

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 24. Januar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Erinnerungen an Halévy. II. — Duette für zwei Violinen von Wilhelm Speyer. Von A. S. — Aus Wien (Erläuterndes Programm zu der Musik-Aufführung von Richard Wagner im Theater an der Wien). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweiter Musikabend der Schüler des Conservatoriums — Amsterdam, Concerte der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, Jean Becker, Frau Schumann, Italiänische Oper, Richard Hol, Verhülst).

Erinnerungen an Halévy.

II.

(I. s. Nr. 2.)

Im Herbst 1839 war Mario nach Paris gekommen und hatte den „Robert“ und den „Grafen Ory“ mit grossem Erfolge gesungen. Die Direction bat Halévy um eine neue Oper für Mario. Er schrieb in ziemlich kurzer Zeit die dreiactige Oper *Le Drapier*, welche trotz Mario durchfiel (im Januar 1840).

Ungefähr um dieselbe Zeit wurde Halévy zum Director der Musik des Herzogs von Orleans ernannt. Nach dessen Tode (1842) vertraute die Frau Herzogin ihm die Leitung des musicalischen Unterrichts ihrer Söhne an und gab ihm fortwährend Beweise ihrer hohen Gunst.

Die Composition des *Gitarrero* von Scribe (21. Januar 1841), einer komischen Oper auf dem geschichtlichen Hintergrunde der Restauration des Hauses Braganza in Portugal, hielt sich namentlich durch Roger's Leistung einige Zeit auf dem Repertoire, trat aber gegen den Erfolg von *La Reine de Chypre* (22. December 1841) sehr zurück. Diese Oper war die dritte fünfactige, welche Halévy binnen sechs Jahren geschrieben; der Text war von de Saint-Georges, in der Aufführung glänzten Duprez, Massol, Madame Stoltz.

Im Jahre 1842 verheirathete sich Halévy mit Fräulein Léonie Rodrigues. Dasselbe Jahr brachte ihm aber einen schmerzlichen Verlust durch den Tod Cherubini's, den 15. März 1842, der ihm Lehrer, Vater und Freund gewesen war. An demselben 15. März des folgenden Jahres hatte die Oper *Charles VI.* unläugbaren Erfolg, erlebte an hundert Vorstellungen und verschwand nur durch politische Verhältnisse von der pariser Bühne. [Man wollte einen wahnsinnigen König von Frankreich nicht auf der Bühne sehen und verbot die Fortsetzung der Aufführungen; auch mochten die populären Scenen von Paris zur Zeit der

Kämpfe der Burgund und Orléans dem Hofe nicht behagen, zumal da sie dem Parterre grossen Jubel machten.] In der Provinz indess wurde die Oper fort und fort gegeben. [Léon Halévy meint: „auch im Auslande“; wir erinnern uns nicht, dass sie auf deutschen Bühnen gegeben worden.] Das Verbot war dem Componisten sehr schmerzlich; er hielt das Werk für eines seiner besten.

Eine komische Oper, eigentlich eine *Opera buffa*: „*Le Lazzarone*“, und dennoch für die Scene der grossen Oper breit angelegt und dort (1844) aufgeführt, hielt sich nicht.

Um diese Zeit trat Halévy auch als Schriftsteller auf. Die erste öffentliche Probe seines Talentes in dieser Beziehung waren die *Lettres de Gervasius* im Feuilleton des *Constitutionnel* von 1844. [Léon Halévy geht darüber weg; wir erinnern uns dunkel, dass wir in diesen Briefen, die sich über Musik etwas arg phantastisch ausliessen, einen Einfluss von Hoffmann's Ansichten und Schreibart in den „Kreisleriana“ u. s. w. wahrzunehmen glaubten.] Am 15. März 1845, dem Todestage Cherubini's, erschien in einer anderen Zeitschrift eine Studie von ihm über Cherubini, die durch Inhalt und Stil sehr ansprach, aber nur bis 1791 (Aufführung der Oper *Lodoiska*) geht, da leider ihre Fortsetzung durch das Eingehen des Journals unterbrochen wurde*). Sie beginnt folgender Maassen:

„In dem Augenblicke, wo ich diese Zeilen schreibe, sind drei Jahre über Cherubini's Grab dahingegangen. Er starb, von Jahren belastet, aber muthig kämpfend gegen den Tod, wie er bis zum letzten Tage muthig gegen das Alter gekämpft hatte, und das Alter hatte auch vor ihm Respect gezeigt. Er hatte die ganze Willenskraft, das un-

*) Es war dies der *Moniteur des Arts, revue littéraire et artistique*, eine Wochenschrift, herausgegeben von Gido, 1845, die sich nur ein Jahr hielt. Da uns Halévy's Etude bei unserem Aufsätze über Cherubini (Ende des Jahrgangs 1861 und in den ersten Nummern von 1862) noch unbekannt war, so theilen wir den Anfang davon zugleich als Probe von Halévy's Stil mit.

Die Redaction.

getrübte Urtheils-Vermögen, die reine Geistesklarheit behalten. Gesund und jung und kräftig an Geist, fühlte sich der Achtzigjährige seiner Umgebung gleich, die meist aus Menschen bestand, die entweder die reiferen Mannesjahre noch kaum erreicht oder kaum überschritten hatten. Nur ungern erkannte er die Rechte des jüngeren Alters an, das Wort „Greis“ war ihm im Gefühl seiner Kräftigkeit unangenehm; er glaubte, es stecke etwas Besonderes dahinter, wenn man es ihn hören liess. Wie schonend man es auch gebrauchte, wie sehr man es auch mit Ruhm und Ehre verschönerte, er möchte es nicht leiden, denn die Bilder von Schwäche, Abnahme, Mitleid der Welt schwebten dabei gleich seiner Einbildungskraft vor. Er liess vom Alter in Bezug auf sich selbst nichts gelten, als die Ehrerbietung; es bestand bei ihm nur in der Autorität.

„Man würde jedoch fehl schliessen, wenn man Cherubini deshalb für eitel oder anmaassend halten wollte; dieser scheinbare Stolz barg eine höchst bescheidene Gesinnung, die ihre Quelle in dem Triebe der Selbsterhaltung und in dem berechtigten Selbstbewusstsein hatte. Es war die immer wache Furcht vor dem Anderswerden und vor der Abnahme der Geisteskräfte. In so fern benutzte er den Stolz als Gegenwehr gegen das Alter. Sein klarer Verstand war zu aufmerksam und besorgt, um die fortdauernden Angriffe dieses Feindes nicht zu gewahren, um seine erkältenden Einflüsse nicht zu fühlen: allein er wollte sie sich selbst nicht eingestehen; er wusste wohl, dass er verloren sei, sobald er nicht mehr stark dagegen bliebe. Männer von solchem Charakter, die vom Leben nichts als die geistige Kraft schätzen, leben in ewigem Widerstehen und fallen mit den Waffen in der Hand.“ „Ich fange an, alt zu werden,“ sagte er einmal zu mir, und war damals schon über die achtzig hinaus. Diese Aeusserung machte einen trüben Eindruck auf mich; bei jedem anderen Menschen wäre sie ohne Bedeutung gewesen, bei Cherubini war sie ein Geständniss und erfüllte mich mit banger Ahnung. Sein Tod fing für mich schon damit an. Drei Monate nachher war er nicht mehr.

„Sein Leben war frei geblieben von der Betrübniß jener Periode, in welcher die Verstandeskräfte nach und nach schwinden und das Licht der Seele sich verdunkelt, frei von der peinlichen Uebergangszeit, während welcher der Tod sich einnistet. Bei Cherubini ersparte die Vorsehung seinen Freunden dieses traurige Schauspiel, das um so betrübender ist, wenn eine so hochragende Intelligenz abstirbt. Man sollte sagen, die Muse, welche der Pinsel von Ingres neben ihn gestellt hat, habe schützend ihn der Gefahr entzogen, der die anderen Sterblichen erliegen.“

In dem Capitel: „Cherubini als italiänischer Componist“, findet sich folgende interessante Betrachtung über die Lage der Componisten in Italien.

„Ein Componist in Italien hat ein glückliches Leben. Immerwährend in Athem, immerwährend angeregt durch ein neues Publicum, ein neues Künstler-Personal, erneuert er sich gewisser Maassen selbst durch diesen ewigen Wechsel in nie ruhender Thätigkeit. Sobald eine Oper von ihm gegeben ist, wird der *Maestro* durch das schöne Land nach anderen Städten, die alle schön sind, entführt. Auf der Stelle geht's wieder an die Arbeit. Die Aufregung, ein gewisser nervöser Zustand, ohne den kaum ein geniales Werk zu Stande gebracht wird, die Begeisterung, mit welcher er seine letzte Oper vollendete, hat ihn noch nicht verlassen, während er schon wieder eine neue beginnt. Hat er einen Erfolg errungen, so begleitet der ihn und galoppirt mit ihm durch's ganze Land. Er macht ihn stolz und glücklich — die Stimmung hilft ihm, ein neues Meisterwerk zu schaffen. Hat er Unglück mit einer Oper? Wie leicht kommt er darüber hinweg! Der Himmel lächelt, der sanfte Hauch des Zephyrs umweht ihn: — fort! fort! Was waren das für schlechte Sänger! die Primadonna detonirte, der Tenor alle Augenblicke falsch, der Bariton immer zu tief! Und was für ein abscheuliches Libretto! Und das Orchester schlecht und das Publicum boshaft. Wie froh ist er, diese verdammte Stadt hinter sich zu haben! Hier, hier, wo er jetzt ist, wo man ihn mit Sehnsucht erwartet — das ist eine herrliche Stadt! Hier begegnet er auf der Promenade keinem Zeugen seines Unfalls, kein schadenfrohes Lächeln lauert im Hinterhalt auf ihn, alle Sänger sind hier vollkommene Künstler, alle Herzen und Hände befreundet. Und dann war zu Cherubini's Zeit die Presse noch nicht so geschäftig, wie heute, es gab keine Tausende von Blättern, die mit Windesschnelle und unerbittlich das Echo einer unglücklichen Niederlage in alle Welt trugen. Während der Ruf des Erfolgs durch die allgemeine Theilnahme schnell über den weiten Raum drang, verlor sich das Gerücht vom Unfall schon unterwegs.“ —

Die nächste Oper Halévy's waren *Les Mousquetaires de la Reine*, deren erste Vorstellung am 3. Februar 1846 in der komischen Oper Statt fand. Das Werk wurde mit grosser Sorgfalt in Scene gesetzt, Roger, Mocker und Madame Darcier hatten die Hauptrollen. Es machte grosses Glück, erlebte eine grosse Zahl von Vorstellungen und wurde auch neuerdings wieder aufgenommen. Für die Theater in der Provinz blieb es sechszehn Jahre lang das beliebteste Eröffnungstück, da es auch am geeignetsten war, ein Opern-Personal in allen wichtigen Gesangfächern vorzuführen.

In demselben Jahre schrieb Halévy eine Gelegenheits-Musik, eine Cantate: *Les Plages du Nil* (Text von Léon

Halévy), welche zu Ehren von Ibrahim Pascha, dem Vicekönig von Aegypten, im Salon des Ministers des öffentlichen Unterrichts, Herrn von Salvandy, aufgeführt wurde. Im Mai desselben Jahres las er zum ersten Male in der öffentlichen Sitzung der fünf Akademien des Instituts eine Abhandlung „über den Ursprung der Oper in Frankreich“. Sie schloss mit den Worten: „Ein deutscher Musiker war es, der in Paris das Werk vollendete, welches zweihundert Jahre vorher in Florenz angefangen worden war. Was die älteren Meister durch Forschung über das Antike und durch Vorliebe für dasselbe zu erreichen gesucht hatten, errieth dieser Tondichter aus seinem Innern und verwirklichte es durch sein angeborenes tiefes Gefühl für alles Grosse, Einfache und Wahre. Dieses Genie, dieser Schöpfer der lyrischen Tragödie war Gluck, der Componist der *Alceste*, des *Orpheus*, der beiden *Iphigenien* und der *Armide*.“

Es kamen die Februar-Tage von 1848. Sie waren natürlich der Kunst und den Theatern nicht günstig. Einer der tüchtigsten Directoren, Herr Perrin, jetzt an der grossen Oper, hatte gerade um diese Zeit das Theater der komischen Oper übernommen und das Buch einer neuen Oper Halévy anvertraut. Sie konnte am 11. November 1848 in Scene gehen und rettete durch mehr als hundert Vorstellungen hinter einander die Theater-Direction vor dem gänzlichen Ruin, den sie vor Augen sah. Es war *Le Val d'Andorre*, jenes liebevolle Idyll aus der Hirtenwelt der Pyrenäen, welches die Menge nach dem Opernhause zog, wie in den ruhigsten und glücklichsten Zeiten. Der Sänger Bataille zeichnete sich darin aus und gab dieselbe Rolle wieder in neuen hundert Vorstellungen, welche dasselbe Werk zehn Jahre später auf dem *Théâtre lyrique* erlebte. — Der populäre Erfolg der „Rosen-Fee“, welche der komischen Oper ebenfalls viel Geld einbrachte (mit Madame Ugalde, Bataille u. s. w.), beschloss eine glückliche zehnjährige Periode in Halévy's Leben.

Uebrigens rührt aus dem Jahre 1849 auch noch die Composition des „Gefesselten Prometheus“ (Text von Léon Halévy) her, eine Cantate, welche im Conservatorium aufgeführt wurde und in welcher besonders die Recitative und ein Chor der Oceaniden gefielen. Die Partitur ist gestochen worden.

Nach London berufen, brachte Halévy dort im Jahre 1850 die Oper *La Tempesta* zur Aufführung. Das Buch war nach Shakespeare's „Sturm“ von Scribe, der aber nur das Scenarium entwarf, und einem italiänischen Theaterdichter bearbeitet; Halévy hatte es in sehr kurzer Zeit in Musik gesetzt, und diese trug eben nicht zur Vergrösserung seines Rufes bei. Auch in Paris machte das Werk (1851) im italiänischen Operntheater kein Glück.

Eben so vorübergehend waren die Vorstellungen von „*Pique Dame*“ in der komischen (Ende 1850) und vom „*Juif errant*“ in der grossen Oper (23. April 1852), welchem letzteren Werke nur die Pracht der Ausstattung und die Schaulust der grossen Menge einen kurzen Erfolg für die Casse verschafften, aber nicht für den Ruhm des Componisten*). — Auch die Oper „*Der Nabob*“, im Jahre 1853 auf dem Theater der komischen Oper aufgeführt, hielt sich nach einem unzweifelhaften ersten Erfolge doch nicht lange**).

Die letzten drei Opern Halévy's waren „*Jaguarita*“ auf dem *Théâtre lyrique* (1855), „*Valentine d'Aubigny*“ an der komischen Oper (1856) und „*La Magicienne*“ an der grossen Oper (den 17. März 1858). Die erste mit Madame Cabel und die letzte mit Gueymard und den Damen Borghi-Mamo und Lauters erlebten viele Wiederholungen; die „*Valentine*“ aber blieb nicht lange auf dem Repertoire.

Wir wollen nun noch einen Blick auf Halévy's schriftstellerische Thätigkeit werfen.

Am 29. Juli 1854 wurde Halévy zum immerwährenden Secretär der Akademie der schönen Künste ernannt — eine Auszeichnung, welche zum ersten Male einem Tonkünstler zu Theil wurde und namentlich in Betracht der drei letzten Vorgänger in dieser Stelle eine besondere Anerkennung der literarischen Befähigung desselben zu einer so hohen Stellung in sich schloss. Diese Vorgänger waren Lebreton, Quatremère de Quincy und Raoul-Rochette, Mitglieder der *Académie des Inscriptions et belles lettres* und Gelehrte von europäischem Rufe. Raoul-Rochette war am 5. Juli 1854 gestorben.

Halévy war, wie oben schon erwähnt, als Schriftsteller in mehreren Zeitschriften und durch Vorträge, die er in den Sitzungen der Akademie gehalten, aufgetreten. Die meisten dieser Aufsätze hat er später gesammelt unter dem Titel *Souvenirs et Portraits* herausgegeben. Sie behandeln meist musicalische Stoffe, theils historisch, theils ästhetisch. Interessant sind: *Gregorio Allegri****), *Der Kohlenhändler*

*) Vom Jahre 1850 an (Erster Jahrgang der Rheinischen, beziehungsweise Niederrheinischen Musik-Zeitung) kann man die Reihe der Erzeugnisse der Muse Halévy's in diesen Blättern verfolgen. Die Redaction.

**) Vergl. die anerkennende Beurtheilung in Nr. 11 und 12 des Jahrgangs 1853 d. Bl. Die Redaction.

***) Halévy scheint das *Miserere* in den ersten Stimmen nicht von männlichen *Soprani* gehört zu haben, wie Mendelssohn im Jahre 1831, wo der berühmte Hauptsopran Mariano noch in der Sixtina sang, sondern von Knabenstimmen, denn er erklärt sich daraus und aus dem Verlorensein der Traditionen des Vortrages den geringeren Eindruck, den der Gesang auf uns macht im Gegensatz zu den Erzählungen über die Wirkung auf die früheren Generationen. Die Redaction.

Britton in London, *Origine de l'Opéra en France*, Der Organist Froberger, Die Denkreden (so genannten *Eloges*) über Fontaine, Bluet, David d'Angers, Paul Delaroche, Desnoyers, Simart, Onslow, Adam.

In der Biographie Froberger's findet sich folgende Stelle über die Orgel, welche bei einem französischen Musiker, gegenüber der Unkenntniss des Instrumentes und der leichtfertigen und unwürdigen Behandlung desselben in Frankreich, auszuzeichnen ist:

„Die Orgel erfordert sehr ernste Studien. Der Organist muss alle Geheimnisse der Composition kennen und eine reichquellende Phantasie haben. Dann gehört auch eine tüchtige Manneskraft dazu, das Instrument zu bemeistern, welches seine harmonischen Schätze eifersüchtig wahrt und sie sich nicht ohne Widerstand abgewinnen lässt. Wer es aber bezwingt, dem lohnt es mit Wucher seine Anstrengungen, es regt auf, es begeistert seinen Meister. Stumm und schweigend steht die Orgel da, ihre Luft ist wie in einem Gefängniss eingeschlossen. Sobald aber eine geschickte Hand die Tasten berührt und den Strömungen des belebenden Hauches die Pforten öffnet, so bricht die Harmonie mächtig aus und erscheint wie ein prachtvoller Bau: die tiefen Stimmen tragen wie feste Säulen die Töne der hohen Region, dazwischen füllen die mittleren den Raum, der jene von einander trennt, die Tasten rühren sich behende, die Luft strömt schnell wie der Gedanke durch alle Canäle und weilt oder schwindet im tönenden Hauche, Accorde drängen sich wie Woge auf Woge, die ganze Kirche füllt Ein mächtiger Klang. Wie man in dunkler Nacht die Sterne am Himmel sieht, so wähnt man hier Tausende von gleichsam sichtbaren Tönen an den Gewölben funkeln zu sehen. Die andächtige Menge wird im Innern durch solche Klänge erregt, während diese den Organisten begeistern, dass er dem Drange der Harmonieen in seiner Seele immer mehr gehorchen und dem Strome der Töne die Thore öffnen muss.“

Von Schriften rein musicalischen Inhalts sind noch zu erwähnen seine Abhandlung über die Normalstimmung und seine *Leçons de lecture musicale*, ein theoretisches Werk, 1852 im Auftrage der Aufsichts-Behörde über die pariser Stadtschulen geschrieben, in zweiter, mit Uebungsstücken und Solleggien vermehrter Ausgabe 1860 gedruckt. Die Vorrede schliesst Halévy nach einer Verberrlichung der Tonkunst mit den Worten: „So hat Gott uns die Musik gegeben, auf dass alle Stimmen auf Erden in Tönen ihre vereinigten Gebete in harmonischem Rhythmus zu ihm erheben.“

Diese Worte sind bezeichnend für Halévy's Charakter. Er blieb dem Glauben seiner Väter treu, und wengleich er auch mehrere religiöse Gesänge für die katholische

Kirche geschrieben hat, so machte er doch dabei eine Ausnahme. Sein Bruder erzählt: „Eines Tages sah ich ihn beim Sommeraufenthalt auf dem Lande beschäftigt, ein *Agnus Dei* für die Kirche des kleinen Ortes zu componiren, wo er wohnte. Wir kamen dadurch auf confessionelle Duldung zu sprechen, worauf er sagte: „Findest du nicht, dass das *Agnus Dei* und das *Gloria in excelsis Deo* für jeden Cultus passt? Uebrigens hast du ja längst bemerken müssen, dass ich kein *Credo* componire.““

Zum Schlusse geben wir noch die interessanten Notizen aus Léon Halévy's Aufsatz über die Remuneration der Componisten und Dichter in Frankreich, aus denen hervorgeht, dass auch in dieser Hinsicht nicht alles, was glänzt, Gold ist, und man auch dort Beispiele hat, dass Staat und Land ihre grossen Künstler ebenfalls, wie anderswo, nicht übermässig belohnen.

Früher (es geht nicht aus der Darstellung hervor, ob zu Zeiten des ersten Kaiserreichs oder der Restauration) bestand der Grundsatz, dass der Componist, von welchem drei fünfactige Werke an der grossen Oper über vierzig Vorstellungen erlebten, eine Staats-Pension erhielt, welche sich mit der Anzahl der Opern, welche fernerhin jenes Ziel überstiegen, steigerte. Dagegen war der Einnahme-Antheil, der bis zur vierzigsten Vorstellung 500 Francs (250 für den Dichter und 250 für den Componisten) für jede Vorstellung betrug, von der einundvierzigsten an auf 200 Francs im Ganzen herabgesetzt worden.

Halévy hatte zehn Werke auf die Scene der grossen Oper gebracht, von denen nur zwei (*Le Drapier* und *Le Lazzarone*) unter der Anzahl von vierzig Vorstellungen geblieben waren; „Guido“, „Die Königin von Cypern“ hatten über 100, „Die Jüdin“ an 300 erlebt, „Karl VI.“ war bis zu dessen Verbot nahe an 100 gekommen. Die Staats-Pension wäre ihm also reichlich zugefallen. Allein seine Laufbahn begann erst 1831 und nach der Juli-Revolution von 1830 hatte die Regierung die Pension für die Componisten nach der vierzigsten Vorstellung abgeschafft, und zwar ohne den Einnahme-Antheil von der einundvierzigsten Vorstellung an wieder auf 500 Francs zu erhöhen; dieser blieb nach wie vor auf 200 Francs reducirt! Dem gemäss verminderte sich der Ertrag eines Werkes mit dessen Erfolg, anstatt sich zu vergrössern. Die Maassregel war unlogisch und ungerecht. Halévy's sämtliche Productionen für das Theater fielen in diese Periode von 1831—1858.

Erst das neue Kaiserreich hat diese Ungerechtigkeit gesühnt. Mit dem 1. Januar 1861 trat das neue Reglement des Ministers Grafen Walewski in Kraft, wodurch zwar die Pensions-Verleihung nicht wieder aufgenommen, aber der Einnahme-Antheil auf 500 Francs für jede Vorstellung

in *infinitum* wieder festgesetzt wurde. Auch Auber hatte, wie Halévy, darunter gelitten. Beide waren die einzigen französischen Componisten, die seit Rameau die Ehre der grossen Oper aufrecht erhalten hatten, und dennoch wurden ihre besten Werke lange Jahre hindurch ganz und gar vernachlässigt. Die „Stumme von Portici“ ist erst Ende des Jahres 1862 wieder in Scene gesetzt worden; „Die Jüdin“ ist seit der neuen Ordnung, die für Halévy zu spät kam, da er im folgenden Jahre (den 17. März 1862) starb, nur drei Mal aufgeführt worden, und während er in Nizza dahinstarb, dachte die Direction nicht daran, sie nur ein einziges Mal wieder zu bringen. Hätte die grosse Oper ihr Haus am Tage seines Begräbnisses nach dem Beispiele der *Opéra comique* und des *Théâtre lyrique* geschlossen, was sie nicht gethan, so wäre dies der einzige Abend gewesen, den sie seit einem Jahre dem grossen Componisten gewidmet hätte.

Duette für zwei Violinen von Wilhelm Speyer.

Diese Duette, Op. 4 mit drei und Op. 15 mit zwei Nummern, sind in zweiter und dritter Auflage bei Joh. André in Offenbach erschienen — eine Seltenheit in der That, Werke, deren Entstehen um drei bis vier Jahrzehende zurückdatirt, in mehrmaligen Auflagen vor uns zu sehen, unerachtet dieselben einem Zweige musicalischer Literatur angehören, der, wie alles, was in den Bereich der Violine fällt, in den letzten dreissig Jahren sowohl in Theorie wie in Praxis so wesentliche Wandlungen erlitten hat*). Von welcher urkräftiger Gesundheit ein musicalisches Werk sein muss, das so conträren Luftströmungen in der Kunst-Atmosphäre zu widerstehen im Stande, von dem sogar noch weitere Vervielfältigungen nothwendig werden, dies alles in einer Epoche, in der die Kunststrebungen des Tages meist schnell als abgenutzt bei Seite gelegt und vergessen werden, das zu untersuchen und darzulegen, könnte für uns nur eine angenehme Aufgabe sein, wenn nicht längst schon eine andere kritische Feder sich diesem Geschäfte unterzogen hätte. Denn schon nach dem erstmaligen Erscheinen des ersteren dieser Werke (Opus 4), das nun in zweiter Auflage vorliegt, hat die Allgem. Musik-Zeitung in ihrem zweiundzwanzigsten Jahrgange, Nr. 52, einen die Eigenschaften und Vorzüge dieser drei Duette auseinander setzenden Bericht gebracht, der, weil er die Leistungen berühmter Componisten in demselben Zweige zum Ausgang nimmt, auch für unsere Tage noch von ent-

schiedenem Interesse ist, darum der Vergessenheit entzogen zu werden verdient. Das Interesse steigert sich noch durch den besonderen Umstand, dass wir zugleich einem vergleichenden Urtheile des vorliegenden Werkes mit gleichen Erzeugnissen eines der hervorragendsten französischen Meister dort begegnen, Baillot's nämlich, dessen Unterricht im Violinspiel Herr Speyer vordem genossen hatte. Der Bericht der Allg. Musik-Zeitung (deren Wiedererstehen wir zugleich mit Gegenwärtigem begrüßen), beginnt, wie folgt:

„Die guten Werke dieser Art sind so selten, dass es eine Pflicht für diejenigen ist, welche öffentlich über Tonkunst reden, die musicalische Welt aufmerksam zu machen auf das, was Ausgezeichnetes für solchen Zweig der Tonkunst geleistet und geboten wird. Viotti, A. Romberg und Spohr haben in dem engeren Kreise des zweistimmigen Satzes dargethan, dass weder das erfindungsreiche Gemüth des Tonsetzers, noch dessen praktische Anwendung der tiefen theoretischen Kunde hier beschränkt sei, und dass das wahre Genie überall seine Bahn finde, wo es Treffliches wirken und schaffen könne. Allein für die so genannte neuere Schule der französischen Geiger waren die Duette jener Meister, was den praktischen Theil betrifft, zu einfach: die so vielfache und verschiedenartige Anwendung des Bogens, geleitet durch die weiteste Kenntniss aller Nuancen, in denen sich dem Instrumente Vortheile abgewinnen lassen, verlangte etwas Pikantes, etwas mehr diesem angenommenen Erforderniss Entsprechendes. Baillot versuchte in seinen Duetten, diesem von französischen Geigern gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, doch kam sein Compositions-Talent der Urtheilskraft, welche der grosse Geiger für diesen Gegenstand erworben, nicht gleich, und man vermisste noch immer den edlen Grundstoff, das höhere, mehr als blüthenreiche Nuancirungen und Kenntniss vielseitiger Stricharten erzeugende Talent.

„Die drei Duette, welche wir vor Augen haben, nähern sich in Hinsicht auf praktisches Verhältniss, herauszuhebende Ausschmückungen und Stricharten einiger Maassen den Baillot'schen, nur dürften sie, was Neuheit der Erfindung und Runde des Satzes betrifft, höher stehen. Was die Form, die glücklich und einsichtsvoll erfundenen Motive, den Fluss und die Zusammenstellung des reichen und mannigfachen Stoffes angeht, so möchte ein kundiger Componist aus diesen Duetten leicht interessante Quartette bilden können. Neuheit der Melodien und Passagen, welche letzteren zwar gut in der Hand liegen, aber dennoch einen geschickten und geübten Spieler erfordern, originelle, doch nicht gezwängte, contrapunktische Wendungen, Gegenstellungen in pikanten Sätzen und ausdrucksvollen Melodien sind ausgezeichnete Vorzüge dieser Com-

*) Von diesen Wandlungen war schon wiederholt in diesem Blatte die Rede, zuletzt in dem Artikel „Das Quartett-Spiel“ in Nr. 15 und 16 des vorigen Jahrgangs.

positionen.“ — Folgt nun auf 4½ Spalten das Detail dieser Compositionen, das den Violinspielern angelegentlichst empfohlen werden kann, weil daraus viel, auch in Hinsicht des Charakteristischen im Allgemeinen und Speciellen, zu lernen ist.

Imgleichen, wenn auch kürzer gehalten, lautet der kritische Bericht in Nr. 19 des achtundzwanzigsten Jahrgangs der Allg. Musik-Zeitung über Opus 15, das nun schon in dritter Auflage vorliegt. Dieses Werk nicht minder, wie Op. 4, erfordert ziemlich weit vorgeschrittene Spieler, die auch bereits in dem wichtigen Capitel „rhythmische Gliederung“, darin von dem Componisten Meisterhaftes geleistet ist, praktische Begriffe erworben, wie diese von dem künstlerischen Vortrage bedingt werden.

A. S.

Aus Wien.

Ich kann Ihnen nichts Interessanteres aus unserem Musikleben mittheilen, als folgendes Actenstück zur Geschichte der Tonkunst im Jahre 1862.

„Erläuterndes Programm zu der Musik-Aufführung von Richard Wagner.

(Im Theater an der Wien am 26. December 1862.)

„I.

„Die Meistersänger von Nürnberg.

„1. Vorspiel.

„2. a) Versammlung der Meistersängerzunft.
(Für Orchester allein.)

b) Pogner's Anrede an die Versammlung.

„II.

„Die Walküre.

„(Erstes Hauptsück des grossen Bühnen-Festspiels: „Der Ring des Nibelungen“.)

„1. Der Ritt der Walküren. (Für Orchester allein.)

„Die Scene stellt den Gipfel eines Felsenberges dar, Züge finsterer Wolken jagen, wie vom Sturme getrieben, am Felsensaume vorbei; abwechselnd bricht in ihnen Blitzesglanz aus; eine Walküre zu Ross wird dann sichtbar; über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger. Immer mehr der Walküren kommen auf diese Weise angezogen; mit wildjauchzenden Zurufen begrüßen sie sich von ferner und näher. Endlich sind sie alle auf dem Gipfel dieses von der Sage später so genannten Brunhildensteines angelangt, stellen die Lustrosse zur Weide und rühmen sich gegenseitig ihrer Beute. — (Diese Beute sind die Leichen im Kampfe erchlagerer Helden, die sie auf der Wahlstatt erkoren, um von ihnen nach Walhall geleitet zu werden, wo sie von Wotan, dem Schlachtenvater, zu ewiger Wonne neu erweckt und von den Walküren als „Wunschmädchen“ herrlich kewirthet werden.)

„2. Siegmund's Liebesgesang.

„Siegmund, von übermächtigen Feinden verfolgt, ist todmüde und waffenlos in Hunting's Haus gelangt und von dessen jungem Weibe Sieglind gepflegt und erquickt worden. Zwischen beiden treten alsbald ahnungsvolle Beziehungen hervor. Siegmund ist von seiner Zwillingschwester in frühester Kindheit getrennt worden; in seiner wild-einsamen Jugend fand er nie, was ihm tief innig, heimisch verwandt gewesen wäre. Sieglind, im zarten Alter der Heimat entrissen, ist, kaum herangereift, einem finsternen, feindseligen Manne zum Weibe gegeben worden. Die Begegnung Siegmund's weckt ihr fernschlummernde Erinnerungen; Siegmund ersieht in ihr nur das Langersehnte, Innigverwandte. Ihre Ahnung zu vergewissern, wagt Sieglind in nächtlicher Weile, den Gast aufzusuchen; hungerissen von ihrem Nahen, zieht sie der Sehnsüchtige an seine Brust. Da springt mit einem Krach die Thür des Saales weit auf: Sieglind reisst sich erschreckt los. — Und hier beginnt der Gesang.

„3. Wotan's Abschied und Feuerzauber.

„Die Walküre Brunhilde, Wotan's liebstes Wunschmädchen war von ihm, dem Schlachtengotte, zuerst beauftragt gewesen, Siegmund gegen Hunting den Sieg zu verleihen. Da er später seinen Lieblingshelden höheren Rücksichten aufzuopfern befiehlt und dem gemäss den der Walküre ertheilten Befehl zurücknahm, wagte diese, von erhabenem Mitleiden gerührt, dennoch ihren einstigen Schutzbefohlenen (wie sie meint, Wotan's eigenem Sinne gemäss) zu beschirmen. Hierüber ergrimmt, verfolgt Wotan die ungehorsame Walküre, um sie zu bestrafen. Auf jenem Walkürenfelsen sucht sie Schutz vor dem nacheilenden Schlachtengott; hier von ihm erreicht und aus der schwesterlichen Schar der übrigen Walküren ausgeschieden, unterwirft sie sich ihm, um ihre Strafe zu empfangen. Einsam auf den Felsen gebannt, soll sie in Schlaf versenkt werden und dem vorüberziehenden Manne zum Weibe bestimmt sein, der sie da fände und erweckte. Entsetzt von der ihr drohenden Schmach, sucht sie von dem Gott mindestens eine Gewähr dafür zu erhalten, dass nie der Zufall einem feigen Prahler sie angehörig machen möge. Er weigert jede Theilnahme an ihrem ferneren Schicksale. Da stürzt sie sich verzweiflungsvoll auf ihre Kniee; die seinen umwindend, fleht sie ihn mit herzerreissender Klage an, sich nicht selbst zu entehren, indem er sie, die einst ihm so innig vertraut gewesen, der niedrigsten Schmach Preis gebe; die schutzlos Schlafende möge er wenigstens mit scheuchenden Schrecken umgeben; auf sein Gebot entbrenne ein Feuer: „den Fels umglühe lodernde Gluth; es leck' ihre Zunge, es fresse ihr Zahn den Zagen, der frech es wagte, dem furchtbaren Felsen zu nahen.“ Von

diesem verzweiflungsvollen Flehen tief ergriffen, flammt Wotan's Herz in voller Liebe zu dem theuersten Kinde auf; er zieht sie zu sich und blickt ihr mit erhabener Rührung in die Augen. — Hier beginnt der Vortrag dieses Bruchstückes.

„III.

„Das Rheingold. — Vorspiel der „Ring des Nibelungen““.

„1. Der Raub des Rheingoldes.

„Auf felszackigem Grunde des Rheines spielten, munter gleich Fischen hin und her schnellend, die drei Rheintöchter, welche hier zur Bewachung des kostbarsten Schatzes sich zu vereinigen pflegten. Der Nibelung Alberich, ein zwerghaft dämonisches Wesen, in den tiefen Schachten der Erde zu Hause, drang aus seinen Klüften herab, schaute dem Spiel der Mädchen zu und entbrannte bald in verliebte Sehnsucht. Von dem einen der Mädchen zum anderen sich wendend, von jeder erst angezogen, dann höhnisch verlassen, von allen geneckt, verspottet und geflohen, hält er, nachdem er bald dahin, bald dorthin vergebens den ausgelassenen Kindern nachgeklettert, vor Wuth schäumend, athemlos an und streckt drohend die geballte Faust nach ihnen hinauf. In dieser Stellung verbleibt er, den Blick aufwärts gerichtet, wo er nun von dem folgenden Schauspiel angezogen und gefesselt wird.

„Durch die Flut ist von oben her ein immer lichter Schein gedrungen, der sich an einer hohen Stelle des mittleren Riffes allmählich zu einem blendend hellstrahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser. — Hier beginnt der Gesang.

„2. Einzug der Götter in Walhall.

„Den Ring, den Alberich aus dem Rheingolde sich geschmiedet, mitsammt dem Horte, den der Nibelung sich durch diesen mächtigen Reif gewann, hat Wotan, nachdem er Beides Alberich entrissen, an die Riesenbrüder Fasolt und Fafner als Bezahlung des Baues der nun vollendeten Götterburg abgetreten. Zwischen den Brüdern entspann sich sogleich Streit um den Besitz des Ringes; von Fafner erschlagen, sank Fasolt todt zu Boden. Die Götter stehen bestürzt: Wotan erkennt die Kraft des Fluches, mit dem Alberich den ihm geraubten Ring belegt. Missmuthig deutet Donner auf den in Nebel gehüllten Hintergrund und macht sich daran, kraft seines göttlichen Amtes diese zu zerstreuen. — Hier beginnt der Gesang.“

Wagner versucht hier denselben Weg einzuschlagen, wie vor zwei Jahren in Paris, nämlich durch grosse, mit Aufwand veranstaltete Concerte die Aufführung einer von seinen Opern vorzubereiten. Dieses Mal ist dies „Tristan und Isolde“. Da aber das wiener Publicum seinen Tannhäuser und seinen Lohengrin längst kennt und im Allge-

meinen mit Befriedigung, theilweise mit Enthusiasmus aufgenommen hat, so können seine Concerte doch nur als ein Manöver betrachtet werden, sich eine Partei im Publicum für den Erfolg des Tristan zu bilden, der nach allem, was davon verlautet, sehr zweifelhaft sein soll. Ob das Gerücht, dass Ander jetzt ganz und gar von seiner Rolle begeistert sei, wahr sei oder nicht, weiss ich nicht; gewiss ist aber, dass die Direction Herrn Schnorr von Carolsfeld aus Dresden zu Gastrollen kommen lassen will, damit Ander sich ausschliesslich seiner Aufgabe widmen könne. Wenn man alle diese Rücksichten und Begünstigungen, welche ihre Quelle in höheren Regionen haben sollen, gewahrt, so würde man sich freuen müssen, dass für einen deutschen Opern-Componisten so viel gethan wird, wenn dasselbe für die deutsche Oper überhaupt geschähe. Das ist aber leider nicht der Fall; denn z. B. von Hiller's „Katakomben“, welche hiesige Musiker, die sie aus der Partitur kennen, als ein ganz ausgezeichnetes Werk schildern, zu dessen Aufführung man uns auch Hoffnung machte, von denen ist für jetzt gar nicht mehr die Rede. Es ist eine eigene Sache um die Kunst, sich geltend zu machen. Wagner könnte ein Buch darüber schreiben, so gut versteht er sie; er hat einen Nimbus um sich zu verbreiten gewusst, der die Menschen dermaassen blendet, dass sie selbst die grellsten Widersprüche gegen seine eigenen ästhetischen Grundsätze nicht wahrnehmen oder ihm verzeihen. Denn was kann seinem System von Poesie-Musik und Drama der Zukunft mehr widersprechen, als abgerissene Stücke aus Opern zu geben, wobei aller Zusammenhang des Gedichtes aufhört und die Musik nur als solche, also ganz gegen seine Lehre, in Betracht kommen kann?

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 19. Januar fand der zweite Musikabend der Schüler des Conservatoriums vor einer zahlreichen Zuhörerschaft Statt. Die Vorträge der Zöglinge wurden mit vielem Beifall aufgenommen; die Ausführungen von Clavierstücken wie Hummel Concert in *As*, I. Satz (Fräulein Anna Schmidt aus Köln), Hummel Concert in *A-moll*, III. Satz (Fräulein Anna Kaufmann aus Köln), Field Concert in *As-dur*, I. Satz (Fräulein Mathilde Bruch aus Köln), Rondo von C. M. von Weber aus der Sonate in *C-dur* (Herr Aug. Bungardt aus Mülheim an der Ruhr); von Violinsachen wie Spohr 9. Concert, I. Satz (Herr Philipp Borchardt aus Köln), David Variationen (Herr Leonard Wolf aus Crefeld); von Gesängen wie Mozart Sopran-Arie aus *Idomeneo* (Fräulein Hermine Kemper aus Detmold), Alt-Arie mit obligater Violine aus der Matthäus-Passion von Bach (Fräulein Adele Assmann aus Barmen) und Mendelssohn zwei Lieder, für drei Frauenstimmen eingerichtet von M. Bruch — zeigten auf erfreuliche Weise den vorgerückten Standpunkt der Vortragenden und den steigenden Erfolg der Wirksamkeit der Anstalt.

† **Amsterdam**, 19. Januar. Das erste Concert der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst brachte im December v. J. Schumann's „Paradies und Peri“ und einen Psalm von van Bree; die Soli wurden von Frau Offermans van Hove und einer ausgezeichneten Dilettantin, Frau Cuypers, den Herren Schneider von Rotterdam und Rudolfi vom deutschen Theater gesungen, und die Ausführung war im Allgemeinen ganz gut, wenn auch bei Einzellern in Bezug auf Feinheit des Ausdrucks Manches zu wünschen übrig blieb. Richard Hol dirigitte und that sein Bestes zum Gelingen des Ganzen.

Dieselbe Gesellschaft gab den 28. December v. J. ihr zweites Populär-Concert unter Verhülst's Direction. Das Programm enthielt die Sinfonie Nr. III. von Mendelssohn, die Ouverturen zu Olympia von Spontini und zu Egmont von Beethoven, Chöre von Mozart, Mendelssohn und Schumann. Der Saal war überfüllt, der Erfolg der Aufführungen ganz ungemein; die Egmont-Ouverture musste wiederholt werden. Die Chöre, durch Dilettanten besetzt, waren schwach und hatten nur mässigen Beifall. Verhülst wurde am Schlusse des Concertes stürmisch gerufen. Das dritte Concert findet den 25. Januar unter Mitwirkung von Schneider aus Rotterdam Statt.

Der eminente Geiger Jean Becker fährt fort, in Holland Lorbern zu pflücken; hier hat er zum dritten Male in dem Studenten-Concerte gespielt, und zwar Mendelssohn's Concert, ein Intermezzo mit Orchester von de Hartog und ein Capriccio von seiner Composition, alles mit betäubendem Applaus und Hervorruf nach jedem Stücke.

Die Concerte in *Felix Meritis* haben, ausser dem Spiel von Frau Schumann in dem letzten, nichts besonders Bemerkenswerthes gebracht. Die grosse Künstlerin hat, wie immer, Triumphe gefeiert, ist auch für den Haag, Rotterdam und Utrecht engagirt und wird hier auch in der nächsten Sitzung für Kammermusik, welche Herr Franz Coenen gibt, mitwirken.

Die italiänische Oper stirbt seit der Abreise der Trebelli, welche der Abgott des Publicums war, aus Mangel an Theilnahme allmählich dahin, obschon sie in Mademoiselle Filippi und Madame Lafont zwei talentvolle Sängerinnen besitzt. Die italiänische Musik findet keine zahlreichen Verehrer in Holland.

Der junge Componist Richard Hol verlässt uns, um sich in Utrecht niederzulassen, wo er zum Dirigenten der städtischen Concerte an Kufferath's Stelle, der ehrenvoll pensionirt worden, gewählt ist. Verhülst ist zum Musik-Director der Section Amsterdam von der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannt worden und wird nun hier sein Domicil nehmen. Dies ist eine Eroberung für unsere Stadt, und wir haben allen Grund, zu hoffen, dass seine Anwesenheit einen belebenden und glücklichen Einfluss auf unsere musicalischen Zustände haben wird. Matino.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

- Battanchon, F.*, Op. 29, *Pensées des Champs. Le Ruisseau. Chanson de Mai. Ronde de jeunes filles*, p. Violoncelle avec accomp. de Piano. 1 Thlr.
- Dusseck, J. L.*, *Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe.*
 Nr. 22, Op. 45, Nr. 1 in B-dur. 22 Ngr.
 „ 23, „ 45, „ 2 in G-dur. 18 Ngr.
 „ 24, „ 45, „ 3 in D-dur. 20 Ngr.
 „ 25, „ 47, „ 1 in D-dur. 16 Ngr.
 „ 26, „ 47, „ 2 in G-dur. 16 Ngr.
- Franz, R.*, *Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in einzelnen Nummern.*
 Op. 2, *Schilflieder von N. Lenau*, Nr. 1—5, à 5 Ngr. 25 Ngr.
 „ 3, *Sechs Gesänge*, à 5—7½ Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
 „ 8, *Sechs Gesänge*, à 5—10 Ngr. 1 Thlr. 5 Ngr.

- Friebel, E. R. H.*, Op. 9, *Drei Lieder für Bariton oder Alt mit Begleitung des Pianoforte.* 10 Ngr.
 — — Op. 10, *Drei Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte.* 10 Ngr.
- Gade, Niels W.*, Op. 40, *Die heilige Nacht. Concertstück für Alt-Solo, Chor und Orchester nach dem Gedichte: Die Christnacht, von Aug. v. Platen.* Partitur. 3 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen. 3 Thlr.
- Hering, O.*, *Wiegenlied a. 30 Miniaturen f. 2 Violinen.* Op. 19, Nr. 9. Für 2 Violinen. 5 Ngr.
 Für Pianoforte allein. 5 Ngr.
 Für Pianoforte zu 4 Händen. 7½ Ngr.
 Für 2 Pianoforte zu 8 Händen. 15 Ngr.
- Jensen, A.*, Op. 9, *Acht Lieder für eine mittlere Stimme (Mezzo-Sopran oder Bariton) mit Begleitung des Pianoforte.* 1 Thlr.
- Klauss, V.*, Op. 16, *Drei Psalmen für weiblichen Chor und Solostimmen, zunächst zum Gebrauche in Schulanstalten.* Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.
- Lefébure-Wély, Op. 151, Pensées d'Album pour le Piano.*
 Nr. 1, *Nuit d'Orient. Réverie.* 15 Ngr.
 „ 2, *La Czarienne. Marche.* 20 Ngr.
 „ 3, *Les Lagunes. Nocturne.* 20 Ngr.
 „ 4, *La Viennoise, Mazurka.* 15 Ngr.
 „ 5, *Le Myosotis, Lied.* 20 Ngr.
 „ 6, *The Derby, Galop.* 15 Ngr.
- Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* Nr. 87—100, à 5—10 Ngr. 2 Thlr. 25 Ngr.
- Markull, F. W.*, Op. 73, *Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* 22 Ngr.
 — — Op. 74, *Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* 22 Ngr.
- Mozart, W. A.*, *Symphonie für Orchester Nr. 12 in G-dur.* Stimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Müller, B. A. G.*, Op. 6, *3 Duette für 2 Violinen.* 1 Thlr. 20 Ngr.
- Palestrina, Motetten.* In Partitur gesetzt und redigirt von Th. de Witt. III. Band. Netto 5 Thlr.
- Schlüger, H.*, Op. 14, *Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.* Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
- Schumann, R.*, Op. 132, *Märchen-Erzählungen. Vier Stücke für Clarinette (ad libit. Violine), Viola und Pianoforte.* Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. G. Jansen. 1 Thlr. 10 Ngr.
- Street, J.*, Op. 18, *Sept Variations avec Introduction et Final pour Piano et Violoncelle.* 1 Thlr. 10 Ngr.
 — — Op. 19, *Quatrième Sonate (Fa majeur) p. le Piano.* 1 Thlr.
- Taubert, W.*, Op. 8, *Sechs Scherzi für das Pianoforte. Neue revidirte Ausgabe.* 25 Ngr.
 — — Op. 134, *Der Sturm von Shakespeare.* Partitur. Netto 10 Thlr. Clavier-Auszug 5 Thlr. Singstimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
 Verbindendes Gedicht dazu von F. Eggers. 10 Ngr.
 — — Op. 138, *Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Neue Folge.* 1. Heft. 1 Thlr. 10 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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz 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.