

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 42.

KÖLN, 17. October 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Das zweite Musikfest zu München. II. — Hiarne oder das Tyrfinngsschwert. Nachgelassene Oper von H. Marschner. — Aus Hannover (F. Hiller's „Katakomben“). — Aus Stuttgart (Verein für classische Kirchenmusik). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr Japha, Stadttheater — Dresden, Aufführung von Sophokles' „Oedipus in Kolonos“ — Leipzig, Mendelssohn-Stiftung — Wien, Jubiläum des Herrn Erl, Frau Kapp-Young, Herr Schmidt, Philharmonische Concerte — Sing-Akademie).

Das zweite Musikfest zu München.

II.

Das zweite Fest-Concert (Montag den 28. September) fand ebenfalls um 11 Uhr Morgens im Glas-Palaste Statt.

Es begann mit einer ganz vortrefflichen Ausführung des symphonistischen Werkes (in *D-moll*) von Franz Lachner, welches er uneigentlich genug eine „Suite“ genannt hat — ein Name, den heutzutage kein Mensch verstehen kann, weil er eben ohne Zusatz nichts bedeutet. Doch desto bedeutender ist das Werk selbst, in welchem wir eines der genialsten anerkennen, das in unseren Tagen geschrieben worden, auf so interessante, fesselnde und oft überraschende Weise ist darin das musicalische Wissen, die Meisterschaft in der Factor mit der Phantasie der Erfindung und dem auf der Stelle ansprechenden melodischen Elemente vermählt. Es war nicht etwa die glänzende Ausführung, die allerdings gar nicht genug gelobt werden kann, oder die Gewalt der Massen (die höchstens dem Marsche am Schlusse der Variationen des dritten Satzes zu Gute kam), welche den aufregenden Eindruck auf die Zuhörerschaft machten, dass sie jeden Theil des Werkes stürmisch applaudirte, sondern es war eben so auch die Gewalt der musicalischen Ideen und ihre treffliche Verarbeitung, welche zu den lebhaftesten Kundgebungen des Beifalls hinrissen. Mit Recht wurde der Schöpfer und Dirigent dieser wirklich symphonischen Dichtung, dieses Orchesterwerkes, das ohne alle programmatistischen Farcen einmal wieder ein recht anschauliches und eindringliches Bild der reinen Musik gibt, die nichts weiter sein will, als Musik, und zwar gute Musik, bei jedem Satze durch anhaltenden Applaus gefeiert. Lachner hat lange geruht; vielleicht wurde ihm zu arg gewettrannt in der Arena; in solch ein Gedränge begibt man sich in gewissem Alter nicht gern mehr mitten hinein, — aber mit dieser „Folge“ von trefflich ge-

dachten und eben so durchgeführten musicalischen Sätzen hat er sich unerwartet wieder erhoben und den Preis davon getragen.

Die Suite besteht aus vier Sätzen: 1. Präludium, ein lebhafter, reich figurirter Satz, der sogleich in die Eigenthümlichkeit der Composition durch die Behandlung der Saiten-Instrumente einführt. 2. Menuet, ausgezeichnet durch Originalität der Motive. 3. Variationen, vielleicht eine etwas zu lange Reihe für ein Orchesterstück, wiewohl der Wechsel des Tempo's, des Rhythmus und der Instrumentirung auf kunstvolle Weise über die Länge täuschen, übrigens aber eine vortreffliche, nicht bloss durch Kunst und Wissen interessante, sondern auch melodisch anmuthige und ausdrucksvolle Arbeit, welcher die Verwendung von Solostimmen der Clarinette, des Horns u. s. w., so wie das Hervortreten einzelner Saiten-Instrumente im vollen Chor, z. B. aller Violinen oder aller Violoncells und Bratschen, einen hohen Reiz verleihen. Die alte Kantische Definition des Schönen, dass es in der Einheit des Mannigfaltigen bestehe, findet in diesen Variationen ihren musicalischen Beweis. Die Variationen schliessen mit einem Marsche, der mehr durch pompöse Instrumentation, als durch originelle Motive wirkt, aber durch so gewaltige Massen ausgeführt, einen mächtigen Eindruck machte, der ungeheuren Applaus und lebhafte Hochs auf den Componisten hervorrief. 4. Introduction und Fuge, jene in Andante-Bewegung, diese in majestätischem Allegro, ein Werk, in welchem der Meister in die strenge Form einen Guss freier musicalischer Gedanken strömen lässt, welche jene brausend füllen und doch nirgend überströmen oder sprengen, und diese Gedanken nach einer kunstvollen, aber nirgends trockenen, sondern stets von Phantasie begleiteten, nicht kleinlich, sondern in grossem Stile contrapunktisch gearbeiteten Durchführung zu einem glänzenden, durch alle Klangmittel imposanten Schlusse führt. Die ganze symphonistische Suite, aber vor

Allem diese Schlussfuge, ist eine musicalische That, die schlagender auf die hohlen Häupter der Verächter der Form fällt, als es die schärfste Kritik zu thun vermag. „Erst lernt etwas!“ ruft sie den Aposteln der Ungebundenheit zu, „und dann zeigt, ob ihr Genie habet, dadurch, dass ihr in das Gelernte schöpferische Erfindungskraft hineinbringen und es dadurch zu einem Kunstwerke gestalten könnt!“ — Der Vortrag der Fuge war über alles Lob erhaben; wie Gewittersturm schlugen die Bässe in der Ausführung oft mit den Hauptfiguren in die Tonwellen hinein — es war prächtig.

Nach dieser Orchesterleistung wurde der zweite Theil des Concertes im Gegensatz zu jener mit einem reinen Vocalwerke ohne alle Begleitung eröffnet. Gesang *a cappella* mit einem so zahlreichen Chor hat nicht nur grosse Schwierigkeiten, sondern entspricht auch in der Wirklichkeit nicht dem Verhältnisse der Zahl. Es gibt für den Chorgesang, wie wir es auch bei den grossen Vereinigungen von Männerchören schon oft erfahren haben, eine Gränze für die ausführende Menge, über welche hinaus die massenhafte Wirkung wenig oder gar nicht steigt, und während das Forte nicht viel gewinnt, ob Tausend oder Vierhundert singen, wächst die Schwierigkeit der Präcision und Färbung des Ausdrucks. Allerdings war auch in München der erste Einsatz der achtstimmigen Motette von Palestrina: „*Hodie Christus natus est*“, ein imposanter, und mit richtigem Gefühle hatte man eine Composition des alten Meisters gewählt, welche als Weihnachts-Cantate durch ihren Schwung der Entfaltung massenhafter Kräfte günstig war; auch waren Präcision und reine Intonation lobenswerth. Allein der feinere Ausdruck ging doch meist verloren, und wir mussten uns gestehen, dass ein Chorgesang ohne Begleitung, von sechzig bis achtzig Stimmen ausgeführt, einen schöneren Eindruck macht, als wenn grosse Massen dazu verwandt werden.

Es folgte hierauf eine Scene aus dem Oratorium *Il Ritorno di Tobia* von Joseph Haydn für Alt solo und Chor; wenn wir uns nicht irren, so war der Chor derselbe, der mit dem Text: „*Insanae et vanae curae*“ (Des Staubes eitle Sorgen), im Druck erschienen ist. Das Oratorium ist aus Haydn's früherer Periode, es wurde zum ersten Male in Wien 1775 zu einem wohlthätigen Zwecke aufgeführt und ist nur als Manuscript vorhanden. Fräulein v. Edelsberg sang das Solo recht schön.

Präludium und Fuge für Orchester von Joh. Seb. Bach zeigte von Neuem die Vortrefflichkeit des vereinigten Geigen-Quartetts; da aber dasselbe schon in der *Sinfonia eroica* und in Lachner's „Suite“ gegläntzt hatte, so war die meisterhafte Ausführung der Fuge für die Musi-

ker unter den Zuhörern zwar immer willkommen, für das grosse Publicum aber etwas zu viel.

Dagegen bewährte das Finale des zweiten Actes der Oper „*Idomeneo*“ die ewige Zauberkraft der Mozart'schen Musik wieder auf herrliche Weise. Die Wahl dieses Finale's zur Aufführung auf dem Musikfeste zu München war sehr zweckmässig. Hier war die Oper *Idomeneo* zum grössten Theile von Mozart componirt worden; hier hatte er sie am 18. Januar 1780 vollendet und schrieb: „*Laus Deo!* nun hab' ich's überstanden!“ an seinen Vater; hier wurde sie am 29. Januar 1781 zum ersten Male aufgeführt, und schon über den Eindruck der Probe äusserte der edle Karl Theodor: „Man sollte nicht meinen, dass in einem so kleinen Kopfe so was Grosses stecke. Ich war ganz sürprenirt; noch hat mir keine Musik den Effect gemacht, das ist eine magnifique Musik.“ Und in der That, sie ist auch heute noch prächtig. Frau Diez war als Elektra ganz an ihrer Stelle; wir halten die Durchführung dieser Partie in dem genannten Finale für ihre beste Leistung am Musikfeste. Fräulein v. Edelsberg (*Idamante*) und Herr Heinrich (*Idomeneo*) vervollständigten mit Talent und Verständniss das Ensemble des Sologesanges, und was das Orchester und der Chor bei dem Gewittersturme und der Erscheinung des Ungeheuers für eine gewaltige Wirkung machten, davon wird man sich aus allem früher Gesagten eine Vorstellung machen können.

Den Schluss der zweiten Abtheilung bildete Beethoven's Marsch und Chor: „Schmückt die Altäre“, aus dem Festspiel „*Die Ruinen von Athen*“, ein Fragment, das durch die melodische Lieblichkeit und seine klaren Harmonieen als eine schöne Fortsetzung der Mozart'schen Musik erschien und allgemein ansprach.

Als dritten Theil des Concertes brachte das Programm Händel's Ode auf den Cäcilientag. Wir haben dieses schöne Werk bei Gelegenheit des letzten niederrheinischen Musikfestes bereits ausführlicher besprochen; der Eindruck, den es damals auf alle Zuhörer machte, wiederholte sich in München in Bezug auf die Chöre, die Ausführung der beiden concertanten Solo-Partieen (Sopran Frau Diez, Tenor Herr Grill) stand aber nicht auf der Höhe der Composition, und da sie im Grunde doch dem Werke den Hauptglanz verleihen, so kann man, wenn man alles zufällige Aeussere, das hindernd eintrat, nicht berücksichtigt, die Aufführung der Cäcilien-Ode den übrigen Aufführungen an beiden Festtagen nicht ganz gleichstellen. Bringt man aber in Betracht, wovon ein Anschlag im Glas-Palaste Kunde gab, dass Fräulein Stehle, welche für die Sopran-Partie bestimmt war, krank geworden, und dass Frau Diez dieselbe erst Tags zuvor übernommen

hatte, so muss man dieser Künstlerin die höchste Anerkennung für ihre improvisirte Leistung zollen.

Der dritte Festtag (Dinstag den 29. September) wurde durch ein Abend-Concert in dem schönen, jedoch für ein Musikfest-Publicum zu kleinen Saale des Odeons verherrlicht. Trotzdem, dass nichts Mittelmässiges vorkam, waren doch zwölf Nummern, darunter zwei Ouverturen (Sommernachtstraum und Freischütz), zwei Concerte und die grosse, an Kreutzer gewidmete Sonate von Beethoven etwas zu viel; indess blieb das Publicum, obwohl gepresst sitzend und stehend und bei keineswegs münchen'sch rauher, sondern tropischer Temperatur, bis zum Schlusse enthusiastisch. Frau Dustmann, Frau Schumann und Joachim waren die leuchtendsten Sterne an diesem Abende. Frau Dustmann, vortrefflich bei Stimme, sang die schöne Arie aus Spohr's Jessonda und am Schlusse des Concertes drei Lieder von Schumann, Mendelssohn und Schubert, unter denen sie namentlich das Mendelssohn'sche auf bezaubernde und künstlerisch vollendete, das Schubert'sche „Haideröslein“ auf entzückende Weise vortrug und das letztere wiederholen musste. Ausserdem sang sie die erste Sopranstimme in dem merkwürdigen und mit Unrecht wenig bekannten Hexen-Terzett aus der Oper Macbeth von Chelard mit den Damen Diez und v. Edelsberg. Das Auge konnte die drei Damen unmöglich für „Pfortnerinnen der Hölle“ und „Schreckensbringerinnen“ halten, aber die höchst originelle und grossartig durchgeführte, charakteristische Composition strafte durch das Ohr die schöne Erscheinung Lügen und gab uns das Bild der verderblichen Schicksalsgöttinnen.

Frau Schumann ärgerte durch den Vortrag des Concertes von Robert Schumann Bewunderung und rauschenden Applaus. Ausserdem spielte sie mit Joachim die Sonate in *A-moll* für Pianoforte und Violine von Beethoven, eine Composition, deren Wahl für ein Musikfest-Publicum nicht ganz zu billigen sein dürfte, zumal wenn die Tempi dergestalt schnell genommen werden, dass in dem grossen Locale die Figuren der Violine unmöglich zur Geltung kommen können. Dass auch das Andante in ein Allegretto und noch mehr verwandelt wurde, wodurch die schönen Variationen in der Ausführung einen virtuoson Charakter bekamen, that uns um so mehr leid, als die technische Vollendung des Spiels eine vollkommene war, aber gerade dadurch das Beispiel so eminenten Meister nur nachtheilig auf die Nachahmer wirken kann.

Joachim's Vortrag des Violin-Concertes von Beethoven ist denn doch jedenfalls das Höchste, was man von Instrumental-Leistungen in unserer Kunst-Periode hören kann. Jedes Mal, dass man das herrliche Werk durch ihn hört, glaubt man, er habe es noch nie so schön gespielt:

aus jedem Tact weht uns der Geist Beethoven's durch den Adel wie durch den Schmelz des Tones entgegen, den sein Bogen der Seele des Instrumentes entlockt. So erregte er denn auch in München, wo er, wie ich glaube, zum ersten Male spielte, eine Begeisterung, wie wir sie selten erlebt haben. Aber auch das Orchester trug durch treffliche Ausführung seiner Aufgabe wesentlich zu dem vollendet schönen Ganzen bei.

Es war mithin das ganze Musikfest in München ein recht gelungenes, und durch die Haupt-Aufführungen und einzelne Meister-Leistungen eine glänzende Kunstfeier. Möge sie sich durch Vereinigung der schönen Kräfte, welche Süddeutschland besitzt, recht bald wiederholen! Zugleich gab es Gelegenheit zu einer zahlreichen Versammlung von Componisten, Dirigenten, Journalisten, Virtuosen und ausgezeichneten Kunstfreunden; wir sahen da unter Anderen aus Stuttgart die Herren Stark, Pruckner, Speidel, aus Wien Dr. Hanslik, Herbeck, aus Salzburg Schläger, aus Augsburg Schletterer, aus Zofingen Petzold, aus Basel Walter, aus Mannheim Vincenz Lachner, Max Bruch, aus Heidelberg Gervinus, Boch, aus Saarbrücken Gernsheim, aus Mainz Schott, Fockerer, aus Wien Graf Stainlein, Fräulein Asten (Pianistin), aus Paris Padeloup, Gouvy, aus Lissabon Meumann, aus Leipzig Reinecke, Bagge, aus Glogau Meinardus, aus Münster Grimm, aus Berlin Vierling u. s. w. — Es war mithin ein ganz interessanter musicalischer Congress bei einander. L. B.

Hiarne oder das Tyrfigingsschwert.

Nachgelassene Oper in vier Acten von H. Marschner*).

Die Oper „Hiarne der Sangeskönig oder das Tyrfigingsschwert“ ist das letzte dramatisch-musicalische Werk von Heinrich Marschner. Er hat es schon im Jahre 1855 begonnen, den ersten Act in vollständiger Partitur 1858 und bis Anfang 1859 die ganze Oper vollendet. In Hannover wollte er sie nicht aufführen lassen, auch forderte man ihn, so viel uns bekannt, von oben herab nicht dazu auf. Die Unterhandlungen mit dem Hof-Operntheater zu Wien zogen sich in die Länge, und nachdem Marschner am 14. December 1861 gestorben,

*) Durch die dankenswertheste Gefälligkeit des verehrlichen dirigirenden Ausschusses des Stadttheaters zu Frankfurt am Main war die dritte Aufführung der Oper Hiarne auf den 2. October angeordnet worden, was es uns möglich machte, derselben beizuwohnen. Dadurch sind wir in Stand gesetzt, den Bericht, den wir in Nr. 40 nach der „Süddeutschen Musik-Zeitung“ gegeben haben, durch eigene Anschauung und Einsicht der Partitur zu ergänzen. L. B.

tauchte zwar dann und wann in den Zeitungen die Nachricht auf, dass seine nachgelassene Oper *Hiarne* in Wien nächstens zur Aufführung komme, ist aber bis jetzt nicht zur Wahrheit geworden. Während die kaiserliche Hofbühne sich nicht entschliessen konnte, ihre zahlreichen Kräfte und ein paar Tausend Gulden auf das Werk des grossen deutschen Meisters zu verwenden, erwarb ein Actien-Unternehmen, das Stadttheater in Frankfurt am Main, sich den Ruhm, Marschner's *Hiarne* am 13. September zum ersten Male zur Aufführung zu bringen.

Werfen wir einen Rückblick auf die Geschichte der Oper, so gewahren wir, dass Mozart's „Zauberflöte“, Weigl's „Schweizerfamilie“ und Winter's „Opferfest“ ohne nachhaltigen Einfluss auf die Fortbildung der deutschen Oper blieben. Es trat ein Stillstand ein, bis Carl Maria von Weber mit seinem „Freischütz“ hervortrat, der den Erzeugnissen des Auslandes siegreich entgegen gehalten werden konnte. Zwar war schon seit dem Anfange unseres Jahrhunderts ein Werk vorhanden, das Weber's Opern in mancher Hinsicht überragte, Beethoven's „Fidelio“; allein es kam erst gleichzeitig mit diesen zur Anerkennung und drang sogar erst nach ihnen ganz durch. Von den Zeitgenossen und nächsten Nachfolgern Weber's trat aber auch nur Einer in seine Fusstapfen, Heinrich Marschner; Spohr hatte sich ganz der Weise Mozart's angeschlossen, andere Componisten, wie Lortzing und von Flotow, schrieben ohne alle Selbständigkeit im Charakter aller Schulen und blieben ohne Bedeutung für die Kunstgeschichte.

Heutzutage hat man Weber und Marschner Romantiker genannt, deren Standpunkt wir glücklicher Weise überwunden hätten! Dass aber bis heute keine Richtung zum Vorschein gekommen ist, die thatsächlich Edleres und Schöneres als Beide gebracht hätte, das kümmert die tonangebenden Musik-Philosophen nicht. Das Hauptverdienst der Richtung jener beiden Koryphäen der deutschen Oper ist, dass sie Charaktere in treffenden, bestimmt abgegränzten Tonbildern hinstellen, in denen Zeichnung und Colorit zu einem Ganzen wirken, das auf der Stelle eine schlagende Wirkung erzielt, weil es das Gemüth ergreift und zu seinem Verständnisse nicht erst langer Grübeleien bedarf, weil es Product des Genies, nicht der Reflexion ist.

Marschner erscheint in seiner Charakterzeichnung und der Färbung, welche er seinen Tonbildern gibt, kraftvoll, zuweilen derb; Weber spinnt feinere Fäden, und minder einseitig als sein Nachfolger, weiss er auch die zartesten Situationen wirkungsvoll zu malen und ist zuweilen ein vollendeter Lyriker. Es liegt in der Natur der Sache, dass jede Nachahmung Anfangs eine äusserliche ist, indem sie zunächst das Eigenthümliche, Charakteristische des Mei-

sters zur Manier ausbildet; nur in seltenem Falle vermag sie den Geist wiederzugeben und einen neuen hineinzutragen. Marschner gereicht es zur Ehre, dass er in seinen späteren Werken sich von der fast knechtischen Nachahmung, die sich noch in seinem *Vampyr* findet, freimachte; er hielt sich später nur noch an die Richtung im Allgemeinen, wie sie von Weber angebahnt war, und bildete sich zu einer Originalität aus, die den in seine ersten Werke Uneingeweihten kaum einen Nachfolger Weber's erkennen lässt. Am besten lassen sich für diese Behauptung zwei Opern gegenüberstellen: *Der Vampyr* und *Hans Heiling*. In der ersten Oper leuchtet die Nachahmung Weber's überall durch, alle Melodieführungen sind von ihm erborgt, die Harmonisirung beider ist in jedem Accorde übereinstimmend, der Periodenbau in grösseren wie in kleineren Formen ist wie durch die Schablone nachgeahmt. Man wird sich wundern, dass bei solchen offenbaren Schwächen diesem Werke doch ein ungetheilter Erfolg zu Theil werden konnte. Ein Grund dieses Erfolges liegt aber in der Kräftigkeit der Weber'schen Musik, welche Feuer und Leben sprüht; in ihr blüht eine so reiche Fülle von natürlichen, gesunden, glänzenden Melodien, dass ein vielseitigeres Fortarbeiten in derselben Weise nicht den Ueberdruß zu erregen im Stande ist, wie dies in anderen Schulen nothwendig geschehen muss. Dazu kommt als Hauptsache, dass Marschner dem feineren Weber'schen Elemente seine eigene grosse, gesunde, natürliche Kraft beigesellte, die, so ungezähmt sie auch Anfangs erschien, doch nicht verletzte, weil man von dem jungen, feurigen Künstler mit Recht erwarten durfte, dass er zu einer milderen Reife gelangen würde. Und so ist es geschehen in der Oper *Hans Heiling*. Wir vermissen darin keineswegs die Kraft des *Vampyr's*, nur geschehen die Aeusserungen derselben auf weniger excentrische und rauhe Art; dafür sind sie desto inhaltvoller und vom ersten Augenblicke an überzeugender. In dieser Oper ist die Manier des Vorbildes fast verschwunden, erkennbar ist sie nur dem, welcher als musicalisch gebildet in den veränderten Erscheinungen den ersten Entstehungsgrund nachzuweisen vermag. In dieser Oper hat Marschner ohne Zweifel seinen Höhepunkt erreicht. Bei vielen Mängeln des Sujets ist wenigstens das unverkennbare Gute darin zu finden, dass der Text verschiedenartigste Charaktere darbietet, die dem Componisten die reichste Gelegenheit gaben, sein dramatisch-musicalisches Talent an das Licht treten zu lassen. Die Charakteristik der einzelnen Gestalten ist die wahrste und überzeugendste, sie ist nur übertroffen worden durch das unerreichte Genie Mozart's. Beweise dafür geben die Ensembles, die vor Allem als der Prüfstein für die Befähigung eines dramatischen Componisten

gelten müssen. Von besonderer Wichtigkeit sind in dieser Oper ferner die Chöre, nicht nur, weil sie dem Musiker von Fach vor Freude das Herz erschliessen über die vortreffliche musicalische Behandlung, über die Gediegenheit in der Ausführung, sie sind auch darum von grosser Wirkung, weil sie nicht bloss der Theater-Gewohnheit halber erscheinen, sondern wirkungsvoll in das Ganze eingreifen und mit den Hauptträgern des Sujets in der genauesten Wechselwirkung stehen.

Zwischen diesen beiden Hauptwerken steht mitten inne die Oper: Der Templer und die Jüdin. Was das Buch derselben betrifft, so gibt es wohl kaum eine unglücklichere Verstümmelung irgend eines guten Romans, als hier des Ivanhoe von Walter Scott. Fast jeder innere Zusammenhang fehlt, die Scenen sind lose an einander gereiht, so planlos, dass man sich oft verwundert fragt, in welchem Zusammenhange wohl dieser Auftritt mit dem vorhergehenden stehen möge. Trotz diesem Uebelstande bietet das Sujet eine solche Menge dramatisch-musicalischer Momente, dass der Componist in genügendem Maasse Gelegenheit findet, die Unebenheiten des Buches zu verdecken und die Aufmerksamkeit der Zuhörer seiner Kunst allein zuzuwenden. Die Musik dieser Oper hält, wie auch die Zeit ihres Erscheinens natürlich macht, hinsichtlich ihres Werthes die genaue Mitte zwischen dem Vampyr und dem Hans Heiling. Marschner hat sich schon auf erkennbare Weise der Weber'schen Methode entfremdet, ist aber noch nicht befreit von Fesseln, die sie seinem Talente auflegt. Es ist aber deutlich sichtbar, wie sein ernstes Bestreben darauf hinging, selbständig zu werden, nur war die Kraft noch schwächer, als der Wille, und so macht das Werk einen minder günstigen Eindruck, als Hans Heiling.

Neben diesen drei Opern hat uns Marschner noch eine Menge anderer geschenkt, die, obwohl sie in Einzelheiten Vortreffliches bieten, doch dem Schicksale nicht haben entrinnen können, zu vergehen. Bis zum Hans Heiling erregte jedes neue Werk von ihm durch seine Fortschritte Bewunderung; von dieser Zeit an verfiel er dem Schicksal der meisten Talente: er mochte nicht daran glauben, dass auf das Fluten seiner schöpferischen Kraft eine Ebbe eingetreten war. Das Schöne aber, das er in jenen drei Opern geschaffen, wird bleiben und noch in später Zeit Zeugnis geben von einer echt deutschen, feurigen und edeln musicalischen Schöpferkraft.

Wie verhält sich nun zu dem Gesagten die nachgelassene Oper Hiarne?

(Schluss folgt.)

Aus Hannover.

Den 4. October 1863.

Am 24. September ist hier F. Hiller's Oper: „Die Katakomben“, Gedicht von M. Hartmann, auf dem k. Hoftheater zum ersten Male aufgeführt worden.

Es war gut, dass das Werk als „ernste“ Oper angekündigt wurde, denn die Handlung hat den Gegensatz des versinkenden und verdorbenen Heidenthums zu der aufblühenden sittlichen Macht des Christenthums zum Hintergrunde, und da die stille Neigung der Sclavin Clythia zu dem Slaven Lucius, der etwas gar zu sehr als ein strenger ascetischer Held gehalten ist, nur wenig im Verlauf des Drama's hervortritt, so bleibt eigentlich als fesselndes Band des Ganzen nur die Tendenz des Gedichtes übrig, die aber zu sehr als ausschliesslich beabsichtigt erscheint und deshalb den dramatischen Eindruck des Opfertodes des christlichen Paares und seiner Glaubensgenossen schwächt. Wenn aber das Streben, einen würdigen, erhabenen Gegenstand als Grundlage für die musicalische Darstellung hinzustellen und einen derartigen zugleich historischen und ethischen Gegensatz in dramatischer Bearbeitung auf die Bühne zu bringen, an und für sich Lob verdient, so ist es dem Verfasser des Textbuches, weniger im Ganzen als im Einzelnen, doch auch gelungen, dem Componisten reichen Stoff zu musicalischer Entwicklung zu geben, ja, wir möchten behaupten, zu reichen Stoff, indem durch manche an sich recht sehr für dramatische Musik geeignete Scenen und Situationen Ereignisse vorgeführt werden, die zwar zu der Tendenz des Ganzen in richtigem Verhältnisse stehen, mithin episch vollkommen zu rechtfertigen wären, allein in die eigentliche Handlung der Hauptpersonen nicht eingreifen, folglich dramatisch nicht an ihrer Stelle sind. Dahin gehören z. B. die Scenen, welche durch die Rollen des christlichen Martyrers Timotheus und des den Christen heimlich zugethanen Senators Cornelius herbeigeführt werden. Eine Beschränkung der Ausdehnung, eine mehr auf die Hauptpersonen zusammengedrückte Folge von Situationen dürfte für die musicalische Behandlung vortheilhafter gewesen sein, weil sie diese Situationen dann hätte breiter ausführen können. Unsere deutschen Operndichter verstehen es zu wenig, die Action auf zwei bis drei, höchstens vier Personen zu concentriren; das viele Beiwerk in unbedeutenderen und doch oft tüchtige Kräfte erfordernden Rollen schwächt das Interesse für jene und hindert den Componisten, die Hauptmomente breit auszuführen und die musicalischen Gedanken gehörig festzuhalten und zu entwickeln. In dieser Beziehung können unsere Dichter von den italiänischen Librettisten, was den Grundsatz betrifft, viel lernen. Das hängt freilich mit dem

ganzen neueren Systeme der Opern-Dichtung und Opern-Composition zusammen, welches das declamatorische Element gegen die breiteren Formen des theatralischen Gesanges vorgezogen wissen will, aber damit in der äussersten Consequenz nothwendig auf die benotete Recitation, endlich auf die gesprochene Rede zurückführen muss.

Man thäte sehr unrecht, wenn man Hiller den Vorwurf machen wollte, er habe in den Katakomben der Richtung Wagner's gehuldigt, vollends in musicalischer Beziehung; dazu steht er als Musiker viel zu hoch über Wagner, die Tiefe seiner musicalischen Gedanken und vollends die Ausarbeitung derselben zeugt überall, und eben so auch in den Katakomben, von genialer Schöpfungskraft in Verbindung mit einem gediegenen Wissen und einer durchweg edeln Ausdrucksweise, die ihn vor jedem Vergleich mit Wagner sicher stellen sollten. Allein es herrscht in der gegenwärtigen Atmosphäre unserer musicalischen Zustände eine gewisse Influenza, deren Einathmen eine Art von Ueberdruss an den entwickelten Formen des Kunstsönen bei den Künstlern erzeugt und eine Begehrlichkeit nach Mitteln zu neuem Reiz und ungewöhnlichem Eindruck in ihnen entzündet. Dieser Influenza sich ganz zu entziehen, mag schwer sein, und ihre Wirkung ist auch in Hiller's Katakomben in so fern sichtbar, als das Streben nach der Vollkommenheit eines Drama's ihn theilweise zu weit über die vorzugsweise Behandlung des Rein-Musicalischen in der Oper hinwegzieht. Dadurch ist aber keineswegs ausgeschlossen, dass das Werk nicht eine Reihe von musicalisch wirksamen und durch melodische und harmonische Schönheit ergreifenden Nummern enthielte.

Wir heben in dieser Art hervor das grosse Ensemble am Schlusse des ersten Actes, die Scene zwischen Lucius und Clythia zu Anfang des zweiten Actes, das Lied der Clythia an die Leier, das Finale des zweiten Actes, den Frauenchor des dritten Actes, das Duett gegen Schluss des dritten Actes u. s. w. u. s. w. Besonders interessant und viele Schönheiten bietend ist die Behandlung des Orchesters, durch welches der Componist seine Charakteristik wesentlich zu heben versteht. Wir müssten fast die ganze Partitur erörtern, wenn wir nach dieser Seite hin in Lob dem Componisten gerecht werden wollten. Als recht auffällige Beispiele mögen die Stellen erwähnt werden, wo Claudius im ersten Acte ahnt, wie die Macht des Christenthums unsichtbar immer weiter um sich greift, wo im dritten Acte Lavinia sich ihre Liebe zu Lucius gesteht, und wo im Duette zwischen Lavinia und Lucius die Gegensätze gezeichnet werden.

Wenn der Gesamt-Eindruck, den das Werk machte, nicht so zündend war, als man nach den hervorgehobenen

Vorzügen hätte erwarten sollen, so möchte der Grund davon theilweise darin liegen, dass die musicalischen Gedanken des Componisten in einer Reihe von Stellen zu wenig entwickelt, die Melodien, die der Componist in Fülle ausgibt, nicht genug verarbeitet, die angesponnenen Fäden zu oft kurz abgerissen erscheinen, und der Inhalt des Buches zu abstract ist.

Das höchst schwierige Werk war unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Fischer mit grosser Liebe und grossem Fleisse einstudirt. Orchester und Chor liessen nichts zu wünschen übrig. Unter den Solisten zeichnete sich vor allen Herr Niemann als Lucius aus; Gesang und Spiel waren bewundernswürdig. Die Rollen der Clythia und des Claudius waren durch Fräulein Ubrich und Herrn Zottmayr gut vertreten. Frau Caggiati gab die Lavinia nach Kräften. Es zeigte sich freilich bei dieser Gelegenheit einmal wieder, wie wenig Begabung die sonst vortreffliche Sängerin für das dramatische Fach hat und wie nothwendig der Bühne eine erste dramatische Sängerin ist. Eine Lavinia war im Spiel und Gesang kaum angedeutet. Selbst recht auffällige Winke des Textbuches, denen Frau Caggiati wohl hätte nachkommen können, wurden vernachlässigt. So ist beispielsweise die glückliche Stimmung der Lavinia zu Anfang des dritten Actes sowohl durch das Vorausgegangene als durch die Vorgänge und Textesworte der ersten Scenen des dritten Actes aufs entschiedenste angezeigt; trotzdem erschien Frau Caggiati gerade so wie zu Anfang des ersten Actes, wo Müdigkeit des Herzens sie niederdrückt. — Die Mitwirkenden wurden nach jedem Acte gerufen, der Componist nach dem zweiten Acte.

Aus Stuttgart.

Den 23. September 1863.

Der Verein für classische Kirchenmusik hat sich schon oft das Verdienst erworben, grosse, hier noch unbekannte Musikwerke durch seine aufopfernde Thätigkeit zur Aufführung gebracht zu haben. So war dies wieder gestern durch Vorführung von Beethoven's grosser Messe in *D-dur* der Fall, welche die Stiftskirche in allen ihren Räumen mit dankbaren, andächtigen Zuhörern füllte. Diese Tonschöpfung ist unter allen Werken dasjenige, das der Aufführung die grössten Schwierigkeiten entgegenstellt. Sie insgesamt so glücklich überwunden zu haben, macht Herrn Prof. Faisst, dessen Directions-Talent wir hier aufs tiefste zu bewundern gelernt haben, macht der Ausdauer und Hingebung des Vereinschors, so wie der ihn verstärkenden weiteren Sing-

kräfte, dem durch die Damen Schröder und Marschalk, die Herren A. Jäger und Wallenreiter so würdig repräsentirten obligaten Quartette, ferner den 47 mitwirkenden Mitgliedern der k. Hofcapelle, unter denen im *Benedictus* die Violine des Herrn Concertmeisters Singer so wunderbar hervortrat, die höchste Ehre. Wir hoffen und bitten dringend, dass dieses Werk, nachdem es jetzt mit so vieler Aufopferung einstudirt ist, uns öfter als nur dieses eine Mal zu Gehör kommen werde, denn Beethoven's Messe gehört zu denjenigen Schöpfungen, die sich nicht alsbald mit siegender Allgewalt die Herzen erobern, sondern erst bei mehrmaligem Anhören ihre eigenthümlichen Schönheiten geltend machen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hatten wir das Vergnügen, Herrn Japha, der nach dem Dahinscheiden des unvergesslichen Grunwald hierher berufen worden ist, als einen ausgezeichneten Violinisten kennen zu lernen. Die günstige Meinung, welche Herr Japha, der früher in Königsberg, zuletzt in London war, schon bei dem Vortrage einiger Violin-Soli in dem Opern-Orchester durch seinen schönen Ton und geschmackvollen Ausdruck für sich erregt hatte, wurde durch sein Spiel eines Concertsatzes von Bazzini vollkommen gerechtfertigt und erhöht. Er offenbarte in dieser durch enorme Schwierigkeiten mehr als durch tiefen Gehalt glänzenden Composition eine treffliche Reinheit besonders auch in den häufigen Passagen in Doppelgriffen, und entwickelte überhaupt eine sehr bedeutende Technik. Wir heissen in ihm einen tüchtigen Künstler willkommen.

Im Stadttheater hat Fräulein Artôt ihr Gastspiel am Dienstag als Leonore in Verdi's *Trovatore* fortgesetzt; das Haus war dieses Mal ganz besetzt und das Publicum spendete reichlichen Applaus, Blumen und Kränze. Wir behalten uns eine ausführlichere Beurtheilung der Leistungen der eminenten Künstlerin vor, deren Eindruck freilich durch das Singen in italiänischer Sprache nicht zu einem so rein befriedigenden und erhebenden gelangen kann, als es der Fall sein würde, wenn Alles zusammen ein einheitliches Ganzes bildete. Herr Wolters sang den Manrico; seine frische Stimme im Verein mit guter Schule und gebildetem Vortrage und, wie es schien, eine besonders gute Disposition erhoben seine Leistung an diesem Abende zu einer recht schönen und künstlerisch bedeutenden, was mit Recht vom Publicum durch lebhaften Applaus und Hervorruf anerkannt wurde. Zwei Tenoristen wie die Herren Grimminger und Wolters haben jetzt in der That nur wenige Bühnen aufzuweisen. Herrn Grimminger's Eleazar in der *Jüdin* und sein Arnold in Rossini's *Tell* sind ganz vorzügliche Leistungen im Gesange und durchdachte Darstellungen im Spiel, die durch Beides zusammen genommen ein wahrhaft künstlerisches Gepräge tragen. In der *Jüdin* bestätigte auch Herr Lindeek in der Rolle des Cardinals das vortheilhafte Urtheil, das wir über diesen Basso mit guter Stimme und musicalischer Sicherheit uns bereits durch sein früheres Auftreten als Caspar im *Freischütz* und als Marcel in den *Hugenotten* gebildet hatten. Die Vorstellung des *Tell*, als Fest-Oper am Abende des Dombaufestes den 15. d. Mts., war überhaupt eine recht gelungene; Herr Lang (*Tell*) hat eine wohl lautende, einnehmende Baritonstimme und besitzt auch eine gute technische Fertigkeit, wie er namentlich in der Rolle des Figaro neben Fräulein

Artôt als Rosine bewiesen hat. Um so weniger hat er nöthig, seinen Ton durch Forciren verstärken zu wollen, da eine übermässige Anstrengung in jedem Gesange, sobald sie wahrnehmbar wird, sich störend aufdrängt und über die Gränze der Kunst, deren Wesen Ebenmaass ist, hinausgeht. Möchten doch alle Sänger und Sängerinnen diese Wahrheit stets vor Augen behalten und uns von dem willkürlichen Festhalten der Töne, in denen sie sich besonders gefallen, das aber allen Rhythmus und maassvollen Ausdruck stört, befreien, denn eine Kunstleistung muss vor Allem in harmonischem Verhältnisse zum Ganzen stehen, und an Vollkommenheit derselben ist nicht zu denken, sobald das Ich darin anspruchsvoll hervortritt und nicht in der Hingebung an das Kunstwerk aufgeht.

Dresden. Am 30. September wurde auf unserem Hoftheater zum ersten Male Sophokles' Tragödie „*Oedipus in Kolonos*“ nach J. J. C. Donner's Uebersetzung mit der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy gegeben, und es darf dieser Abend jedenfalls als ein theatralisches Ereigniss verzeichnet werden, zunächst wegen der grossartigen Dichtung, welche nur, ausnahmsweise auf der modernen Bühne Verlebendigung findet, und sodann wegen des Auditoriums, das in Folge der meissener Philologen-Versammlung zum grossen Theile aus Gelehrten bestand. — Die Gesamt-Aufführung war eine höchst sorgfältig vorbereitete und der erhabenen Dichtung würdige, und was einzelne Leistungen betrifft, so möchte man eine gleiche Vollendung an anderen Hofbühnen wohl vergeblich suchen. Unterstützt von der Musik, war die Wirkung von „*Oedipus in Kolonos*“ eine tiefgehende. Herr Dawison gab die umfangreiche und schwierige Titelrolle vortrefflich. Unter den Höhepunkten seines Vortrages seien namentlich die Scenen erwähnt, in welchen er den Greisen von Kolonos sein leidvolles Schicksal enthüllt, und sodann die erste Unterredung mit Thesens. Ganz meisterhaft trug er auch seine Rechtfertigung Kreon gegenüber vor. Gleich Herrn Dawison erhielt Frau Bayer grosse und verdiente Auszeichnungen. Ihr Leid hatte echten Herzensklang, und welche gemessene Eurhythmie in Worten und Geberden entwickelte sie als Antigone! Die Genannten mussten am Schlusse des Stückes zwei Mal erscheinen.

Mendelssohn-Stiftung. Der Rath in Leipzig macht bekannt, dass Herr Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin einen Theil des Ertrages der von ihm herausgegebenen „*Reisebriefe*“ seines Bruders, des verewigten Felix Mendelssohn-Bartholdy, mit 1500 Thlrn. mit der Bestimmung in seine Hände gelegt hat, dass dieses Capital unter dem Namen „*Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung*“ vom Rathe verwaltet und die Zinsen alljährlich am 3. Februar, als dem Geburtstage seines Bruders, an zwei Witwen von Mitgliedern des leipziger Stadt-Orchesters, welche von der Verwaltung der Stiftung zur Unterstützung der Witwen und Waisen des leipziger Stadt-Orchesters zu benennen sind, vertheilt werden sollen.

Wien. Joseph Erl's fünfundzwanzigjähriges Engagement ist im Operntheater in glänzendster Weise gefeiert worden. Am Jahresabende seines Debüts als Arnold sang der Jubilar dieselbe Rolle, und zwar in glücklicher Stimm-Disposition, unter rauschendem Beifall und „blumigen“ Ovationen. Seine Collegen beteiligten sich an der Besetzung mit jener Bereitwilligkeit, welche bei solchen Gelegenheiten der künstlerische Anstand erfordert. So hatte Herr Draxler den Gessler, Herr Hrabanek den Leuthold, Herr Walter den Fischer, Herr Ander gar den Harras übernommen. Fräulein Couqui tanzte mit Herrn Calori ein neues Pas und die Solisten der Oper und des Ballets figurirten mit Ausnahme des erkrankten Herrn Wachtel sämmtlich im Chor. *Tell*, Mathilde, Hedwig und Gemmy waren in den Händen des Herrn Beck, der Damen Dustmann, Bettelheim,

Tellheim. Nach dem Theater wurde der Jubilar auch noch privatim von seinen Collegen gefeiert. Die Theilnahme unter den wiener Theaterfreunden war übrigens eine aufrichtige, und Jedermann gönnte dem wackeren Sänger, der nach Ablauf seiner Blüthezeit manche Kränkung erfahren musste, diesen billigen Tribut dankbarer Anerkennung.

Frau Kapp-Young sang als zweite Gastrolle die Recha. War es am ersten Abende die Indisposition der Künstlerin, die über den Erfolg ihrer Leistung einen leichten Flor breitete, so schien diesmal die Indisposition auf der Seite des Publicums zu liegen, das sich nicht bloss dem Gaste, sondern überhaupt der ganzen Vorstellung gegenüber auffallend kühl zeigte.

Der k. k. Hof-Opernsänger Herr Schmidt hat für die Ferien-Monate einen glänzenden Antrag zur italiänischen Oper nach London (Impresario Gye) erhalten. Derselbe studirt bereits am italiänischen Texte des Bertram und Marcel, für welche Rollen er express engagirt wurde.

Während der Winter-Saison werden acht „philharmonische Concerte“ Statt finden. Das inhaltsreiche Programm besteht aus folgenden Werken: Suite für Flöte und Streich-Instrumente in *H-moll* von J. S. Bach, Overture zur „Medea“ von Bargiel, Symphonieen Nr. 3, 6, 7 und 9, Triple-Concert, Overturen zur „Leonore“ und „König Stephan“ von Beethoven, Adagio und Scherzo aus der Symphonie „Romeo und Julie“ von Berlioz, Overture zu „Anakreon“ von Cherubini, Chöre aus „Jephta“ und Arie aus „Herkules“ von Händel, Symphonie in *B-dur* von Haydn, Adagio (Gretchen) aus der Faust-Symphonie (neu) von Liszt, Symphonie Nr. 4 und Overture zur „Fingalshöhle“ von Mendelssohn, Symphonie in *Es*, Overture zur „Zauberflöte“ und Concert für Violine und Viola von Mozart, Overture zu „Aladin“ (neu) von Reinecke, Symphonie Nr. 2 „Ocean“ (neu) von A. Rubinstein, Overture Nr. 2 *C-dur* und Overture zu „Julius Cäsar“ von Schumann, und Overture zum „Beherrscher der Geister“ von C. M. von Weber.

Die Differenzen, welche zwischen der Direction des Hof-Operntheaters und Herrn Wachtel über den Contract des Letzteren entstanden waren, sind ausgeglichen. Das Engagement des Herrn Wachtel ist eine Thatsache; es wurde auf fünf Jahre abgeschlossen und legt dem Künstler die Verpflichtung auf, neun Monate im Jahre zu singen.

Hellmesberger hat die vorläufige Anzeige seiner Quartett-Productionen bereits veröffentlicht. Dessgleichen Laub. Auch die Gesellschaft der Musikfreunde kündigt sechs Orchester-Concerte an. Im vorläufigen Programm befindet sich Schumann's vollständige Faustmusik unter Mitwirkung Stockhausen's.

Die Mitgliederzahl der wiener Sing-Akademie betrug am Schlusse der Concert-Saison 1862—1863 bei 174 Mitglieder, davon 79 Damen und 95 Herren. Der Stimmgattung nach gab es 46 Soprane, 33 Alte, 36 Tenöre, 59 Bässe. Von diesen 174 Mitgliedern waren 59 im Jahre 1862 eingetreten; aus der Gründungszeit der Akademie (Mai 1858) waren 31 Personen übrig. Im Laufe des September d. J. waren 15 neue Mitglieder angemeldet. Als Nachtrag zu dem bereits veröffentlichten Programme gelte, dass im ersten Concerte das Opferlied, im zweiten Concerte der elegische Gesang von Beethoven zur Aufführung kommen.

Die diesjährige Opern-Saison in Rom wurde eröffnet mit — nun? mit „Robert der Teufel“.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's Sonaten für das Pianoforte.

Kritisch durchgesehene, überall berechnigte Ausgabe.

Einzel-Ausgabe. Nr. 1—38.

Nr.	1.	<i>F-moll.</i>	Op.	2.	Nr.	1	n.	12	Ngr.	
"	2.	<i>A-dur.</i>	"	2.	"	2	n.	18	"	
"	3.	<i>C-dur.</i>	"	2.	"	3	n.	18	"	
"	4.	<i>Es-dur.</i>	"	7.	"		n.	18	"	
"	5.	<i>C-moll.</i>	"	10.	Nr.	1	n.	12	"	
"	6.	<i>F-dur.</i>	"	10.	"	2	n.	12	"	
"	7.	<i>D-dur.</i>	"	10.	"	3	n.	15	"	
"	8.	<i>C-moll.</i>	"	13	(<i>pathétique</i>).	n.	15	Ngr.	"	
"	9.	<i>E-dur.</i>	"	14.	Nr.	1	n.	12	Ngr.	
"	10.	<i>G-dur.</i>	"	14.	"	2	n.	15	"	
"	11.	<i>B-dur.</i>	"	22.	"		n.	21	"	
"	12.	<i>As-dur.</i>	"	26.	"		n.	15	"	
"	13.	<i>Es-dur.</i>	"	27.	Nr.	1	(<i>quasi fantasia</i>)	n.	12	Ngr.
"	14.	<i>Cis-moll.</i>	"	27.	"	2	(<i>quasi fantasia</i>)	n.	12	Ngr.
"	15.	<i>D-dur.</i>	"	28.	"		n.	15	Ngr.	
"	16.	<i>G-dur.</i>	"	31.	Nr.	1	n.	21	"	
"	17.	<i>D-moll.</i>	"	31.	"	2	n.	18	"	
"	18.	<i>Es-dur.</i>	"	31.	"	3	n.	18	"	
"	19.	<i>G-moll.</i>	"	49.	"	1	n.	9	"	
"	20.	<i>G-dur.</i>	"	49.	"	2	n.	9	"	
"	21.	<i>C-dur.</i>	"	53.	n.	24	Ngr.			
"	22.	<i>F-dur.</i>	"	54.	n.	12	"			
"	23.	<i>F-moll.</i>	"	57.	n.	21	"			
"	24.	<i>Fis-dur.</i>	"	78.	n.	9	"			
"	25.	<i>G-dur.</i>	"	79.	n.	9	"			
"	26.	<i>Es-dur.</i>	"	81a	n.	15	"			
"	27.	<i>E-moll.</i>	"	90.	n.	12	"			
"	28.	<i>A-dur.</i>	"	101.	n.	15	"			
"	29.	<i>B-dur.</i>	"	106	(<i>Hammerclavier</i>).	n.	33	Ngr.		
"	30.	<i>E-dur.</i>	"	109.	n.	15	Ngr.			
"	31.	<i>As-dur.</i>	"	110.	n.	15	"			
"	32.	<i>C-moll.</i>	"	111.	n.	18	"			
"	33.	<i>Es-dur.</i>	n.	9	Ngr.					
"	34.	<i>F-moll.</i>	n.	9	"					
"	35.	<i>D-dur.</i>	n.	12	"					
"	36.	<i>C-dur</i> (leicht).	n.	6	Ngr.					
"	37.	<i>G-dur.</i> {2 leichte}	Nr.	1	n.	3	Ngr.			
"	38.	<i>F-dur.</i> {Sonaten}	"	2	n.	6	"			

Die Sonaten Nr. 30, 31 und 32 können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Sonaten in drei brochirten Bänden n. 15 Thlr.
(Band I. Nr. 1—12. — Band II. Nr. 13—24. — Band III. Nr. 25—38.) Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr.

Dieselben in drei eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck n. 16 Thlr. 15 Ngr.

Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 24. September 1863.

Breitkopf und Härtel.

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.