

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. II.

KÖLN, 16. März 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Nachtrag zu Adrian Petit's Lebensskizze. Von Musik-Director L. Otto Kade — Aus Osnabrück (A. Lindner, Violoncellist aus Hannover — Beethoven's Sinfonie Nr. VIII.). Von Severus. — Die neue Harmonielehre. Von Psychander. — Beethoven's Musik zum Prometheus-Ballet. — Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musicalische Gesellschaft — Paris, Erste Aufführung von Wagner's Tannhäuser).

Nachtrag zu Adrian Petit's Lebensskizze.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung veröffentlichte im Januar dieses Jahres (Jahrgang IX., Nr. 3) die werthvolle Abhandlung über den verschollenen Meister Adrian Petit Coclicus von Herrn Ernst Pasqué in Darmstadt, die im October vorigen Jahres von der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst mit einer Prämie gekrönt wurde. Die Mittheilungen über das ziemlich unstätte Leben dieses Meisters sind jedenfalls sehr interessant. Die Kunstgeschichte kann es dem geehrten Verfasser nur Dank wissen, neue, auf gründlichen Studien beruhende Forschungen zu Tage gefördert zu haben. Indessen erscheinen sie nicht ganz vollständig, indem aus einigen ziemlich umfassenden Aufschlüssen über das Leben und Wirken des genannten Meisters, die schon früher in die Oeffentlichkeit gelangt sind, z. B. über den Aufenthalt Adrian Petit's in Preussen und sein Verhältniss zu dem Herzog Albrecht, nichts erwähnt ist. Auch spricht sich Adrian Petit über die von ihm angewandte Lehr-Methode, so wie über seine Studienzeit bei Josquin de Prés ziemlich ausführlich mit eigenen Worten aus. Möge es mir daher gestattet sein, in einem kurzen Nachtrage die fehlenden Daten zusammenzustellen.

Ueber Adrian Petit's Aufenthalt in Preussen, über sein ziemlich wüstes Treiben am Hofe des Herzogs Albrecht gibt uns ein ganz vortrefflicher Aufsatz Auskunft, der vor mehreren Jahren in der Zeitschrift „Germania“ (Band II., 3. und 4. Lieferung) unter dem Titel: Ueber deutsche Musik im sechszehnten Jahrhundert, von Voigt in Königsberg erschien. Leider ist diese Zeitschrift eingegangen, wie sie überhaupt wenig Verbreitung gefunden zu haben scheint. Ich theile daher die auf Adrian Petit bezüglichen Stellen wörtlich daraus mit.

„Seit Adrian Petit's Verbannung aus den römischen Staaten“, heisst es daselbst, „erscheint er als ein talent-

voller, aber durchaus liederlicher und lasterhafter Vagabunde. Er durchstreifte einen Theil von Frankreich und Spanien und predigte in den Städten allerlei wüstes und wohl auch ketzerisches Zeug. Das verächtliche Achselzucken, mit dem man ihn überall fortwies, sicherte ihn vor härterer Strafe. Er gesteht selbst, dass man ihm nachgesagt: Er ist ein Musiker, er ist ein Phantast, weiss nicht, was er spricht; er ziehe seiner Wege. — In Deutschland angekommen, wurde er Professor der Musik an der frankfurter Akademie; aber der geringe Sold brachte ihn in drückende Lage. Dem Herzog Albrecht empfahl er sich, als derselbe einst in Wittenberg war. Philipp Melanchthon überreichte einen Gesang in des Künstlers Namen, dem dieser noch mehrere folgen liess. Der Herzog zeigte sich Anfangs durch Geschenke erkenntlich, bis er ihn ganz in seine Dienste nahm. Seine Gesänge erfreuten Albrecht, der ihn nur den Kunstreichen nannte. Aber das lockere Leben des Künstlers bereitete ihm fortwährend Unannehmlichkeiten und brachte ihn endlich wieder um seine Stellung. Zuerst nahm er sich heraus, wieder seine wirren Lehren in Kirchenpredigten hören zu lassen, wengleich nur wenig Leute sein fremdes Geschwätz verstanden. Herzog Albrecht verlangte öffentlichen Widerruf. Dessen schämte sich der eitle Prälat. In seiner Eingabe an den Herzog versuchte er allerlei Ausflüchte und Mitleid erregende Bitten: er habe nur vor drei oder vier Leuten gesprochen, und zwar lateinisch, wie könne er da deutsch widerrufen? er kenne diese niedere Sprache wenig und würde sich vor dem Volke nur lächerlich machen; er gelte hier für einen Heiden, weil das Volk noch sehr rob sei. Dann heisst es aber weiter: er sei ein schwacher Greis, stehe allein in der Welt da, wolle gern den letzten Rest des Lebens beim Herzoge bleiben, wenn man gelinder mit ihm verführe und ihm einen Sold gebe; man möge ihn jetzt zur Winterzeit nicht fortgehen heissen. In der Unterschrift dieses Briefes nennt er sich „Musicus und ge-

fangener Vogel.“ — Der Herzog scheint ihm für diesmal verziehen zu haben. Nach wenigen Jahren aber gab es einen noch ärgeren Scandal mit ihm. Der schwache Greis liess sich verführen, sich mit einer armen Witwe von höchst zweifelhaftem Rufe zu verheirathen. Allerlei unsaubere Geschichten kamen dabei noch zum Vorschein. Vergeblich verschwendete da Coclicus abermals seine jammervollen Worte. Die Verhandlungen zogen sich noch über ein Jahr hin, wo ihn der Burggraf von Preussen das Land verlassen hiess. Im strengen Winter musste der alte Sünder nach Nürnberg wandern auf beschwerlichen Wegen, und noch immer schrieb er demüthige Briefe an seinen vormaligen Gönner, schickte ihm auch Psalmen zu, die er gesetzt, aber vergebens. Er scheint bald gestorben oder doch verschollen zu sein.“

Vortreffliche Lehren über Compositions-Unterricht, so wie Mittheilungen über seine Studienzeit bei Josquin de Prés hat er in dem Werkchen: *Compendium musices*, Nürnberg, 1552, *Pars II., De musica figurali*, niedergelegt. Er äussert sich darin folgender Maassen*):

„Mit voller Ueberzeugung wünsche ich, der Jugend es unaufhörlich an das Herz zu legen, und werde nicht müde, sie zu ermahnen, dass sie nicht zu lange an den Schriften der mathematischen Tonsetzer klebe, die so viele Arten mehrender und mindernder Zeichen ersonnen haben, aus denen kein Nutzen, wohl aber allerhand Gezänk und Zwietracht hervorgeht, und die eine an sich leichte Sache höchst schwierig machen, sondern dass sie alle Kraft des Geistes dahin wende, zierlich singen und die Worte gehörig unterlegen zu lernen; denn Gott hat uns die Tonkunst gegeben, um die Töne auf anmuthige Weise zu verbinden, nicht um zu hadern, und für einen rechten Tonkünstler darf nicht derjenige gelten, welcher von Zahlen, Proportionen, Prolationen, Zeichen, Geltungen Vieles zu schwatzen und zu schreiben weiss, sondern wer regelrecht und angenehm singt, jedem Tone die gebührende Sylbe zutheilt, und so setzt, dass er fröhlichen Worten muntere Maasse gibt, und umgekehrt. In den belgischen Städten, wo die Sänger Belohnungen erhalten, wo man, ihrer theilhaftig zu werden, keine Mühe scheut, um zu dem Ziele, einem ausgebildeten Gesange, zu gelangen, wird in den Schulen kein Hest in die Feder gesagt, noch nachgeschrieben. So auch hat mein Lehrer Josquin de Prés nie ein solches Hest verfasst, noch vorgelesen. Denn er hielt seine Schüler nicht mit langen und eiteln Vorschriften hin, sondern im Gesange selber lehrte er mit wenigen Worten die Regel durch deren Ausübung unmittelbar kennen. Sah er die Seinen gesangfest in guter Aus-

sprache, angemessener Verzierung, zweckmässiger Unterlegung der Worte wohlgeübt, so lehrte er sie die vollkommenen und unvollkommenen Zusammenklänge kennen, über einen *Cantus firmus* eine begleitende Stimme erfinden u. s. w. Nahm er nun wahr, dass Einer munteren, regen Geistes sei, so lehrte er ihn mit wenigen Worten drei-, vier-, fünf-, sechsstimmig setzen, immer an Beispielen ihn fortleitend. Denn nicht Alle hielt Josquin zu Tonsetzern für geschickt, und es war sein Grundsatz, nur solche dahin auszubilden, die ein besonderer innerer Drang zu dieser herrlichen Kunst hinzog, denn, sagte er, es gibt so viele anmuthige Werke dieser Kunst, dass Aehnliches oder Besseres kaum Einer unter Tausenden hervorbringen wird*).

Sehr wünschenswerth wäre es gewesen, wenn der gelehrte Verfasser obiger Preisschrift einige ausgewählte Beispiele von Adrian Petit's Arbeiten mitgetheilt hätte. Man würde daraus am besten ersehen, ob Adrian's treffliche Lehren mit der Praxis Hand in Hand gegangen seien. Denn die Stelle, wo er seine Schüler dringend ermahnt, sich der Textstellung gehörig zu befleissigen, ist ganz bedeutungsvoll. Die Textstellung findet sich nämlich bis in die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts stark vernachlässigt. Blieb sie wirklich bloss dem mündlichen Unterrichte überlassen, wie allerdings aus dem obigen Berichte hervorzugehen scheint, oder wurde sie erst durch die Nachlässigkeit der Schreiber oder Drucker entstellt, gleichviel — der Mangel gehöriger Sorgfalt in dieser Beziehung macht eine Redaction unbedingt nothwendig. Diese hat aber ihre besonderen Schwierigkeiten, wenigstens scheint das Geheimniss, eine correcte, nach festen Principien geordnete Textes-Unterlage herzustellen, zur Zeit noch nicht gelöst. Erst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts wird diese genauer, sorgfältiger. Es wäre nun interessant gewesen, zu erfahren, ob Adrian Petit unter diejenigen zu rechnen ist, welche sich einer richtigeren, sorgfältigeren Textstellung befleissigten, und ob ihm vielleicht das Verdienst zugeschrieben werden muss, mit Wort und That auch in textischer Beziehung jene Vollendung der Compositionsweise herbeigeführt zu haben, die wir den Werken der classischen Periode (also ungefähr von 1560 — 1600) in so hohem Grade nachrühmen müssen.

Schliesslich erwähne ich noch, dass die münchener Hof- und Staats-Bibliothek ein Werk von Adrian Petit besitzt, das den Titel führt: *Musica reservata, 4 vocum*, Nürnberg, 1552, 4to (Nr. 161). Ob dieses Druckwerk identisch ist mit jenem schon von Herrn Pasqué angeführ-

*) Und das sagte dieser Meister um das Jahr 1500! *Fiat applicatio* im Jahre 1861!

*) Auch hier bediene ich mich der Uebersetzung, wie sie der in der Germania befindliche Aufsatz von Voigt gibt.

ten Werke: *Consolationes ex Psalmis Davidicis, 4 vocum, 1552*, kann ich nicht sagen, da es mir zur Zeit noch nicht in die Hände gekommen ist.

Schwerin, den 3. März 1861.

L. Otto Kade,

Grossherzoglicher Musik-Director.

Aus Osnabrück.

[A. Lindner, Violoncellist aus Hannover — Beethoven's Sinfonie Nr. VIII.]

Den 5. März 1861.

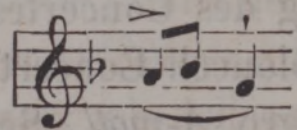
Mit aufrichtigem Vergnügen berichte ich Ihnen von dem noch immer im Steigen begriffenen Wetteifer unserer musicalischen Kräfte, welchem wir heute Abends das erste von zwei Abonnements-Concerten des hiesigen Militär-Orchesters zu verdanken hatten. Nach dem Vorgange anderer Regiments-Capellen, namentlich des Musikcorps der Garde-Cuirassiere zu Northeim bei Göttingen, dessen Abonnements-Concerte während des laufenden Winters durch Kömpel's Mitwirkung ausgezeichnet waren*), hatten beide hiesige Militär-Musikcorps zur Veranstaltung einer Soiree für classische Orchestermusik sich vereinigt und den königlichen Kammermusicus Herrn A. Lindner aus Hannover zur Mitwirkung bewogen. Unter den Mitwirkenden im Orchester bemerkte man bei den Bratschen den ursprünglichen Dirigenten des Orchester-Vereins, Herrn Küchenmeister. Drei Celli — Herrn Lindner ausgenommen (s. u.) —, eben so viele Contrabässe, zweite Geigen in entsprechender Anzahl und acht erste Violinen bildeten nebst den Bratschen das Quartett. Mit tapferer Faust wurde C. M. von Weber's Euryanthen-Ouverture zur Eröffnung des Concertes gespielt. Es folgte Lindner's Op. 34, Violoncell-Concert mit Orchester (Leipzig, bei Siegel): *Allegro A-moll*, *Serenade C-dur* und *Tarantella E-moll*; und ferner dessen *Capriccio Op. 22* (Braunschweig, bei Meyer), *E-moll* mit neu hinzu componirtem Mittelsatze *Andante cantabile* und Zusatz in der Coda. Das Spiel des geehrten Componisten, eines Sohnes, irren wir nicht, des ehemaligen Concertmeisters Lindner in Dessau, zeichnet

*) Kömpel's musicalische Laufbahn datirt von seinem früheren Aufenthalte in Northeim. Aus Anhänglichkeit hat er in einem der gedachten Concerte daselbst die bekanntlich in seinen Besitz übergegangene Geige seines Meisters Spohr gespielt und damit, wie es scheint, dem hannover'schen Boden Lebewohl gesagt. Gleichzeitig mit der Nachricht von dem dritten und letzten northeimer Abonnements-Concerte, d. d. 28. Februar, geht uns nämlich im Wege der amtlichen Zeitungs-Bekanntmachungen die Kunde von der auf Kömpel's Wunsch erfolgten Lösung seines Dienst-Verhältnisses als königlicher Kammer-Virtuose in Hannover zu.

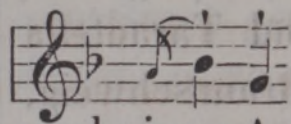
sich durch echte Ruhe bei grösster Bravour in gleichem Grade aus, wie das Gespielte durch Wohlklang und Reichtum der melismatischen Erfindung. Einen Nachklang der Epoche Romberg's und Hummel's dürfen wir das Gehörte zwar nicht nennen; aber wenn das Wesen jener Epoche die Erfüllung der von Haydn und Mozart hinterlassenen classischen Formen mit romantischem Inhalte war, so mag man vielleicht sagen, dass Männer wie Lindner uns dazu gegeben sind, zu zeigen, wie die mit Achtung und Geschmack für das architektonische Formgesetz der Musik, dieser flüssigen Baukunst, behaftete Richtung während jener Epoche doch nicht in dem Grade vollständig den Sack geleert hat, in welchem seit etlichen Lustris oder Decennien die Prophetie, der keine Erfüllung folgt, es glauben machen will. Herr Lindner ist ein zu guter Kenner des innigen Verhältnisses der Forderungen seines seelenvollen Instrumentes zu den Forderungen der musicalischen Kunst, um irgendwo, sei es gleich in dem Potpourri einer phantastischen Caprice, die Cantilene durch Abruptes zu verdrängen, oder den Werth des Periodenbaues mit seinen höheren Consequenzen für die Formation des Ganzen aus den Augen zu verlieren. Wer seine Kerne pflanzt, begiesst und wachsen lässt, wie Noah that, wird, was das Sackleeren betrifft, nicht schlimmer fahren, als der mit Rosinenballen um sich werfende Knabe, oder das decorationslustige Mädchen, das ein Kunstwerk herzurichten meint, wenn es in halb und halb kaleidoskopischer Ordnung ein ungekeimtes Reisskorn an das andere klebt. Herr Lindner hat uns weder mit der Gährung ungeborener Gedanken überschüttet, noch mit Reissblumen anstatt der Märzglöckchen abgespeist. Es knospen seine Gaben gleich den Frühlingsblüthen auf Stengeln, zwischen Blättern, wie sie die Natur uns bietet. Sei gleich hier und da der eine oder andere Stengel etwas lang geschossen, so schießt er doch nicht nackt hervor, sondern von der Ranke der Arabeske mannigfach umwunden. Die Blume der Leistung, die Lindner'sche Cantilene, hebt sich ab von einem Hintergrunde nicht selten mehrstimmiger oder arpeggirter, von rapiden Octavengängen unterbrochener Passagen und Cadenzen. Darauf gefasst, hier wirkliche Musik zu hören, aber beiläufig gezwungen, über technische Künste zu erstaunen, würde jeder Zuhörer unfehlbar die Partie dieses beiläufigen Zwanges nehmen, liesse man ihn wählen zwischen diesem und zwischen exorbitanten Etuden über Thematata vom Range eines „Yankee doodle“, womit auch wohl einmal ein Saitenkünstler ein gleiches Staunen sich errang. Wir brauchen Herrn Lindner wegen dieser provocirenden Gegenüberstellung nicht um Verzeihung zu bitten, da derselbe als Joachim's Quartettgenosse wahrscheinlich besser als wir alle Rede stehen kann über die Vielseitigkeit des

Antagonismus in der Arena des den Gipfel des Zeitalters beherrschenden Virtuositentums und über die Mittel zu dem Zwecke, der Aufwiegelung des Publicums durch hundert erhitzte Impostoren die Abwiegelung durch einfaches, ruhiges Imponiren folgen zu lassen. Genug für uns, dass er uns einmal zeigte, wie man der Technik den Zügel schiessen lässt, ohne das Ingenium unter den Rädern zu zermalmen. Möchten sich doch alle Musiker, die das Gleiche noch nicht zeigen können, jenes Bild beschreiben lassen, welches Plato von der Seele gab. Sie gleicht dem Führer eines ungleichen Zweigespanns. Mag von dem wilden Rosse das zahme gleich der Feigheit geziehen werden: dieses weiss gleichwohl, wie vor dem überwältigenden Anblicke des Urbildes der Schönheit die zügellose Kraft zusammenbricht, und wahres Leben in der Liebe schliesslich nur durch dauerndes Zusammengehen von Zweckbewusstsein, Kühnheit und Bescheidenheit ermöglicht wird. Für alle Zeiten bleibt der platonische Mythos die höchste Kunst-Autorität; spiritualistisch und romantisch zu gleicher Zeit, und trotz seiner Ideen-Tiefe doch nur ein Gleichniss des gemeinen Lebens, gibt er einen Maassstab für jede Haupt-richtung der Kunst, und nicht nur der schöpferischen, sondern auch der executiven, die wir in Herrn Lindner's Leistung angenehm verbunden sahen. Man braucht die Figur des Bildes oder deren musicalische Interpretation wie die Lösung des Columbus-Räthsels nur Ein Mal zu sehen und zu hören, um die Richtigkeit der Sache zu begreifen; und wer sie begriffen hat, der wird gewissenshalber in alle Zukunft sich verhindert fühlen, das Aggregat mit dem Organismus, das Quodlibet der Phrasen mit dem Ideal der Kunst zu confundiren. Mosaik ist nicht Architektur; und Musik, will sie keine Stoppellese, sondern einen Aernte-Reigen führen, muss dabei bleiben, die goldenen Aehren zum runden Kranze zu flechten. Ohne Herrn Lindner's Invention und Factor für unübertroffen zu erklären, danken wir demselben gleichwohl dafür, dass und wie er durch Vorführung eigener Compositionen uns erfreute. Mag es reichere geben, reifere Schöpfungen — wir sagen es mit Berücksichtigung der neu hinzugekommenen Theile des Op. 22 — gibt es wenige für ein Instrument, das Mattheson im Jahre 1713 zuerst beschreibt und dessen Literatur nach wenigen Menschenaltern datirt*). Wir dürfen deshalb anerkennen, die Production war kein Dementi der Ankündigung, wonach in dem Concerte der vereinigten Militärcorps nur classische Compositionen zur Aufführung kommen sollten. Die Dirigir-Stimme der Orchester-Begleitung lag in den Händen des Infanterie-Musik-Directors

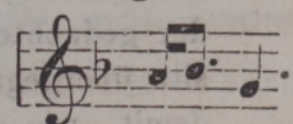
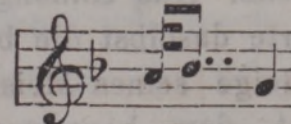
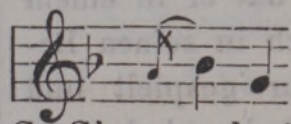
Herrn Asche, der sich auch mit der Strenge eines Soldaten und der Wärme eines Bräutigams dem Einüben und Leiten der Ouverturen-Abtheilung des Concertes unterzogen hatte. Der Vorsteher der Cavallerie-Musik, Herr Eidam, dirigitte den Schlusstheil des Concertes, die achte Sinfonie (*F-dur*) von Beethoven. Der wohldisciplinirten Aufführung, die dem Vernehmen nach auch der in Gesellschaft des Herrn Lindner eingetroffene Armee-Musik-Director Gerold aus Hannover als Zuhörer mit seiner Aufmerksamkeit begleitete, wurde die der Fülle der Besetzung und dem Eifer des Dirigenten gebührende Anerkennung zu Theil. Vielleicht war die Bemerkung richtig, dass, je mehr sich die Besetzung des Orchesters dem wirksamsten Verhältnisse nähert, desto mehr die durch den volleren Saitenklang gedeckten Bläser suchen müssen, sich viel lieber durch möglichste Sauberkeit der Intonation und Articulation als durch das Gegentheil die Aufmerksamkeit zu sichern. Dies gilt nicht vom Holz-Quartett, dem wir nur noch die Fähigkeit eines schwächeren Ansatzes hätten wünschen mögen bei dem tonischen *B-dur*-Accord, der die harmonische Basis für das reizende Allegretto-Thema bildet. Mit reinster Wirkung stieg bis zum dreigestrichenen *g* die Clarinette in dem lieblichen Solo des Trio der Menuet; leider hatte Herr Lindner, der die Cello-Begleitung gütigst übernommen, so tief im Orchester sich versteckt, dass man kaum einige Saitenklänge neben den Tönen der Hörner und der Clarinette im Plafond des Hörraumes vernehmen konnte. Dennoch würde das Trio, diese Perle der Sinfonie, in der Erinnerung des aufmerksamen Hörers sein Relief behalten haben, wenn das Orchester nicht aus einem unbekanntem Grunde von der Gewohnheit abgewichen wäre, nach dem Trio beim *Dacapo* die Reprise-Zeichen unberücksichtigt zu lassen. — Im Finale hörte man statt der thematischen Figur:



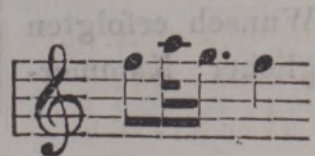
, beständig:



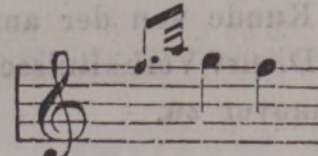
, ein Punkt, der schwerlich zu Zweifeln irgend einen Anlass geben kann, und wohl nicht dadurch entschuldigt werden wird, dass nach dem „Clavierbüchlein von Friedemann Bach“, nach Marpurg, Ph. Em. Bach, Türk und Chrysander die Vorgänger der Haydn-Beethoven'schen Schreibekunst vielleicht keinen wesentlichen Unterschied gesetzt haben würden zwischen Notirungen wie



S. Chrysander's Vorhem. z. I. Bde. der Bach'schen Clavier-Compositionen, und C. Ph. Em. Bach: Wahre Art, das Clavier zu spielen, I. 2, 6; Von dem Anschlage, §. 7:



s. v. a.



*) Erfinder des aus der Knie-Geige — Viola da Gamba mit Guitarrre-Bunden und 6—7 Saiten — entstandenen Violoncello war der Abbé Tardieu 1705.

Meinem Wunsche zuwider gebricht mir Raum und Zeit, mich auszusprechen über die Sinfonie selber an sich und mit Beziehung auf die Frage ihrer Entstehungszeit (1801, und später übergearbeitet?)*). Möchte unsere Stadt, die vor Begründung eines Orchester-Vereins allein auf das Militär-Orchester angewiesen, ähnlicher Concerte doch entbehren, das Gebotene durch angemessene Schätzung zu belohnen wissen! Ich schliesse mit der nachträglichen Erinnerung, dass zwischen Herrn Lindner's Concert und Capriccio unter Leitung des Herrn Asche die Iphigenien-Ouverture von Gluck zu Gehör kam, und rufe den verhallten Tönen nach: „O, rettet euer Bild in meiner Seele!“

Severus.

Die neue Harmonielehre.

Die Neue Zeitschrift für Musik hat jetzt eine gekrönte, von Herrn Dr. F. P. Grafen Laurencin verfasste Preisschrift: „Erklärende Erläuterung und musicalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik“ — zum Besten gegeben.

Wenn der Herr Graf im Ernste meint, dass das, was er in den neuesten Kunstschöpfungen als etwas Neues gefunden haben will, auch etwas Neues sei, so müsste man sich wundern über seine Unkenntniss in der musicalischen Literatur. Wir halten aber das Ganze entweder für Spass oder aber für das Bestreben, die betreffenden Componisten mit einer Glorie zu umgeben, welche diese als verdient nicht annehmen können, da sie wohl wissen werden, dass sie an Erfindung neuer Accorde und neuer Accordfolgen ganz unschuldig sind.

Was für ein Wesen machen doch diese Leute z. B. über den Gebrauch des übermässigen Dreiklangs und des übermässigen Sexten-Accords und deren Versetzungen! Was für ein neues Wunder glaubt Richard Wagner entdeckt zu haben, wenn er den verminderten Septimen-Accord auf so und so viel Weisen auflösen kann! Das sind alte Geschichten, und wenn ein Schüler eines Conservatoriums so genannten alten Stils dies nicht schon vor 40 — 50 Jahren gelernt hat, so lasse er sich sein Lehrgeld wiedergeben.

Wir wollen es dem Herrn Grafen kurz und ohne poetische Declamation sagen, worin die vermeintliche

„Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik“ in den neuesten Kunstschöpfungen besteht.

Es gibt einen in allen alten Harmonielehren vorgefundenen Satz, welcher lautet: „Auf jeden Accord kann jeder andere Accord folgen.“ Auf diesen Satz sich stützend, greifen die neuesten Kunstschöpfer keck und kühn zu den für unser Ohr bisher ungewöhnlichen und ungewöhnlichsten Accordfolgen — und das ist das Neue bei ihnen. Die dabei vorkommenden Augen und Ohren zerreissenden und unsingbaren Intervallenfolgen und die willkürliche, schülerhafte musicalische Grammatik ist ebenfalls etwas Neues, aber etwas Schlechtes.

Noch haben die neuesten Kunstschöpfer keine neuen Accorde und eben so wenig neue Accordfolgen erfunden. Sollte aber der Herr Graf Laurencin uns etwas der Art späterhin nachweisen können, so wollen wir ihm dankbar sein und an eine „durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkte Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik“ glauben. In allem bisher Gepriesenen der neuen Erfinder ist nur die rücksichtslose, um nicht zu sagen: schamlose, Anwendung des längst Bekannten neu.

Dessau.

Psychander.

Beethoven's Musik zum Prometheus-Ballet.

Zur Berichtigung und Ergänzung dessen, was in dem Berichte über das neunte Gesellschafts-Concert (in Nr. 10, S. 79) in Bezug auf die genannte Ballet-Musik gesagt ist, diene Folgendes.

Die Ankündigung auf dem Concert-Programm: „Musik von L. van Beethoven zu dem Ballet“ u. s. w., welche, genauer genommen „Aus der Musik“ u. s. w. hätte lauten sollen, hatte uns zu der irrthümlichen Annahme verleitet, als wären aus dem ganzen Werke nur jene vier Nummern noch vorhanden. Dem ist aber nicht also; denn sowohl im gestochenen Clavier-Auszuge (1802 und 1805 bei Hofmeister in Leipzig erschienen) als in der handschriftlich vorhandenen Partitur enthält das Werk sechs zehn Nummern ausser der Ouverture und der sich daran schliessenden *Tempesta*. Es sind folgende:

- Nr. 1. *Adagio* und *Allegro*, $\frac{2}{4}$ -Tact, in *C-dur*.
- Nr. 2. *Adagio* und *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *D-moll*.
- Nr. 3. *Allegro vivace*, $\frac{3}{4}$ -Tact, in *F*.
- Nr. 4. *Maestoso* und *Andante moderato*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *D*.
- Nr. 5. *Adagio* mit Soli von Flöte, Clarinette, Fagott und Harfe, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *B-dur*, nebst *Allegretto*, $\frac{6}{8}$ -Tact, in *B-dur*, mit Violoncell-Solo.

*) Wodurch kommt der geehrte Herr Correspondent auf diese Vermuthung? Die VIII. Sinfonie hat Beethoven im Jahre 1812 im Frühling zu Linz, wo er sich bei seinem Bruder aufhielt, geschrieben. Aufgeführt wurde sie zum ersten Male in Wien am 27. Februar 1814. Anm. der Redaction.

- Nr. 6. *Adagio*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *G-dur*, nebst *Allegretto*, $\frac{3}{4}$ -Tact, in *G-dur* (einer Art von Violin-Solo für alle Pulte der ersten Geige).
- Nr. 7. *Grave*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *C-dur* (langer, imposanter Satz, der in *A-dur* schliesst, überleitend zu):
- Nr. 8. *Allegro con brio*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *D-dur*, der längste Satz, heroisch, kriegerisch, mit *Presto* den ersten Act schliessend.
- Nr. 9. *Adagio*, $\frac{3}{4}$ -Tact, in *Es-dur*, mit Oboe-Solo; nebst *Allegro molto*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *C-moll*.
- Nr. 10. *Pastorella Allegro*, $\frac{6}{8}$ -Tact, in *C-dur*.
- Nr. 11. *Andante*, $\frac{4}{4}$ -Tact, und Nr. 12 (*Solo del Signore Gioja*) *Allegro*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *C-dur*, mit einem Zwischensatz in $\frac{3}{4}$ -Tact *Adagio* (Flöten-Solo).
- Nr. 13. *Allegro*, $\frac{2}{4}$ -Tact, in *D-dur* (*Terzettino grottesco*).
- Nr. 14. *Allegro*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *F-dur* (*Solo della Signora Casentini*), nebst *Adagio*, $\frac{3}{8}$ -Tact, mit Bassethorn-Solo.
- Nr. 15. *Andantino*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *B-dur* (*Solo di Vigano*), *Adagio*, $\frac{2}{4}$ -Tact, und *Allegro*, $\frac{3}{4}$ -Tact, in *B-dur*.
- Nr. 16. *Finale Allegretto*, $\frac{2}{4}$ -Tact, in *Es-dur*, *Allegro molto*, $\frac{4}{4}$ -Tact, und *Presto*, $\frac{4}{4}$ -Tact.

Diese vollständige Musik zum Prometheus ist mit geringen Auslassungen von kurzen Sätzen, die ohne Pantomime keine Bedeutung haben, zwei Mal in Wien, so wie zwei Mal in München und im fünften Concerte zu Aachen den 19. Januar d. J. mit grossem Beifalle im Concertsaale aufgeführt worden. Das aachener Programm gibt dazu folgende Notizen:

„Der bekannte Dichter Seidl hat für Wien eine poetische Einleitung und Erklärung (nicht ein verbindendes Gedicht) dazu verfasst. Doch erklärt diese Erklärung den Zusammenhang der Musik nur äusserst dürftig, was auch kaum anders möglich ist, da man über den Inhalt jenes Ballets von Vigano nicht viel Anderes weiss, als was der Theaterzettel des k. k. Hofburg-Theaters vom 28. März 1801 darüber besagt. Das Buch des Ballets ist leider gänzlich rerloren gegangen und trotz vielfältig in Wien aufgewandter Mühe bis jetzt nicht wieder aufgefunden. Der erwähnte Theaterzettel lautet, wie folgt:

„Die Geschöpfe des Prometheus.

„Personen:

„Prometheus, Herr Cesari; Geschöpfe, Mlle. Casentini und Herr S. Vigano; Bacchus, Herr Gioja; Pan, Herr Achinger; Terpsichore, Mad. Brendi; Thalia, Mad. Cesari; Melpomene, Mad. Renth; Apollo, Amphion, Arion, Orpheus.

„Inhalt:

„Die Grundlage dieses Ballets ist die Fabel des Prometheus. Die Philosophen erklären die Anspielung der Fabel dahin, dass sie denselben als einen erhabenen Geist

schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Kunst und Wissenschaft verfeinerte und ihnen Sitte beibrachte.

„Von diesem Grundsatz ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballet zwölf belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

„Prometheus führt sie nach dem Parnass, um sie von Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen.

„Apoll befiehlt dem Amphion, dem Arion und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst—der Melpomene und der Thalia, mit dem Trauer- und Lustspiele—der Terpsichore und dem Pan, sie mit dem von dem Letzteren erfundenen Schäfertanze—und dem Bacchus, mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.“

„So weit unser Theaterzettel. Wenn derselbe eine allgemeine Andeutung des Inhaltes gibt, so lässt sich doch nicht von jedem einzelnen der in Beethoven's Musik vorkommenden Tonstücke sagen, was es bedeute. Die Overture ist allgemein bekannt; sie schliesst indessen nicht gewohnter Maassen ab, sondern führt in einen Sturm hinein, in welchem der Halbgott das beseelende Feuer vom Himmel holt. Es folgt die Scene der Belebung in einem fast geheimnissvollen *Adagio* und zart heiteren *Allegretto*. Das nächste Musikstück (Nr. 2 und 3) lässt errathen, dass ein Ungewitter—vielleicht der Zorn der Götter—den Frieden der neugeschaffenen Welt zu stören droht; indessen beschwichtigt sich dasselbe bald und lös't sich zur anmuthigsten und reizvollsten Heiterkeit auf. Die sich anreihenden Musikstücke scheinen auszusprechen, was in jenem Theaterzettel angedeutet wurde. Ein ausserordentlich schönes Stück mit Harfe (Nr. 5) führte wohl den Orpheus und Amphion auf die Bühne, um die Macht der Musik zu versinnlichen. Andere Stücke heiteren und ernsten Charakters sollen vielleicht die Musen des Lust- und des Trauerspiels in ihren pantomimischen Darstellungen unterstützen. Ein weitgeführter Marsch (Nr. 7 und 8) schliesst die erste Abtheilung in rauschender Weise. Im weiteren Verfolge erscheint nach einem leidenschaftlich bewegten *Adagio* und *Allegro agitato* (Nr. 9) eine heitere *Pastorella* (der im Programm erwähnte Schäfertanz Pan's und Terpsichore's), welchem sich ein Solo des Bacchus (Nr. 11 und 12) und demnächst ein *Trio grottesque* (Nr. 13, wahrscheinlich der im Programm angedeutete heroische, von Bacchus erfundene Tanz) anschliessen. Fernere, theils zärtlich empfindsame, theils sinnig heitere *Soli della Signora Casentini* und *del Signore Vigano* (Nr. 14 und 15) lassen errathen, in welcher Weise die von den Unsterblichen erhaltene Beleh-

rung auf die Geschöpfe des Prometheus, deren hervorragendste jene Beiden gewesen zu sein scheinen, eingewirkt haben mag. Das brillante Finale, welches uns durch sein Haupt-Motiv auf bekannten Boden führt, schliesst das Werk auf das entsprechendste.

Behutes Gesellschafts-Concert in Köln

Im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 12. März 1861.

Programm. Erster Theil: 1. *Passacaglia* (Orgel-Phantasie) von J. S. Bach, für grosses Orchester bearbeitet von Esser. 2. Arie: *Tu sei il cor di questo core*, aus „Julius Cäsar“ von G. F. Händel, vorgetragen von Herrn Julius Stockhausen. 3. Concert für Pianoforte und Orchester in *F-dur* von W. A. Mozart (Nr. I. der Härtel'schen Ausgabe), vorgetragen von Herrn Capellmeister F. Hiller. 4. Arie: *Ma Denise était si jolie* aus *Le valet de Chambre* von Caraffa (Julius Stockhausen). 5. Feierlicher Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen“ von L. van Beethoven. 6. a. „Sonntag am Rhein“ von R. Schumann. b. „Mein“ von F. Schubert (Julius Stockhausen).

Zweiter Theil: *Sinfonia pastorale* von L. van Beethoven.

Bach's *Passacaglia* (eigentlich: *Il Passacaglio*, französisch *La Passecaille**) fand bei unserem Publicum keinen Beifall. Auch wir können den Gedanken, Bach's Orgel- oder Clavier-Compositionen für unser heutiges Orchester zu bearbeiten, keineswegs einen glücklichen nennen, obwohl wir gern die Geschicklichkeit, mit welcher Esser ihn ausgeführt hat, anerkennen. Wenn schon die Uebertragungen von Clavierwerken Mozart's und Beethoven's auf das Orchester ihre Bedenken haben, so sind sie doch wenigstens dadurch gerechtfertigt, dass diese Componisten bereits unser jetziges Orchester kann-

*] Der Name bezeichnet ursprünglich einen Tanz, wie die verwandten Bezeichnungen Chaconne, Bourrée, Gavotte, Gigue, Allemande, Sarabande, Menuett, Courante u. s. w. Dass die *Passecaille* der Chaconne (*Ciaconna*) ähnlich sei, sagen alle Erklärer, aber damit ist wenig erklärt. Denn was ist die *Ciaconna* für ein Tanz gewesen? „Ein ursprünglich italiänischer, von mässig langsamer Bewegung im $\frac{3}{4}$ -Tact, mit fühlbaren rhythmischen Einschnitten“ — sagen die Wörterbücher der Tonkunst, als wenn nicht jeder Tanz „fühlbare rhythmische Einschnitte“ hätte! Aber auch die alten Musiker waren schon uneinig über den Unterschied zwischen Chaconne und *Passecaille*; Koch verlangt die langsamere Bewegung für die letztere, Mattheson gerade umgekehrt für die erstere. — Der Augenschein lehrt, dass die älteren Meister diese Tanz-Melodien als Themata zu Variationen und Phantasien benutzten, ihnen ihre damals bekannten und beliebten Tanznamen als Laufpass vorsetzten, und sich um die ursprüngliche Bedeutung so wenig kümmerten, dass sie, wie Vater Bach, aus einer *Passecaille* sogar ein prachtvolles und kunstreiches Stück für die Orgel setzten und ohne Zweifel auch in der Kirche vortrugen. Aber auf der Orgel soll man es auch lassen, nicht fürs Orchester unserer Zeit ausstaffiren.

ten und ihre grössten Werke dafür geschrieben hatten, mithin, wie auch die oft orchestermässige Behandlung des Claviers, besonders bei Beethoven, zeigt, auch wohl Manches, was sie für das Pianoforte schrieben, im Geiste als Orchestermusik gehört haben mögen. Bei Bach's Werken ist das aber gar nicht der Fall; man könnte eher das Umgekehrte sagen, nämlich er habe z. B. bei seinen Violinsachen (Sonaten, Fugen u. s. w.) mehr an das Clavier gedacht; wenigstens sind die letzteren ganz und gar in dem contrapunktischen Stile der Clavierwerke geschrieben. Wir gehören gewiss zu denjenigen, die von der innigsten Verehrung für die Tiefe und Grösse der Bach'schen Musik durchdrungen sind; aber das darf uns nicht hindern, uns gegen die jetzige Mode (denn viel mehr als Mode ist es wahrlich nicht!) zu erklären, die es für guten Ton hält, die Concert-Programme von Paris bis Petersburg stets mit einem Stückchen Bach zu verzieren, welches sich häufig genug darauf ausnimmt wie ein Restchen von jenem kernhaften alten Tuche, das man gar nicht verschleissen konnte, auf die fadenscheinigen, durchsichtigen Fabrikgewebe der Modernität gesetzt. Will man das grosse Publicum der Concertbesucher, wozu wir eine zahlreiche Menge von sehr gebildeten Musikfreunden rechnen, für Bach gewinnen, so führe man seine Gesangwerke auf, die mit überwältigender Gewalt Herz und Gemüth ergreifen, wie wir das auch bei unserem Publicum schon oft erlebt haben, und es am Palmsonntag bei der Aufführung der Matthäus-Passion wieder erleben werden.

Dass Julius Stockhausen's Vorträge ein Glanzpunkt am Horizonte des Concert-Abends waren, wem braucht man das erst noch zu sagen? Der Gesangesmeister war sehr gut bei Stimme und trug die sehr schöne Arie aus der Oper „Julius Cäsar“ von G. F. Händel auf vollendete und ergreifende Weise vor. Man bekam dadurch die Ueberzeugung, dass die alte Form der Arie, welche den ersten Theil derselben wiederholt, doch eine wohlbegründete und für den Sänger und den Hörer auch dankbare und ansprechende, aber freilich auf einen Vortrag berechnete ist, wie ihn die Masse unserer heutigen Sänger kaum noch kennt. Bei Stockhausen sehnte man sich nach der Wiederholung und war bei derselben nun erst vollends im Stande, die edle Schönheit der Melodie und des Vortrags recht innig zu empfinden. Die Arie ist aus der italiänischen Oper „Julius Cäsar in Aegypten“, welche Händel Anfang 1724 in London geschrieben hat, wo sie zuerst aufgeführt wurde; nachher auch in Deutschland, 1725 in Hamburg, 1733 in Braunschweig in der Sommermesse. Senesino sang in London den Cäsar, die Cuzzoni die Kleopatra.

Ein anderes Genre des Vortrags zeigte die französische Arie aus dem *Valet de Chambre* von Caraffa. Die Feinheit und Anmuth des Vortrags, in Verbindung mit der schönen Tongebung, wie sie bei Stockhausen's Gesang Statt findet, hört man selbst bei den guten französischen Sängern der Opéra comique nicht in dieser Vollkommenheit. Von den „Liedern“ sprach das erste von Schumann trotz des vortrefflichen Vortrags nicht so lebhaft an, als das zweite von Schubert. Es folgte ein dermaassen anhaltender, wohl sieben Mal wieder von Neuem beginnender Applaus, dass sich der geniale Künstler entschliessen musste, noch einmal zu erscheinen; er sang die „Lorelei“ von Schumann auf unnaebahmlich schöne Weise und schied unter dem Rauschen des stürmischen Beifalls.

Zwischen den beiden Arien wurde uns ein wahrhaft classischer Kunstgenuss zu Theil durch F. Hiller, der endlich einmal wieder

als Clavierspieler auftrat und Mozart's Concert Nr. 1 in *F-dur* auf eine Sinn und Herz gewinnende Weise vortrug. Und welch eine Composition! Wir pflegen jetzt so oft von Instrumentirung bei den Neueren zu sprechen, aber was will die anerkennungswertheste gegen die Mozart'sche sagen, die ihren genialen Schöpfer auf jeder Seite der Partitur verräth und einen Reiz wechselnder Grazie und Empfindung gewährt, der vor Allem geeignet ist, den Werth des rein musicalisch Schönen in sein wahres Licht zu stellen! Aber um diesen Werth auch in der Clavierstimme leuchten und wärmen zu lassen, dazu gehört ein Anschlag, ein Vortrag, ein Melodien-spiel oder vielmehr ein Claviergesang, wie ihn Hiller vorzugsweise vor allen seinen Kunstgenossen auf dem Pianoforte besitzt. Mozart — Hummel — Hiller, das ist die Trias der Tradition des edlen Stils auf dem Flügel.

Den zweiten Theil des Concertes füllte die Aufführung der Pastoral-Sinfonie von Beethoven, deren Ausführung namentlich im Quartett der Saiten-Instrumente vorzüglich war, in einigen Blas-Instrumenten aber sowohl in Bezug auf reine Intonation als Tonansatz Manches zu wünschen übrig liess. Das Publicum war von der lange nicht gehörten Composition auf das lebhafteste ergriffen und begleitete jeden Satz mit andauerndem Beifalle.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft spielten die Herren Königslöw, Derckum, Grunwald und Breuer ein Violin-Quartett von Ferdinand Breunung, dem Dirigenten des Orchesters jener Gesellschaft und des städtischen Singvereins. Das Werk erhielt in allen Sätzen den lebhaftesten Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft, der dritte (Scherzo), der sich durch Originalität und eigenthümlichen Rhythmus auszeichnet, rief wiederholten Applaus hervor. Das Quartett ist recht selbstständig gearbeitet und zeigt überall den gediegenen Musiker. Der erste Satz ist hier und da noch etwas kraus, wozu das gleich mit Sechszehntel-Figuren auftretende, sehr lebendige Thema leicht verleitet haben mag; jedoch wird er durchaus nicht unklar.

Paris (Correspondenz Havas), 14. März. Wagner's Tannhäuser hat gestern bei der ersten Aufführung kein Glück gehabt. Die Zukunfts-Oper erlitt ein in den Annalen der hiesigen Oper seltenes Fiasco. Die aufopfernden Bemühungen der Anhänger und Freunde des Meisters und seiner musicalischen Richtung vermochten durch Beifall des Gelächters und Zischens des französischen Publicums nicht Herr zu werden. So sehr auch von den Gegnern die hervorragenden Leistungen des Herrn Niemann als Sänger und Darsteller nach Verdienst gewürdigt wurden, so vermochte weder er noch die anderen Mitwirkenden den Fall der Oper aufzuhalten. Uebrigens wurden sie auch schliesslich, gleichsam zum Zeichen, dass das Missfallen der Oper und nicht der Aufführung gelte, herausgerufen. Die Ausstattung des Stückes war prachtvoll, das Orchester, was wohl bei der Katastrophe mit in Anschlag zu bringen ist, an vielen Stellen schwach und der Aufgabe nicht gewachsen, oder dieselbe nur mit Unlust mangelhaft erfüllend. Der Kaiser wohnte der Aufführung bis ans Ende bei.

Der Constitutionnel berichtet vorläufig heute schon: „Die Versammlung war glänzend und mit sichtbarer Leidenschaftlichkeit für und gegen das Werk erfüllt. Die Direction hatte für Decoration und Scenerie keine Ausgaben gescheut. Die Sänger haben gewissenhaft ihre Pflicht erfüllt, und dennoch gelangte das Stück nicht ohne Wi-

derspruch und — wenn man es sagen soll — nicht ohne einige Pfiffe bis ans Ende. Immerhin hat man einigen Stellen von unbestreitbarem Verdienste einstimmige Gerechtigkeit widerfahren lassen; dagegen hat man aber einige Tacte von zweideutigem Geschmacke vielleicht etwas zu lebhaft angegriffen. Wir wollen hier kein Urtheil fällen, sondern einzig den Effect dieses so ungeduldig erwarteten Abends constatiren.

Die Besetzung war folgende: Tannhäuser, Niemann; Wolfram von Eschenbach, Morelli; der Landgraf, Cazaux; Venus, Mad. Tedesco; Elisabeth, Msle. Marie Sax; ein Hirtenknabe, Msle. Riboux. Die auf dem Zettel figurirenden Dichter sind die Herren Nutter und Edmund Roche.

Ankündigungen.

Stuttgarter Musikschule (Conservatorium).

Mit dem Anfange des Sommer-Semesters, den 11. April d. J., können in diese für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche durch die Gnade Sr. Majestät des Königs aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Die Unterrichts-Gegenstände mit den betreffenden Lehrern sind folgende: Elementar- und Chorgesang Herr Ludwig Stark und Herr Hauser; Sologesang Herr Kammer Sänger Rauscher und Herr Stark; Clavierspiel Herren Sigmund Lebert, Dionys Pruckner, Wilhelm Speidel, Herr Hofmusiker Levi, Herren Hess, Attinger, Tod und Wölfle; Orgelspiel Herr Professor Faisst und Herr Attinger; Violinspiel Herren Hofmusiker Debussère und Keller; Violoncellspiel Herr Hofmusiker Boch; Tonsatzlehre Herren Faisst und Stark; Partiturspiel, Geschichte der Musik, Methodik des Gesang-Unterrichts Herr Stark; Methodik des Clavier-Unterrichts Herr Lebert; Orgelkunde Herr Prof. Faisst; Declamation Herr Hof-Schauspieler Arndt; italiänische Sprache Herr Secretär Runzler. — Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, so wie im Ensemble- und Orchesterspiel ist den dafür befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden (57 $\frac{1}{6}$ Thlr.), für Schüler 120 Gulden (68 $\frac{1}{6}$ Thlr.).

Anmeldungen wollen vor der am 6. April Statt findenden Aufnahme-Prüfung an unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im März 1861.

Die Direction der Musikschule:
Professor Dr. Faisst.

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

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.