Redaction.

stehen, und von Kritikern, die entweder bezahlt oder übel ausgelegt sind, macht man am Ende die Entdeckung, dass man sich ein wenig langweilt. Sobald die Handlung nicht in die Augen fällt, so reicht ein einziges nicht gehörtes oder nicht verstandenes Wort, das für das Verständniss wichtig ist, hin, um Gleichgültigkeit und Kälte an die Stelle gespannter Aufmerksamkeit treten zu lassen. Wenn man das, was man sieht, nicht mehr versteht, so fängt man an, sich zu langweilen, und das erstere ist sehr häufig bei den ersten Vorstellungen der Fall. Die bedeutendsten Phrasen des melodischen Textes stehen dann vereinzelt in einem vielleicht sehr schönen Ganzen der Composition, welches ein todter Buchstabe bleibt, wenn der nothwendige Commentar dazu, die bestimmt und deutlich ausgesprochene Handlung, fehlt. Ferner muss man in Anschlag bringen, dass die Natur des musicalisch Schönen, der flüchtigsten von allen Kunsterscheinungen, eine wiederholte Anhörung fordert, um einen sicheren Eindruck zu machen; endlich, dass eine mangelhafte Darstellung leicht irrite Vorstellungen von dem, was Dichter und Componist gewollt haben, erzeugen kann.

Das Libretto ist freilich höchst mangelhaft. Für wen soll man sich in einem solchen Stücke interessiren? für den Ring? für das ehele Meier? für den unzufriedenen Adoniram? für den Salomon (sprich: Soliman), der sich wie ein Dummkopf anführen lässt? für die spitzbübische Abenteurerin Balkis? für die drei Anabaptisten aus dem Propheten?

Aber die Musik! Die Franzosen werfen Gounod vor, dass er keine Melodie habe, weil er ein Verfahren übt, welches den Gesang der Stimmen durch den Gesang [?] des Orchesters ergänzt und ihn mit Gegen-Motiven bereichert und füllt. Dieses wesentlich musicalische Verfahren, das in Deutschland von den guten Meistern angewandt wird [so allgemein hingestellt, müssen wir dem widersprechen, sonst gäbe es keinen Unterschied zwischen Mozart und Wagner!], macht es manchmal schwer, den melodischen Faden zu verfolgen, und es ist ganz natürlich, dass die guten Pariser, welche die Milch der Musik Adam's, der Romanzen Masini's u. s. w. gesogen haben, sich für jenen Stil nicht begeistern können.

Gounod behandelt das Orchester meisterhaft. Er hat eine prächtige Kenntniss der Klangwirkungen, die er nur selten zum Nachtheil des rein melodischen Gedankens anwendet. Er versteht es vortrefflich, auf ergreifende Weise das Malerische einer Situation wiederzugeben, und wenn er einen anderen Weg einschlägt, so thut er es, weil die Wahrheit ihn darauf führt; dann gewinnt sein symphonistisches Temperament die Oberhand, er verliert sich ins Ganze und Volle und kümmert sich nicht mehr um die

Entwicklung der gewöhnlichen melodischen Formen. Als dann strömt der melodische Quell nicht mehr so reichlich, er ordnet sich den Forderungen der Reflexion und des Verstandes unter, und da sein Verstand das Triviale zurückweis't, so wird die Musik ohne eine gewisse Anstrengung der Aufmerksamkeit nicht immer verständlich.

Der erste Act hat mir der schwächste geschienen, doch findet sich in der ersten Arie Adoniram's eine breite melodische Phrase, welche den Charakter gut ausdrückt. [Was denn für einen Charakter? des Architekten? des Missvergnügten? des Arbeiter-Chefs? des Grossmüthigen, der nichts als seinen Mantel mit nimmt, oder des Räubers der Braut seines Königs?] Im Finale ist der Schrecken Soliman's, die stille Aufregung (?) der Arbeiter, die Neugierde der Königin u. s. w. gut durch den Componisten ausgedrückt; das Orchester bewegt sich ohne gewaltsame Uebertreibung in erschütternden Schauern, die Steigerung ist schön, und mit dem Chor bildet es ein ergreifendes Gemälde. [Was von unserem Correspondenten über dieses Finale S. 82 gesagt ist, dürfte dem Componisten noch mehr zur Ehre gereichen, als was wir hier lesen. Auch das Gute in einigen Nummern des zweiten und dritten Actes ist von ihm bereits entschiedener anerkannt—S. 82 und 83—, als es hier geschieht.]

Im letzten Acte habe ich die schöne Orchestermusik nach dem Morde Adoniram's bewundert, eben so vorher die energische Zurückweisung der Mörder durch Verachtung ihrer Drohungen, und den letzten Gesang der Balkis, den das Publicum nicht begriffen hat, weil es an einen rauschenden Schluss gewöhnt ist.

Die Chöre sind im Allgemeinen von Gounod auf bewundernswerthe Weise behandelt und die Recitative sehr gut declamirt; dagegen erscheinen allerdings die Soli und die Ensembles zu zwei oder drei Stimmen von geringerer Bedeutung; die langsamen Sätze, die er übrigens vorzugsweise liebt, gelingen ihm besser, als die schnelleren Tempi, welche zuweilen ganz gewöhnlich sind.

In Summa glauben wir nicht, dass die Oper das Todesurtheil verdient, welches die Kritik über sie ausgesprochen hat*). Matino.

*) Am Schlusse kommt der Brief nochmals auf die Unzuverlässigkeit des Eindrucks einer ersten Vorstellung zurück, was auf den Correspondenten der Niederrheinischen Musik-Zeitung gar keine Anwendung findet, da er niemals nach einer Vorstellung urtheilt und auch gar nicht zu den Bevorzugten gehört, die zu der ersten Aufführung Zutritt erhalten. Bis jetzt aber hat die Zeit noch jedes Mal seine Urtheile über neue französische Opern, Meyerbeer's „Nordstern“ und „Dinorah“ nicht ausgenommen, bestätigt, zumal wenn diese den Weg nach Deutschland fanden und auf unseren Bühnen aufgeführt wurden. Die Redaction.

Berlioz's Musik in Wien.

Bei Gelegenheit der Aufführungen zweier Sinfonieen von H. Berlioz in den letzten Märzwochen sagt die Deutsche Musik-Zeitung unter Anderem:

Wien, das alte „Capua der Geister“, setzt plötzlich eine Ehre darein, in allen „Fortschrittsfragen“ an der Spitze zu stehen, freilich in Betreff der Musik in eigen-thümlicher Weise. Nicht was der deutsche Geist durch seine ausdauernde Thätigkeit sich als einen unvergänglichen Schatz zu eigen gemacht hat, nicht was nach eindringendsten Untersuchungen sich als höchst werthvoll herausgestellt hat, sondern was von dem besten Theile der Nation als in der Hauptsache verfehlt und unglücklich erkannt worden ist, das will man auf den Schild heben!

Wir erinnern uns ziemlich deutlich von jenen Berlioz-Concerten an der Wien her, dass uns unter allem Gehörten die Ouverture zum „römischen Carneval“ und die Harold-Symphonie verhältnissmässig noch am wenigsten missfallen hatten, während die *Symphonie phantastique* uns schon durch die daselbst geschilderten Vorgänge (Henkermarsch, Guillotine u. dgl.) lebhaftesten Abscheu einflösste.

Wenn wir auch nicht zu jenen Aesthetikern gehören, welche in der Musik nichts Anderes als *pur et simple*, „tönend bewegte Formen“ sehen, so sind wir allerdings der Ansicht, dass alle Musik, drücke sie aus, was sie wolle, vorerst ihren eigenen Bedingungen gerecht werden müsse, dass aber ferner, wenn sie sich zur Schilderung von Vorgängen herbeilässt, auch diese dem Schönheitssinne und den ethischen Forderungen entsprechen sollen.

Berlioz gegenüber müssen wir auf der Behauptung beharren, dass seine Musik an sich selten schön (d. i. in Wohlklang getaucht und durch Harmonie der Theile und Logik der Entwicklung fesselnd), viel häufiger unschön und verzerrt, oder arm an musicalischer Erfindung ist, dass aber die Gegenstände, an die sie sich knüpft, vollends bei jedem wohlorganisirten, tiefen Menschen als unlautere Gebilde einer wüsten und krankhaften Phantasie abprallen müssen; oder doch, dass, wenn diese Gebilde ursprünglich (so wie sie der Dichter gab) als Ganzes jenem Vorwurfe nicht verfallen, Berlioz jene Seiten derselben herausoperierte und präparierte, welche ihm geeignet schienen, in den Bereich seiner verwitterten Phantasie gezogen zu werden und seine „Genialität in Fractur“ daran zu bethätigen, wie Mendelssohn bezeichnend von ihm sagte.

Der erste Satz der Harold-Symphonie (im Gesellschafts-Concerte aufgeführt) ist vielleicht der erträglichste, obwohl von wirklicher thematischer Erfindung oder symphonistisch-dramatischer Entwicklung nicht die Spur zu

finden ist. Langweilig wechseln Solo's der Bratsche mit raffinierten Orchester-Effecten, aber es kommt nicht zu ernstem Verarbeiten musicalisch-prägnanter Gedanken, noch zu einem klaren poetischen Bilde. Wenn das diesmal vertheilte erklärende Programm von P. Cornelius von „in-nigsten Eindrücken“ fabelt, wenn das Ganze uns in italiänische Gegenden versetzen soll, so gestehen wir, davon nie etwas verspürt zu haben; eher denken wir dabei an ungemüthliche Lappländer, und die Italiener mögen sich bei Berlioz bedanken für die Art, wie er ihr Land malt. Da ist doch die Mendelssohn'sche *A-dur-Symphonie* ein ganz anderes italiänisch farbenprächtig frisches Bild! Und nun dieser Harold als Bratsche! Das ist doch einer der langweiligsten Gesellen: nicht Fisch noch Fleisch, nicht warm noch kalt, nicht lustig noch traurig, weder verliebt noch unglücklich. Der schon voriges Jahr gegebene Pilgermarsch ist geistreich angelegt, aber ein musicalischer Witz herrscht vollständig über die Intention des Ganzen und verdirbt sie. Wir fragen, ob das componiren, „tondichten“ heisst, wenn der Autor durch einen ganzen Satz nichts Dringenderes im Auge hat, als unter allen Verhältnissen, in allen Tonarten ein *C* anzubringen. Eine barocke Idee, die durch unendliche Wiederholungen überdies läppisch wird.

Das Quasi-Scherzo: „Ständchen in den Abruzzen“, ist recht lustig, und wir wollen weiter daran nicht mäkeln. Dass Berlioz dem Finale eine „Orgie der Banditen“ zu Grunde gelegt hat, die in der musicalischen Behandlung eine wahre Musterkarte von Scheusslichkeiten enthält, auch dafür mögen sich die Italiener bedanken.

Was das Ganze betrifft, so ist vor allen Dingen der Titel „Symphonie“ zu streichen. Diese hat mit all dem exotischen Zeug nichts zu schaffen, will durch musicalische Mittel wirken und darin ihren Hauptwerth finden. Wären die in den einzelnen Sätzen entrollten Bilder wirklich innerlich geschaut und stimmungsgetreu in Töne gekleidet, so möchten wir uns darüber hinwegsetzen, dass das Ganze keine Symphonie ist; so aber haben wir weder das Eine, noch das Andere, und sind einfach — froh, wenn die letzten Töne ausgeklungen haben, und wir uns in freier Lust befinden; sie erwecken uns nicht die mindeste Lust, das Werk des Dichters (Byron) nachzulesen, das den Componisten zu seinem Werke begeistert (?) hat. Wie anders ist's da mit Schumann's „Manfred“!

Im letzten philharmonischen Concerte erschien Berlioz's *Symphonie phantastique*, „Episode aus dem Leben eines Künstlers“, selbst unserem sehr liberalen Publicum zu arg und wurde ziemlich deutlich abgelehnt. Man gab alle fünf Sätze, den letzten aber, nach leidiger hiesiger Gewohnheit, beschnitten und stark verkürzt. Damit wurde wohl erreicht, dass man etwa zehn Minuten kürzer mit

einer Musik gepeinigt wurde, die der klare Gegensatz zu allem genannt werden kann, was heilig, edel und schön ist, aber es wäre viel besser gewesen, offen vorzugehen und allen Zweifelhaften zu einer Radical-Cur zu verhelfen. Die Ausführung war eine durchaus vollkommene.

Fünftes Concert in Barmen.

(Judas Maccabäus.)

In Barmen wohnten wir am Samstag den 29. März dem fünften Abonnements-Concerete bei, welches uns einen Kunstgenuss gewährt hat, wie wir ihn in deutschen Concertsälen noch niemals gehabt haben. Es wurde nämlich Händel's Judas Maccabäus aufgeführt und die Chöre dieses herrlichen Werkes durchweg mit Orchester und Orgel begleitet. Die Orgel, erbaut von Ibach Söhne in Barmen, war jetzt in allen Stimmen vollständig und machte, von Herrn Ewald gespielt, eine Wirkung, die man keinem, der sie nicht gehört hat, auch nur annähernd beschreiben kann. Die sämmtlichen Stimmen derselben sind weich und rund und doch voll und kräftig intonirt, so dass selbst beim vollen Werke mit allen Registern doch kein einziges derselben, auch nicht Mixtur und Trompeten, einen nur entfernt schreienden und vorherrschenden Charakter hat, welcher die Klangfarbe des Ganzen beeinträchtigte. Diese Klangfarbe vermählt sich so herrlich mit dem Chor und mit dem Orchester, dass der Zuhörer erstaunt sich selbst fragt, woher der wunderbare Gesammtton komme, den er noch nie gehört. Wie sehr hätten wir die Gegner der Anwendung der Orgel bei Aufführungen von Oratorien mit Orchester, namentlich mit einem ergänzten und harmonisch vervollständigten Orchester, an jenem Abende in unsere Nähe gewünscht: sie hätten sich jedenfalls mit uns und allen Anwesenden überzeugt, dass die Orgel nicht nur im *forte* Chor und Orchester zu einer vollkommenen Einheit und Stärke der Tonfülle erhebt, sondern dass sie auch an den ruhigen Stellen, die einen sanften Ausdruck im *piano* verlangen, bei guter Registrirung eine Wirkung macht, welche durch keine Blas-Instrumente, sie mögen heißen, wie sie wollen, zu erreichen ist. Dies empfanden wir z. B. recht eindringlich bei dem Chor in *F-moll*: „Wir weih'n dem Edeln Klag' und Schmerz“, dann bei den zweimaligen *Piano*-Stellen in dem ersten Chor (*D-moll*) des zweiten Theiles: „Fall war sein Loos“, während das Grossartige der Wirkung des vollen Werkes auf wahrhaft erhabene Weise besonders im Schlusschor (*F-dur*) des ersten Theiles, dann im fünfstimmigen „Stimmt ihn an, den Jubelchor“ (in *G-dur*), ferner bei dem Eintritt des *C-dur* und $\frac{4}{4}$ -Tactes auf: „Wir opfern Gott und Gott allein“ im Schlusschor des zweiten Theiles, und ganz prachtvoll und überwältigend bei der letzten Strophe des Siegsgesangs in *G-dur*: „Seht, er kommt!“ hervortrat, welche eine wahrhafte Begeisterung hervorrief und wiederholt werden musste.

Vergessen wir aber nicht, dass der Chor des Singvereins und der Liedertafel vorzüglich gut eingeübt war und, unterstützt von der ganz vortrefflichen Akustik des neuen Saales, mit seinen frischen Stimmen und sicheren Einsätzen eine Wirkung machte, als wären es drei bis vier Hundert Sänger, während ihrer doch nur etwa 150 waren.

Den Hauptstamm des Orchesters bildete die Küpper'sche (Langenbach'sche) Capelle aus Elberfeld; sie hat gute Kräfte, denen nur die Uebung im Vortrage von Oratorienmusik hier und da abgeht, indem die Blas-Instrumente ihren meist recht schönen Ton zu wenig nuanciren. Dass die Violinen zuweilen das richtige Tempo, das der Dirigent nahm, durch sehr bald eintretendes Eilen fortzudrängen suchten, ist zu rügen. Die schwierige Solostelle der Hörner im

Siegsgesang, die in weit bedeutenderen Orchestern fast immer den Clarinetten gegeben wird, haben wir selten so fest und rein gehört, wie hier.

Den Judas Maccabäus sang Herr Schneider von Wiesbaden ganz vortrefflich und mit grossem Applaus; er war dieses Mal ein wirklicher Helden-Tenor. Fräulein Julie Rothenberger aus Köln führte die Sopran-Partie recht gut aus, sowohl was technische Fertigkeit in der Coloratur betrifft — nur auf Triller und Trillermordent wird sie noch anhaltende Studien wenden müssen —, als was Vortrag und Ausdruck angeht. Die Partie des zweiten Tenors musste wegen eingetretenen Unwohlseins des Sängers in den Sopran transponirt werden, was den beiden Duetten mit dem ersten Sopran allerdings Eintrag that, während die Arie in *A-dur*: „Er nahm den Raub“, die auch wohl sonst vom Sopran gesungen wird, dem Fräulein Hermine Mann aus Barmen, welche diese ganze Partie erst in der Hauptprobe übernommen hatte, Gelegenheit gab, ihre musikalische Bildung unter verdientem Beifall zu bekunden. Eine treffliche Dilettantin, welche die Alt-Partie übernommen hatte, und Herr Bergstein aus Aachen, der den Simon sang, vervollständigten das Ensemble der Soli.

Die ganze Aufführung gereicht dem Dirigenten, Herrn Musik-Director Anton Krause, zu grosser Ehre.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Gestern (22. März) wurde in Darmstadt von den Delegirten der verbündeten Gesangvereine das Programm für das in diesem Sommer daselbst statt findende fünfte mittelrheinische Musikfest in folgender Weise festgestellt: Erster Tag: „Judas Maccabäus“, Oratorium von Händel. Zweiter Tag: *C-dur*-Sinfonie von Mozart; „Der Hirte Israel“, Motette von Seb. Bach; zwei Chöre *a capella* von Palestrina und Vittoria; Gesang-Solo; Ouverture und Männerchor aus „Faniska“ von Cherubini; Lobgesang von Mendelssohn. — Die musicalische Leitung ist dem grossherzoglichen Hof-Musik-Director C. Mangold übertragen worden. Die beiden Fest-Concerthe werden im Hoftheater, und zwar in der zweiten Hälfte des Monats August, statt finden.

Dem grossherzoglich hessischen Hof-Capellmeister Schindelmesser ist von dem Herzoge von Nassau die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft an dem Bande des Adolphs-Ordens verliehen worden.

Zum General-Intendanten des königlichen Hoftheaters in Dresden ist an die Stelle des Herrn von Lüttichau der Ober-Appellationsrath von Könneritz ernannt worden und hat seine Stelle am 1. April bereits angetreten.

Darmstadt, im März. Das dritte philharmonische Concert, am 24. März, war das bei Weitem glänzendste dieser Saison, äusserst zahlreich besucht und durch die Gegenwart des Allerhöchsten Hofes verherrlicht. Haydn's ewig junge Sinfonie in *D-dur* war ein wahrhaft erquickender und alle Gemüther erfrischender Quell nach langer und drückender Schwüle. Die Aufführung war musterhaft und zeigte die grosse Sorgfalt, mit welcher die Capelle diese Sinfonie studirt hatte. Ein junger Componist, Herr W. Thooft aus Rotterdam, führte eine Phantasie für Orchester eigener Composition und unter eigener Leitung auf und erwies sich als ein sehr begabter Künstler; seine Musik bietet gar viele interessante Motive und die Instrumentirung verräth Kenntniss und Geschmack. Das Werk hatte sich allgemeinster Anerkennung zu erfreuen, sowohl

von Seiten der Allerhöchsten Herrschaften, als auch der Musiker und des zahlreichen Publicums. Das Horn-Solo, welches Herr Friedrich Wack, ein junger Accessist der hiesigen Hofmusik, unter reichem Beifalle vortrug, bezeugte aufs beste seine Befähigung für dieses Instrument. Sein Ton ist voll, sein Ansatz sicher. Die schwedische Sängerin Fräulein Hebbé, welche zuerst eine Cavatine aus Robert, dann einige Lieder sang, besitzt eine nicht sehr starke, aber äusserst sympathisch klingende Sopranstimme; sie hat ihre Studien in Paris gemacht und trug ihre Gesangstücke bezaubernd schön vor. Den Schluss des Concertes machte der grosse Krönungsmarsch von Capellmeister Lux in Mainz, in Anlage und Durchführung gleich interessant und grandios gehalten. Die Stimmung des Publicums während des ganzen Concertes war eine den künstlerischen Leistungen angemessene, freudig gehobene.

Das Gastspiel Niemann's erregte hier grosses Interesse; es war das erste Mal, dass der Künstler die Bühne wieder betrat, die er vor 9—10 Jahren als junger Anfänger verlassen hatte. Die Erfolge des Gastspiels waren bedeutend, namentlich waren es sein Rienzi und Cortez, so wie die Erzählung im dritten Acte des Tannhäuser, womit er dieselben errang. Niemann's Hauptfeld ist das des declamatorischen, dramatischen Gesanges. In diesem Fache leistet er wirklich Bedeutendes, und es kommen ihm hier sein hervorragendes Darstellungs-Talent, so wie das Feuer seines Vortrages trefflich zu Statten. Niemann sang fast allabendlich vor ausverkauftem Hause. — Zur Aufführung des „Rienzi“ war auch Richard Wagner, der diese Oper seit seiner Flucht von Dresden (1849) nicht mehr gehört hatte, von Biberich, wo er seit einiger Zeit weilt, hieher gekommen. Bei seinem Erscheinen, so wie am Schlusse der Oper wurde er von dem Publicum mit den lebhaftesten Aclamationen begrüßt.

Das darmstädter Hoftheater verausgabt circa 175,000 Fl. jährlich. Die früher nur 25—27,000 Fl. betragenden Einnahmen haben sich um 15,000 Fl., d. h. auf 42,000 Fl. gesteigert, welche Mehr-Einnahme grössttentheils von Fremden geleistet wird, die von den brillanten grossen Opern- und Ballett-Vorstellungen angezogen werden. Die Mehr-Ausgabe von 130—135,000 Fl. bestreitet der Grossherzog.

Stuttgart, 20. März. Wir können über den Stand der Vorarbeiten zur Gründung eines deutschen Sängerbundes, welche bekanntlich auf dem nürnbergischen Sängerfeste dem schwäbischen Sängerbunde übertragen worden sind, einiges Nähere mittheilen. Nach den dem Ausschusse des schwäbischen Sängerbundes vorliegenden Notizen bestehen dermalen etwa 25 bereits constituirte Sängerbünde in Deutschland. Von diesen haben sich zwölf mit den gemachten Vorschlägen in allem Wesentlichen vollkommen einverstanden erklärt, von ein paar weiteren steht dieselbe Zustimmung bevor; von etwa zehn der bestehenden Sängerbünde, unter welchen einige bedeutendere, fehlt bis jetzt eine Beantwortung der ihnen gestellten Fragen. Der fränkische Sängerbund, von Nürnberg ins Leben gerufen, soll am 1. Mai in Bamberg constituit werden. In Tirol und in Vorarlberg, in Steyermark, von Graz aus angeregt, und österreichisch Schlesien schliessen sich die Einzel-Vereine zusammen; der ausgezeichnete wiener Männer-Gesangverein wird es unternehmen, die Vereine in Unterösterreich, etwa 45 an der Zahl, um sich zu sammeln; die Sängervereine Schlesiens hat der Männer-Gesangverein in Neisse zu einem Bunde aufgerufen; in Thüringen, am Harz, im Emsgebiet, in Lübeck, Holstein, in baierisch Schwaben, in der Lausitz sind Bünde angeregt; ein erzgebirgischer Sängerbund ist unter dem Vorort Meerane in der Bildung begriffen. Ein preussischer Sängerbund wird auf dem siebenten preussischen Sängerfeste Ende Juli d. J. in Elbing constituit werden. Ort und Zeit für einen allgemeinen Sängertag können jetzt noch nicht bestimmt werden, da noch zu viele Landschaften mit ihren Entschlüssen und Vorbereitungen im Rückstande sind. Einladungen zu Anberaumung

des Sängertages hat der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes schon von Coburg und Nürnberg erhalten; andere Stimmen haben Eisenach, Leipzig, Dresden in Vorschlag gebracht. Zu bemerken ist noch, dass sich auch die deutschen Gesangvereine im Auslande unter sich zusammen und an die Heimat anschliessen, z. B. die deutschen Vereine in Grossbritannien. Etwa auf Ostern d. J. will der Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes einen Bericht über den Stand seiner Arbeiten den deutschen Sängern erstatten. Für den Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes: Dr. Otto Elben.

Prag. Im dritten Concerte des Cäcilien-Vereins unter Direction des Musik-Directors Herrn Anton Apt kam unter Anderem die Musik zum Trauerspiel „Lucifer“ von J. A. van Eyken zur Aufführung. Jede Abtheilung wurde mit Beifall begrüßt und die Solisten so wie der Declamator des verbindenden Gedichtes am Schlusse gerufen.

Paris. Am Sonntag den 30. März war das letzte Populär-Concert im Cirque Napoléon. Es brachte die Sinfonie in D-dur von Beethoven, die Oberon-Ouverture, das Andante des 50. Quartetts von Haydn in Masse der Saiten-Instrumente und Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum. — Sonntag den 6. April aber — hört! hört! — wird Herr Pasdeloup in demselben Locale Mendelssohn's Oratorium Elias aufführen. Madame Viardot wird darin singen.

Gounod ist nach Italien gereis't, wo er einige Monate verweilen will.

Camille Sivori wird am 12. April Concert geben.

Clara Schumann ist die Königin des Tages in der musicalischen und fashionablen Welt. „Woher kommt ihre Macht über die Geister oder vielmehr über die Herzen?“ — sagt ein kritisches Blatt. — „Röhrt sie von einer mehr oder weniger wunderbaren Technik her? O nein; an unglaublicher mechanischer Geschicklichkeit haben wir heutzutage Ueberfluss. Jene unschätzbare und unüberstehliche Macht erzeugt der überwältigende Reiz, den ein schöner Stil hat, die innerliche und geistige Bildung, welche das Talent befähigt, sich die Meisterwerke anzueignen und die Schätze zu haben, welche das Genie der schaffenden Künstler darin niedergelegt hat.“ — Ihr zweites Concert war am 29. März in Erard's Saal.

Im letzten Conservatoire-Concert den 30. v. Mts. hat Meurin das Violin-Concert von Beethoven gespielt.

Das Comite für Cherubini's Denkmal, das in Florenz errichtet werden soll, hat hier 5212 Francs gesammelt, einschliesslich des Ertrags von dem Concerte des Conservatoires.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appelhofplatz Nr. 22.

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.