

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 23. Januar 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Dritter Theil. IV. Von L. B. — Aus Amsterdam (Reinthalers Jephtha — M. DuMont-Fier — Fräul. Deutz — *Felix Meritis* VI. Concert — Sinfonie von A. Pott — Frau Förster — St. Vincenz-Verein: Die Jahreszeiten — M. DuMont). — Viertes Gesellschafts-Concert in Köln (Des Sängers Fluch von Schumann — *Jubilate* von Max Bruch). — Aus Lüneburg („Erlkönigs Tochter“ von W. Gade). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, IV. Soiree — Wien — Kopenhagen).

W. A. Mozart

Von Otto Jahn.

Dritter Theil.

IV.

(I. s. Nr. 52 v. v. J., II. Nr. 1., III. Nr. 3.)

Jahn beginnt den Abschnitt über die Art, wie Mozart schuf und arbeitete, mit folgenden Worten:

„Vergegenwärtigt man sich, wie Mozart in Wien, durch Beschäftigungen und Zerstreuungen verschiedenster Art, denen er sich mit lebhafter, selbst leidenschaftlicher Theilnahme hingab, vielfach in Anspruch genommen, ein im Ganzen unruhiges Leben führte, so muss man sich eben so sehr über die grosse Zahl seiner Compositionen als über den allen eigenthümlichen Charakter der Reife und Vollendung verwundern. Das Erstaunen mehrt sich, wenn man sieht, wie jede Gelegenheit, jede äussere Veranlassung ihn nicht allein bereit und fertig findet, zu zeigen, dass er, wie Göthe es vom Künstler verlangt, die Musik commandirt, sondern sein Innerstes zu erschliessen, sein Bestes herzugeben, so dass der äussere Impuls nur als der rechte Moment künstlerischer Weihe erscheint. Dazu vernehmen wir nun noch, dass Mozart ungern schrieb und damit gewöhnlich so lange wartete, bis der letzte Augenblick ihn drängte. Wir sahen schon, dass es dann gelegentlich zu spät wurde, dass er nicht mehr zur rechten Zeit fertig wurde, dass er nur so viel Zeit behielt, die Stimmen aufzuschreiben, ohne sie erst in Partitur zu setzen, oder dass er es dem Copisten kaum noch möglich machte, seine Arbeit zu beendigen, und man darf nur sein thematisches Verzeichniss durchsehen, um sich zu überzeugen, dass die meisten Compositionen so kurz als möglich vor dem bestimmten Termine niedergeschrieben sind.“

Wenn nun Jahn gegen diejenigen sich ausspricht, welche das ausserordentliche Genie Mozart's in der Raschheit der Production finden, so können wir ihm nur zum

Theil Recht geben und im Besonderen der Ansicht nicht beipflichten, dass „die Abneigung gegen das Schreiben meistens ihren Grund in dem Gefühl hatte, dass die wahre innere Arbeit noch nicht vollbracht sei“. Gewiss ist neben der Erfindung das Genie der Arbeit, wie wir es in Bezug auf Haydn, Mozart und Beethoven oft genannt haben, eine wesentliche Bedingung zum Schaffen des Kunstwerkes, und Jahn spricht selbst im Verfolg ganz vortrefflich über dieses Arbeiten des wahren Künstlers. Wir sind aber überzeugt, dass Mozart, wie er die Musik, d. h. die Melodie, zu commandiren im Stande war, eben so und auch noch leichter die Arbeit commandirte, und Beides gewiss häufig erst mit dem Niederschreiben und während desselben, dass also allerdings in solchen Fällen die Conception und die Ausführung der Idee zusammen fielen, was denn doch zweifelsohne ein sehr charakteristisches Kennzeichen des Genie's sein dürfte.

Wir wollen zugeben, dass er die Overture zum Don Juan im Kopfe völlig fertig hatte (S. 422), als er sich in der Nacht vor der Aufführung hinsetzte, um sie aufzuschreiben, sich von seiner Frau Punsch machen und Märchen erzählen liess, oft einnickte, dann von 3 bis 5 Uhr schlief und um 7 Uhr die Overture dem Copisten übergab. Trotzdem halten wir auch in diesem speciellen Falle das schnelle Aufschreiben (binnen fünf, höchstens sechs Stunden und nach einer vorher abgehaltenen General-Probe der Oper) für weit mehr, als für ein blosses Copiren aus dem Geiste, und erkennen nicht bloss in dem Ideengehalt der Overture, sondern auch in dem raschen Schreiben die Arbeit eines Genie's, und glauben, dass auch das letztere nur dem Genie möglich ist. Auch ist es kaum denkbar, dass das Niederschreiben keine einzige Aenderung, keine einzige Ausführung über die im Kopfe fertig gemachte Arbeit hinaus veranlassen sollte! Nehmen wir nun vollends nicht bloss ein verhältnissmässig kurzes, in der Form abgeschlossenes Musikstück, wie eine Overture ist, sondern

denken wir daran, dass Mozart z. B. „die Oper *Le nozze di Figaro* über Hals und Kopf fertig machen musste“ (S. 420), so werden wir nicht läugnen können, dass auch in der Raschheit der Arbeit — sei's im Kopfe oder mit der Feder, oder mit beiden zugleich — ein ausserordentliches Genie sich offenbarte.

Damit ist aber keineswegs gesagt, dass das Genie der Arbeit nicht bedürfe. Nichts ist thörichter als eine solche Vorstellung; wir haben in diesen Blättern häufig davor gewarnt und die Selbsttäuschung junger Componisten und Dichter der heutigen Zeit, die nur allzu geneigt sind, vom „ersten genialen Wurf“ zu sprechen, ans Licht gestellt. Es ist uns daher das, was Jahn S. 428 ff. darüber sagt, ganz aus der Seele geschrieben:

„So wie es bei einem jeden Kunstwerke — und dies gilt vor Allem von der Musik — unmöglich ist, Form und Inhalt absclut zu scheiden und jedes als ein für sich bestehendes Element aufzuweisen, so ist auch bei der künstlerischen Production selbst in keinem Moment die schaffende, erfindende Kraft und die gestaltende, ausführende völlig zu trennen. Jedes Erzeugen auf geistigem wie auf physischem Gebiete ist dem Menschen ein Geheimniss; wie und woher dem Künstler blitzartig die Idee entsteht, aus welcher, wie aus einem Keim, ein Kunstgebilde sich gestaltet, das weiss er selbst so wenig, als sich das vollendete Kunstwerk, wie fein und scharf man es auch zergliedern mag, bis zu dem Moment der eigentlichen Conception verfolgen lässt. Unzweifelhaft ist aber bei der höchsten Inspiration, welche die gesammten künstlerischen Kräfte auf den Punkt der schöpferischen Production concentrirt, auch die Summe der künstlerischen Bildung und Intelligenz, zur Divination gereift und gesteigert, unmittelbar betheilt, sonst würde das Product der schaffenden Begeisterung nicht in einer bestimmten Gestalt, einer Gestalt, welche künstlerischer Aus- und Fortbildung fähig und bedürftig ist, ausgeprägt erscheinen; diese Ausbildung selbst durch eine der Entstehung fremde Kraft wäre undenkbar. Die Entwicklung des künstlerischen Gehaltes aus einem solchen Keim — durch Gestaltung in bestimmten Formen, durch Combination mit anderen musicalischen Ideen und Gedanken, welche im Verfolg des innerlichen Durcharbeitens aus demselben hervorgehen oder sich anschliessen — ist aber eben so wenig eine ausschliessliche Thätigkeit des Verstandes und der selbstbewussten Reflexion, sondern sie ist in jedem Moment, selbst da, wo es sich um die formale Ausbildung nach bestimmten Normen handelt, von dem Hauche der unmittelbar schaffenden Kraft durchdrungen und belebt. Das ist es, was die Werke genialer und schöpferischer Naturen als solche bezeichnet, dass auch in demjenigen, was nur als die Erfüllung eines gebotenen Gesetzes er-

scheint, sich die Freiheit einer selbstständigen Individualität offenbart. Denn das, was als formale Vorschrift und abstracte Regel ausgesprochen und als solche erlernt und angewandt werden kann, ist ja nur der unvollkommene Ausdruck eines lebendigen Naturgesetzes, nach welchem die Dinge entstehen und sich entwickeln, das allem künstlerischen Schaffen zu Grunde liegt. So wie jede Erscheinung die individuelle Darstellung des allgemeinen Gesetzes ist, so trägt die Seele des schaffenden Künstlers dieses allgemeine Gesetz des Hervorbringens in sich, nicht als ein erkanntes, angeleitetes, sondern als ein eingeborenes, von seiner individuellen Natur ganz durchdrungenes und nur durch diese wirksames; seine Individualität ist das Medium, durch welches jenes Gesetz lebendig und productiv wird; Wahrheit, welche allein der Ausfluss der ewigen Naturgesetze sein kann, und Freiheit, welche das Wesen der Individualität ausmacht, sind in seinen Schöpfungen unlösbar verschmolzen. Je fester die Vereinigung dieser scheinbar einander widerstrebenden und aufhebenden Gegensätze in der Natur des Künstlers begründet ist, je tiefer sie in derselben wurzelt, um so mehr wird auch im Kunstwerke der Gegensatz des Schaffens und Arbeitens, der Form und des Inhalts, des Allgemeinen und Individuellen — und wie man denselben sonst fassen mag — aufgehoben erscheinen, es wird als ein mit Nothwendigkeit in seiner ganzen Eigenthümlichkeit so und nicht anders gewordenes sich darstellen. Allein die dem Künstler inwohnende schöpferische Kraft wirkt in ihm nicht mechanisch, wie ein Uhrwerk, das, einmal aufgezogen, fortarbeitet, bis es abgelaufen ist, sondern die Aufgabe, welche jedem Menschenleben auf geistigem und sittlichem Gebiete gestellt ist, in unausgesetztem Ringen die Ausgleichung jener Gegensätze zu erstreben, erneuert sich auch für den Künstler fort und fort im Grossen wie im Kleinen. Das ist das eigentliche Arbeiten des Künstlers, wenn er alle geistigen Kräfte im freien Spiel sich entfalten lässt, um sie auf den Einen Punkt hin zu concentriren, und — wie auch in verschiedenen Momenten bald diese, bald jene vorzugsweise wirksam werde — nie die einzelne Kraft allein und einseitig anzuspannen, sondern alle gemeinsam dem gemeinsamen Ziele zuzulenken. Diese Thätigkeit in jedem Momente als den Ausfluss der vollendeten Kraft und Gesundheit der gesammten künstlerischen Organisation zu empfinden, ist nur dem Künstler verliehen; es ist, wie das auch Mozart andeutet, sein höchster Genuss, eine wahre Beseligung, wie ja in allem menschlichen Thun die That die höchste Befriedigung gewährt, und nicht ihr Werk.“

Die Worte im letzten Satze: „wie das auch Mozart andeutet“, weisen auf den berühmten Brief Mozart's an einen unbekanntenen Baron v. P. hin, in welchem er sich

über sein musicalisches Schaffen ausspricht. Dieser Brief ist zuerst von Rochlitz veröffentlicht (Leipz. A. M.-Z., 1815, XVII. S. 561); alle anderen Abdrücke sind ohne Zweifel aus diesem genommen; denn das Original ist nirgends aufgefunden worden. Dass es im Besitze von Prof. J. Moscheles sei, ist ein Irrthum.

Jahn greift nun die Echtheit des allerdings höchst anziehenden Briefes mit scharfen Waffen an, oder vielmehr, er weis't seine Unechtheit schlagend nach. Rochlitz setzt ihn in das Jahr 1790, geschrieben aus Prag. Es wird darin von Mozart's Aufenthalt in Dresden und seinem Orgel-Wettstreit mit Hässler erzählt. Dieser fand aber 1789 im April Statt, und alles, was Mozart darüber an seine Frau schrieb (Dresden, den 16. April 1789, S. 479 abgedruckt — das Original im Archiv des pressburger Kirchenmusik-Vereins) widerspricht der Erzählung in dem Briefe an den Baron. Ferner spricht dieser von einer Sinfonie, von drei im Manuscript fertigen Clavier-Quartetten (deren erstes das in *G-moll* sein soll, welches bereits 1785 erschienen war, so wie das in *Es-dur* 1788!), von einem langen Briefe, in dem Mozart bei seinem Schwiegerpapa um Constanze angehalten (der Schwiegerpapa war aber todt, als sich Mozart verlobte!) u. s. w. — alles Dinge, die unwahr sind. Jahn meint daher unter Anderem: „Der Bericht über den Wettstreit mit Hässler ist offenbar der ersonnenen Pointe zu Liebe aus halbahren und unklaren Reminiscenzen zurecht gemacht und gleicht darin aufs Haar den meisten Anekdoten und Charakterzügen, welche Rochlitz erzählt, denen gewiss immer etwas Wahres zu Grunde liegt, das aber durch ausgedachte psychologische Motivirung und auf ungenauen Erinnerungen beruhende Ausschmückung meistens zu einem unhistorischen Phantasiebilde entstellt ist.“

Er schliesst die gründliche Untersuchung mit folgenden Worten:

„Man sieht also, dass sämtliche Facta aus Mozart's Leben, welche in diesem Briefe berührt werden, durch den Widerspruch mit der sicher beglaubigten Ueberlieferung sich als unwahr oder entstellt ergeben, mithin von Mozart so nicht berichtet werden konnten. Dieser Umstand muss allerdings auch gegen den übrigen Inhalt des Briefes gewichtige Bedenken erregen, die dadurch noch verstärkt werden, dass derselbe in Stil und Ausdrucksweise offenbar nicht rein Mozartisch, sondern jedenfalls überarbeitet ist. Indessen möchte ich nicht behaupten, dass der ganze Brief untergeschoben sei; wahrscheinlich war die Grundlage eines Mozartischen Briefes vorhanden, der etwas überarbeitet und durch Hinzufügen charakteristischer Züge, die für sicher beglaubigt galten, zu einem sprechenden Zeugnisse ausgeprägt wurde. Bestimmt zu scheiden, was echt

und ursprünglich, was geändert und zugesetzt sei, wird nicht möglich sein; unläugbar ist, dass der Brief, so wie er bekannt gemacht ist, nicht von Mozart geschrieben sein kann.“

Schliesslich erzählt uns dann Jahn noch von Mozart's freiem Phantasiren. Er pflegte nicht allein in einsamen Stunden und um das innere Bedürfniss zu befriedigen, zu phantasiren; er zeigte sich als Meister der Improvisation auch da, wo ihm die Anregung dazu von aussen kam, und handhabte dabei auch die schwierigsten und strengsten Formen mit Leichtigkeit.

„In solchen Momenten der Begeisterung am Clavier nahm auch sein Aeusseres einen Ausdruck an, der den Zuhörer den grossen Künstler erkennen liess, den man sonst in ihm nicht vermuthete. Er war klein, aber von proportionirtem Körperbau, mit kleinen Händen und Füssen, früher mager und erst in den letzten Lebensjahren mehr corpulent. Der Kopf war im Verhältniss zum übrigen Körper etwas zu gross; das stets blasse Gesicht war nicht unangenehm, aber verrieth nichts Aussergewöhnliches; auch die Mozart'sche Nase fiel nur in den Jahren, da er mager war, durch ihre Grösse auf. Das ziemlich grosse und gut geschnittene Auge mit schönen Brauen und Wimpern war gewöhnlich etwas matt, der Blick unstät und zerstreut, der gesammte Eindruck kein bedeutender. „Aber dieser immer zerstreute Mensch“, heisst es in Schlichtegroll's Nekrolog, „schien ein ganz anderes, schien ein höheres Wesen zu werden, sobald er sich an das Clavier setzte. Dann spannte sich sein Geist, und seine Aufmerksamkeit richtete sich ungetheilt auf den Einen Gegenstand, für den er geboren war, auf die Harmonie der Töne.“ „Da änderte sich sein ganzes Antlitz,“ sagt Niemtschek, „ernst und gesammelt ruhte dann sein Auge; in jeder Muskelbewegung drückte sich die Empfindung aus, welche er durch sein Spiel vortrug und in dem Zuhörer so mächtig wieder zu erwecken vermochte.“

Aus Amsterdam.

Den 15. Januar 1858.

Der Schluss des Jahres war für unser musikliebendes Publicum ein glänzender, indem die Maatschappy zur Beförderung der Tonkunst auf den 30. December eine Aufführung von C. Reinthaler's Oratorium „Jephta und seine Tochter“ veranstaltet hatte. Der Gesang-Verein hatte die Chöre schon seit October unter der eifrigen und geschickten Leitung des Herrn Richard Hol studirt, und in den letzten acht Tagen vor der Aufführung war der Componist, Herr Musik-Director Reinthaler von Köln, hier

anwesend und konnte die letzte Hand an die Einübung legen. Da er nun auch die Aufführung im grossen Concertsaale des Parks selbst dirigirte und bereits in den Proben alle Ausübenden mit Feuer zu begeistern wusste, so war die Darstellung des Oratoriums in Chor und Orchester eine sehr präcise und durchgreifende.

Das Werk hat hier einen grossen Eindruck gemacht, und unsere Blätter schütten nach ihrer Weise volle Körbe von Lorbern über den Componisten aus. Denn, wie Sie aus Erfahrung wissen, Ihre Landsleute aber immer noch nicht glauben wollen, das holländische Publicum ist nichts weniger als phlegmatisch, sondern leicht zu enthusiasiren, so dass, wenn ihm einmal etwas gefällt, der Beifall und die Art und Weise, ihn auszudrücken, kaum Maass und Ziel hält. Aber auch die genauere ästhetisch-musicalische Kritik spendet dem Componisten das verdiente Lob, und man muss das Werk gewiss als eine sehr erfreuliche und doppelt willkommene, weil unerwartete Erscheinung in unserer Zeit begrüssen. Die Chöre namentlich sind meist von imposanter Wirkung; doch zeichnen sich einige Frauenchöre auch durch Lieblichkeit und Anmuth aus. Die Arbeit ist durchweg gediegen und zeigt eine lobenswerthe Gewandtheit in polyphonen Formen. Ob aber die Solostücke überall den mächtigen Eindruck machen werden, wie hier, dürfte man bezweifeln. Denn wengleich die Aufführung eine gute war, so stimmt doch Alles darin überein, dass vorzüglich der treffliche Vortrag der Hauptpartie, des Jephta, durch Herrn DuMont-Fier aus Köln das Meiste dazu beitrug, den ausserordentlichen Erfolg des Werkes herbei zu führen. Eine so mächtige, dabei doch durch sehr gute Schule biegsam und geschmeidig gewordene, umfangreiche und stets wohl lautende Stimme, eine so begeisterte Auffassung, einen so tief empfundenen Vortrag, sei es in der Declamation, sei es in der Cantilene, hatten wir hier noch nicht gehört. Der Beifall war enorm, und Herr DuMont musste sogar die grosse Arie mit Chor wiederholen — ein vielleicht unerhörtes Factum bei einem Oratorium. Neben ihm glänzte Fräul. Deutz, ebenfalls aus Köln, in der Sopran-Partie der Mirjam, welche sie sehr schön durchführte und diejenigen Stellen, welche dazu Gelegenheit geben, mit Gefühl und Seele vortrug. Dass die Partie nicht so dankbar ist, wie die Bass-Partie, liegt in der Composition, in welcher diese eigentlich allein hervorragt, indem der Tenor vollends nur wenig beschäftigt ist. Von den Ensemblestücken hat uns das Quartett am meisten angesprochen.

Das sechste Concert von *Felix Meritis* am 8. Januar wurde mit der zweiten Sinfonie von August Pott eröffnet. Der Componist, Hof-Capellmeister des Grossherzogs von Oldenburg, hatte schon am 20. November vorigen

Jahres im ersten Concerte von *Felix Meritis* einen so glänzenden Erfolg als Componist und Violin-Virtuose erlangt, dass das Publicum auf diese Sinfonie sehr gespannt war, und doch hat der Erfolg unsere Erwartungen übertroffen. Jeder Satz — sie besteht aus vier Sätzen — wurde lebhaft applaudirt, und erwägt man, dass das Publicum durch die umsichtige Direction von *Felix Meritis* gewohnt ist, nur Gediegenes, und zwar das Beste dieser Gattung der musicalischen Literatur, in diesen Concerten zu hören, so muss man diesen Erfolg um so höher anschlagen. Wir müssen sagen, dass Herr Pott durch dieses Werk in der Achtung des Publicums um Vieles gestiegen ist. Das Werk ist durchweg in einem ernsten, gediegenen und grossartigen Stile gehalten; es ist reich und mannigfach an Gedanken, und nirgends hört man Verbrauchtes oder Gemeinplätze. Die Gedanken stehen auch nicht vereinzelt da, vielmehr findet jeder seine Beziehung und natürliche Entwicklung. Eben so reich und charaktervoll ist es in harmonischer, so wie in contrapunktischer Hinsicht. Das Thema des Andante ist, wie wir gehört haben, ein Lied, welches die Grossherzogin Cäcilie von Oldenburg componirt hat. Es ist in Oldenburg zu einem Nationalliede geworden und in dem Andante von Pott sehr glücklich benutzt und durchgeführt. Auch im Hinblick auf Instrumentation bietet das Werk wahrhaft Neues und Ueberraschendes, und überall findet eine natürliche Polyphonie vollständige Geltung. Die Ausführung ist aber in der That keine leichte Aufgabe, namentlich wegen seiner Neuheit in der kunstvollen Verarbeitung und Instrumentation. Wir müssen daher dem vortrefflichen Orchester von *Felix Meritis* unsere Anerkennung öffentlich aussprechen, um so mehr, da der Componist, der das Werk selbst dirigirte, nur Eine Probe mit dem Orchester abhalten konnte. Wir dürfen aber auch nicht verschweigen, dass die energische, feurige und umsichtige Direction des Herrn Pott zu dem Gelingen nicht wenig beigetragen hat. Herr Pott ist auch in dieser Beziehung der musicalischen Welt rühmlichst bekannt. Der Direction von *Felix Meritis* müssen wir unseren Dank aussprechen, dass sie uns Gelegenheit verschaffte, dieses Kunstwerk kennen zu lernen.

Die übrigen Orchesterwerke, Mendelssohn's Overture „Die Heimkehr aus der Fremde“ (ein liebliches, freundliches Werk) und die effectvolle Overture von Rietz leitete mit Sicherheit und Präcision unser Orchestermeister Herr Coenen, so wie auch die übrigen Musikstücke. Fräul. Devencay trug ein Pianoforte-Concert von Chopin vor, eine anerkannt schöne Composition, der sie jedoch nicht gewachsen ist; ausserdem eine so genannte Phantasie auf der Alexander- oder Harmonium-Orgel. So brav diese auch vorgetragen wurde, so müssen wir doch wün-

schen, das Musikstück wäre in diesen Räumen nicht da gewesen. Die Composition war nichts weiter als ein so genanntes Potpourri, wie man solche in Kaffeehäusern hört. Das Instrument hat aber sehr hübsche Stimmen und ein schönes Crescendo. Wir wünschen der jungen Dame bessere Compositionen, um ihrem Talente gehörige Entwicklung zu verschaffen. Frau Förster sang eine Arie aus Figaro von Mozart, eine zweite aus La Gazza Ladra von Rossini und zwei Lieder von Schubert und von Taubert. Letzteres trug sie am besten vor, und es fand auch von ihren Vorträgen den meisten Beifall, welche sonst ziemlich kalt liessen.

In letzter Woche hatten wir noch eine vortreffliche Aufführung der Jahreszeiten von Haydn unter Direction des Herrn Musik-Directors Heinze. Das Concert war im Park durch den St.-Vincenz-Verein zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet, der Saal überfüllt. Herr Dumont-Fier hatte die Bass-Partie übernommen und feierte hier, wo möglich, noch grössere Triumphe, als im Oratorium Jephtha. Gleich die erste Arie wurde stürmisch *da capo* verlangt, und jedes Recitativ und jede Arie, besonders auch die Jagd-Arie, begeisterten das Publicum. Auch die Chöre gingen recht gut.

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsale des Gürzenich.

Den 12. Januar 1858.

(Schluss. S. Nr. 3.)

Camillo Sivori ist zu Genua im Jahre 1818 geboren. Die Eltern erkannten früh seine musicalischen Anlagen, und der glückliche Umstand, dass Paganini auf den Knaben aufmerksam wurde und ihn von seinem neunten Jahre an zwei Jahre lang unterrichtete, bewog sie vollends, seiner Neigung nicht entgegen zu treten, sondern ihn für die Kunst zu bestimmen. Schon in seinem zwölften Jahre erregte er in Paris und in London Aufsehen. Seine Eltern waren jedoch so vernünftig, die Wunderkindschaft nicht weiter auszubeuten. Sie kehrten nach Genua zurück und sorgten dort für die vollständige Erziehung des Knaben, dessen fernere musicalische Ausbildung der Professor am dortigen Conservatorium, Giovanni Serra, leitete. Fünf Jahre lang blieb Sivori von dem öffentlichen Leben zurück, studirte die Wissenschaft seiner Kunst und arbeitete sein Violinspiel zur Vollkommenheit aus. Erst im Jahre 1839 trat er wieder öffentlich auf, zunächst in Italien, namentlich in Florenz und in Genua, wo ihn auch Paganini wieder hörte und so sehr von ihm eingenommen wurde, dass er ihm durch sein Testament (er starb den 27. Mai 1840) den vortrefflichen Guarnerius vermachte, auf welchem er vorzugsweise gespielt hatte.

Darauf ging Sivori nach Russland — auf dem Wege dahin berührte er auch einige Hauptstädte des östlichen Deutschlands —, dann bereis'te er Frankreich, England, America (wo er in 67 Städten

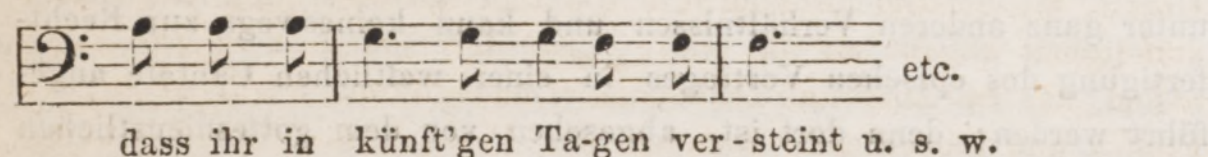
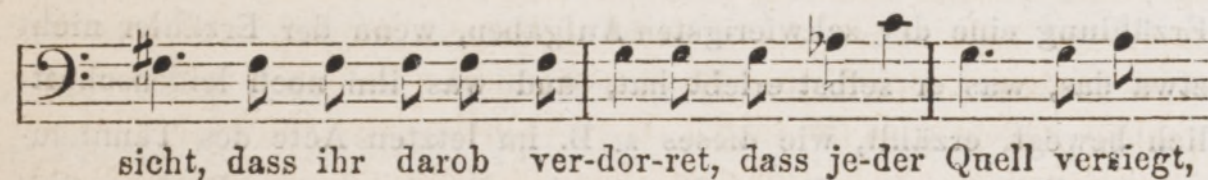
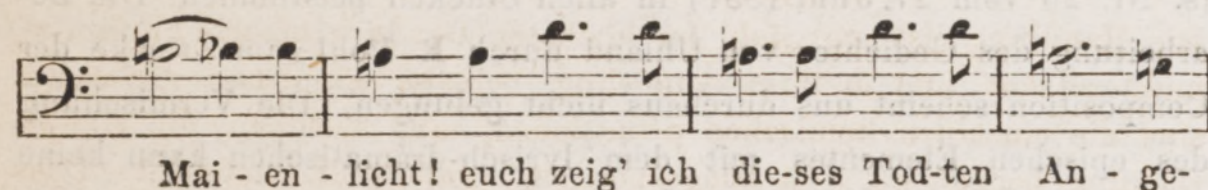
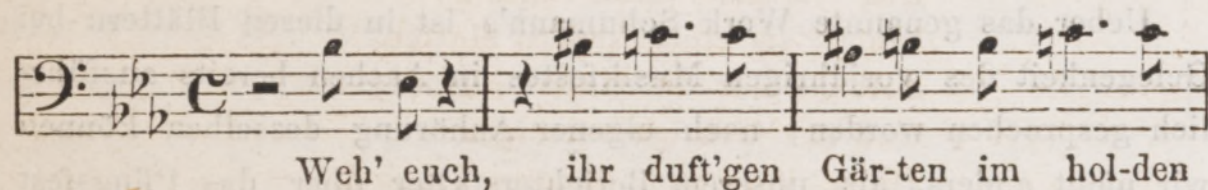
Concerte gab), kehrte nach London zurück und blieb drei Jahre dort. Seit 1853 aber befindet er sich wieder auf Reisen, die ihn zuerst nach der Schweiz, dann nach Italien und Frankreich führten. Die vorjährige Saison brachte er hauptsächlich in Paris zu, wo er in dem Quartett-Vereine des Grafen Stainlein, wie auch früher zu London in den von ihm selbst veranstalteten Matineen und in der Reunion für Kammermusik bei Ella in Willis' Rooms sich als vortrefflichen Quartettspieler besonders von Haydn und Beethoven bewährte. Im Anfange der diesjährigen Saison hat er in Holland (im Haag, in Amsterdam, Rotterdam u. s. w.) gespielt, in Deutschland nur in Weimar am grossherzoglichen Hofe und darauf hier in Köln. Eine grössere Kunstreise durch Deutschland wird er im Herbst dieses Jahres machen. Gegenwärtig verstateten ihm bereits eingegangene Verbindlichkeiten für die bedeutendsten Städte des südlichen Frankreichs nicht, den Aufforderungen zu einem längeren Verweilen am Rheine Folge zu geben.

Wir hörten ferner in diesem Concerte zwei neue Gesangwerke, „Des Sängers Fluch“, eines der nachgelassenen Werke von Robert Schumann, und *Jubilate Amen* für Chor und Sopran-Solo, Manuscript von Max Bruch.

Ueber das genannte Werk Schumann's ist in diesen Blättern bei Gelegenheit des vorjährigen Musikfestes in Aachen bereits ausführlich gesprochen worden; nach eigener Anhörung desselben können wir nicht anders, als unserem Berichterstatter über das Pfingstfest (s. Nr. 26 vom 27. Juni 1857) in allen Stücken beistimmen. Die Bearbeitung des Gedichtes von Uhland durch R. Pohl zum Zwecke der Composition scheint uns durchaus nicht gelungen. Die Vermischung des epischen Elementes mit dem lyrisch-dramatischen kann keine reine Kunstgattung ergeben, und für Composition ist noch dazu die Erzählung eine der schwierigsten Aufgaben, wenn der Erzähler nicht etwa das, was er selbst erlebt hat, und was ihn noch leidenschaftlich bewegt, erzählt, wie dieses z. B. im letzten Acte des Tannhäuser der Fall ist. Der Evangelist in den Passionen von Bach erzählt unter ganz anderen Verhältnissen und kann keineswegs zur Rechtfertigung des epischen Vortrages in einer weltlichen Cantate angeführt werden; denn dort ist, abgesehen von dem gottesdienstlichen Charakter, der sich in der Kirche im Vorlesen der Evangelien-Abschnitte ausspricht, das Dramatische — also der schroffste Gegensatz des Epischen — nicht damit verbunden. In Pohl's Bearbeitung ist nun vollends das Dramatische, das er in Uhland's Ballade hineinträgt, nicht glücklich erfunden; es streift den poetischen Duft ab, der bei Uhland die Liebe der Königin umhüllt und nur ahnen lässt; es stellt eine Situation handgreiflich hin, die den ganzen Sinn des Gedichtes zerstört, weil sie dem Fluche des Sängers die Spitze abbricht. Denn Pohl lässt den König nicht auf den blossen Verdacht hin, dass die hingeworfene Rose eine andere Bedeutung habe, den Jüngling ermorden, sondern er zwingt den König durch das öffentliche Eingeständniss einer geheimen Liebe seiner Gattin vor seinem ganzen Hofe und Volke zu der That, welche jetzt — Zeit und Sitte in Anschlag gebracht — vollkommen gerechtfertigt erscheint.

Die Musik erhebt sich nur selten, z. B. gegen die Mitte hin in dem Freiheitsgesang und dem Einfallen des Chors zu wirklichem Schwung, und leidet im Ganzen noch mehr an Monotonie, als die früheren grösseren Gesangwerke Schumann's — einer Monotonie, über deren Ursache und Charakter wir uns schon öfter in diesen

Blättern, namentlich auch bei Gelegenheit der Aufführung von „Paradies und Peri“ beim Musikfeste in Düsseldorf 1855, ausgesprochen haben. Von den lyrischen Stellen zeigt die provenzalische Romanze das Charakteristische und das wahr Empfundene, das frühere Lieder von Schumann auszeichnet. Eben so ist der letzte Chor, rein musicalisch genommen, ein schöner Gesang; allein als Schluss des Ganzen macht das Absterben desselben keinen Eindruck, es malt allein die Folge des Fluches und nimmt auf die Stimmung, in welcher das Volk ein Strafgericht Gottes darin sieht, keine Rücksicht. Würde einmal diese Schilderung nicht der Erzählerin in den Mund gelegt, sondern dem Chor, so kann man sich unter diesem doch nur ein betrachtendes Volk (nach Art der antiken Tragödie) denken; von diesem erwartet man aber, wenigstens bei den Schlussworten: „Das ist des Sängers Fluch!“ einen grossartigeren, das Gefühl der gerechten Strafe bekundenden Aufschwung. — Von den Solostücken ist das Alt-Solo der Erzählerin, womit das Werk beginnt, das beste; dagegen sind zwei Hauptstücke, die leidenschaftliche Verzückung des Jünglings (Tenor), worauf der Eintritt der Katastrophe folgt, und der Fluch des alten Harfners, nichts weniger als gelungen. Man sehe z. B. aus letzterem folgende Stelle:



und frage sich: Ist das Gesang? oder auch nur: Ist das musicalischer Ausdruck des Wortes? — Ueberhaupt ist die richtige Declamation und die Gliederung in Phrasen nach Sinn und Interpunktion auf eine merkwürdige Weise häufig vernachlässigt; es ist, als hätte der Verfasser nur Instrumentalsätze, gleichsam eine Phantasie zu dem Gedichte, geschrieben und hätte die Worte erst nachher untergelegt.

Die Ausführung war freilich mangelhaft, besonders in den Solostimmen, mit Ausnahme der Erzählerin (Fräul. Schreck) und des Harfners (Herr Schiffer); allein sie war keineswegs so schlecht, dass ihr die kalte Aufnahme des Werkes von Seiten des Publicums in die Schuhe geschoben werden dürfte, wie dem Vernehmen nach — von einigen Verehrern der Schumann'schen Muse unter jeder Bedingung — geschehen sein soll. Das Publicum fand nicht die Ausführung, sondern die Musik langweilig.

Die zweite Neuigkeit war auf kölnischem Boden gewachsen. Das hübsche Gedicht von Th. Moore: *Jubilate Amen!* übersetzt von Freiligrath: „Horch! wie übers Wasser hallend klar die Vesper-Hymne klingt!“ hat Max Bruch recht schön aufgefasst, indem er

vom Chor das *Jubilate Amen*, und von einer Sopranstimme, die dem Chor in der jenseitigen Capelle zuhört, die übrigen Worte des Gedichtes singen lässt. Der Eintritt und die Melodieführung der Solostimme zeugen von dem Talent des jungen Componisten; auch der Chorgesang spricht sehr an. Die Orchester-Begleitung jedoch scheint uns nicht recht passend: sie ist für die Situation zu reich. Eine Orgel oder entweder Saiten- oder Blas-Instrumente allein würden unserer Ansicht nach die Wirkung des im Ganzen sehr einnehmenden kleinen Gesangstückes noch erhöhen.

Aus Lüneburg.

Am 26. November v. J. gab der hiesige Musik-Verein unter der Leitung des Herrn L. Anger sein erstes diesjähriges Abonnements-Concert. Das Programm enthielt ausser der nicht bloss als Einleitung zur Oper sehr charakteristischen, sondern auch als Musikstück trefflichen Tell-Ouverture von Rossini und der in ihren Motiven so frischen, aus Haydn'scher Naivetät und Mozart'scher Klarheit und Melodiefülle geborenen, aber den gigantischen Walter im Reiche der instrumentalen Kräfte schon vernehmbar verkündenden *D-dur*-Sinfonie von Beethoven, als Novität „Erlkönigs Tochter“ von Niels W. Gade. Wenn das Urtheil über die beiden ersten Werke in der musicalischen Welt ein ziemlich einstimmiges ist, so dürfte vielleicht die Gade'sche Tonschöpfung einer weniger allgemeinen Bekanntheit sich zu erfreuen haben, und deshalb ein näheres Eingehen auf dieselbe nach der Wirkung, welche deren Aufführung auf uns hervorgebracht hat, nicht minder eine Pflicht gegen den Componisten als gegen das musicalische Publicum sein.

Der Text ist nach altdänischen Balladen zu einer interessanten Handlung zusammengestellt. Oluf reitet am Abend vor seinem Hochzeitstage gegen das ernste Mahnen der Mutter aus, um noch einen lieben Gast zu laden. Sein nächtlicher Ritt führt ihn in den Bereich von Erlenhof. Erlkönigs Tochter mit ihren Begleiterinnen sucht ihn mit ihren Reizen zu locken; da er ihren Lockungen widersteht, schlägt sie ihn mit tödlicher Wunde. Todwund treibt er den Rappen zu hastiger Flucht. Bang harret unterdessen die Mutter der Wiederkehr des Sohnes; die Hochzeitsgäste sind versammelt: da sieht sie ihn den Hügel herabsprenghen. Frohe Hoffnung beseelt ihre Brust; doch wie entsinkt ihr der Muth, als sie seine Wange blass und bluttriefend die Bügel erblickt! Er gesteht, dass er im Erlenreiche gewesen, und sinkt todt zu Boden.

Dieses ist in Kurzem die Handlung, welcher der Dichter und der Componist die episch-lyrischen Momente abgewonnen haben. Die Träger der Handlung sind: Oluf (Bariton), die Mutter (hoher Alt), Erlkönigs Tochter (hoher Sopran). Ein Chor war theils durch die Hochzeitsgäste, theils durch die Erlenmädchen gegeben, theils hat ihm der Componist episch-lyrische Momente, so wie die an die Handlung sich knüpfende Reflection übertragen.

Wer den Componisten der Nachklänge von Ossian und der Comala kennt, wird sogleich im Voraus fühlen, wie geeignet dieser Stoff für den an nordischer Romantik so reichen Componisten war.

Der einem musicalischen Berichte zugemessene Raum legt uns die Beschränkung auf, nur die Lichtpunkte hervorzuheben, wiewohl es uns nicht schwer fallen würde, in jeder Nummer nachzuweisen, wie der Componist theils durch Originalität der Motive, theils durch

treffende Charakteristik der Instrumentirung, theils durch die wirksame Gruppierung der Gegensätze eine fortwährende Spannung zu erwecken verstanden hat. Den Glanzpunkt des Ganzen bildet unstreitig der Morgengesang Nr. 7, sowohl durch seinen Charakter selbst, als durch die Wirkung, welche er durch seine Stellung zwischen einer Scene des grauenvollsten Entsetzens einerseits, so wie der bangsten Sorge andererseits hervorbringt. Der himmlische Friede, welchen man in diesem Gesange über das ganze Weltall sich ergiessen fühlt, sticht um so ergreifender gegen die in unmittelbarer Nähe lagernde, folternde Angst ab. Von besonderer Wirkung ist es, wenn aus der sich weit entfaltenden Siebenstimmigkeit bald ein höherer, bald ein tieferer Chor sich ablös't und so dem jedesmal schweigenden Theile die Täuschung bringt, als vernehme er den Gesang eines von ihm verschiedenen Chors. Nicht zurück steht die Scene Nr. 4, in welcher die stille Mondscheinnacht gemalt wird. Eine instrumentale Einleitung in $12/8$ -Tact, in welcher ein obligates Horn die Melodie führt, bisweilen abwechselnd mit Clarinette, Violoncello und Viola, unter Staccato-Begleitung der übrigen Instrumente, versetzt uns in die Stimmung, welche die nachfolgende Cantilene des Oluf durch Wort und Gesang ausspricht, wo hinein die rollende, abbrechende Figur des Violoncello's ahnungsvoll das Grauen des Erlenreiches erklingen lässt. Von nicht minderer Wirkung ist die in vier Strophen wiederkehrende Cantilene Nr. 2, in welcher Oluf sein von tiefer Schwermuth erfülltes Liebesschnen singt. Man ahnt es, dass er eine Wunde im Herzen trägt, die nur der Tod zu heilen vermag. Es ist besonders die häufige Anwendung des Septimen-Accords, so wie des wiederkehrenden Schlusses der Cantilene in der Terz, welche diese Stimmung erweckt. Die Instrumentirung ist trefflich gewählt; ausser dem Streich-Quartette sind nur die tieferen Blas-Instrumente, die Oboen, Fagotte und Horn thätig, die Cantilene theils unter sich vertheilend, theils obligat begleitend, theils imitirend.

Indem wir so vornehmlich drei Nummern hervorgehoben haben, sind wir weit davon entfernt, behaupten zu wollen, dass nicht eine jede der anderen Nummern, jede in ihrer besonderen Weise, diesen drei vollkommen ebenbürtig sei.

Die Aufführung war eine gelungene zu nennen; nur in den Chören der Erlenmädchen vermisste man einestheils in etwa das zauberhaft Dahinschwindende des Gesanges, anderentheils in dem wiederkehrenden Zurufe: „Morgen bist du todt!“ die einschneidende Leidenschaftlichkeit, was wohl veranlasst haben mag, dass die an sich vortreffliche Scene weniger zur Geltung gekommen ist.

Unser treffliches Orchester hat sowohl in der Gade'schen Composition als in der Ouverture und Sinfonie mit achtsamem Eingehen auf die feinen Winke des Herrn Dirigenten seine Aufgabe untadelig gelöst; nur müssen wir im Interesse des Sologesanges wünschen, dass während des Gesanges nur je Ein Pult des Streich-Quartettes accompagnirt.

Junghans.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 10. d. Mts. hörten wir in der vierten Soiree für Kammermusik ein Streich-Quartett in *Es-dur* von Franz Derckum, Lehrer an der Rheinischen Musikschule, welches allgemein ansprach. Jeder Satz wurde applaudirt und besonders das Finale durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnet. Das Quartett ist überall klar und fließend geschrieben, die Melodien sind lieblich

und voll Anmuth, und hörte man es, ohne den Namen des Componisten zu kennen, so würde man dem Charakter und der Factur des Ganzen nach auf Niemand anders als auf Haydn rathen. — Die Herren Franck, Grunwald und B. Breuer brachten uns durch das Clavier-Trio Op. 99 von F. Schubert einen grossen Genuss. — Eine sehr lobenswerthe Quartett-Production war am Schlusse der Vortrag des Streich-Quartetts, Op. 41, in *A-moll* von Rob. Schumann. Diese herrliche Composition, welche das Gepräge einer genialen Schöpfungskraft in Verbindung mit musicalischem Wissen überall an der Stirn trägt, wurde recht gut ausgeführt und erregte besonders auch durch den letzten Satz grossen Applaus. Wir bedauerten, dass der Saal gerade an diesem Abende nicht voller besetzt war.

Wien. Am 8. d. Mts. kam die erste Aufführung der dreiactigen komischen Oper „Paragraph drei“ von M. A. Grandjean mit Musik von Franz Suppé zu Stande. Der Amtmann Peter Flaus ist im Besitze des Testamentes des Vaters seiner Mündel Anna; der Paragraph drei dieses Documentes lautet:

„Anna, meine einzige Tochter,
Erbet vierzigtausend Thaler,
Wenn sie Robert wählt, den Maler,
Den ich halte ihrer würdig;
Nimmt sie einen andern Gatten,
Soll ihr nur die Hälfte bleiben,
Und das Uebrige sei eigen
Ihrem Vormund, meinem Freunde
Peter Flaus.“

Die Handlung ist an sich im höchsten Grade einfach, abgenützt, uninteressant und in ihrer Auflösung beinahe läppisch. Ueberdies sind die einzelnen komischen Situationen, auf welchen die Hauptwirkung beruht, zu weit ausgesponnen, und daher ermüdend. Dass in diesen Scenen manches wirklich komische Element glücklich erfasst und benutzt ist, kann nicht geläugnet werden, und hier war dem Tonsetzer, der Talent für das Komische besitzt, wirklich Gelegenheit gegeben, es zu zeigen. Herr Capellmeister Suppé besitzt ein solches Talent nicht; es fehlt ihm durchaus die leichte Hand, die Grazie, die geistreiche Tournure. Da ihm überdies auch alle Selbstständigkeit abgeht, da die ganze Schar der modernen Opern-Componisten, der Italiäner und Deutschen (Donizetti und Verdi so gut wie Flotow und Meyerbeer), weniger der Franzosen, deren Tonweisen sich seinem Gedächtnisse eingeprägt haben, auf sein Werk so mächtig eingewirkt hat, dass es nicht nur ganz stillos ist, sondern auch beinahe durchaus wie längst und oft Gehörtes an unser Ohr klingt, so steht vor Allem fest, dass die Oper keinen Anspruch auf den Namen eines Kunstwerkes hat. Uebrigens ist die musicalische Behandlung fließend, der Rhythmus gefällig, die instrumentale Grundlage des Gesanges mit grosser Gewandtheit und Geschicklichkeit, oft sehr wirksam, angelegt, die Harmonie wohlthuend. Einzelne Momente sind gelungen, aber das Ganze hat keinen Anspruch auf Bedeutung. Das volle Haus gab am ersten Abende dem Tonsetzer wiederholte Zeichen der Anerkennung; am zweiten Abende war der Besuch nicht sehr zahlreich, der Beifall im Ganzen matt.

Herrn Rubinstein's Abschieds-Concert am 6. d. Mts. war glänzend wie die vorausgegangenen Concerte dieses Grossmeisters des Clavierspiels. Wir haben uns bereits wiederholt über die seltenen Vorzüge seines Spiels ausgesprochen, und beschränken uns sonach darauf, zu berichten, dass er an diesem Abende auf Verlangen vier seiner beliebtesten Vorträge, nämlich 1) *Berceuse* von Chopin, 2) *Gigue* von Mozart, 3) Lied ohne Worte von Mendelssohn und 4) Marsch aus den „Ruinen von Athen“ zum Besten gab und nebstbei Nr. 5 aus seinem „Album de Portraits“ und eine „Tarantelle“ von eigener Composition für Pianoforte allein, dann eine Sonate eigener

Composition für Pianoforte und Violine mit Herrn Hellmesberger und eine Sonate von Mendelssohn für Pianoforte und Cello mit Herrn Piatti vortrug.

Im dritten Concerte des Cellisten Alfred Piatti in den Abendstunden des 9. Januar, das sehr zahlreich besucht war, fand vor Allem der Vortrag der *Barcarole de Marino Faliero* und des *Souvenir de la Sonnambula* bezeichneten Tonstückes, beide von seiner eigenen Composition, den lebhaftesten Beifall. Aber auch der gediegene Vortrag der drei Sätze: a) *Prelude*, b) *Sarabande* und c) *Gavotte* von J. S. Bach und die Sonate (*B-dur*) für Pianoforte und Cello von Mendelssohn, die er mit Herrn Dachis spielte, wurden mit grossem Interesse angehört.

In der fünften Quartett-Production der Herren Hellmesberger, Durst, Dobihal und Borzaga am 10. d. Mts., um 5 Uhr Abends, kam ein Streich-Quartett von Nottelbohm (neu, Manuscript) zur Ausführung. Diese Composition ist eine zwar stark an Mendelssohn erinnernde, aber gefällige und tüchtige Arbeit, die viel Beifall fand.

In Kopenhagen ist es kläglich mit der Oper bestellt. Theils erlaubt das Local (das Nationaltheater wurde gebaut, die Vorstellungen finden im königlichen Privattheater Statt) nicht die Aufführung grösserer Opern, theils ist das Personal lückenhaft. Der einzige, wirklich vorzügliche Sänger, der eine Zierde jeder Bühne sein würde, Herr Schram, ist seit längerer Zeit krank und wird in dieser Saison gar nicht auftreten. Von neuen, ja, selbst neu einstudirten Opern ist bis jetzt in dieser Saison nicht die Rede gewesen, und so haben wir uns denn mit drei italiänischen begnügen müssen, nämlich Rossini's „Barbier“, Donizetti's „Liebestrank“ und „Tochter des Regiments“. Wir müssen es offen gestehen, dass wir es für eine Schande und eine Schmach halten, dass das einzige grosse Theater Dänemarks, ja, des ganzen Nordens, seinem Publicum nichts Anderes zu bieten weiss. Es wäre wahrlich an der Zeit, dass man auf diesem Gebiete eine energische Thätigkeit entfaltet. Mozart, Weber, Beethoven existiren für uns fast nicht, die Kuhlau'schen Opern, voll hohen Werthes, deren Wiege Kopenhagen war und die zu original-dänischem Texte geschrieben sind, kennt von der jüngeren Generation kaum Einer durch die Aufführung, von anderen original-dänischen, wie Weyse's, Hartmann's gar nicht einmal zu reden. Von Balfe, Halévy, Verdi ist hier kaum mehr als vor Jahren höchstens eine Oper aufgeführt, Spohr, Marschner, Lortzing, Herold und Andere sind dem jetzigen Publicum unbekannte Grössen und nur dem um ein Decennium älteren durch einzelne Werke bekannt. Die Richard Wagner'schen Opern, selbst die von Meyerbeer, kennt man hier nur stückweise aus Concerten.

Das Ballet, welches fast immer grossen Raum erfordert, um seinen Apparat entfalten zu können, ist natürlich durch das kleine Local sehr in seinen Bewegungen genirt. Ein neues Ballet von Bournonville, „Adriana“, mit Musik von Gade, wird einstudirt und soll im Laufe des Januar aufgeführt werden.

Unter den zweiten so genannten Volkstheatern nimmt die Alhambra den ersten Rang ein. Dieses Etablissement, wesentlich für Sommer-Vergnügungen berechnet, liegt eine Viertelstunde vor der Stadt. Das weitläufige Theater-Gebäude ist im maurischen Stile gebaut und decorirt, mit 35 Ellen hohen schlanken Minarets, die in goldene Halbmonde auslaufen. Gleich mächtigen ausgebreiteten Flügeln sieht man zu beiden Seiten grosse Chioske mit verschiedenen Restaurations-Localen, so lang wie das ganze Gebäude u. dgl. m. Das Theater fasst ungefähr 2000 Zuhörer, die Form, die Decke, das ganze Arrangement der amphitheatralisch vertheilten Sitzplätze, endlich die

Zusammenstellung der Decoration, des Zuschauerplatzes vom Kronleuchter bis zum Souffleurkasten, Alles ist so originel, wohl ausgedacht und geschmackvoll, dass man sich in eine andere Welt versetzt glaubt, und sich erst wieder besinnt, wenn der Vorhang aufrollt und dahinter ein gewöhnliches europäisches Theater zeigt. Die Concerte waren das Beste, das Ballet dagegen stand tief unter dem heimischen und das Schauspiel nicht viel höher und hatte ja denn freilich auch keinen höheren Zweck, als den des Zeitvertreibs.

Auch ein paar junge Componisten, welche in Leipzig ihre Studien gemacht haben, sind aufgetreten, nämlich Herr P. Heise und Herr E. Hartmann, Sohn des ausgezeichneten J. P. E. Hartmann. Ein paar Hefte von ihnen herausgegebener Lieder scheinen vielen Anklang im gebildeten musicalischen Kreise zu finden.

Eine musicalische Curiosität sind die von dem verdienten Organisten Berggreen herausgegebenen Melodien von Adam Oehlschläger. Sie sind nicht ohne Werth, im Geschmacke Zumsteg's, Reichardt's u. A., meist Melodien zu Göthe'schen Liedern, reine Natur-Compositionen, gleichsam im Zustande musicalischen Hellsehens empfangen, und nach dem Vorsingen des Autors von musikkundiger Hand aufgezeichnet, tactirt und harmonisirt. Es ist eine Gabe, die namentlich für Kunst-Philosophen von Interesse ist.

Ankündigungen.

Neue Pianoforte-Musicalien im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG:

Bach, C. Ph. E., *Allegro en Fa majeur (F-moll)*. 5 Ngr.

Bach, J. Seb., *Préludes, tirés du „Clavecin bien tempéré“*. Nr. 1, en *Ut majeur (C-dur)*. 5 Ngr.

— — 8 *Préludes, tirés des Exercices et Suites*. Nr. 1 (5 Ngr.), Nr. 2, 3 (à 7½ Ngr.), Nr. 4 (10 Ngr.)

Baiff, Joachim, *Trovatore et Traviata*. 2 *Paraphrases de Salon d'après Verdi*. Op. 70. Nr. 1. *Il Trovatore: Pezzo concertato nel Finale Ho*. Nr. 2. *La Traviata: Largo del Finale Ho*. (à 15 Ngr.)

Voss, Charles, *Sans Toi! Nocturne romantique*. Op. 235. Nr. 1. 20 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.