

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 34.

KÖLN, 23. August 1862.

X. Jahrgang.

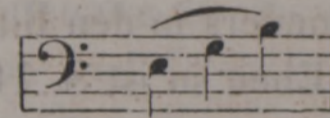
Inhalt. Bemerkungen über den Vortrag der *Sinfonia eroica* (Fortsetzung, statt Schluss). — Johann Sebastian Bach und Friedemann Bach in Dresden. Pantaleon Hebenstreit. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrervereins, Opern-Vorstellungen im Victoria-Theater, Fremde Künstler — Wien, „Lalla Rukh“, Sängerfest — Tichatschek — Mailand, Orchesterstimme — Berichtigung).

Bemerkungen über den Vortrag der *Sinfonia eroica*.

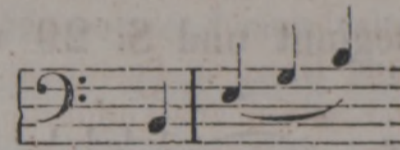
(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 33.)

In der gegebenen Analyse der Accentuation des Thema's des ersten Satzes der *Eroica* tritt deutlich das eine von den Mitteln hervor, welche Beethoven anwendet, um bei der Wiederholung der leitenden Motive die Eintönigkeit zu vermeiden. Die Wiederholung des Hauptgedankens ist aber eine charakteristische Eigenschaft seiner Compositionsweise, sie ist auf solche Art, wie er sie gebraucht, von keinem Meister vor ihm geübt worden, und weit entfernt davon, monoton, lästig oder langweilig zu werden, ist sie einer der Hauptfactoren des Verständnisses und der Bewunderung der Beethoven'schen Werke, namentlich der Sinfonien, auch bei dem grossen Publicum aller Nationen. In der *Eroica* tritt diese neue Art der Durchführung oder vielmehr der wiederholten Vorführung des Thema's, so dass es dem Zuhörer ganz unmöglich ist, es zu vergessen oder auch nur zu verlieren, zum ersten Male am auffallendsten, aber auch am wirksamsten, weil mit Genialität behandelt, hervor. Das Thema des ersten Satzes zeigt sogar schon in seinem ersten Auftreten jene eigenthümliche Behandlung; es erscheint erst im Bass *piano*, in einer einzigen Stimme und harmonisch nur zweistimmig begleitet; darauf in der höchsten Stimme, der Flöte, von Horn und Clarinette in Octaven unterstützt und dreistimmig begleitet, und dann zum dritten Male (nach den fortschreitenden Erweiterungen, die aus dessen zweiter Hälfte genommen sind) mit allen Klangmitteln des Orchesters und in harmonischer Vollstimmigkeit. Diese Feststellung des Hauptgedankens füllt volle 38 Tacte aus. Im ganzen Satze aber erscheint das vollständige Thema von vier Tacten 23 Mal (wobei auf S. 43 und 44 bloss die erste Fagottstimme in Betracht genommen, die Nachahmungen in der Clarinette, Oboe, Flöte und Horn nicht gerech-

net sind), die erste Hälfte desselben aber gar 43 Mal! Nehmen wir dazu noch die Wiederholungen und Erweiterungen des dritten Tactes allein:



oder theils mit dem Auftact:



theils mit der Schluss- oder Steigerungsnote:

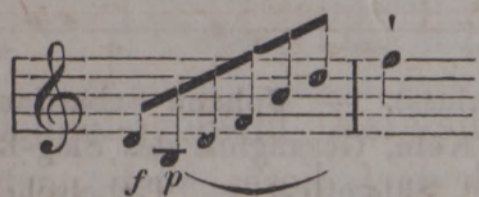


so finden wir eine beispiellose Wiederkehr des Thema's und eine über Alles wirksame mannigfache Gestaltung desselben durch höhere und tiefere Tonlage, verschiedene Klangfarbe der führenden Instrumente, vorbereiteten und unvorbereiteten Wechsel der Tonart, reichere Begleitung, vollere harmonische Füllung, verstärkte Instrumentirung, einfache und doppelte Imitationen, Erweiterung und Wachsen, Hinzutritt charakteristischer Nebenfiguren, dann durch Bezeichnung des dynamischen Ausdrucks in allen möglichen Schattirungen vom *pianissimo* bis zum *fortissimo* auf- und absteigend, und endlich durch die verschiedenartige Accentuation.

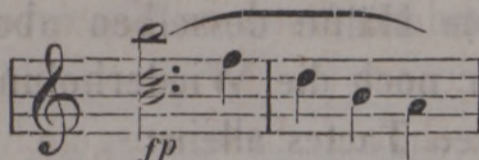
Durch die Erwähnung der letzteren kehren wir zu unserem eigentlichen Vorsatze, den Vortrag der dritten Sinfonie zu besprechen, zurück. Es schien uns aber auch für diesen Zweck nothwendig, Beethoven's von allen früheren Componisten verschiedene Behandlung des musicalischen Hauptgedankens ausführlicher darzulegen, weil der richtige Vortrag ohne Einsicht in dieselbe nicht zu erzielen ist.

Für diesen findet nun, wie sich zum Theil schon aus dem Gesagten ergibt, die Accentuation einzelner Noten

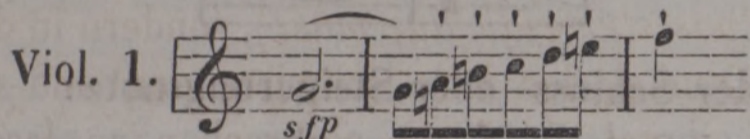
durch das *sforzando* eine so ausgedehnte und wiederum so charakteristische Anwendung bei Beethoven, wie sonst bei keinem Componisten vor ihm. Ihre Beachtung ist wesentlich, aber bei einiger Aufmerksamkeit kaum zu übersehen und in der Ausführung leicht. Nur bei dem *fp* und *sfp* ist diese Aufmerksamkeit zu verdoppeln, sowohl bei Figuren, als bei gehaltenen Noten. Z. B. gleich S. 3 in der zweiten Violine und dem Violoncell:



während die erste Violine, Bratsche und sämtliche Blas-Instrumente das *fp* auf einer halben Note haben:

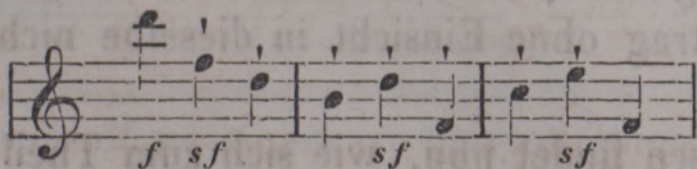


wobei sehr häufig besonders in den Blas-Instrumenten das *forte* zu lange anhält. Eben so ist S. 16 das *sfp* in Violoncell, Bratsche, den Fagotten und Oboen zu berücksichtigen, das öfter, besonders aber bei der Figur im zweiten Theile, die S. 20 beginnt und S. 29 wiederkehrt, vorkommt:



Diese Figur muss in allen Instrumenten so gespielt werden, wie in der ersten Violine, wiewohl das *p* hinter dem *sf* in der Partitur und in den Stimmen einige Mal zu bezeichnen vergessen ist.

Dies führt auf den Unterschied des *sfz* in Forte-Stellen und in Pianosätzen; die Stärke desselben muss sich nach der dynamischen Bezeichnung der ganzen Periode richten. Das Wort *rinforzare*, wovon *rinforzando*, wofür jetzt stets *sforzando* (von *sforzare*, forciren) geschrieben wird, herkommt, bedeutet „verstärken“ und bezieht sich niemals auf eine Reihe von Tönen, wie das *forte*, sondern nur auf die Verstärkung eines einzelnen Tones in der Reihe. Soll eine Reihe von Tönen verstärkt betont werden, so wiederholt sich die Bezeichnung *sfz* auf jedem Tone derselben, wovon häufige Beispiele in der *Eroica*. In der Regel ist diese Verstärkung mit einer gewissen Breite verbunden, welche in der declamirten Rede der Betonung der Worte oder Sylben, die „mit Nachdruck“ bezeichnet wird, entspricht. Selten erscheint daher das *sfz* im Staccato, wie z. B. S. 13:



wo dadurch der Gegensatz der beabsichtigten Tonschärfe

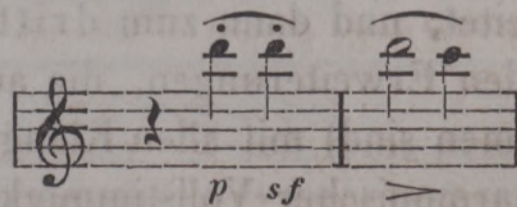
in den Violinen gegen die Tonbreite in den halben Noten der Blas-Instrumente, die ebenfalls auf das zweite Viertel mit *sfz* einfallen, hervorgehoben werden soll. Es wird alsdann rein zu einer Bezeichnung des Accents. Dass dieser dann ein starker, ausnehmend starker sein muss, verlangt das *forte* der ganzen Periode.

Aber sehr verschieden von solchem *fortissimo* ist die Verstärkung des einzelnen Tones in halb stark (*mezzo forte*), *piano*, vollends *pianissimo* vorzutragenden Stellen. Ein zu starkes Betonen in diesen Fällen ist ein grosser Fehler; der Grad der Verstärkung muss sich nach dem Charakter der Periode richten. Man wird sagen: „Das weiss Jedermann.“ Gut! wie kommt es denn aber, dass wir trotzdem gleich im Anfange der *Eroica* das *sfz* im zehnten Tacte auf *d-f-as* so oft mit einer Kraft betonen hören, die zum Charakter der Periode durchaus nicht passt, vielmehr ihn durch eine Schroffheit, welche das Abschwellen bis zum vollkommenen *piano* innerhalb des Zeitraumes eines einzigen Tactes fast unmöglich macht, ganz verwischt, während das Zeichen > , welches dem *sfz* unmittelbar folgt, deutlich genug zeigt, welcher Ausdruck hier verlangt wird? Der freie Fortgang, welchen Beethoven in acht Tacten dem Thema anfügt, bis es im fünfzehnten Tacte in der Oberstimme, aber immer noch *piano*, wiederkehrt, darf weder im ersten noch im zweiten *crescendo*, noch im *sforzando* aus dem Charakter der ganzen Periode heraustreten. Dieser Charakter ist aber durch das *piano* des Thema's und seiner Wiederholung und Erweiterung bis zu Tact 22, ferner durch das *p*, welches als Warnungszeichen vor dem *crescendo* auf dem ersten *g* der ersten Violine steht (Tact 7), hinlänglich bezeichnet.

Dasselbe gilt von allen *Crescendo's* und *Sforzando's* in der mittleren Episode (S. 10 und 11):



Deutlicher Handweiser für den richtigen Ausdruck ist die Bezeichnung der Flöte, die erst in dritten Tacte — also bereits in dem *crescendo* und unmittelbar vor dem *sfz* — eintritt, mit *p* und *sf*:



und eben so in der Oboestimme S. 57.

In dieselbe Kategorie gehört das *cresc.* und *sfz* im 13. und 14. Tacte des zweiten Theils (S. 20), wo beide das *pianissimo* der ganzen Stelle nur durch eine mässig steigende und gleich wieder zum *piano* sich senkende Ton-

stärke schattiren. — Ferner sämtliche *sfp* in der zweiten Episode (S. 36 ff.):

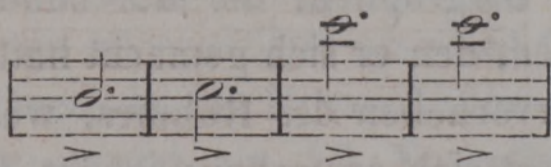


Am einleuchtendsten wird die Sache in weich melodischen Sätzen in den Adagio's; wenn z. B. im zweiten Gliede des Thema's vom Trauermarsch der *Eroica* das erste Viertel des sechsten Tactes mit *sf* — bezeichnet ist, das Ganze aber ausser dem *pp* noch obenein mit *sotto voce*, so wird es doch wohl keinem Menschen einfallen, den Druck auf *as* in einen Aufschrei zu verwandeln, wogegen ein solcher im vorletzten Tact am Schlusse des Marsches bei derselben Bezeichnung *sf* in den Blas-Instrumenten ganz an seiner Stelle ist, wie das *forte* im Geigen-Quartett zeigt.

Der Accentuation gegenüber tritt bei Beethoven als neues, wenigstens in der Ausdehnung, welche er ihm gegeben, vor ihm noch nicht angewandtes Mittel des Ausdrucks die Nichtbetonung auf, der Mangel an Accent und auch an jeglicher Schattirung durch steigende oder abnehmende Tonstärke. Es findet diese eigenthümliche Art des Vortrages nur im *piano* und *pianissimo* Statt, welches dann gewöhnlich noch durch das vorgesetzte *sempre* (immer) mit einer Warnungstafel versehen ist. Die Hauptsache beim Vortrage solcher Stellen ist die Vermeidung des Crescendo, auch eines kaum merklichen.

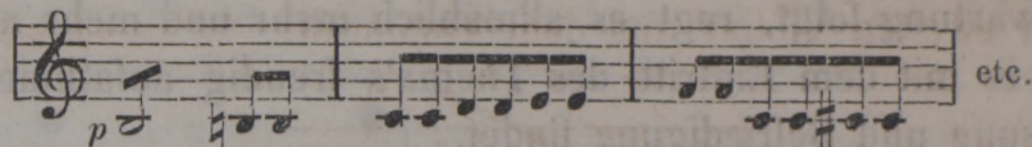
Im ersten Satze der *Eroica* gibt es nur zwei Stellen, welche den durchaus gleichmässigen, man möchte sagen: gleichgültigen, Vortrag verlangen, erstens die achtzehn Tacte am Schlusse der Durchführung im zweiten Theile (S. 46 und 47), und zweitens die sechzehn Tacte (S. 65 bis 68), wo nach dem *fortissimo* der zwei ersten Tacte des Thema's in *C-dur* die zweite Violine dasselbe im *pianissimo* einsetzt bis zur Wiederkehr der Episode in *F-moll*.

Dagegen liefert das Scherzo eines der merkwürdigsten Beispiele der accentlosen und unschattirten Vortragsweise sehr langer Perioden im andauernden *piano*. Das *Sempre pianissimo* und *Staccato* hält hier zunächst 91 Tacte, dann 28 Tacte und bei der Wiederholung wieder 94 Tacte an! Dass die darin vorkommenden markirten halben Noten (S. 128 u. s. w.):



nur mit einem leisen Druck angesetzt werden dürfen, der sogleich noch in demselben Tacte wieder zum tonlosen *piano* herabsinkt, versteht sich nach dem oben über das *sfz* im *piano* Gesagten von selbst. Die Neigung zum Cres-

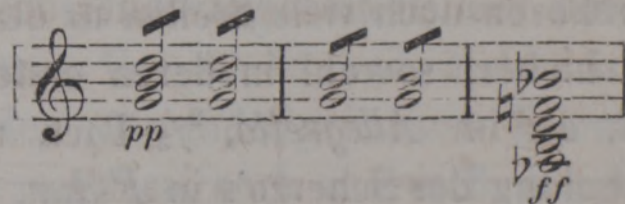
cendo in diesen langen Perioden ist bis zu dem letzten Tacte vor dem *fortissimo* unnachsichtlich zu unterdrücken. Am schwierigsten ist dies, wie die Erfahrung oft zeigt, bei der mittleren Stelle von 28 Tacten nach dem durch die Stufen des *Es-dur*-Dreiklangs im *ff* absteigenden Gang nach *g* (S. 134 und 156), zumal da, wo die zweiten Violinen mit der Figur:



beginnen, welche fast unwiderstehlich zum *crescendo* drängt, und doch darf dieses auch noch nicht einmal bei dem Ergreifen derselben Figur durch die ersten Geigen und dem gleichzeitigen Einsetzen der Trompeten und Hörner beginnen, sondern erst vier Tacte vor dem *Fortissimo* des Dominant-Accords (S. 137).

Im Ganzen gehören diese ausgedehnten Perioden im *piano* und ohne Betonung zu der ebenfalls von Beethoven zuerst nach grossem und deshalb Anfangs auffallendstem Maassstabe angewandten Vorbereitung eines überraschenden Effectes. Diese Vorbereitung spannt die Erwartung des Hörers auf eine seltsame Weise; aber es ist Sache des Genie's, dann auch diese Spannung nicht zu täuschen (*nascetur ridiculus mus!*), sondern in das geheimnissvolle Dunkel der leise schwirrenden und summenden Töne auf einmal ein Licht einbrechen zu lassen, dessen Glanz Auge und Seele füllt und zu einem Ausbruch der Bewunderung hinreißt. Im ersten Satze der *Eroica* gehört die angeführte Stelle am Ende der Durchführung, die 18 — 20 Tacte *pp*, hieher, und selbst das lange *pianissimo* im Scherzo ist im Grunde auch nichts Anderes als eine Vorbereitung auf das Einschlagen des *Fortissimo*.

Schon in der Sinfonie Nr. I. in *C-dur* hat Beethoven im Trio der Menuet das fortwährende *piano* vierzig Tacte lang angebracht, doch dort mehr im blossen Gegensatz zum *forte*, wie es auch Haydn und Mozart haben. Auch lassen sich die Motive jenes Trio's in den Blas-Instrumenten unmöglich ohne alle Betonung vortragen, wengleich die Figuren der Violinen ohne Accent gespielt werden müssen. — In der Sinfonie Nr. II. in *D-dur* tritt schon der Charakter der Vorbereitung deutlicher auf im Finale S. 143 und 144 (der Partitur von Simrock) und vollends nach der Doppel-Fermate S. 150 bis 153 in den 34 Tacten, deren Schluss ist:



Aber es entfaltet sich das Genie des Meisters noch mehr in der Vorbereitung der Wiederkehr des Haupt-Thema's im

zweiten Theile des ersten Allegro's der *B-dur*-Sinfonie Nr. IV. Diese 56 Tacte *sempre pianissimo* (S. 38—45), ohne alle Accentuation und Schattirung des Ausdrucks, mit ihrer enharmonischen Verwechslung, der einfach schönen Modulation nach *B-dur* und dem mystischen Paukenwirbel spannen das Gemüth auf wunderbare Weise, und das zwölf Tacte lange Crescendo, welches der stillen Erwartung folgt, regt es allmählich mehr und mehr auf, bis es mit dem Eintritt des Thema's freudig aufathmend Lösung und Befriedigung findet.

Wem fällt nun nicht auch aus der *C-moll*-Sinfonie Nr. V der Uebergang vom Scherzo zum grossen Finale in *C-dur* ein, die Krone aller Vorbereitungen? Dort haben wir eine Folge von 132 Tacten *sempre pianissimo*, wovon 10 und 80 Tacte (*pizzicato*) der Wiederholung des Scherzo's und 42 Tacte (mit dem Einsatz der Pauke in *c* und des Basses in *As* beginnend) der eigentlichen Vorbereitung des Finale, deren *crescendo* erst mit dem achten Tacte vor dem *C-dur* beginnt, anheim fallen. Hier tritt zugleich, wie zum Theil auch schon im Scherzo der *Eroica*, der Ausdruck des Neckischen und Humoristischen durch das *sempre piano* mit hervor. Diese ganze lange Reihe will von keinem Accent, von keiner Schattirung etwas wissen; je einförmiger sie vorgetragen wird, desto mehr erreicht sie ihren Zweck. Kein Instrument, keine Note darf sich unterstehen, eine Rolle spielen oder auf irgend eine Weise mit dem Zuhörer coquettiren zu wollen; von Tönen von Fleisch und Bein ist gar nicht die Rede, es sind nur die neckischen Geister der Töne, die da umher hüpfen und schwirren (man höre die Bratsche), bis das seelenlose Treiben mit dem *As* des Basses, das mit *ppp* bezeichnet ist, dem schauerlichen Dunkel völliger Nacht verfällt, in welchem weder Melodie noch Harmonie mehr ist, sondern bloss Rhythmus, den das leise Klopfen der Pauke, die einzigen schwachen Pulsschläge von noch vorhandenem Leben, vernehmen lässt. Endlich wagen sich die ersten Violinen wieder hervor, aber um Himmelswillen im *sempre piano*, denn sie sind noch viel zu bange; sie suchen eine Aussicht zu gewinnen, aber erst nach 27 Tacten furchtsamen Hinaufklimmens fassen sie Muth und begrüßen nun in den letzten acht Tacten oben auf der Höhe immer lauter das strahlende Licht, das mit dem *C-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact, hereinbricht.

Endlich gehören noch viele Stellen in der *A-dur*-Sinfonie Nr. VII. hieher, sowohl in deren erstem Satze *Vivace*, $\frac{6}{8}$ -Tact, als im *Allegretto*, $\frac{2}{4}$ -Tact, und dann die ganze Wiederholung des Scherzo's in *F-dur*, 82 Tacte im *pianissimo* ohne alle Schattirung und mit gänzlicher Verwischung der früheren scharfen Accente zu Anfang und

in der Mitte — wie eine Erinnerung, wie ein Schattenbild vorüberschwebend.

(Schluss folgt.)

Johann Sebastian Bach und Friedemann Bach in Dresden. Pantaleon Hebenstreit*).

Johann Sebastian Bach kam im Jahre 1717 zum ersten Male nach Dresden. Dort soll die öfter erzählte Geschichte von dem musicalischen Wettstreite, aus welchem er als Sieger über den französischen Organisten und Clavierspieler Jean Louis Marchand hervorging, sich zugetragen haben. Die erste Nachricht davon steht in Dr. L. Christoph Mitzler's musicalischer Bibliothek, IV., 163; nach Forkel soll diese Mittheilung von C. Ph. Em. Bach († 1788) und Joh. Friedr. Agricola († 1774), dem Schüler Sebastian's, herrühren. Diese konnten allerdings das Factum von dem Alten selbst haben, obwohl ihre Nachricht erst 1754, vier Jahre nach Sebastian's Tode und 37 Jahre nach dem Vorfalle, in die Welt kam. Die zweite Quelle ist F. W. Marpurg in den „Legenden einiger Musikheiligen. Cöln am Rhein, 1786“, S. 292, welcher die Geschichte des Wettstreites ebenfalls aus Sebastian's eigener Mittheilung zu haben versichert; seitdem sie sich zugetragen, waren aber bereits an siebenzig Jahre verflossen. Marpurg schmückt die Erzählung mehr aus; in der Hauptsache aber, nämlich dass Marchand die Aufforderung zu einem Wettkampfe im Präludiren und Fugiren über ein gegebenes Thema zwar angenommen, aber an dem festgesetzten Tage nicht erschienen, sondern in aller Frühe in der Stille Dresden verlassen habe, stimmt er mit der Angabe in Mitzler überein.

Etwas Neues über diese Anekdote bringt M. Fürstenau nicht. Wenn er ein unbedeutendes Versehen von Fétis in dessen Artikel J. S. Bach (*Biographie des Musiciens*, I. — nicht II., wie irrthümlich gedruckt ist —, S. 189) rügt (S. 124), indem der belgische Gelehrte aus dem „Feldmarschall Flemming“, in dessen Hause Bach gespielt haben soll, einen „Grafen Marschal“ gemacht hat, so hätte er um so eher den Epilog von Fétis zu der Geschichte wiedergeben sollen, welcher folgender Maassen lautet: „Die deutschen Biographen, die Marchand nur dem Namen nach kennen, den er sich gemacht hatte, gefallen sich hier in dem Hervorheben des Ruhmes, welchen Bach bei dieser Gelegenheit sich erworben; in der That aber kann man den Gedanken, den französischen Organisten mit dem

*) Nach Moriz Fürstenau: „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. Zweiter Theil. Dresden, bei Rud. Kuntze, 1862.“ 384 S. 8.

grossen deutschen Musiker auf eine Linie zu stellen, nur als eine Beleidigung (*insulte*) für Bach betrachten. Es ist möglich, dass Marchand eine Art von brillantem Spiel gehabt hat, aber seine Compositionen sind erbärmlich. Man findet darin nur ganz gewöhnliche Gedanken, schwache, schlaffe und incorrecte Harmonieen und eine vollständige Ignoranz im fugirten Stil. Er stand so tief unter Bach, dass es trotz seiner eiligen Flucht nicht gewiss ist, ob er seine Nichtigkeit eingesehen und die Gefahr seiner misslichen Lage begriffen hat.“

Bekanntlich hatte J. S. Bach das *Kyrie* und *Gloria* seiner *H-moll*-Messe dem Kurfürsten Friedrich August II. übersandt. Er war dem Hofe schon seit 1717 bekannt; dann auch von Leipzig her, „wo am 12. Mai 1727 bei Anwesenheit Friedrich August's I. daselbst, vor dessen Wohnung im Apel'schen Hause Abends nach acht Uhr die *Convictores* eine *Music (Drama per Musica)* von Bach aufführten, die derselbe auch dirigirte.“ Ferner hatte er in Dresden am 14. September 1731, Nachmittags drei Uhr, in der Sophienkirche in Gegenwart der ganzen Capelle gespielt, „dass jedermann es höchstens admiriren müssen“, worauf folgendes Gedicht in den „*Curiosa Saxonica*“ erschien (Fürstenau, S. 223):

„Ein angenehmer Bach kann zwar das Ohr ergötzen,
Wenn er in Sträuchern hin durch hohe Felsen läufft;
Allein den Bach muss man gewiss weit höher schätzen,
Der mit so hurt'ger Hand gantz wunderbarlich greiffet.

Man sagt, dass wenn Orpheus die Laute sonst geschlagen,
Hab' alle Thiere er in Wäldern zu sich bracht;

Gewiss, man muss diess mehr von unserm Bache sagen,
Weil Er, sobald er spielt, ja alles staunend macht.“

Dennoch wurde ihm erst 1736 der gewünschte Titel eines Hof-Componisten zu Theil, worüber S. 223 aus dem Archiv beigebracht wird:

„Am 1. December 1736 liess sich der berühmte Hochfürstl. Sachsen-Weisenfelsische Kapellmeister und Director Musices zu Leipzig, Herr Johann Sebastian Bach Nachmittags von 2 bis 4 Uhr auf der neuen Orgel in der Frauenkirche in Gegenwart des Russischen Gesandten von Keyserlingk und vieler Procures auch starker Frequenz anderer Personen und Künstler mit besonderer Admiration hören, weswegen auch Ihro Königl. Majestät denselben wegen seiner grossen Geschicklichkeit im Componiren zu Dero Componisten allergnädigst ernennet.“

Die neue Orgel in der Frauenkirche war von Gottfr. Silbermann erbaut und am 15. November 1736 durch Friedemann Bach dem Rathe übergeben worden.

Wilh. Friedemann Bach (geb. 1710), der älteste Sohn Sebastian's, hatte sich in einer Eingabe an den Stadtrath zu Dresden, d. d. Leipzig, 7. Juni 1733, zur Probe

gemeldet und in einem Schreiben unter demselben Datum an den Appellationsrath und Stadt-Syndicus Dr. Schröter um dessen „hohes Patrocinium“ gebeten. Unter den vielen Mitbewerbern um die erledigte Organisten-Stelle wurden Bach, Christoph Schaffrath (früher Componist und Clavierspieler in Diensten des polnischen Fürsten Sangusko) und Joh. Christian Stoy (Informator im Findelhause zu Dresden) zur Probe zugelassen, welche am 22. Juli 1733, Nachmittags 3 Uhr, in der Sophien-Kirche Statt fand. Bach wurde „nach aller *Musicorum* Ausspruch und *Judicio* als der beste und geschickteste“ befunden und laut Protocoll vom 23. Juli 1733 als Organist an der Sophien-Kirche angestellt. Bei der Probe war Pantaleon Hebenstreit auf Requisition des Rathes zugegen gewesen und hatte „vor anderen des jungen Bach' Geschicklichkeit gerühmet“. Friedemann bezog jährlich 79 Thlr. 19 Gr. 6 Pf. festen Gehalt, 80 Thlr. Zulagen und ein „Trank-Steuer-Beneficium“ von 3 Fass Bier oder ein Aequivalent von 5 Thlr. Er wohnte in der Wilsdruffer Gasse bei der Hofrätthin Alius und setzte unter Anderem seine schon in Leipzig begonnenen Studien in der Mathematik beim Commissionsrathe Hof-Mathematicus Walz fort. Am 16. April 1746 kam Friedemann um seine Entlassung ein, „da er eine Verbesserung ausserhalb Dresden gefunden“, welche neue Stelle er schon zu Pfingsten antreten musste. Zugleich empfahl er den bekannten Schüler und Schwiegersohn seines Vaters, Johann Christoph Altnikol, zu seinem Nachfolger. Leider wurde jedoch nicht dieser, von dem ebenfalls eine Eingabe an den Stadtrath, d. d. Dresden, 16. April 1746, vorhanden ist, sondern ein unbekannter Musiker, Namens Joh. Christian Gössel aus Lauenstein, angestellt. Bach zog als Organist an der Marienkirche nach Halle. Diese Nachrichten sind einem Actenstücke des Rathes-Archivs (Sect. III., Capt. VII., Nr. 67) entnommen, welches dem Verfasser durch die Güte des Hrn. Bürgermeisters Neubert mitgetheilt wurde. Die k. s. Privat-Musicalien-Sammlung in Dresden besitzt von Friedemann ein Concert für Clavier mit Begleitung von zwei Violinen, Viola und Bass (auch für zwei Claviere eingerichtet), welches er der Kurfürstin Maria Antonia mit einem Schreiben (d. d. Halle, 29. Juli 1767) übersandte. Das letztere beginnt folgender Maassen: „Ew. Königl. Hoheit lege ich hiermit ein Concert von meiner Ausarbeitung zu Dero Füssen in tiefster Unterthänigkeit nieder. Ich habe mich wegen dieser Dreistigkeit bei mir selbst vorgefordert, und ausser der Schuldigkeit, meinem Vaterlande und dessen hohen Beherrschern von der Anwendung meines Talentes vorzüglich Rechenschaft zu geben, noch andere Bewegungsgründe gefunden, die mich angetrieben haben, diese kühne Anerbietung an Ew. Königl. Hoheit zu wagen. Dahin geböret für

allen andern die Ueberzeugung, die ich vor Ew. Königl. Hoheit erhabenen Einsichten in der Tonkunst ehemals in Dresden zu erhalten das schätzbare Glück genoss, als ein gewisser, damahls bey dem am Churfürstl. Sächs. Hofe stehenden Russischen Gesandten Herrn Grafen von Kayserling befindlicher iunger Mensch, Namens Goldberg, die hohe Gnade hatte, eine Probe von seiner in der Music unter meiner Anführung erlangten Fertigkeit abzulegen. Ich führe die besondern Umstände dieses für mich so glücklichen Vorfalls sonderlich deswegen an, weil sie mir zugleich die seltene Gelegenheit verschafften, die practischen Fähigkeiten Ew. Königl. Hoheit in der Singkunst aus einem nähern Gesichtspunkte zu bewundern, und weil sie mich gegenwärtig noch in der süßen Hofnung stärken, dass Höchstdieselben mit einem gnädigen Blick auf diesen kleinen Versuch herabsehen werden, den ich einer so Grossen Gönnerin der Tonkunst als ein Verehrer der Music, und als ein Zeichen meiner schuldigsten Ehrfurcht darbringe.“ Die Unterschrift lautet: „Wilhelm Friedemann Bach, von Ew. Hochfürstl. Durchl. dem Landgrafen zu Hessen-Darmstadt ohnlängst berufenen Capellmeister.“ Als Nachschrift findet sich die Bemerkung: „Ew. Churfürstl. Durchl. Dero Herr Sohn (Friedrich August der Gerechte) werden nach der grossen Fähigkeit in der *Music* das sehr *practicable Concert* sehr gut vortragen können.“

Der oben erwähnte Pantaleon Hebenstreit war als Violinspieler und als Erfinder des Instrumentes Pantaleon (Pantalon) und Virtuose auf demselben höchst berühmt. Er war — so heisst es bei Fürstenau S. 90 ff. — im Jahre 1669 zu Eisleben geboren, lernte Musik, namentlich Violine, und die Tanzkunst. Zu Ende des siebenzehnten Jahrhunderts, wo er als Tanzmeister in Leipzig lebte, erfand er ein neues Instrument, eine Art Hackebret, nach seinem Vornamen von Ludwig XIV., vor dem er sich 1705 zu Paris hören liess und dem er sehr gefiel, Pantaleon genannt. 1706 ward er als Capell-Director und Hof-Tanzmeister nach Eisenach berufen. Telemann, welcher zwei Jahre später als Concertmeister ebenfalls dahin kam, urtheilte über Hebenstreit's Violinspiel mit folgenden Worten: „Ich war, so oft ich mit Hebenstreit ein Doppel-Concert auf der Violine zu spielen hatte, stets genöthigt, um ihm nur einiger Maassen an Stärke gleich zu kommen, mich einige Zeit vorher mit der Geige in der Hand, mit aufgestreiftem Hemde am linken Arme und mit stärkenden Einreibungen der Nerven einzusperrern, um mich auf diese Art zu diesen Kämpfen vorzubereiten.“ Als Pantaleonist machte er übrigens so viel Aufsehen, dass er von Friedrich August I. nach Dresden verschrieben und auch sogleich als „Kammermusicus“ mit einem Gehalte von 1200 Thlr. in die Capelle trat. Ehe er nach Dresden ging, machte er

noch eine Reise nach Wien, wo er vom Kaiser eine goldene Kette mit dessen Bildniss geschenkt bekam. Am sächsischen Hofe wurde er bald sehr beliebt, spielte jedoch sein Instrument nur bis 1733, wo ihn als schon sechsundsechzigjährigen Mann eine Augenschwäche befiel, wesshalb sein Schüler, der Hoforganist Richter, seit 1734 bei vorkommenden Gelegenheiten das Pantaleon spielen musste, wofür er jährlich 285 Thlr. bekam. Im Jahre 1729 erhielt Hebenstreit die Direction der protestantischen Hof-Kirchenmusik und die Oberaufsicht über die Bildung der Capellknaben; durch Rescript d. d. Dresden, 16. März 1740, ward er Geh. Kämmerier und starb am 15. November 1750, 83 Jahre alt*). Hebenstreit war schon um 1697 Meister auf seinem Instrumente, wie aus einem Briefe Johann Kuhnau's an Mattheson (*Crit. mus.* 236 ff.) hervorgeht, worin derselbe ein Concert zwischen sich, einem vornehmen Dilettanten auf der Laute (Graf Logi) und Hebenstreit erzählt. Kuhnau drückt sich dabei folgender Maassen über Letzteren aus: „Endlich that Monsr. Pantalon seine Sprünge, und nachdem er uns seinen Schatz von Musik durch präluiren, phantasiren, fugiren und allerhand Caprices mit den blosen Schlägeln gewiesen hatte, verband er endlich die Tangenten mit Baumwolle, und spielte eine Parthie. Da wurde der Graf ganz ausser sich gesetzt, er führte mich aus seinem Zimmer über den Saal, hörte von weitem zu und sagte: „Ey, was ist das? Ich bin in Italia gewesen, habe alles, was die Musica schönes hat, gehöret, aber dergleichen ist mir noch nicht zu Ohren kommen.“ Das Instrument muss schwer zu erlernen und zu spielen gewesen sein. Kuhnau sagt, dass das Studium desselben eine Hercules-Arbeit sei, wesshalb auch wenig „Studenten“ daran gingen. Auch Mattheson (*Crit. mus.* 248) spricht von der schweren Behandlung des Instrumentes, zugleich aber von dem summenden, schönen und deutlichen Klange desselben, der einem Sirenenklange ähnlich sei. Kuhnau spielte es selbst mit Vorliebe und besass ein Pantaleon, welches vom sechszehnfüssigen *E* an diatonisch bis ins achtfüssige *G*, von da chromatisch bis ins drei Mal gestrichene *e* ging, doch waren Instrumente von solchem Umfange selten; gewöhnlich hatten sie fünf Octaven, vom *Contra G* an gerechnet, waren also dem Umfange der damaligen Claviere gleich. Der Tourist Keysler beschreibt das Pantaleon: „Dergleichen anitzo noch eines nämlich in Wien zu hören ist, weil der Kaiser jemanden nach Dresden geschickt, um auf solchem Instrumente spielen zu lernen. Dieses Werk liegt hohl, dergestalt, dass man es ohne Mühe umwenden und auf beiden Seiten mit zwei kleinen

*) Ist die Geburts-Angabe richtig, so wurde er nur 81 Jahre alt. Solcher Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten gibt es leider gar manche in dem Buche.

Hölzern als auf einem doppelten Hackbrette spielen kann. Seine Länge ist von $13\frac{1}{2}$ und die Breite von $3\frac{1}{2}$ Spanne, der Boden ist hohl und auf der einen Seite mit keinen andern als überspannenen Geigensaiten, auf der andern oben in der Höhe der Töne mit stählernen Saiten bezogen. Es kostet jährlich bei 100 Thlr. zu unterhalten, weil es aus 185 Saiten besteht*). Sein Klang ist überaus stark und füllet solcher den grössten Saal.“ Das Instrument war ungefähr vier Mal so lang und noch ein Mal so breit, als das gewöhnliche Hackebrett und bildete ein Oblongum. Auf den Darmsaiten gespielt (natürlich mit Hämmern), war der Ton besonders in der Tiefe sehr pompreich, in der Höhe zarter, — das Spiel auf Drahtsaiten eignete sich besonders in grösseren Localen vor grossen Gesellschaften, um durchzugreifen. Ein Mangel war das Nachklingen der Töne nach dem Schlage. — Ausser dem Hoforganisten Richter unterrichtete Hebenstreit noch den späteren Hoforganisten Christ. Siegm. Binder. Im Jahre 1772 sah Burney die Ueberreste des „famous Pantalon“ in des Letzteren Hause, der darüber klagte, dass der Kurfürst das Instrument nicht mehr beziehen lassen wolle, und er dies selbst der grossen Kosten wegen nicht könne. Der letzte Virtuose auf dem Pantaleon war der Kammermusicus Georg Nölili in Mecklenburg-Schwerin († 1789), ebenfalls Schüler Hebenstreit's.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 20. d. Mts. feierte der Sieg-Rheinische Lehrer-Verein sein Gesangfest durch eine kirchliche Feier in der Klosterkirche zu Brühl, welcher ein Festessen im Pavillon Merzenich folgte. Wir berichten ausführlicher darüber in der nächsten Nummer, da dasselbe sowohl durch die Wahl der Compositionen alter italiänischer und niederländischer Meister, unter denen die meisten Stücke aus dem nur handschriftlich vorhandenen Vorrath von alten Kirchengesängen zu Regensburg herrührten, als durch die Art der Ausführung und wegen des Strebens des Vereins überhaupt eine grössere Bedeutung hat, als die gewöhnlichen Sängereulte.

Ueber die Opern-Vorstellungen, welche im Victoria-Theater am Thürmchen in diesem Sommer Statt finden, können wir nichts weiter sagen, als dass wir nicht wünschen, sie als Proben dessen ansehen zu müssen, was wir im Stadttheater, dessen Bau bis zum October vollendet sein wird, im nächsten Winter zu erwarten haben. Das Wagniss, „Figaro's Hochzeit“ zu geben, musste trotz der lobenswerthesten Thätigkeit des Herrn Adolf L'Arronge, der die Oper einstudirt hatte und die Aufführung recht gut dirigitte, auch kein Tempo vergriff, an dem Mangel von auch nur einiger Maassen genügenden Kräften scheitern, was denn freilich auch dem sehr zahlreich versammelten Publicum des Victoria-Theaters die Augen öffnete und die wiederholten überschwänglichen Lobpreisungen in hiesigen Localblättern in ihrem wahren Werthe erscheinen liess.

Von fremden Künstlern, die hier Gastrollen gaben, wurde das Schauspiel durch die Damen Döllinger, Frieb-Blumauer und Marie Kierschner gehoben; in der Oper war Fräulein Garthe

vom Hoftheater zu Coburg eine erfreuliche Erscheinung. Sie besitzt eine schöne, ausgiebige Sopranstimme, die besonders in der Höhe sehr wohllautend und sympathisch ist; die mittlere Region ihrer Töne wird der Höhe nicht nachstehen, wenn die junge Sängerin sich bestrebt, diese Töne freier und ohne einen pressenden Druck, der sie scharf macht, herauszusingen. Ein Mal bemerkten wir leider auch das breite Herauspressen der tieferen Brusttöne, eine Manier, vor deren Annahme wir die talentvolle Kunstjüngerin warnen müssen, zumal dem Beifalle gegenüber, den der unzurechnungsfähige Theil des grossen Publicums solchem Missbrauch der Natur zu zollen pflegt. Die Anna in der „Weissen Dame“ und die Martha waren recht beifallswürdige Leistungen, da Fräulein Garthe auch eine im Ganzen bereits correcte und geläufige Coloratur besitzt. Bei fortgesetztem künstlerischen Streben nach der edelsten Vortragsweise und bei weiter ausgebildeter Darstellungskunst wird die junge Dame gewiss eine gute dramatische Laufbahn haben. Auch Herr Hartmann von demselben Hoftheater, ein Sohn unseres unvergesslichen Concertmeisters Hartmann, besitzt eine hübsche Stimme, die, obwohl etwas zur Schärfe hinneigend, doch einen echten Tenor-Timbre hat und bildungsfähig ist. Was Herr Hartmann jetzt bereits leistet (in den Rollen des Max im „Freischütz“ u. s. w. und in dem Vortrag von Liedern, die wir in der philharmonischen Gesellschaft hörten), ist um so anerkennungswerther, als er fast Alles nur aus sich selbst herausgebildet hat, was beweist, dass ihn ein wirkliches Kunststreben beseelt.

In den letzten Tagen trat Herr Coeuilte vom lyrischen Theater in Paris, zuletzt auch Mitglied der französischen Opern-Gesellschaft im Victoria-Theater zu Berlin, als George Brown in der „Weissen Dame“ auf. Er sang, da er kein Wort Deutsch versteht, die Partie französisch, was freilich namentlich beim Dialog gar possierlich war. Stimme und Gesang sind gar nicht übel, der Ton ist wohllautend, aber ohne klangvolle Höhe; das Spiel zeigte noch einen Mangel an Gewandtheit auf der Scene, den freilich auch die sonderbare Lage des Gastes, der den anderen Mitspielenden gleichsam wie taub gegenüber stand, besonders fühlbar machte.

Wien. Rubinstein's Oper: „Lalla Rukh“, deren Partitur der Componist hiehergebracht, ist nicht angenommen worden, weil man — David's „Lalla Rukh“ angenommen hat. Der Grund ist um so vortrefflicher, als Herr Director Salvi, nachdem er diesen Bescheid gegeben, in den Waggon gestiegen und nach Paris gereist ist, um David's „Lalla Rukh“ kennen zu lernen!!! Wenn es nur nicht später heisst: „Davide penitente“. (Der „Botschafter“.)

Das Sängereulte in der „Neuen Welt“ fand am 9. d. Mts. unter ausserordentlicher Theilnahme der gebildeten Gesellschaftsschichten Statt. In Schwender's Localitäten erfolgte gegen 7 Uhr Abends die Uebergabe des Vereins-Banners an den Verein „Biedersinn“, worauf sich der Zug sämmtlicher 34 theilnehmenden Gesang-Vereine, eröffnet durch die Capelle der Dienstmänner, durch dichtgedrängte Zuschauermassen in Bewegung setzte. Am Eingange der „Neuen Welt“ war aus Nadelholz eine Ehrenpforte mit der Inschrift: „Willkommen allen deutschen Sängern!“ errichtet, und die Sänger mit ihren Bannern wurden von den bereits zahlreich versammelten Gästen — man spricht von mehr als 10,000 — mit freudigem Zuruf begrüsst. Ueber der Sänger-Tribüne wehte eine grosse deutsche Fahne. Das Fest selbst wurde durch ein Fest-Motto von A. M. Storch und „Kriegers Gebet“ von Fr. Lachner, beide mit Musik-Begleitung, eröffnet. Diesem folgte Schubert's Chor „Die Nacht“ und „Ermanne dich, Deutschland“, Chor von Storch. Die Reihe der Einzel-Vorträge der verschiedenen Vereine wurde durch das Loos bestimmt. Den Anfang machte der Liesinger. Von den Vorträgen, die wir noch mit anhörten, fand besonders der des Kremser und nächst dem des St. Pöltner Vereins besonderen Anklang. Nach halb 10 Uhr wurde das Fest durch einen heftigen Regenguss unliebsam gestört, welcher aber, wie wir nach-

*) Hebenstreit bekam für den Bezug jährlich 200 Thlr.

träglich erfahren, den brünner Verein nicht hinderte, sich durch Storch's „Piratengesang“ den Preis zu ersingen. (W. Rec.)

Die „Blätter für Theater“ u. s. w. berichten unter dem 8. d. Mts. aus Wien: „Die durch mehrere Journale gegangene Nachricht, dass die Einführung der Normalstimmung im Hof-Operntheater einer späteren Zeit vorbehalten worden sei, entbehrt — eingezogenen Erkundigungen zufolge — jedes Grundes. Veranlassung zu diesem Gerüchte mag der Umstand gegeben haben, dass zwischen der Hof-Intendanz und dem Finanz-Ministerium die Streitfrage obwaltete, aus welchem Fonds die Instrumenten-Anschaffungen zu bestreiten seien. Diese Frage hat indessen vor Kurzem ihre Erledigung bereits gefunden. Die Instrumente werden aus dem Theaterfonds angeschafft und ist ein grosser Theil derselben bereits abgeliefert worden.

Tichatschek betrat am 11. August 1837 zum ersten Male die Bühne in Dresden als Gustav in Auber's „Maskenball“, sang dann den Tamino, den George Brown und den Robert, worauf er vom 1. Januar 1838 an beim Hoftheater angestellt wurde. Jetzt hat er an seinem fünfundzwanzigjährigen Jubiläum am 11. August 1862 in Dresden wiederum den Gustav mit voller Kraft unter ungeheurem Beifall gesungen.

Mailand. Die von der Verwaltung der königlichen Theater niedergesetzte Commission für Herabsetzung der Orchesterstimmung — Graf L. Belgiojoso, D. Besana und Mazzucato — hat auf die Annahme der pariser Stimmung angetragen.

Die Notiz in Nr. 32 über ein neuerdings in Montpellier im südlichen Frankreich aufgefundenes Manuscript alter *Chansons françaises* beruht in so fern auf einem Irrthum, als — wie die pariser *Gazette et Revue musicale* berichtet — J. d'Ortigue bereits im Jahre 1853 in seinem *Dictionnaire du plain-chant* davon gesprochen und Theodor Nisard in seiner *Revue de Musique ancienne et moderne* — October-Heft 1856 — ausführliche Nachricht darüber gegeben hat.

Aukündigungen.

Dritte Neuigkeits-Sendung, 1862, von Joh. André in Offenbach am Main.

Pianoforte mit Begleitung.

Goltermann, G., Op. 36 A, Erste Sonatine für Pianoforte und Violine. 20 Sgr.

Molique, B., Op. 60, Fandango für Viol. m. Pfte. A-dur. 1 Thlr. Potpourris für Pianoforte und Violine. Nr. 51. Die lustigen Weiber von Windsor. 25 Sgr.

Dieselben für Pianoforte und Flöte. Nr. 51. Die lustigen Weiber von Windsor. 25 Sgr.

Wichtl, G., *Morceaux faciles instructifs pour Violon et Piano.* Cah. 5. 1 Thlr.

Pianoforte zu vier Händen.

Cramer, H., Potpourris. Nr. 23. Offenbach, J., Fortunio's Lied. 1 Thlr.

— — Op. 153, Nr. 5. Martha de Flotow. 18 Sgr.

Pianoforte allein.

Burgmüller, Franç., *Le petit répertoire de l'opéra. Amusements très faciles sans octaves.*

Nr. 2. Verdi. *Il Trovatore.* Nr. 3. *Les Vêpres siciliennes.* Nr. 4. *La Traviata.* Nr. 5. *Ernani.* à 10 Sgr.

— — Goldenes Melodienbuch. Heft 15. 20 Sgr.

Cramer, H., Potpourris élégants.

Nr. 96. Verdi, *Il Ballo in Maschera (Maskenball).* 20 Sgr.

„ 104. Donizetti, *Torquato Tasso.* 20 Sgr.

„ 105. Wagner, R., *Tristan und Isolde.* 25 Sgr.

„ 106. Offenbach, *Le Mari devant la porte (Der Ehemann vor der Thür).* 20 Sgr.

Egghard, J., Op. 101, *Le papillon et la fleur. Morceau élégant.* C-dur. 18 Sgr.

— — Op. 102, *Vieille histoire, Réverie.* Es-dur. 15 Sgr.

— — Op. 103, *Trois Mélodies.* Einzeln: Nr. 1. *Valérie.* Nr. 2. *Mélanie.* Nr. 3. *Hortense.* à 7 $\frac{1}{2}$ Sgr.

— — Op. 103, *Trois Mélodies cpl.* 18 Sgr.

— — Op. 104, Nr. 1. *Les yeux bleus, Romance variée.* G-dur. 12 $\frac{1}{2}$ Sgr. — Nr. 2. *Les yeux noirs. Polka-Mazurka.* Es-dur. 15 Sgr.

— — Op. 104, Nr. 1. 2. *cpl.* 20 Sgr.

Gollmick, A., Op. 50 (Folge von Op. 32). *Deutsche Volkslieder; einzeln: Nr. 1. Ach, wie wär's möglich.* 7 $\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 2. *Wer hat dich, du schöner Wald.* 12 $\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 3. *Es ist bestimmt in Gottes Rath.* Nr. 4. *Bin ein un aus gange im ganze Tyrol.* à 7 $\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 5. *Sehnsucht.* Nr. 6. *Loreley.* à 12 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Horr, P., *Praktische Clavierschule mit theoretischer Einleitung.* 2. vermehrte Ausgabe. 1. Heft 1 Thlr.

Dieselbe ohne theoretische Einleitung. 20 Sgr.

Jungmann, A., Op. 165, *Chant du soir, Romance.* Es-dur. 15 Sgr.

Kafka, J., Op. 85, *Souvenir de Styrie, Styrienne.* 15 Sgr.

Messemaekers, J., Op. 39, *Henrietten-Polka-Mazurka* 10 Sgr.

Richards, B., Op. 47, 2 Romances. Nr. 1. *Abendlied.* 10 Sgr. Nr. 2. *Der Traum des Wanderers.* 7 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Rudisch, Op. 3. *Erinnerung an Rolandseck. Marsch.* 5 Sgr.

— — Op. 4, *Erinnerung an Weissmühle. Marsch.* 5 Sgr.

Schnyder von Wartensee, X., *Der Fünfteltact, ausführl. Ertlg. n. Rondo.* 25 Sgr.

Wachtmann, Op. 24, *Carillon. Morceau de Salon. Des.* 15 Sgr.

— — Op. 25, *La Joyeuse. Morceau de Salon. Des.* 12 $\frac{1}{2}$ Sgr.

— — Op. 26, *Près de la source, Morceau de Salon. A.* 15 Sgr.

Gesang-Musik.

Abt, Op. 186, *Lieder und Chöre für drei Frauenstimmen. Partitur und Stimmen. Heft 1. 2. à 1 Thlr.*

Preis jeder einzelnen Stimme. 2 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Concone, J., 50 leçons für Bariton. Cah. II. 1 Thlr.

Jäger, H., Op. 3, Nr. 3. *Ständchen. Lied für eine Singstimme mit Pfte. (deutscher u. ital. Text)* 7 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Lieb, F. X., Op. 5, *Drei zweist. Lieder mit Pfte* 15 Sgr.

Mozart, W. A., *Recitativ und Arie: Ombra felice (Glücklicher Schatten).* 15 Sgr.

Volkslieder, illustr., deutscher u. engl. Text. Nr. 19. *Loreley.* 7 $\frac{1}{2}$ Sgr. Nr. 20. *Shells of ocean.* 9 Sgr. Nr. 21. *Treue Liebe: Steh' ich in finst'rer Mitternacht.* 7 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Verschiedenes.

Molique, B., Op. 60, *Fandango für Violine mit Orchester (18 Stimmen).* 1 Thlr. 25 Sgr.

Ouverturen für grosses Orchester. Nr. 17. *Orpheus in der Unterwelt (24 Stimmen).* 2 Thlr. 12 Sgr.

— — für kleines Orchester. Nr. 18. *Orpheus in der Unterwelt (16 Stimmen).* 1 Thlr. 24 Sgr.

Hierzu die Streich-Quartett-Stimmen. 27 $\frac{1}{2}$ Sgr.

Wichtl, G., *Morceaux faciles instructifs. Cah. 5, pour 1 Violon* 12 $\frac{1}{2}$ Sgr., *pour 2 Violons* 20 Sgr.

— — Op. 19, 6 leichte und fortschreitende Duetten für Vlo. und Violine. Heft 1. 2. à 25 Sgr.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

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.