

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 30.

KÖLN, 23. Juli 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Natur und Geist in Tönen. Von Dr. Ed. Krüger. — Franz Joseph Gossec. III. — Aus Wiesbaden (Concert). Von *h.* — Theaterjahr 1858—1859 in Berlin. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Wien, Deutsche Oper, Italiänische Oper — Schwalbach, Musicalische Soiree — Arnheim — London, Karl Formes — Pesth, Theater-Zustände — Anton Ascher).

Natur und Geist in Tönen.

Von Dr. Ed. Krüger.

Ueber die Natur und Wirkung, Geist und Bedeutung der Töne sind wiederholentlich Untersuchungen angestellt, deren Ergebniss noch nicht abgeschlossen ist. Sei es daher erlaubt, dieselben fortzuführen und ihre endliche Lösung vorbereiten zu helfen.

Die Frage, woher die Töne stammen, näher gesagt: wo unser heutiges Tonwesen begründet sei, ist zwar mehr philosophischer als praktischer Bedeutung; doch gehen die Consequenzen der philosophischen Ergebnisse an vielen Stellen unmerklich ins Praktische, in die Lebensäusserung der Tonübung hinüber. Umgekehrt auch sind viele Fragen nach Temperatur, Tonhöhe, Klangfarben, Tongeschlecht u. s. w. zwar dem Wesen nach praktisch, aber wer ihnen ernstlich nachgeht, findet die Fäden der Untersuchung weit zurückgehend in das Gebiet des idealen Gedankens. Wir haben daran ein Beispiel, wie unzerreisslich Denken und Sein, Logos und Leiblichkeit verbunden sind.

„Liegt der Urgrund der Musik ursprünglich im Menschen, oder empfängt der Mensch ihn durch die Wirkung der Aussenwelt auf seine Organisation?“ Also stellt *Fétis* die Fragen in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, 1858, Nr. 39, und entscheidet sich für die Bejahung der ersten Frage: der Mensch habe die Musik wollend, wissend, erkennend erschaffen. Die Beweisführung geht davon aus, dass alle Versuche, die aussermenschliche Entstehung des Tonsystems darzuthun, poetische Träumereien, philosophische Hypothesen seien, „Behauptungen ohne Beweis“ (1858, S. 306). — Nach dieser verneinenden (apagogischen) Wendung sollte man meinen, dass die Behauptung von der menschlichen Erfindung, an welcher *Fétis* festhält, desto bewiesener wäre, und zwar nicht in verneinender, sondern bejahender Weise — nicht apagogisch, sondern thetisch, deductiv. Aber nein! Eben so un-

bewiesen und *quasi re bene gesta* fährt der Verfasser fort: „Der Mensch allein ist die Ursache, der Urgrund seiner Musik“ u. s. w., ohne den Schatten eines Beweises zu bringen, ausser jener Abweisung des Gegners. Es ist aber nicht logisch, die Wahrheit durch Subtraction und Negation finden zu wollen, wie jener *Advocat*: „Du hast Unrecht, folglich habe ich, dein Gegner, Recht.“

Wir ermüden die Leser nicht mit Widerlegung aller einzelnen Betrachtungen des berühmten Musikgelehrten, und verweilen nur bei der Erwägung des Wortes Natur, Natur-Tonleiter u. s. w. — Das allerdings ist gewiss: die Natur im eigentlichen Sinne ist entweder gar nicht oder nur in sehr zweifelhaften Fällen die Erzeugerin musicalischer Töne. Denn dass die Natur Schälle, Töne, Klänge u. dgl., woran die älteren kursächsischen Theoretiker einen undankbaren Fleiss verschwendeten, hervorbringt, wie z. B. Sturmessausen, Bachesrieseln, Vogelgesang, das wissen wir freilich. Aber menschlich musicalische, d. h. harmonisch messbare, harmonisch bezügliche Töne wissen wir in der Natur nicht nachzuweisen. So ist z. B. „das eigenthümliche Pfeifen des Sturmes auf der von der Esse (Schornstein) gebildeten grossen Orgelpfeife“ (*Chrysander*, 1855, S. 99) kein reines Naturproduct, weil die Esse von Menschenhand gebaut ist; imgleichen die Töne der Aeolsharfe tönen aus einem Gebild der Menschenhand, wenn auch der Wind ohne Menschenhand den Ton erregt. Eher möchte man den eigenthümlichen Klang, den der Windhauch in der Fingalshöhle und irgendwo auf der Insel Ceylon erzeugen soll, als einen Naturton erkennen — wenn die Sache von wissenschaftlichen Tonkünstlern untersucht und erwiesen wäre. Ein Gleiches gilt von den musicalischen Tönen ächzender Schiffstau, wovon man einst fabelte.

Mit allem dem ist aber nicht bewiesen, dass der Mensch, sei es durch Erkenntniss-, Gefühls- oder Willens-Vermögen (1858, 306), der reine Selbstschöpfer der harmonischen Musik sei. Nur diese, die harmonisch-

künstlerische Fassung der Töne ist es, welche hier der Untersuchung unterliegt; und hier zeigt die Erfahrung: des Menschen „Verstand und Urtheil der Gesetzmässigkeit“ (Fétis, S. 307b) reicht **nicht** aus, die Urharmonie schöpferisch zu erfinden. Wie wenig Verstand, Bewusstsein, Willenskraft hier wirke, wie vielmehr ein unerklärlicher, unbewusster Naturgrund **im** Menschen, das beweiset Mozart's Kindheit, die sich schon im dritten Jahre an gefundenen — nicht erfundenen — Terzen freute, die Secunden aber verabscheute, ohne dass weder sein Wille noch seines Vaters Lehre diese Empfindung geregelt hätte; auch beweiset es sich in der Erfahrung mässig tonbegabter Menschen, die am Dreiklänge Wohlgefallen finden, bei der Minder-Septime ängstlich werden, ehe es ihnen gelehrt ist. Die angenehmen und unangenehmen Gefühle beim Zusammenklang gewisser Töne — „was ist das alles anders als eine Reihe von Folgen eines Gesetzes der Tonverhältnisse und ihrer Beziehungen auf einander, welches in der menschlichen Natur liegt, und dessen wir uns aus Instinct bewusst werden?“ (Fétis, 306 — 307.) Richtig! Aber hiermit sind in Wirklichkeit alle früheren Behauptungen der willenskräftigen Selbstschöpfung der harmonischen Musik abseiten des Menschen-Verstandes **widerlegt**, und das von demselben Fétis, der sie zu beweisen sich anheischig macht.

Wo ist nun hier die logische Lücke, da wir wenigstens alle gewiss sind, dass die reine Natur so wenig als der reine Willensgeist die harmonische Musik schafft? Die Lücke liegt in der willkürlichen Aufstellung des Gegensatzes selbst. — Die Begriffe „Natur und Geist“ sind vieldeutig, dem Streite der Schulen unterworfen; diese müssen näher bestimmt werden für jede Einzelwissenschaft, um hülfreich zu sein; reine Natur, reiner Geist genügt deshalb nicht, weil zwischen beiden noch unendlich viele Glieder vorhanden sind, was schon die gangbaren Ausdrücke: Menschennatur, Seelennatur, — Naturgeist, Weltgeist u. s. w. deutlich darthun.

Eines dieser unendlich vielen Glieder zwischen den Endpunkten, welche Natur und Geist gleichmässig anrühren, ist die Mathematik. Ist sie Natur? Nein; die ganze Natur zeigt kein streng mathematisches Gebilde. Ist sie Willensgeist, ethischer, bewusster Geist? Nein; ihre Abstractionen sind ohne Gemüth, Ethik, Seelenleben; sie sind reine Formen der Abstraction, gedacht, nicht wirklich. So möchte sie dem Geiste verwandter scheinen als der Natur; und doch zeigt sie und lehrt sie überwiegend naturhafte (kosmische) Verhältnisse, vom Willensgeist (Ethos, ethischen Geiste) so unabhängig, dass der orthodoxe Leibnitz ausrufen konnte: „Die Mathematik scheint ohne Gott zu sein; der Atheist wie der Gläubige begreifen gleicher

Maassen, dass zweimal zwei vier ist; — das unterscheidet sie von allen anderen Wissenschaften, deren Gestalt durch Theismus und Atheismus überall wesentlich berührt und verändert wird“ (nach dem Gedächtnisse, nicht wörtlich citirt).

Diese Mathematik nun, die zwischen Himmel und Erde arbeitet, zwischen Natur und Geist sich bewegt und Beides nicht ist, deren Stellung zu bestimmen, den Philosophen wohl noch lange Zeit Mühe machen wird: sie mit ihrer Tochter Physik (Akustik) ist es, die auch von Fétis S. 318 zwar in ihrem Rechte äusserlich anerkannt, aber dabei innerlich doch nicht erkannt ist; denn selbst die am Schlusse seiner Betrachtungen hingestellten Axiome halten keineswegs Natur und Geist deutlich begränzt aus einander. Desto gewisser erscheint aber das nunmehr durch Fétis' widerwilliges Zeugniß bestätigte Ergebniss: „Die Grundverhältnisse der Harmonie werden vom Menschen instinctmässig in seiner Natur (Natürlichkeit, *ψυχὴ φυσική*) empfunden; also sind sie **nicht** Schöpfungen des freien Willensgeistes, sondern ausser dem bewussten Willen des Menschen, also auch ausser seinem Verstande oder über demselben.“

Der Urgrund der harmonischen Tongestalten ist über dem Menschen, gleichwie alle jene Mächte, die wir als Zwischenmächte bezeichnen und deren sich bei weiterem Nachdenken mehrere finden, als unsere Schuldenlehren aufzuzeichnen gut finden. Solche Begründung auf physicalischer Mathematik gereicht unserer Kunst nicht zur Schande, obwohl Hegel das gern behauptet, um ihr Eines anzuhängen. S. Aesth. 3, 161. Es sind nämlich unzweifelhaft die besonderen übermenschlichen, d. h. nicht von Menschen erdachten, sondern physicalisch-natürlichen Grundmächte unserer Musik, Rhythmus und Harmonie. Sie sind deshalb nicht seelenlos, weil sie der Mensch nicht erfunden hat; ja, sie haben mystisch-überwältigende Wirkung auf die Seele des Menschen, welche sich hier leidend, nicht zeugend verhält.

Dass es mystische Gewalten selbst in der als rationalistisch verrufenen Mathematik gibt, ist übrigens jedermann offenbar, der nicht die *ratio* des Rationalismus als *ultima ratio* aller Weltweisheit anbetet. Ein Beispiel: Wie geht es zu bei der quadratischen und cubischen Potenzirung? Durchaus mystisch, mindestens den ersten Grundsätzen der reinen Mathematik entgegen. Denn bei der Quadratrechnung scheinen aus Linien Flächen gemacht zu werden — $3 \times 3' = 9 \square$ Fuss — bei der Würfelrechnung aus Flächen Körper — $3 \times 3 \times 3' = 27$ Kubikfuss —, was Beides der rationellen Definition von Linie, Fläche, Körper zuwider ist; und dennoch bewährt es sich. Auch die Wahrscheinlichkeits- und Unendlichkeits-

Rechnung geht über die *ratio* des definibel Messbaren hinaus und hat dennoch mathematisch bewährte Gültigkeit.

Das Ergebniss hiervon ist nun: Die Mathematik ist nicht Natur, sie ist auch nicht menschliches Geschöpf aus Kraft des Willens; sie ist vom Menschen gefunden, nicht erfunden, also ist sie über dem Menschen und doch auch in ihm.

Ein Gleiches zeigt sich nun bei den musicalischen Grundgewalten des Rhythmus und der Harmonie. Der Rhythmus ist eine Gewalt über und ausser dem Menschen, **nicht** vom Menschen gemacht oder gar, wie die schale und kahle Erklärung des Rationalismus will, dazu ausgesonnen, um die Massen zu theilen und die Theile besser zu übersehen. Den Beweis einer höheren Auffassung lehrt die höhere Messkunst an Pendel und Wellenschlag. Der Pendel ist gleichwie Schornstein (Esse), Saite, Glocke und Aeolsharfe kein Naturproduct, daher seine Resultate menschliche Abstractionen, d. h. Abnehmungen, nicht Schöpfungen; er lehrt die bei richtiger Abwägung der Schwere regelmässigen, unabänderlichen Schwingungen eines unbelebten Dinges. Der Wellenschlag ist dagegen von Naturgewalt durchzogen; es ist in ihm ausser der reinen Gleichmässigkeit ein durch höheres Leben erwirkter Ueberschwang, ein Erhöhen und Ermatten, eine Ungleichheit im idealen Gleichgewicht. Dieser ursprüngliche Rhythmus ist der der Zwei, des reinen Gegensatzes, daher die Zweitheilung die weit überwiegende, gleichsam „natürliche“ ist; der Tripel-Rhythmus scheint menschliche Erfindung. Diese nicht pendelhaft natürliche, sondern natur-geistige Erhöhung des elementaren Rhythmus benannten die alten Tonlehrer *mensura perfecta*; der Tripeltact hiess *perfectio*, der Dupeltact *imperfectio*, nach alter mystischer Lehre deshalb, weil Drei die vollkommenste Zahl und ein Abbild der Dreieinigkeit sei, vielleicht auch aus dem unbewussten Grunde, weil sie erkannten, dass die Dreitheilung eine geistig bewusste, menschliche Erfindung sei gegenüber der elementar-natürlichen Zweitheilung. Alles dieses mochte Hegel, der Musikfeind, nicht begreifen, weil ihm die Anschauung fehlte; er behauptet vom Wellenschlag und Musik-Rhythmus dasselbe, was dem todten Verstandes-Gleichgewicht des Pendels zukommt*)—und jeder Gesang, jede Saitenschwingung konnte ihn des Gegentheils belehren; denn alles Lebendig-Erregte, sogar die Sternenbahnen, gehen den rhythmischen (mehr als pendelhaften) Gang des Ueberschwanges, der Beschleunigung, des Hin- und Wieder-Undulirens — was jeder Tonkünstler weiss, und was

die Tactlosigkeit geistloser Virtuosen bis zum Ekel, ja, zur Verrücktheit ausbeutet.

Den ursprünglichen Rhythmus, der über dem Menschen ist, zeigt der natürliche Mensch im Tanzen und Singen, falls er sonst tonbegabt und schönheitliebend beschaffen ist. Denselben ursprünglichen Rhythmus schwingt die Saite, tönt die Glocke, beides menschliche Kunstgebilde, die aber, wie oben gezeigt, von ihrem Schöpfer sogleich emancipirt, ihren eigenen mathematisch natürlichen oder aussermenschlichen Gang einschlagen.

Dasselbe ist bei der Urharmonie der Fall. Die Urharmonie ist das Urphänomen der Kunstmusik; die (natürliche) Grundgestalt, welche der Mensch vernimmt, das ist die Vernunft, welche erst empfängt, dann weiter gestaltet in eigener subjectiver Freiheit. Dieses Urphänomen ist der *Dur*-Dreiklang, welchen jeder musicalische Körper, falls er gross und kräftig genug ist, um vernehmbar zu sein, aus sich selbst schwingt; die Saite (am liebsten auf tiefen Clavier-, Cello-, Contrabass-Saiten, aber auch auf der Violine durch Flageolet darstellbar) vibriert ihn, die Orgelpfeife hallt ihn aus, die Glocke tönt ihn laut und leise verklingend, die Posaune und ihres Gleichen zeigen ihn in den zwanglos (ohne Versetzung, Stopfen u. dgl.) ausgeblasenen so genannten Naturtönen *C, c, g*, gestrichen *c*, gestrichen *e*.

Diese Töne sind nicht erwählt, erdacht oder ertappt, sondern gegeben, und die menschliche Vernunft nimmt, was gegeben ist; sie ist weder hier noch in irgend einer transcendenten Region schöpferisch, sondern empfangend — die vernehmende Vernunft; nach der Empfängniss erst begibt sie sich zur schöpferisch freien Gestaltung, aber auf dem Grunde des Gegebenen. Es ist daher der naturgemässe Gang der Kunstlehre, mit dem Dreiklang, als der Wurzel aller Musik, zu beginnen, nicht mit der Tonleiter.

Absichtlich haben wir eine weiter zurückgehende Urfrage Anfangs umgangen, um sie jetzt auf mehr zusammenhangende Weise zu beantworten, die Frage: Ist des Menschen Gesang früher gewesen oder die Instrumente? Diese Frage, wie leicht sie scheine, ist wissenschaftlich zu beantworten schwierig, doch vielleicht eben so lösbar, wie manches andere Urgeschichtliche. — Jene ältere Antwort, der Mensch habe von Vögeln singen gelernt, ist von der neuen Wissenschaft mit Recht verworfen, gleichwie auch andere Künste und Natürlichkeiten (mit Verlaub zu sagen), die Adam den Thieren soll abgeguckt haben, wohl aus einem höheren Princip als dem der äffischen Nachahmung zu erläutern sind. — Dass der Vogelgesang incommensurabel ist wegen der über aller menschlichen Messbarkeit entlegenen Tonhöhe, ist bekannt und von Schleiden und Chrysander klar nachgewiesen. Auch das rhythmisch-

*) Hegel's Aesth. 3, 161. Aehnlich Marx' Comp.-L. 1, 25, 2, 168 der 2. Ausg. Vergl. dagegen Krüger's Beiträge zur Tonkunst, S. 152, 312.

melodische Element fehlt den Vögeln so sehr, dass sogar die beredte Nachtigall in menschliche Buchstaben schwer zu übersetzen ist, wovon a. a. O. die Versuche von Kircher und Bechstein genügende Beweise geben; übrigens hat schon Aristophanes 300 Jahre v. Chr. ähnliche Versuche gemacht in seinem Lustspiel: „Die Vögel“, die an ähnlichen Mängeln leiden, aber dennoch die Grundlage aller Versuche von Kircher, Bechstein und Buffon geblieben sind.

Was ist also hier das absolute *Präus*? Wir befinden uns auf dem Boden des Unerweislichen, der Hypothesen, können aber folgende Anhaltspunkte der Wahrscheinlichkeit aus der Natur und Geschichte der Menschen wohl feststellen. Dass der Mensch aus sich selbst singe, ohne Hülfe oder Stütze eines mechanischen Tonwerkzeuges, scheint das Natürliche, Selbstverständliche; er habe ja, heisst es, mit oder ohne Nachahmung der Thiere die Stimme und Sprache in seiner Gewalt, ehe er den Gesang versuche; es dränge ihn, die thierischen Ausbrüche der Interjectionen von Leid und Lust in edlere Form zu fassen; dies sei der Anfang des Gesanges. — Vielleicht. Aber die nähere Kenntniss neuerer Völkerkunde zeigt, dass alle sogenannten Wilden oder Naturvölker, so lange sie nur ihre Stimme allein liedweise tönen lassen, nichts als unklare Recitative ohne musicalische Messbarkeit, daher ohne poetische Klarheit, zu Tage bringen, ohne Anfang und Ende, zuckend, verfliessend, gränzenlos, bildlos. Die ältesten Bilder und Lieder aller gebildeten Völker dagegen beweisen vom alten Testamente bis zu Homer, dass aller melodische Gesang mit Instrumenten verknüpft war; die Plastik zeigt Lyra und Harfe in unzertrennlichem Geleit des Sehers und Propheten; die älteste Theorie sowohl bei den Altgriechen als im deutschen Mittelalter geht aus von der Festhaltung eines Grundtones und von dem Bewusstsein der Octave: Dinge, die ohne Instrumente undenkbar sind, weil eine objective Anschauung ohne äusserliche Messbarkeit unmöglich ist.

Es ist hiernach, wenn auch historisch unbeweisbar, doch auf wissenschaftlichem Wege mindestens als höchste Wahrscheinlichkeit festzuhalten, dass die wahrhaft melodische Musik erst mit und nach dem wenn auch unvollkommensten Tonwerkzeuge (Instrumente) entstanden ist, während das so genannte naturmenschliche Singen beim Recitativ—oder nach Malayanart beim rhythmischen Bumsen, Rasseln, Klopfen und Trommeln—ohne Grundton, daher ohne Einheit, ohne Selbstständigkeit, ohne künstlerische Bildhaftigkeit beharrt.

Und wenn, wie uns ebenfalls alte Bildwerke und Sagen lehren, die frühesten Instrumente nicht der Malayen und Feuerländer, wohl aber der Indogermanen oder Ja-

phetiden, Harfe und Posaune, oder Saite und Pfeife gewesen sind, so sind dieses eben diejenigen, welche das Urphänomen des *Dur*-Dreiklanges dem empfänglichen Sinne am leichtesten und hellsten offenbaren.

(Schluss folgt.)

Franz Joseph Gossec.

III.

(I. s. Nr. 27. II. Nr. 29.)

Im Jahre 1784 fasste Gossec den Plan, eine Gesangsschule zur Bildung von Theatersängern zu gründen. Der Baron von Breteuil lieferte ihm die Mittel dazu. Diese *Ecole de chant et de déclamation* enthielt den Keim von dem, was später durch das Conservatorium der Musik ausgeführt wurde. Ihr Gedeihen wurde jedoch im Jahre 1789 durch die Revolution unterbrochen.

Gossec war sechsundfünfzig Jahre alt, als die Revolution ausbrach. Er war mit Entschiedenheit für die Grundsätze von 1789, ohne späterhin irgend einer der extremen Parteien anzugehören. Er widmete natürlich sein musicalisches Talent den nationalen Ideen und Festlichkeiten, wie alle Künstler der damaligen Zeit. Er war der Componist des „Hymnus auf das höchste Wesen“, der Musik zu den Apotheosen J. J. Rousseau's und Voltaire's und des Trauermarsches zu Mirabeau's Begräbniss. In diesem Marsche gebrauchte er zum ersten Male den Tamtam; die gewaltigen, wie Trauerglocken-Töne weithin hallenden Klänge des damals ganz unbekanntem Instruments, von dem sicherlich das Exemplar in Paris das einzige in Europa war, machten eine ungeheure Wirkung, und sollen in dem Leichenzuge, den eine ganze Bevölkerung bildete, wahrhaft erschütternde Eindrücke hervorgebracht haben. Derselbe Marsch wurde späterhin bei der Beisetzung der Leiche des Herzogs von Montebello (Marschall Lannes) im Pantheon (1810) gespielt. Auch zu zwei Gelegenheitsstücken: „Das Lager von Grandpré“ und „Die Belagerung von Toulon“, schrieb Gossec die Musik.

Mit Sarrette wurde er zum Director der *Ecole municipale de musique* ernannt, welche der bald darauf erfolgten Gründung des Conservatoriums vorausging, das, erst *Institut national de musique* genannt (1793), im Jahre 1795 seine definitive Einrichtung und den Namen *Conservatoire* erhielt. Sarrette wurde Director und Gossec einer von den fünf Inspectoren der Anstalt.

Sarrette war kein Musiker von Fach, aber seinen ausdauernden und aufopfernden Bestrebungen hat die Tonkunst und namentlich das Conservatorium in Paris ausserordentlich viel zu verdanken. Er war es auch, der das

Unzweckmässige einer Harmonie- und Compositionslehre nach verschiedenen Systemen auf Einer und derselben Anstalt einsah. Cherubini und Langelé lehrten nach der italiänischen, Méhul, Rigel, Martin und Eler nach der deutschen, Gossec, Lesueur, Rey und Rudolphe nach der französischen Schule. Charles Simon Catel (geb. 1773, gest. 1830), ein Schweizer aus dem Waadtlande, der sehr jung nach Paris gekommen und Gossec's Schüler geworden war, machte durch seinen *Traité d'Harmonie*, den er auf Sarrette's Aufforderung ausarbeitete, dieser Verwirrung ein Ende. Er hat dadurch für Frankreich offenbar einen Fortschritt in der Theorie begründet und das gekünstelte System Rameau's verdrängt; dass ihm die Systeme der deutschen Theoretiker Kirnberger, Türk, Marpurg u. s. w. bekannt waren, ist kaum zu bezweifeln. Adolph Adam sagt selbst von Catel, dass er die deutsche Schule studirt und die Principien derselben mit der italiänischen zu vereinigen gesucht habe. Die Anhänger beider unter den Inspectoren waren auch auf der Stelle für die Annahme von Catel's Werk als Lehrbuch des Conservatoriums; bei den Franzosen legte Gossec's Erklärung und volle Anerkennung der Arbeit seines ehemaligen Schülers den Gegnern Schweigen auf.

Gossec war einer der Ersten, welche Mitglieder des *Institut national* wurden, und eben so derer, die bei der Gründung der Ehrenlegion den Orden derselben erhielten. Als bei der Restauration sein Freund Sarrette vom Conservatorium entfernt wurde, nahm auch er seine Pension, auf welche er in seinem einundachtzigsten Lebensjahre die gerechtesten Ansprüche hatte. Dennoch blieb sein Interesse für die Tonkunst lebendig, er versäumte so leicht nicht eine Sitzung des Instituts und las auch nach jenem Zeitpunkte noch einige Aufsätze vor.

Seine Frau hatte er schon längst verloren. Ohne Familie wohnte er *Place des Italiens* mit einer Wirthschafterin, die seine einzige Gesellschaft ausmachte und ihn jeden Abend ins Theater Feydeau führte, wo er seinen bestimmten Platz am linken Ende des Balcons dicht an der Scene hatte. Seit 1823 wurde er sehr altersschwach, kaum konnte er seine besten Freunde noch erkennen. Sarrette war ihm stets treu geblieben und sorgte auch jetzt noch dafür, dass er aufs Land zog, nach Passy, wo seine Wirthschafterin und ihr Mann ihn in ihr Haus aufnahmen und sich ganz seiner Pflege widmeten, wogegen er ihnen sein ganzes Einkommen, die Pension, das Gehalt als Akademiker und als Mitglied der Ehrenlegion überliess. Seine körperlichen Kräfte hatten weit weniger abgenommen, als die geistigen. Er ging mit seiner Führerin noch immer spaziren; kamen sie an ein bestimmtes Gebäude, so sagte er stets: „Aha! das ist die komische Oper!“ — wollte auch

immer hineingehen, wovon ihn dann jedes Mal seine Führerin durch den Vorwand, es sei Oster- oder Weihnachtstag, abbrachte, und er sich mit der Hoffnung auf den nächsten Abend tröstete. So waren die letzten Tage seines Lebens, in so fern man ein solches Dasein noch Leben nennen kann, wenigstens sorglos und durch Einbildungen und Illusionen glücklich. Er starb im Anfange des Jahres 1829, kurz nachdem er sein sechsundneunzigstes Lebensjahr erreicht hatte.

Welch eine Laufbahn hatte er durchmessen! Er hatte in Paris noch die letzten Aufführungen von Lully's Opern gehört und die ersten Triumphe Rossini's erlebt!

Aber als Künstler hat Gossec ein sonderbar merkwürdiges Schicksal gehabt. Der Zufall wollte, dass fast immer in dem Augenblicke, wo Gossec eine hohe Stufe des Ruhmes in einer Musikgattung erreicht hatte, ein Genie auftauchte, das ihn von seinem Platze verdrängte, ohne dass er ihm die Bahndazu geebnet hatte. Er gründete seinen Ruf durch Sinfonien und Quartette, aber als er am festesten begründet erschien, wurden Joseph Haydn's Werke bekannt. Er schrieb eine Todtenmesse, die für die bedeutendste Leistung der Epoche gehalten wurde; da hört man Mozart's Requiem, und Gossec's Messe wird nicht mehr erwähnt. Seine komischen, seine ernsten Opern haben Erfolg, aber Grétry und Gluck verdrängen sie von der Bühne. Er gründet die erste Gesangschule in Frankreich, aber die Revolution stösst das kaum aufgeführte Gebäude um, und der Glanz des Conservatoires stellt sein Verdienst in Schatten. Unbestritten bleibt ihm der Ruhm des grossen Theoretikers: auch das nicht — sein eigener Schüler nimmt ihm den Kranz vom Haupte.

Wie edel und liebenswürdig steht aber sein Charakter da, wenn man sein ganzes Leben hindurch wahrnimmt, dass er diese Ungerechtigkeit des Schicksals für seine Person nie bemerkte, geschweige denn anklagte. Im Gegentheil: er ging darauf ein, er begünstigte sie selbst, indem er den Nebenbuhlern, die ihn entthronten, stets hülfreiche Hand leistete, um ihnen empor zu helfen. Er war der Erste, der Haydn's Werke in Frankreich einführte und verbreitete, welche die seinigen in Vergessenheit begruben; er half Gluck, eine musicalische Revolution zu vollbringen, welche den Styl seiner eigenen dramatischen Arbeiten verurtheilte. Gossec besass die bei Künstlern leider so seltene Eigenschaft, die Kunst rein um ihrer selbst willen zu lieben, ohne alle Beziehung auf seine Person und seine eigenen Werke. Er gehörte zu der kleinen Anzahl von Künstlern, die sich über die Erfolge Anderer wahrhaft freuen und in ihren Genossen nicht Nebenbuhler, sondern Brüder und Mitförderer der Kunst sehen.

Er war kein Genie ersten Ranges, aber ein ungeheures Talent, das alles, was es angriff, bis zu einer gewissen Vollendung führte, und alles, was es erreichte, sich selbst zu danken hatte. Seine Werke, jetzt vergessen, wie so vieles Andere, gehören der Geschichte der Tonkunst an. [Es dürfte jedoch heutzutage, wo die Mode der Antikenliebhaberei in der Musik ihm zu Hülfe kommt, der Versuch der Mühe lohnen, Bruchstücke aus dem *Requiem*, dem *Te Deum*, dem Oratorium *La Nativité* (das dem neuesten französischen Componisten eines ähnlichen Stoffes nicht unbekannt gewesen sein soll) u. s. w., und namentlich das *O salutaris hostia* für drei Männerstimmen *a capella* einmal wieder hervorzuholen.]

Aus Wiesbaden*).

Die Herren Virtuosen scheinen mit richtigem Tact gefühlt zu haben, dass in diesem Jahre in unserer Curstadt der Boden nicht besonders geeignet ist, eine erspriessliche Aernte hoffen zu lassen; sie sind ausgeblieben, die Herren Zugvögel, und streifen unterdessen entweder in milderen Luftschichten, wo das wilde Kriegsgeschrei die Ohren der Menschen noch nicht abgestumpft hat für die weichen Klänge der *Pensées sentimentales* u. s. w., oder sie haben noch höhere Regionen erstiegen, um uns demnächst mit zeitgemässen Tongemälden zu beglücken, in denen wir den Donner der gezogenen Kanonen zu hören und die Zuaven und Turcos zu sehen bekommen. Doch wie dem auch sein möge, wir wollen die Herren Virtuosen ruhig da lassen, wo sie sind, und von einem Concerte sprechen, welches am 11. Juli im hiesigen Curhause Statt fand und uns ganz andere Sachen brachte als Pardestückchen des modernen Virtuositenthums.

Mit sechsundfünfzig Mitgliedern des mainzer Männer-Gesangvereins und den Instrumentalkräften der hiesigen Hofcapelle, so wie der nassauischen Militärmusik veranstaltete nämlich Herr Capellmeister Lux aus Mainz vor einem sehr zahlreichen Publicum ein Concert, welches eben so sehr durch den künstlerischen Werth der vorgeführten Tonstücke als durch die gelungene Aufführung derselben grosses Interesse gewährte. Für den wahren Kunstfreund wurde das letztere noch in so fern erhöht, als dieses Concert uns den abermaligen Beweis lieferte, dass es heutzutage doch noch Künstler gibt, die im Stande sind, Neues zu schaffen, ohne barock zu werden und die Gränzen des Musicalisch-Schönen zu überschreiten. Zu dieser

Ueberzeugung gelangten wir bei Anhörung der Overture zur Oper „Rosamunde“ und der Cantate „Coriolan“, beides Compositionen des Herrn F. Lux. Die erstere ist wegen ihrer elegischen Färbung von wunderbarer Wirkung, und im „Coriolan“ begegnen wir einem Bilde kriegerischen Lebens, welches in den prachtvollen und sehr dankbaren Männerchören zum vollsten Ausdruck gelangt. Die Motive sind überall von frischer und gesunder Farbe, und in der glänzenden, aber nie überladenen Instrumentirung finden wir sehr viele Stellen, die neben der geistigen Gabe der Erfindung das grosse Talent des Componisten in der eigentlichen Factor bekunden. Die weiblichen Solo-Parteien waren in den Händen von Fräulein Zum Busch aus Mainz und Fräulein Hartmann von hier und wurden recht schön vorgetragen; dasselbe können wir jedoch nicht von Herrn Prelinger vom hiesigen Hoftheater sagen, der die effectvolle Partie des Coriolan denn doch etwas gar zu nachlässig behandelte. — Da wir hier auch Vereine besitzen, die den Männergesang cultiviren, so war man auf das Auftreten des mainzer Vereins sehr gespannt, und die Aufgabe desselben war um so schwieriger. Allein man erkannte sehr bald die Trefflichkeit der Leistungen, und nach jeder einzelnen Nummer brach ein wahrer Beifallssturm aus. Vom künstlerischen Standpunkte aus müssen auch wir den Beifall als einen wohlverdienten bezeichnen, denn die Chöre aus Coriolan sowohl wie die beiden Quartette: „Wie hab' ich sie geliebt“ von Möhring und „Der Wald“ von Häser, wurden mit der reinsten Intonation und den feinsten Nuancirungen vorgetragen. Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Sängerin Fräulein Zum Busch mit der Ocean-Arie aus Oberon grossen Beifall errang, Herr Pianist Pallat von hier mit trefflicher Technik und künstlerischer Auffassung das Capriccio in *H-moll* von Mendelssohn spielte, und das *Ave Maria* von Schubert, übertragen von F. Lux, für Harfe, Violoncelle und Orgel-Melodium eine schöne Wirkung hervorbrachte.

h.

Theaterjahr 1858—1859 in Berlin.

Das Schauspiel beschloss seine Vorstellungen am 9. Juni mit Lessing's „Nathan“, die Oper am 19. Juni mit einzelnen Acten und Scenen aus „Tell“, der „Weissen Frau“, „Jüdin“, und das Ballet am 30. Juni mit „Flick's und Flock's Abenteuer“. Der in letzter Zeit sehr spärliche Besuch mag wohl die General-Intendanz dazu veranlasst haben, die k. Bühnen früher als sonst zu schliessen. Die Ferien währen bis zum 31. Juli. Geschlossen blieben die k. Theater, wie gewöhnlich, am 21., 22., 23. April (Charwoche), am 18. Mai (Busstag) und am 7. Juni (Sterbetag

*-) Nicht von unserem gewöhnlichen Correspondenten, dessen Bericht über das letzte Semester wir entgegensehen.

des Königs). Die Gesamtzahl der vom 18. August 1858 bis 30. Juni 1859 gegebenen Vorstellungen betrug 503, die sich folgender Maassen vertheilen: 61 Trauerspiele, 119 Schauspiele, 99 Lustspiele, 13 Possen, 100 ernste Opern, 40 komische Opern, 12 Singspiele und 92 Ballette.

Im Schauspiel kamen vor:

Babo 1, Bauernfeld 1, Benedix 7, Birch-Pfeiffer 28, Blum 1, Brachvogel 13, Calderon 3, Freytag 4, Göthe 11, Griepenkerl 5, Halm 1, Hersch 30, Herz 4, Hackländer 2, Iffland 3, Jordan 3, Kleist 4, Kotzebue 8, Kettel 2, Kühne 2, Laube 2, Lederer 5, Lessing 10, v. Meyern 6, Molière 15, Moreto 3, Mosenthal 2, Prinz. A. v. S. 1, Putlitz 29, Raupach 13, Rautenstrauch 2, von Redwitz 4, Schiller 21, Schröder 1, Scribe 17, Shakespeare 29, Tenelli 2, Töpfer 4, Uchard 1, Wilhelmi 8, Wolff 6, v. Weissenthurn 6 Mal.

Dessgleichen in der Oper:

Auber 14, Bellini 5, Beethoven 4, Boieldieu 2, Cherubini 4, Conradi 6, Donizetti 9, Dorn 2, v. Flotow 10, Gluck 6, Halévy 1, Isouard 5, Lortzing 1, Meyerbeer 18, Mozart 20, Nicolai 5, Offenbach 6, Rossini 9, Spohr 1, Spontini 5, Taubert 5, Verdi 3, R. Wagner 15, Weber 6 Mal.

Von den Ballet-Vorstellungen kommen 72 auf Paul Taglioni, 7 auf Hogue, 7 auf Perrot, 4 auf Mazilier und 2 auf Philippe Taglioni.

Die Novitäten und Neuinscenesetzungen waren:

a) Im Schauspiel (9 Stücke): 2 Trauerspiele („Mondécas“, „Die Witwe des Agis“); 5 Schauspiele („Das Testament des grossen Kurfürsten“, „Heinrich von Schweirin“, „Die Anna-Lise“, „Philippine Welser“, „Auf der hohen Rast“); 2 Lustspiele („Durchs Fernrohr“, „Fräulein Höckerchen“).

Neu einstudirt (5 Stücke): 1 Drama („König René's Tochter“); 3 Lustspiele („Der Geizige“, nach Dingelstedt's Bearbeitung, „Der Freimaurer“, „Das letzte Mittel“); 1 Posse („Die feindlichen Brüder“).

Das in Aussicht gestandene Trauerspiel „Die Sabine-rinnen“ kam nicht zur Aufführung.

b) In der Oper zwei ernste Opern („Lohengrin“, „Hernani“); eine komische („Die Braut des Flussgottes“); ein Singspiel („Die Verlobung bei der Laterne“).

Neu einstudirt: „Sophie Katharina“ von Flotow; „So machen es Alle“ von Mozart.

c) Im Ballet: „Flick's und Flock's Abenteuer“; „Des Malers Traumbild“ (einactig).

Neu einstudirt: „Der Polterabend“ (einactig).

In der Oper zwei Debuts: Fräul. Carl und Herr Meyer. Beide haben nach kurzem Engagement die k. Bühne wieder verlassen. — Gastspiele fanden siebenzehn

Statt (an 42 Abenden). Die Damen: Bury 4 Mal, Günther 1 Mal, Eben 1 Mal, Kraus 2 Mal, Sofia 2 Mal, Ulrich 2 Mal, Pollack 2 Mal, Härting 2 Mal, Fehring 2 Mal, Nimbs 2 Mal, Marquardt 1 Mal; die Herren: Grill 3 Mal, Humbser 1 Mal, Karl Schneider 3 Mal, Ander 9 Mal, Betz 3 Mal, Grimminger 2 Mal. — Die Gesellschaft der Bearer Sängers gastirte 2 Mal. — Neu engagirt wurden für die nächste Saison: die Damen: Pollack, Härting, Deahna, die Herren Betz, Grimminger, Woworski, Schilke.

Im Ballet fanden sechs Gastspiele (an 20 Abenden) Statt. Die Damen: Guichard 2 Mal, Bagdanoff 10 Mal, Frideberg 4 Mal, Casati 1 Mal, Battaglini 2 Mal (die beiden letzten wurden engagirt) und Herr Bagdanoff 1 Mal. — Herr und Frau Telle sind (nach Wien) abgegangen.

Gestorben: Herr Jerrmann, Herr Commentz.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Wien.** Die deutsche Oper im Hof-Operntheater hat am 17. Juli mit Fidelio begonnen. Dem Vernehmen nach werden die ersten neuen Opern, die zur Aufführung kommen, Meyerbeer's Wallfahrt nach Ploërmel und R. Wagner's Tannhäuser sein. Als eine bald zu erwartende Reprise bezeichnet man „Die Musketiere der Königin“, in welcher der neue Tenor, Herr Vukovic, debutiren wird. Auch eine neue Scenirung des Freischütz und eine Aufführung der Taubert'schen Oper Macbeth, in welcher Frau Czillag die Lady Macbeth singen würde, steht in Aussicht. Auch von der neuen Oper von Marschner ist wieder die Rede und von Gluck's Armida.

Die italiänische Oper ist zu Ende. Ob für immer oder nur für diese Saison? Das erstere ist kaum wahrscheinlich, obgleich während des Krieges sich starke oder wenigstens sehr laute Stimmen für die Entbehrlichkeit erklärten. Wenn diese sich durch die Kostspieligkeit und schlechte Organisation des Unternehmens bestimmen liessen, so waren das allerdings haltbare Gründe und sind es noch; flossen sie aber aus nationalen Antipathien, so muss man gegen den Einfluss von dergleichen Grundsätzen, die oft sogar nur Stimmungen sind, auf die Kunst Verwahrung einlegen. Der Besuch war freilich dieses Mal sehr spärlich; man würde aber ungerecht sein, den Mangel an Theilnahme der Mittelmässigkeit der Opern-Gesellschaft zur Last zu legen, da nur die Zeitverhältnisse ihn mit sich brachten. Den übellaunigen Kritiken mancher hiesigen Blätter treten andere, deren Urtheil weniger von Leidenschaft getrübt ist, entgegen, wie z. B. die „Recensionen“ und die „Neue Wiener Musik-Zeitung“. Erstere namentlich gedenken, ohne sich irgendwie dem Tadel des Tadelnswürdigen zu verschliessen, des mannichfachen Guten der diesjährigen Saison, worunter das Auftreten der Damen Lafon und Fioretti gehört, zweier mit zwar ganz verschiedenen, aber nicht gewöhnlichen Vorzügen begabter Sängerinnen, und das Erscheinen einer neuen komischen Oper in zwei Acten, „Fiorina“ von Carlo Pedrotti, deren Erfolg durch die melodiose Composition und die Darstellung der Hauptrollen durch Fräul. Fioretti und den trefflichen Buffo Zucchini herbeigeführt wurde. „Maestro Pedrotti“ — sagt das genannte Blatt — „ist nicht so ganz talentlos, wie so viele seiner Collegen, auch nicht ohne Geschicklichkeit. Hier und da kommt ein Gedanke vor, den der Componist mit gutem Ge-

wissen als sein Eigenthum betrachten darf, und das ist heutzutage schon viel. Was er Anderen entlehnt, verarbeitet er mit Geschick und mit Effect. Leider nur äussert sich Verdi's Einfluss allzu sehr in der Rohheit lärmender Instrumentation u. s. w. Erfreulich ist das Vorwalten des melodischen Elements und eine unverkennbare Frische und Ungezwungenheit der Bewegung.“ — Unter den 72 Vorstellungen fielen 20 auf Rossini (Barbier 7 Mal), 15 auf Verdi (Trovatore 6 Mal), 11 auf Bellini (Norma 8 Mal), 10 auf Donizetti (Lucrezia 7 Mal), 5 auf Pedrotti, 4 auf Cimarosa, (*Il matrimonio segreto*, neu einstudirt, grosser Erfolg), 3 auf Mozart (Figaro), 3 auf Picini (Elisa Valesco, mit schwachem Eindruck).

*** **Schwalbach.** Am 8. d. Mts. gab der treffliche Pianist, Herr Wilhelm Wülfinghoff aus Wiesbaden, hier eine Soiree vor einer glänzenden Versammlung, welche die ganze vornehme Badegesellschaft bildete. Diese Frequenz der Zuhörerschaft war sowohl durch das anerkannte Talent des Concertgebers, der hier in jeder Saison dem gebildeten Kreise der Musikfreunde eine willkommene Erscheinung ist, als durch das Interesse hervorgerufen, welches das Auftreten eines ausgezeichneten Dilettanten erregte. Der kaiserlich russische Collegienrath und Ritter des Stanislaus-Ordens II. Classe, Herr H. . . ., welcher die Güte hatte, den Concertgeber zu unterstützen, besitzt eine Tenorstimme, welche in der That ein Phänomen ist, da sie nicht mit angequälter französischer Forcirung, sondern mit natürlicher Leichtigkeit das hohe *h* und *c* aus der Brust hergibt. Herr H. sang sieben Piecen in russischer, deutscher, französischer und italiänischer Sprache mit grossem Beifall. Ganz besonders interessant waren unter seinen Vorträgen zwei russische Romanzen von Warlamow und von Bulachow. Die Clavier-Vorträge wurden alle mit grossem Beifall aufgenommen; besonders ausgezeichnet wurden Beethoven's *As-dur*-Sonate, Wülfinghoff's *Grande Etude d'expression* und Messer's „Glockenspiel“, ein ganz artiges Stück, in welchem mehr als die Klingelei liegt, die man dem Titel nach erwartet.

** **Arnheim.** Die Nachricht (in Nr. 23) über das allgemeine Musikfest des grossen niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, welches hier im August Statt finden sollte, beruhte auf einem Irrthum. Der Verein hat das Fest bereits Anfangs Juni wegen der politischen Verhältnisse vertagt.

London. Karl Formes ist vorige Woche durch London gekommen, hat aber seine Reise nach dem Rheine gleich weiter fortgesetzt, um sich in Wiesbaden von den Anstrengungen seiner Reisen in America zu erholen, wo der ungeheure Erfolg ganz dem grossen Rufe entsprach, den er in Europa erworben hat. Er wird aber bald hierher zurückkommen, wo ihn alsdann sicherlich das ganze hiesige Publicum mit herzlichem Jubel empfangen wird.

(Mus. World.)

Pesther Blätter schreiben: „Welch lähmenden Einfluss die Ungunst der Zeitverhältnisse auf die Theaterlust übt, erhellt daraus, dass die Statt findenden Gastspiele zweier so bedeutsamen Kunstkräfte, wie Herr und Frau Niemann (Marie Seebach) es sind, das deutsche Theater kaum zur Hälfte füllen. Wir haben die letztgenannte Künstlerin bisher als Fenella in der Stummen von Portici, als Katharina in dem Shakespeare'schen Lustspiele Die bezähmte Widerspänstige und als Griseldis gesehen, und in allen diesen Leistungen die üppige Fülle ihrer reichen Kunstbegabung an allen Stellen zu bewundern Gelegenheit gehabt, an denen die Eigenthümlichkeit ihres Kunstvermögens zur freien, durch keinerlei Verkünstelung behinderten Entwicklung kam. Leider aber scheint die Neigung, sich in Künsteleien zu ergehen, immer vorwiegender zu werden. In Herrn Niemann lernten wir einen trefflichen Sänger kennen, welcher in dieser tenor-armen Zeit auf mehr als gewöhnliche Beachtung Anspruch machen darf. Die imponirende Gestalt, die volle, meist wohl-

lautende Stimme, der von guten Studien zeugende correcte Vortrag stimmen zu Gunsten des Sängers, dessen vorzüglichste Wirksamkeitssphäre die der so genannten Heldentenor-Partieen zu sein scheint. Er erzielte als Raoul in den Hugenotten, in welcher Oper er die von uns gerühmten Vorzüge in vollem Maasse entfaltetete, den günstigsten Erfolg.“

Die nach wiener Journalen in der vorigen Nummer mitgetheilte Nachricht, dass der bekannte Schauspieler Ascher gestorben sei, bestätigt sich nicht.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von

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

- Bach, J. Séb.*, 2 *Méditations pour Piano avec Accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle sur les Préludes Nr. 2 et Nr. 6 du Clavecin bien tempéré*, à 10 Ngr.
- Becker, Julius*, *Die Zigeuner. Rhapsodie in 7 Gesängen für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell, Bass, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 4 Hörnern, Guitarre, Pauken, Triangel und Tambourin. Op. 31. Instrumental-Begleitungs-Stimmen.* 3 Thlr.
- (Früher erschienen hierzu: Chorstimmen, Pr. $1\frac{1}{4}$ Thlr. [auch einzeln in beliebiger Anzahl zu haben]. Clavier-Auszug vom Componisten, Pr. $2\frac{2}{3}$ Thlr.)
- Berlyn, A.*, 2d. *grand Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 112. (Dédié à J. Rietz.)* $2\frac{1}{2}$ Thlr.
- — 2 *Lieder für Tenor mit Begleitung des Pianoforte, Op. 113. Nr. 1, 2.*
- Nr. 1. *Ruderschlag*, von Ludwig Foglár. 10 Ngr.
- „ 2. *An eine kleine Schöne*, von G. E. Lessing. 5 Ngr.
- Bott, Jean Joseph*, *Andante für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24.* 15 Ngr.
- Kiel, Friedrich*, *Reise-Bilder für Pianoforte und Violoncell oder Violine. Op. 11. Hest 1, $1\frac{1}{2}$ Thlr. Hest 2, $1\frac{5}{6}$ Thlr.*
- Kreutzer, R.*, *Concerto pour Violon arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann. Nr. 1 (in G).* 1 Thlr.
- Loeschhorn, A.*, 3 *Transcriptions de Mélodies russes pour Piano. Op. 43. Nr. 1, 2, 3 (à $17\frac{1}{2}$ Ngr.).*
- Nr. 1. *Air (Lied der Waise) de l'Opéra: La vie pour le Czaar*, de M. J. Glinka.
- „ 2. *Chanson (Vielgeliebtes Mädchen) de A. Dargomijsky.*
- „ 3. *Romance (Du wirst mich bald vergessen) de Warlamoff.*
- — *Polka-Mazourka pour Piano Op. 53.* 12 Ngr.
- Maurer, Alexandre*, 3 *Nocturnes pour Violoncelle avec Accompagnement de Piano. Op. 1. (Dédiés au Comte Mathieu Wielhorsky)* 15 Ngr.
- Rode, P.*, *Air varié pour Violon, Op. 10, arrangé avec Accompagnement de Piano par F. Hermann.* $4\frac{1}{2}$ Ngr.
- Spohr, L.*, *Recitativ: „Wie bin ich dieser Menschenmaske satt“ („O quanto annajo questo incarco umano“)* und *Arie (des Mephisto) für Bass: „Stille noch dies Wuthverlangen“ („Va sbramando quegli ardori“)* aus der Oper: *Faust*, mit Begleitung des Pianoforte. Ngr. 18. $12\frac{1}{2}$ 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.