

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 24. März 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Heinrich Schütz und dessen Passionsmusiken. — Persönliche Verhältnisse grosser Meister zu einander. Spohr und Beethoven. Von A. Schindler. — Theater in Köln (Gastspiel von Fräulein Therese Tietjens). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soiree von Dr. Hans von Bülow, Matinée für Kammermusik, Concert des Kölner Männer-Gesangvereins, J. Seb. Bach's Matthäus-Passion — Aachen, Barmen, Musik-Aufführungen in der Charwoche — Giessen, Matthäus-Passion — Hamburg, Concert — Arnheim).

Heinrich Schütz und dessen Passionsmusiken.

Der Bach-Verein zu Hamburg hat am 13. März unter Leitung seines Dirigenten, Herrn Armbrust, die Cantate „Gottes Zeit“ von J. Seb. Bach, das *Stabat mater* von Astorga und „Die sieben Worte“ von Heinrich Schütz zur Aufführung gebracht.

Heinrich Schütz [geb. 1585, gest. 1672*] war bekanntlich ein Schüler des berühmten Gabrieli in Venedig und hatte auch in späteren Jahren durch erneuten Aufenthalt in Italien den damaligen Umschwung der Musik vom rein Formellen zum Ausdrucksvoollen, namentlich im Einzelgesange durch das Recitativ und die Arie nicht bloss kennen gelernt, sondern sich ganz hineingelebt. Allein da ihm zugleich die deutsche, aus Volkslied und Choral sich neugestaltende Weise tonkünstlerischen Schaffens ureigen war, so vermochte er beide zu einer innigen Verschmelzung zu bringen; die Macht der deutschen Harmonik vermählte sich mit der Melodik Italiens, und der starre Contrapunkt kam bei ihm schon in Fluss. Wie streng er indess an diesem, als der eigentlich musicalischen Grundlage, festhielt, spricht er selbst aus in dem Vorworte zu seinem Werke: *Musicalia ad chorūm sacrum*, gedruckt 1648, in welchem er sagt, dass von Italien aus üblich geworden sei, über einen fortgehenden Bass Gesänge zu setzen, und dass diese zu grosser Beliebtheit gelangt seien. Er wolle sie auch nicht tadeln, doch Niemand werde jemals ein recht tüchtiger Tonsetzer werden, der nicht zuvor ohne jenes Hülftsmittel eines fortgebenden Basses in künstlichen und schwierigen contrapunktischen Arbeiten Fertigkeit erlangt habe. Sei ein Tonkünstler nicht der

Erfordernisse eines kunstmässigen Satzes ganz Meister geworden, so helfe ihm alle Erfahrung nichts, ja, wenn auch ungelehrten Ohren seine Leistungen gleichsam als himmlische Harmonie vorkämen, so würden sie doch nicht bestehen und nicht viel höher als einer tauben Nuss werth geschätzt werden können*).

Ueber „Die sieben Worte“, welche (wie oben gesagt) kürzlich in Hamburg aufgeführt worden sind, äussert sich A. von Dommer (gegenwärtig in Hamburg) in einem interessanten Artikel (Hamb. Correspond., Nr. 58) folgender Maassen:

„Neben dem, dass Schütz den Ausdruck in der kirchlichen Vocalmusik sehr wesentlich förderte, ihre Formen erweiterte, bereicherte und von der bei seinen Vorgängern vorwaltenden Gebundenheit an das Kirchenlied ablöste und mehr dem freien Schaffen überwies, neben dem begann Schütz auch, nach dem Vorbilde seiner venetianischen Lehrmeister die Instrumente umfassender zu verwenden. Er beschränkt sie in der Regel nicht mehr auf blosses Unterstützen oder Abwechseln des Chors, sondern lässt sie auch bereits eigene Motive und melodische Sätze in selbständiger Weise mit den Singstimmen vereint durchbilden oder den Hauptgedanken wechselweise mit ihnen durchführen.

„Seine Werke sind sehr zahlreich. Doch hat er auf weltlich-dramatischem Gebiete nur Eines geliefert, und zwar die erste deutsche Oper, die von Rinuccini gedichtete, früher schon von Peri componirte und nun von Martin Opitz ins Deutsche übersetzte *Daphne*, welche mit Schütz' Musik 1628 gelegentlich der Vermählung der Schwester Johann Georg's I. mit dem Landgrafen von Hessen zu Torgau aufgeführt worden ist. Das Werk ist jedoch verloren gegangen, etwas Näheres weiss man nicht darüber; doch darf man annehmen, dass es von den gleich-

*) Vergl. Niederrh. Musik-Zeitung, Jahrg. 1862, Nr. 27, die Besprechung von Moriz Fürstenau's: „Zur Geschichte der Musik am Hofe der Kurfürsten von Sachsen“.

*) Aug. Reissmann, Allg. Geschichte der Musik. II. S. 187.

zeitigen Producten der Italiener auf diesem Gebiete nicht erheblich sich unterschieden haben wird. Alle übrigen Werke von Schütz sind kirchliche: so die *Symphoniae sacrae*, Psalmen, Motetten, verschiedene andere Arten geistlicher Chorgesänge und Concerte u. s. w., welche der, den es interessirt, bei Walther, Winterfeld, Gerber und Anderen aufgeführt findet. Nur über seine der Osterzeit angehörenden kirchlich-dramatischen, zur Gattung der Passion gehörenden Werke einige Worte.

„Das früheste derselben, die „Historie der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi“, fällt ins Jahr 1623. Nimmt es unsere Aufmerksamkeit hier auch nur weniger in Anspruch, so ist es doch bereits ein merkwürdiges Beispiel für das Eindringen eines neuen Geistes in die älteren Formen der Passion. Der Evangelist spricht zwar das Meiste noch im alten Collectentone, doch die wichtigeren Momente und Satzschlüsse sind auf ariose Art melodisch bewegt und Alles von vier *Viole di Gamba* begleitet, während vordem höchstens nur die Orgel und auch diese nur selten in Anwendung gekommen sein wird. Die übrigen Personen singen Alles mehrstimmig zum Generalbass, meist kunstreich canonisch concertirend; Jesus stets zweistimmig.

„Weit wichtiger noch erscheint das kleine, der Passionszeit angehörende Werk: „Die sieben Worte“, vom Jahre 1645, nicht allein seiner interessanten Durchbildung im Einzelnen wegen, sondern auch hinsichtlich der schönen Abrundung der Gesammtform. Die protestantische Gemeinde, durch einen breit angelegten und nach Motettenart durchgebildeten Anfangs- und Schluss-Chor vertreten, umschliesst mit ihrer Empfindung und Betrachtung den ganzen Hergang. Nach dem aus dem Choral: „Da Jesus an dem Kreuze stund“, im vortrefflichsten Stile *alla capella* entwickelten Einleitungs-Chor tritt eine kurze, mysterienhaft klingende Sinfonie von Geigen ein; es ist, als ob ein Vorhang leise sich erhebt, die Gemeinde Christum am Kreuze mit den Umstehenden erblicken lässt und dann am Schlusse (die Sinfonie wird wiederholt) wiederum sich niedersetzt, worauf die Gemeinde in dem herrlich gearbeiteten, ebenfalls fünfstimmigen Schluss-Chor: „Wer Gottes Marter in Ehren hat“, Betrachtungen über den Opfertod Christi als das Mittel zum ewigen Leben anstellt.

„So erscheint die Form des Ganzen bedeutsam abgeschlossen. Die Einzelreden Jesu und der übrigen handelnden Personen sind stets einstimmig, und zwar arioses Recitativ (zwischen gewöhnlicher Recitation und ausgebildeter Melodie die Mitte haltend, doch mehr dieses, als jenes), der Collectenton ist gänzlich verschwunden. Alles in die-

ser Recitation ist ungemein ernst, feierlich und würdig, die ideale Ruhe in den meist sehr einfachen Ton-Fortschreitungen ist auch in lebhafter erregten Momenten niemals aufgegeben. Daher fordert das Verständniss dieser Gesangweise beim Anhören allerdings einige Abstraction von der gewohnten stärkeren Färbung und Deutlichkeit des Ausdrucks unserer Tage und mag manchem modernen Ohr anfänglich wohl etwas monoton erscheinen. Aber bei näherem Eingehen offenbaren sich die mannigfältigsten Züge von melodischer Schönheit und declamatorischer Charakteristik, die Einfachheit tritt uns nicht als Armuth entgegen, sondern als objective Stilwahrheit und beabsichtigte würdevolle Mässigung der Tonsprache. Der Evangelist recitirt zu Anfang ebenfalls einstimmig, aber in der Sterbescene Christi, vor und nach dem *Eli* und den Worten: Ich befehle meinen Geist in Deine Hände! breitet er sich zur Mehrstimmigkeit aus, wird zum Solo-Quartett, in dieser Vereinigung aller vier Hauptstimmen-Gattungen gleichsam die Beteiligung der ganzen Menschheit an den letzten leidenden Handlungen des Erlösers versinnlichend. Welch eine feierliche Haltung die Schlussscene durch diese Mehrstimmigkeit des Evangelisten erhält, lässt sich übrigens besser empfinden, als beschreiben. Noch eine kleine Merkwürdigkeit findet sich in dem Werke: der Evangelist und die anderen Personen singen stets nur zur Orgel, die Reden Jesu aber sind von Streich-Instrumenten begleitet, welche seine Erscheinung und Worte idealer färben, gleichsam mit einem Heiligschein umgeben, wie wir solches später in Bach's Matthäus-Passion wiederfinden. Uebrigens kam das Werk in echter Originalgestalt zur Aufführung, nur die Orgel ist neu hinzugesetzt, wiewohl in möglichst getreuem Anschlusse an den Stil von Schütz.

„Fürchtete nun aber der alternde Meister, von den Einflüssen weltlich-dramatischer Musik sich selbst nicht hinlänglich frei halten zu können, oder glaubte er ihrem überwältigenden Eindringen in die Kirche einen festen Damm entgegensetzen zu müssen — genug, er ging auf dem in den sieben Worten eingeschlagenen Wege nicht weiter, sondern kehrte vielmehr in der letzten Arbeit seines für die deutsche Tonkunst so werthen Lebens, den vier Passionen nach den vier Evangelisten, um 1666, wieder zur strengsten alterthümlichsten Form zurück. Alle Einzelreden in diesen Passionen sind wieder im einfachen, alten Collectentone gehalten, nur hin und wieder mit etwas freieren ariosen Wendungen untermischt; das Volk ist durch einen Chor repräsentirt, motettenartige betrachtende Einleitungs- und Schluss-Chöre rahmen jedes dieser Werke ein. Aber in den Volkschören kommt das moderne musicalisch-dramatische Element doch sehr entschieden zum Durchbruche, und an sich (von dem Stil-Zwiespalte zwi-

schén ihrer dramatischen Haltung und dem strengen alt-kirchlichen Tone der Recitative abgesehen) gehören diese Volkschöre zum Bedeutendsten, was Schütz und seine ganze Zeit geschaffen haben. Sie enthalten vortreffliche Elemente eines echt dramatischen Chorstils, und Schütz ist der Erste, der den Volkschören der Passion überhaupt eine wirklich dramatisch-musicalische Gestalt verliehen hat.“ —

Winterfeld hat das Verdienst, Schütz der Vergessenheit entrissen zu haben, in so fern er auf seine Werke und seinen Einfluss hinwies. Er sagt in Bezug auf die neue Richtung der Musik: „In grösserer Wärme, in schnellern und lebhaften, das Gemüth anregenden Klängen that diese Stimmung sich kund: aber nur so grossen und vielseitig begabten Meistern wie Heinrich Schütz, in dessen Seele das Wesen der alten, echt christlichen Tonkunst noch lebendig in seiner tiefsten Bedeutung fortklang, nur solchen blieb es vergönnt, auch innerhalb ihrer neuen Gestaltungs- und Ausdrucksweise jenen echt religiösen Sinn in der Kunst zu bewahren und auf die Nachkommen fortzupflanzen.“ Was aber die Passionen betrifft, so äussert Chrysander sich dahin (Händel I., S. 128), dass Winterfeld die vier Passionen von Schütz zu spät kennen gelernt und dann, da sie nicht mehr zu seinen Ansichten passten, zu kühl besprochen habe. Er selbst aber nennt jene Passionen anspruchlose, kostliche Tondichtungen, in denen Alles zur Blüthe aufgegangen ist, was in der altdeutschen Weise der Passion Herrliches beschlossen lag.

Proben aus allen vier Passionen, die Schütz 1666 (oder wenigstens zwischen 1666—1672, in seinen letzten Lebensjahren) geschrieben, theilt A. Reissmann in seiner „Geschichte der Musik“ (II., S. 188—205) mit und fügt dann hinzu:

„Wohl in keinem seiner Werke hat sich Schütz so streng an die alte überlieferte Form gehalten, wie in diesen Passionen. Wie jenen lateinischen Passionen von Jaq. Berchem, Claudio, Verdelot u. A., die wir in *Liber decimus Passiones dominice, Paris, 1534*, gesammelt finden, oder denen von Cellarius, Ducis, Eckel, Galliculus, Isaac, Obrecht, Lemblin, Senffl, Stoltzer, Walther, welche bei Georg Rhaw 1538 als *Harmoniae selectae quatuor volumen de Passione Domini* erschienen, oder den Passionen von Cyprian de Rore (1558), Daser (1565 und 1578), Lassus (1565) meist der alte Kirchengesang zu Grunde liegt, oder wie die deutschen von J. v. Burck (1568 und 1577), Lachner (1594), Harnisch (1621) u. A. nach dem lateinischen Kirchen-Choral mehrstimmig gesetzt waren, so schliesst sich auch Schütz dieser Weise an, und zwar so streng, dass er, dem wir doch bereits in so trefflichen Arbeiten auf dem Gebiete des begleiteten Gesanges begegnen, der so meisterlich schon Instrumentales und

Vocales in einander zu weben verstand, sich der Instrumente ganz enthält, und obgleich er bereits in seinen vorher betrachteten biblischen Scenen eine gewisse Gewandtheit bekundet, die lyrischen Haupt-Momente derselben in Arien oder Dialogen plastisch herauszubilden, so verzichtet er doch auch hier darauf. In der Weise des alten Epistelgesanges, des Choraliterlesens erzählt der Evangelist und werden die einzelnen Personen redend eingeführt, aber mit um so grösserer Gewalt wirken die Chöre, in denen die Jünger, die Hohenpriester, Pharisäer und Schriftgelehrten, die Kriegsknechte, Juden und der ganze Haufen auftreten. Auch jene Weise der Kirchen-Accente seiner Recitative des Evangelisten und der einzelnen Personen wird vielfach durch feinsinnige, melodische Züge weit über jene früheren Passionen erhoben, aber im Allgemeinen erwächst sie ganz unter denselben Voraussetzungen. Die Chöre aber überragen alles bisher in dieser Richtung Geleistete um ein Bedeutendes. Die einzelnen Motive sind unmittelbar aus der Situation heraus erfunden und empfunden, dass sie uns auch mit zwingender Notwendigkeit in dieselbe einführen, und dass sie zugleich, trotz ihrer schlagenden Kürze, ihrer knappen und lebendigen Entwicklung wegen uns vollständig Zeit gewähren, uns in sie zu vertiefen. Mit diesen Passionen hat der Meister den Grundtypus der auf der neuen Musik-Anschauung des Jahrhunderts emportreibenden Passion im Besonderen und des Oratoriums im Allgemeinen gefunden, und wir werden sehen, wie seine Nachfolger auf diesem Gebiete, Sebastiani, Keiser und Mattheson, sich ihm anschliessen, und wie selbst Händel und Seb. Bach, um wie viel tiefer als Schütz sie auch die heilige Geschichte erfassen und in wie reicher und mächtiger ausgeführten Tonbildern sie dieselbe darstellten, nicht über jene Grundform hinausgegangen sind.“ —

Ueber das Concert in Hamburg am 13. d. Mts. enthalten dortige Berichte, dass das Programm J. S. Bach's Cantate: „Gottes Zeit“, H. Schütz' „Die sieben Worte“, Alt-Arie „Erbarme Dich“ aus der Matthäus-Passion von J. S. Bach und im zweiten Theile das *Stabat mater* von Emanuel d'Astorga brachte. Der Eindruck des Werkes von Schütz wird als ein durch die Eigenthümlichkeit eines tiefinnerlichen Wesens ergreifender geschildert und im Gegensatze zu Astorga's *Stabat mater* hervorgehoben. Ueber die Ausführung, die in der Petrikirche statt fand, sagen die Hamburger Nachrichten: „Sie gereichte nicht nur dem ernsten Streben der Vereinsgenossen und des Dirigenten, des Organisten Herrn Armbrust, zur Ehre, sondern sie legte auch Zeugniss von den steten Fortschritten ab, welche die Gesellschaft in dem Verständnisse der älteren Stilarten und in der Befähigung zu ihrer Wieder-

gabe macht. Fräulein Mandl war die tüchtige Vertreterin der Solo-Sopranpartieen; Fräulein Hausen liess in ihren Leistungen nicht nur die Fülle und Schönheit eines umfassenden Alt-Organs, sondern auch eine vorgerückte künstlerische Ausbildung desselben erkennen; Herr Koch aus Köln hilft als Tenor in Kirchen-Concerten mit einem Erfolge aus, der nicht bloss dem sicheren Gange der Werke zu Gute kommt, sondern auch der klaren Auseinandersetzung derselben, und Herr A. Schulze ist in seinem Basse zu bekannt in Hamburg, als dass wir seiner sonoren Stimme und edlen Vortragsweise ein neues Lob zu ertheilen wüssten. Auf der Orgelbank befand sich Herr Degenhardt, die Geige führte Herr J. Böie, der auch die Arie aus der Matthäus-Passion begleitete.“

Persönliche Verhältnisse grosser Meister zu einander*).

Spohr und Beethoven.

Seit geraumer Zeit gleichgültig und mürbe geworden gegen alles, was in Büchern und Zeitschriften über Beethoven's Persönlichkeit und Musik vorgebracht wird, halte ich es dennoch für geboten, über die Vorfälle bei der Monuments-Feier 1845 zu Bonn in Bezug auf die *Missa in D*, deren in Nr. 46 d. Bl. bei Gelegenheit der Mittheilungen aus Spohr's *Selbstbiographie* erwähnt wird, ein Wort mit zu reden. Es wird nämlich dort der „bei Musikern am Rheine und weiter im deutschen Lande umlaufenden Anekdoten Erwähnung gethan, Spohr habe bei der ersten Probe der *Missa in D* mit einer gewissen Affection erklärt, dass er das Werk nicht kenne“. Diese „Anekdoten“ wird in die Rubrik der „Gerüchte“ — „Nachreden“ gestellt.

Bei derselben Probe sass ich ganz in der Nähe des Orchesters, und zwar in der Bänkereihe links, nahe der königlichen Loge, von wo aus man den Dirigenten *en face* hatte. Neben mir nahm Platz der verstorbene Musik-Director Messer, um die Partitur von dem Werke, die ich mitgebracht hatte, nachlesen zu können. Bald gesellte sich in derselben Absicht zu uns Herr Liszt, Platz nehmend zwischen Messer und mir. Da ereignete sich der Fall, dass

*) Vgl. Jahrgang 1865, Nr. 3: „Weber und Beethoven“ — Nr. 5: „C. M. von Weber und Meyerbeer“. — Der obige Aufsatz: „Spohr und Beethoven“, röhrt aus Anton Schindler's Nachlass her und ist Ende 1860 geschrieben, weil die darin angezogene Nummer 46 der Niederrh. Musik-Zeitung keine andere sein kann, als die Nr. 46 vom 10. November 1860, wo in dem Artikel mit derselben Ueberschrift: „Spohr und Beethoven“, das Verhalten Spohr's gegen Beethoven einiger Maassen entschuldigt wird.

sich der Dirigent Spohr von einem Tempowechsel im *Gloria* überraschen liess, d. h. er schlug noch einige Takte im vorgehenden Zeitmaasse fort, während bereits ein anderes eingetreten war. Im zweiten Theile des *Credo* erfolgte aber eine weit auffallendere Ueberraschung gleicher Art, die zugleich zur ausserordentlichen Ueberraschung eines ansehnlichen Theiles der vielen Zuhörer ward, denn man hörte den Dirigenten zur Entschuldigung des Vorfallen deutlich sagen, er habe das Werk erst auf der Reise nach Bonn kennen gelernt. Spohr kam nämlich aus Karlsbad zum Feste. Es lässt sich errathen, welche Anmerkungen Seitens intelligenter Musiker zu diesem directorialen Geständnisse gemacht worden, denn man konnte nicht begreifen, wie es möglich, die Leitung eines so schwierigen Werkes an einem europäischen Musikfeste zu übernehmen, ohne vorher dessen vollkommen Meister geworden zu sein.

Wenn sich diese Thatsache in der Erinnerung der Musiker am Rheine und weiter noch bis heute erhalten hat (sassen doch mehrere dieser Herren aus Köln, darunter auch Musik-Director Franz Weber, in der nächsten Nähe des Dirigenten im Orchester), wenn gar noch in der „actenmässigen Darstellung“ jenes Festes zu lesen ist: „Ihm (Spohr) sei die Messe noch unbekannt“ u. s. w., so bedarf es wohl weiterer Zeugnisse für die Wahrheit nicht mehr*). Hinzuzusetzen bleibt aber noch, dass Spohr noch in der Hauptprobe von der Messe zu merkliche Beweise von Unsicherheit und Mangel an Vertrautheit mit der grossen Aufgabe gegeben hat; nicht er war der Führer, sondern er wurde von der begeisterten, mit dem Werke vollkommen vertrauten Masse im Chor und Orchester geführt. Dass das Verdienst vollendet Aufführung des Werkes in der Hauptsache Hern Musik-Director Franz Weber zukommt, hat der Unterzeichnete bereits in der dritten Auflage von Beethoven's Biographie, II., 86, des Weiteren ausgesagt und hält daran fest. Dieses Verdienst Weber's erstreckt sich aber auch auf die anderen Gesangswerke bei dieser Feier. Was wäre bei Liszt's schlotteriger, ja, wahrhaft burschikoser Directionsweise aus seiner Cantate geworden ohne Weber's vorherige Befestigung der Chor-Masse? Dies alles und hoffentlich noch mehr wird sich wohl auch in der actenmässigen Darstellung jenes Festes vorfinden. [?]

„Dass Spohr nicht nur ein grosser Verehrer Beethoven's, sondern auch ein begeisterter Verehrer seiner Com-

*) Prof. Breidenstein's Denkschrift über die Denkmal-Feier führt die Stelle aus Spohr's Brief dem Original gemäss so an: „Mir selbst ist die Messe von Beethoven noch unbekannt, ich werde mir aber baldigst die Partitur anschaffen und mich damit vertraut machen.“

positionen gewesen“, wie in der Niederrheinischen gleichzeitig mit Obigem zu lesen, das überrascht mich (vielleicht auch Andere), und muss ich offen gestehen, dass diese Verehrung — etwa in Bezug auf die ersten Quartette und einzelne Sätze in anderen Werken ausgenommen — aus dem in der Selbstbiographie über Beethoven Ausgesagten mir und auch recht vielen Anderen nicht einleuchten will. Wer von der neunten Sinfonie sagt, „dass ihm die drei ersten Sätze, trotz einiger Genie-Blitze, schlechter vorkommen, als sämmtliche der acht früheren Sinfonien“; wer an den vierten Satz der neunten anknüpfend, Folgendes niederschreibt: „Ich finde darin einen neuen Beleg zu dem, was ich schon in Wien bemerkte, dass es Beethoven an ästhetischer Bildung und an Schönheitssinn fehle“; wer ferner von der C-moll-Sinfonie unter Anderem sagt: „Bei vielen einzelnen Schönheiten bildet sie doch kein klassisches Ganzes. Namentlich fehlt sogleich dem Thema des ersten Satzes die Würde“; wer vollends den vierten Satz dieses gewaltigen Epos in Tönen einen „nichtssagenden Lärm“ nennt, der steht offenbar auf Seiten der verblendeten Gegner Beethoven's, die da waren: Dionys Weber, C. M. von Weber, Eybler, Preindl und noch ein volles Schock nicht unbedeutender Zeitgenossen.

Und wie kommt denn dieser „grosse Verehrer“ Beethoven's dazu, in seine Selbstbiographie ein Märchen aufzunehmen (und zwar nach mündlichen Aussagen von Seyfried), wie z. B. das Histörchen von der derben Maulschelle, die Beethoven bei Gelegenheit des Vortrages eines neuen Clavier-Concertes mit der ausfahrenden Rechten einem Chorknaben applicirt haben soll, nachdem er vorher schon beide Leuchter vom Clavierpulte zu Boden geworfen? Seyfried selber in seinen Notizen über Beethoven bringt nichts Derartiges vor, und hat doch fleissig zusammengekehrt, was ihm des Aufklaubens werth schien. Unstreitig ist dieses Märchen die Metamorphose des bekannten Vorfalles bei Aufführung der Phantasie mit Chor 1808 im Theater an der Wien, darüber verschiedene Zeugen berichtet haben. Wäre das Seite 200 und 201 in der Selbstbiographie Vorgebrachte wahr, so hätte es sich als pikante Anekdote nicht nur in lebhafter Erinnerung der Wiener erhalten, insbesondere hätte sich Ferd. Ries die Illustration dieser Maulschellen-Scene — zur Vollständigung der „echten Quellen“ zur Charakteristik seines Lehrers und Freundes — sicherlich nicht nehmen lassen. Mit- und Nachwelt schulden nun aber dem General-Musik-Director Spohr grossen Dank, dass er für einen passenden Ort zur Aufbewahrung dieses Märchens Sorge getragen.

Die Art und Weise, wie Spohr sich über Beethoven am Directionspulte auslässt, muss als der höchste Grad

von Uebertreibung bezeichnet werden. Darauf zu erwidern, sollte Aufgabe der „Recensionen“ oder der „Deutschen Musik-Zeitung“ sein. Es dürften doch noch einige verständige Männer in Wien aufzufinden sein, die vielleicht unseren Meister 1819 das letzte Mal mit seiner A-dur-Sinfonie im Universitätssaale am Pulte gesehen. Man wird von ihnen erfahren, dass Beethoven die lächerliche Figur nicht war, wie diese von Spohr gezeichnet wird.

Wenn Spohr von Beethoven sagt (und zwar aus dem Jahre 1813, wo seine Schwerhörigkeit bereits bedeutend vorgeschritten war): „Für die Arbeiten Anderer nahm er nicht das mindeste Interesse“, so ist das wieder Uebertreibung. Wäre es aber wirklich buchstäblich wahr, so fände es doch in jenem Uebel einen Entschuldigungsgrund. Wie aber, wenn es wahr ist, was der Sänger Franz Wild in seiner Autobiographie gerade in solcher Beziehung von Spohr aussagt? Dort liest man: „Sein hauptsächlichster Fehler als Musiker und insbesondere als das Repertoire beeinflussender Capellmeister war der blinde Hass, den er gegen alle ausländischen Compositoren hegte“ u. s. w. (S. Recensionen, Nr. 6, 1860.)

Gegenwärtiges werde mit nachstehendem Erlebnisse des Unterzeichneten geschlossen. Im Monat December 1831 verweilte ich, von Wien kommend, vier Tage in Kassel. Der damalige Legations-Secretär der österreichischen Gesandtschaft, Herr von Schm—r, mir von Wien her wohl bekannt, stand als besonderer Musikfreund und selbst Ausübender mit Spohr in stetem Verkehr. Er war es, der mich dem Meister vorstellte, nachdem er dessen Erlaubniss eingeholt hatte. Herr v. S. machte jedoch die Vorerinnerung, jeder Erwähnung Beethoven's in der Conversation sich zu enthalten, wenn Spohr nicht selber mit diesem Thema beginnen sollte; sei ihm doch meine einstige Stellung zu Beethoven bekannt. Als Grund des Schweigens führte S. an, dass der Herr Hof-Capellmeister nicht besonders gut auf Beethoven zu sprechen sei. Wirklich gedachte Spohr bei diesem ziemlich langen Besuche mit keinem Worte seines grossen Zeitgenossen. Zwei Mal traf ich noch mit ihm in der Lesegesellschaft zusammen, und auch da kam der Name Beethoven nicht über seine Lippen. Doch genug, obgleich sich noch manches Andere anführen liesse.

Die Redaction wird wohl keinen Anstand nehmen, diesen Zeilen den nötigen Raum in den Spalten der Niederrheinischen Musik-Zeitung zu gönnen, darum höflichst ersucht

A. Schindler.

Theater in Köln.

Gastspiel von Fräulein Therese Tietjens.

Am Dienstag den 13. d. Mts. hat Fräulein Therese Tietjens aus London ihr Gastspiel auf der hiesigen Bühne begonnen. Sie trat als „Norma“ auf. Wenn in dem ersten Recitativ und im Andante der *Casta diva* das Zurückhalten der Stimme errathen liess, dass die berühmte Sängerin, von der Reise noch etwas angegriffen, nur mit Vorsicht die Mittel ihres Organs behandelte, so entfaltete sie doch schon im Allegro und vollends im zweiten Acte gleich von Anfang an immer herrlicher die reiche Fülle jener mächtigen und umfangreichen Stimme und riss durch Gesang und Spiel, mit Einem Worte, durch die Darstellung der Priesterin, das zahlreich versammelte Publicum zur Bewunderung hin, welche sich in begeistertem Applaus und stürmisch wiederholtem Hervorruh kundgab. Alles ist grossartig und, man möchte sagen: gewaltig bei dieser Künstlerin: Erscheinung, Plastik, Stimme und Charakter des Vortrags. Wie viele andere Sängerinnen würden solche Mittel, wie sie die Natur Fräulein Tietjens verliehen hat, zum Missbrauch derselben verleiten; allein Fräulein Tietjens bewahrt das Grosse auch in der Herrschaft über ihre Mittel, deren Macht sie sehr wohl kennt, aber sie im vollen Bewusstsein derselben stets nur mit richtigem Verständnisse und im Charakter der jedesmaligen Situation verwendet. Daher dann in Tönen das Bild der Seelenstimmung nach den verschiedenen Gefühlen, welche die Darstellung verlangt; durch diese Beherrschung der Mittel wird es ihr möglich, die leidenschaftlichen Stellen so kräftig und erschütternd herauszuschleudern, dass selbst die Coloratur in ihnen zu einer Lawine von Tönen wird und doch daneben, wo es der Moment verlangt, die Klänge der Liebe und Wehmuth in rührender Weise anzuschlagen. Bei allem aber bewahrt dieselbe künstlerische Einsicht die Sängerin vor jenem geschmacklosen Nebeneinanderstellen der Contraste von *forte* und *piano*, wodurch Andere auf die Menge zu wirken suchen; bei ihr ist Alles Ton und Wohlaut, die Kraft wird nie zum Schrei, die Milde nie zu unnatürlich leisem Laut, in beiden bleibt der Gesang vorherrschend, den weder ein falsches declamatorisches Pathos, noch ein affectirt sentimentales Geflüster verunstaltet und aus der Sphäre der Kunst herausdrängt.

Wenn uns vor zwei Jahren unser musicalischer Correspondent aus London schrieb: „Der Director der Oper im Theater Ihrer Majestät gibt sich keine grosse Mühe mit Engagements grosser Berühmtheiten, er hat Fräulein Tietjens, das reicht hin, um alles Andere aus dem Felde zu schlagen“, so freuten wir uns zwar über diese dominirende Stellung der deutschen Sängerin in London, die Ueberzeugung aber von der Wahrheit der Thatsache haben wir

am 20. d. Mts. durch die Darstellung der Valentine in den „Hugenotten“ gewonnen, in welcher Fräulein Tietjens alle charakteristischen Vorzüge ihres Gesanges in Verbindung mit einer vortrefflichen Auffassung der Rolle und daraus fliessender mimisch-plastischer Darstellung auf glänzende Weise entwickelte und das in allen Räumen vollbesetzte Haus zu enthusiastischem Beifalle mit allen Zeichen der Bewunderung hinriss. Bei allen Zuschauern war das Ergebniss des tiefen Eindrucks, den ihre Leistung hervorrief, die allgemeine Uebereinstimmung, dass man eine grosse Kunsterscheinung vor sich habe, die allerdings nicht nur das gewöhnlich Anerkennenswerthe, sondern auch das Bedeutende und Ausserordentliche überrage. Gewiss, diese Künstlerin behauptet mit vollem Rechte seit sechs Jahren den Thron im Theater der Königin von England, denn sie ist selbst die Königin des Gesanges, und nicht nur bei dieser Bühne, sondern auch bei allen grossen Concert-Aufführungen und Musikfesten. Ueberall vertritt sie die deutsche Kunst auf glorreiche Weise; denn es ist keine Frage, dass das deutsche Element mit seiner Tiefe der Empfindung, Innigkeit des Ausdrucks, poetischen Auffassung des Charakters, maasshaltendem Pathos und dramatischer Wahrheit in ihrer Vortragsweise vorherrscht, unterstützt von einer Stimme, welche den grössten und schönsten der italiänischen Sängerinnen ebenbürtig erscheint und diejenigen, welche die Catalani noch gehört haben, lebhaft an diese grosse Sängerin erinnert. Den Eindruck des Grossartigen theilt sie mit der Catalani, in der brillanten Virtuosität war diese ihr überlegen, allein die Milde und Innigkeit des empfindungsvollen Gesanges kam bei ihr dem Vortrage alles dahin Gehörigen durch Fräulein Tietjens nicht gleich, welche z. B. in Liedern von Schumann und in Weber's „Glöcklein im Thale“ (aus „Euryanthe“), welche wir neulich in einem Privatkreise von ihr vortragen hörten, wahrhaft bezaubernd wirkte und durch den wunderbaren Schmelz des sonst so mächtigen Organs eine Erinnerung an Jenny Lind in ihrer schönsten Blüthezeit weckte. Diese Vereinigung des „Strengen mit dem Zarten“ ist bei einer Künstlerin, deren Stimme sie fast nur auf das Heroische angewiesen zu haben scheint, um so höher zu schätzen. Die ganze Vorstellung der „Hugenotten“ war lobenswerth, die übrigen Hauptpartien neben der Valentine waren durch Frl. Schubert (Königin), die Herren Riese (Raoul), Behr (St. Bris), Schelper (Nevers) recht gut besetzt, und Herrn Riese, der die Rolle des Raoul erst zum zweiten Male sang, können wir zu den grossen Fortschritten auf der Künstler-Laufbahn um so mehr Glück wünschen, als sein Gesang der Naturgabe einer frischen, klangvollen Tenorstimme jetzt auch künstlerisch gerecht zu werden strebt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 18. März fand im Hotel Disch die Soiree des Herrn Dr. Hans von Bülow Statt, in welcher er die grosse Suite in *D-moll* in vier Sätzen, Op. 91, von Joachim Raff, Präludium und Fuge für Orgel in *E-moll* von J. S. Bach (Clavier-Uebertragung von Liszt), zwei kirchliche Legenden: „Die Vogelpredigt des heiligen Franciscus von Assisi“ und „Der heilige Franciscus von Paula auf den Wogen schreitend“, und die 33 Variationen von Beethoven Op. 120 über einen Walzer von Diabelli auf einem Flügel von C. Bechstein in Berlin vortrug. — Das Programm enthielt „Erläuterungen“: über die 33 Variationen haben wir schon in der vorigen Nummer gesprochen; zu Liszt's „Vogelpredigt“ gab es nur die Quelle der Legende in *Fioretti di San Francesco cap. 16* an; zu der zweiten Legende lautete die Erläuterung: „Das bezügliche Wunder des Heiligen ist im 35. Cap. seiner Lebensgeschichte von Giuseppe Mischimarra ausführlich erzählt. Herr Prof. Steinle, der bekannte Maler, hat dasselbe Motiv zu einer Zeichnung benutzt, welche den Heiligen darstellt auf wildbewegter Flut aufrecht stehend, den Mantel unter den Füssen, die Rechte erhoben, wie um dem Elemente zu gebieten, in der Linken eine glühende Kohle, als Symbol des christlichen Feuers, den Blick verklärt zum Himmel gerichtet.“ — Nun, wenn die erste Legende überschrieben wäre: „Vögelgezwitscher, eine Etude“, so würde man die allerliebste Art der Nachahmung freundlich aufnehmen; mit dem Eintritte des Recitativs — der Predigt? — dazwischen wird die Sache mehr als spasshaft. Gelungener als Ganzes ist die zweite Legende: aber auch selbst Herrn von Bülow's überaus glänzende und grossartige Ausführung konnte uns die Ueberzeugung nicht nehmen, dass eine Ueberschrift und ein Programm mehr störend als fördernd auf den Genuss eines Musikstückes wirken, weil die grosse oder geringe, ja, die geringste Beschäftigung des Verstandes mit dem Aufpassen auf die Tonmalerei und dem Anpassen des Gehörten an das Gelesene die Thätigkeit der Phantasie, der wahren Quelle der Empfänglichkeit für das musicalisch Schöne, hemmt und unterbricht. Es ist daher die Aufstellung eines Programms, wenn es sich nicht ganz im Allgemeinen nur an eine vage Empfindung hält, als eines Mittels zu lebendigem Eindruck einer Musik ein grosser Irrthum, weil es — abgesehen von allem, was sonst dagegen zu sagen und oft genug gesagt ist — seinen Zweck durchaus nicht erreicht. — Die Suite von J. Raff ist eine bedeutende Composition, namentlich in ihrem ersten Satze, der Phantasie und Fuge, welcher jedoch unserer Meinung nach noch mehr wirken würde, wenn er concentrirter geschrieben wäre und nicht zu häufig Läufe und Passagen wie aus den Wolken herab hinein fielen; in Bach's chromatischer Phantasie bringt der Stil des Ganzen das mit sich, der Satz von Raff wird dadurch zu sehr ausgedehnt und die Einheit des Stils leidet darunter. — Alle Stücke wurden von Herrn von Bülow so gespielt, dass man nicht weiss, ob man dabei die fabelhafte Technik der Ausführung oder das ungeheure Gedächtniss mehr bewundern soll. Freilich mögen Einige, die in seinem Spiel Ausdruck vermissten, nicht ganz Unrecht haben; allein wir fragen dagegen: woher sollte das, was man so gewöhnlich unter Ausdruck versteht, im Vortrage der gewählten Stücke (mit Ausnahme einiger weniger Variationen von Beethoven) herkommen? Wahr dürfte allerdings sein, dass uns bei seinem Spiel hauptsächlich Erstaunen fesselt und dass dieses fast alle anderen Empfindungen gefangen hält.

Die Matinée für Kammermusik, die am Donnerstag statt der Abonnements-Soiree eintrat, war besonders durch eine neue Composition F. Hiller's, eine grosse Concert-Sonate in *D-dur* für Pianoforte und Violine, Op. 122 (Manuscript), interessant. Herr Capellmeister Hiller trug das umfangreiche, schwierige und durchweg in grossartigem Stil gehaltene Werk mit Herrn Concert-

meister von Königslöw mit glänzender Bravour auf einem vortrefflichen Erard'schen Flügel (aus der Niederlage von J. Bel hierselbst) vor, dessen Klangfülle für den Saal im Hotel Disch fast zu mächtig war. Von den drei Sätzen schien, so viel man nach dem Eindrucke eines einmaligen Hörens zu urtheilen vermag, der letzte der originalste und durchschlagendste zu sein. Das erste *Allegro energico* imponirt durch seinen reichen, pompösen und massenhaften Inhalt in fast sinfonistischem Stile; man muss es aber öfter hören, zumal da bei der diesmaligen Ausführung der Klang des Flügels die Violin-Partie nicht immer zu völligem Verständniss gelangen liess. — Vor der Sonate spielten die Herren von Königslöw und Genossen das *F-dur-Quartett* Op. 135 (eigentlich 133) von Beethoven, das trotz der einzelnen Schönheiten doch, gegen andere Beethoven'sche Werke gehalten, keinen erhebenden Gesammt-Eindruck macht. Dagegen versetzte die treffliche, durchweg von ausdrucksvollem Vortrage gehobene Ausführung des Quintetts in *G-moll* von Mozart (mit dem wunderbar schönen Adagio mit Sordinen) die Zuhörerschaft in wahres Entzücken, das nach jedem Satze und besonders am Schlusse in lebhaftestem Applaus sich offenbarte.

Am Sonntag den 18. d. Mts. gab der Kölner Männer-Gesangverein unter Leitung von Franz Weber ein Concert in der neuen Kirche zu Kalk bei Deutz, dessen ganzer Ertrag für die Vollendung des Baues dieser Kirche im Innern bestimmt war und eine schöne Einnahme brachte. Die ernsten und religiösen Gesänge, unter denen Vittoria's *Popule meus*, F. Schubert's *Salve Regina*, Cherubini's *O salutaris hostia* (Duett für Sopran und Tenor — Fräulein Elise Rempel und Herr A. Pütz), Tenor-Arie aus „Elias“ von Mendelssohn (Herr Jos. Wolff) u. s. w., wurden ausdrucks-voll gesungen. Besondere Auszeichnung verdient noch der Vortrag der Arie von Händel: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, durch Fräulein Elise Rempel.

Morgen, am Palmsonntage, findet die Aufführung der grossen Passion nach dem Evangelisten Matthäus von J. S. Bach im letzten Abonnements-Concerte im Gürzenich Statt. Die Haupt-Soli werden durch Fräulein Wagner (Sopran), Concertsängerin aus Karlsruhe, die wir in Köln zum ersten Male hören werden, und Fräulein Schreck, durch die Herren Gunz und Hill vorgetragen. Die Chöre sind in derselben Weise wie bei früheren Aufführungen verstärkt und vertheilt, Herr Musik-Director Weber an der Orgel, Capellmeister Hiller Dirigent des Ganzen.

In der Charwoche finden auch in Aachen und in Barmen Aufführungen religiöser Musik Statt, in Aachen am Dienstag den 27. die Matthäus-Passion mit den Solisten Fräulein Wagner aus Karlsruhe, Frau P. aus Aachen, Herrn Karl Schneider aus Rotterdam und Herrn Hill aus Frankfurt; in Barmen ebenfalls Dienstag den 27. d. Mts. Mozart's *Requiem* und der zweite Theil von Händel's „Messias“ — Sopran-Partie in beiden Fräulein Julie Rothenberger.

Aus Giessen, 15. März. Gestern fand hier durch Vereinigung aller hiesigen musicalischen Kräfte unter der Direction des Musik-Directors Mickler eine schöne Aufführung der grossen Matthäus-Passion von J. S. Bach Statt. Die Solo-Partieen waren durch Fräulein Julie Rothenberger aus Köln, Fräulein Assmann aus Barmen, Herrn Otto aus Berlin und Herrn Gregor (Bass) vom Hoftheater zu Darmstadt besetzt.

Hamburg, 20. März. In dem vorletzten philharmonischen Concerte hörten wir als Neuigkeit eine Suite in Canonform für Streich-Instrumente von Otto Grimm, einem Tonsetzer, der sich vom juristischen Berufe dem Cultus der Musik zugewendet hat und gegenwärtig den Posten eines Orchester-Dirigenten in Münster be-

kleidet. Die Composition, die unter Herrn Stockhausen's Leitung in einem schwunghaft frischen Gusse zur Aufführung kam, besteht aus vier Sätzen und ward mit Beifall aufgenommen. Die Suite ist nicht nur von kunstvoller Arbeit, sondern sie besitzt auch melodische Erfindung. Am lebhaftesten sprachen die beiden ersten Sätze an, obgleich wir nicht gerade etwas Hervorragendes von ihrer thematischen Gestaltung oder in harmonischer Hinsicht zu rühmen haben. Das Interesse des Abends war jedoch vor Allem auf Herrn Aug. Wilhelm aus Wiesbaden und dessen Solo-Geige, so wie auf die Lieder-Vorträge gerichtet, die von Herrn Stockhausen angemeldet waren. Herr Wilhelm begann mit einem Violin-Concerte Paganini's und fügte darauf Rêverie von Vieuxtemps und Adagio von Bach hinzu, alle drei Nummern mit vollständigem Erfolg. Das Erscheinen des Herrn Jul. Stockhausen am Clavier zum Liedergesange ward von dem Publicum mit anhaltendem Applaus begrüßt. Die Beethoven'sche Composition der fünf Gedichte von Jeitteles: „An die ferne Geliebte“, ist einer populäreren Würdigung auf keinem Wege und durch Niemanden sicherer, als durch Herrn Stockhausen, entgegenzuführen. Der poetische Zauber, womit sich die Gemüthsfülle des deutschen Liedes in seinem Gesange ausspricht, ist auch kürzlich in Petersburg zu so rascher und allgemeiner Geltung gelangt, dass Herr Stockhausen seinem jetzigen ersten Besuche Russlands künftig regelmässige Kunstreisen dahin folgen lassen wird. Diesmal ging er auf die Aufforderung der philharmonischen Gesellschaft in Petersburg zur Aufführung des „Elias“ dahin und zur Mitwirkung in einem Concerte derselben Gesellschaft, das Arien, Lieder, Instrumental-Soli und die neunte Sinfonie Beethoven's brachte. Die Elias-Aufführung dirigierte Herr Stiehl, der Sohn des Organisten in Lübeck, das zweite Concert Herr Anton Rubinstein. Zwischen beiden Concerten konnte Herr Stockhausen nur eine Matinée geben, wozu sich, obschon zum Bekanntmachen nur zwei Tage möglich waren, ein eben so zahlreiches wie dankbares Publicum einstellte. Ausserdem sang Herr Stockhausen in Petersburg für Herrn Rubinstein, so wie bei der Grossfürstin Helene und bei der Kaiserin.

** Aus Arnheim, 22. März. Die Concerte unserer Gesellschaft „Cäcilia“ haben diesen Winter im neuen Theater Statt gefunden und einen unverkennbaren Aufschwung unter der Leitung des Herrn H. A. Meyroos genommen. Wir haben in denselben Sinfonieen von Haydn, Mendelsohn, Beethoven, Ouvertüren von C. M. von Weber, Mendelsohn, Mozart, Kalliwoda u. s. w. gehört; von Instrumental-Solisten traten auf die Herren Violoncellisten Alex. Schmit aus Köln und Jules Desweert aus Düsseldorf, die Violinisten de Graan aus Amsterdam und Karl Bargheer, fürstlich Lippe'scher Capellmeister aus Detmold. Im Sologesange erfreuten uns die Damen Fräulein Georgine Schubert, die am Stadttheater zu Köln gastirt, Fräulein Elise Rempel aus Köln, Frau Collin-Tobisch aus Amsterdam und Fräulein Julie Rothenberger, Concertsängerin aus Köln, welche im fünften Concerte am 2. d. Mts. mit Donizetti's Arie der Linda von Chamounix durch ihre vorzügliche italiänische Schule und correcte Coloratur, und mit Liedern von Beethoven, F. Schubert und H. Dorn durch Auffassung und ausdrucksollen Vortrag des deutschen Liedes ausserordentlichen Beifall ärntete. Wir hatten diese treffliche Künstlerin schon früher hier in Arnheim und auch kürzlich in Nymwegen gehört, und sind sehr erfreut, dass sie morgen Abend die Sopran-Arie in Händel's „Messias“ in dem Concerte der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst im neuen Concertsaale „Musis sacrum“ wieder übernommen hat.

Ankündigungen.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Pianoforte-Musik.

Bibliothek vorzüglicher Pianofortewerke

von J. S. Bach bis auf die neuesten Zeiten.

In eleganten Bänden, jeder etwa 100 Seiten Hochmusikformat umfassend. Jährlich sechs Bände. Preis jedes Bandes nur 2 Thaler. — Erschienen: Band 1. Enthält 17 Werke von J. S. Bach, D. Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Field, Chopin, Rubinstein, Mendelsohn, Schumann, Thalberg und Kalkbrenner, deren Einzelpreise 5—6 Thaler betragen. Band 2 ist unter der Presse.

Conservatorium für Musik in Stuttgart.

Mit dem Anfange des Sommer-Semesters, den 16. April d. J., können in diese für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Solo-gesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumental-Composition nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavier-Unterrichts, Orgelkunde, Declamation und italiänische Sprache, und wird ertheilt von den Herren: Stark, Kammer-sänger Rauscher, Lebert, Hofpianist Pruckner, Speidel, Levi, Professor Faisst, Hofmusiker Debuysère, Hofmusiker Keller, Concertmeister Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister Goltermann, so wie von den Herren Alwens, Tod, Attinger, Hauser, Beron, Hof-Schauspieler Arndt und Secretär Ranzler. Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Zur Uebung im öffentlichen Vortrage und im Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern ebenfalls Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden rhein. (57¹/₆ Thlr., 215 Frs.), für Schüler 120 Gulden (68³/₅ Thlr., 257 Frs.).

Anmeldungen sollen vor der am 11. April Statt findenden Aufnahme-Prüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im März 1866.

Die Direction des Conservatoriums für Musik:
Prof. Dr. Faisst.

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. F. 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.