

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 45.

KÖLN, II. November 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die italiänische Oper alter und neuer Zeit. — Ein Vocal-Concert in Crefeld. Von L. B. — Historisches Concert von Herrn und Frau Marchesi in Köln. — Zweites Gürzenich-Concert (Schluss). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Quartett der Gebrüder Müller, Beethoven-Quartett aus Paris, Fräulein Tietjens — Elberfeld, Fräulein Brenken — Minden, Herr Drobisch — Mainz, Madame Frezzolini — Hannover, Künstler-Concert — Coburg, M. Bruch's „Loreley“ — Darmstadt, „Africanerin“ — Dresden u. s. w.).

### Die italiänische Oper alter und neuer Zeit.

Es ist bekannt, dass der völlige Mangel an dramatischer Wahrheit in der italiänischen Musik längst von deutschen und französischen Kritikern dargelegt und gerügt worden ist, wiewohl es noch jetzt Leute gibt, die es Wagner zum grossen Verdienste anrechnen, dass er, wie sie meinen, zuerst gegen die alte, aus Italien überkommene Form der Oper aufgetreten sei. Weniger oder fast gar nicht bekannt ist es aber, dass unter den Italiänern selbst bedeutende Musiker und Schriftsteller von grossem Ansehen sehr energisch gegen die Unwahrheit der Opernmusik ihrer Landsleute von den Zeiten der Entstehung der Oper an bis auf unsere Tage geeifert haben. Ja, es ist höchst merkwürdig, dass nach einer Anführung bei Arteaga (*Le Rivoluzioni del teatro musicò italiano. Venezia, 1785*) schon vor Alessandro Scarlatti sich in der Schrift des gelehrten Giov. Battista Doni: *De praestantia musicae veteris. Florent. 1647*, folgende Stelle gegen die damaligen Sänger findet:

„Indem unsere Sänger die Härte und Trockenheit der melodischen Aufeinanderfolgen vermeiden wollen, vervielfachen sie dieselben auf einmal ohne alles Maasshalten und zerreiben sie auf eine so schreckliche Weise, dass sie unausstehlich werden. Die Italiänner leiden besonders an dieser Sucht, und da sie sich selbst für grosse Mäppner von höchstem Talente halten, so betrachten sie die übrigen Menschen wie Vieh und Holzklötze. So haben sie sich denn auch mit Recht in den Augen der Fremden lächerlich gemacht.“

In dieser Notiz liegt ein Beweis, dass schon vor der Feststellung der Form der Arie, die man Scarlatti zuschreibt, die Sänger sich als Verschönerer und Verbesserer der Melodieen betrachteten, da Doni seinen Unwillen schon im Jahre 1647 auslässt und Scarlatti erst 1659 geboren wurde.

Nachdem Scarlatti die Form der Arie mit zwei Theilen und dem Dacapo festgestellt hatte, beobachteten die italiänischen Componisten diese Form, ohne sich an die dramatischen Situationen und den verschiedenen Gefühls-Ausdruck zu kehren, für Alles, und nicht nur die älteren, wie Pergolese, Sarti, Duni, Porpora, Jomelli, Sacchini, Picinni, Guglielmi u. s. w., sondern auch Cimarosa, Zingarelli, Paisiello, Paer und selbst Rossini und seine Nachfolger hielten, wenn auch mit Modificationen, daran fest. Wie nun Scarlatti offenbar auch schon den Sängern zu Liebe die Arie so gestaltet hatte, was durch Doni's Urtheil über diese bestätigt wird, so schrieben auch seine Nachfolger weit mehr für die Sänger, als für den Gesang, geschweige denn für den musicalischen Ausdruck der Textesworte und der Situation.

Schon Benedetto Marcello (1686—1739) trat in einer beissenden Satire: „*Il teatro alla moda*“, dagegen auf, eben so der Pater Fontana, sein Biograph, und der Abbe Conti in einer Schrift über die Malerei in der Musik (1756). Alle nennen die herrschenden Manieren Unsinn, Travestirung des natürlichen Gefühls, und machen die Fioriture, Fermaten und Cadenzzen und die lange gehaltenen Noten und Triller — *con lunghezza mirabile senza prender fiato* — lächerlich.

Der berühmte Pater Martini sagt in seiner *Storia della musica* (I. Band 1756 — letzter 1781): „Die Faktur unserer Opern-Arien besteht aus einem heterogenen Gemisch von Ideen und von verschiedenen Lappen, welche weit mehr durch Zufall, als durch logische Gedankenfolge an einander gereibet erscheinen, das Ganze ohne Einheit und Ordnung. Dieses Amalgama regt in den Zuhörern ein Gemisch der entgegengesetztesten Empfindungen an, das auf keine Weise ergötzen oder röhren kann. Wann werden wir einen Musiker erstehen sehen, der mit Genie und Wissenschaft auf dem Gebiete der Kunst ausgerüstet, auf die Spitzfindigkeiten und Sätze der Pedanten nicht

achtet, den wahren und richtigen Ausdruck der Gefühle wieder in Tönen belebt und dadurch das Geheimniss entdeckt, die Seele der Zuhörer, die sich bei der jetzigen Musik schon langweilen (*già annojati*), zu ergreifen und zu erheben!“

Arteaga schildert in dem bereits oben angeführten classischen Werke: *Le Rivoluzioni del teatro musicò* — 1785 geschrieben und von Forkel ins Deutsche übersetzt — (im II. Bande, Cap. 13, S. 286—288 des Originals), die Arien der italiänischen Oper folgender Maassen:

„Was findet man in unseren Arien? Ranzige und schimmelige (*rancidi e vietì*) Ideen, welche durch ewige Wiederholung das Ohr ermüden und statt Interesse Langeweile erregen; Motive, die, kaum angedeutet, ohne Schluss und Charakter bleiben; aufs gerathewohl hingeworfene Gedanken, wie sie eben in die Feder kommen, ohne die Vollendung, die der Fleiss, und ohne die Richtigkeit der Anwendung, die das Nachdenken gibt; allerlei Phrasen und Passagen, die aus den Hesten und Partituren todter und lebender Componisten von hier und dort zusammengestoppelt und auf die wunderlichste Weise an einander geschweisst werden, woraus nie ein Werk mit bestimmter Physiognomie entstehen kann; Mosaik, welche aus so vielen Steinen von verschiedener Farbe gebildet ist, als es Stilarten gibt; Perioden, die an einander geflickt werden ohne allen Vorsatz, ein Ganzes daraus zu bilden, ja, oft so gedankenlos, dass sogar das Stück in seinem eigenen Charakter sich widerspricht, geschweige denn zur Einheit des Drama's passt; einen nichtssagenden Schwall von Melodieen, welcher Schwung und Adel des Stils nie aufkommen lässt, welcher die Tonkunst auf Rondo's und Barcarolen beschränkt und die zornigen erhabenen Gefühle eines Aetius oder Achilles durch Tanz-Melodieen ausdrückt!“

Dann fährt er S. 309 fort: „Sind unsere Componisten im Stande, ihre Arien nach dem wahren Ausdrucke jeder besonderen Leidenschaft zu moduliren? Denken sie daran, den poetischen Ausdruck zu studiren? Man braucht nur einen Blick in ihre Partituren zu werfen, um sich vom Gegentheil zu überzeugen. Sie sind so weit davon entfernt, die individuelle Sprache jedes Affectes zu verstehen, dass sie von den Unterschieden und Modificationen der Affecte überhaupt nichts wissen. Das Motiv zu einem Liede der Liebe wenden sie auch auf Wohlwollen, Freundschaft, Pietät, Hingebung, Aufopferung an; Argwohn, Aufregung, Eifersucht, Reue haben wieder ihre stehende Schablone, und so fort. Daher hat ihre Musik, wenn man die Worte aus der Partitur herausnimmt, an und für sich gar keine charakteristische Beziehung auf die Situation und Handlung, mithin für Niemanden einen verständlichen Sinn. Mit

diesem Verfahren wird es dann freilich unseren Componisten sehr leicht, ihre Compositionen umzuwandeln und für hundert Stoffe von ganz verschiedenem Charakter zu rechtfertigen.“ — An einer späteren Stelle, wo der selbe Schriftsteller darüber spricht, dass auch die gepriesene Gesangschule der Italiänner, obwohl sie mehrere grosse Sänger erzeugt, auf die Composition schlimm eingewirkt habe, da ihre raffinirten Schnörkel den wahren Gesang verdrängten, schliesst er mit den Worten: „Die Musik konnte nicht natürlich bleiben da, wo Noten und Worte nichts mehr sagten.“

Man sieht also, dass die scharfe Kritik der italiänischen Oper so alt ist, wie sie selbst.

Es machten indess alle diese strengen, aber gerechten Richter dieselbe Erfahrung, welche alle Streiter für das Richtige gegen das Falsche, für das Schöne gegen das Unschöne machen, sobald das letztere den Leidenschaften oder den Neigungen der Menge schmeichelt; sie gleichen den Predigern in der Wüste, und ihre Bemühungen scheitern an der Unvernunft und Unwissenheit des grossen Haufens, oder an der Lauheit und Trägheit derer, die helfen könnten und sollten. So ging denn auch die italiänische Oper ihren Weg fort und erreichte ihren Gipelpunkt unter Rossini und seinen Nachahmern.

Weiter als alle bisherige italiänischen, französischen und deutschen Gegner derselben geht aber der pariser Kritiker d'Ortigue, der im Feuilleton der *Débats* und in einem Aufsatze in der Monatsschrift *Le Correspondant*<sup>\*)</sup> den Satz aufstellt: „Ein italiänisches Operntheater und ein Buffo-theater ist eines und dasselbe: die italiänische Oper ist immer eine *Opera buffa*, sie mag sich *Opera seria* nennen, oder wie sie sonst will.“

Er beweist dies zunächst im Allgemeinen, indem er sagt, dass, wenn im Gegensatze zu Gluck, Mozart, Méhul, Cherubini, Beethoven, Spontini, Weber, dem Tell von Rossini und „den schönen Acten in Meyerbeer's Robert und Hugenotten“ im System der italiänischen Oper das, was für Rosina, Almaviva und Figaro passt, eben so für die Königin von Babylon, für Assur und Arsaces, für Pharao, für Moses und Mahomet passt, von einer ernsten Musik, welche die Dolmetscherin des menschlichen Herzens und Charakters sei und den Ausdruck der Wahrheit zum Zwecke habe, nicht mehr die Rede sein könne. Sobald es sich nur darum handelt, die Ohren des Zuhörers durch angenehmes Tongeräusch zu kitzeln, sobald die Kunst nicht des Gesanges, sondern des Sängers — was ein grosser Unterschied ist — vorherrscht, so ist es mit der

<sup>\*)</sup> „Des Royautés musicales à propos de la décadence du Théâtre italien“, im Septemberhefte 1865.

wirklichen Kunst, mit der dramatischen Musik vorbei, und es bleibt nur die Parodie, die *Opera buffa*, übrig. Statt eines Helden bewundern wir einen Virtuosen — *decipimur specie recti* —, wir lassen uns, wie ein moderner Kritiker, Perotti, selbst ein Italiener, sagt, durch die schöne Lüge betrügen.

Nach diesen allgemeinen Sätzen kommt d'Ortigue auf Rossini's Semiramis, um an einem besonderen Beispiele seine Thesis zu beweisen. Er erinnert an die Begeisterung, mit welcher diese Oper, eben so wie Othello und Moses in den Jahren 1825 bis 1840, aufgenommen wurde. Vor fünf Jahren (1860) brachte man mit grossem Pompe die Semiramis mit den Schwestern Marchisio in Paris wieder auf die Scene, und zwar in der grossen Oper. Das Publicum war verwundert, fühlte sich aber nicht recht heimisch in dieser Musik. Im vorigen Jahre blieb es bei der Wiederaufnahme von Moses noch kälter, und die Kritik pflichtete ihm bei. Woher? Weil diese Opern, eben so Othello und die Belagerung von Korinth, trotz vieler schönen Nummern, zu zwei Dritttheilen im alten italiänischen Stile geschrieben sind und dieser Stil nicht mehr zieht. Das Publicum verlangt, ohne recht zu wissen, warum, eine neue Ausdrucksweise. Jene Werke, und selbst die komischen Opern von Rossini, haben, mehr noch in Italien selbst, als anderswo, an Boden verloren, den sie anderen Schöpfungen abtreten mussten, die, obwohl keineswegs besser und schöner, doch einen gewissen Charakter haben, der die Menge packt.

Nachdem der Verfasser seine Bewunderung und Verehrung für Rossini in warmen Worten beteuert hat, fährt er fort:

„Dies vorausgesetzt, wird man mir erlauben, zu sagen, dass die Semiramis nichts Anderes ist, als eine dickeleibige *Opera buffa*, und dass, mit sehr geringer Ausnahme, im Stil und im Zuschnitt der Gesangstücke nichts sie vom Barbier, von der Cenerentola, von der Italienerin in Algier unterscheidet. Man gebe mir ein Scenarium zu einer langen *Opera buffa*, und ich mache mich stark, es von Anfang bis Ende der Musik der Semiramis anzupassen, ohne eine Note davon zu streichen (mit Ausnahme der Tamtam-Schläge), und daraus ein Werk zu machen, das den jovialsten Schöpfungen des Maestro auf dem komischen Gebiete ebenbürtig sein soll. Man wird mir einwenden, dass in der Semiramis einige Stücke von ernster Gattung sind, deren Stil nobel und tragisch ist. Gut: nur verwechsle man nicht den tragischen Stil mit einem gewissen lyrischen Tone, den Rossini (ich spreche immer von Rossini vor Wilhelm Tell) sehr gut anzuschlagen weiß und der ihn zuweilen sogar, ohne dass er darauf achtet,

bis zur Declamation und Emphase führt, ihn, der sonst das freieste und dem Pedantismus feindseligste Genie ist.

„Ich will also zugeben, dass es dergleichen Stücke in der Semiramis gibt. Aber gibt es nicht eben solche im Barbier, z. B. in der Scene, wo Bartolo erstaunt, dass die Wache den Ruhestörer nicht fortführt? Man muss nur die Musik und ihren Zuschnitt betrachten, nicht die Faxen der Schauspieler. Wären die zwei Chöre in der Semiramis, der eine: *Belo si celebri*, in welchem die Choristen auf der einen und die Choristinnen auf der anderen Seite einzelne Accord-Viertel anschlagen, während das Orchester einen prächtigen Galop spielt; der andere in *A-dur*,  $\frac{3}{4}$ -Tact, beim Einzuge der Königin, mit dem Loslassen des ganzen Lärms aller Instrumente nebst der grossen Trommel — wären diese beiden Chöre in einer Carnevals-Posse nicht ganz an ihrer Stelle? Wäre das berühmte Duett zwischen Assur und Arsaces: *Bella imago*, nicht ein köstlicher Pendant zu dem Duette: *Un segreto d'importanza*, in der Cenerentola? Sind die Cavatinen des Arsaces und der Semiramis nicht über denselben Leisten geschlagen, als die im Barbier und der Diebischen Elster? Ist das *Allegro marziale* (!) des Assur, wenn er von den Phantomen verfolgt wird, nicht vielmehr Lustigen ähnlich, das in den Rollen von Figaro, Bartolo, Geronimo vorkommt?

„In Deutschland, wo es ein wirkliches musicalisches Publicum gibt, gibt es auch eine wirkliche Kritik, und dieser Kritik räumen die Verleger der Musik-Zeitungen das Recht ein, ihre Behauptungen durch Noten-Beispiele, durch thematische Analysen zu beweisen. So weit haben wir es aber in Frankreich noch nicht gebracht, und so muss ich mich mit den blosen Angaben der Stücke begnügen. — — —

„Ich habe oft daran gedacht, was wohl geschehen sein würde, wenn Rossini mit demselben Genie, mit dem bezaubernden melodischen Erfindungs-Talente, mit der sicheren, festen und doch geschmeidigen und freien Hand, mit dem grossen Stile und dem grossen Geiste, der sich nie verläugnet, weder im Barbier, noch in den schönen Scenen in Othello und Moses, im Graf Ory und Wilhelm Tell, mit dem wunderbaren Sinne für musicalische Wirkung, mit der magischen Gabe, unwiderstehlich hinzureissen, die Niemand in so hohem Grade besessen hat, als er — was wohl geschehen sein würde, wenn Rossini mit der Liebe zur Kunst in seinem warmen Herzen zugleich das Bewusstsein seiner Mission mit auf die Welt gebracht hätte! Wäre das der Fall gewesen, so würde er nicht neununddreissig Opern vor Wilhelm Tell, sondern höchstens sechs oder sieben geschrieben, und nach dem Wilhelm Tell nicht geschwiegen, sondern in seinem Bewusst-

sein die Kraft zu drei oder vier ähnlichen Werken gefunden haben. Dann wäre die Tradition von Gluck und Mozart nicht verloren gegangen, ihr unsichtbarer Faden wäre nicht abgebrochen worden.

(Schluss folgt.)

### Ein Vocal-Concert in Crefeld.

Herr Karl Wilhelm, in der musicalischen und namentlich in der Sängerwelt durch seine Männer-Quartette vortheilhaft bekannt, hat vor einiger Zeit seine langjährige Stellung als Dirigent der Liedertafel in Crefeld aufgegeben und sich zur Stärkung seiner Gesundheit nach seiner Heimat in Thüringen zurückgezogen — ein Entschluss, der denn auch dem Vernehmen nach bereits die erfreulichsten Folgen für seine vollständige Kräftigung gehabt hat. Da er den Ort seiner bisherigen Wirksamkeit ohne lange Vorbereitung darauf verlassen, so hielten es seine Freunde für Pflicht, zum Zeugnisse dankbarer Anerkennung ein Erinnerungs-Concert an ihn und für ihn zu veranstalten, und dieses fand am 28. October unter Mitwirkung der trefflichen Sängerin Fräulein Maria Büschgens, des Herrn Musik-Directors Herm. Wolff, des Herrn Alex. Dorn (Nachfolgers von Wilhelm), der Mitglieder des Singvereins und mehrerer Dilettanten statt. Man hatte zum Vortrage lauter bisher noch ungedruckte Compositionen von Karl Wilhelm gewählt, darunter sechs Gesänge für gemischten Chor, drei Männer-Quartette und mehrere Lieder für Sopran-, Tenor- und Bariton-Solo. Wie gefährlich auch das Unternehmen schien, ein Programm von lauter Gesängen eines Componisten aufzustellen, welche nur durch die Vorträge von drei Clavierstücken desselben Autors unterbrochen wurden, so rechtfertigte doch die ganz ausserordentliche Theilnahme des Publicums (es wurden an 500 Eintrittskarten gezeichnet) das Wagniss, und auch die Ausführung war im Ganzen recht gelungen, theilweise vorzüglich, namentlich was die durch Herrn Director Wolff sehr gut eingübten Gesänge für gemischten Chor und den Vortrag sämmtlicher Soli für eine Singstimme betrifft. Die Männer-Quartette waren freilich nicht genügend besetzt, und bei der allgemeinen Theilnahme war es auffallend, dass die Liedertafel als solche, mithin derjenige Verein, den Herr Wilhelm über zwanzig Jahre und stets zu ganz besonderer Befriedigung dirigierte, sich nicht betheiligt hatte.

Wilhelm hatte es, so lange er in Crefeld war, an der Art, sich um die Veröffentlichung seiner Compositionen nicht im geringsten zu bemühen; er schrieb, wenn ihn der innere Trieb oder irgend eine äussere, ihn in-

teressirende Veranlassung dazu brachte, aber auch dann nur mehr für sich und für wenige Freunde, als für die Oeffentlichkeit. So ist es denn gekommen, dass eine grosse Anzahl von Compositionen, namentlich für Gesang, von ihm im Manuscript vorhanden sind, aus denen einer seiner Freunde, ein ausgezeichneter Dilettant, nach der Abreise Wilhelm's eine Auswahl getroffen und deren Vortrag in dem erwähnten Concerte (am 28. October) veranstaltet hat, wobei wir ihn selbst als einen vorzüglichen Liedersänger (Tenor) kennen lernten.

Die meisten von diesen Compositionen verdienen, durch den Druck veröffentlicht zu werden, und wir machen desshalb die Herren Musik-Verleger darauf aufmerksam. Der allgemeine Charakter derselben, abgesehen von den Modificationen, welche durch den Inhalt der Gedichte bedingt sind, ist natürlich fliessende, melodiöse Einfachheit und eine Behandlung des Liedes, die sich an die besten älteren Muster anschliesst und die Ausartung des Liedes zu declamatorischem, recitativartigem Monologe von sich fern hält. Wir werden in ihnen weder durch harmonische Absonderlichkeiten, noch durch rhythmisches Raffinement aus der Stimmung herausgerissen, welche der einmal angeschlagene Ton angeregt hat und deren Eindruck dann ungestört bleibt.

Am meisten haben uns, auch nach genauerer Ansicht der Partituren, die Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass angesprochen, welche alle — es sind zehn an der Zahl — sowohl grösseren Singvereinen als häuslichen musicalischen Kreisen eine sehr willkommene Gabe sein werden; unter ihnen zeichnen sich durch Leben und Frische der Melodie vorzüglich aus: „Im Wald“ von Mylius — „Der Wanderer“ („O, wie manche Hütte muss ich noch vorüber gehen“) — „O, wie wunderbar“ von Kamp — „Wer in des Anderen Auge liest“ von Sternau. — Ihnen gleich an Werth stehen fünf Lieder für zwei Sopranstimmen, von denen „Die Vergissmeinnicht an der Quelle“ und „Die Blümchen am Felsen“ besonders lieblich sind und von Fräulein Maria Büschgens und ihrer Schwester reizend vorgetragen wurden. — Von den Männer-Quartetten hat uns „O denk' an mich zurück“ von H. Stein am meisten angesprochen. — Die Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung sind theils für Sopran, theils für Tenor, theils für Bariton geschrieben. Von den Sopran-Liedern haben uns: „Aus deinem lieben Munde“ von Wolfg. Müller und „Die Spulerin“ von Burns am besten gefallen. Die Lieder für Tenor sind alle lobenswerth; als besonders gelungen sind zu bezeichnen: „Liebeslust und Liebesweh“ von Wolfg. Müller, „Frühlingsruf“ von A. von Schlippenbach, „O klingender Frühling“ und „Die Haide ist braun“, beide von Wolfg. Müller.

Sie wurden, wie schon erwähnt, alle vortrefflich vorge-  
tragen, was auch mit einigen hübschen Clavierstücken  
durch Herrn Dorn der Fall war.

Sämmtliche Gesang-Compositionen haben die lobens-  
werthe Eigenschaft, dass sie sehr sangbar sind und dass  
die Ausführung der mehrstimmigen leicht ist.

L. B.

### **Historisches Concert von Herrn und Frau Marchesi in Köln.**

Am 7. November gab das Künstlerpaar Herr und  
Frau Marchesi ein „historisches Concert“ im  
Hotel Disch, das heisst, sie trugen eine chronologisch ge-  
ordnete Reihe von Gesängen (Arien und Duetten) von ita-  
liänischen Componisten von 1600—1730 vor, nament-  
lich von Peri, Caccini, Rossi, Arcangelo del Lento, Caris-  
simi, Stradella, Al. Scarlatti, Buononcini und zum Schlusse  
von Händel (Bass-Arie aus dem Alexanderfeste). Die  
Herren Capellmeister Hiller und Concertmeister Japha  
blieben mit ihren Vorträgen von Sachen von Joh. Seb.  
und Karl Phil. Em. Bach, Martini und Tartini ebenfalls  
in der historischen Region, so dass die Freunde der anti-  
quarischen Musik für das Interesse reichliche, für das Ge-  
fühl sparsame Nahrung fanden. Die Ausführung von Al-  
lem war trefflich, mit Ausnahme der Leistungen des Herrn  
Marchesi, welche durch Heiserkeit, die er auch in einer  
Anrede an das Publicum entschuldigte (warum aber fran-  
zösisch, da Herr Marchesi geläufig deutsch spricht?), et-  
was beeinträchtigt wurden.

Frau Marchesi, geb. Graumann, welche ihren  
Unterricht als Gesanglehrerin am hiesigen Conservatorium  
bereits angetreten hat, trug die Stücke ihrer Wahl mit  
grossem Beifalle vor. Ihre Stimme, einen klangvollen Alt,  
hat sie vortrefflich conservirt, was in der That gar sehr für  
die Methode ihres Unterrichts spricht, indem es von der  
richtigsten Behandlung der Stimme zeugt. Da auch be-  
rühmte Schülerinnen derselben, die sie auf dem Conser-  
vatorium zu Wien gebildet hat, von denen wir nur An-  
tonietta Fricci, Dory, Ilma Murska, Gabriele  
Kraus nennen, eben so viele Beweise ihres Lehrtalentes  
sind, so kann das kölner Conservatorium einer sehr er-  
freulichen Wirksamkeit der Künstlerin entgegen sehen.

### **Zweites Gürzenich-Concert.**

Dinstag, den 31. October 1865.

(Schluss. S. Nr. 44.)

Folgen wir jedoch der Ordnung des Programms, nach welchem  
der Beethoven'schen Messe drei andere Aufführungen von classi-  
schen Musikstücken vorausgingen, so müssen wir zuerst die in gross-  
artigem Stile gehaltene Ausführung der heroischen Ouverture zur  
„Iphigenie in Aulis“ von Gluck rühmend erwähnen. Wohl mochte  
diese Ouverture dem pariser Publicum der grossen Oper im Jahre  
1774 wie eine Minerva vorkommen, die völlig gerüstet dem Haupte  
eines Jupiters unter den Göttern der damaligen Tonkunst entsprang.  
Das sehr gemässigte, streng gemessene und unabänderlich festge-  
haltene Tempo, welches Hiller dabei nimmt, mag manchem neueren  
Tempojäger zu langsam erscheinen, allein es ist ohne Zweifel nach  
der Tradition, so weit wir sie verfolgen können, und nach dem  
Charakter der Ouverture und der ganzen Oper das einzig richtige;  
Gluck's Iphigenie ist ein antikes Monument, dessen Eindruck jede  
moderne Zuthat verunstaltet, wie denn allerdings sogar der Mozart'-  
sche Schluss, so glänzend er auch an und für sich ist, nicht ganz  
stilmässig ist. Bekanntlich ist er nur für Concert-Aufführungen  
gemacht.

Auf die Ouverture folgte das Concert in *D-moll* für Clavier  
und Orchester von Mozart, das zu den schönsten unter den schö-  
nen Concerten des Meisters gehört, der auch in dieser Musikgattung  
eine neue Bahn brach, auf welcher fortwandelnd, aber seinem eige-  
nen Genius zugleich folgend, Beethoven das Höchste erreichte. Fräulein  
Agnes Zimmermann, eine geborene Kölnerin, gegenwärtig  
in London an der Akademie der Musik angestellt, hat die Erwar-  
tungen, die sie im vorigen Jahre, als wir diese junge Künstlerin  
zuerst hörten, erregte, in hohem Maasse nicht nur erfüllt, sondern  
übertroffen und nach jedem Satze den lebhaftesten und ungetheilten  
Beifall des Publicums davon getragen, den ihr, in Folge des richtigen  
Verständnisses, einfacher und doch, wo es der Charakter der  
Composition verlangte, kräftiger und gediegener Vortrag, den sie  
durch schönen Anschlag trefflich zu nuanciren wusste, vollkommen  
verdiente. Dabei ist ihr Spiel durch eine sehr saubere und bereits  
in hohem Grade ausgebildete Technik, welche auf dem correcten  
Tonleiterspiel begründet ist, ausgezeichnet. Die eingelegten Cadenz-  
en von ihrer eigenen Composition verdienen sowohl durch das ge-  
lungene Eingehen auf den Charakter der Mozart'schen Composition,  
als durch die treffliche Ausführung alles Lob. Dem Vernichten nach  
ist sie nach ihrem Spiele im Gewandhaus-Concerte zu Leipzig von  
Herrn Concertmeister David auch zur Mitwirkung in einer der näch-  
sten Sitzungen des dortigen Kammermusik-Vereins eingeladen worden.

Nach dem Mozart'schen Concerte hatten wir noch den unschätz-  
baren Genuss, den ausgezeichnet schönen Vortrag der Quartett-  
Variationen von Haydn über „Gott erhalte Franz den Kaiser“  
durch die Herren Gebrüder Müller zu hören, über deren Meister-  
schaft wir uns schon wiederholt in diesen Blättern ausgesprochen  
haben. Ihr Spiel rief auch im Gürzenich einen doppelt und dreifach  
wiederholten Ausbruch von Beifall hervor.

Die Messe in *C-dur* von Beethoven wurde im Ganzen, be-  
sonders was Chor und Orchester betrifft, recht gut ausgeführt und

machte sichtbar einen erhebenden Eindruck auf die Zuhörerschaft, wie das denn auch bei diesem Werke, in welchem die Begeisterung des Componisten sich auf merkwürdige Weise so steigert, dass fast immer der folgende Satz den vorhergehenden an Schönheit übertrifft, nicht anders sein kann. Wenn das *Kyrie* ganz einfach und anspruchslos beginnt und auch das *Gloria*, obwohl glänzend und voll Schwung, doch nicht die Grösse der Instrumentalwerke aus derselben Entwicklungs-Periode des Meisters verräth, so nimmt sein Genius im *Credo* schon einen höheren Flug, und das *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem* gehören zu seinen schönsten Schöpfungen. In dem letztgenannten Satze ist die Stelle, wo der Angstruf des *Miserere nobis* noch einmal wieder mitten in die sanften Bitten um Frieden hineinklingt, charakteristisch für die Auffassung dieses Satzes durch Beethoven; sie zeigt, dass der ähnliche, nur schärfer ausgeführte Eintritt desselben fast verzweifelnden Rufes um Erbarmen als Gegensatz zu der trostreich und hoffnungsvollen Bitte um Frieden, wie er später in der *Missa solemnis* in *D-dur* vorkommt, schon bei der ersten Messe in *C-dur* in Beethoven's Idee lag. Dass die Messe mit dem lateinischen Originaltexte gesungen wurde, war ganz in der Ordnung, was wir nur der Ausgaben wegen, welche den deutschen Text der „drei Hymnen“ von Rochlitz haben, bemerken, da es diesem obwohl gründlich musicalischen Dichter ein paar Mal passirt ist, der Musik Beethoven's Texte unterzulegen, die oft das Gegentheil von dem aussprechen, was Beethoven's musicalische Gedanken sagen.

Die Messe in *C-dur* hat übrigens ein besonderes Schicksal in Bezug auf ihre Verbreitung gehabt. Der Fürst Esterhazy hatte Beethoven den Auftrag gegeben, eine Messe für seine Hauskapelle in Eisenstadt, welche damals Hummel dirigierte (1803—1811), zu schreiben. Beethoven vollzog den Auftrag, dem die *C-dur*-Messe ihr Entstehen dankt, im Sommer von 1807, nachdem der Winter von 1806—1807 Werke wie die vierte Sinfonie in *B-dur*, die drei grossen Quartette Op. 59 und die Ouverture zu Coriolan hatte entstehen und vollen den sehen\*). Im Sommer von 1808 wurde die Messe zu Eisenstadt unter Beethoven's eigener Leitung aufgeführt. — Der Fürst, an Haydn's, seines früheren Capellmeisters, Messenstil gewöhnt, den er durch seinen entschiedenen Geschmack für gefällige Musik wohl auch zum Theil zu verantworten haben mag, pflegte an alle Werke den Haydn'schen Maassstab zu legen, und so kam es denn auch, dass ihm Beethoven's Messe zu absonderlich erschien und er am Schlusse zu ihm sagte: „Aber lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ — Hummel stand dabei und lächelte; dies nahm Beethoven, durch die Frage des Fürsten schon stutzig gemacht, für Spott und Schadenfreude und verliess Eisenstadt noch an demselben Tage. Leider hinderte dieses Missverständniss — denn Hummel konnte ja eben so gut über die Ansicht des Fürsten lächeln und über die ganze Scene überhaupt, als über die Composition — den Verkehr zwischen Hummel und Beethoven; erst in

den letzten Lebenstagen Beethoven's überzeugte ihn Hummel durch seinen Besuch (bei welchem, wenn wir uns recht erinnern, auch der damals sechszehnjährige Ferdinand Hiller gegenwärtig war) von seiner aufrichtigen Verehrung für ihn. Aber auch dem Fürsten Esterhazy scheint Beethoven den damaligen Auftritt nicht vergessen zu haben. Denn als er Abschriften seiner grossen *Missa solemnis* an mehrere Höfe schickte und dafür ein Honorar von 50 Ducaten festsetzte, machte er zwar dem österreichischen Hofe keinen Antrag, wohl aber auf Andrängen des Verlegers Artaria dem Fürsten Esterhazy. Dieser lehnte ihn ab, und Beethoven hatte eine richtige Ahnung davon, da er schon vor dem Bescheide an Schindler schrieb: „Sie können sich nun gütigst um den Erfolg einmal anfragen; ich zweifele an einem guten, da ich mich keiner guten Denkungsart von ihm gegen mich versehe, wenigstens von der früheren Zeit zu schliessen.“

So wurde also, was dem Werke zur Empfehlung und Verbreitung hätte gereichen können, ein Hinderniss der letzteren, und die *C-dur*-Messe erschien erst im Jahre 1813 als Opus 86. — Die grosse Messe in *D-dur* schrieb Beethoven (1818—1822) ohne irgend eine andere äussere Veranlassung als die Ernennung des Erzherzogs Rudolph zum Erzbischofe von Olmütz, zu dessen Inthronisation im März 1820 er sie aus eigenem Antriebe bestimmte, aber bis dahin nicht vollendete.

Ein zweiter Umstand, welcher der *C-dur*-Messe eine leichtere Verbreitung in nichtkatholischen Kreisen verschaffen sollte, erreichte diesen Zweck auch nur mangelhaft. Es war dies die Herausgabe derselben unter dem Titel: „Drei Hymnen“, mit deutschem Texte von F. Rochlitz. Rochlitz hatte nämlich den Text der Messe nicht übersetzt, sondern drei religiöse Gedichte, in denen er Klopstock's Art und Weise nachahmte, der Beethoven'schen Musik untergelegt, war aber dabei so unbegreiflich unmusicalisch verfahren, dass seine Worte oft mit der Musik in grellsten Widerspruch traten und dadurch mehr als eine Versündigung an Beethoven, denn als ein Mittel zu allgemeinerer Anerkennung des Werkes erschienen. Gleich auf das erste sanfte Solo z. B. kommen statt *Kyrie eleison* die Worte: „Dich, den ew'gen Weltenherrscher. Dich, den Allgewaltigen!“ — bald darauf heisst es zu dem *Crescendo* und *Fortissimo*, statt „*Christe eleison*“ — „Wir stammeln mit Kindeslallen“; im *Credo*, da, wo Beethoven sehr wirkungsvoll die Worte „*Deum de Deo, lumen de lumine*“ vom Tenor, vom Alt, vom Sopran, vom Bass nach einander einsetzen lässt, heisst es bei Rochlitz: Tenor: „Wenn Du die Fülle“ — Alt: „Deiner Erbarmungen“ — Sopran: „mir in die Seele“ — Bass: „mir in die Seele strömst“ — was nahezu lächerlich wird, zumal wenn dann das *ff* „*Deum verum de Deo vero*“ durch: „o dann dämmert mir ein Strahl von Deiner (Pause) Herrlichkeit“, und nachher das *ff* „*qui locutus es per prophetas*“ durch: („Führung“) „die geheimnissvoll uns geleitet“ — parodiert wird. — Doch genug davon. Schon vor fünfzehn Jahren haben wir (im I. Jahrgange der Rheinischen Musik-Zeitung, 1850) diese Ungebührlichkeiten gerügt und für diejenigen, die durchaus deutsche Worte haben wollen, den lateinischen Text der Messe wörtlich und musicalisch genau ins Deutsche übersetzt; eben späterhin die Unbill gerügt, die eine zweite Umdichtung von Rochlitz der Cantate: „Der glorreiche Augenblick“ von Beethoven angethan (worin der Schluss-Chor, den Beethoven als Marsch der heimkehrenden Krieger mit Janitscharen-Musik ausgestattet hat, bei

\*) Zum Beweise für die bedeutenden Honorare, die Beethoven bekam, sei der Contract zwischen ihm und der Verlagshandlung von Muzio Clementi in London erwähnt, wonach dieser für die Doubletten der vierten Sinfonie, der drei Quartette und der Coriolan-Ouverture, dazu des Concertes in *G-dur* und des Violin-Concertes in *D*, zum Absatze in England 200 Pf. Sterl. zahlte, nachdem Beethoven alle diese Werke auch schon an deutsche Verleger sehr gut verkauft hatte. Vgl. Schindler, I., S. 142.

Rochlitz lautet: „Drum dir, Tonkunst, Preis und Dank, höre unsern Lobgesang!“ — wobei allein das Wörtchen „Drum“ durch eine Ironie des Schicksals zu den Schlägen der grossen Trommel passt): allein was hilft das alles! Wer weiss, ob die neuen Ausgaben dennoch den Unsinn nicht wieder reproduciren, denn auch in der Kunst gilt, was Mephisto von der Jurisprudenz sagt; man darf nur statt „Gesetz“ und Rechte“ schreiben:

„Es erben sich das Falsche und das Schlechte  
Wie eine ew'ge Krankheit fort:  
Sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte  
Und rücken sacht von Ort zu Ort\*.“

Mittlerweile hatte sich indess Beethoven's *C-dur*-Messe von selbst in den katholischen Kirchen Bahn gebrochen und wurde sehr häufig aufgeführt, auch hier in Köln im Dome, bis sie endlich im „Zeitalter der Umkehr“ auch aus diesem Asyl wieder vertrieben wurde. Glücklicher Weise singt man sie jetzt in Concerten, und zwar auch in ihrer wahren Gestalt.

Den zweiten Theil des Concertes füllte eine glänzende und mit Beifall aufgenommene Ausführung der ersten Sinfonie (in *B-dur*) von Robert Schumann, mit welcher der Meister der specifisch so genannten romantischen Schule seinen Anschluss an die klassischen Vorgänger, im Gegensatze zu seinen bisherigen Claviersachen, zuerst bekundete und sein herrliches Talent in einem grösseren Werke von künstlerischer Reife offenbarte. Merkwürdig bleibt es, dass diese Umwandlung Schumann's im Jahre 1841 auf das Jahr 1840 folgte, in welchem er sich ganz und gar nur der Composition des Liedes hingeben und darin bekanntlich so ausgezeichnetes geleistet hatte, dass er selbst geäussert haben soll, er getraue seinerseits sich nicht, für die Zukunft mehr zu versprechen, als er im Liede geleistet.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Die dritte und letzte Sitzung des Quartettes der Gebrüder Müller am 6. d. Mts. war zahlreicher besucht, als die beiden ersten; das Publicum spendete den Vorträgen von Haydn's Quartett in *D-dur* mit dem originellen Zigeuner-Menuett, Mozart's in *C-dur* und Beethoven's in *A-moll*, Op. 132 (eigentlich 130), enthusiastischen Beifall. Die Ausführung des genialen Werkes von Beethoven, obwohl in allen Sätzen ausgezeichnet, erregte doch die

\*) Ein Hauptbeweis dafür sind z. B. auch die deutschen Texte zu Mozart's „Don Juan“! — Wenn wir irgendwo gelesen zu haben uns erinnern, dass Beethoven selbst den deutschen Text zu der *C-dur*-Messe gebilligt habe, so ändert das, wenn es wahr sein sollte, nichts an der Sache: denn entweder hat er ihn bloss oberflächlich gelesen und nicht genau mit seiner Musik verglichen, oder er zeigte sich, wie fast immer, wenn ein Werk an den Mann zu bringen war, gefügig. Schrieb er doch sogar an Zelter, dem er auch ein Manuscript der *Missa solemnis* zur Subscription für die berliner Sing-Akademie angetragen: „Gewiss ist, dass diese Messe beinahe ganz *a capella* aufgeführt werden könnte“, und: „Uebrigens kommt ohnehin ein Stück ganz *a capella* bei diesem Werke vor.“ — Dieses Stück sucht man aber vergebens in der Messe in *D-dur*, und alles eben Angeführte (vom 25. März 1823) war nur darauf berechnet, Zelter, der ihm geschrieben, dass die Akademie nur Werke *a capella* singe, zur Subscription zu bewegen. Man denke sich die *D-dur*-Messe *a capella*, also ohne Orchester, gesungen!

meiste Bewunderung in dem erhabenen Adagio und im Gegensatze dazu in dem leidenschaftlichen Finale; wenn im Adagio der wunderbare Klang der Choralstellen schöner als Orgelton ergreifend wirkte, so war im Finale bei der kräftigsten Tonfülle die in jedem Instrumente hervortretende Deutlichkeit besonders erstaunenswerth.

Von grossem Interesse wird es sein, in nächster Woche, am 16. November, in demselben Saale des Hotel Disch das berühmte Beethoven-Quartett der Herren Maurin, Sabatier, Mas und Chevillard aus Paris zu hören, die bekanntlich sich ausschliesslich dem Vortrage der letzten Beethoven'schen Quartette gewidmet und in Köln vor einigen Jahren einen so ausserordentlichen Erfolg gehabt haben.

In dem nächsten Gürzenich-Concerte am Dienstag den 14. d. Mts. werden wir Fräulein Therese Tietjens, die in England so hoch gefeierte Künstlerin und erste dramatische Sängerin der gegenwärtigen Zeit, in drei grossen Scenen hören: einer Arie von Mozart („Marter aller Arten“ aus der „Entführung“), einer von Cherubini (Medea) und in Mendelssohn's Finale der „Lorelei“. Da Fräulein Tietjens unmittelbar nach dem Concerttage nach ihrer Vaterstadt Hamburg abreist, wo sie für zehn Theater-Vorstellungen und zwei Concerte zugesagt hat, so machen wir darauf aufmerksam, dass wir sie bloss an dem Concertabende bewundern können.

\*\* **Elberfeld**, 31. October. Fräulein Brenken, welche diesen Winter an unserer Bühne als Gast verweilt, sang seit dem 6. October bis jetzt 2 Mal Agathe, 2 Mal Königin der Nacht, 1 Mal Königin in Hugenotten, 1 Mal Leonore in Troubadour, 2 Mal Elvira in Don Juan. — Ihre Leistungen haben ihr sehr bald die volle Gunst des Publicums erworben. Die Elberfelder Zeitung sagt: „Die junge Dame, welche eine wunderbar schöne Stimme von seltener Stärke und grossem Umfange besitzt, verbindet damit eine vorzügliche Schule und eine Eleganz im Vortrage auch der schwierigsten Passagen, die Bewunderung verdient.“

**Minden**, 8. November. In diesem Winter steht Herr Eugen Drobisch an der Spitze unserer musicalischen Vereine, und unter seiner Leitung hatten wir vorgestern ein mit grossem Beifalle aufgenommenes Concert, in welchem Mozart's *C-dur*-Sinfonie mit der Schlussfuge, eine Ouverture in *D-moll* von E. Drobisch und Mendelssohn's 42. Psalm aufgeführt wurden. Die Sopran-Partie (auch die Arie der Leonore aus Fidelio) sang Fräulein Hirschberg vom Stadttheater in Magdeburg.

**Mainz**, 2. November. Gestern trat im hiesigen Stadttheater die berühmte Sängerin Madame Frezzolini als Amina in der „Nachtwandlerin“ auf. Sie ist freilich jetzt bei jenem Stadium angekommen, wo sie von jüngeren und frischeren Kräften aus der gewohnten Sphäre der grossen italiänischen Opern-Institute verdrängt, die *beaux restes* ihrer einstigen Stimmittel mit Hülfe ihrer immerhin hochzuschätzenden Kunstmöglichkeiten in Deutschland zu verwerten sucht. In letzterer Beziehung war auch ihre gestrige Leistung allerdings eine der höchsten Anerkennung würdige, und diese wurde ihr auch von dem zahlreichen Publicum in vollem Maasse zu Theil. Allein was ihr von Stimme noch übrig geblieben, ist doch gar zu wenig und reicht nicht mehr aus, um ihre gewiss verständigen und künstlerischen Anforderungen entsprechenden Intentionen auch wirklich zur Geltung zu bringen. Gleichwohl kann sie unseren Sängerinnen als Muster dienen in Bezug auf vollendete Technik, geschmackvolle Coloratur und Feinheit des Vortrages. Minder nachahmenswerth erscheint das von Madame Frezzolini im Uebermaasse angebrachte Tremoliren der Stimme. (Südd. M.-Z.)

**Hannover**. Eine Künstler-Gesellschaft, bestehend aus Signora Rita Sonieri, erste Sängerin der italiänischen Oper in Covent-

garden, Mr. Chaunier von der italiänischen Oper in Paris, Fräulein Deckner, Violin-Virtuosin, und Ernest Bonay, Wunderknabe auf dem Xylocordion, unter der Führerschaft eines Herrn Herrmann, ehemaligen Secretärs bei Herrn Ullman, kündigte auf riesigen Anschlagszetteln „Concerts contemporains“ an gegen ein Entree von 1 Thlr. 10 Sgr. Zum ersten Concerte war 1, sage ein Billet verkauft und verschiedene Frei-Billette vertheilt worden, und die Leistungen der Künstler erwiesen sich wirklich als durchweg bedeutend. Gleichwohl wurden zum zweiten Concerte bei herabgesetzten Preisen nur 5 Billette abgesetzt, und das Concert fand demnach nicht statt. Um das Maass des Unglücks für die armen Künstler voll zu machen, entwich nächtlicher Weile der Impresario und vergass in der Eile, die Gasthofs-Rechnung zu bezahlen, so dass den bitter Getäuschten nun nichts übrig bleibt, als ein weiteres Concert zu arrangiren, um wenigstens das Geld zur Fortsetzung ihrer Reise zu verdienen.

Max Bruch's Oper „Loreley“ kam am 8. October in Coburg mit entschiedenem Erfolge zur Aufführung.

**Darmstadt.** Die Vorbereitungen für die Aufführung der „Africanerin“ auf unserer Hofbühne sind so weit vorangeschritten, dass dieselbe unmittelbar nach der Vorführung dieser Oper in Berlin auch hier wird statt finden können. Unser berühmter Maschinist Brandt hat für das sinkende Schiff einen Mechanismus erfunden, der den pariser weit übertreffen soll. [Nun, was will man mehr!]

Fräulein Elisabeth Steinmann aus Dresden hat unter dem Künstlernamen Mannstein, unter welchem ihr Vater und langjähriger Lehrer den Ruf eines tüchtigen Gesangs-Pädagogen geniesst, ihre theatralische Laufbahn so eben mit dem günstigsten Erfolge in Neustrelitz begonnen. Fräulein Mannstein debutirte als Gabriele in Kreutzer's „Nachtlager“.

Der Pianist Dr. Gustav Satter gab am 21. October in Dresden ein grosses Orchester-Concert unter seiner eigenen Leitung und mit dem verstärkten Chor des Herrn Musik-Directors Witting. Das Programm enthielt nur Compositionen des Concertgebers, und zwar der verschiedensten Gattungen, nämlich: Ouverture zur Oper „Olanthe“; symphonisches Concert in zwei Abtheilungen für Piano mit Orchester, Motto: „Durch Kampf zum Sieg“; sächsische National-Symphonie mit dem Motto: „Gott segne Sachsen!“ (1. Am Hofe und in der Armee. 2. Im Dorfe. 3. Nacht im Erzgebirge. 4. Volksfest); zwei Arien mit Recitativ und ein Vorspiel aus der „Olanthe“. Das symphonische Concert spielte ein Schüler des Concertgebers, Johannes Weidenbach, und beurkundete nach dem Urtheile des Kritikers C. Bank ein nicht gewöhnliches Talent und weit vorgeschrittene Technik. Ueber Satter's Instrumental- und Gesangs-Compositionen äussert sich derselbe Kritiker mit ziemlicher Reserve.

**Wien.** Die Direction des Hof-Operntheaters hat mit der Sängerin Kainz-Prause einen zweijährigen Contract abgeschlossen; die Künstlerin erhält im ersten Jahre eine Gage von 12,000 Fl., im zweiten eine von 14,000 Fl.

Dem Vernehmen nach ist Herr Franz Doppler, der ausgezeichnete Flöten-Virtuose, als Professor für eine Parallel-Classe des Flötenspiels am hiesigen Conservatorium ernannt worden.

Liszt's Oratorium „Heilige Elisabeth“ kommt in Wien nicht zur Aufführung, der Componist hat sie verweigert. Aus einem Briefe, den derselbe an einen seiner hiesigen Freunde gerichtet, entnehmen wir folgende, die Ablehnung motivirende Stelle: „Ob das Werk in Wien Anklang finden dürfte, bleibe dahingestellt; meinerseits muss

ich zunächst darauf bedacht sein, meine Freunde zu schonen und sie nicht den widerwärtigsten Proben auszusetzen. Leider mischen sich bei der Aufführung meiner Werke fremde, weniger reinigende Elemente ein, deren Vordrägen es mir ratsam dünkt, zu vermeiden. Ohne den mindesten Groll zu empfinden, gestehe ich Ihnen offen, nach der ungeziemenden Aufnahme, welche den „Prometheus“-Chören in Wien bereitet worden, würde ich es vorziehen, auf weitere Experimente unter denselben Verhältnissen zu verzichten. Lassen wir also die „Elisabeth“ in Pesth, bis sie im nächsten Jahre wahrscheinlich nach Thüringen wandern wird“ u. s. w.

(Bl. f. Th. u. s. w.)

Herr Gläser, der Sohn des verstorbenen Componisten und Capellmeisters Gläser, befindet sich gegenwärtig in Wien, um dort eine von ihm geschriebene Oper, nach einem Texte von Scribe, zur Aufführung zu bringen.

## Ankündigungen.

Verlag von J. Guttentag in Berlin.

So eben sind erschienen:

**Reissmann, A., Lehrbuch der musicalischen Composition.** I. Die Elementarformen. Preis 3 Thlr.

An 640 in den Text gedruckten Notenbeispielen entwickelt der Verfasser mit der ihm eigenen Klarheit und Gründlichkeit die Gesetze der melodisch-rhythmischen Gestaltung, wie des zwei- und mehrstimmigen Satzes und des einfachen und doppelten Contrapunktes.

— — **Robert Schumann.** Sein Leben und seine Werke. Gr. 8. Eleg. geh. Preis 1½ Thlr.

## Preis-Ausschreiben.

Der Rheinische Sängerverein eröffnet hiermit seinen Statuten gemäss einen

### Concours

auf die besten Concert-Compositionen für Männergesang und Orchester. Für denselben hat der Verein zwei Preise von hundertfünfzig Thalern und hundert Thalern ausgesetzt, die für den Fall zur Auszahlung gelangen, dass die Herren Preisrichter:

Hof-Capellmeister Dorn zu Berlin,

Vice-Hof-Capellmeister Herbeck zu Wien und

Capellmeister Hiller zu Köln,

die betreffenden Compositionen als wirklich preiswürdig erklären. Ueber die näheren Bedingungen des Concurses ertheilt Auskunft

Der Vorstand der bonner Concordia,

als zeitiger Vorort des Rheinischen Sängervereins.

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, Höhle Nr. 1.

## 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.