

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 2. April 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe („Mireille“, Oper in fünf Acten, Musik von Ch. Gounod — „Lara“, Oper in drei Acten, Musik von Aimé Maillart — Rossini, *Missa brevis*). — Aus Bremen (Die Privat-Concerte. Neue Compositionen von Reinthaler. — Fremde Virtuosen. Sinfonie von R. Volkmann). — Aus Hamburg (Joh. Seb. Bach's Johannis-Passion). Von —ts—. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Conservatorium, Stadttheater — Weimar, Shakespeare-Jubiläum — Berlin, die deutschen Hoftheater u. s. w.).

Pariser Briefe.

(„Mireille“, Oper in fünf Acten, Musik von Ch. Gounod — „Lara“, Oper in drei Acten, Musik von Aimé Maillart — Rossini, *Missa brevis*.)

Stoff über Stoff! Aufsehen über Aufsehen! Streit über Streit! Ich muss die Uebersicht der drei letzten Musik-Monate als verlegene Waare, vergilbten Papierballast über Bord werfen, damit mein Aviso mit den grossen Neuigkeiten des Tages so früh wie möglich nach Deutschland komme, denn

„nach Neuem drängt,
am Neuen hängt
doch Alles!“

Und es ist die höchste Zeit, Eurem Publicum, vor Allem Euren Intendanzen und Directionen zuzurufen: „Sie ist da, sie ist da, die neue Schöpfung, nach der Ihr so sehnsüchtig über den Rhein blickt, dass Ihr für Eure deutschen Tondichter blind geworden seid und über ihre Werke hinwegstolpert, um eine neue Margarethe mit neuen Decorationen aus Paris zu holen!“ — Aber wisst Ihr, was sogar die Franzosen selbst über dieses Gretchen jetzt sagen? Ich will es hersetzen: „Gounod hat sieben oder acht Opern für unsere Theater geschrieben. Alle sind bei ihrem Aufgange am Horizont von dem Beifallsrufe der Salonwelt begrüsst worden, und die meisten haben auch in der Presse eine Stütze gefunden. Wie kommt es, dass nur eine einzige sich aus dem Schiffbruche gerettet hat, der alle übrigen verschlungen? Den „Faust“ kennt die ganze Welt: wer denkt noch an „Sappho“, an „Die blutende Nonne“, an „Die Königin von Saba“, an „Philemon und Baucis“, an den „Arzt wider Willen“? — Was ist der Grund dieser seltsamen, aber unläugbaren Thatsache? Gounod bedarf solcher Opernstoffe, die an und für sich jene Mannigfaltigkeit des Colorits besitzen, welche er auf seiner musicalischen Palette nicht finden kann. Gibt man ihm erschütternde Stoffe,

wie in der „Nonne“, oder naiv-natürliche, wie in „Philemon“, oder komische, wie im „Arzt wider Willen“, so findet er in sich selbst nicht die Hülfquellen, die nothwendig sind, um den Charakter seiner Composition zu variiren; wir erhalten demnach Werke, die stets dasselbe Gepräge tragen, mithin im Ganzen monoton sind. Hat er aber einen Stoff, wie den „Faust“, voll Contraste, mit fest und scharf gezeichneten Charakteren, mit wechselnden, echt dramatischen Situationen, so kann der Componist sich ohne Gefahr in seine Monotonie hüllen, der Eindruck des Textes und der Handlung schafft auch der Musik Erfolg. Im „Faust“ ist Gounod weder talentvoller und erfinderischer, noch geschickter und gelehrter, als in seinen anderen Werken, aber er hat sich besser gepaart. Mit Hülfe Goethe's schien seine Leier mehrere Saiten zu haben, und auf den Schwingen des Dichters hat er sich auf die Höhe der musicalischen Berühmtheiten gehoben.“

Nun, wenn dem also ist, und es ist viel Wahres darin, so wird freilich „Mireille“ sich weder in Paris auf dem Repertoire halten, geschweige denn den Lauf wie „Faust“ über die deutschen Bühnen machen, denn der Stoff ist einer der langweiligsten und monotonsten, die es geben kann. Zwar ist er einem provençalischen Epos oder Idyll entnommen, das einst Lamartine mit Vorliebe in die Lesewelt einführte und das auch ein hübsches poetisches Werk ist; allein Epos und Drama sind zweierlei, und eine Dorfgeschichte (denn so würden wir in Deutschland das Gedicht nennen), die als Novelle oder Idyll anziehen und fesseln kann, wird bei dem engen Kreise, in dem sich die Handlung bewegt, kaum jemals ein dankbarer Opernstoff sein, zumal wenn, wie hier in der „Mireille“, die Einfachheit des Stoffes durch fratzenhafte Intermezzo's zur Unnatur verzerrt wird.

„Mireio“ heisst das epische Idyll von Frederic Mistral; die neue Oper hat ihm wieder mehrere Neugierige zu Lesern verschafft, z. B. auch mich. Es ist in provençal-

schem Dialekt geschrieben, was ihm einen besonderen Reiz gibt, mag aber wohl kaum über die Grenzen Frankreichs gedrungen sein. Mistral nennt sich selbst „*umble escoulan dou grand Oméro*“ (*humble écolier du grand Homère*) und sagt: „Ich besinge ein junges Mädchen aus der Provence — ich will ihr folgen in der Liebe ihrer Jugend, über die Haide la Crau, ans Meer, in die Saatefelder. Da es nur ein Kind der Scholle war, so hat man von ihr ausserhalb la Crau wenig gesprochen.“ Nun, ob man jetzt viel von ihr sprechen wird, ist auch noch sehr ungewiss. Der Ort der Handlung ist die Stadt Arles in der Provence, die Delta-Insel Camargue mit der baumlosen Ebene la Crau zwischen den Mündungen der Rhone, und der Wallfahrtsort *Les Saintes Maries* auf der Insel.

Michel Carré hat das Gedicht zum Drama zurechtgemacht; Gounod ist vor der Composition an Ort und Stelle gewesen, um die Localfarbe zu studiren — so etwas und dass es bekannt wird, gehört hier zur Spannungstheorie, *vulgo* Reclame.

Also. Mireille ist ein schönes Mädchen in Arles. Ein reicher Ochsenweider von der Insel, Ourrias geheissen, begehrt sie zur Frau und der Vater Ramon willigt ein. Mireille aber liebt den Korbflechter Vincent, einen armen Teufel, schlägt den Anderen aus und widersetzt sich standhaft dem tobenden Vater.

Ourrias lauert dem Nebenbuhler im Höllenthale auf und verwundet ihn zum Tode mit seiner Heugabel. Vincent stirbt in der Wirklichkeit zwar nicht, wohl aber für die Zuschauer, denn sie sehen den durch eine mitleidige Hexe Geheilten erst am Schlusse des Stückes wieder.

Ourrias, von Gewissensbissen verfolgt, will über die Rhone setzen; aber, o weh! es ist St.-Medardustag, an welchem das Boot des Fährmannes umschlägt, sobald ein Verbrecher es betritt. Der grimme Ochsenweider ersäuft, und auch ihn sehen wir in den noch folgenden zwei Acten nicht wieder. Statt dessen ziehen die Leichen aller seit Jahrhunderten hier in der Rhone Ertrunkenen als nackte Gespenster an uns vorüber!!

Die Aerntezeit ist da — aus zwei Gründen: erstens damit die Schnitter einen Männerchor singen können, und zweitens damit wir an die drückendste Sommerhitze erinnert werden. Denn Mireille, die jetzt das Unglück Vincent's erfährt, verlässt das väterliche Haus und pilgert über die Haide la Crau nach Saintes Maries; aber wehe! sie bekommt einen Sonnenstich, erreicht mit Mühe und Noth die heilige Capelle und stirbt dort in den Armen des ebenfalls herbeigeeilten Geliebten unter den Gesängen einer grossen Procession! —

Michel Carré hat sich übrigens die Mühe gegeben, auch den gesprochenen Dialog in Versen zu geben, wie

denn überhaupt von Seiten der Form das Buch besser ist, als die gewöhnlichen Texte der heutigen Librettisten.

Gehen wir über die Musik, wie es Gounod's Talent und Ruf fordern, etwas mehr ins Einzelne, was uns durch den Clavier-Auszug erleichtert wird, der schon am zweiten Tage nach der ersten Aufführung (am 19. März) bei Choudens zu haben war. Der Orchestersatz vor Anfang des Stückes ist für eine Einleitung zu lang und dennoch keine eigentliche Overture, sondern ein Pastorale, das uns den Charakter des Drama's ahnen lässt und dessen angenehmes Motiv mehrere Male in verschiedener Bewegung und mit einer bis zum vollsten Klangeffect des Orchesters *à la Wagner* gesteigerten Instrumentirung wiederkehrt.

Die Scene eröffnet ein Chor für weibliche Stimmen:

*Chantez, chantez, magnanarelles,
Car la cueillette aime les chants** —

welches vielleicht die gelungenste Nummer in der ganzen Partitur ist. Die Melodie ist glücklich erfunden, die Modulationen natürlich und lieblich, die Begleitung bescheiden und durch die Solo-Oboe mit frischem Frühlingshauche belebt. Mireille vereint ihre Stimme mit dem Chor der Landmädchen, eine Alte, so eine Art Wahrsagerin oder Hexe, die es aber mit dem schönen Kinde gut meint, mischt sich darein, Vincent lässt auch nicht auf sich warten, und so spinnt sich die Exposition bis zu einem musicalischen Zwiegespräche der beiden Liebenden fort, welches den ersten Act schliesst. Das ist alles sehr naiv und so ländlich, dass man bei dem Duette, welches ohne bestimmte Form sehr lang und monoton ist, schon ungeduldig werden könnte, wenn man nicht auf Interessanteres hoffte und durch den ersten anmuthigen Chor in günstige Stimmung versetzt worden wäre. Am Schlusse ist die Sopran-Partie etwas breiter ausgeführt, als bisher; sie ist überhaupt mit mehr Vorliebe behandelt, als der Tenor. Mireille sagt dem Geliebten Lebewohl und gibt ihm „*un pieux rendez-vous*“ in der Mahnung, „dass Beide, wenn je Einem von ihnen Unglück drohe, nach Saintes-Maries in den Schutz der Heiligen eilen sollten“.

Der zweite Act beginnt mit einer Volksscene auf einem freien Platze vor den Ruinen des römischen Amphitheaters in Arles (*Arelatum*), welches der Prospect darstellt. Die Decoration ist prachtvoll. Man tanzt die Farandole, den Nationaltanz der Provence, den der Gesang des Chors begleitet — die Musik ist gefällig und voll Leben, wie das ganze Bild. Mireille, Vincent sind auch da, und

*) *La cueillette* bedeutet hier die Aernte der Blätter vom Maulbeerbaume für die Nahrung der Seidenwürmer; die *magnanarelles* sind die Mädchen, welche die Seidenwürmer (*les magnans* in provençalischem Dialekt) pflegen. Die Endung *o* (*Mineio*) ist eine weibliche.

man fordert sie auf, ein Lied zum Besten zu geben. Sie singen, strophisch wechselnd, die im Süden beliebte Romanze der Magali, die unter verschiedenen Gestalten ihren Liebhaber auf die Probe stellt. In Mistral's Gedicht ist diese Romanze sehr hübsch:

*O Magali, ma tant amado,
Mete la testo au fenestroum!
Escouto un pau a questo aubado
De tambourin et de viouloun.*

Auch die ursprüngliche Melodie soll allerliebste sein, wie man mir sagt; aber Gounod hat sie verschmäh't, da Carré auch den Text modernisirt hat; und das Nationale, das er durch wechselnden Zwei- und Dreiviertel-Tact hineinzubringen versucht hat, macht nur den Eindruck einer rhythmischen Spielerei. Weit gelungener sind die originellen Couplets, welche die Alte, die von Anfang an sich unter dem Volke herumtreibt, zur Mireille singt:

*Voici la saison, mignonne,
Où les galants font leur choix.*

Mireille nimmt das übel und betheuert in einer grossen Arie ihre Treue für Vincent. Das Larghetto ist wenigstens einfach, obwohl ohne besonders einnehmende Melodie, aber das Allegro ist eine höchst charakterlose Reihe gewöhnlichster Motive und colorirter Passagen, die sich schliesslich in zwei Raketen-Cadenzen gipfeln — ein Concertstück im schlechtesten neu-italiänisch-französischen Geschmack, welches, abgesehen von der verfehlten Charakteristik — solche Musik im Munde eines einfachen Landmädchens! — auch nur rein musicalisch genommen, selbst durch den meisterhaften Gesang einer Miolan-Carvalho kaum erträglich wird. Das Publicum war indess sehr dankbar für diese Concession.

Man sieht übrigens, dass in dieser ganzen, die Hälfte des Actes einnehmenden Scene weder Handlung noch rechter Zusammenhang zu finden ist.

Der Ochsenweider Ourrias tritt mit einem Gesange, der halb couplet-, halb arienmässig gehalten ist, gar mastig auf; man merkt den plumpen Melodie-Phrasen zu sehr an, dass sie charakterisiren sollen. — Das Finale beginnt mit Ramon's patriarchalischem Ausspruche über die Würde des *Chef de famille d'autrefois*, die er zu vertreten hat; die Sache wird aber bald sehr ernst und tragisch, da er empört die Thränen der Tochter, die zu seinen Füßen um seine Einwilligung fleht, verhöhnt und seinen Fluch auf die Arme schleudert. Dieses Finale ist das grösste Ensemblestück der Oper. Wenn ich es auch nicht so hart beurtheilen will, wie einige hiesige Kritiker — der Eine sagt: „es macht materiel viel Lärm und geistig wenig Wirkung!“ der Andere: „es schliesst den Act mit einem gewaltigen Lärm von Stimmen und Instrumenten, welcher

den Zuhörer ermüdet, weil weder ein hervorragendes melodisches Motiv, noch die harmonische Arbeit Aufmerksamkeit und Interesse erregt“ —: so muss ich doch gestehen, dass der Componist bei der einzigen Situation des Drama's, die ihm Gelegenheit zu einem Stück wirklich dramatischer Musik gab, unter seiner Aufgabe geblieben ist. Nur da, wo Mireille bittet:

*A vos pieds, hélas! me voilà,
Je suis sans défense et sans armes (!):
Si ma pauvre mère était là,
Elle aurait pitié de mes larmes!*

erhebt er sich zu wahren Gefühls-Ausdruck; dazu steht aber die Stelle vorher, wo sie einen Schwur auf ihre Treue thut, in schreiendem Gegensatze — schreiend, *c'est le mot!* denn die herausgestossenen Töne der höchsten Region der menschlichen Stimme sind kein Gesang mehr. So ist auch fast alles Uebrige in ein Gewühl von gewaltsamen und massenhaften Klängen gebüllt, aus dem kein lichter Strahl erquickend oder auch nur frappant hervorleuchtet; es greift die Nerven an und spannt ab, ohne irgendwie einen tieferen Eindruck zu machen. Ganz unbedingt lobt, so viel ich bis jetzt gesehen, kein hiesiges Blatt dieses Finale; aber die Günstigen helfen sich mit Worten, wie *musique d'une puissance étonnante, d'un pathétique achevé*, und dergleichen mehr.

Trotz alledem herrscht nur Eine Stimme darüber, dass die beiden ersten Acte die besten der Oper sind, und ich widerspreche ihr keineswegs, denn damit ist nicht gesagt, dass Alles in diesen zwei Acten schön sei, sondern nur, dass darin Schöneres sei, als in allen übrigen. Nun folgen aber noch drei Acte!

Der dritte verlässt den idyllischen Charakter ganz und gar und führt uns den Mörder Ourrias, seine Verzweiflung und sein Ende im aufwallenden Strome vor — eine Landschaft *à la* Salvator Rosa, wilde Fels- und Waldgegend und unter den halb eingestürzten Bogen einer steinernen Brücke der dahinbrausende Fluss, mit der grausigen Staffage einer Schar von Gespenstern, die aus den Fluten emporsteigen! Ausser den Verzweiflungsrufen des Mörders und einigen Männerchor-Klängen hinter der Scene macht das Orchester allein die Musik zu diesem Graus. Sie ist nothwendiger Weise düster, aber dieses Colorit ist theils zu dick aufgetragen, theils zu gesucht, nur die Töne des Horns aus der Ferne bringen stellenweise ein sanfteres Licht hinein. Selbst auf die grosse Menge hat dieser Act keinen Eindruck gemacht. Die Günstigen meinen: „Die Musik habe weniger angesprochen oder sei vielleicht weniger verstanden worden“ —; ferner: „Mag nun das erschütternde Schauspiel die Aufmerksamkeit ganz in Anspruch genommen oder das Genie den Componisten im

Stiche gelassen haben, sicher ist, dass der musicalische Effect nicht der Höhe (?) der Situation entsprach.“

Der vierte Act führt uns einen Chor der Schnitter vor zu Gunsten der Orpheonisten, denn auf die Handlung hat er nicht die geringste Beziehung. Er hat weder ein frisches, fassbares Motiv, noch besondere harmonische Behandlung; obenein werden die Stimmen durch den Instrumentallärm gedeckt. Das Duett zwischen Vincent's Schwester (die übrigens, wie ihr Vater, auch nur ein einziges Mal auf der Scene erscheint) und Mireille ist hübsch, aber im Verhältnisse zum Ganzen unbedeutend. Das zweite Tableau zeigt uns die sonnenverbrannte Haide la Crau. Ein Hirtenknabe mit Präludium auf der Schalmel (Oboe) fehlt nicht (wie im Tannhäuser und in der Sappho von Gounod selbst); er singt natürlich auch und wirklich nicht übel. Mireille erscheint auf ihrer Pilgerfahrt, hat aber doch noch Zeit, einige artige Couplets zu singen, in denen sie das Glück des jungen Schäfers beneidet, ja, sogar noch eine Arie, die jedoch später sehr verkürzt worden ist. Sie bliebe besser ganz weg, denn sie ist wirklich — wie der sonst günstige Bericht von Fiorentino sagt — „eben so trocken, wie die Haide, welche Mireille durchschreitet“.

Der fünfte Act (der zehn Minuten nach Mitternacht begann) wird ganz und gar durch eine grosse Procession nach Saintes Maries gefüllt, aus welcher am Ende Vincent und Ramon hervortreten, um Zeugen des Todes der Geliebten und der Tochter zu sein. Auch hier übernimmt das Orchester wieder die Hauptrolle; es will uns und vielen Anderen aber nicht gelingen, aus dem Marsch-Thema, das den leitenden Faden bildet, den religiösen Charakter herauszuhören, welchen man erwartet. Reflexion und Geschick in Combinationen, die den Musiker interessiren können, thun ihr Mögliches, aber das Ganze lässt gleichgültig und kalt. Es fehlt an Leben und Schwung in der Musik wie in der Handlung.

Die Scheu Gounod's vor dem Gewöhnlichen und Trivialen, die sich auch in dieser neuen Oper, Einiges ausgenommen, zeigt, ist lobenswerth; aber ob ihm das Genie zu Theil geworden sei, das Gewöhnliche durch das Edle und Schöne, nicht nur durch das Gesuchte und Combinirte zu ersetzen, ist schon durch seine „Königin von Saba“ und jetzt wieder durch seine neueste Oper sehr zweifelhaft geworden. Die Musik darin ist trotz des Talentes, das sich häufig im Einzelnen offenbart, im Ganzen monoton, was im Allgemeinen durch den Stil, oder richtiger die Manier des Componisten, fast überall das gleiche Colorit und die gleichen musicalischen Wendungen zu gebrauchen, veranlasst wird. Auch die vielen langsamen Tempi tragen dazu bei, so dass man wohl mit Grétry, von dem man das erzählt, ausrufen könnte: „Hundert Louis-

d'or für ein Allegro!“ Dazu die von Schumann und Wagner angenommene Manier, statt fließender Melodie oder charakteristischen Recitativs langweiliges Arioso zu schreiben, das weder Fisch noch Fleisch ist. Die Hauptursache der Monotonie in Form und Inhalt ist aber die mangelnde Charakteristik der Personen, wozu dem Componisten des Faust das rechte Talent nicht gegeben zu sein scheint. Er lässt sich zu sehr verleiten, stets grau in grau zu malen, anstatt lebendige Gestalten zu zeichnen und ihnen eine verschiedene Farbe zu geben. Es ist damit in der Musik, wie in der Poesie und in der Malerei. Ewige Schilderungen in einem Roman, in einem Epos, vollends in einem Drama, und wären sie noch so schön, ermüden, wenn charakteristische Gestalten sie nicht beleben. Ein Gemälde, aus dem nichts hervortritt, sei's ein Mensch oder eine Gruppe, ja, ein Baum oder ein Felsen, aber Alles von individuellem Gepräge, bleibt ein verschwimmendes Chaos, welches das schönste Colorit nicht retten kann. In „Mireille“ kommt nun noch dazu, dass der musicalische Ausdruck des Pittoresken, das die Hauptrolle spielt, allmählich immer schwächer wird, so dass, da die Handlung, wie wir gesehen haben, erlahmt, anstatt fortzuschreiten, beide Elemente eines Erfolgs, Gedicht und Musik, ehe sie noch eine gewisse Höhe erreichen, wieder bergab gehen. Das ganze Stück ist nur Mireille: ihr Geliebter, ihr Vater, die gutmüthige Hexe verschwinden nach dem Finale des zweiten Actes von der Scene und der Nebenbuhler Ourrias im dritten — was bleibt übrig, das Leben in die letzten Acte bringen könnte?

Zwei Tage nach Gounod's „Mireille“ im *Théâtre lyrique* wurde Maillart's „Lara“ im Theater der komischen Oper gegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Bremen.

(Die Privat-Concerte. Neue Compositionen von Reinthaler. — Fremde Virtuosen. — Sinfonie von R. Volkmann.)

Den 20. März 1864.

Wie ausserordentlich schwierig es ist, ein Concert-Programm zusammenzustellen und durchzuführen, das vor den künstlerischen Ansprüchen von heute Stich hält, dessen wird man erst recht inne, wenn es einmal gelingt, ein solches Programm zu Stande zu bringen. Die heutigen Ansprüche sind allerdings hoch und kaum zu befriedigen, wenn man bedenkt, wie sehr zerfahren bei allen ausserordentlichen Fortschritten, die wir in den letzten zwanzig Jahren gemacht haben, doch immer noch die musicalischen Zustände sind. Es ist leicht, ein buntes Programm

nach vormärzlichem Zuschnitte zu machen, wenn man eine Sinfonie von Beethoven mit einer Verdi'schen Arie und einem Concertstücke von moderner Façon zusammenstellt; auch wird es gar viele Leute geben, die das recht vortrefflich finden, zumal wenn die Sängerin gute Toilette gemacht hat. Es ist aber sehr schwer, eine Gruppe von Compositionen verschiedenen Charakters zu bilden, die sich harmonisch zusammenfügen und die Zuhörer nicht gewaltsam aus der einen Stimmung in die diametral entgegengesetzte hineintreiben. Eine Concert-Direction ist so sehr von den Künstlern und dem Geschmacke, der dieselben leitet, abhängig, dass sie nicht verantwortlich gemacht werden kann für jede unkünstlerische und unschöne Beimischung, welche ihr octroyirt wird. Je mehr das Virtuosenenthum einbüsst von seiner früher das Concertwesen beherrschenden Allmacht, um so mehr wird die echte Kunst den Raum wieder gewinnen, den die Künstelei ihr streitig machte. Wir sind in den letzten Jahren schon unendlich viel weiter gekommen, und man hört jetzt in den Concertsälen der tonangebenden Städte bei Weitem mehr gute und weniger schlechte Musik, als vor zehn und zwölf Jahren.

Die hiesigen Privat-Concerte haben in diesem Winter unter den obwaltenden Verhältnissen und bei der Abhängigkeit von den ausübenden Künstlern hier und da, wenn auch viel weniger als früher, zu leiden gehabt. Es fehlte nicht an mittelmässigen Sängerinnen und schlechten Liedern, aber es konnte dagegen auch manche vortreffliche Leistung, die jede bedenkliche subjective Beimischung überwunden hatte, sich ehrenwerth behaupten neben den Orchesterwerken. Weit über alle anderen Concerte der zweiten Hälfte des Winters erhoben sich das siebente und zehnte durch die Mitwirkung der Sing-Akademie. Es gelang, musterhafte Programme aufzustellen, die vielleicht höchstens den Fehler hatten, dass sie etwas zu lang und bunt waren, wenigstens das des zehnten Concertes. Wenn die Akademie, die sich mit dem Studium der grossen Beethoven'schen Messe eine ausserordentlich schwierige Aufgabe gestellt hat, daneben noch Zeit gewann, auch in jenen beiden Concerten eine Reihe von Nummern zu singen, so war das ein glänzendes Zeugnis für die grossen Fortschritte, welche die Gesellschaft unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinthaler gemacht hat. Und es war nichts Uebereiltes und Unfertiges in diesen Leistungen, sondern wohlthuende Sicherheit und künstlerisches Verständniss.

Von besonderem Interesse war im zehnten Concerte die Ausführung der Mendelssohn'schen Musik zum „Sommertraum“ mit dem verbindenden Gedichte von Gisbert Vincke, der seine hässliche Aufgabe nicht gerade

glänzend, aber doch weit geschickter und bescheidener als O. L. B. Wolff gelöst hat. Der echt romantische Zauber dieser Musik, die Mendelssohn mit seinem ureigenen Wesen in glücklichen Stunden schuf, kommt bei starkem Orchester und vollen Chören natürlich zu viel grösserer und mehr harmonischer Wirkung, als im Theater. Jede Nummer kann sich charakteristischer geltend machen und schliesst sich enger dem Ganzen an. Die Ausführung war eine recht glückliche, namentlich in dem reizenden Scherzo, bei dem sich, wie überhaupt an diesem Abende, die Bläser auszeichneten, besonders Herr C. Klier am Flötenpulte; das Tempo des Marsches hätte, dünkt uns, etwas langsamer sein können. — Einen höchst eigenthümlichen Gegensatz bildeten die Romantik Mendelssohn's und die echt antike Grösse Gluck's, dessen Overture zur Iphigenie in Aulis und Scenen aus dem zweiten Acte der Taurischen Iphigenie einen anderen Theil desselben Concert-Abends bildeten. Die Damen der Akademie, welche beim Sommertraum als Elfen fungirten, sangen hier die wehevollen, ergreifenden Chöre der Priesterinnen, während Frau Engel aus Oldenburg die Recitative Iphigeniens und die Arie: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen“, vortrug. Leider war die Sängerin, die bei uns von früher her durch ihren reinen Gesang und natürlichen Vortrag im besten Andenken steht, gezwungen, aus Rücksicht auf ihre Stimmittel so leise zu singen, dass sie ihre Nummern nicht zu rechter Geltung bringen konnte.

Im siebenten Concerte hörten wir von der Akademie, während das Orchester Beethoven's heroische Sinfonie, die Egmont-Overture und Mendelssohn's Hebriden ausführte, das *Kyrie* der grossen Beethoven'schen Messe, zwei altdeutsche und zwei Mendelssohn'sche Lieder, endlich eine neue Composition Reinthaler's für Chor und Orchester, „Das Mädchen von Cola“, nach Ossian's „Darthula“. Der Componist hat da einen sehr glücklichen Griff gethan und eine Chornummer geschaffen, die allen musicalischen Gesellschaften zu empfehlen ist. Reinthaler hat Stimmung und Färbung der Ossian'schen Romantik richtig getroffen, seine Musik ist natürlich, fliessend und wohl lautend. Wir hatten das Gefühl, dass er die Wirkung derselben noch hätte erhöhen können, wenn er dem gut behandelten Orchester einen einleitenden und einen abschliessenden Satz gegeben hätte. Einer Wiederholung der Sinfonie Reinthaler's und der ersten Aufführung seiner Overture zum „Othello“ konnten wir leider nicht beiwohnen, hörten aber viel Lobendes über die festen und energischen Rhythmen der Overture.

Wir müssen der Künstler, welche in den letzten Concerten mitwirkten, noch gedenken. Besonders stark vertreten war in dieser Saison die Violine. Herr Wilhelmi,

der im vorigen Winter schon durch eine bei solcher Jugend doppelt überraschende Vollendung in Ton und Technik alle Herzen gewann, spielte das Concert von Ernst in *Fis-moll* und die von Joachim so meisterhaft vorgetragene Chaconne von Bach. Hatte er sich zwar durch diese Wahl seinen Stand sehr erschwert, so errang er doch einen vollständigen Sieg und bewies, dass er die Hoffnungen, die er bei seinem ersten Auftreten hervorrief, erfüllen wird. Allgemeine und verdiente Anerkennung erwarb sich sowohl mit dem Spohr'schen Concerte in *D-moll* als auch mit höchst schwierigen modernen Compositionen von Ernst und Vieuxtemps Herr Schradieck, der seit dem November am ersten Geigenpulte unseres Orchesters mitwirkt. Auch er hat die glücklichste Begabung und ist in viel versprechender Entwicklung begriffen. Den Genuss einer ausgezeichneten Leistung auf dem Violoncell hatten wir nur an einem Abende, allein Herr Louis Lübeck von Leipzig führte seine Sache meisterhaft. Sein Spiel hat etwas Vornehmes und Feines, das ihm auch bei den schwersten, dem Instrumente zu viel zumuthenden Aufgaben eigen bleibt. Eine uns neue, hervorragende Erscheinung am Clavier war Herr Treiber von Gratz, der Weber's Concertstück, Mendelssohn's selten gehörtes Rondo in *Es* und eine Triller-Etude von Willmers in der gediegensten Weise und mit grossem Erfolge spielte. Auf dem Gebiete des Gesanges erregte besonderes Interesse Fräulein Metzdorf aus Petersburg; Stimme und Vortrag sind anziehend, nur hätte die junge Sängerin statt der gar nicht in den Concertsaal gehörenden Gounod'schen Arie eine andere wählen sollen. Herr Gunz bewies auch bei seinem diesjährigen Besuche, dass er zu den besten Sängern gehört.

Der Direction der Sinfonie-Concerte gebührt ein Dank, dass sie gleich derjenigen der Privat-Concerte ein neues Orchesterwerk in ihr Programm aufnahm: die Sinfonie in *D-moll* von Robert Volkmann, die nach dem Vorgange von Leipzig auch hier zur Aufführung kam. Sie verdient es, dass man für ihre rasche Einbürgerung sorgt. Die Sinfonie ist ein Werk von Bedeutung, zwar vielleicht mehr durch die Arbeit, als durch die leitenden Gedanken, aber auch in dieser zweiten Beziehung sehr beachtenswerth. Von dem Adagio könnte man sagen, es sei nicht gerade sinfonisch gedacht und mehr geeignet für eine Instrumental-Composition von geringeren Ansprüchen. Auch wird es dem Scherzo und Finale an Widersachern nicht fehlen, der erste Satz deren aber kaum finden. Er tritt kraftvoll, zuversichtlich auf und ist von der besten Wirkung. In der Entwicklung des Componisten, der in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit erregt hat, scheint uns diese Sinfonie einen Abschnitt zu bezeichnen. Das Publi-

cum nahm sie sehr gut auf. Eben so die neue, bisher nur im Künstler-Vereine ausgeführte Overture von Th. Hentschel, ein frisches, gesundes Musikstück, das unter der Leitung des Componisten grossen Erfolg hatte. Er will nächstens ein so eben vollendetes Quintett für Clavier und Streich-Instrumente in der Quartett-Soiree des Herrn Jacobsohn vortragen. Im letzten Privat-Concerte am 5. April wird Herr Stockhausen singen und die zwölfjährige Mary Krebs spielen, die Tochter des dresdener Capellmeisters, welche in den letzten Monaten förmliche Triumphe als Clavierspielerin gefeiert hat.

(Br. S.-Bl.)

Aus Hamburg.

Job. Seb. Bach's Johannis-Passion.

Am 23. Februar, Abends 7 Uhr, wurde in der hiesigen Petrikirche durch die Bach-Gesellschaft, unter Leitung des Herrn Organisten Armbrust, die Passionsmusik J. S. Bach's nach dem Evangelium Johannis aufgeführt. Dieses erhabene, schöne Werk war hier noch ganz unbekannt, und war man voller Erwartung, dasselbe zu hören, besonders da vorauszusetzen war, dass die Vorbereitung mit ganzer Liebe und Hingebung beschafft werden würde. Zahlreiche Zuhörer hatten sich in der durch Gas erleuchteten Kirche eingefunden, und bewies die Ausführung, die dem Werke zu Theil wurde, dass dasselbe mit grosser Sorgfalt einstudirt war. Die Chöre wurden vortrefflich executirt und mit einer Sicherheit wiedergegeben, die den Zuhörer kaum ahnen liess, welche grossen Schwierigkeiten zu besiegen gewesen. Ein besonderer Fleiss schien überdies auf den Vortrag der Choräle verwandt worden zu sein, von denen einige, *a capella* gesungen, den sichtlich tiefsten Eindruck hinterliessen. Wenn wir dies auch als einen kleinen Verstoss gegen die Partitur bezeichnen müssen, wo überall eine Begleitung vorhanden, so möchte es doch gern zu entschuldigen sein, wenn dieselben vom ganzen Chor mit solcher Reinheit ausgeführt werden, wie es hier der Fall war, wo beim Wiedereintritt des Orchesters auch nicht die kleinste Schwebung im Tone zu bemerken war. Die Tenor-Partie hatte Herr Karl Schneider, zur Zeit in Rotterdam, übernommen, und sang derselbe den Evangelisten und die Arien hinreissend schön. Es dürfte kaum ein Sänger zu finden sein, der diese so schwierige Partie mit solcher bewundernswerthen Ausdauer wiederzugeben vermöchte. Bis ans Ende blieb die Stimme, trotz der hohen Lage, sehr gleichmässig, und war auch nicht die kleinste Anstrengung zu bemerken. Herr Adolph Schulze von hier stand ihm als Bassist ebenbürtig zur

Seite. Derselbe hat ein Jahr bei Garcia in London studirt und dessen Lehren auf erfreuliche Weise zu benutzen verstanden. Die Stimme dieses hochzuschätzenden Sängers ist von angenehmer Fülle und in allen Lagen gleichmässig. Er sang die Partie mit sichtbarer Liebe, und kamen die *piano* ausgeführten Stellen in schönster Geltung zu Gehör, so dass sowohl er wie Herr Schneider die Zuhörer in tiefe Rührung zu versetzen vermochte. Die Sopran-Arien sang Fräulein Malvina Strahl aus Berlin mit schöner Stimme und anzuerkennender Reinheit. Wenn es so schien, als ob sie in der ersten Arie: „Ich folge dir gleichfalls“, den rechten ernstern Oratorienstil nicht zu treffen vermöchte, so sang sie hingegen die zweite Arie: „Zerfliesse, mein Herze“, mit rührendem Ausdrucke und gutem Erfolge. Fräulein Steinfeldt, Mitglied des Vereins, sang ihre Alt-Arie anerkennenswerth. Der Eindruck, den dieses grossartige Werk, auf so gelungene Weise zu Gehör gebracht, auf die Zuhörer machte, war ein überwältigender, und der Wunsch nach baldiger Wiederholung ein allgemeiner.

Schliesslich dürfen wir nicht unterlassen, dem Dirigenten unsere Anerkennung zu zollen für die Sorgfalt, die er auf die Einübung verwandte, wie für die Mühe, der er sich unterzogen hatte, das Werk vollständiger zu instrumentiren, welches geboten war durch den Umstand, dass die Orgel wegen zu abweichender Stimmung nicht zu benutzen war. Die Instrumentation erwies sich, zumal bei den Arien, als sehr wirksam; sie erschien nirgends als etwas Fremdartiges, sondern war durchweg dem Geiste Bach's angemessen gehalten. — ts —

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums der Musik unter der Direction des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller, welche am 21., 22. und 23. März Statt fand, hat in allen Fächern sehr erfreuliche Fortschritte offenbart. Der neue Cursus beginnt Montag den 4. April.

Dem Vernehmen nach wird Herr Director Ernst die Opern-Vorstellungen im Stadttheater auch während des Sommers fortsetzen, so dass die alte Zeit, in welcher Köln ein stehendes Theater hatte, wiederzukehren scheint. Wie wir hören, haben wir eine Wagner-Saison zu erwarten. Mit dem Haupt-Repräsentanten derselben, Herrn Niemann, welcher dafür gewonnen sein soll, sind wir gar sehr zufrieden: aber ob Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin selbst mit diesem Heros, und der fliegende Holländer (mit wem?) im Stande sein werden, durch die projectirten wiederholten Aufführungen die Concurrenz des Theaters mit den lockenden Mächten des Sommers bei dem kölnen Publicum siegreich zu bestehen, das muss der Versuch lehren. Wir möchten rathen, etwas Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer u. s. w. dazwischen zu schieben. Jedenfalls verdient der heroische Entschluss der Theater-Direction allseitige Unterstützung.

Der Intendant des Hoftheaters in Weimar, Dr. Dingelstedt, veröffentlichte folgende Einladung: „Nicht in der Osterwoche,

wie Anfangs beabsichtigt gewesen, sondern zum Shakespeare-Jubiläum findet auf der weimarischen Hofbühne die erstmalige vollständige und zusammenhangende Aufführung der historischen Dramen Shakespeare's Statt, und zwar wird Samstag den 23. April Richard II., Sonntag den 24. April Heinrich IV., 1. Theil, Montag den 25. April Heinrich IV., 2. Theil, Dienstag den 26. April Heinrich V., Donnerstag den 28. April Heinrich VI., 1. Theil, Freitag den 29. April Heinrich VI., 2. Theil, Samstag den 30. April Richard III. zur Darstellung gelangen. Die Vorstände und Mitglieder der deutschen Bühnen, wie die Freunde Shakespeare's und dramatischer Kunst und Literatur überhaupt werden zu dieser Feier, mit welcher der Versuch der Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft verbunden sein soll, hiermit geziemend eingeladen.“ — [Was soll denn die deutsche Shakespeare-Gesellschaft bezwecken? Der wahre Cultus Shakespeare's als eines gottbegabten Genius bedarf in Deutschland keines äusseren Hilfsmittels zu seiner Verbreitung, und ein Missions-Verein für die Götzendienerei dem grossen Dichter gegenüber wäre gar sehr vom Uebel.]

Die deutschen Hoftheater. In Berlin hat man Verdi's „Ernani“ wieder neu in Scene gesetzt — für die Lucca. Aber wenn man für dieses Gestirn neue Bahnen sucht, in denen es glänze, gibt es denn keine neueren deutschen Opern, in deren Aufführung die deutsche Sängerin auch als ein neuer Stern erscheinen könnte, und dabei an ganz anderem Kunsthimmel, als an dem Verdi'schen? Und wenn eine einzige Persönlichkeit über das Repertoire entscheiden soll, ist es dann nicht Pflicht der Intendanten, den Glanz, den sie verbreitet, auch vaterländischen Compositionen zu Theil werden zu lassen? F. Hiller's „Katakomben“ sind in Partitur und Clavier-Auszug gedruckt, von Max Bruch's „Lorelei“ ist der Clavier-Auszug bei Leuckart in Breslau auch so eben erschienen: — haben die Intendanten unserer Hoftheater gar keinen musicalischen „Untergebenen“ mehr, der sich einmal die Partie der „Clythia“ in den Katakomben und die Rolle der „Lorelei“ ansähe und es dann wagte, seinem Vorgesetzten ganz gehorsamst zu bemerken, dass z. B. eine bezauberndere Lorelei als Fräulein Lucca kaum zu denken sei? — In Wiesbaden soll man, wie es heisst, trotz des Misserfolgs an grösseren Bühnen, „La Réole“ von Frau Birch-Pfeiffer (denn die Musik kommt bei dem Einflusse der Dichterin nicht in Betracht) geben wollen, ferner „Rizzio“ von Schliebner in Berlin und „Die Fee von Elvarshöh“ von Reiter in Basel. Nun, das sind doch wenigstens deutsche Componisten!

Berlin. Liszt's „Prometheus“ war eine Hauptnummer auf dem Programme des letzten Concertes der „Gesellschaft der Musikfreunde“, deren technischer Vorstand bekanntlich Hans von Bülow ist. Die ästhetischen Eroberungen für Liszt's Orchestermusik wollen aber noch immer nicht glücken, wiewohl in Berlin und in Wien mit Ausdauer neue Feldzüge projectirt und versucht werden. Aber die neu erworbenen Truppen richten, wiewohl sie gut schlagen (nämlich in die Hände), gegen die zahlreiche Phalanx, bei welcher unter dem Panzer ein treues Herz für die alte Liebe schlägt, nichts aus. Ueber den „Entfesselten Prometheus“ äussert sich O. Gumprecht in der National-Zeitung: „Auch hier verräth sich uns wieder eine eben so leicht angeregte als lebhaft empfindende Natur, deren productives Vermögen jedoch in keinem Verhältnisse steht zu dem sehnsüchtigen Schöpfungsdrange, der ihr die ganze Seele erfüllt und bewegt. Wohin wir blicken, überall gewahren wir die weitgeöffnete Kluft zwischen Wollen und Vollbringen, hochfliegende Intentionen, das massenhafteste Aufgebot der äusseren Mittel und dabei Leistungen, die nach unserer Weise zu empfinden in ihrem innersten Gehalt leer und nichtig sind. Die Tonsprache zersplittert sich in einzelne Anläufe und Interjectionen, welche durch ihre Zusammenhangslosigkeit wie durch ihre Richtung auf den handgreif-

lichsten Realismus unser Gefühl gleichmässig befremden und abstossen. In den überwiegend chromatisch gebildeten Motiven der unbeständig umhergetriebenen Harmonie, die bald in den raffiniertesten Dissonanzen schwebt und dann wieder in dem härenen Gewande Palestrina's Busse thut, in der clavermässigen Behandlung der Instrumente und der Singstimmen — in dem allem offenbart sich uns lediglich das Spiel der phantasielosen Willkür, die jede organische Gliederung und objective Form zertrümmert, um freien Spielraum für die eigene Subjectivität zu gewinnen. In der gesammten Prometheus-Musik begegnet uns nur ein einziger Satz, in dem sich der Componist von einer anderen Seite zeigt. In dem Schmitter-Chor hat er sich, abgesehen von ein paar vereinzelt, dem Adagio und Scherzo der Pastoral-Sinfonie dargebrachten Huldigungen, an die Schablone der französischen komischen Oper gehalten. Die pointirten Motive, behenden Rhythmen und die prickelnde Instrumentation des Tonstückes, und mehr als das alles die Freude der Hörer, in ihren musicalischen Grundrechten vom Componisten nicht angefochten zu werden, riefen einen allgemeinen Applaus hervor, auf den man sich beeiferte, mit einer Wiederholung zu antworten. Bei den übrigen Nummern des Werkes beschränkten sich die Beifalls-Aeusserungen auf die enge Gemeinde der Adepten.“ — Mehr Glück machte in demselben Concerte eine neue Overture zu dem Trauerspiel (?) „Lorelei“ von Emil Naumann, die Arbeit einer gewandten, wäherischen Hand, klar und verständlich disponirt, glatt und gerundet in der Entwicklung.

Potsdam, 20. März. Die Capelle des ersten Garde-Regiments zu Fuss brachte uns in ihrem 4., 5. und letzten Abonnements-Concerte unter der ruhig festen und umsichtigen Leitung ihres Dirigenten Herrn F. W. Voigt ausser Mozart's Sinfonie *D-dur*, Beethoven's *B-dur* und Mendelssohn's *A-dur*, auch noch eine wirksame Concert-Overture von einem jungen Componisten Dumack in Berlin, ferner zu Jessonda, Sommernachtstraum mit dem Hochzeitsmarsch, Maria Stuart von Vierling (welche tiefen Eindruck machte) und Egmont, und wurden sämmtliche Instrumentalwerke mit Präcision und Sauberkeit ausgeführt. Ausserdem unterstützten diese Instrumentalstücke durch Sologesang und Spiel die Damen Fiedler, Schade (letztere eine Schülerin des bewährten Teschner), Herr Domsänger Seyffart und die Herren Rokicki, Barth (Piano), Stahlknecht (Cello). Dem Schlusse des Cyklus folgte noch ein zum Besten der Witwencasse der Capelle veranstaltetes Concert, in welchem wir die uns noch ganz unbekannt, aber dennoch höchst interessante Sinfonie *giojosa* von H. Dorn zu hören bekamen, die in ihren vier Sätzen mit grösster Aufmerksamkeit und Spannung von dem sehr zahlreichen Auditorium aufgenommen wurde. Herr Putsch sang mit schöner, ausgegebender Stimme Haydn's „Nun eilet froh“ und zwei Lieder von Fr. Schubert, und endlich erfreute Herr A. Golde durch sein klares, perlendes Spiel in Mendelssohn's immer gern gehörtem *H-moll*-Capriccio mit Orchester in lebhaftem Tempo, so wie in eigenen Compositionen das dankbare Publicum. Der königsberger Krönungsmarsch von Meyerbeer beschloss das Concert.

Paris, 27. März. Pasdeloup bereitet im Cirque Napoléon grosse Fest-Concerte für die nächsten Tage vor; am 3. April Beethovenfest: die neunte Sinfonie und die Ruinen von Athen; das Violin-Concert, gespielt von Vieuxtemps. — Am 10. April Mendelssohnfest: das Oratorium Elias mit Frau Rudersdorf aus London, Mad. Talbot und dem hiesigen Bariton Petit. Das Violin-Concert, gespielt von Jean Becker. — Im Charfreitags-Concerte entzückte Sivori das zahlreiche Publicum.

Pergolese's *Stabat mater* wurde am grünen Donnerstage in den Tuilerieen gesungen (Marie Sax Sopran, Warot Tenor, Chor der Conservatoristen). Im italiänischen Opernhause kamen am Donners-

tag und Freitag die drei *Stabat mater* von Pergolese, Jos. Haydn und Rossini zur Aufführung (die Geschwister Marchisio, Mario u. s. w.).

Herr und Frau Marchesi haben am 18. März ein interessantes „historisches Concert“ im Saale Herz gegeben, welches Compositionen aus der älteren italiänischen Schule von 1600 bis 1730 vorführte, in der ersten Abtheilung von Peri, Caccini, Luigi Rossi, Arcangelo del Lenta, Carissimi, Stradella (ein Duett, das Dacapo verlangt wurde); in der zweiten von Alessandro Scarlatti, Buononcini, Pergolese (Duo aus *La Serva padrona*) und die Bass-Arie aus Händel's Alexanderfest, der sich freilich wundern würde, diese Composition zur italiänischen Schule gerechnet zu sehen! Eine Violin-Sonate (*la follia*) von Corelli (Herr Scherek) und zwei Clavierstücke von Rameau und Dom. Scarlatti (Herr Billet) vervollständigten das musicalische Zeitbild.

Ankündigungen.

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

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechnete Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 60—64. *Rondino* für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte in *Es*. — *Sextett* für 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. *Op. 71* in *Es*. — *Serenade* für Flöte, Violine und Bratsche. *Op. 25* in *D*. — *Trio* für 2 Oboen und engl. Horn. *Op. 87* in *C*. — 3 *Duos* für Clarinette und Fagott, in *C, F, B*. n. 1 Thlr. 27 Ngr.

— — Nr. 78. *Quartett* für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell nach dem Quintett *Op. 16* in *Es*. n. 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Nr. 91. *Trio* für Pianoforte, Clarinette oder Violine und Violoncell. *Op. 38* in *Es*, nach dem *Septett* *Op. 20*. n. 1 Thlr. 27 Ngr.

— — Nr. 207. *Die Ruinen von Athen*. *Festspiel*. *Op. 113*. n. 3 Thlr. 6 Ngr.

— — Nr. 208. *Der glorreiche Augenblick, oder Preis der Tonkunst*. *Op. 136*. n. 2 Thlr. 27 Ngr.

— — Nr. 257. 25 *Schottische Lieder*. *Op. 108*. n. 2 Thlr. 6 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 60—64. *Rondino* für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte in *Es*. — *Sextett* für 2 Clar., 2 Horn und 2 Fagotte *Op. 71* in *Es*. — *Serenade* für Flöte, Violine und Bratsche. *Op. 25* in *D*. — *Trio* für 2 Oboen und engl. Horn. *Op. 87* in *C*. — 3 *Duos* für Clarinette und Fagott, in *C, F, B*. n. 3 Thlr. 3 Ngr.

Leipzig, 19. März 1864.

Breitkopf und Härtel.

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.