

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 31. März 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Brief (F. Liszt's „Graner Messe“ — Die Operntheater — Concerte). — Maurerische Bedeutung der „Zauberflöte“ von Mozart. — Theater in Köln (Gastspiel von Fräulein Therese Tietjens auf dem Stadttheater). — Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, dritte Vorlesung von Capellmeister F. Hiller, Prüfungen am Conservatorium — Düsseldorf, das bevorstehende niederrheinische Musikfest — Berlin, Operntheater, Flötist H. Ritter †, M. Taglioni u. s. w.).

Pariser Brief.

(F. Liszt's „Graner Messe“ — Die Operntheater — Concerte.)

Paris, den 22. März 1866.

„Am Donnerstag den 15. März wurde die genannte Messe von Liszt in der Kirche St. Eustache aufgeführt. Die lange vorher angekündigte und mit Spannung erwartete Feierlichkeit fand mit allem Pomp Statt, mit dem man sie nur umgeben konnte. Bekanntlich rührt die Composition aus dem Jahre 1855 her und wurde zur Einweihung der Kirche zu Gran in Ungarn geschrieben. Einmaliges Anhören macht es uns unmöglich, jeden Satz derselben zu analysiren; auch fürchten wir, der Schwierigkeit der Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Denn wir schwimmen hier in dem Meere philosophischer Musik, die gewiss auf trefflichen Intentionen beruht, zu denen aber der Componist allein den Schlüssel hat; die Musik der Reflexion konnte sich nicht so aussprechen, wie die Musik des Herzens: sie hat natürlich neue Bahnen aufsuchen müssen, und hat geglaubt, sie im Aufgeben der Melodie, in der Vervielfältigung der Tonarten und abschweifenden Modulationen, mit Einem Worte: in einem eigenthümlichen und ausschliesslichen Systeme von harmonischen Combinationen und reinen Abstractionen zu finden — Abstractionen in der Musik!

Die Führung der Stimmen, selbst der am meisten hervortretenden, hat in Liszt's Messe jene unentschiedene, absonderliche Form, welche in der Seele des Zuhörers ein Gefühl von unsteter Unruhe hinterlässt, wozu dann noch die physische Ermüdung kommt, welche die unaufhörlichen Modulationen erzeugen, worüber man die Haupt-Tonart ganz und gar vergisst. Sobald sich aber Liszt, vielleicht unbewusst, von den Fesseln seines absichtlichen Systems befreit, so trifft er fast immer das Rechte, wie z. B. durch den schönen und echt christlichen Ausdruck

im *Benedictus*, auch im Anfange des *Gloria*, in der Coda des *Credo*; das *Agnus Dei* ist trotz einiger schönen Stellen weniger gelungen, zumal da dessen Ueberlänge abspannt.

Eine instrumentale charakteristische Phrase, die in den verschiedenen Nummern wiederkehrt, trägt vielleicht dazu bei, ihnen eine gewisse Einheit zu geben*). Warum macht aber ein Componist, der den Verirrungen der Zukunftsmusik folgt, noch mit den alten Traditionen Verträge? Warum trägt er noch Bedenken, den Rest der Scholastik über Bord zu werfen, und nimmt die Fuge wieder zu Gnaden an, die in sein neues System wie die Faust aufs Auge passt? Wir begegnen ihr zwei Mal an den hergebrachten Stellen, im *Gloria* und im *Credo*. Diese Concession ist nichts weniger als glücklich.

Die Instrumental-Partie ist offenbar am sorgfältigsten behandelt; sie macht oft grossartige Wirkung, wie z. B. in dem *Venturus est judicare vivos et mortuos*; auch das Tremolo der Violinen auf den hohen Tönen im Anfange des *Gloria* versinnlicht eine Musik der Engel**). — Der vocale Theil der Messe erscheint in der Regel erst auf dem zweiten Grunde des Gemäldes: er wird durch ein Quartett von Solisten und einen vierstimmigen Chor ausgeführt. Frau Baronin Caters sollte die Sopran-Soli singen; da aber die Geistlichkeit dagegen war, vertrat ein Chorknabe ihre Stelle. Die Herren Warot und Agnesi sangen die Tenor- und Bass-Soli und lösten ihre schwierige Aufgabe sehr rühmlich. Der Chor war aus den besten Choristen der Operntheater und (im Sopran und Alt) aus der ersten Abtheilung der Gesangschule (Orpheon)

*) Sie ist aber rein äusserlich und verhält sich zum Ganzen nur eben so, wie die ähnlichen Orchesterphrasen in Wagner's „Lohengrin“ zum Ganzen. B. P.

**) Ich habe darin nur eine Wiederholung des von Meyerbeer und Wagner bereits bis zum Ueberdruß gebrauchten Kunstgriffes gefunden. B. P.

von Padeloup gebildet. Der Capellmeister der Kirche St. Eustache dirigierte (Liszt selbst hatte es verweigert). Herr Battiste spielte die Orgel und phantasirte vor der Messe über ein Motiv aus dem Tannhäuser-Marsch — eine Schmeichelei, wofür Liszt ihm dankbar sein wird.“

So weit die *Revue et Gazette musicale de Paris* (Nr. 11). Wie die letzte Aeusserung zu nehmen sei, kann man nicht wissen, da dergleichen Phantasieen über höchst weltliche Thema's hier nichts Seltenes in den Kirchen sind und der Herr Organist nur einmal anstatt des sonst gewöhnlichen Prophetenmarsches von Meyerbeer den Wagner'schen gespielt hat — wahrscheinlich als Compliment für Liszt, der eine solche Farce in Deutschland (wenn sie da überhaupt vorkommen könnte!) als starke Ironie aufgefasst haben würde.

Die Einnahme war zum Vortheil der Schulcasse des zweiten Arrondissements und soll einschliesslich der Sammlung in der Kirche, des Eintrittsgeldes und der Stuhlmiethe an 50,000 Francs betragen haben.

So sagt die *Revue et Gazette*. Ich theile zur Vervollständigung aus den Berichten anderer Blätter, namentlich dem Feuilleton von J. Weber im „Temps“, noch folgende Nachrichten und Urtheile mit, da ich selbst verhindert war, der ganzen Aufführung beizuwohnen.

„Schon mehrere Tage vor der Aufführung war die Vermiethung der Plätze geschlossen. Etwa 500 Plätze im Hauptschiffe waren zu 20 Frs., die übrigen zu 10 Frs., im Nebenschiffe zu 3 Frs. vermietet — im Ganzen zu 45,000 Frs. Das eine Nebenschiff war, wie gewöhnlich bei solchen Gelegenheiten, dem Publicum ohne Eintrittsgeld zugänglich.“

„Die Ausführung liess viel zu wünschen übrig. Das Orchester war das von der italiänischen Oper; die Mitwirkung von Frauenstimmen hatte die geistliche Behörde als ungehörig in der Kirche untersagt. Dagegen rückte die Nationalgarde mit Trommeln und Pfeifen und vollständigem klingenden Spiel ein, beim Eintritte des Generals Mellinet, ihres Commandanten, präsentirte sie das Gewehr und spielte einen Marsch, bei der Erhebung der Monstranz fielen die Soldaten aufs Knie und die Trommeln wirbelten, so dass man von Liszt's Messe nichts hörte!“

Nach einer Vertheidigung des „dramatischen Stils“ der Messe, wie sie besonders Mozart und Cherubini behandelt haben, welche man gelten lassen müsse, wenn man nicht das Orchester ganz und gar aus der Kirche verbannen wolle, meint der Referent, dass trotzdem ein Unterschied zwischen Kirchenmusik und der Opernmusik festgehalten werden könne, findet es aber natürlich, dass man in neuester Zeit auch bei der Messe reichere Harmonie und Instrumentation angewendet, so dass selbst die

Piccoloflöte und der Tamtam zuweilen angebracht worden wären. „Dieser Schule gehören sowohl Gounod als Liszt an.“

„Liszt hat übrigens von je her die grösstmögliche Macht des Klang-Ausdrucks erstrebt, so dass man ihn nicht ohne Grund der Wunderlichkeit zeihen kann. Dennoch ist seine Messe der Ausdruck einer tiefen Ueberzeugung, eines festen Systems und des lebhaftesten Strebens, ein grossartiges Kirchenwerk zu schaffen. Die Orchester-Effecte muss man von dem eben angegebenen Standpunkte aus betrachten. Selbst die Modulationen sind nicht opernmässig behandelt, so schroff sie auch manchmal sind. Hier und da findet sich in Fortschritten von Dreiklängen ein modernisirter Palestrina-Stil. Das *Kyrie* hat einen schmerzlichen und eindringlichen Ausdruck; das *Gloria* enthält schöne Contraste und schliesst mit einer Fuge, die weder zu lang noch zu schulmässig ist. (?) Das *Credo* mit seinen mächtigen und mannigfach wechselnden Effecten und selbst mit seinen Tamtamschlägen findet seine Rechtfertigung in dem, was wir oben gesagt haben. Das *Sanctus* litt zu sehr unter der mangelhaften Ausführung und den Trommelwirbeln der Nationalgarde. Das *Agnus Dei* bringt einen Schluss von grossartiger Wirkung. Ich kann mich nicht auf eine Zergliederung der Composition einlassen, habe auch nur aussprechen wollen, von welchem Gesichtspunkte aus man das Werk betrachten müsse. Ich kann nicht sagen, ob diese Messe das Capitalwerk von Liszt sei, aber es ist gewiss eines der grössten und originellsten, die er geschrieben hat.“

Ziehe ich das Facit von allem dem, was hier sonst geschrieben und gesprochen worden, so sind die Musiker darüber einig, die Messe Liszt's als ein Werk grosser Anstrengung zu achten, aber weder eine religiöse Begeisterung, noch eine irgendwie fesselnde musicalische Schönheit darin zu finden, sondern nur eine in manchen Theilen selbst dem Kenner imponirende, die Masse der Zuhörer aber verblüffende Klangwirkung, welche jedoch stets als ein Resultat der Reflexion, nicht aber des in Begeisterung schaffenden Genies erscheint. —

Das Theater der komischen Oper brachte am 5. Februar eine neue Oper: „*Fior d'Aliza*“, Text von H. Lucas und M. Carré, Musik von Victor Massé.

Massé, Gesang- und Chor-Director an der grossen Oper, hatte durch die angenehme Musik in *Les Noces de Jeannett* und in *Galathée* mit Erfolg bereits vor mehreren Jahren die theatralische Laufbahn betreten, war seitdem aber durch seine amtliche Thätigkeit sehr in Anspruch genommen, und bei einigen neuen Versuchen in der Composition war es ihm nicht gelungen, die Erwartungen des Publicums in demselben Maasse wie früher zu befriedigen.

Jetzt hat er aber wieder einen glücklichen Wurf gethan, seine neueste Arbeit hat bis jetzt dauernden Erfolg und verdient ihn auch wohl.

Den Stoff der Oper haben die Verfasser des Buches aus Lamartine's Roman „Fior d'Aliza“ genommen. Zwei Familien leben unter dem Himmel von Italien in ländlichen Wohnungen im Schutze eines alten Castanienbaumes; denn seit der „Africanerin“ spielen die Bäume eine bedeutende Rolle auf den Bühnen. Ihre Kinder, Fior d'Aliza und Geronimo, lieben sich; ein Hauptmann der Sbirren sieht das reizende Mädchen, verfolgt sie mit seinen Anträgen, und da seine Intriguen gegen ihre Eltern ihn nicht zum Ziele bringen, will er sie mit Gewalt entführen. Geronimo erscheint zur rechten Zeit, rettet die Geliebte und schiesst ihn nieder. Er wird verhaftet und zum Tode verurtheilt. Fior d'Aliza will ihn retten oder mit ihm sterben. Sie verkleidet sich als junger Pifferaro, schliesst sich als solcher einem Hochzeitszuge an, mit welchem sie, da der Schliesser des Gefängnisses, in welches Geronimo gebracht worden, der Bräutigam ist, in den Kerker gelangt. Dort schwindet indess die Hoffnung auf Befreiung, und ein Mönch, der Beide liebt, vermählt sie in der letzten Nacht vor dem Morgen, an welchem das Todesurtheil an Geronimo vollzogen werden soll. Aber ein anderes junges Mädchen, das halb irre ist, entführt den Verurtheilten, während Fior d'Aliza im Gewande des Mönches im Kerker bleibt. Sie wird für Geronimo gehalten und zum Richtplatze geführt. Ihr Geliebter eilt aber herbei und bringt Rettung und Freiheit durch Begnadigung.

Nun macht sich freilich dieser Stoff in Lamartine's Erzählung und zart poetischer Darstellung ganz anders, als in der dramatisirten Handlung; da in dieser das duffige Colorit der schönen Sprache Lamartine's wegfällt, so zieht sich das Ganze gar zu sehr in die Länge und hält die Theilnahme nicht so gespannt, als die Lecture des Romans. Die Librettisten und die Direction des Theaters haben die unbeschränkte Freiheit der Gattungen benutzt und auf die Bühne der komischen Oper ein melodramatisches, höchst sentimentales Sujet gebracht, in welchem nichts Komisches ist, ausser dem Schliesser, den die Herren auf sehr ungeschickte Weise zu einer komischen Figur haben stempeln wollen. Auch die dreiactige Form, die bisher für diese Bühne feststand, ist überschritten, indem die neue Oper vier Acte in sieben Tableaux enthält.

Hiernach musste denn auch die Musik die Formen und das Colorit einer ernstern Oper annehmen, und der Componist hat darin sein Talent in einer bisher an ihm noch unbekannten Weise bewährt, denn die Partitur enthält viel Schönes. Der Stil bleibt trotz des Stoffes, der zu

Raffinements auf Effecte und Ueberladung der Instrumentirung verleiten konnte, melodiös und klar, und die Arbeit zeigt überall den Musiker, der seine Sache versteht, aber auch eine richtige Bühnenkenntniss besitzt, die er mit Gewandtheit anwendet, ohne ihr das wahrhaft Musicalische zu opfern. Dagegen trifft ihn der Vorwurf, dass er im Einzelnen hier und da der Manier der neueren Schule besonders in Bezug auf Tonmalerei durch Solo-Instrumente verfällt, wovon hauptsächlich die erste Hälfte des ersten Actes Beweise gibt, die über musicalische Poesie hinausgehen und am Ende langweilig werden, weil sie das idyllische Colorit weniger durch innige Melodie, als durch äussere Hülfsmittel, wie Vogelzwitschern, Windesrauschen und dergleichen Spielereien vermittels Oboen- und Flöten-Soli zu erreichen suchen. Sehr bald erhebt sich aber die Musik in trefflichen Ensembles, einem Quintett und einem Finale. Das letztere ist veranlasst durch das Eintreten der Sbirren und Holzfäller, die den Castanienbaum umhauen sollen, den der Hauptmann durch Ankauf von Schuldscheinen an sich gebracht hat; es ist freilich für die Situation und den Charakter der Handelnden etwas anspruchsvoll, aber von guter Wirkung. Der zweite Act ist der musicalisch schwächste; der dritte und vierte erheben sich wieder mehr, ohne dass wir unterschreiben möchten, dass Alles darin befriedigte. Decorationen und scenische Ausstattung tragen, wie das jetzt nicht anders sein darf, zur günstigen Aufnahme des Ganzen beim Publicum bei.

An demselben Abende gab das *Théâtre des Variétés*, für welches J. Offenbach „Die schöne Helene“ geschrieben hatte, die bereits an 300 Aufführungen erlebte (!), eine neue Buffo-Oper, oder eine „*Cascade*“, denn so lautet jetzt in der Komödiantensprache der Kunst-Ausdruck für dergleichen Farcen, und *un fameux cascadeur* ist ein Ehrentitel für einen guten Possenreisser — also ebenfalls von Offenbach: einen „Blaubart“ (*Barbe bleue*), worin die höchste Blüthe des Unsinns die Pariser drei Acte in vier Tableaux hindurch ergötzt und lachen macht. Dieses Mal ist es nicht die antike Welt, sondern die mittelalterliche, welche travestirt wird. Blaubart lässt seine sechs bis zwölf Frauen eine nach der anderen vergiften, sie stehen aber alle wieder auf und tanzen zuletzt Polka auf seiner Hochzeit mit der dreizehnten. Zwanzig hübsche junge Mädchen mit angenehmen Stimmen auf der Bühne, was will man mehr? Doch nicht etwa zur Besinnung kommen über den Unsinn?

Die grosse Oper lebt von der „Africanerin“, die in der Regel drei Mal in der Woche vorkommt, und daneben von „Robert der Teufel“ und von Halévy's „Jüdin“. Zu bemerken ist, dass das pariser Publicum jetzt auch die Theaterfreiheit auf seine Weise auslegt und für sich in

Anspruch nimmt, um — zu pfeifen. Neulich wurde in der „Jüdin“ der beliebte Tenor Villaret, der sich schon vor Mittag bei der Direction als unwohl gemeldet hatte, in der Rolle des Eleazar durch einen neuen Tenoristen Matthieu ersetzt. Aber dem Publicum behagte der Ersatz nicht, es protestirte lärmend und pfeifend dagegen, und zwar zu Anfang des fünften Actes so stark, dass der Polizei-Commissar das Haus räumen liess und die Oper nicht ausgespielt wurde. Und das in dem ersten kaiserlichen Theater von Paris! Ja, neulich — am 7. März — ertönte sogar in einem Concerte im Circus Napoleon, das Pasdeloup dirigirte, am Schlusse von Meyerbeer's Overture zum „Propheten“, die Pasdeloup allerdings, weil sie das erste Mal unter dem Eindrucke der Vogue der „Africanerin“ stark applaudirt worden war, zum dritten Male wieder vorbrachte, ein scharfer Pfiff, worauf Scandal und Opposition, Geschrei nach der Polizei u. s. w., bis Pasdeloup endlich zu Worte kommen konnte und mit: „*Messieurs, les opinions sont libres ici!*“ den Sturm beschwichtigte, der sich zum Theil in Lachen auflöste.

Bei dem grossen Wettlaufe, den drei von unseren Theatern um den Preis mit Mozart's „Don Juan“ zu beginnen im Begriffe sind, die Italiäner, die grosse Oper und das *Théâtre lyrique* (beide letzteren mit französischem Texte), glaubten die Italiäner, als im ältesten und bisher ausschliesslichen Besitze, zuerst in die Schranken treten zu müssen. Sie können froh sein, dass ihre Abonnenten zu vornehm sind, um zu pfeifen, und sich lieber standesmässig ennuyiren, als ihren Unwillen kund geben. Etwas Jämmerlicheres, als die Aufführung des „Don Giovanni“ am 4. März, hat man wohl noch selten erlebt, wenigstens übertraf sie im schlimmen Sinne alle die schlechten Vorstellungen, die man in den letzten Jahren hier gesehen hat. Wenn wir Jüngeren nun schon so ziemlich an die mittelmässige Ausführung des Meisterwerkes gewöhnt waren, so wollten dagegen die älteren Stammgäste der italienischen Oper aus der Haut fahren und citirten ein Mal über das Andere die Geister von Garcia, Pellegrini, Rubini, Lablache, Mario, Tamburini, der Fodor, Malibran, Sontag u. s. w. Ausser Adelina Patti (Zerline) hat keine Andere und kein Anderer gesungen noch gespielt; die eisige Kälte des Publicums wich nur ein einziges Mal, nach Zerlinens „*Batti, batti*“, welches sie wiederholen musste, einer wärmeren Stimmung, alles Uebrige, Arien, Duette, Ensembles, Finales, gingen spurlos und ohne das leiseste Zeichen des Beifalls vorüber. Es war, als wäre man nicht zu einem festlichen Abende, sondern zu einer Leichenfeier geladen, wobei Don Juan zu Grabe getragen wurde. Die La Grange (Anna) und Delle Sedie (Don Giovanni) ohne Stimme, Zucchini ein gemeiner Leporello für die Galerie,

Nicolini ein Ottavio im Spiel unter Null, und im Gesange schülerhaft; die Elvira (nicht Mad. Penco) hatte wenigstens guten Willen, aber schwache Kräfte — knrz, das Ganze war eine Unwürdigkeit. Auch haben die mildesten und den Italiänern am meisten ergebenen Blätter nicht umhin gekonnt, die Wahrheit zu sagen. — Nun, jetzt geben sie Flotow's „Martha“, freilich eine würdigere Aufgabe, wesshalb denn auch Fraschini den Lionel singt! Was aber die liebenswürdige Adelina Patti neben ihren Bewunderern für eine Menge von Feinden hat, davon wird man sich in Köln, wo sie Euch so entzückt hat, keine Vorstellung machen können; eine ganze Anzahl von Blättern hat es sich zur Aufgabe gemacht, die reizende Sängerin in gebässigstem Tone zu verkleinern und zu misshandeln, dringen aber natürlich beim Publicum, das seine Leute kennt, nicht durch.

(Schluss folgt.)

Maurerische Bedeutung der „Zauberflöte“ von Mozart*).

Das unten angegebene Heft, dessen Verfasser sich nicht genannt hat und dessen „Reinertrag zur Anschaffung einer Büste von Mozart für das neue Schauspielhaus in Leipzig“ bestimmt ist (bedarf das reiche Leipzig, die Musikstadt *par excellence*, solcher Hülfsmittel zu diesem Zwecke??), hat es sich zur Aufgabe gestellt, die musicalische Wirksamkeit Mozart's als Freimaurer darzustellen, führt die Compositionen desselben für die Loge an und nennt die „Zauberflöte“ „das grösste maurerische Musikwerk Mozart's“. Das Wahre und für die Oper wirklich Wissenswerthe hat O. Jahn in seiner Biographie Mozart's hinlänglich besprochen, und der Verfasser führt denn auch die darauf bezüglichen Stellen reichlich an und betont sie um so mehr, „als Jahn nicht zu den Geweihten gehört, ihm aber das Eindringen in die Mozart'sche Tondichtung gleichsam die Weihe gegeben hat, so dass er spricht, wie ein Geweihter“ (S. 20). — Allein so tief in die Deutung der Geheimnisse ist Jahn doch nicht gedrungen, wie der Verfasser: denn dieser erkennt im Sarastro das Bild des Edeln Ignaz von Born, Stifters und Meisters vom Stuhl einer wiener Loge, ja, nachdem er über die Verfolgung der Freimaurerei in Oesterreich historische Notizen gegeben, versteigt er sich zu folgender Deutung der anderen Rollen, die wir als Curiosum mittheilen:

*) Die Zauberflöte. Text-Erläuterungen nebst dem vollständigen Texte. Leipzig, bei Th. Lissner. 1866. 64 S. gr. 8.

„Die Königin mit ihren Damen dringt in den Tempel ein, vom Mohr Monostatos geführt, um die Priester zu überfallen und sie von der Erde zu vertilgen. Wer dächte nun bei der Königin der Nacht nicht an die Kaiserin Maria Theresia? Bereits am 7. März 1743 hatte die Kaiserin eine Versammlung der ersten wiener Loge: „Zu den drei Kanonen“ (gestiftet den 17. Sept. 1742), welcher auch ihr Gemahl Franz I. angehörte, durch mehrere Hundert Mann Grenadiere und Cuirassiere überfallen und aufheben lassen. Gegen 18 Freimaurer wurden festgenommen und in Haft gebracht. Dem Verhör wohnten der Cardinal und Erzbischof von Wien und der päpstliche Nuncius bei. Franz I. soll, wie die Sage berichtet, in der Loge gegenwärtig gewesen und nur mit Mühe den Verfolgungen der Soldaten auf einer Hintertreppe entgangen sein. Unter den ältesten Bewohnern Wiens hat sich aus jenen Tagen noch die traditionelle Sage bis heute erhalten: Maria Theresia soll eines Tages, um Gewissheit über diesen Punkt zu erhalten, in Gesellschaft einer vertrauten Dame in männlicher Kleidung ihrem Gatten in die Versammlung der Loge gefolgt sein, habe aber dieselbe alsbald verlassen, als sie Niemanden vom weiblichen Geschlechte daselbst gesehen hätte. Endlich erschien 1764 im Namen der Kaiserin eine Verordnung, durch welche die Freimaurerei in allen österreichischen Staaten aufgehoben wurde.

„Werden wir durch die Königin der Nacht an die Kaiserin Maria Theresia erinnert, so liegt die Deutung des Mohren Monostatos (d. h. des Alleinstehenden) nicht fern: es ist die päpstliche Clerisei und deren Anhang, das Mönchsthum. [Wahrscheinlich, weil der Mohr schwarz ist!] Dem Mohren, der seine „Wachsamkeit“ rühmt, von Paminen aber Liebe verlangt hatte, verordnet Sarastro 77 Sohlenstreiche. Solche Streiche hatte Born (Sarastro) allerdings ausgetheilt in seinem „*Specimen monachologiae methodo Linnaeana*“ (Wien, 1783), deutsch unter dem Titel „Ignaz Loyola Kuttenteitscher“ (München, 1784).

„Unter dem Prinzen Tamino darf wohl an Joseph II. gedacht werden. War derselbe auch nicht wie sein Vater ein Mitglied des Bundes, so war er doch von demselben erzogen und huldigte denselben Grundsätzen, welche Born innerhalb und ausserhalb der Loge vertrat. Er war ein Freimaurer ohne Schurz; daher gewährte er der Freimaurerei öffentlichen Schutz in seinen Landen, wovon auch das von ihm eigenhändig geschriebene Cabinets-schreiben vom 12. December 1785 zeugt, in welchem er verfügt, dass alle Landesregierungen den Freimaurern vollkommene Freiheit und Schutz zu gewähren hätten.

„Haben wir in der Königin der Nacht die Kaiserin zu erkennen, so ist auch die Deutung für Pamina, die

Tochter der Landesmutter, gefunden: es ist das österreichische Volk in seinem innersten und edelsten Kern, während Papageno und Papagena dessen harmlos heitere und genussüchtige Seite darstellen. Pamina ist durch Sarastro und dessen Priester der Leitung der Mutter entrissen worden. Der Aufklärung einer neuen Zeit war das österreichische Volk zugeführt worden, ein sittlich-edler und sittlich-freier Geist war eingedrungen.

„Das österreichische Volk (Pamina) vermählt sich mit Joseph II. (Tamino) und ist trotz des Verbotes der Freimaurerei bis auf den heutigen Tag noch voll Sehnsucht nach den Zeiten, in welchen die Freimaurerei in Oesterreich unter Joseph II. erlaubt und beschützt war.“ (!)

Theater in Köln.

Die Darstellung der Donna Anna in Mozart's „Don Juan“ durch Fräulein Therese Tietjens ist ohne Zweifel eine der vorzüglichsten in der Reihe der dramatischen Gestalten, denen die grosse Künstlerin Leben auf der Bühne verleiht, denn sie entspricht darin durch ihre Auffassung eben so dem Charakter der Rolle, als durch den Gesang den hohen Forderungen, welche Mozart's Musik an die Ausführenden macht. Gerade in Beziehung auf letzteren, auf den Gesang, besorgen wir keinen Widerspruch, wenn wir unsere Ueberzeugung aussprechen, dass sie in der Donna Anna als Sängerin selbst ihre „Norma“ und „Valentine“, so trefflich diese auch waren, übertroffen hat. Denn um so viel schwieriger es an und für sich ist, Mozart'sche Musik vorzutragen, als die der neueren italienischen und der Meyerbeer'schen Opern, trotz der übermässigen Ansprüche der letzteren an das Material der Sänger, um so mehr überragte die Ausführung der Partie der Donna Anna die früheren Leistungen der Künstlerin und erhöhte die Bewunderung für sie. Wir erinnern zur Rechtfertigung dieses Urtheils nur an ihren Vortrag der so genannten Brief-Arie, welcher durch den Schmelz des Ausdrucks und die vollendete Correctheit und Schönheit der Coloratur den Glanzpunkt des Abends bildete und alles übertraf, was wir bisher hier von der Künstlerin gehört haben. Keiner unter den Zuhörern, die das Haus in allen Räumen füllten, mochte er nun das Kunstschöne bewusst bewundern oder unbewusst dem Reize desselben sich hingeben, konnte sich dem Eindrucke eines solchen Gesanges entziehen, und es war nicht anders möglich, als dass stürmischer Applaus und wiederholter Hervorruf der grossen Sängerin einen wirklichen Triumph bereitete. Diese Arie, die so oft nur wie eine Einlage, wie eine Concession an die Sängerin betrachtet wird, trat hier in ihrer

ganzen Bedeutung hervor als Schlussstein der Charakteristik der Donna Anna, die darin aus vollem Herzen ihre Liebe zu Don Ottavio ausspricht, während bisher nur das Gefühl des Schmerzes, der Trauer und der Rache an dem Mörder des Vaters sie vorzugsweise beseelten. Wenn sie an der Leiche des Vaters den Geliebten zum Schwur, und nachher, als sie in Don Juan den Mörder erkannt, zur Rache aufruft, tritt die Empfindung der Liebe vor jenen Gefühlen zurück und offenbart sich nur darin, dass sie mit dem vollsten Vertrauen ihre heiligsten Interessen in die Hände des Verlobten legt. Sie ist keine Heldin, sie ist nur die zürnende und doch zagende Jungfrau, deren rührende Erscheinung eben deshalb so sehr fesselt, und was das Bild dieser Erscheinung vervollständigt, ist eben die letzte Arie, wenn sie mit solchem Ausdrücke gesungen wird, wie wir sie von Fräulein Tietjens gehört haben. Wenn viele Zuschauer bei der ersten Arie („Du kennst den Verräther“), durch die gewöhnlichen Darstellungen verwöhnt, einen mehr heroischen oder gar dämonischen Charakter des Vortrages verlangen, so vergessen sie, dass in dieser Arie nicht der plötzliche Ausbruch von Leidenschaftlichkeit, sondern der Stolz und die Hoheit der beleidigten Jungfräulichkeit, der sittlichen Entrüstung und der Aufforderung zur Rache an dem nun erkannten Frevler Ausdruck geben müssen. Diese allein richtige Auffassung des Charakters der Donna Anna haben wir in der ganzen Darstellung derselben durch Fräulein Tietjens nirgends vermisst und stellen sie deshalb sehr hoch.

Die Vorstellung des Don Juan im Ganzen liess viel zu wünschen übrig und bestätigte die oben ausgesprochene Erfahrung, dass es viel leichter ist, eine Oper wie die Hugenotten und die Africanerin zu befriedigender Aufführung zu bringen, als einen Don Juan oder Figaro. In der Rolle der Zerline machte eine noch sehr junge Verwandte des Fräuleins Tietjens, Fräulein Auguste Kruls, ihren ersten dramatischen Versuch; sie zeigte Talent zum Theater und vereinigt mit einer hübschen Erscheinung eine bereits ziemlich geschulte Stimme, die aber natürlich noch der Kräftigung bedarf.

(Schluss folgt.)

Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn
Ferdinand Hiller.

Sonntag, den 25. März 1866.

Die Aufführung der grossen Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von Joh. Seb. Bach war eine hochherrliche Feier des Palmsonntag-Abends. Sie hatte eine so zahlreiche Zuhörerschaft von nah und fern herbeigezogen, dass die Räume des Gür-

zenich so angefüllt waren, wie noch niemals in diesem Winter; Alles hörte in wahrhaft kirchlicher Stille und Sammlung zu und gab sich dem tiefen Eindrücke einer heiligen Musik, wie sie nicht zwei Mal in der ganzen Schöpfung der Tonkunst vorhanden ist, hin. Wie diese Passion hoch über allen übrigen Werken des Meisters steht, denn die Johannes-Passion reicht nicht an ihre Höhe hinan, und selbst die *H-moll*-Messe ist ihr zwar an Grossartigkeit der musicalischen Ausführung ebenbürtig, nicht aber an Einheit der Stimmung und Innerlichkeit der gläubigen Empfindung —: so ist sie auch das grösste und erhabenste Werk in der gesamten Literatur der Musik aller Zeiten und Länder, und wie es über alle vorher und nachher bis auf unsere Zeit geschaffenen emporragt, so bleibt es auch für die Kunst der Gegenwart und der Zukunft unerreichbar, ein Denkmal eines Genius, zu dessen Hoheit wir nur mit Andacht und Bewunderung emporblicken, niemals aber daran denken können, auf seinen Spuren zu wandeln.

Diese Ueberzeugung ist am Palmsonntage wieder einmal im vollsten Maasse in uns befestigt worden, allerdings auch durch die ausgezeichnete Aufführung, von der wir gewiss nicht zu viel sagen, wenn wir sie für eine der besten halten, die wir noch je gehört haben. Denn die drei Factoren der Ausführung: Chor, Sologesang und Orchester sammt Orgel, hielten einander die Wage in Klang und musicalischem Ausdruck und wirkten unter der Leitung Hiller's, die dessen vortreffliche Auffassung des Werkes vollständig zur Geltung brachte, so sicher und von ihrer Aufgabe durchdrungen zusammen, dass sie ein künstlerisches Ganzes bildeten, welches der Grösse und Erhabenheit der Tonschöpfung, die sie von Neuem ins Leben riefen, vollkommen würdig war.

Zunächst gebührt dem Chorpersonele der aufrichtigste Dank, den wir um so lieber aussprechen, als die Klangfülle, die Präcision und, wir möchten sagen: der frische Muth aller Betheiligten wieder einmal die volle Kraft und Tüchtigkeit zeigten, welche die rheinischen Chöre berühmt gemacht haben. Alle Abtheilungen, der erste und zweite grosse Chor, der kleinere Chor der Jünger, der Knabenchor, lösten ihre Aufgabe sehr gut; in den Gesammthören fand die meisterhafte musicalische Schilderung des Fanatismus der Verfolger Christi und im Gegensatze dazu die Liebe, Zuversicht und Ergebung seiner Anhänger und der gläubigen christlichen Gemeinde den vollen Ausdruck, und so leidenschaftlich und erschreckend die Ausbrüche des Hasses und der Verblendung wiedergegeben wurden, so ergreifend und inniglich stiegen die milden Klänge des Schmerzes über das Leiden des Heilandes und des Trostes im Glauben an die Erlösung wie lichte Regenbogen über dunkeln Wolkengrund herauf. Die Choräle, von denen manche sowohl vom ganzen, als wie vom kleineren Chor ohne Begleitung gesungen wurden, gaben durch die herrliche Harmonie ihrer einfachen Melodien auf die Frage: „Was ist Kirchenstil?“ die einzig richtige Antwort: „Nur der Choral.“

Zu der untadelhaften Ausführung der Chöre traten Solostimmen, wie sie nur selten für die Recitative und Arien der Matthäus-Passion in so schönem Verein gefunden werden dürfen.

Die Besetzung war folgende: Fräulein Emilie Wagner, Concertsängerin aus Karlsruhe, Sopran; Fräulein Francisca Schreck, Concertsängerin aus Bonn, Alt; Herr Dr. Gunz vom Hoftheater in Hannover, Tenor; Herr Karl Hill, Concertsänger aus Frankfurt am Main, Bass; Herr Michael DuMont aus Köln, Bass.

Fräulein Emilie Wagner sang zum ersten Male in unseren Concerten, und für ein erstes Auftreten vor einem fremden Publicum gehörte die Ausführung einer Partie von J. S. Bach nicht zu den leichten Aufgaben. Um so erfreulicher war es für uns, in ihr eine Sängerin kennen zu lernen, die, mit einer schönen, egalten und gebildeten Stimme ausgestattet, diese Aufgabe mit Verständniss und ausdrucksvollem Vortrage löste und dadurch einen offenbaren Beruf für die Kunst bekundete. Die Arie in *H-moll*: „Blute nur, du liebes Herz!“ gab sie mit innigem, tief empfundenem, aber dennoch einfachem, von aller Affectation entferntem Ausdruck wieder; in dem recitativischen Arioso in *E-moll*: „Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt“, und der darauf folgenden Arie in *G-dur*: „Ich will Dir mein Herze schenken“, nahm in jenem die richtige Declamation, in dieser der schmelzende, gebundene Vortrag der Figuren besonders für ihre Auffassung und ihren Vortrag religiöser Musik ein. Das Publicum war, wiewohl bei Aufführung der Passion nicht applaudirt wird, sichtbarlich durch die Leistung der Sängerin befriedigt. — Ueber die Ausführung der Alt-Partie durch Fräulein Schreck, was können wir darüber sagen, was jeder Zuhörer, so oft er sie hört, bei allen Vorträgen dieser trefflichen Sängerin nicht schon mit uns empfunden hätte? Die Natur hat ihr die eigenthümliche Künstler-Individualität verliehen, die dazu gehört, die Schöpfungen Bach's und Händel's, welche den Gesang der Altstimme offenbar mit besonderer Vorliebe behandelt haben, in ihrer ganzen Bedeutung zu erfassen, und ein ernstes, gediegenes Studium hat diese Natur dahin gebracht, sich ganz und gar in den tiefen Sinn jener Töne zu versenken und sie von Herz zu Herzen wiederklingen zu lassen. Neben der berühmten Arie mit der Solo-Violine: „Erbarme Dich, mein Gott!“ war das kleine, aber wunderbar schöne Arioso: „Ach, Golgatha!“ die Krone ihrer Leistung am Palmsonntag-Abend.

Die Herren Gunz und Hill würden den Preisrichtern, wenn sie Einem von ihnen die Palme zuerkennen müssten, den Ausspruch schwer machen. Wir sind zufrieden, dass man einen solchen Ausspruch nicht von uns verlangt, und freuen uns, die ausserordentlichen Fortschritte, welche beide Sänger seit 1863, wo sie zum ersten Male hier dieselben Partien sangen, in der Auffassung und Ausführung der Bach'schen Musik gemacht haben, bekunden zu können, da es eben diese Fortschritte sind, welche dem Vortrage beider Künstler eine Vollendung gegeben haben, die eine Preis-Entscheidung geradezu unmöglich macht. Die Schwierigkeit ist für die Partie des „Evangelisten“ grösser, da dieselbe fast bloss aus Recitativen besteht, welche nur die nothdürftigste harmonische Unterlage im Bass haben, während die Worte Christi oft mehr ins melodische Arioso übergehen und von dem Quartett der Streich-Instrumente harmonisch getragen werden. Die Würde und Hoheit dieser Worte, so wie an anderen Stellen der Schmerz und die Entsagung, fanden durch Herrn Hill im Klange der Stimme und im Vortrage den wahrhaft entsprechenden und ergreifenden Ausdruck. Dem Evangelisten liegt die schwere Aufgabe ob, die Einfachheit des erzählenden Vortrages mit dem Ausdrucke dessen, was sein eigenes Gemüth dabei empfindet, zu vereinigen, und dies ist die Klippe, an welcher so manche Sänger dieser Partie scheitern, indem ihr Vortrag entweder zu trocken oder zu sentimental wird. Herr Gunz hat es trefflich verstanden, das innere Gefühl mit dem Tone der einfachen Erzählung zu verbinden, und liess es nur da, wo der Componist es in Tönen ebenfalls ausspricht, vorherrschen, dann aber auch

in der rührendsten und ergreifendsten Weise, wie in den Stellen: „Und Jesus fing an zu trauern und zu zagen“ (Nr. 24) — „und betete und sprach“ (Nr. 27) — „und Petrus ging hinaus und weinete bitterlich“ (Nr. 46), und in der Arie: „Ich will bei meinem Jesu wachen“. Die zuletzt angeführte Recitativ-Stelle trug schon in der Generalprobe Herr Gunz so schön vor, dass das anwesende Publicum sich nicht enthalten konnte, in lebhaften Applaus auszubringen. Bei der ganzen Partie kam dem Sänger seine ausgezeichnete frische, der verschiedenen Nuancen und Klangfarben fähige, echte Tenorstimme trefflich zu Statten, wobei die Reinheit der Intonation und die Sicherheit der schwierigsten Einsätze oft auf hohen Tönen, die selbst tüchtige Sänger nur in Verbindung mit der Tonleiter erreichen, zu bewundern war, und auch das noch besonderes Lob verdient, dass er trotz der Leichtigkeit im Ansätze hoher Töne es dennoch verschmähte, damit zu glänzen, sondern jede Accentuation der richtigen Declamation unterordnete.

Herr DuMont, der als Dilettant aus Liebe zur Sache die kleineren Bass-Soli des Petrus, Judas u. s. w. übernommen hatte, brachte sie mit seiner starken und wohlklingenden Stimme recht gut zur Geltung.

So hatte sich denn Alles verbunden, um das grösste Werk des unsterblichen Meisters mit einem Verein von musicalischen Kräften und einem Glanze zu einer Aufführung zu bringen, wie sie ihm nur im Geiste vorschwebte, die er aber selbst niemals erlebt hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 21. März hat Herr Capellmeister Ferd. Hiller in seiner dritten und letzten Vorlesung über Geschichte der Musik in seiner bekannten geistreichen Weise ein lebendiges und anschauliches Bild der Entwicklung der Tonkunst und namentlich der Oper in Italien gegeben, in welchem auf dem allgemeinen kunsthistorischen Hintergrunde besonders die Hauptfiguren eines Scarlatti, Pergolese und der Häupter der neapolitanischen, dann der venetianischen Schule, des Dichters Metastasio, der ein halbes Jahrhundert lang das italiänische Theater durch seine Operntexte beherrschte, der bedeutendsten Sänger, z. B. Forinilli's, hervortraten. Hierauf ging der stets fesselnde und anregende Vortrag auf die ältere französische Oper über, charakterisirte Lulli's und Rameau's lyrisch-dramatische Weise, ferner auf die ersten Anfänge der deutschen Oper, auf Kaiser, Hasse u. s. w., woran der Redner einen begeisterten Blick auf das heroische Zeitalter eines Bach und Händel warf und dann mit Gluck's Auftreten als Reformator der italiänischen Oper schloss und dessen Erfolge und die Art seines Einflusses auf seine Zeitgenossen, namentlich auf Mozart, schilderte. Hoffentlich wird Herr Capellmeister Hiller dem allgemeinen Wunsche einer Fortsetzung ähnlicher Vorlesungen früher oder später genügen, da es ganz besonders interessant sein würde, eine eben so anschauliche Darstellung der Stadien zu erhalten, welche die Entwicklung der Tonkunst von Mozart bis auf unsere Zeit durchlaufen hat, als sie seine Vorträge über die vergangenen Jahrhunderte gegeben haben.

Herr Capellmeister Hiller ist nach dem Schlusse der Concert-Saison durch die Aufführung der Matthäus-Passion am 26. d. Mts. nach Paris gereist. Er hat den Auftrag, für das grosse Gesaugfest in Lüttich zur Feier der Thronbesteigung des Königs der Belgier eine Cantate für Männerstimmen zum Zwecke des Concurses um den *Prix d'excellence* zu componiren, angenommen, so wie die Einladung vom Comite des diesjährigen mecklenburgischen Musikfestes in Güstrow, seine „Hymne an die Nacht“ persönlich zu dirigiren.

Die dreitägigen Prüfungen am Conservatorium haben sehr erfreuliche Resultate geliefert: die Gesangprüfung der Classe der Frau Marchesi, in welcher achtzehn Nummern gesungen wurden, zeigte einige recht angenehme Stimmen und recht artige Beweise von Fortschritten.

Dem Vernehmen nach beginnt auf dem diesjährigen niederrheinischen Musikfeste in Düsseldorf die Aufführung am ersten Festtage mit Beethoven's Ouverture Op. 124 „Die Weihe des Hauses“, derselben folgt Händel's „Messias“. Die Nummern des Programms für die beiden folgenden Tage sind noch nicht festgesetzt. Dirigent des Ganzen wird Herr Otto Goldschmidt sein, dessen Gemahlin, Frau Jenny Lind-Goldschmidt, die Sopran-Soli übernommen hat. Fräulein Parepa, welche in den Städten Nordamerica's grosse Triumphe gefeiert, und Fräulein von Edelsberg, so wie die Herren Stockhausen und Dr. Gunz sind für die übrigen Soli gewonnen worden. Auch Frau Clara Schumann hat für das Künstler-Concert am dritten Tage ihre Mitwirkung zugesagt.

Berlin, 25. März. Im Opernhause kamen die Wiederholungen der „Africanerin“ mit der Vorstellung am 24. März für die laufende Saison zu Ende. Darauf wird Wachtel zum Beschlusse seines Gastspiels in der Charwoche noch in einer Abschieds-Vorstellung auftreten. Für die nächste Saison ist er von Neuem engagiert; er wird in Folge dessen zu Anfang des September an die königliche Oper zurückkehren. — Fräulein Artôt, welche zuletzt in den neu einstudirten „Krondiamanten“ sang, wird ebenfalls ihr Gastspiel im Opernhause beschliessen. Dagegen wird Frau Lucca noch bis Mitte April auftreten und unter anderen Rollen auch die Gilda in Verdi's „Rigoletto“ singen, während der wieder engagierte Tenorist Herr Adams in dieser Oper die Partie des Herzogs gibt. Auch soll im April noch eine neue Oper in Scene gehen, die bisher durch die „Africanerin“ zurückgedrängte „Wanda“ von Doppler, worin Frau Harriers-Wippert die Titelrolle singt.

In Berlin starb der in früheren Jahren durch die Eigenthümlichkeit seiner Concert-Aufführungen bekannt gewordene Flötist H. Ritter, auch „Flöten-Ritter“ genannt. — In Königsberg der Concertmeister und Violin-Virtuose Johann Rudersdorf, Vater der berühmten Sängerin Rudersdorf, 78 Jahre alt.

Fräulein Marie Taglioni, welche die berliner Bühne für immer verlässt, um sich mit dem Fürsten Windischgrätz zu vermählen, wird sich am 14. April in einer Benefiz-Vorstellung von derselben verabschieden.

Hannover. Als nächste Veranlassung des Rücktrittes des Intendanten Grafen Platen wird angegeben, dass der Schauspieler Sontag, dem wegen Uebertretung der Theatergesetze von der Intendanz Geldstrafen zuerkannt waren, sich dieserhalb an den König wandte und derselbe die Aufhebung jener Strafe verfügte, worauf Graf Platen seine Entlassung einreichen zu müssen glaubte. Ueber seinen Nachfolger verlautet nichts Bestimmtes. Der Graf ist der Bruder des hannover'schen Ministers des Auswärtigen.

Die Theaterfrage in Breslau ist entschieden. Herrn Rieger, einem in hiesigen Kunstkreisen sehr geachteten Manne, wurde die Concession verliehen.

Wien. Sonntag den 18. März kam in der k. k. Hofkirche zu St. Michael die berühmte Messe *Papae Marcelli* von Palestrina unter Leitung des Herrn Chor-Directors Krenn zur Aufführung.

* **Arnheim**, 27. März. Die Aufführung des *Messias* von Händel durch die hiesige Abtheilung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst war allerdings ein Wagestück, es ist aber im Verhältnisse der hiesigen Kräfte ganz befriedigend gelungen. Chor und Orchester, namentlich der erstere, leisteten das Mögliche und liessen nichts zu wünschen übrig. Die Alt- und die Bass-Partie im Sologesange wurden von hiesigen Dilettanten, Frau M. und Herrn Dekker vortrefflich ausgeführt, die Sopran-Soli sang Fräulein Julie Rothenberger aus Köln, die Tenor-Partie Herr Karl Schneider aus Rotterdam. Die genannte vortreffliche Concertsängerin, die eine liebliche, hinreissende Stimme mit künstlerischer Ausbildung verbindet, schien uns für den Vortrag Händel'scher Musik wie geschaffen, und die Arien: „Er weidet seine Heerde“, „Die Schmach bricht ihm sein Herz“ und die folgenden Nummern, dann „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, drangen allen Zuhörern tief ins Herz. Herr Schneider bewährte seinen grossen Ruf als Oratoriensänger vollkommen.

Paris. Gounod hat seine Oper „Romeo und Julie“ beendet und ist schon wieder mit einer neuen Oper, Text von Legouv  , für das Theater der komischen Oper beschäftigt.

Petersburg. Halévy's „Jüdin“ mit russischem Texte macht auf dem Theater der National-Oper volle Häuser. — Am 12. und 13. Januar fand die öffentliche Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums Statt; Rubinstein, Wieniawski, Davidoff und Dreyschock führten ihre Schüler zu grosser Befriedigung der kaiserlichen Commission und der glänzenden Versammlung vor.

Ankündigungen.

Ich beehre mich hiermit, die ergebene Anzeige zu machen, dass ich am hiesigen Platze das Placirungs-Bureau für stellensuchende Musiker von Herrn Stenzel übernommen habe, welches den Zweck hat, Engagements bei Theater-, Concert- und Militär-Capellen nach dem In- und Auslande zu vermitteln. Es wird mir stets Aufgabe sein, nach beiden Seiten hin gewissenhaft zu verfahren, wobei mir Fachkenntniss, ausgedehnte Bekanntschaften und reiche Erfahrungen, die ich im In- und Auslande gesammelt, zur Seite stehen.

Aufträge, welche franco erbeten, werden gewissenhaft ausgeführt durch das Musik-Anstellungs-Bureau von

C. Kindler,

Tauenzienstrasse Nr. 56 in Breslau.

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.