

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 29.

KÖLN, 20. Juli 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860. Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel. — Das sechste seeländische Musikfest in Holland. II. (Zweiter Tag: *Elia op Horeb* von Franz Coenen — Der 95. Psalm — Pastoral-Sinfonie — Frühlingsbotschaft von Gade.) Von Richard Hol. — Aus Mannheim (Vincenz Lachner's Jubelfeier). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Jahresbericht der deutschen Tonhalle in Mannheim).

## Die Lieferungen der Händel-Gesellschaft für 1860.

Beleuchtung eines Urtheils über Passionsmusik und über die Coloratur bei Händel.

Das Jahr 1860 hat die deutsche Ausgabe der Werke Händel's um drei Compositionen des Meisters vervollständigt: die „Passion nach dem neunzehnten Capitel des Evangelisten Johannes“, Text von Postel, die Semele und Theodora.

Das Feuilleton der Kölnischen Zeitung der Nummern 148 und 149 enthält eine Anzeige dieser drei Werke, welche wir, als unter unseren Augen gedruckt, nicht mit Stillschweigen übergehen können, wegen ihres Eingehens in die künstlerischen Intentionen Händel's, was ausführlicher und fachmässiger geschieht, als es ein Feuilleton erwarten lässt. Dies legt uns die Nothwendigkeit auf, die daselbst niedergelegten Ansichten und Voraussetzungen aus dem grossen Kreise musicalischer Laien, in den sie hineingeworfen sind, vor dasjenige Tribunal zu ziehen, vor welches dergleichen Dinge gehören, zumal da wir der Meinung sind, dass eine unbefangene Würdigung der Händel'schen Werke und des so reich vorhandenen Grossen und Herrlichen in ihnen weit mehr zur Theilnahme für das Unternehmen der deutschen Gesamt-Ausgabe anrege, als ein bis zur Abgötterei getriebener Cultus, mag er auch mit dem ganzen Aufgebote einer lebhaften Einbildungskraft und einer dialektischen Verstandesfertigkeit im Dienste jener uns gepredigt werden. Im vorliegenden Falle fordert die Autorität des leicht zu erkennenden Verfassers (des Professors G. in Heidelberg) in literarisch-ästhetischen Dingen und seine höchst ehrenwerthen Verdienste um die Händel-Gesellschaft und deren Ausgaben in Bezug auf die Texte doppelt zur Prüfung seines Urtheils in musicalischen Dingen auf.

Die Passion ist ein wenig umfangreiches Werk aus Händel's frühesten Zeit, in Hamburg wahrscheinlich (denn

die genaueren Angaben fehlen) im Jahre 1704 geschrieben. Dass G. den Werth dieses Jugendwerkes nicht besonders erhebt, dass er ihm mehr nur ein historisches Interesse zuerkennt, verargen wir ihm nicht; wir stimmen mit ihm darüber ein. Auffallend aber für einen so entschiedenen Verehrer Händel's sind Aeusserungen wie die, dass „ein Mann wie Thibaut aus der Beschaffenheit dieses Jugendwerkchens herausgelauscht haben würde, dass Händel dieser Richtung schon jetzt nicht mit dem Herzen anhing; dass man herauszuhören glaubt, dass selbst in solchen Stücken, wo der Text noch einigen gesunden Anhalt bietet, der Componist sich kalt dazu verhält; dass man herauszufühlen glaubt, dass er da, wo er sich am meisten heben will, unnatürliche Stelzen gebraucht, wie in einigen erhabeneren Stellen des Bibel-Textes, wo er durch Ungewöhnlichkeit und Originalität den Wiederholungen des oft Wiederholten, scheint es, entgegen wollte, durch einen Kunstgriff, heisst dies, der sonst Niemandem ferner lag, als gerade Händel“.

Diese Aeusserungen sind wieder einmal die leidige Folge der Literaten-Kritik in musicalischen Dingen. Nehmen wir auch das Wort Literat im allerbesten Sinne, also für einen wissenschaftlich und philosophisch gebildeten Schriftsteller, so liegt es doch auf der Hand, dass diese Bildung für sich allein nicht genügt, über Musik, die ihre besondere Wissenschaft und Aesthetik hat, ein richtiges Urtheil zu fällen, wenn nicht die Kenntniss dieser musicalischen Wissenschaft, und noch mehr als das, auch eine gewisse praktische Uebung und Einlebung in die Kunst und in ihre Formen hinzukommt. An dem Mangel der beiden letzteren Eigenschaften bei so vielen Kritikern unserer Zeit liegt es, dass die Vocalwerke der Tonkunst so häufig ganz einseitig vom poetischen Standpunkte aus, d. h. nach den Texten, analysirt und beurtheilt werden\*).

\*) „Die Musik ist eine gar eigene Wissenschaft; wie mancher Dilettant schon hat sich an ihr die Finger verbrannt! Keines-

Fragen wir, was denn der geistreiche und gelehrte Schreiber obiger Zeilen für eine „Richtung“ meint, welcher Händel schon in seiner Jugend „nicht mit dem Herzen anhing“, und „aus welcher er glücklich zu preisen, den Ausweg früh gefunden zu haben“, so gewahren wir mit Erstaunen, dass keine andere als die S. Bach'sche gemeint ist! Und warum ist diese verwerflich? Weil die Texte dieser Gattung „ein Conglomerat von gegebenen Bibelworten grösstentheils unmusicalischen Inhalts, von Kirchenliedern u. s. w. sind“. — Doch die Sache klingt so unglaublich, dass wir G. selbst reden lassen müssen:

„Zwar wäre es nicht undenkbar, dass der herrschende Modegeschmack für Passionen auch diesem jugendlichen Debut unseres Meisters eine unverhältnissmässig günstige Aufnahme verschaffte, wie denn schon Winterfeld in den Chören desselben den „„gereifteren Meister““ erkannt haben wollte, wo Chrysander nur den späteren Meister „„schüchtern angedeutet““ findet. Indessen wird es nicht ausbleiben, dass diese Geschmacksrichtung des Tages ihre Läuterung erlebt, sobald man in Deutschland ein wenig lernen will, zwischen Kunstgenuss und Erbauung zu unterscheiden. Wir lassen dahin gestellt, ob Passionen noch jetzt eine geeignete Art gottesdienstlicher Feier seien; jedenfalls entsprechen sie diesem Zwecke mehr, als dem, der eigentlichen Kunstwerken vorgezeichnet ist, und am meisten dort, wo sie in einer altursprünglichen, durchaus naiven Form (wie in Rom bei den Charfreitags-Aufführungen durch Priester) auf allen Kunst-Anspruch gänzlich verzichten. Selbst in der vollkommensten Gestalt, die sie unter Bach's Händen angenommen hat, kann diese Gattung (ein Conglomerat von gegebenen Bibelworten eines zum Theil unmusicalischsten Inhaltes, von Kirchenliedern, von den einfachsten Chor- und den verschiedensten Arien-Texten der bombastischsten und plattesten Poetaster) einem wahrhaft kunstsinnigen Geiste niemals einen ungetrübten Genuss gewähren. Ein Mann wie Thibaut scheute sich nicht vor

wegs stimme ich denjenigen Musikern bei, welche die Musik als Kloostergut ansehen, die Dilettanten zu Laien machen und ihnen alles Mitsprechen untersagen möchten. Der verehrte Gerwinus, dem ich so viele Belehrung verdanke und dessen herrliche Einsicht in das Grundwesen der Händel'schen Musik für mich ermuthigender gewesen ist, als das Verhalten meiner sämtlichen musicalischen Freunde, will auch nur Dilettant sein. Wie alle Tonkunst, die in der Reinheit sinnvollen Klanges da steht, für Alle ist, so ist auch die Tonwissenschaft für Alle, so weit sie in allgemein geistige Begriffe aufgeht. — Doch wer die Musik aus den eigentlichen Quellen, aus den Originalen der Meister beschreiben will, muss unter allen Umständen eine fachmässige Bildung mitbringen. Was würden die Philologen dazu sagen, wenn Jemand alte Inschriften entziffern wollte, deren Sprache er nicht versteht?“ F. Chrysander. G. F. Händel. I. S. 177 und 178.

der herbsten Satire über diese Anstrengungen der ehrwürdigen Alten, mit bleiernem Bohrer zu bohren.“

Hier entsteht doch alles Ernstes die Frage: Können wir einem Manne, der auf solche Weise über Bach's Passionsmusiken abspricht, und dieses absprechende Urtheil so, wie er es thut, motivirt, können wir dem eine Stimme bei der Würdigung musicalischer Kunstwerke überhaupt einräumen? Kann im Besonderen jemand, dem auf der einen Seite die Einsicht in die Kunstformen der Bach'schen Musik, auf der anderen die Empfänglichkeit für ihre Wirkung auf Herz und Gemüth durch musicalische Schönheit so sehr abgeht, dass er an die gehobene und erhöhte Seelenstimmung von Tausenden bei ihrer Ausführung gar nicht glauben kann, sondern sie auf Rechnung der Mode des Tages, wie die Erfolge eines Verdi, Flotow u. s. w. setzt — kann man dem zutrauen, in das Wesen der Musik Händel's eindringen zu können, oder ihn gar für berechtigt halten, uns neue Aufschlüsse über diese zu geben?

Was soll überhaupt der Ausfall gegen Bach an dieser Stelle? Warum ist er an den Haaren herbeigezogen? Wir begreifen das nicht. Wie wird es nach diesen Urtheilsproben wohl der gesammten Literatur der musicalischen Messen vor dem kritischen Richterstuhle zu Heidelberg ergehen, da ihr Text unmöglich Gnade vor ihm finden kann als „ein Conglomerat“ von Glaubens-Artikeln unpoetischen Inhalts. Wahrscheinlich werden die kirchlichen Werke von Bach, Mozart, Cherubini, Beethoven als „Versuche“ betrachtet, „den Wiederholungen des oft Wiederholten“ durch „Ungewöhnlichkeit und Originalität“, d. h. durch „Kunstgriffe“, zu entgehen!

Sprache G. von der Affectation, mit welcher Clavier-Virtuosen auf die bunten Lappen ihrer Concert-Programme heutzutage auch ein Stück Bach flicken zu müssen glauben, oder von den pariser Salons, in welche der alte Meister von Leuten wie Prudent und Goria unter die Arme gefasst und im brocatenen Schlafrock auf einen Fauteuil geführt wird, so würden wir seinen Ausdruck „Modegeschmack“ für vollkommen gerechtfertigt halten. Aber die Empfänglichkeit der Gebildeten des deutschen Volkes für die Tiefe und Herrlichkeit des grössten musicalischen Kunstwerkes des vorigen Jahrhunderts, der Bach'schen Matthäus-Passion, wegzuläugnen und als Modesache zu verhöhnen, und allen denjenigen, denen sie einen reinen und erhebenden Kunstgenuss gewährt, den „wahrhaft kunstsinnigen Geist“ ohne Weiteres abzuspochen: das dürfte nur aus einer Monomanie für eine bestimmte Kunstgattung oder Kunstgrösse, die bis zu fast erbitterter Verkennung anderer gestiegen ist, zu erklären sein.

Nun kommt aber hinzu, dass die Annahme, Händel habe gleich nach diesem Werke „den Ausweg aus dieser

Richtung gefunden“, und die Behauptung, „er verhalte sich schon hier zu dem Stoffe kalt, gehe auf Stelzen“ u. s. w., durch die offenbare Thatsache widerlegt wird, dass Händel zwölf Jahre später (1716) wiederum eine Passion schrieb, und zwar eine grosse, auf den Text von B. H. Brockes „Der gemarterte und sterbende Jesus“. Dieser Text ist wahrlich noch etwas Aergeres als ein „Conglomerat von Bibelworten und von Kirchenliedern“, denn er verwässert, versteift, verziert und verzerrt die Bibelworte in gespreizter, geschmacklosester Reimerei, die er mit Kirchenliedern aufputzt. Und trotzdem hat Händel auf dieser Unterlage ein musicalisches Kunstwerk aufgebaut, bei welchem er wahrlich mit seinem ganzen Herzen war, und weder „auf Stelzen geht“, noch „Kunstgriffe“ anwendet.

Kannte G. die sieben vollständigen Nummern dieser Passion nicht, die Händel in sein Oratorium Esther aufgenommen und J. J. Maier im Vorwort zu seiner Ausgabe desselben (bei Breitkopf & Härtel, schon vor der Gründung der deutschen Händel-Gesellschaft) als aus der Passion herstammend bezeichnet hat? Sind sie nicht alle schön und fünf davon ausgezeichnet schön? (Vgl. Niederrh. Musik-Zeitung, Jahrg. 1859, Nr. 43.)

Wenn er sie nicht kannte, was freilich bei einem Kritiker, der über Händel's Befähigung zu einer Passionsmusik abspricht, wenigstens auffallend ist, so können wir doch unmöglich voraussetzen, dass er auch Chrysan-der's ausführliche und begeisterte Analyse der Passion aus dem Jahre 1716 (G. F. Händel, I. S. 427—447) nicht gelesen haben sollte! — Wir sträuben uns allerdings so lange wie möglich, bei einem Historiker wie G. an ein absichtliches Ignoriren einer entscheidenden Thatsache, was die Composition der zweiten Passionsmusik Händel's für die beregte Frage unzweifelhaft ist, zu glauben; allein der Vorwurf des Uebersehens derselben zu Gunsten einer vorgefassten Ansicht, in welche man sich bis zum Blindwerden gegen jedes widersprechende Factum verrannt hat, lässt sich nicht beseitigen. Und an ein Misstrauen G.'s in Chrysan-der's Urtheil können wir doch vollends nicht glauben. Dieser sagt aber z. B. über den Choral, welcher die Abendmahlshandlung beschliesst: „Auf diesem Tonsatze ruht die volle Weihe des kirchlichen Gemeindegesanges, die hebre Ruhe, die das Gefühl göttlicher Nähe und Gemeinschaft erzeugen muss“ u. s. w. Ferner: „Christi Gebet in Gethsemane ist ein weiterer Beweis von der Begeisterung, mit welcher Händel sich dem Gegenstande hingab (für den er nach G. schon zwölf Jahre früher glücklicher Weise kein Herz mehr hatte!), von der Verklärung, in welcher Brockes' Reime aus seiner Hand hervorgingen.“ — Dann über den

Gesang der Tochter Zion: „Auch hier schaltet Händel mit den schwülstigen Worten seines Dichters wie ein idealer, reiner Geist, der eingedenk ist, dass er nicht Brockes' Reime, sondern die grosse That der Erlösung zu verherrlichen hat.“ Nachdem Chrysan-der die Erhebung aus dem Grundtone (*F-moll*) in die kleine None (im 11. Tacte vor dem Schlusse) als „die bedeutungsvollste von allen ihm bekannten“ bezeichnet hat, fährt er fort: „Wer mit einem kleinen, leicht auszuführenden, überall verständlichen Beispiele zeigen will, wie bei Händel das Tonleben zum Geiste durchdringt, wie aus den Tönen lebendige, nie alternde Gestalten hervowachsen, der darf nur zu diesem Liede greifen. Eine echt Händel'sche Art des Tonsatzes ist hier am geistvollsten und prächtigsten zu musicalischer Schönheit erblüht“ (S. 444). — Von der Wahrheit dieses Urtheils kann sich Jeder überzeugen; er braucht nur in dem Oratorium „Deborah“ den Gesang der Prophetin in *F-moll* Nr. 30 aufzuschlagen, von dem wir alle so oft schon mit heiligem Schauer, mit tief gefühlter Bewunderung erfüllt worden sind — ohne zu wissen, dass er ganz, wie er da ist, aus der letzten deutschen Passion Händel's genommen ist. Der Text in der Deborah ist freilich edler: „Vor dem hehren Antlitz Jehovah's sind Tyrannen nur Staub“, als der ursprüngliche:

„Die ihr Gottes Gnad' versäumet  
Und mit Sünden Sünden häuft,  
Denket, dass die Straf' schon keimet,  
Wenn die Frucht der Sünden reift!“

aber die Poesie-Kritiker in der Musik mögen daraus einsehen lernen, dass sie es sind, die „mit bleiernem Bohrer bohren“, wenn sie musicalische Werke nach den Texten würdigen wollen. So wenig wie das schönste Gedicht vor einer hässlichen Composition sicher ist, so sehr kann auch die Reimerei eines „Poetasters“ ein musicalisch schönes Tonstück veranlassen, wenn der rechte Mann darüber kommt.

Auch über das Verhältniss von Händel zu Bach hätte G. das Richtige bei Chrysan-der finden können (I., S. 446—448), namentlich über den Fortschritt von Händel's Passion zu Bach, besonders zu dessen Matthäus-Passion, und später von Bach's Passionen zu Händel's Oratorien. Dieser letztere beruhte aber keineswegs auf einer literarisch-kritischen Einsicht Händel's der deutschen Poesie gegenüber, was Chrysan-der sehr richtig bemerkt, sondern „auf den lebensvollen geistigen Kräften, die nach und nach aus seinem Innern hervorbrachen und ihn über eine niedrigere Vorstufe hinweghoben“. So gelangte er, „sich stärkend an den Psalmen und den Geschichten des alten Testaments, zur Idee seines Messias, des Messias der alten Propheten, und diese hob ihn seit 1740 nicht bloss über Brockes', sondern über jede musicalische Passion hinweg“.

Dieser Ansicht Chrysander's kann man vollkommen beistimmen; zwischen der Passion von 1716, geschweige der von 1704, und dem Oratorium „Der Messias“ von 1740 liegt aber ein langer Zeitraum, in welchem die Genesis der höheren Idee sich allmählich vollendete. Deshalb können wir die Bemerkung, die wir früher schon gemacht haben (Nr. 25, S. 194), auch hier nicht unterdrücken, dass der treffliche Biograph mitunter den äusseren Einflüssen auf Händel's künstlerische Entwicklung zu wenig Rechnung trägt. Während des Zeitraumes von 1716 bis 1740 hätte Händel vielleicht doch noch Passionsmusik geschrieben, wenn in England irgend Boden dafür gewesen wäre. Bemerkte doch Chrysander früher selbst sehr richtig, dass sich England am meisten frei gehalten hatte von der „sinnlichen Frömmigkeit“, die als religiöser Rückschlag in der späteren Lebens-Periode Ludwig's XIV. in Frankreich, Italien und Deutschland, in letzterem am ernstesten, zur Geltung kam. In dieser Art von Frömmigkeit wurzelten aber eben die deutschen Passionen und ihre Texte, bis ihnen J. S. Bach hauptsächlich durch Bibelwort und Choral die vollkommene Gestaltung gab, und dennoch in jener zum Theil noch befangen blieb, obwohl freilich mit einer Innigkeit und Stärke, die ihn zu derjenigen Verklärung derselben emporhob, die wir in seinen Werken bewundern. In England wäre es Händel sicherlich unmöglich gewesen, mit dieser Gattung deutscher Musik durchzudringen, und wenn Chrysander dies auch nicht geradezu sagt, so erhält doch diese unsere Ueberzeugung durch seine Darstellung namentlich der zwanzig Jahre, welche der II. Theil seines Buches umfasst, ihre volle Begründung.

Doch wir schliessen hiermit unsere Bemerkungen, betreffend die Ansichten des Feuilletons der Kölnischen Zeitung Nr. 148 über Händel's und Bach's Passionsmusiken, ab, und wenden uns zu einem zweiten Punkte desselben Aufsatzes, der uns, wiewohl in anderer Weise, ebenfalls nur für einen Auswuchs übertriebener und bis zu leidenschaftlicher Befangenheit gesteigerter Vorliebe, die eines Kritikers literarischer und musicalischer Grössen nicht würdig zu sein scheint, gelten kann.

Wenn diese Vorliebe bei Gelegenheit der kleinen Passion sich gegen Händel negativ verhielt, um abtossend gegen die Passionen überhaupt und namentlich gegen die Bach'schen zu wirken, so tritt sie im Folgenden positiv auf, um zu beweisen, dass Händel die Coloratur in seinen Arien „nur zu Zwecken der plastischen Darstellung oder der Charakteristik starker und greller Affecte“ benutzt habe, und dass, „wenn die gehäufte Coloratur ja eine Sünde wäre, sie von Händel zur Tugend umgewandelt worden“. — Zunächst

wird, wie so eben gegen Bach, gegen Mozart eine Spitze gerichtet.

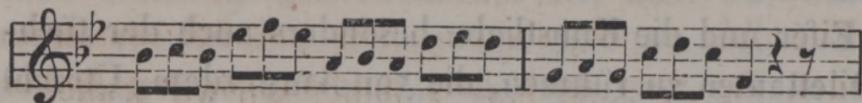
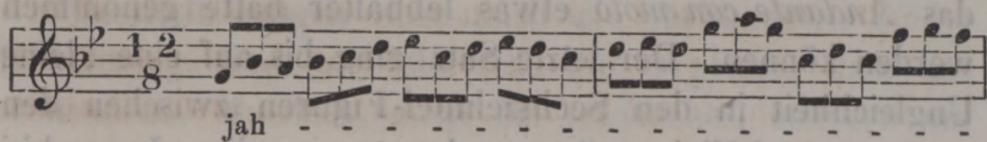
„Es könnte hier nicht der Ort sein,“ heisst es, „mit einem Gegner (dieser Meinung) die einzelnen Karten ausspielend Stich um Stich den Beleg zu dieser Behauptung zu führen; einen einzigen Trumpf aber aufzulegen, mit dem allein uns das ganze Spiel verloren oder gewonnen scheinen würde, möchten wir uns doch nicht versagen. Man nennt diesen Händel'schen Läufe- und Passagen-Reichthum Zopf, und vielleicht die Barbarei eines roheren Zeitalters. Nun aber prüfe und singe man die berühmte Arie der Königin der Nacht in der Zauberflöte, und dann (wir bieten Alles gegen Nichts, wenn es gelingt) suche man uns in Händel's 80 Folianten etwas auch nur von Weitem Aehnliches von Zopf auf! Der Abstand der überladensten Händel'schen Coloraturen wird sich ausserordentlich erweisen, wenn man bloss auf den Geschmack oder Ungeschmack der Figuren an sich sieht; der Vergleich aber würde ganz aufhören, wenn man die inneren Zwecke und Anlässe erwäge, die Händel bei der Anwendung dieser Formen in seinen reiferen Werken so gut wie immer gehabt hat. Es gibt der Arien bei ihm schon, deren Verzierungen auf den ersten Anblick sehr müssig und zwecklos erscheinen mögen; wir unsererseits haben aber zu oft erfahren, dass uns bei ernsterem Eindringen ihr Sinn auch dort aufging, wo wir früher daran verzweifelt hatten, als dass wir nicht bescheidenlich glauben sollten, es müsse auch da, wo uns die Absicht des Meisters noch immer nicht aufgegangen ist, der Fehler mehr an uns, als an ihm liegen.“

Hier möchten wir zuerst den Wunsch aussprechen, dass der Verfasser den zuletzt erwähnten „bescheidenen Glauben“ auch Bach's Passionen gegenüber gehegt haben möchte, oder wenigstens künftig hegen möge.

Zur Sache selbst ist es bekannt und neuerdings durch Chrysander ausser Zweifel gestellt, dass Händel wie alle Componisten, die es mit grossen Sängern und Sängerinnen zu thun hatten, seine Arien meist für bestimmte Künstler geschrieben und bei der Coloratur auf die künstlerische Individualität und Fertigkeit der Einzelnen Rücksicht, und zwar oft nur allzu gefällige, genommen hat. Dass diese Rücksicht eine rein musicalische gewesen, daran haben wohl alle Musiker nie gezweifelt. Eines Anderen belehrt sie Professor G., der zuvörderst einen „Trumpf“ gegen Mozart auflegt.

Wir nehmen ihn an, wiewohl wir die Entscheidung zwischen Händel'scher und Mozart'scher Coloratur in Bezug auf Charakteristik, Mannigfaltigkeit, musicalische Schönheit und Geschmack keineswegs auf eine einzige Karte setzen. Es wird Niemandem einfallen, die Coloraturen in

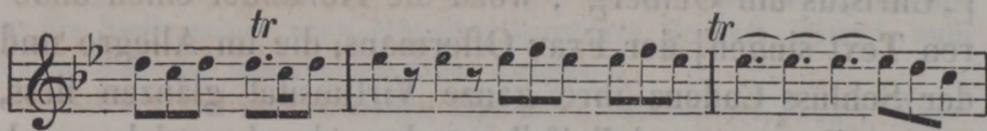
den beiden Arien der „Königin der Nacht“ für geschmackvoll und charakteristisch zu halten; auch Otto Jahn, der sich seinem gewiss innigst geliebten Mozart gegenüber vor heidelberger Schwäche wohl zu wahren weiss, nennt sie instrumental, unnatürlich und geschmacklos. Wenn sich aber G. nicht etwa bloss auf die Staccato's steift, was er nicht darf, da sie zu Händel's Zeit noch nicht Mode waren, obschon ein Anlauf dazu gerade in der Semele (S. 29) vorkommt, so möchten wir Zopf gegen Zopf wetten (denn mehr ist das Spiel doch nicht werth!), dass gar manche Coloratur Händel's eben so „instrumental, unnatürlich und geschmacklos“ sei, als die verrufene „Gurgelei“ der Königin der Nacht. Die „80 Folianten“ kann ich zu diesem Zwecke nicht durchblättern, erstens weil ich sie nicht besitze, und zweitens weil ich sie nicht nöthig habe, da mir die „Esther“, die ich wegen der aus der Passion darin aufgenommenen Sätze eben aufgeschlagen habe, ein genügendes Beispiel gibt. Es ist, genau genommen, die ganze *B-dur*-Arie für Sopran auf das Wort *Allelujah* (Nr. 33b), besonders aber folgende Stellen:



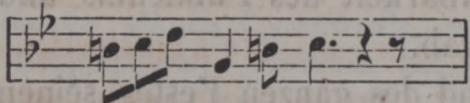
und dann wieder, wahrscheinlich zum Zwecke umgekehrter „plastischer Darstellung“:



Al-le - lu - jah - - - - -



Al - le - lu - jah - - - - -

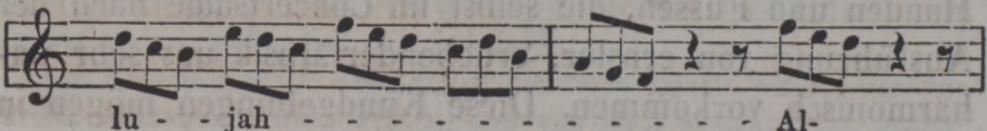


dann wieder in Triolen:



jah

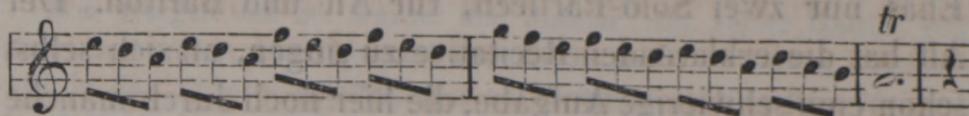
und um zu endigen, spiele ich jetzt meinen „Trumpf“ aus:



lu - jah - - - - - Al-



Nehmen wir nun noch den drei Tacte langen Triller auf *d* zugleich mit der Oboe auf *f* hinzu und den Anhang desselben:



so denke ich, haben wir genug. Und nun bieten wir Alles gegen Nichts dem, der uns beweis't, dass dieses *Presto* nicht den Charakter einer Bravour-Tarantella, sondern den eines Hallelujah habe!

Allein Professor G. scheint doch gefühlt zu haben, dass als Mittel zum Zweck, die Vergleichung sämtlicher Händel'scher Coloraturen mit einer einzigen längst verurtheilten Mozart'schen, sehr wohlfeil und einer Berücksichtigung und Uebervortheilung des Gegners sehr ähnlich sei. Deshalb bemüht er sich, seinen Ausspruch durch die Analyse einer Händel'schen Partie zu rechtfertigen. Er wählt dazu die Partie der Semele; wir werden aber sehen, dass diese gerade das Gegentheil von dem beweis't, was sie beweisen soll.

(Schluss folgt.)

## Das sechste seeländische Musikfest in Holland.

### II.

[Zweiter Tag: *Elia op Horeb* von Franz Coenen — Der 95. Psalm — Pastoral-Sinfonie — Frühlingsbotschaft von Gade.]

(I. s. Nr. 28.)

Wenn wir bemerken mussten, dass am ersten Festtage sich bei der Ausführung des ersten Theiles des Oratoriums hier und da eine gewisse Unruhe zeigte, die nur durch die feste Leitung des Dirigenten bemeistert werden konnte, so berichten wir um so lieber, dass über die Ausführungen am zweiten Tage ein glückliches Gestirn waltete.

Die Cantate *Elia op Horeb* wurde von dem Componisten derselben, Herrn Franz Coenen, dirigirt. Schon die Proben hatten sowohl für die Composition als für die Persönlichkeit des Dirigenten eingenommen, und so war es nicht zu verwundern, dass er bei der Aufführung mit schallendem Applaus empfangen wurde. Ein vortrefflicher Geist beseelte alle Mitwirkenden, und Alles griff schön in einander. Die Chorstimmen klangen so frisch, als hätten sie sich noch gar nicht angestrengt; besonders zu rühmen ist der Sopran, der in dem Chor Nr. 5: „*Hoor! de stormwind verheft (erhebt) zich, daar dondert d'orkaan!*“ die Schwierigkeiten der hohen Lage sehr gut überwand. Deut-

liche Aussprache des Textes ist aber zweifelsohne auch in den Chören möglich; dass sie hier, selbst auch bei einem Solisten, zu wünschen übrig liess, bemerken wir besonders deshalb, um auf die Nothwendigkeit dieses so wichtigen Punktes aufmerksam zu machen.

Ausser dem schönen Quartett Nr. 7 enthält dieser Elias nur zwei Solo-Partieen, für Alt und Bariton. Der Alt hat die erklärenden Recitative zu singen, an sich selbst schon eine schwierige Aufgabe, die hier noch durch manche Intonationen vergrössert wird. Der Bariton hat das dankbarere Arioso: „Es ist genug, o Gott und Herr!“ Mit der Ausführung durch zwei Dilettanten konnten der Componist und das Publicum zufrieden sein; besonders entwickelte die talentvolle Dame aus Middelburg, welche auch am vorigen Tage die Alt-Partie gesungen hatte, ihre schöne Stimme um so besser, als die Befangenheit des ersten Auftretens von ihr gewichen war. Das Solo-Quartett wurde gut, jedoch nicht ganz mit derjenigen Klangwirkung vorgetragen, deren es fähig ist.

Am Schlusse bezeugten Blumenspenden, Fanfaren und rauschender Applaus den höchst günstigen Eindruck des Ganzen.

Die Ausführung des „95. Psalmes“ war in allen Stücken eine recht gelungene. Das Tenor-Solo sang Herr Göbbels auf die ihm eigene natürliche und eben dadurch recht schöne Weise. Bei dem Duett stand der Frau Offermans eine Dilettantin aus dem Haag mit schöner Stimme würdig zur Seite. Der Chor war vortrefflich; auch der Alt hielt sich tapfer, doch dürfte es rathsam sein, in der Folge einige gute Knabenstimmen zur Mitwirkung heranzuziehen. Das Orchester hielt sich gut, die Kraftentwicklung der Posaunen war hier an ihrer Stelle. Die ganze klangreiche Composition machte einen wohlthuenden Eindruck.

Nach der Pause kam Beethoven's Pastoral-Sinfonie daran, d. h. der Zeitpunkt, in welchem die vereinigten Künstler und Dilettanten im Orchester zeigen konnten, wie weit eine gute Harmonie selbst bei den heterogensten Bestandtheilen durch ernsten Willen zu erreichen ist. Das Schlimmste dabei ist freilich immer die Stimmung der Blas-Instrumente. Der Eine hat eine Clarinette aus Seeland, der Andere eine Flöte von holländischer Abkunft, der Dritte bläs't auf einem deutschen Fagott, der Vierte auf einem Instrumente von französischer Fabrik. Die Einführung der Normalstimmung durch den jetzigen Kaiser der Franzosen ist sicherlich ein Gedanke, der mehr Harmonie erzeugen wird, als manches Andere von dem, was er gethan. Kommt dazu, dass Einige gut ausgeblasene, viel gebrauchte Instrumente haben, Andere die ihrigen oft lange im Kasten liegen lassen, so ist es klar, dass die Bläser nicht

immer gut zusammen stimmten, obwohl wir gern bestätigen, dass der grosse Unterschied in diesem Punkte zwischen der ersten Probe und der letzten Aufführung von dem ernsten Bestreben zeugte, den Bemerkungen des Dirigenten nach Kräften gerecht zu werden.

Der beschränkte Raum erlaubte keine stärkere Besetzung des Quartetts als 15 Violinen, 5 Bratschen, 5 Violoncelle und 4 Contrabässe. Die ersten Geigen, an ihrer Spitze die Herren Fr. Coenen aus Amsterdam, H. J. Dahmen aus Utrecht und H. A. Meyroos aus Hoorn, waren sehr gut, die zweiten und die Bratschen meist etwas zu schwach. Die Violoncelle führte Herr P. R. Bekker an.

Die Sinfonie wurde in mancher Beziehung gut, in anderer nicht so befriedigend ausgeführt. Zum Guten rechnen wir den Vortrag der Solostellen der Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn, und im Allgemeinen die Deutlichkeit, mit welcher die schönen Gedanken des Werkes ans Licht traten, wozu sicher die gute Akustik in der Kirche nicht wenig beitrug. Die mangelhafte Seite war das Herabjagen des ersten und dritten Theiles, wogegen das *Andante con moto* etwas lebhafter hätte genommen werden können. Der letzte Satz ging bis auf eine kleine Ungleichheit in den Sechszehntel-Figuren zwischen den Fagotten und Violoncellen am besten von allen. Immerhin ist der Eifer und die Kunstliebe besonders auch der tüchtigen Dilettanten zu rühmen, die von Amsterdam, Utrecht u. s. w. her das Geigen-Quartett unterstützten.

Gade's liebliche „Frühlingsbotschaft“ wurde mit Lust und Liebe gesungen. Ein etwas schnelleres Tempo zu Anfang und eine noch feinere Nuancirung würde das Verdienstliche der Ausführung noch erhöht haben.

Zum Schlusse des Concertes brachte der Vortrag der Sopran-Arie Nr. 2 mit Chor aus Beethoven's „Maccabäer“ [„Christus am Oelberg“, wozu die Holländer einen anderen Text singen] der Frau Offermans, die im Allegro und der Schluss Cadenz ihre ganze Virtuosität glänzen liess, reiche Blumen- und Beifallsspenden, durch welche auch dem Fest-Dirigenten die Dankbarkeit des Publicums und der Mitwirkenden sich kund gab.

Das Publicum hat während des ganzen Festes seinen Kunstsinn an den Tag gelegt: stets eine volle Kirche, stets eine gespannte Aufmerksamkeit. Aus der Haltung und dem Aeusseren der Zuhörer am ersten Tage ersah man deutlich, dass es lebhaft gefühlt wurde, dass die Aufführung eines Oratoriums in einer Kirche doch etwas ganz Anderes ist, als wenn sie in einem Concertsaale Statt findet. Viele enthielten sich deshalb auch der Beifalls-Ergüsse mit Händen und Füssen, die selbst im Concertsaale nach der Ausführung von ernster, erhebender Musik uns sehr unharmonisch vorkommen. Diese Kundgebungen mögen in

Augenblicken der Begeisterung vollkommen in der Natur der Menschen begründet sein, allein in der That wirken sie doch oft störend und vernichten den Eindruck des Kunstwerkes. Wir können es daher allein der Macht der Gewohnheit und dem Aufwallen der Dankbarkeit gegen die Solisten zuschreiben, wenn man bei Hiller's Oratorium nach Nr. 7 und nach der Tenor-Arie sich handgreiflichen Illustrationen hingab. Ob nach solchem Texte, solcher Musik und auch nach solchem Vortrage eine feierliche Stille nicht angemessener gewesen sein dürfte, überlassen wir dem Urtheil feinfühlender Leser. Die Sitte unserer deutschen Nachbarn, sich bei Aufführungen in Kirchen aller lebhaften Beifallsbezeugungen zu enthalten, finden wir sehr nachahmungswerth. Der Theil des Publicums aber, der hierin verschiedener Meinung mit uns zu sein scheint, hätte mit seinen Dankbarkeits-Aeusserungen dem Chor gegenüber weniger karg sein sollen; denn der Chor ist doch der Kern eines Musikfestes. Um so mehr erwähnen wir dies, als die Provinz Seeland alle Ursache hat, auf ihre Chorkräfte stolz zu sein.

Deshalb mögen aber auch die verbündeten Städte Middelburg, Goes und Zierikzee nie vergessen, dass das seeländische Musikfest nicht ein städtisches, sondern ein allen dreien gemeinschaftliches sei, dass nur durch die regste gleichmässige Theilnahme aller musicalischen Kräfte aus jeder der drei Städte das Musikfest blühen und gedeihen könne, welches auf Mitwirkung der Gesammtheit der Singvereine begründet ist. Richard Hol.

### Aus Mannheim.

Hier wurde am 26. Juni unter allgemeiner Theilnahme eine schöne Jubelfeier begangen. Am genannten Tage nämlich hatte der Hof-Capellmeister Vincenz Lachner vor fünf und zwanzig Jahren, an die Stelle seines nach München berufenen Bruders tretend, zum ersten Male die mannheimer Oper dirigirt.

Wer mit den musicalischen Zuständen Mannheims einiger Maassen vertraut ist, dem kann kein Zweifel bleiben über die wirklich grossen Verdienste, die sich V. Lachner um die Musik sowohl im Theater als im Concertsaale, sowohl an öffentlicher Stelle als im Dilettantenkreise erworben hat. Es besteht dieses Verdienst insbesondere darin, dass er mit strenger Consequenz und geleitet von tiefem, innigem Verständnisse der Schöpfungen unserer wahren, echten Tonmeister den regen Sinn und die wärmste Liebe für dieselben bei Künstlern und Laien wach zu halten, zu stärken und bis zu der glühenden Begeisterung, die ihn selbst erfüllt, zu steigern verstand; seine Wirksamkeit als Dirigent des Theater-Orchesters, die Programme der grossen Winter-Concerte, deren gediegene Auswahl und vollendete Durchführung so vortheilhaft auf die Geschmacksbildung eines ohnedies empfänglichen Publicums wirkten, und endlich seine vielfache Thätigkeit für die Belebung des edleren musicalischen Sinnes in Privatkreisen und in den Gesang-Vereinen liefern gleichmässig die unverkennbarsten Beweise dafür.

Am Abende des 25. Juni zogen die sämtlichen Männer-Gesangvereine Mannheims mit Fackeln und von zwei Musikchören beglei-

tet vor das Haus des Jubilars, wo sie einige Männerchöre in sehr gelungener Weise vortrugen und ein dreifaches Lebehoch ausbrachten. V. Lachner hielt von seinem Fenster aus eine eben so herzliche als gediegene Ansprache an die versammelten Sänger, indem er für die ihm gewordene Auszeichnung dankte und die Bedeutung des deutschen Männergesanges besonders im patriotischen Sinne hervorhob. Wiederholtes Lebehoch der Sänger, das tausendfachen Wiederhall bei der versammelten Menge fand, folgte der Rede Lachner's.

Am Morgen des 26. wurde der Jubilar mit seiner Gattin von einer Deputation des Theater-Personals in seiner Wohnung abgeholt und in das Theater geleitet, wo auf der von Mühldorfer's Meisterhand in sinnig geschmackvoller Weise geschmückten Bühne das gesammte darstellende Personal, technische und Bureau-Beamte, an deren Spitze die Mitglieder des Theater Comite's und der Geheime Reg.-Rath v. Stengel, als Hof-Commissar des mannheimer Hoftheaters, dieselben erwartete. Herr Rath Achenbach, als Präsident des Comite's, hob in schwungvoller Ansprache die Verdienste des Gefeierten hervor, worauf Herr v. Stengel demselben im Auftrage des Grossherzogs die Insignien in Eichenlaub zu dem Zähringer Löwen-Orden, der Lachner schon vor einigen Jahren verliehen wurde, nebst einem huldvollen Handschreiben des kunstliebenden Fürsten überreichte. Herr Rath Achenbach übergab nun im Namen des Comite's eine von demselben zur Erinnerung an diesen Tag bestimmte, schön gearbeitete, kostbare goldene Denkmünze.

Herr Janson, als ältestes Orchester-Mitglied, überreichte sodann mit einigen herzlichen Worten im Namen des Orchesters einen werthvollen silbernen Pocal, so wie Herr Ober-Regisseur Wolf einen von sämtlichen Theater-Mitgliedern gewidmeten prachtvollen silbernen Lorberkranz nebst einer kalligraphischen Adresse. Hieran schloss sich der Vortrag des schönen Octetts „Der Männergesang“ von V. Lachner, und die Aufführung von dessen Overture zu Schiller's „Turandot“, unter Leitung des General-Musik-Directors Franz Lachner aus München, der auf Einladung des Comite's zur Jubelfeier seines Bruders nach Mannheim gekommen war.

Abends kam „Joseph und seine Brüder“ von Méhul, die erste Oper, welche Lachner vor fünf und zwanzig Jahren in Mannheim dirigirte, zur Aufführung, bei welcher Gelegenheit auch das Theater-Publicum seine Verehrung für den Gefeierten durch lebhaftes Acclamations und reichliche Blumenspenden kund gab. Nach dem Schlusse der Oper fand in den festlich geschmückten Räumen des Europäischen Hofes ein Festessen Statt, bei welchem es an Trinksprüchen ernster und heiterer, ja, sogar politischer Art natürlich nicht fehlte.

Auch von einer Privat-Männergesellschaft wurde dem Jubilar ein kostbarer, von Meisterhand gearbeiteter silberner Pocal überreicht, und der literarisch-gesellige Verein brachte seinem gefeierten Mitgliede in einem schönen, kalligraphisch ausgeführten Gedichte seine freundliche Huldigung dar. (Südd. M.-Z.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die deutsche Tonhalle in Mannheim. Der Rechenschaftsbericht für 1860 zählt 675 Mitglieder auf, unter denen 6 fürstliche Personen und 172 Tonkünstler. Die bei Weitem grösste Betheiligung findet in Mannheim selbst Statt, dann folgen Mainz, Karlsruhe, Offenbach, Frankfurt a. M., Dresden, Rostock, Linz u. s. w. Am schwächsten ist Köln vertreten. Eintrittsgeld zehn Silbergroschen und Jahresbeitrag zehn Silbergroschen (im October fällig) — Anmeldungen postfrei „an den Vorstand der D. T. zu Mannheim“. Höhere Gaben werden dankbar bescheinigt. Seit der Stiftung im Jahre 1852 sind 21 Preise ausgeschrieben, wovon 12 zuerkannt worden sind (unter ihnen Overture von V. Lachner, Hymne für Soli, Chor und Orchester von W. Scheffer in Eise-

nach, Sinfonie von H. Neumann in Heiligenstadt, ein Operntext: „Der Liebesring“ von H. T. Schmid in München, die Musik dazu von Krämer in Augsburg u. s. w.). Fünf Preise konnten nicht zuerkannt werden und vier sind noch unerledigt.

#### Verlus-Cassestand.

##### Einnahme.

|   | Gld. | Kr. |
|---|------|-----|
| 1. Aus voriger Rechnung (1859).....             | 907  | —   |
| 2. Eintrittsgeld (1860).....                    | 56   | 35  |
| 3. Jahres-Beiträge von Vereins-Mitgliedern..... | 277  | 50  |
| 4. Mehrleistungen, Geschenke derselben.....     | 133  | 13  |
| 5. Verschiedenes (Zinsen u. s. w.).....         | 39   | 45  |
| Summe..   | 1414 | 23  |

##### Ausgabe.

|   |      |    |
|---|------|----|
| 1. Für Schreibbedarf.....   | 5    | 15 |
| 2. Druck- und Schreibkosten.....  | 58   | 29 |
| 3. Post- und Sendgebühren.....  | 50   | 34 |
| 4. Für Preise.....  | 200  | —  |
| 5. Bedienung und Verschiedenes (dabei Begründung des Stockvermögens)..... | 241  | 42 |
| Cassenvorrath.....  | 858  | 23 |
| Summe..   | 1414 | 23 |

Mannheim, Ende Christmonats 1860.

#### Anhang zu den Statuten.

Wir haben im besten Erwägen einen Vermögensstock der Tonhalle gegründet, in welchen bis jetzt einhundert und fünfzig Gulden aus dem Vorrath der Vereinscasse von 1858 und 59, wie auch die Schenkung zweier Theilnehmer der Tonhalle geflossen sind, welche Beträge sich in der besonderen Verwaltung des Vereins-Mitgliedes Herrn Jos. Ant. Böhm, Handelsmannes in Mannheim, befinden.

Die Vermehrung dieses Stockvermögens, von dem die Uebersichten des Vereins (Satz 14a) s. Z. Näheres mittheilen werden, geschieht:

- durch die aus ihm sich ergebenden Zinsen;
- durch freiwillige Beiträge, welche für ihn seiner Verwaltung oder dem Vorstande zukommen, und
- dadurch, dass ihm aus den jährlichen Vorräthen der Vereinscasse je zwanzig Gulden vom Hundert zufließen sollen.

Wenn der Vermögensstock mindestens 500 Gulden beträgt, so soll ein Theil seiner Zinsen nach Bedürfniss und dem Ermessen des Vorstandes mit zu Preisen verwandt werden, so dass es dann gestattet sein wird, jährlich drei Preise oder zwei für zwei grössere Werke auszusetzen.

Mannheim, am 10. des Christmonats 1860.

Der Vereins-Vorstand.

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Joh. André in Offenbach a. M.

1861. Nr. 2.

#### Pianoforte mit Begleitung.

Haydn, J., *Trios f. Pfte., V. u. Vlle. Neue Ausg., besorgt von C. Czerny. Part. u. St. Nr. 13 B-dur. 1 Thlr. 5 Ngr.*

#### Pianoforte zu vier Händen.

Burgmüller, Franc., *Potpourri Nr. 13, Stradella. 25 Ngr.*  
Cramer, H., *Potp. Nr. 20. Orpheus in der Unterwelt. 1 Thlr.*

#### Pianoforte allein.

Burgmüller, Fr., *Unterhaltungen am Pfte. Bd. 6, netto 21 Ngr.*  
Cramer, H., *Op. 144, Volkslieder, Nr. 28. Bekrönt mit Laub, 10 Ngr. Nr. 29. Steh' ich in finst'rer Mitternacht. Nr. 30. Wohlauf noch getrunken. à 7 2 Ngr.*

Cramer, H., *Potpourris élégants. Nr. 99. Rienzi de R. Wagner. 1 Thlr.*

Egghard, J., *Op. 85, Une rose des montagnes. 12 1/2 Ngr.*

Gressler, F. A., *Op. 40, Kinder-Clavierschule, gef. Tonstücke f. d. ersten Unterricht. Deutsch, franz. u. engl. 1 Thlr.*

Händel, *Variationen (E-dur). Anthologie class. Nr. 1. 7 1/2 Ngr.*  
— — *8 Giges. dito. Nr. 2. 20 Ngr.*

Hüntten, Fr., *Op. 210, Rondo sur „La Donna è mobile“ de l'opera Rigoletto de Verdi. 12 1/2 Ngr.*

Kuhe, W., *Op. 67, Gr. Valse brill. sur Satanella de Balfe. 15 Ngr.*

Lehmann, W., *Album. Nr. 1. Marsch über „Muss i denn zum Städtel hinaus“. Nr. 2. Fahnenweih-Polonaise. Nr. 3. Cücilien-Polka. Nr. 4. Glöckchen-Galopp. Nr. 5. Marsch über „Der Zigeunerknabe im Norden“. Nr. 6. Erholungs-Polonaise. Nr. 7. Colma-Polka. Nr. 8. Triller-Galoppade. Einzeln jede Nr. 5 Ngr. Cpl. 25 Ngr.*

Mauss, Aug., *Op. 6, Rondo burlesque sur „raus mit dem Nass“ de l'opéra Stradella de Flotow. 7 1/2 Ngr.*

— — *Op. 9, Lorelei. Phantasie über ein Volkslied. 7 1/2 Ngr.*

Richards, Brinley, *Op. 60, Marie. Nocturne. 12 1/2 Ngr.*

Rosenhain, E., *Op. 18, Elégie. 10 Ngr.*

Satter, Gust., *Op. 27, Hochzeitsklänge. Concert-Walzer. 20 Ngr.*

Voss, Ch., *Op. 265, Morceaux de Salon du jour.*

Nr. 3. *Danse de l'ombre de l'op. Pardon de Pl. 17 Ngr.*

Nr. 4. *O bitt' euch, liebe Vögelein 12 1/2 Ngr.*

Wachtmann, Ch., *Op. 15, Doux Souvenir, Impromptu styr. 10 Ngr.*

*L'Eclipse. Célèbre Polka milit. de Londres. Unveränd. Ausg. 5 Ngr.*

Spintler, Ch., *Nr. 59, Marche de l'opéra Orpheus. 5 Ngr.*

#### Gesang-Musik.

Weidt, H., *Op. 33, Quartetten f. 4 Männerst. Nr. 1. Was wollt ihr trinken? von Kopisch. Nr. 2. Heimweh von C. Zitz.*

Nr. 3. *Der Wanderer in der Nacht. Nr. 4. Wie schön ist's am Rhein. Part. u. St. 1 Thlr. 10 Ngr.*

#### Violin-Musik.

Beethoven, L. van, *Op. 40, Romanze f. V. mit Pfte. 12 1/2 Ngr.*

Hauser, M., *Op. 39, Six Morceaux de Salon p. V. avec Pfte.*

Liv. I. *Air varié. Scherzo. 20 Ngr.*

Liv. II. *Réverie. Nocturne. 20 Ngr.*

Liv. III. *Capriccio. Tarantelle. 20 Ngr.*

Wichl, G., *Op. 22, Airs variés pour Violon avec Pfte. ad lib.*

Nr. 4. *Home, sweet home (engl. Volkslied). 12 1/2 Ngr.*

— — *Op. 39, 2 Rondos für Violine mit Pianoforte. Nr. 1. Ernani. Nr. 2. Rübezahl. à 10 Ngr.*

Seither fehlten und sind nun wieder vorräthig:

Beethoven, L. van, *Op. 4, Quintett für 2 Viol., 2 A. u. Vlo. Neue Zinnstich-Ausgabe in Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.*

— — *Op. 18, 6 Violin-Quartette in Part. Neue eleg. Zinnstich-Ausg. in gr. 8vo. Nr. 2, 3, 4. à 25 Ngr.*

— — *Op. 59, Nr. 2, 3. Violin-Quartette (Nr. 8, 9). Neue, aufs sorgfältigste durchges. Zinnstich-Ausg. 1 Thlr. 15 Ngr.*

— — *Op. 74, 10. Violin-Quartett. dito. 1 Thlr. 10 Ngr.*

— — *Op. 95, 11. Violin-Quartett. dito. 1 Thlr. 10 Ngr.*

Weber, C. M. v., *Ouverture Freischütz f. kl. Orch. 1 Thlr. 12 Ngr.*  
*Orpheus pour 2 Flûtes. Nr. 50. Martha. 15 Ngr.*

*Ouverturen in Violin-Quartett. Nr. 11. Figaro. 12 1/2 Ngr.*

*Ouverturen in Flöten-Quartett. Nr. 11. Figaro. 12 1/2 Ngr.*

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.