

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 41.

KÖLN, 10. October 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Das zweite Musikfest zu München. I. — König Enzio. Oper von J. J. Abert. — Beurtheilungen. M. von Asant-schewsky, Op. 3, Streich-Quartett. Op. 4, Drei Stücke für das Pianoforte. — Concert des rheinischen Sängervereins. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fräulein Desirée Artôt — Frankfurt am Main, Stadttheater, „Die Schwätzerin von Saragossa“ — Gotha, Concert von Leopold Brassin).

Das zweite Musikfest zu München.

I.

Schon im Jahre 1855 veranstaltete die musicalische Akademie, unter der Leitung des auch als Tondichter, besonders durch seine anmuthigen Compositionen der Märchen „Dornröschen“, „Rübezahl“ und „Undine“ bekannten Barons von Persfall, in Verbindung mit dem General-Musik-Director Franz Lachner, durch ihre für die Sache begeisterten Vorstands-Mitglieder ein Musikfest. Damals, wie jetzt, wurde der nach dem Muster des Industrie-Palastes in London erbaute Glas-Palast, der auch hier der Allgemeinen Kunst- und Gewerbe-Ausstellung gedient hatte, zu dem Feste benutzt, und Haydn's „Schöpfung“ erklang in seinen Räumen als würdiges Werk der Einweihung einer neuen musicalischen Aera für das ganze südliche Deutschland. Denn seit den grossen Aufführungen in Wien zur Zeit Haydn's und Beethoven's hatte man, so viel uns bekannt, in neuerer Zeit nur einmal in Zweibrücken den glücklichen Versuch gemacht, die norddeutschen Musikfeste auch nach dem Süden zu verpflanzen. Allerdings bildeten die ausführenden Kräfte, die man 1855 in München vereinigt hatte, noch nicht die imposanten Massen, die uns diesmal mit Erstaunen und Begeisterung erfüllt haben; allein der Erfolg that auf erfreulichste Weise die Lebensfähigkeit der Musikfeste im Süden dar, verscheuchte jede Furcht vor lähmender Gleichgültigkeit von Seiten des Publicums und ermuthigte die Akademie zur Veranstaltung des gegenwärtigen zweiten Festes. In sehr richtiger Würdigung der Bedeutung der Musikfeste für die Aufrechthaltung und Belebung des Kunstsinnes bei der Masse der Gebildeten, erweiterte sie jedoch den Kreis des Fest-Ausschusses durch Zuziehung von Kunstfreunden aus verschiedenen Ständen, um dadurch das Ganze als ein mehr und mehr von dem kunstliebenden Theile der Bevölkerung getragenes Unternehmen hinzustellen und so

eine sichere Begründung regelmässig wiederkehrender Musikfeste anzubahnen. Nach dem überwältigenden Eindrucke der Ausführungen durch künstlerisch tüchtige Kräfte in Massen, wie sie wohl noch bei keinem Musikfeste in Deutschland vereinigt gewesen sind, zweifeln wir nicht, dass dieser Wunsch in Erfüllung gehen und das münchener Fest „das Wiegenfest künftiger süddeutscher Musikfeste“ werden wird.

Der ungeheure Raum im Glas-Palaste war durch einen starken Vorhang, der die eine Hälfte des Langschiffes da, wo es das Querschiff trifft, von diesem und der anderen Hälfte abschloss, verkürzt; dennoch bildete dieser begrenzte Raum mit seinen beiden über einander hinlaufenden Galerien immer noch einen Saal, der an 10—15,000 Menschen bequem fassen konnte und in dem, einschliesslich der Mitwirkenden, auch 5—6000 anwesend waren, welche der leider schon seit Freitag herabgiessende Regen nicht gehindert hatte, zu erscheinen. An der Spitze der Zuhörer bemerkten wir den König Ludwig, der nie fehlt, wo es gilt, eine Kunstleistung anzuerkennen und zu ermuthigen, und den Prinzen Adalbert.

Die Tonbühne erhob sich am Ende des Langschiffes stufenförmig empor, gekrönt von der Orgel, einem Werke des Orgelbauers Jos. Frosch, welches besonders in seinen weichen Registern bei Begleitung der Recitative und stelenweise der Sologesänge sehr schön wirkte, in den Chören hingegen für die gewaltigen Massen in Orchester und Chor hätte kräftiger durchdringen können. Was im Uebrigen den Klang überhaupt betrifft, so zeigten sich die Raum-Verhältnisse, welche natürlich ausserhalb aller akustischen Berechnung entstanden waren, doch recht günstig dafür, wiewohl freilich nicht gleich vortheilhaft an allen Punkten; namentlich war die so genannte *Galerie noble* keineswegs ersten Ranges für den Klang, der in der Arena des Palastes und vor Allem auf der zweiten (höchsten) Galerie ein wahrhaft pomöser und besonders für das

Orchester ein mächtiger und dabei klar in seinen verschiedenen Factoren zu unterscheidender war.

Der Chor bestand den Anmeldungen nach aus zwölftausend Mitgliedern; unter den Anwesenden mochten immerhin tausend wirklich singende Sängerinnen und Sänger sein. Der Sopran war entschieden am stärksten und mit den frischesten Stimmen besetzt; seine Einsätze und seine präzise Ausführung der prächtigen Chöre und Doppelchöre in Händel's „Israel in Aegypten“ waren höchst lobenswerth. Doch gab hierin der Alt und auch der Männerchor nichts nach, jedoch hatte man den Eindruck vom Ganzen, den auch ein markiger Einsatz der Vorgeiger und der ersten Violinen in einem grossen Orchester macht. Eine gewisse Lahmheit des Angriffes, wie man sie oft auch bei sonst ganz guten Chorpersonalen hört, war hier nicht zu bemerken; doch dürfen wir nicht verschweigen, dass mit den hiesigen und auswärtigen Dilettanten-Vereinen auch der königliche Hofkapellen-Chor und der Hoftheater-Chor mitwirkten. Die Ausbreitung des so zahlreich besetzten Orchesters — 100 Violinen, 40 Violen, 30 (nach dem Buche, in der That aber 38) Violoncelle, 30 Contrabässe, 8 Flöten, 6 Oboen und 6 Clarinetten, 8 Fagotte, 12 Hörner, 6 Trompeten, 6 Posaunen und zwei Paar Pauken —, was zusammen eine Masse von 265 Instrumentalisten bildete, hatte die Aufstellung des Chors etwas beeinträchtigt, indem namentlich die Tenoristen auf der einen, die Bassisten auf der anderen Seite des Orchesters zwei lange, verhältnissmässig schmale Reihen bildeten, welche durch die ganze Breite des Orchesters von einander getrennt und nicht terrassenförmig hoch genug gestellt waren. Trotzdem zeigte sich bei Stellen, wo das Orchester schwieg oder nicht überreich instrumentirt war, auch die Kraft des Männerchors, besonders der Bässe.

Das Concert begann den 27. September um elf Uhr Vormittags aus dem Grunde, weil der Glaspalast nicht erleuchtet werden kann und weil an demselben Abende, was bis jetzt wohl bei einem Musikfeste unerhört gewesen, im königlichen Hoftheater noch eine Oper, und zwar Mozart's „Don Juan“, zur Aufführung kam.

Das Programm bildeten Beethoven's *Sinfonia eroica* und Händel's „Israel in Aegypten“. Die Ausführung der Sinfonie war, Alles in Allem genommen, der Glanzpunkt des ersten Festtages; wir waren etwas ungläubig, ob die Menge die Wirkung — künstlerisch genommen — vergrössern, und noch mehr, ob sie die Präcision und den feineren Ausdruck, den diese herrliche Tondichtung verlangt, erreichen würde. Allein der Erfolg hat uns mit den Massen-Aufführungen ausgesöhnt. Mit Ausnahme der gleichen Viertel in den Contrabässen im Scherzo, welche allerdings trotz des sehr richtig genommenen und

keineswegs übertriebenen Tempo's zuweilen ein wenig in einander schwammen, kam Alles vortrefflich deutlich heraus, und oft mit wahrhaft erschütternder Wahrheit. In den *ff*-Kraftstellen machte das kolossale und von der ersten Violine bis zum Contrabass überaus tüchtige Geigen-Quartett die Bläser, das Blech nicht ausgenommen, fast tot, möchten wir sagen, — ein Fall, der noch nie da gewesen, da es sonst gewöhnlich umgekehrt ist; wenigstens mögen die Leser aus dieser Hyperbel schliessen, dass die Klangvermählung der beiden Orchestermassen eine vollständige und gar herrliche war. Die *Fortissimo's* im Trauermarsche, der Anritt der schweren Reiterscharen in den Bässen nach dem gewaltigen *As* und das *Fugato* machten eine ganz unbeschreibliche Wirkung. Hätten doch Berlioz, Ulibischeff und Andere, die nicht begreifen können, was dieses *Fugato* in dem Marsche soll, zugegen sein können, sie wüssten auf einmal, woran sie wären! Und wie schmetterten im Trio des Scherzo's die zwölf Hörner den steigenden Siegesgesang heraus! Da wusste ein Jeder, dass hier das heroische Element wieder mit strahlendem Glanze zum Vorschein kommt.

Was Vortrag und Ausdruck betrifft, so war auch im Einzelnen die Wirkung des Verständnisses und der Anleitung zu geistvoller Lebendigmachung der Partitur, wie sie bei einem Meister wie Franz Lachner vorauszusetzen, überall bemerkbar. Das *piano* und *forte*, der Schatten und das Licht im Tongemälde, wurden genau nach der Forderung des Componisten wiedergegeben, eben so das Anwachsen und Abnehmen der Tonwellen, die *Sforzato's* und sehr präcis auch die schroffen Abbrüche des *Fortissimo* mit unmittelbar darauf folgendem *Piano*. Der Ausdruck wurde allerdings in vielen Stellen durch die Massen unterstützt, ja, in manchen kam er vorzugsweise durch diese zur vollen Geltung; so haben wir z. B. in der Coda des ersten *Allegro's*, da, wo die Bässe das Thema nach den Hörnern und ersten Violinen im *Crescendo* einsetzen und dann (beim Eintritt desselben in den Trompeten und Holz-Blas-Instrumenten) die Violin-Figur mit den aufsteigenden Sechszebteln und den im *Staccato* absteigenden Achteln aufnehmen, diese Figur noch niemals durch das gesammte Geschmetter der Bläser und das Rauschen der Violinen so prächtig — „lustig“, würde Mendelssohn gesagt haben — durchgehört, wie hier von den 60 Bässen, 30 Violen und 6 Fagotten gegen 100 Violinen und die ganze Heermusik der Pauken und Bläser. Merkwürdig war aber, dass unter denselben Verhältnissen im Scherzo die Imitation der Bässe beim Eintritt des *ff* nicht so vollständig deutlich durchklang. Die Wirkung der Massen im Trauermarsch haben wir schon erwähnt; aber auch die zarten, klagend melodischen Stellen wurden vortrefflich ausge-

führt, und neben den trefflichen Blas-Instrumenten müssen wir auch der Pauken gedenken, die von schönem, vollen (nicht parisisch und belgisch rasselnden) Tone waren und sehr geschickt behandelt wurden.

Nach so lauter und aufrichtiger Bewunderung des Geleisteten wird der hochverehrte Herr Dirigent es nicht missdeuten, wenn wir uns mit dem Tempo des *Poco Andante* im Finale der *Eroica* nicht einverstanden erklären und es als viel zu langsam genommen bezeichnen müssen. Im *Adagio*-Tempo tritt es zu sehr aus dem Charakter des Ganzen heraus, das zweite Motiv des Thema's in den abbrechenden Sechszehteln der Oboe und ersten Violine (über den Triolen der Solo-Clarinette) erscheint alsdann gar zu zerstückt, die Gegenbewegung der ungeraden Triolen im Bass zu den geraden Sechszehteln der Clarinetten und des ersten Horns im *Fortissimo* vermählen sich nicht so gut (es gab auch hier einen kleinen Ruck gegen die Egalität in den letzteren), und endlich ist die Vorschrift Beethoven's: *poco Andante* (und in den Clavier-Variationen Op. 35: *Andante con moto*), ausdrücklich dagegen. (Vergl. unsere Abhandlung: *Ueber den Vortrag der Sinfonia eroica*, Jahrg. 1862, Art. IV. in Nr. 36).

Nach der glänzenden Eröffnung des ersten Fest-Concertes durch die heroische Sinfonie kam Händel's Oratorium: „*Israel in Aegypten*“, zur Aufführung. Die Wahl desselben war an und für sich durch die Trefflichkeit des Werkes gerechtfertigt, dann aber auch vorzüglich dadurch, dass die grossen Massen, über die man zu verfügen hatte, bei den zahlreichen Chören in diesem Oratorium am besten zur Geltung zu bringen waren. Von der gewaltigen Wirkung dieser Massen haben wir schon gesprochen. Sie entwickelte sich zunächst mächtig bei dem Einsatz des Doppelchors: „Er sprach das Wort“, wuchs mit der steigenden Zuversicht und mit dem ehrenden Applaus, der übrigens, seltsam genug, erst nach dem Chor: „Aber mit seinem Volke zog er dahin“, laut wurde, und entfaltete dann in Verbindung mit Orchester und Orgel seine vollen, breiten Schwingen in dem prachtvollen Tongemälde: „Ich will singen meinem Gott“, wo die Klangwogen sich so über einander thürmen, dass die Phantasie zu sehen glaubt, wie die Wellen über „Ross und Reiter“ zusammenschlagen. Das majestätische Vorspiel zu dem *Adagio*, welches diesen Chor einleitet, wurde mit solcher Kraft und so scharf accentuirtem Rhythmus von den zweihundert Saiten-Instrumenten ausgeführt, dass man wirklich sagen konnte: „Das hört alles Volk und ist erstaunt!“

Die Sologesänge im „*Israel*“ waren nur mit einheimischen, am königlichen Hoftheater angestellten Künstlern besetzt. Frau Diez, eine zwar schon längst rühmlich bekannte, aber nicht bloss desshalb von Kennern geschätzte

Sängerin, befriedigte auch diejenigen, die sie zum ersten Male hörten, durch immer noch frisch klingende Höhe und Ausgiebigkeit der Stimme und durch bis zur Kühnheit gehende musicalische Zuversicht. Fräulein v. Edelsberg ist im Besitze einer sehr schönen, vollen Altstimme, welche auch durch die weiten Räume wohltonend hinklang; ihr Vortrag war einfach und in so fern dem oratorischen Stil angemessen; jedoch hätte er auch für diesen etwas mehr Farbe haben können. Der Tenor ist nur wenig beschäftigt; Herr Heinrich sang aber die Recitative recht gut. Das bekannte Bass-Duett, von den Herren Kindermann und Bausewein gesungen, rief, wie gewöhnlich, rauschenden Beifall hervor, wie denn überhaupt bei dem zweiten Theile des Werkes das Publicum sich dankbarer zeigte, als beim ersten.

Den Stamm des Chors bildeten, wie wir hörten, hauptsächlich die hiesigen Kräfte: die Akademie, der Oratorien-Verein, die Sänger-Genossenschaft, die Chöre der Hof-Capelle und der Hof-Oper und mehrere Dilettanten, welche bei den glücklicher Weise für die Tonkunst hier fortduernden und eifrig gepflegten Aufführungen musicalischer Messen u. s. w. in den Kirchen sich in grosser Anzahl stets fort- und heranbilden. Zu dem Orchester waren auch von auswärts tüchtige Künstler herbeizogen, z. B. von Prag Prof. Mildner mit elf Instrumentalisten, von Aachen die Brüder Wenigmann, von Mannheim Koning und Kündinger, von Paris Müller (Violoncellist), von Frankfurt Sachar (Contrabassist), von Oldenburg Engel u. s. w. Mit münchen Künstlern waren, ausser dem tüchtigen Geigen-Quartett, die sämmtlichen ersten Stimmen der Blas-Instrumente besetzt, meist vorzüglich gut, wobei wir nur an Bärmann's Clarinette erinnern wollen.

Am Abende desselben Tages (den 27. September) zeigte sich das Hoftheater in seinem Glanze. Nachdem das frühere Gebäude im Jahre 1823 dem Schicksale aller Theater, einem zerstörenden Brande, verfallen war, stand der jetzige Prachtbau aus der Asche wie ein Phönix, und schon im zweiten Jahre darauf war er nach den Plänen des Architekten Fischer vollendet. Durch ein hohes, mit acht korinthischen Säulen geziertes Portal tritt man in die weiten inneren Räume dieses grössten Theaters in Deutschland, denn es fasst 2500 Zuschauer, und die Bühne ist 100 Fuss breit und 190 Fuss tief. Man gab Mozart's „*Don Juan*“ ohne die Recitative, was wir eben nicht für einen so entsetzlichen Missgriff halten, wie manche Kunstrichter (denn wo Mozart sie musicalisch wirksam haben wollte, da hat er sie auch ausgeschrieben und mit dem ganzen Orchester begleitet); aber man gab ihn auch mit der alten, schlechtesten Ueersetzung des Textes, mit de-

ren Abschaffung endlich die Hoftheater wenigstens vorangehen sollten. Frau Dustmann aus Wien gab die *Donna Anna*, oder vielmehr sie war jene Anna voll edlen Feuers und hochtragischer Leidenschaft in Gesang und Spiel, wie sie Mozart sich gedacht hat, wie seine Töne sie unwiderleglich fordern, nicht wie ästhetisirende Schöngestalter das reine, keusche Bild zur Caricatur herabzerren möchten. An dieser herrlichen Schöpfung des Mozart'schen Genius hat sich Hoffmann wahrhaft versündigt. Da Frau Dustmann in den beiden grossen Fest-Aufführungen im Glas-Palaste nicht mitwirkte, sondern nur in dem dritten Concerte sang, so war es für die Festbesucher um so mehr eine grosse Befriedigung, sie im Theater hören zu können. Das Haus war denn auch brechend voll, und Applaus und Hervorruf folgten jedem Abgange der grossen dramatischen Sängerin. Herr Kindermann ist immer noch ein guter *Don Giovanni*, und die sonore Stimme wirkt besonders in den Ensembles schön. Dass Frau Diez die *Elvira* sang, die man oft auch auf guten Bühnen vernachlässigt sieht, war ein grosser Vortheil für das Ganze; auch Herr Grill sang den *Don Ottavio* nicht bloss gut, sondern wusste auch dieser, von den Concert-Arien abgesehen, undankbaren Rolle ein gewisses Interesse zu verleihen. Im Ganzen war es, besonders im ersten Acte, eine glänzende Vorstellung.

König Enzio. Oper von J. J. Abert.

Je geringer unter den jährlichen Opern-Novitäten der deutschen Bühnen die Zahl einheimischer Erzeugnisse ist, und je seltener eines der letzteren über die Bühne, auf welcher es eine locale Geltung sand, hinaus kommt, um so reger muss sich die Kritik den neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der dramatischen Musik in Deutschland zuwenden, um das Unrecht der grossen Bühnen, die ihre Kräfte und Schätze leider vorzugsweise den „importirten“ Opern widmen, wenigstens einiger Maassen wieder gut zu machen. Da die Niederrheinische Musik-Zeitung durch ausführliche Besprechungen der „Katakomben“, der „Lorelei“ u. s. w. von allen musicalischen Zeitschriften diesen Grundsatz am meisten thatsächlich angenommen hat, so wird sie auch den folgenden Zeilen über Abert's „König Enzio“ und dessen Aufführungen in Stuttgart und Karlsruhe den Raum nicht versagen.

Der Componist, es ist wahr, zeigt bisher nicht hervorstechende Originalität, er geht in den Spuren Wagner's und Meyerbeer's; allein Hingabe an Vorbilder ist der unvermeidliche Weg für die noch junge Kraft, für das unbesangen schaffende Talent, und erinnert man sich an die

Unselbständigkeit und den Mangel an Originalität in den ersten Opern unserer grössten Meister, so wird man es bedenklich finden, über eine schöpferische Zukunft da abzurtheilen, wo man Beweise eines bedeutenden Talentes anerkennen muss. Die Erfindungsgabe, die sich, gebunden vielleicht durch Vorbild und Gewohnheit, noch nicht in den grossen Formen des Ganzen bemerklich macht, ist gleichwohl in Melodie und Charakteristik bemerkenswerth. Das melodische Element tritt zwar nicht allgemein und in leicht fasslicher Form in den Vordergrund, was zum Theil mit dem Streben nach Vertiefung zusammenhangen mag, doch fallen einige besonders innig gelungene Musikstücke, wie das Quintett der Sargscene: „Leb' wohl, leb' wohl, auf kurze Zeit“, der Schlusschor desselben Actes: „Meinem Schicksal will ich stehen“, die Cavatine: „Ach, was sollen dem Gefangenen“, und einige Duette von vorn herein bedeutungsvoll ins Ohr und gewinnen in ihrer Verarbeitung einen ungemeinen Reiz, und zugleich findet man bei genauerer Bekanntschaft mit der Oper die Melodik, die in Abert's „Anna von Landskron“ noch sparsam war, überhaupt in vielfach wirksamer, charakteristischer und individuel aneignender Weise, wenn auch oft von der Instrumentation überdeckt, die musicalische Darstellung durchziehend, — ein Umstand, der in unseren Augen bei der vorzugsweise harmoniösen (Wagner'schen) Behandlung der Oper besonders ins Gewicht fällt. Dass die Subjectivität des Componisten in einer gewissen lyrischen Einseitigkeit vorherrsche, wie wir anderswo gelesen, können wir nicht bestätigen; vielmehr finden wir gerade die Liebesscenen, mit Ausnahme des schönen Duetts im zweiten Acte: „O selig, wenn in stiller Zelle“, nicht lyrisch genug gehalten, nicht mit der frischen Kraft und Vertiefung componirt, wie das mehr Ernste und Charaktermässige der Oper. Dagegen denken wir, dass zu der erwähnten Ansicht die uns verfehlt scheinende Composition einzelner Piecen Anlass gegeben habe, wohin wir unter Anderem das völlig leicht gehaltene Schreckenslied Gaddo's im vierten Acte rechnen: „Des Tages Licht scheint nicht hinein“. Die Hauptsache aber scheint uns der Umstand zu sein, dass, solche Ausnahmen abgerechnet, die objective Hingabe des Componisten an die Scene, das Streben, die Situation zu charakterisiren und bis in ihre verschlungenste Bewegung zu reinem Ausdruck zu bringen, erfreulich und erfolgreich hervortritt. Hier scheint uns die Hauptbedeutung und der Beruf des Componisten zu liegen, und wir erwähnen als Glanzpunkte in dieser Hinsicht das Finale des zweiten Actes von der Hymne an: „Entsagt hatt' ich dem Thron der Hohenstaufen“, das grossartige Ensemble der Kampfscene des dritten Actes mit dem prachtvollen Finale, und das Gebet mit Schlusschor des vierten Actes,

der die ergreifende Handlung versöhnend und wahrhaft verklärend abschliesst. Doch auch neben diesen unter wirksamer Verflechtung von Massenwirkungen mit den Einzelstimmen erzielten Erfolgen wollen wir als Muster elegisch-dramatischer Behandlung in einfachster Scene den Eingang des vierten Actes anführen, in dem das allmähliche Erwachen Bianca's aus tiefster Schmerzbetäubung zum Leben und Bewusstsein neuen Schmerzes, ihr Uebergang zum Gebete und zum heldenmüthigen Entschluss ergreifend hervortritt, obwohl wir die in der Wiederholung der Cantilene als Duo hervortretende, auch sonst öfters beliebte starke Anwendung des Unisono nicht als Ideal musicalischer Schönheit empfinden können; wir wollen anerkennend ferner des ersten Actes gedenken mit seinen bewegten, lebensvollen Schilderungen im Liede Rainer's, im Melodrama Fabio's und im *Allegro brillante* der Bianca; der trefflichen Charakteristik Bianca's als treuen, heldenmüthigen Weibes in mehrfachen hervorragenden Nummern, und vor Allem der Zeichnung Gaddo's, die nur, dem Texte freilich entsprechend, gar zu dämonisch für die Wahrheit des Ganzen gehalten ist, im Melodram des zweiten Actes und in der Scene mit Enzio ebendaselbst, woran sich die wirksame Dolchscene des letzten Actes reiht.

Die Vorführung der Oper in Karlsruhe zeichnete sich vor Allem durch das treffliche Ensemble aus, durch die auch auf den Chor übergehende richtige und jederzeit lebendige Beteiligung an der dramatischen Scene und durch sorgsame Inszenirung. Die grosse Kampf- und Schluss-Scene des dritten Actes dagegen ist in Stuttgart mit dem glänzenden, durch Enzio's Prunkliebe wohlberechtigten Leichenzuge, mit den reichen Gruppen-Verschlingungen und ihrem lebhaften Fortgange ungleich wirksamer eingerichtet, was auch von der Schluss-Scene der Oper gesagt werden muss. Die eingreifendste Verschiedenheit aber betrifft die musicalische Einrichtung der Oper, und hier müssen wir bekennen, dass — mit Ausnahme der Reintegrirung des schönen Duetts: „O selig, wenn in stiller Zelle“, so wie der Ausscheidung des Rache-Terzetts: „Dieses theure Blut“ — wir die Abweichung von der stuttgarter Partitur bedauern, da die Verkürzungen bisweilen die Entwicklung des musicalisch-dramatischen Lebens der Scene stören.

Innerhalb eines Jahres, seitdem diese Oper in Scene ging, hat sie sich auf drei Bühnen eine Stätte errungen (neben den beiden genannten auch in Mannheim). Ihr Gegenstand ist echt deutsch — der Ausgang desjenigen Kaisergeschlechtes, an das zumeist unser nationaler Glanz geknüpft war. Was dem Texte vorzuwerfen ist, wäre etwa neben der zu grossen, den Componisten augenscheinlich überwältigenden Gedrängtheit und Fülle des epischen

Stoffes noch der Umstand, dass er theilweise zu finster schildert und dass er die nationale Grösse, für die er begeistern will (echt deutsch), uns im Unglücke, im Untergange aufzeigt; immerhin aber bildet der Text ein geschlossenes Drama, wodurch ein Eindruck des Ganzen erzeugt wird. Seine Inspirationen aber sucht Abert im Texte, er will nicht gefällig, modern oder unverständlich u. s. w. sein, sondern seine Scene sprechen lassen; er hält Farbe in der Schilderung, ohne zu stagniren, und vertieft sich in ihr, ohne völlig das Melodische zu opfern; selbst die reinen Instrumentalsätze, wie der Trauermarsch des dritten Actes, beweisen dies. Aber freilich liegt der Schwerpunkt seiner Charakteristik noch viel zu einseitig im Orchester, und eine Rückkehr zu Mozart'scher, ja, zu Gluck'scher Einfachheit, ohne die er nichts wahrhaft Grosses leisten wird, scheint ihm vorerst noch fern zu liegen. Abert ging, wie es scheint, ursprünglich von dem Boden der Wagner'schen Ideen aus, und indem wir dieses annehmen, dürfen wir uns einer bemerkenswerthen Umkehr in seinem Schaffen erfreuen. Die aufsteigende Phase unserer musicalischen Glanz-Epoche — so Mozart im „Idomeneo“ — rang sich von den Vorbildern los, indem sie die Sprache des Gesanges durch Instrumental-Begleitung zu verstärken, zu schattiren und individueller auszuprägen begann, und hiervon durch dem Tongemälde, wenn wir diesen Vergleich festhalten dürfen, seine volle Deutlichkeit schaffte, die wohlthuenden Verhältnisse der Perspective und des abhebenden Hintergrundes ihm organisch aneignete. Die absteigende Bewegung der Epoche hat sich mit ihren gesundesten Kräften in die Ueberbildung dieses Beiwerks zur Melodie verlaufen, in eine barbarische Herrschaft der Instrumental-Begleitung. Und wiederum von diesem Endpunkte aufwärts sehen wir eine Bewegung entstehen, welche umgekehrt sich losringt von ihren Vorbildern, indem sie die zerstörte Melodie aus den Trümmern gräbt und aus verwirrenden, endlosen Tongemälden zur Einfachheit und Homophonie sich mit neuem Inhalt zurückarbeitet. Eben dieses können wir von Abert sagen, dem noch in seiner „Anna von Landskron“ eine lärmende und überbürdete Orchestration die individualistisch-melodischen Momente, wie ein allzu reissender Strom seine Inseln, ertränkte oder verwüstete; und in dem Fortschreiten auf diesem Wege, so scheint uns, ist seine Zukunft.

Nachschrift der Redaction. Der Text von A. B. Dulk enthält ein historisches Drama, in welches die Liebe und Aufopferung der Lucia Vindageli (hier Bianca genannt), der heimlich vermählten Gattin Enzio's, verflochten ist. Trotz der Sprödigkeit des Stoffes, der uns den jungen, schönen und tapfern Sohn Kaiser Friedrich's II. nicht als Helden und Theilnehmer an den Kämpfen seines

Vaters, sondern als Gefangenen in Bologna, mithin mehr leidend als handelnd darstellt, denn im Grunde ist Bianca die Heldin des Stückes — ist es dem Verfasser doch gelungen, eine Folge von lebensvollen dramatischen Situationen zusammenzustellen, die von lyrischen Ergüssen, welche das Verhältniss der beiden Liebenden herbeiführt, unterbrochen werden. Er hat dabei die Erzählung von dem verunglückten Fluchtversuche Enzio's und der darauf erfolgten strengerem Haft desselben benutzt, wobei er das Weinfass, in welchem man den König aus dem Burgthore schaffen wollte, in einen Sarg verwandelt hat, in welchem Enzio selbst anstatt der Leiche seines Dieners hinausgetragen, aber auf Anstiften eines Verräthers von der Wache angehalten wird. Die Sage von dem eisernen Käfig, in den man den König nach der vereitelten Flucht auf Zeitlebens eingesperrt, musste der Dichter natürlich verlassen; er führt die Katastrophe dadurch herbei, dass Enzio in einen finsteren, feuchten Kerker versenkt wird, wohin Bianca ihm folgt. Die Einführung einer Art dämonischen Elementes in der Person des Todtenbeschauers Gaddo, der wegen einer früher von Enzio an ihm begangenen Grausamkeit Rache gegen ihn brütet und ihn verräth, können wir nicht für eine glückliche Erfindung halten, da, wenn Enzio ihn, den im Kampfe Gefangenen, nebst 299 Gefährten hat ans Kreuz schlagen lassen, diese That wahrlich nicht geeignet ist, die Theilnahme für Enzio zu steigern. Ueberhaupt leidet der Text als Drama daran, dass das Interesse der Zuschauer sich auf Niemanden concentriren kann, indem einerseits von der Herrlichkeit der Hohenstaufen viel geredet wird, aber keine That durch sie geschieht, und andererseits sie als Gewaltherrischer dargestellt werden, indem der Zuhörer durch die Chöre der Bologneser für die „Freiheit und das Recht“ der italiänischen Republiken „gegen der Unterdrücker Hand“ begeistert werden soll. Ins Einzelne des Textes in Bezug auf Sprache und Form wollen wir weiter nicht eingehen, nur können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die Sprache öfter Schwulst für Poesie und Widriges für Kräftiges gibt, wohin Redensarten wie „das Herz in Herzengluthen kühlen“ — Kampf, „bis des Stromes Flut von Blut erwarmte“ — „Duldsam harrt der Slave der Gebote, Unduldsam (?) indess verfault der Todte“ — „Ich gebe täglich dir nicht mehr, als einem Hund gebührt“ u. s. w. zu rechnen sind.

Der Componist hatte demnach, trotzdem dass der Text, wie wir oben anerkannt haben, manche gute dramatische Situationen und wiederum lyrische Stellen für die musicalische Behandlung bietet, dennoch eine schwierige Aufgabe zu lösen, wenn seine Musik die auffallenden Schwächen des Gedichtes vergessen machen sollte. Wir haben

keiner der bisherigen Aufführungen der Oper beigewohnt und können daher unsere Meinung nur nach Einsicht der Partitur, die uns zufällig zu Theil wurde, abgeben. Danach stimmen wir im Ganzen mit dem Urtheil des Verfassers obigen Artikels über die Musik überein, nur können wir uns nicht mit der Ansicht einverstanden erklären, dass Abert in die Fusstapsen Wagner's trete. So viel wir, ohne die Oper gehört zu haben, aus den Noten herauslesen können, ist das nicht einmal in der Instrumentirung der Fall, die zwar in den grossen Ensemblestücken, wohin sie gehört, reich und modern ist, aber keineswegs bloss in eine Folge von lärmenden Klangwirkungen auszuarten scheint. In melodiöser Hinsicht ist vollends die Schreibweise Abert's total von der psalmodirenden declamatorischen Recitation Wagner's verschieden, ja, man könnte dem Componisten gerade im Gegentheil eher den Vorwurf einer gewissen melodischen Monotonie machen, welche aber nicht durch die steife Uebersetzung des Textes Wort für Wort in Noten, sondern vielmehr durch ein Sichgehenlassen in den gewöhnlichen Formen der Cantilene veranlasst wird, wie dieses ihn denn auch zu den von dem Berichterstatter mit Recht gerügten italiänischen Unisono im Duett geführt hat. Dass Abert bereits überall selbständig sei, wird Niemand behaupten: aber eben so wenig wird man ihm ein bedeutendes Talent für dramatische Musik absprechen können. Möge es durch Festhalten an dem Edeln der Gattung — und durch glücklichen Fund guter Textbücher! — immer mehr zur Entwicklung kommen und Unterstützung durch die Bühnen finden, um die leider der deutsche Opern-Componist — betteln muss.

Beurtheilungen.

M. von Asantschewsky, Op. 3, Streich-Quartett (in Stimmen). Verlag von Alfred Dörfel, Preis 2 Thlr.

Derselbe, Op. 4, Drei Stücke für das Pianoforte. Verlag von Fr. Kistner. Preis 20 Sgr.

Genannter Tonsetzer wurde durch den Vortrag seines Op. 1 und Op. 2 in der „musicalischen Gesellschaft“ zu Köln, welche bekanntlich jederzeit gern musicalische Talente unterstützt, dem Publicum bekannt. Aus den vorgebrachten Sachen erkannte man, dass dieselben kein gewöhnliches Talent, sondern ein mit wirklichem Beruf zum Schaffen ausgerüstetes producirt habe. Es liegen uns jetzt die oben verzeichneten Werke vor, in welchen entschieden ein Fortschritt des Künstlers erkennbar ist. Das Streich-Quartett, dessen beide letzte Sätze, als aus Einem Gusse geschaffen, namentlich hervorzuheben sind, zeigt durchweg

eine tüchtige musicalische Bildung sowohl in Bezug auf Formkenntniss wie auf contrapunktische Detail-Ausarbeitung. Der erste Satz könnte an manchen Stellen der rhapsodischen Verwerthung der Motive entrathen, welche den melodischen Fluss bisweilen hemmend unterbricht und die sonst genial ausgeführten Einzelheiten weniger zur Geltung kommen lässt. Eine genauere Analyse wird später bei weiterer Verbreitung des Werkes ihre Stelle finden. — Op. 4 sind drei liebenswürdige Stücke, die im Ganzen eine Hinneigung zu Chopin's besten Sachen nicht verkennen lassen, dabei aber frei von gefährlicher Nachahmerei und affectirter Harmonisirung aus dem Innern heraus selbständig geschaffen sind. Bei der nicht allzu schwierigen Ausführbarkeit eignen sich diese Stücke auch für den Vortrag in Familienkreisen, wo sie gewiss eben so wie im Salon eine freundliche Aufnahme finden werden. Hoffen wir, dass der jugendliche Componist auf dem eingeschlagenen Pfade fortwandle und später in grösserer, mächtigerer Entfaltung seine Ideen in realer Beherrschung verwerte.

O. P.

dieses erste Fest des rheinischen Sängervereins gethan haben, so beginnt eine neue Aera für den Männergesang, und wir brauchen den Sängern, als den Trägern der künstlerisch-classischen Richtung, nur zuzurufen: „Die Würde der Kunst ist in eure Hände gegeben: bewahret sie!“

Hiller's „Osterfeuer“ und „Ostara“, Gedichte von Etlar Ling, sind Gesänge mit Orchester von heroischem Schwung und mächtigem Eindruck, die mit wahrer Begeisterung gesungen wurden. Franz Lachner's Psalm 150, ebenfalls mit Orchester, gibt den pomösen Charakter des Jehovahdienstes im Tempel vortrefflich wieder im Einklange eines gewaltigen Chors mit allem Glanze der Instrumentation. Beide Werke sind eine wahre Bereicherung der guten Literatur für Männergesang.

Diesen Prachtstücken der grossen Meister schloss sich als eine kleinere, aber höchst ansprechende, gar liebliche und herzliche Gabe Karl Wilhelm's Composition des Liedes „Frühlingszeit“ aus den Liedern von Mirza Schaffy an, welche, von den Mitgliedern der crefelder Liedertafel allein ganz vortrefflich gesungen, den rauschendsten Beifall hervorrief.

Alles Uebrige wurde vom Gesammtchor gesungen, und im Vortrage der Gesangstücke kann man kaum irgend einem den Vorzug einräumen, denn Alles wurde sehr gut, nicht bloss präcis, sondern auch mit schöner Färbung des Ausdrucks gesungen. Sollte man durchaus classificiren, so dürfte der Eindruck der Gesänge *a capella* von Palestrina („O bone Jesu“) und von Vittoria („Popule meus“) den Vorrang bedingen, dann neben den beiden Werken von Hiller und Lachner die Ausführung der „Sturmesmythe“ von Lachner, und von den kleineren Stücken die von Schubert's „Gondelfahrer“ mit Orchester-Begleitung von F. Weber auszuzeichnen sein.

Eine angenehme Gabe waren die Soprangesänge von Fräulein Georgine Schubert, deren schöne Stimme den Saal vollkommen ausfüllte, ja, in dem von der Tonbühne weiter entfernten Raume an Weichheit und Fülle noch gewann. Wenn die Wahl der Adagio-Arie aus Mozart's „Entführung“ nicht eben zweckmässig für das Concert war, so machte dagegen der Vortrag des *Ave Maria* von Gounod nach einem Präludium von Bach, für Sopran, Violine (Herr von Königslöw) und Pianoforte eingerichtet, auch auf das grosse Publicum einen tiefen Eindruck, und später ärmte die Künstlerin durch den Reiz, den sie dem „Haideröslein“ von Schubert zu verleihen verstand, von Allen und durch den freilich sehr faden Walzer von Potier von dem grössten Theile der Zuhörer rauschenden Applaus und Hervorruft, worauf sie noch das Bravourlied von Taubert zugab.

Am folgenden Tage versammelte ein Mittagsmahl im Casino die Sänger und Kunstfreunde, wobei ernste und humoristische Reden die gesellige Stimmung erhöhten und Lieder unseres unerschöpflich poetischen und melodischen Andreas P. mit jenen abwechselten. Möge die Strophe des Bundesliedes:

Nicht zum Kampfe, nicht zum Streite
Trafen die Genossen ein,
Die Liederkämpfe sind für uns vorbei,
Unser Lied, Triumph! ist frei!

der fortdauernde Wahlspruch des rheinischen Sängervereins sein, dem ein so schöner Anfang die Weihe gegeben hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Stadttheater ist Fräulein Desirée Artôt in dieser Woche in zwei Rollen aufgetreten, als Rosine im Barbier von Sevilla und als Marie in der Regimentstochter. Die wunderbare Vollendung ihres Kunstgesanges in Verbindung mit einer besonders im *mezza voce* sehr lieblichen Stimme, einem Spiel voll höchster Anmuth und Grazie und einem ausdrucksvollen Vortrage lyrischer Stellen, der besonders am zweiten Abende Eindruck auf uns machte,

Concert des rheinischen Sängervereins.

Wir haben in Nr. 38 unsern Lesern bereits Nachricht von dem Zusammentritt des „rheinischen Sängervereins“ und von dem Zwecke, den er zu verfolgen gedenkt, gegeben. Das erste Concert desselben fand am 4. d. Mts. im grossen Gürzenichsaale statt; unser Wunsch, dass das Publicum dem edeln Streben mit Theilnahme entgegenkommen möge, ist in so hohem Maasse in Erfüllung gegangen, dass die Sitzplätze im Saale alle ausverkauft und auch die Galerieen gefüllt waren. Die Ausführungen haben aber auch gezeigt, dass der neue Bund eine treffliche Auswahl von Kräften aus den gesangreichen Landen am Niederrheine in sich schliesst. Die Liedertafeln von Aachen (Fritz Wenigmann), Crefeld (Wilhelm), Elberfeld (Weinbrenner), die Concordia von Bonn (Brambach), die Männer-Gesangvereine von Neuss (Hartmann) und von Köln (Franz Weber) bildeten eine Vereinigung von 275 durch Wohlklang und Frische ausgezeichneten Männerstimmen, welche theils ohne, theils mit Begleitung eines Orchesters von achtzig Instrumentalisten unter der Leitung von Franz Weber eine Reihe von Compositionen ausführten, wie sie wohl noch selten bei einem Sängerfeste von durchgehend so werthvollem Gehalte vorgekommen sind. Ja, dieser Männergesang und die Wahl solcher Stücke rächt sich an den Gegnern desselben, welche die ganze Kunstgattung in die Acht erklären wollen, weil sie oft missbraucht worden ist, als wenn die ebenfalls vorhandene Flut von leichten und trivialen Instrumental-Compositionen ein Verdammungs-Urtheil über die ganze Instrumentalmusik rechtfertigen könnte!

Aber nicht nur durch Auswahl des älteren Guten zeichnete sich das Programm aus, sondern es brachte auch Neues, das ihm zu besonderer Zierde gereichte und neben der festlichen Einrichtung des Ganzen, der Zahl der Mitwirkenden und der glänzenden Versammlung in dem prächtig erleuchteten Saale vorzüglich dazu beitrug, dem Concerte den Charakter eines Musikfestes von höherer Bedeutung zu verleihen. Und wahrlich, wenn die besten deutschen Tonmeister, wenn Männer wie Ferdinand Hiller und Franz Lachner Werke für Männerchor schreiben, wie sie es eigens für

weil er oft bei den besten französischen Coloratursängerinnen in der Virtuosität untergeht, konnte nicht verfehlen, auch das körner Publicum zu rauschendem Applaus und mehrmaligen Hervorruft hinzurütteln, obschon dasselbe zwei sehr verschiedene Bestandtheile in sich schliesst, deren einer fast ausschliesslich nur durch die ernste classische Musik zu befriedigen und gegen alle Virtuosität eingetragen ist, der andere zu lange den feinen Reiz der Kunst entbehrt hat, um ihn richtig würdigen zu können, und daher sich eher vom Stimm-Material imponiren, als von der meisterhaften Behandlung desselben bezaubern lässt.

*** **Frankfurt a. M.**, 1. October. Unter den Neuigkeiten, welche das Stadttheater in letzter Zeit brachte, fand die zweiachtige Operette „Die Schwätzerin von Saragossa“ eine ganz besonders beifällige Aufnahme. Die Idee der Handlung ist dem Spanischen des Cervantes entnommen und von Charles Nuitter für Offenbach bearbeitet. Offenbach's Musik ist, wie in allen seinen Compositionen, so auch in dieser Operette graziös und pikant, ein wahrer Blumenstrauss gefälliger, leichtfasslicher Melodien. [Sie ist in einigen Nummern, z. B. dem Canon in dem Quartett bei Tisch, mehr als bloss pikante Musik. Da diese hübsche Operette, die ein eben so gewandtes Spiel als Virtuosität im syllabischen Gesange verlangt, in der Niederrheinischen Musik-Zeitung von 1862, Nr. 29 vom 19. Juli, bereits eine ausführliche Analyse bei Gelegenheit ihrer ersten Aufführung als „Bavard et Bavarde“ in Ems gefunden hat, so müssen wir hier auf jenen Bericht verweisen.] Wo diese Operette in so guter Besetzung und abgerundeter Darstellung, wie sie hier Statt fand, gegeben werden kann, wird sie sich schnell einen Kreis von Freunden erwerben. Fräulein Labitzki in der Rolle Roland's des Schwäters gebührt für Gesang und Spiel das Prädicat vortrefflich. Fräulein Geisthardt (Beatrix, die Schwätzerin) war im Gesange untadelhaft und fand sich auch im Spiel mit vieler Gewandtheit in die schwierige Aufgabe. Fräulein Wallbach (Ines) liess etwas mehr Leben in der Darstellung zu wünschen übrig. Die Herren Dettmer, Hassel und Stotz (Sarmiento, Christobal und Torribio) trugen durch die lebenswarme Auffassung ihrer Rollen nicht wenig zum Gelingen des Ganzen bei. Dass auch die Gläubiger Roland's, die ihn bis über die Strasse verfolgen, hier mit vier Damen besetzt waren (Bertelmann, Eichberger, Oppenheimer und Marchand), machte einen sehr komischen Eindruck. Das Publicum, durch die gelungene Vorstellung in animirter Stimmung, spendete lebhaften Beifall und rief die Darsteller nach einzelnen Scenen und nach den Actschlüssen hervor.

Gotha, im October. Oede und leer stehen die Felder, das Lied der Vögel, das Summen der Bienen ist verstummt, und mit Wehmuth sehen wir zu, wie sich die Natur zu ihrem Schlummer rüstet. Dabei ist es aber zunächst ein Gedanke, der uns auch wieder erfreut, und zwar der, dass mit den entchwundenen schönen Tagen die luftigen und duftigen so genannten Garten-Concerte ihr Ende erreicht haben und dass Euterpe wieder zu der ihrer würdigeren Herrschaft gelangt, indem gediegenere Compositionen in den Concerten zur Aufführung kommen. Die Reihe dieser Concerte wurde in verwichener Woche hier mit einem vom Hofpianisten Leopold Brassin veranstalteten Concerte eröffnet. Es kamen darin zum Vortrage das prächtige, phantasiereiche Concert für Piano mit Orchester-Begleitung (E-moll) von Chopin, symphonische Etuden in Form von Variationen von R. Schumann. Den Glanzpunkt des Concertes aber bildete die Sonate für Piano und Violine (G-dur) von L. van Beethoven. In diesen Musikstücken brachte der Concertgeber L. Brassin nicht nur seine bedeutende technische Fertigkeit zur Geltung, sondern er zeigte auch durch seinen Vortrag, dass er tiefer eingedrungen ist in das Verständniss der Tongebilde, welche er reproduciert. Es ist nichts Maschinenmässiges in seinem Vortrage, vielmehr weht uns geistige Frische und Leben aus seinem

Spiele entgegen. Und so muss es sein; nur auf diesem Wege wird die Kunst gefördert. Wer auf dem anderen Wege sein Heil versucht und sich in moderne Clavierraserei verliert, drückt die Kunst herab, erniedriget sie. Die Violin-Partie in der Beethoven'schen Sonate wurde vorgetragen von dem Kammermusicus Gottschalk aus Meiningen. Ausserdem spielte derselbe noch ein Concert für Violine von David (D-moll) und zwei Piecen von H. Vieuxtemps (Romanze und Die Nachtigall). Dem Spiele des Herrn Gottschalk ist noch mehr Abrundung, seinem Vortrage mehr Innigkeit und Wärme zu wünschen.

Ankündigungen.

Im Verlage von N. Simrock in Bonn sind so eben erschienen und durch alle Musicalienhandlungen zu beziehen:

Bargiel, W., Op. 26, „Der Herr ist mein Hirt“ (Psalm 23), für dreistimmigen weiblichen Chor und kleines Orchester. Partitur 24 Sgr. Orchesterstimmen 24 Sgr. Clavier-Auszug 16 Sgr. Chorstimmen 8 Sgr.

Brahms, Joh., Op. 25, Quartett für Piano, Violine, Bratsche und Violoncelle. 4 Thlr. 8 Sgr.

— — Op. 26, Quartett für Piano, Violine, Bratsche und Violoncelle. 4 Thlr. 8 Sgr.

Händel, G. F., Ode auf den heiligen Cäcilientag. Clavier-Auszug mit englischem Text und deutscher Uebersetzung von Gervinus. 1 Thlr. 10 Sgr. Chorstimmen 21 $\frac{1}{4}$ Sgr.

— — Vollständige Orchesterstimmen dazu nach Mozart's Instrumentation. 6 Thlr. 12 Sgr.

In unterzeichnetem Verlage erschienen:

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Sonaten vierhändig arrangirt und mit Fingersatz versehen von Louis Köhler. Unter den bedeutenden Vorzügen dieser Ausgabe ist hauptsächlich der höchst correcte und deutliche Druck hervorzuheben, welcher dieselbe zu einer wahren Pracht-Ausgabe erhebt; dann der äusserst billige Preis, indem jeder Bogen kaum den vierten Theil des gewöhnlichen Musicalien-Preises kostet, so dass selbst der minder Bemittelte sich das Werk ohne Mühe nach und nach anschaffen kann.

Das Ganze zerfällt in 48 Lieferungen, die bis zum Anfange März 1865 (je 14 Tage eine Lieferung) vollständig in den Händen der Subscribersen sich befinden werden. Die ersten drei Sonaten nebst Prospect über Inhalt und Preise der einzelnen Lieferungen liegen in jeder Buch-, Kunst- und Musikhandlung zur Ansicht aus.

Braunschweig.

Henry Litolff's Verlag.

So eben erschien und ist durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen,

componirt von

Ferdinand Hiller.

Op. 106.

Preis 4 Thlr.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

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.