

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 17.

KÖLN, 23. April 1859.

VII. Jahrgang.

**Inhalt.** J. Seb. Bach's Passions-Musik nach Matthäus. Aufgeführt im neunten Gesellschafts-Concerte zu Köln unter Leitung von F. Hiller. — Malerei und Musik. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr Niemann im Stadttheater als Eleazar — Neuwied, Herr Gustav Flügel — Barmen, Concert von Fräul. Marie Mösner, Rückblick auf die Concerte der verflossenen Saison).

## J. Seb. Bach's Passions-Musik nach Matthäus.

Aufgeführt im neunten Gesellschafts-Concerte zu Köln unter Leitung von F. Hiller.

Am Palmsonntage, den 17. April 1859.

Diese Aufführung der genannten Passions-Musik von Bach war die erste in Köln; wir hielten es daher für angemessen, zur Vorbereitung und Erleichterung des Verständnisses des wunderbaren Werkes dem grossen Publicum in dem hier gelesenen Blatte eine Anleitung zur Auffassung des Ganzen und zur Zurechtfindung in seinem grossartigen Bau zu geben. Da es aber viele Städte gibt, welche jene Musik noch nicht kennen, so dürfte es Sing-Vereinen und Concert-Directionen willkommen sein, einen Auszug aus jenem Aufsätze in diesen Blättern zu finden, um davon bei ähnlicher Gelegenheit Gebrauch machen zu können. In diesem besonderen Falle wünschen wir die Verbreitung durch Nachdruck, weil vielleicht dadurch hier und da das Verlangen nach näherer Kenntniss des einzigen Werkes entsteht und Aufführungen desselben ange-regt werden, in deren jeder wir einen Gewinn für die Kunst sehen und einen demüthigenden, aber heilsamen Commentar zu dem Wagner'schen Spruche (im Faust):

„Und wie wir's dann zuletzt so herrlich weit gebracht!“

Um den Inhalt und den Bau des Werkes anschaulich zu machen, dadurch das Verständniss desselben zu erleichtern und den Genuss daran zu erhöhen, müssen wir auf die Entstehung der Passions-Darstellungen in der christlichen Kirche während der Charwoche zurück gehen. Sie finden ihren Ursprung in den so genannten Mysterien, d. i. geistlichen Schauspielen, welche im frühen Mittelalter in Kirchen von Geistlichen und Chorknaben, später auch auf öffentlichen Plätzen, oft durch eigens dazu gebildete Brüderschäften, aufgeführt wurden. Die Spuren dieser Sitte gehen bis ins neunte Jahrhundert hinauf, wengleich Aufzeichnungen von solchen improvisirten Dramen erst aus

dem fünfzehnten Jahrhundert herrühren. Gegenstand derselben waren hauptsächlich das Leiden, die Auferstehung und die Wiederkunft Christi; Tage der Feier waren die Charwoche, das Oster- und Pfingstfest. Später arteten sie aus, auch wurde die Gläubigkeit der Gemeinden eine mehr innerliche, die in den äusseren theatralischen Darstellungen keine Befriedigung mehr fand.

Gerade diese Umwandlung der Gläubigkeit vom Aeusseren ab und dem Inneren zu bereitete der Tonkunst eine sichere Aufnahme in den Herzen der Menschen; denn sie ist die Kunst, deren Wesen am meisten verwandt ist jener unbestimmten Sehnsucht des Menschen nach der Versöhnung und Vereinigung mit Gott. Wie weit die Musik bei den Mysterien betheilt gewesen, lässt sich nicht genau ermitteln; dass diese aber, besonders in den Kirchen, ganz ohne Gesang aufgeführt worden seien, ist nicht denkbar. Ja, wir möchten vielmehr glauben, dass die musicalische Darstellung der Passion eher da war, als die theatralische, wenn auch freilich nur in ihren ersten Elementen, weil die geschichtlichen Angaben darauf hinweisen, dass schon die Pilger auf ihren Wallfahrten nach den heiligen Stätten in Palästina und auf der Rückkehr von denselben die Leidensgeschichte Christi, das jüngste Gericht u. s. w. in ihren Gesängen feierten.

Es erhielten sich in der katholischen Kirche Erinnerungen an die musicalische Behandlung der Passions-Geschichte in verschiedenen Gesängen, den Lamentationen, Improperien, dem *Stabat mater* u. A. m., und noch heutzutage wird in Rom in der Peterskirche am Palm-Sonntage die Passion in folgender Weise vorgetragen. Ein Sänger recitirt den Text des Evangeliums; so oft Christus redend auftritt, trägt ein anderer Sänger dessen Worte auf eine einfache, innige Melodie frei, ohne Begleitung vor; auch die Worte der übrigen vorkommenden einzelnen Personen werden von anderen Sängern vorgetragen. Alles aber, was einer Menge in den Mund gelegt wird, z. B. den

Jüngern, den Priestern, dem Volke, wird nach einer einfachen Composition des Spaniers Vittoria, Zeitgenossen von Palestrina, von der päpstlichen Capelle im Chor gesungen.

Die protestantische Kirche wies diese traditionelle Form musicalischer Darstellung der Passion nicht von sich; im Gegentheil, sie nahm sie auf und erweiterte sie in zweifacher Beziehung, erstens ihrem Wesen nach, und zweitens der fortgeschrittenen Entwicklung der Tonkunst gemäss. So entstanden die evangelischen Passions-Oratorien, welche erstens die Gemeinde im Ganzen und in einzelnen Stimmen derselben dabei betheiligten, und zweitens dem Tonsetzer völlige Freiheit in Behandlung des Bibel-Textes und in Anwendung der musicalischen Formen und Ausdrucksmittel gestatteten.

So bildete sich im Anfange des vorigen Jahrhunderts eine Gattung von Musik in der protestantischen Kirche aus, welche, zur Erhebung der Andacht der Gläubigen in der Charwoche bestimmt, die Leidensgeschichte Christi zum Gegenstande nahm, und in dieser Gattung leistete Joh. Sebastian Bach (1685—1750) das Höchste.

Sie unterscheidet sich aber dadurch wesentlich von anderen, dass in ihrem Kunstwerke das epische, das dramatische und das lyrische Element zu einem musicalischen Ganzen verschmolzen sind; ohne die Einsicht in diesen ihren eigenthümlichen Charakter sind ihre Gebilde nicht zu verstehen, oder wenigstens leicht zu verkennen und falsch zu würdigen.

Den Haupt-Inhalt bildet das Drama der Passion mit den darin handelnden und leidenden Personen — sowohl Einzelnen, als Massen — in Recitativen und Chören. Die Verknüpfung der Handlung gibt die Erzählung eines Einzelnen — des Evangelisten — in Recitativen. Nun umfasst aber der Rahmen des grossen Ganzen dem Drama und der Erzählung gegenüber noch ein umfangreiches und mit Vorliebe behandeltes lyrisches Element: die Theilnahme der christlichen Gemeinde an der Passion mit all ihrem Glauben, ihrem Schmerz, ihrem Troste, ihrer Zuversicht, ihrer Beseligung durch den Tod des Heilandes; und auch dies wieder durch Betrachtungen und Empfindungen sowohl der Masse, als einzelner Mitglieder der Gemeinde — d. h. in Chören, Chorälen und Arien.

Joh. Seb. Bach hat Capitel 26 und 27 des Evangeliums Matthäi zur Grundlage genommen, wörtlich und ohne Abkürzung; er theilt sie aber so ab, dass der erste Theil mit der Gefangennehmung Christi schliesst, der zweite das Verhör vor Gericht und die Leidensgeschichte enthält.

Eine Tenorstimme, der Evangelist, trägt alles, was reine Erzählung ist, recitirend vor. Allein diese Recitation erstrebt vor Allem die Wahrheit des Ausdrucks; daher der ganz eigenthümliche melodische Fluss derselben und

oft schwierige Intervallen-Verbindungen. Die Aufgabe des Sängers ist in jeder Hinsicht eine der schwierigsten, sowohl technisch, als durch den Ausdruck. Bei Ruhe und Würde darf die Belebung durch verschiedene Tonfärbung und Wärme des Herzens nicht fehlen; der epische Vortrag darf aber nie in rhetorischen Pomp oder gar in dramatische Leidenschaft übergehen.

Die Personen des Drama's sind vor Allen Christus; dann die Jünger Judas und Petrus, der Hohepriester, Pilatus, die falschen Zeugen. Gruppen in Chören bilden die Jünger, die Priester, die Volkshaufen. Auch der Chor der Gläubigen als der Theil der Gemeinde, den Christus bereits um sich versammelt hatte, tritt betrachtend und mitempfindend bei der Handlung auf; doch ist es wohl nicht richtig, ihn als wirklich in die Handlung verflochten anzusehen, da der Evangelist ihn nicht ankündigt und seine Textesworte nicht im Evangelium enthalten sind.

Christus ist am meisten im ersten Theile redend eingeführt; im zweiten nur mit wenigen Worten. Es ist unmöglich, zu beschreiben, was Bach's Töne durch Melodie, Rhythmus und Harmonie für eine Hoheit, Würde und Majestät, gepaart mit Milde und Sanftmuth, in den Reden von Christus aussprechen. Fasst der Sänger seine grosse Aufgabe richtig auf, und gelingt es ihm, ohne declamatorisches Pathos, aber auch ohne Weichlichkeit, bei dem Ausdruck menschlichen Leidens die Erhabenheit der göttlichen Natur durchblicken zu lassen, so macht sich, wie Mosewius sagt, „dem Hörer die Erscheinung des Erlösers so anschaulich, wie wir ihn mittels seelenvoller Zeichnungen und Bilder von grossen Meistern verwandter Künste dargestellt zu sehen gewohnt sind.“ — Die Wirkung der Begleitung durch das Streich-Quartett, während alle übrigen Recitative nur von den Bässen allein getragen werden, besteht grösstentheils in breit austönenden Accorden, deren hochliegende Oberstimme „gleichsam wie ein Heiligenschein hervortritt, die Reden des Herrn umschliesst und ihren Eintritt meistens vorher verkündet.“ Nur seine letzten Worte: „*Eli, Lama, sabathani!*“ (Mein Gott! warum hast du mich verlassen!) werden bloss von dem anhaltenden Grabstone des Basses getragen, und der Ausdruck der wenigen Töne des Gesanges sagt uns mit erschütternder Wahrheit: das ist menschliches Leiden!

Das dramatische Leben kommt namentlich in den Chören der verschiedenen Volkshaufen der Juden zur Erscheinung. Diese Chöre sind theils einfach vierstimmig, theils Doppelchöre, und vor Allem im zweiten Theile voll ergreifender Wahrheit durch bewundernswerthe Erfindung und Factor, wie sie nur einer grossen künstlerischen Begabung und Gewandtheit möglich sind.

Den Gegensatz zu diesem dramatischen Elemente bilden die Gesänge der christlichen Gemeinde. J. S. Bach wollte neben der Leidensgeschichte des Heilandes zugleich die christliche Gemeinde darstellen und sie den Eindruck, den sie durch das erschütternde Drama empfängt, selbst aussprechen lassen. Er schuf deshalb eine ideale Gemeinde, welche der wirklichen, d. h. derjenigen Versammlung, die das Kunstwerk anhört und genießt, gegenübertritt, und gleichsam als ihr Vorbild oder Urbild den Ausdruck der Gefühle zu Gehör bringt, die das Herz bei der Betrachtung des Leidens Christi ergreifen. Die ideale Gemeinde fordert die wirkliche nicht nur zur innerlichen Theilnahme auf, sondern sie spricht auch die Empfindungen der letzteren aus deren Seele heraus in Tönen aus\*). Daher die wundervollen religiös-lyrischen Chöre, einfache und Doppelchöre, ferner die Choräle und die Arien, letztere als Stimmen aus der Gemeinde. Die Choräle finden dadurch ihre natürliche Berechtigung in Bach's Passions-Musik (was nicht eben so bei Mendelssohn der Fall ist). Um nämlich die Theilnahme der zuhörenden Gemeinde desto sicherer anzuregen, legt er der idealen in seinem Werke den Volksgesang, den Choral, in den Mund, aber nur in der Hauptstimme, während er in der Bearbeitung wiederum rein das künstlerische Element walten lässt. Sobald der Zuhörer die wohlbekannten Weisen vernahm, so wurde er dadurch innerlich angeregt und konnte sie „bei sich selbst nach seiner Andacht“, wie Eckardt sagt, in Gedanken nachsingen. Es ist zu vergleichen dem Eindrucke, den wir empfinden, wenn wir ein Volkslied, wie z. B. das englisch-preussische oder das österreichische, mit neuer harmonischer Behandlung der drei unteren Stimmen hören.

In diesem Werke ist Alles: die kunstvollsten musicalischen Formen sind mit einer solchen Leichtigkeit entwickelt, dass man sieht, wie ihre melodischen Ströme der Phantasie entquellen und dennoch, dem gewohnten Zauberworte des Meisters gehorsam, nach den mannigfaltigsten Windungen sich in ein Bett vereinigen; die Harmonieen beruhigen oder regen auf, fesseln oder überraschen je nach dem Willen des Tondichters durch Zusammenstellung und Folge wirksamer, oft mit seltener Kühnheit gewählter Accorde; die Gesangsweisen entfalten eine Fülle und Mannigfaltigkeit der Melodie, deren sinnige Tiefe und charakteristische Wahrheit von religiös-dichterischer Wärme durchglüht ist.

\*) Wir sagen: „zur innerlichen Theilnahme“; denn dass die Gemeinde auch äusserlich durch Mitsingen der Choräle Theil genommen, wie in der Vorrede der neuesten leipziger Ausgabe gesagt wird, ist nicht wohl denkbar, wie bereits von Winterfeld und Mosewius gründlich nachgewiesen haben. (Vgl. Jahrg. 1855, Nr. 33.)

Selbst der instrumentale Theil, dessen Mittel zu jener Zeit sich noch in den ersten Anfängen im Vergleich zu unserem jetzigen Orchester befanden, zeigt eine charakteristische Verwendung und Behandlung der Klangwerkzeuge, die ihre volle Bedeutung und Wirksamkeit haben. Schon das richtige Gefühl, mit welchem neben den Saiten-Instrumenten nur Holz-Blasinstrumente (vier Flöten und verschiedene Arten von Oboen) verwandt werden, ist ein Beweis davon; alles Metall, Hörner, Trompeten, Posaunen sind fern gehalten. Es ist so, wie F. Hiller vor Jahren an einem anderen Orte sehr schön gesagt hat: „Die Instrumental-Begleitung in der Matthäus-Passion gleicht einem feinen Schleier, hinter welchem ein edles, aber thränenvolles Antlitz hervorleuchtet.“

Alles Genannte, der polyphone Stimmen-Erguss — Arbeit kann man ihn nicht nennen, denn er strömt so genial dahin, dass er den Gedanken an Arbeit nicht aufkommen lässt —, die wirkungsvolle Harmonie, die rührende Einfachheit, wie die Würde und Hoheit der Melodie, die bedeutsame Orchester-Begleitung, Alles zusammen bewirkt die poetische Darstellung der Leidensgeschichte des Heilandes in musicalischen Gebilden, die, zu mächtiger Einheit verknüpft, ein grosses Kunstwerk vor uns hinstellen.

Wann dieses Wunderwerk der Tonkunst entstanden, lässt sich nicht mit Jahresbestimmtheit nachweisen; nur das steht geschichtlich fest, dass es bei dem Nachmittags-Gottesdienste am Charfreitage des Jahres 1729 in Leipzig aufgeführt worden ist. — —

Die Ausführung war durch die zahlreichen und vortrefflichen Mittel in Chor und Orchester, durch die sorgfältigsten, von Capellmeister Hiller mit ganzer Hingebung an das erhabene Kunstwerk geleiteten Vorstudien, die getroffenen Anordnungen und Einrichtungen, und am Abende selbst durch die sichere und kräftige Leitung und Beherrschung der Massen durch ihn eine im Ganzen und Grossen vollkommen, im Einzelnen meist befriedigende, deren Total-Eindruck ein ausserordentlicher, Herz und Sinn erhebender war.

Die Sänger bildeten vier Chöre: zur Rechten und Linken des Dirigenten standen zwei vollständige vierstimmige Chöre; in der Mitte zwischen beiden das erste Orchester, angeführt durch Herrn Concertmeister von Königslöw. Hinter diesem ein kleinerer vierstimmiger Chor, ebenfalls in der Mitte der beiden Hauptchöre, dessen Sopran und Alt allein aus durch den Herrn Gesanglehrer Böhme sehr gut eingeübten Schülerinnen des Conservatoriums bestand. Hinter dem gesammten Chor-Personale das zweite Orchester, angeführt durch Herrn Concertmeister Grunwald, vor demselben aber noch der vierte Chor der Knaben — Schüler des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums, ein-

geübt durch Herrn Musik-Director Weber — als Sopran-Ripienstimme für den *Cantus firmus* des Chorals in dem Chor Nr. 1 und einigen anderen Chorälen.

Den kleineren mittleren Chor benutzte Hiller sehr zweckmässig zu den Chören der Jünger, auch zuweilen zu denen der Gläubigen, d. i. der ursprünglichen Gemeinde, wenn diese nicht den massenhafteren Ausdruck der Kraft verlangten. Auch in den Vortrag der Choräle kam dadurch eine schöne Abwechslung. Von tief ergreifender Wirkung war z. B. unmittelbar nach den Worten des Evangelisten: „Aber Jesus schrie abermals laut und verschied“ — der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden“, von diesem Chor ohne alle Begleitung vortrefflich gesungen und mit wahrer Andacht und athemloser Stille von den fast zwei Tausend Menschen angehört, die den Saal, die Gallerieen und die Tonbühne füllten.

Die Einrichtung der Partitur Behufs der Aufführung war folgende:

Erster Theil. Nr. 1. Doppelchor in *E-moll*: „Kommt, ihr Töchter“, mit dem Choral des Knabenchors: „O Lamm Gottes“. — Nr. 2. Recitativ des Evangelisten. — Nr. 3. Choral: „Herzliebster Jesu“, ohne Begleitung gesungen. — Nr. 4—8. — Nr. 9. Alt-Arie: „Du lieber Heiland“,  $\frac{3}{4}$ -Tact. (Nr. 10. Alt-Arie in *Fis-moll*,  $\frac{4}{4}$ -Tact, fällt aus.) — Nr. 11, 12. Sopran-Arie in *H-moll*: „Blute nur“. — Nr. 13—15. — Nr. 16. Choral: „Ich bin's, ich sollte büssen“, in *As-dur*, von dem kleineren Chor gesungen, mit *B-Clarinetten*, *Violen* und *Violoncellen*.

Nr. 17. — Nr. 18. Sopran-Arie,  $\frac{4}{4}$ -Tact: „Wiewohl mein Herz in Thränen schwimmt“. — (Nr. 19. dito in  $\frac{6}{8}$ -Tact, fällt aus.) — Nr. 20. — Nr. 21. Choral in *E-dur*: „Erkenne mich, mein Hüter“, mit vollständiger Instrumentirung von *Streich-Quartett*, *Flöten*, *Oboen*, *Clarinetten* und *Fagotten*. — Nr. 22. — (Nr. 23. Choral in *Es-dur* fällt aus.) — Nr. 24, 25. Tenor-Solo mit Chor; *B-Clarinetten* statt der *Oboi da caccia*. — 26. Tenor-Arie mit *Oboe-Solo*, ohne Wiederholung. — 27. — (28 und 29. Bass-Arie in *G-moll* fällt aus.) — 30, 31. Choral in *H-moll*, voll instrumentirt. — 32—33. Duett und Chor in *E-moll* — im zweiten Orchester *A-Clarinetten* statt der *Oboen* — und Doppelchor *Vivace*,  $\frac{3}{8}$ -Tact: „Sind Blitze, sind Donner verschwunden“. — 34. Recitativ (mit Weglassung der ersten 16 Tacte): „Zu der Stund' sprach Jesus“ u. s. w. — 35. Figurirter Choral in *E-dur*: „O Mensch, beweine!“ (Verkürzung durch Weglassung der Wiederholung von Tact 34 bis 50. Die *Oboi d'Amore* durch gewöhnliche *Oboen*.)

Zweiter Theil. Nr. 36. Alt-Solo mit Chor. — 37. — (38. Choral in *B-dur* fällt aus.) — 39 — 40. Tenor-Solo: „Mein Jesus schweigt“, mit *B-Clarinetten* statt der *Oboen*, *Violen* und *Violoncellen* statt der *Viola da Gamba*.

— (41. Tenor-Arie in *A-moll* fällt aus.) — 42, 43, 44, 45. Chor: „Weissage!“ — (46. Choral in *F-dur* fällt aus.) — 47. 48. Alt-Arie in *H-moll* mit *Violin-Solo*. — 49. Choral in *A-dur* fällt aus.) — 50. Recitativ, die ersten fünf Tacte bis: „Pontio Pilato“; daran schliesst sich (mit Ausfall von mehreren Tacten in Nr. 50, enthaltend die Erzählung des Auftrittes zwischen Judas und den Priestern, welche die Zurücknahme des Sündengeldes verweigern, ferner von Nr. 51, Bass-Arie in *G-dur* mit *Violin-Solo*, Nr. 52, Recitativ, und 53, Choral in *D-dur*) mit einer Abänderung der Cadenz Nr. 54, Recitativ: „Auf das Fest aber“, bis zum zehnten Tacte; dann folgen *mutatis mutandis* die drei letzten Tacte des Recitativs und so fort die Chöre derselben Nummer. — (Nr. 55. Choral in *H-moll* fällt aus.) — 56. Recitativ. (57 und 58. Sopran-Arie mit *Flöten-Solo* fällt aus.) — 59. Recitativ und die Chöre: „Lass ihn kreuzigen“ und „Sein Blut komm' über uns“. — 60. Alt-Solo: „Erbarm' es Gott!“ — (61. Alt-Arie in *G-moll* mit *Violin-Solo* fällt weg.) — 62 — 63. Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“, mit vollem Chor und Orchester. — 64. Recitativ fünf Tacte. Daran schliesst sich (mit Ausfall von Nr. 65 und 66, Bass-Arie in *D-moll*) Nr. 67, d. h. die letzten sieben Tacte des Recitativs und die folgenden Chöre der Nummer. — 68. Recitativ. — 69. Alt-Solo: „Ach Golgatha!“ — *B-Clarinetten* statt der *Oboi da caccia*. — (70. Alt-Arie in *Es* fällt aus.) — 71. Recitativ u. s. w. — 72. Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden“, vom kleinen Chor *a capella* gesungen. — 73. Recitativ: „Und siehe da“ — von sämtlichen Bässen begleitet. — 74. Bass-Solo in *G-moll*. — (75. Bass-Arie in *B-dur* fällt weg.) — 76. Recitativ und Chor in *D-moll*. — 77. Soli und Chor: „Mein Jesu, gute Nacht!“ — 78. Schlusschor: „Wir setzen uns mit Thränen nieder.“

Wir halten diese Verkürzungen, über deren Rätlichkeit wohl kaum ein Zweifel entstehen kann, zweckmässig und haben sie deshalb hier mitgetheilt zu beliebiger Anwendung bei Aufführungen im Concertsaale. In der Kirche dürften die, obgleich nur unbedeutenden, Auslassungen im Texte des Evangeliums weniger statthaft sein. Sollten wir etwas vermessen, so wäre es die Scene zwischen Judas und den Priestern in Nr. 50, wegen des charakteristischen Ausdrucks in den Antworten der Priester: „Was gehet uns das an“ u. s. w.

Das Concert hatte eine zahlreiche Zuhörerschaft von nah und fern herbeigezogen: im Saale waren sämtliche 1260 Sitzplätze besetzt, die Galerie auf allen vier Seiten gefüllt, aus den Städten Aachen, Bonn, Crefeld u. s. w. viele Dirigenten, Kunstverständige und Dilettanten. Mit den Ausübenden auf der Tonbühne waren an zwei Tausend Menschen im Gürzenichsaale, und Alle gaben sich mit

andauernder Theilnahme und aufmerksamer Spannung dem Genusse eines der grössten musicalischen Kunstwerke hin. So lange noch Bach's und Händel's Compositionen am Rheine mit solcher Andacht angehört werden, darf man um den Sinn für das wahre Schöne in der Tonkunst nicht besorgt sein; er wird sich von selbst gegen das Eindringen des Hässlichen zu wehren wissen. Der Eindruck der Passions-Musik war tief eingreifend in das Bewusstsein der Musiker und, man kann wohl sagen: allgemein befriedigend und erhebend bei allen Zuhörern.

Sämmtliche Chöre wurden nicht nur mit grosser Präcision, sondern auch mit einem Ausdruck der verschiedenen Gefühle und Leidenschaften, die sie anregen, gesungen, welcher nur durch ein inniges, von Liebe zur Sache getragenes Eingehen in den Geist des Werkes erzeugt werden kann. Die grossartige Einleitung durch den Doppelchor in *E-moll*, in den dann auch der Knabenchor mit dem Choral: „O Lamm Gottes“, einfällt; der Doppelchor: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden“; der figurirte Choral am Schlusse des ersten Theiles, eines der Meisterstücke, die unerreicht dastehen; die dramatischen Chöre der Volkshaufen im zweiten Theile, die trauernden und mild versöhnenden Gesänge: „Mein Jesu, gute Nacht!“ und „Wir setzen uns mit Thränen nieder“ (der Schlusschor); dann vollends sämmtliche Choräle, insbesondere: „O Haupt voll Blut und Wunden“, und der schon oben erwähnte: „Wenn ich einmal soll scheiden“ — alle diese Gesamtstücke waren von grosser und tiefer Wirkung.

War der Eindruck derselben ein erhabener, oft ein erschütternder, so übten dagegen die Erzählung des Evangelisten, die Reden Christi und die einzelnen Stimmen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung aus der Gemeinde durch die einfache Schönheit und Innigkeit ihrer Melodien, durch die Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks einen eigenthümlichen Zauber auf das Herz aus. Studirt und hört man diese Recitative, so begreift man nicht, wie die musicalische Welt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in Gluck den Schöpfer der wahren poetisch-musicalischen Declamation preisen konnte, da J. S. Bach in seiner Passions-Musik schon ein halbes Jahrhundert vorher das Ideal, das man sich von der Verschmelzung von Ton und Wort bilden kann, durch seinen Genius verwirklicht hatte! Gibt es bei Gluck und bei irgend einem Componisten etwas, das an den Ausdruck der Stellen reicht: „Da dachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinte bitterlich“ — und: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen“? Und mit welchen Mitteln wird dieser Ausdruck erreicht? Durch eine Singstimme auf der einfachsten harmonischen Grundlage eines Basstones! — Dann höre man, um auch in dieser Gattung wieder nur ein

Stück aus dem reichen melodischen Schatze hervorzuheben, die Alt-Arie in *H-moll* mit der Solo-Violine, und frage sich, ob so etwas in der ganzen musicalischen Literatur noch einmal vorhanden ist!

Die vollkommene Ausführung der Sologesänge ist freilich eine unendlich schwierige Aufgabe; allein die innere melodische Kraft derselben ist so wirksam, dass man sich durch eine Schwierigkeit nicht abhalten lassen muss, die Passion zur Aufführung zu bringen, auch wenn man keine ganz ausgezeichneten Sänger hat. Bei der Aufführung am 17. d. Mts. war, genau genommen, nur der Tenor, Herr Karl Schneider, der Aufgabe ganz gewachsen; er sang namentlich im zweiten Theile sehr schön. Dennoch konnten die Damen Dannemann (Sopran) und Schreck (Alt) und Herr Allfeld, der den Christus sang, befriedigen, ja, Fräul. Schreck ärgerte mit Recht grossen Beifall, und es wird ihr gelingen (sie sang die Partie zum ersten Male), den hier und da noch etwas schroffen Abfall der verschiedenen Tonstärke zu mildern und sich den geeigneten Ausdruck für diese Musik eben so anzueignen, wie sie ihn für den Orpheus von Gluck in hohem Maasse erreicht hat. Herr Allfeld hatte seine Partie erst 3—4 Tage vor der Aufführung übernommen, da Herr Sabbath von Berlin plötzlich verhindert wurde, und er verdient dafür den vollen Dank. Sein Organ ist dem Vortrag weicher Stellen nicht günstig, dennoch hatte er einige recht schöne Momente und leistete überhaupt für einen Opersänger, der Bach'sche Musik zum ersten Male und fast ganz unvorbereitet sang, recht Anerkennungswerthes.

### Malerei und Musik.

Einst wird man ein Buch schreiben, das eine Parallele zwischen der Malerei und der Musik durchführt. Für jetzt wollen wir uns begnügen, bei dieser Frage, welche so, wie wir sie auffassen, zum ersten Male behandelt wird, die interessanten Vergleichungspunkte zwischen beiden Künsten aufzustellen, wie wir sie in ihrer Geschichte und in ihrer Entwicklung wahrzunehmen glauben.

Wir wollen sie aber nicht aus dem Alterthume herholen. Was wissen wir von der Malerei und der Musik der Alten? Jedenfalls zu wenig, um eine Grundlage zur Vergleichung von Malerei und Musik im Alterthume dadurch zu erlangen. Man kann erst vom späteren Mittelalter an an eine solche Vergleichung denken.

Die alten Griechen hatten allerdings den Byzantinern das Verfahren in der Malerkunst überliefert, aber nicht die Kunst selbst, welche in den Händen der Letzteren nur ein Handwerk geworden und nicht nur in Verfall, sondern,

was schlimmer ist, in Starrheit gerathen war. Den Grund dieser Starrheit darf man nicht in Aussendungen, Trachten und dergleichen, suchen, sondern in moralischen Einwirkungen. Mit dem Triumphe der christlichen Religion war besonders im byzantinischen Reiche die Malerei fast so wie die ägyptischen Hieroglyphen ganz symbolisch geworden. Jeder Gegenstand hatte eine festgestellte Form, jede Person einen unveränderlichen Typus, an dem nicht zu ändern war, den man wie ein Symbolum, wie einen Glaubens-Artikel respectiren musste. Der Maler war nichts mehr als der Ausarbeiter der angenommenen, durch den allgemeinen Glauben geheiligten Vorstellungen, nicht der Bearbeiter seiner eigenen Idee. Durch das Dogma gefesselt, arbeitete er gewisser Maassen nach der Schablone. Wenn er keine Seele, kein Leben in seine Compositionen legte, so kam dies daher, dass sein eigenes Leben sich nicht frei entfaltete, dass seine eigene Seele stumm blieb; fremd einer Arbeit des Handwerks, hatte sie nichts zu schaffen und konnte sich in nichts offenbaren. Der Künstler war ohne ursprüngliche Schöpfungskraft, weil ohne Leidenschaft. Er malte ungefähr so, wie der Papagei spricht, der die gelernten Worte ohne belebenden Ausdruck wiederholt. Die Priester auf dem zweiten Concilium zu Nicäa um 787 sagten unter Anderem: „Wie kann man die Maler der Ketzerei anklagen? Der Künstler erfindet nichts, man gibt ihm seine Richtung durch die alten Traditionen, seine Hand führt nur aus. Es ist bekannt, dass die Erfindung und Composition der Gemälde von den Geistlichen herrühren, welche sie weihen; genau genommen, sind sie es, welche die Gemälde machen.“ Klarer kann man doch die Sklaverei der Kunst unter dem Dogma nicht bezeichnen! Und kann man es Muhamed verdenken, wenn er in einer solchen Zeit die plastische Kunst in den Bann that, da die Griechen nicht mehr Christus oder die heilige Jungfrau, sondern dieses oder jenes Bild derselben anbeteten? Er verbannte weniger die Kunst als den Aberglauben und die Götzendienerei.

Die grosse Bewegung der Geister im dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert, die Zeit der Wiedergeburt, des Wiederauflebens der Wissenschaften, die fortwährende Agitation der Ideen, welche auf die bisherige Starrheit folgte, die Zeit, in welcher man anfang, das Wesen der freien Forschung, der bürgerlichen Freiheit, der Menschenwürde zu begreifen, erzeugte endlich auch die Freiheit und die Individualität des Künstlers wieder. Was Nikolaus von Pisa zuerst für die Bildhauerkunst that, das that Giotto bald nachher für die Malerei. Er ging weiter als sein Lehrer Cimabue. *Per dono di Dio*, wie Vasari sagt, warf er die slavische Nachahmung der Byzantiner von sich und wählte seine Modelle in der Natur;

er verliess das Symbol und das Dogma um der individuellen Schöpfung aus der Idee, aus der eigenen Seele willen. Mit ihm durchbrach die Kunst zuerst siegreich den starren Glauben, mit seinen Nachfolgern wuchs ihre Herrschaft, und mit Raphael wurde sie bei der Behandlung religiöser Stoffe allmächtig. Man vergleiche nur die *Madonna della Sedia* mit den byzantinischen Madonnen, man erinnere sich daran, dass der Schüler des skeptischen Perugino im päpstlichen Palaste zu Rom „die Schule von Athen“ der „Disputa“ gegenüber aufzustellen wagte, und man wird gestehen, dass die Inquisition den Maler eben so gut hätte vor Gericht ziehen können, wie den Freigeist, der die Autorität der heiligen Schrift nicht anerkennen wollte. Leonardo, Tizian, Correggio waren noch weniger ängstlich und nahmen mit vollen Händen ihre Stoffe aus der Mythologie und aus der Profan-Geschichte. Die Freiheit der Kunst war vollständig errungen.

Die Musik bietet in ihrer Geschichte dieselben Erscheinungen dar; zuerst hieratische Starrheit oder unumschränkte Herrschaft des Dogma's, dann die Empörung der Kunst, ihr Freiwerden und ihre vollständige Entwicklung in der Freiheit.

Der Gregorianische Kirchengesang (*Cantus firmus, Cantus planus, plain-chant*) wurde vom Papste Gregor um das Ende des sechsten Jahrhunderts eingeführt. Ohne Zweifel war auch dieser Gesang, wie jede Kunst seit der Zeit, dass Konstantin Rom nach Byzanz versetzt hatte, ursprünglich von dorthier herüber gekommen; jedenfalls war dort der Gesang des heiligen Andreas („der grosse Canon“ — noch jetzt in der griechischen Kirche) schon lange vorher gebräuchlich. Vielleicht dürfte sich in dem letzteren noch die deutlichste Spur von altgriechischer Musik finden. Wie dem auch sei, der Gregorianische Gesang war durch die päpstliche Einsetzung ein Glaubens-Artikel geworden und herrschte unverändert eben so wie die hieratische Malerei der Byzantiner fort bis zur Zeit der Wiedergeburt, so dass der Canon des heiligen Andreas gerade dieselbe Stelle einnahm und dieselbe Rolle spielte, wie die Madonna des heiligen Lucas in der Malerei.

Wenn aber die Bildhauerkunst durch die pisanische Schule der Malerei auf der Bahn der Befreiung, die ihr nachher die florentinische Schule brachte, vorausging, so eilte die Malerei der Musik weit voraus, da diese die Letzte auf dem Wege zur Freiheit, zur künstlerischen Entwicklung und zum Fortschritte war. Es bedurfte fast eines Jahrtausends seit der Einführung des Gregorianischen Gesanges bis zu dessen Entthronung durch die wahre Tonkunst. Zwar erfand der Mönch Guido von Arezzo im elften Jahrhundert eine Schrift für die unvollkommene Tonleiter, allein das brachte die Musik als Kunst nicht weiter.

Als im vierzehnten Jahrhundert der grosse Giotto, Maler, Bildhauer, Architekt, Mechaniker, Künstler in Mosaik und Miniaturen, Meister und Muster in allen Künsten seiner Zeit, sich von der Nachahmung der Griechen losriss, als seine Composition lebensvoller, seine Zeichnung einfach und naturgetreu wurde, als er das Colorit durch mehr Wahrheit und Leben in den Farben bereicherte, die vergessene Kunst des Portraitmalens wieder weckte, und zuerst wagte, Verkürzungen darzustellen und die Gesetze der Perspective zu erforschen — mit Einem Worte, als er den Ausdruck gefunden, diese höchste Eigenschaft der Kunst: auf welchem Standpunkte war da die Musik? Immer noch eingeschnürt in das Wickelband des Gregorianischen Gesanges.

Erst gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts fing man an, nicht diesen Gesang zu ändern, sondern ihn zu zerlegen, canonisch zu behandeln, mit gesuchten und geschmacklosen Verzierungen zu versehen, mit scholastischen Spitzfindigkeiten, die so weit gingen, dass der Name *Musicus argutissimus* der höchste Ehrentitel war. Erst mitten in der Blüthe des goldenen Zeitalters der Malerei, zur Zeit von Leonardo, Raphael, Tizian, Correggio in Italien, von Albrecht Dürer, nach van Eyk und Memling in den Niederlanden, führte Luther seine Choräle bei den Gemeinden ein, die durch die Reformation entstanden, entzog auf diese Weise die Tonkunst der römischen Herrschaft, machte sie frei und volksthümlich. „Eine neue Mutter des Geschlechts der Menschen“, sagt Michelet, „war auf die Welt gekommen: die grosse Zauberin und Trösterin, die Tonkunst, war geboren.“

Ein halbes Jahrhundert nach Raphael's Tode erschien Luigi von Palestrina, ein Zögling Luther's durch seinen Lehrer Goudimel\*), reformirte unter dem Papste Marcellus die Musik in der Sixtinischen Capelle, gab dem Kirchengesange seinen wahren Charakter und hob ihn zu seiner ganzen Grösse und Würde empor. Endlich, als die Schule der Caracci noch allein gegen den Verfall der Ma-

\*) Wenn der Herr Verfasser den Luigi von Palestrina „einen Zögling Luther's“ nennt, so ist dabei „mittelbar, dem musicalischen Geiste und der musicalischen Richtung nach,“ zu verstehen; denn Claude Goudimel, dessen Musikschule in Rom Palestrina besuchte, war der protestantischen Lehre zugehörig, ging später zu der reformirten Kirche über und wurde in der Bartholomäusnacht 1572 zu Lyon ermordet. Sein vorzüglichstes Werk sind die Psalmen, der Text in gereimten Versen von Clement Marot und Theodor Beza, vierstimmig (Paris, 1562, 1565); sie werden eben so wie mehrere Choräle von ihm noch heute in den protestantischen Gemeinden von Frankreich gesungen, auch in Deutschland, übersetzt von Ambros. Lobwasser (z. B. „Herr Gott, Dich loben alle wir“ — „Wenn wir in höchsten Nöthen sind“ u. s. w.). Sein unmittelbarer Lehrer ist wahrscheinlich Josquin gewesen. Die Red.

lerei ankämpfte, die sich aus Italien nach den Niederlanden, Spanien und Frankreich flüchtete, schuf Monteverde durch die Erfindung oder, wenn man will, durch die Anwendung des Septimen-Accords, so wie Giotto in der Malerei, den Ausdruck in der Musik und wurde dadurch Begründer des musicalischen Drama's, der Oper.

Das merkwürdige Vorseilen der Malerei vor der Musik während des ganzen Kreislaufes der Künste, oder vielmehr aller menschlichen Dinge — Entstehung, Entwicklung, Fortschritt, Rückschritt und Verfall —, zeigt sich besonders auch im achtzehnten Jahrhundert. Italien, Spanien und die Niederlande sind für die Malerei erschöpft, sie haben auch nicht Einen Nachfolger von Raphael, Murillo, Rubens und Rembrandt. Im ganzen Süden bewahrt nur noch der Deutsche Raphael Mengs in Werk und Schrift einen schwachen Abglanz der grossen Schulen, während im Norden ein anderer Deutscher, Ernst Dietrich, der überrheinische *Luca fa presto*, seine immerwährenden und allgemeinen Pasticcio's zu den Porcellan-Malereien des van der Werff hinzufügt. Frankreich, verwais't nach dem Verluste von Poussin, Claude, Lesueur, Lebrun, hat nur noch Genre-Maler, Watteau, Boucher, Greuze, Chardin, Vernet, welche die despotische Schule von David vielleicht zu sehr herabgesetzt hat, die aber freilich eine andere Laune des Geschmacks höher, als sie es wohl verdienten, gehoben hatte. Diese allgemeine Armuth des achtzehnten Jahrhunderts hat man erklären wollen, wie folgt: „Die Kunst lebt von Gefühl und Phantasie: das achtzehnte Jahrhundert gab sich aber ganz und gar der Analyse, der Wissenschaft, der Kritik, der Philosophie anheim.“ — Aber wie? Lebt denn die Tonkunst nicht auch und mehr als die Malerei von Gefühl und Phantasie? Nun, gerade in der Zeit der Ermattung der plastischen Künste nahm sie ihren vollständigsten und herrlichsten Aufschwung! Das achtzehnte Jahrhundert ist ihr goldenes Zeitalter, ihm gehören in Italien Marcello, Scarlatti, Porpora, Pergolese, Cimarosa, der starb, als Rossini geboren wurde, an, und in Deutschland Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, deren Nachahmer Beethoven war, ehe sein eigenthümlicher Genius die Schwingen entfaltete. So wie Galilei's Geburt in dem Todesjahre Michel Angelo's Italien verkündete, dass die Wissenschaft an die Stelle der Kunst treten würde, so tröstete die wunderbare Blüthe der Tonkunst im Süden und Norden das Menschengeschlecht über das allgemeine Sinken der Malerei.

Das sind die ersten Grundzüge zu einer Parallele der beiden Künste, die historischen: dieselbe Entwicklungsgeschichte in verschiedener Zeit. Aber wenn diese Geschichte am Ende zu sein scheint, wenn beide Künste, frei und vollkommen, ihre Höhe erreicht haben, kann man

dann ihre Vergleichung in anderer Beziehung nicht weiter fortsetzen? Wir wollen es versuchen.

(Schluss folgt.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Herr Niemann vom k. Hoftheater zu Hannover hat am Mittwoch Abends hier den Eleazar in Halévy's „Jüdin“ gegeben. Das Publicum zollte dem meisterhaften Gesange und Spiel des genialen Künstlers durch Applaus und wiederholten Hervorruf enthusiastische Anerkennung. Die Aufführung war im Ganzen eine recht gute.

Herr Musik-Director Gustav Flügel, bisher Lehrer der Tonkunst an dem k. Schullehrer-Seminar zu Neuwied, ist unter dem 13. d. Mts. zum königlichen Schloss-Organisten in Stettin ernannt und wird sich dem Wunsche des hochwürdigen Consistoriums gemäss „möglichst bald“ dahin begeben. Wir wünschen ihm von Herzen Glück zu dieser Ernennung, die ihm einen seinem Wissen und Können entsprechenden Wirkungskreis sichert und ihn mit Einem Male Verhältnissen enthebt, die in vieler Hinsicht nichts weniger als angenehm waren. Das „Möglichst bald“ wird er gewiss, so viel an ihm liegt, zu verwirklichen suchen.

\*\* **Barmen.** Die diesjährige Saison ward durch ein Concert beschlossen, welches das Interesse aller Musikfreunde im höchsten Grade in Anspruch nahm; es war das Concert des Fräul. Marie Mörsner, deren glänzende Virtuosität auf der Harfe hier wie überall die grösste Anerkennung fand und zu wahren Enthusiasmus hinriss. Besonderes Interesse gewährte auch die Vorführung der Gade'schen Ouverture, „Nachklänge von Ossian“, deren Aufführung so selten zu ermöglichen ist, weil die Besetzung der Harfen-Partie hierorts allzu grosse Schwierigkeiten bietet. Ausserdem hörten wir die *D-dur*-Sinfonie von Haydn, so wie einige Gesanges-Vorträge von Fräul. Hermine Mann, und einige Clavier-Vorträge von Herrn Musik-Director Reinecke, welcher Letzterer auch die Orchesterwerke leitete. — Was die fünf Abonnements-Concerte dieses Winters und das Benefiz-Concert des Herrn Reinecke anlangt, so erlaube ich mir, Ihnen folgende kurze Uebersicht des Gebotenen zu geben. Es kamen an Chor-Gesangwerken zu Gehör: „Samson“ von Händel, *Requiem* von Cherubini, zwei Cantaten aus dem Weihnachts-Oratorium von Bach, Scenen aus „Orpheus“ von Gluck, Finale aus der „Lorelei“, Hymne für Sopran-Solo und Chor, und Lieder von Mendelssohn, *Et incarnatus* aus der *H-moll*-Messe von Bach, *Ave Maria* von Reinecke und „Nachtgesang im Walde“ für Männerchor von Fr. Schubert. Von Instrumentalwerken hörten wir: Sinfonie Nr. 3 und 6 und Septett von Beethoven, Sinfonie von Reinecke, Ouverture zur Vestalin von Spontini und zur Zauberflöte von Mozart, Jubel-Ouverture von Weber. Die Instrumental-Soli bestanden zumeist aus Clavier-Vorträgen: Concert für drei Flügel von J. S. Bach (die Herren Schmitz, Michels und Reinecke), Concert in *C-moll*, *G-dur* und Phantasie mit Chor von Beethoven und Concertstück in *F-moll* von Weber (sämmtlich vorgetragen von Herrn Musik-Director Reinecke). Ausserdem erfreute Herr Seiss durch den Vortrag einer Romanze von Beethoven und Caprice von David. Als Gesang-Solisten traten auf: Fräul. Dannemann aus Elberfeld, Fräul. Mann von hier, Fräul. Wölfel aus Aachen, Fräul. Schreck aus Bonn, Herr Göbbels aus Aachen und einige geehrte Dilettanten. Wie in früheren Jahren, so veranstaltete Herr Musik-Director Reinecke auch in dieser Saison in Gemeinschaft mit den Herren Seiss und Jäger vier Soireen für

Kammermusik und führte uns folgende Werke in denselben vor: Trio (*C-dur*) von Haydn, Sonate für zwei Flügel von Mozart (die Herren Reinecke und Michels), Trio, *Es-dur* (Nachgelassenes Werk), Op. 1, *G-dur* und *C-moll*, Op. 70 in *D-dur*, Op. 97 in *B-dur* und Sonate Op. 47 für Pianoforte und Violine von Beethoven, Sonate für Pianoforte und Violine von J. S. Bach, Nocturno (Op. 148) und Trio in *Es-dur* von Fr. Schubert, Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mendelssohn, Trio (Op. 63, *D-moll*) von Robert Schumann, Serenade von Ferdinand Hiller und Variationen über ein Bach'sches Thema für Pianoforte allein von Carl Reinecke. — Erwähnen wir schliesslich noch, dass Herr Seiss zu Anfange des Winters ein interessantes, stark besuchtes Concert veranstaltete, in welchem derselbe Concerte von Rode und David und eine eigene Composition vortrug, und dass der Posaunen-Virtuose Nabich zwei Soireen veranstaltete, die jedoch nur spärlich besucht waren. Auch Flöten-Ritter hat Barmen in diesem Winter heimgesucht; es verlautet allerlei Fabelhaftes über dessen Soireen.

Die Berichte über die Händel-Feier am 14. d. Mts. aus verschiedenen Städten, z. B. Aachen, Frankfurt am Main u. s. w. müssen wir auf die nächste Nummer verschieben.

### Ankündigungen.

Bei Carl Luckhardt in Kassel erschien so eben:

- Bott, J. J., Op. 17, 3 Lieder für Tenor mit Begl. des Pianof. Nr. 1. *Du bist so schön.* 5 Sgr.  
 — — Op. 20, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Nr. 1. *Gute Nacht.* 5 Sgr. Nr. 2. *Ein Vöglein sang.* 7½ Sgr.  
 Eschmann, J. C., Op. 14, *Frühlingsblüthen.* Acht kürzere und leichtere Phantasiestücke für Pianoforte. Nr. 5. *Landschaft.* 10 Sgr. Nr. 6. *Lustiger Frühling überall.* 7½ Sgr. Nr. 7. *Mein Frühling ist erblüht.* 7½ Sgr.  
 — — Op. 35, *Grillensfang.* Acht kleinere Studien für Pianoforte. Nr. 4. *Im Schilf.* 10 Sgr.  
 Haeser, C., *Drei Lieder für eine Singstimme mit Begl. der Guitarre.* *Frühlings-Toaste.* *Ständchen.* *Da drüben.* 5 Sgr.  
 Schumann, R., Op. 102, *Fünf Stücke im Volkstone für Pianoforte und Violoncelle, arrang. für Pianoforte à 4 mains* von F. G. Jansen. 1 Thlr. 10 Sgr.  
 Sennai, G., *Neues Tanz-Album für Pianoforte.* 1 Thlr.  
 Spohr, L., Op. 97, *Hymne an die heilige Cäcilia.* Clavier-Auszug. Solo- und Chorstimmen. 1 Thlr. 17½ Sgr.  
 — — Op. 139, *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* Nr. 1. *Ständchen.* 5 Sgr. Nr. 2. *Ständchen.* 7½ Sgr. Nr. 3. *Jägerlied.* 7½ Sgr. Nr. 4. *Lied.* 10 Sgr. Nr. 5. *Was mir wohl übrig blieb.* 5 Sgr.

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.