

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 21.

KÖLN, 21. Mai 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** *Biographie universelle des Musiciens. Par F. J. Fétis.* IV. (Meyerbeer 3.) — Die Compositionen des *Magnificat* von Joh. Seb. Bach und C. Phil. Emanuel Bach. — Aus Regensburg (Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, das 41. niederrheinische Musikfest — Aachen, Preis-Ertheilung — Lennep, Musik-Aufführungen — Darmstadt, Gluck's „Iphigenie in Aulis“ — Stuttgart, Concert — Dresden, Marschner's „Der Templer und die Jüdin“).

## Biographie universelle des Musiciens.

Par F. J. Fétis.

IV.

(Meyerbeer. 3. S. Nr. 18, 19.)

Plan und Inhalt des Buches der „Hugenotten“ haben keine Aehnlichkeit mit dem Texte zu „Robert der Teufel“; die Handlung entwickelt sich nur langsam und das Interesse daran beginnt erst gegen die Mitte des dritten Actes; bis dahin ist es eine Oper von unentschiedenem Charakter, und der Musiker allein musste die Aufmerksamkeit in Scenen, die leer an Handlung sind, zu fesseln suchen. Nur ein bedeutendes Talent konnte über diese Schwierigkeiten siegen. Anfangs erkannten weder das Publicum noch die Kritik das Verdienst an, welches Meyerbeer um die Ueberwindung derselben hatte. Wiewohl man zugab, dass das Duett zwischen Valentine und Marcel im dritten Acte, die Duell-Szene, der ganze vierte Act und ein Theil des fünften Schönheiten ersten Ranges enthalten, und auch erklärte, dass es nichts Pathetischeres gebe, als die Schluss-Szene des vierten Actes, so war man doch darüber einverstanden, dass die Partitur der Hugenotten nicht auf der Höhe der Composition von „Robert der Teufel“ stehe. Späterhin bekehrten sich die Leute, die unparteiisch und nicht von anderen Zwecken geleitet waren, von diesem Irrthume; der Werth des Werkes nahm in ihren Augen mit jedem Jahre zu, und selbst die Hartnäckigsten mussten sich wenigstens in die Thatsache des Erfolgs ergeben; welchen mehrere Tausend Vorstellungen während fünfundzwanzig Jahren in der ganzen Welt bestätigten. Nach den beiden ersten Jahren dieses ungeheuren Erfolgs warf sich eine Partei, welche entgegengesetzte Interessen hatte, mit noch grösserer Erbitterung auf die Kritik des Werkes, als es Anfangs, da es noch neu war, geschehen. Was hat es geholfen? Die „Hugenotten“ haben

sich mit den Mängeln und Schönheiten, die mit dem Talente Meyerbeer's innig verbunden sind, in ihrem glänzenden Rufe behauptet\*).

Nach den Hugenotten verliefen dreizehn Jahre, ohne dass Meyerbeer ein neues Werk auf die französische Bühne brachte. Dieses lange Schweigen hatte mehrfache Ursachen. Die erste scheint in den Aenderungen des Sängersonals an der grossen Oper gelegen zu haben, das zunehmend Rückschritte machte. Die zweite erklärt sich durch die lange Abwesenheit des Componisten von dem Schauplatz seines Ruhmes, die durch die Theilnahme und Gunst des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen veranlasst wurde, welche ihm dieser Monarch bei seiner Thronbesteigung zuwandte, und durch die amtliche Thätigkeit, die er nach seiner Ernennung zum General-Musik-Director entwickeln musste. Die Composition von mehreren Psalmen und Cantaten, mit oder ohne Begleitung des Orchesters, von Kirchenstücken und anderen Gesängen, wovon später die Rede sein soll, hatte ihn während eines Theiles dieses Zeitraumes in Anspruch genommen. Das erste Werk, das er für den Hof zu Berlin schrieb, war eine grosse Cantate mit Tableaux: „*La Festa nella corte di Ferrara*“, für ein Fest bestimmt, welches der König im Jahre 1843 gab. Am 7. December 1844 liess der Meister zur Einweihung des neuen Schauspielhauses eine deutsche Oper in drei Acten: „Ein Feldlager in Schlesien“, auführen. Dieses Werk machte erst dann die volle Wirkung, die Meyerbeer sich davon versprochen hatte, als Jenny Lind die Hauptrolle übernahm. Es hatte noch mehr Erfolg in Wien, wo es unter dem Namen „Wielka“ in

\*) Wir bemerken ausdrücklich, dass wir in dieser Biographie nur die Ansichten von Fétis getreu wiedergeben. Dies gilt denn auch besonders von den Urtheilen über die späteren Opern Meyerbeer's, über welche die Niederrheinische Musik-Zeitung bekanntlich seit 1850 ausführliche Beurtheilungen gebracht hat.

Scene ging und Jenny Lind ebenfalls darin sang. Dies war im Jahre 1847, und Meyerbeer hatte bereits damals viele Aenderungen daran vorgenommen.

Das Jahr 1846\*) ist durch eines der schönsten Erzeugnisse des Genies von Meyerbeer auszuzeichnen, durch ein vollendetes Werk, in welchem sich keine einzige schwache Seite findet — ich meine die Musik, welche er zu dem Drama *Struensee*, das sein Bruder Michael gedichtet, schrieb. Diese schöne Composition, welche die Originalität der Ideen Meyerbeer's in ihrer ganzen Kraft offenbart, enthält eine prächtige, grossartig und reich entwickelte Overture, vier Zwischenacte, in denen ein Bild des ganzen Drama's sich entfaltet, und neun Musikstücke, die in den Dialog mehr oder weniger melodramatisch verflochten sind. Einige Motive der letzteren sind in die Overture aufgenommen und mit jener effectvollen Steigerung entwickelt, in der Meyerbeer seines Gleichen nicht hat. Künstler und Kenner, welche die Musik nicht bloss nach ihrem flüchtigen Eindruck beurtheilen, wie die grosse Menge, sondern sie zu analysiren verstehen, wissen, dass das Talent des Meisters gerade durch diese Kunst der Steigerung seinen Höhepunkt erreicht. Der Plan der Overture ist für sich allein schon ein Meisterstück in dieser Gattung: Alles ist darin von Meisterhand geordnet und mit tiefer Kenntniss der Wirkung, welche die Wiederkehr der leitenden Gedanken durch den Wechsel der Formen hervorbringen muss. Man sagt, dass das pariser Publicum dieses ausgezeichnete Musikstück nicht begriffen hat; ich fürchte, dass es auch von dem Orchester, dem die Ausführung anvertraut war, nicht begriffen worden ist, denn als ich es hier in Brüssel im Conservatoire-Concerte aufgeführt habe, ist eine Zuhörerschaft von zwei Tausend Personen in die lebhaftesten Manifestationen der Bewunderung ausgebrochen.

Man müsste das ganze Drama erzählen, um zu zeigen, wie viel Poesie in den übrigen Musikstücken liegt, durch die Meyerbeer das Werk seines Bruders gehoben hat. Jedes Stück ist ein scenisches Bild oder drückt eine besondere Stimmung mit einer Kraft und Originalität der Erfindung, der Mittel und der rhythmischen Accente aus, deren Eindruck unwiderstehlich ist. Diese bewundernswürthe Composition wurde zum ersten Male zu Berlin am 19. September 1846 aufgeführt.

In demselben Jahre schrieb Meyerbeer für die Vermählungsfeier des Kronprinzen von Baiern mit der Prinzessin Wilhelmine von Preussen ein grosses Stück, Fackeltanz genannt, für Blechmusik. Dieser so genannte Tanz

ist ein Marsch für einen festlichen Aufzug, der am Abende mit Fackeln ausgeführt wird bei Gelegenheit eines Hochzeitsfestes preussischer Prinzen, wie es an diesem Hofe traditionel ist. Der Charakter dieser Composition ist von einer besonderen Originalität: sie ist reich an neuen Rhythmen und Effecten. Ein anderes Stück derselben Art ist von dem Meister für die Hochzeit der Prinzessin Charlotte von Preussen componirt worden, und 1853 hat er einen dritten Fackeltanz für die Vermählung der Prinzessin Anna geschrieben.

Nach langer Erwartung wurde „Der Prophet“, nachdem er oft unter verschiedenen Namen angekündigt, endlich am 16. April 1849 aufgeführt. Es war das dritte grosse Werk, welches Meyerbeer für die grosse Oper in Paris geschrieben hat; hier befand sich der berühmte Componist wieder auf dem Gebiete, dessen er bedurfte für die Hervorbringung seiner mächtigen Wirkungen. Eben so wie es bei „Robert der Teufel“ und den „Hugenotten“ gewesen, so herrschte auch jetzt nicht nur im Publicum, sondern auch unter den Künstlern und Kritikern Anfangs Ungewissheit über das Urtheil, welches man über den „Propheten“ fällen sollte; aber bei jeder neuen Vorstellung brachte das Werk, nun besser verstanden, nach und nach die Wirkung hervor, worauf der Componist gerechnet hatte. Die Ungewissheit kam daher, weil man in dem dritten grossen Werke des Meisters Schönheiten suchte, welche denen entsprächen, die den Erfolg der beiden ersten bewirkt hatten; aber Meyerbeer ist immer der Mann seines Stoffes. Im Robert hatte er den Kampf der beiden Principien, des Guten und des Bösen, welche auf die Natur des Menschen wirken, auszudrücken; in den Hugenotten hatte er den Gegensatz der zarten und leidenschaftlichen Empfindungen der Liebe gegen die Wuth des religiösen Fanatismus geschildert. In dem Propheten ist wieder der Fanatismus, aber der Fanatismus des Volkes im Gegensatze zu den politischen Ränken gestellt, und diese gelangen durch ein unerhörtes Zusammentreffen der Umstände stufenweise zu dem höchsten Ausdruck von Grösse. Das Haupt-Element der drei Werke ist das fortschreitende Interesse, aber ein Interesse von sehr verschiedener Natur. Die Schönheiten des Gefühls und die Schönheiten der Erfindung bilden die zwei grossen ästhetischen Erfordernisse der dramatischen Musik; drei Vermögen des menschlichen Geistes: Phantasie, Gefühls-Vermögen und Verstand, entsprechen den drei Bedingungen, welche wechselweise in der dramatischen Kunst herrschen: dem Ideal, der Leidenschaft und der realen Beziehung auf den Stoff. Die Phantasie verbindet sich bald mit dem Gefühle, bald mit dem Verstande; im ersten Falle regt sie uns durch einen lebhaften Eindruck auf,

\*) Nach Anderen 1845. Auch war „Struensee“ kein „nachgelassenes“ Werk von Michael Beer, wie Fétis sagt, sondern schon 1829 geschrieben und in München aufgeführt. Michael Beer starb 1833.

der aber unbestimmt in seinem Gegenstande und gewisser Maassen nicht zu definiren ist; im anderen erhebt sie sich zum Grossartigen und weckt in uns die Idee der Macht. Nun herrscht die erste von diesen Wirkungen z. B. in der Liebesscene des vierten Actes der Hugenotten, die andere in der historischen Auffassung des Propheten. Keine von diesen beiden Formen hat einen Vortheil vor der anderen voraus, ihr Verdienst ist nur relativ und besteht in ihrer richtigen Anwendung auf die Handlung. In der Scene der Hugenotten hat der Meister für das Gefühl der Liebe eine Tonsprache gefunden, deren Reiz unwiderstehlich ist, aber den kräftigen Charakteren des sechszehnten Jahrhunderts und der Rohheit der damaligen Sitten gegenüber fühlte er die Nothwendigkeit, seinem Werke einen Charakter von Grösse zu geben und die Phantasie zugleich mit dem Verstande durch die objective Wahrheit der Darstellung zu beschäftigen. Dieses Werk ist also die Frucht der Verbindung der Phantasie mit dem Verstande. Nichts kann wohl mehr eine Vorstellung von dem grossen Talente Meyerbeer's geben, als die Entwicklung des einfachen Kinderchors in der Dom-Scene zu dem gewaltigen Finale des vierten Actes. Die Steigerung ist wahrhaft betäubend\*).

Nach dem Erfolge des Propheten kehrte Meyerbeer nach Berlin zurück und componirte hier ein Festlied, von dem Könige Ludwig von Baiern gedichtet, für Männergesang, Solo und Chor, mit Begleitung von Blechmusik, unter dem Titel: „Der baierische Schützenmarsch“. Diesem Stücke folgte bei Gelegenheit der Enthüllung des Denkmals Friedrich's des Grossen ein Festgesang an den berühmten Bildhauer Rauch für Soli, Chor und Orchester, der am 4. Juni 1851 in der königlichen Akademie der Künste in Berlin aufgeführt wurde. In demselben Jahre schrieb der berühmte Meister eine vierstimmige Festhymne für Chor (*a capella*), die bei der Feier der silbernen Hochzeit Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm IV. im königlichen Schlosse gesungen wurde.

Gegen das Ende des Jahres 1851 sah sich Meyerbeer aus Gesundheits-Rücksichten genöthigt, seine Thätigkeit zu unterbrechen. Anfangs Sommer des folgenden Jahres ging er wieder ins Bad nach Spaa, welches ihm immer sehr gut bekommen war. Er war sehr gewissenhaft in der Befolgung der ärztlichen Vorschriften und machte Morgens und Abends lange Promenaden zu Fuss oder zu Esel. Die ganze Dauer seines Aufenthaltes in Spaa, auch in den folgenden Jahren, hielt sich Meyerbeer beinahe unausgesetzt immer still für sich, mied die Gesellschafts- und Spielsäle und pflegte der Ruhe. Auf seinen Gängen war er mit

musicalischen Gedanken beschäftigt und zu Hause nahm er keine Besuche an, um ungestört zu schreiben; fühlte er sich aber recht wohl, so suchte er selbst seine Freunde auf, ging mit ihnen spaziren und plauderte dann am liebsten von allem Anderen, als von Musik. Meyerbeer's Erscheinen in Spaa war das Hauptereigniss der Saison: man zeigte ihn sich von Weitem, und aller Orten hörte man fragen: „Haben Sie Meyerbeer gesehen?“

Jedes neue Werk, welches er der Oeffentlichkeit übergab, nöthigte ihn, in der reinen Gebirgsluft Spaa's oder auch in der Stille Schwalbachs sich der Ruhe und der wohlthuenden Wirkung der Bäder hinzugeben; denn jeder neue Erfolg, den er errang, war mit einer merklichen Erschütterung seiner Gesundheit verbunden.

Die Proben, welche er mit einer Sorgfalt, wie wenig andere Componisten, leitete, und das Hinzuschreiben neuer Stücke mit der grössten Schnelligkeit während des Einstudirens griffen ihn gewaltig an. Wer sah, mit welcher feinen Höflichkeit er den Künstlern auf der Bühne und im Orchester begegnete, konnte nicht ahnen, wie sehr seine Seele von Ungeduld leiden musste, wenn die fehlerhafte Ausführung die Wirkung verfehlte, die er sich versprach und um jeden Preis erreichen wollte.

Dieser Zwang, den er sich auferlegte, wirkte nachtheilig auf seine Nerven. Hatte die erste Aufführung ihn von diesem Drucke befreit, so bemächtigten sich seiner neue Sorgen; denn nun begann der Kampf seiner musicalischen Ueberzeugung und seines künstlerischen Selbstbewusstseins mit den Urtheilen der Kritik, welche, man muss es gestehen, nur selten die erforderlichen Kenntnisse bekundete, um sich auf den Standpunkt seiner Kunst-Anschauung zu stellen, und die bisweilen auch von dem wenig wohlwollenden Einflusse des Cliqueswesens nicht frei blieb, von dessen Zorn der stets glückliche Autor nie verschont gewesen ist.

Ernstere Krankheiten oder doch mindestens eine grosse Abspannung waren die Folgen solcher Krisen, und Meyerbeer hatte dann das dringendste Bedürfniss, sich von der Welt zurückzuziehen und in der Ruhe und Stärkung seiner geschwächten Gesundheit die nöthige Kraft für neue Kämpfe zu gewinnen.

Schon lange hatte er die Absicht, sein Talent auch auf dem Gebiete der komischen Oper zu versuchen. Mit diesem Vorhaben stand auch der Gedanke in Verbindung, einen für die französische Bühne passenden Rahmen zu finden, um demselben einen Theil seiner Musik zu dem „Feldlager in Schlesien“ anzupassen; aber am Ende hatte der Stoff des „Nordstern“, den er zu diesem Zwecke gewählt hatte, den Ideengang des Componisten in andere Bahnen gelenkt, so dass von der ganzen Partitur des

\*) Vergl. unsre Analyse des „Propheten“ in der Rheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang, 1850, Nr. 2, 3, 5, 8, 12, 13, 16, 19.

Feldlagers nur sechs Nummern in die französische Bearbeitung übergegangen sind.

Der Nordstern kam am 16. Februar 1854 in Paris zur ersten Aufführung. Gleich am ersten Abende war der Erfolg entschieden; die Hauptnummern der Oper wurden mit wärmster Theilnahme aufgenommen; zweihundert und fünfzig Vorstellungen haben diese Wirkung nicht vermindert. Das Unternehmen war jedoch für den Meister ein gewagtes gewesen, denn die französischen Componisten sahen mit lebhaftem Missfallen ihn ein Gebiet betreten, welches ihm die Natur seines Talentes selbst verschlossen zu haben schien. Seit langer Zeit wird die komische Oper mit Recht als der eigentliche Ausdruck des französischen Geschmackes in der Musik betrachtet. Um sich darin mit Erfolg zu behaupten, sind mehr Geist, Feinheit und Glätte, mehr geistreiche als leidenschaftliche Eigenschaften nöthig; und diese schienen dem Talente Meyerbeer's weniger eigen zu sein, dessen Gebiet entschieden das dramatische ist. Indem derselbe nun einen bis dahin ihm ferngelegenen Weg betrat, erregte er bei den französischen Künstlern nicht bloss Unzufriedenheit: die trostreiche Hoffnung, er werde vielleicht damit eine Niederlage erleiden, erfüllte ihre Gemüther. Gewisse Blätter gaben diesen Gefühlen Ausdruck: sie suchten den Eindruck des Werkes so viel wie möglich abzuschwächen, indem sie es als das Resultat geschickter Combinationen betrachten wollten, und prophezeiten diesem Werke, wie es auch bei den früheren geschehen, keinen dauernden Erfolg. Auch dieses Mal wurden derartige Voraussagungen durch die Wirklichkeit aufs glänzendste widerlegt\*). Die Kritik ist überhaupt Meyerbeer nicht günstig gewesen: dreissig Jahre lang hat sie an seinem Talente wie an seinen Erzeugnissen ohne Schonung gemäkelt; aber es ist bemerkenswerth, dass ihr Urtheil im Grossen und Ganzen vom Publicum verworfen worden ist. Ich verstehe hier unter dem Publicum die Bevölkerung aller Länder; denn die Legitimität des Erfolges ist nur in so weit unangreifbar, als sie auf dem *suffrage universel* beruht.

Alles wiederholte sich mit demselben Resultate, als Meyerbeer in der komischen Oper zu Paris am 4. April 1859 ein neues Werk: „*Le Pardon de Ploërmel*“ („Die Wallfahrt nach Ploërmel“), zur Aufführung brachte. Freilich ist in dieser Legende aus der Bretagne gar keine Handlung, der Erfolg kommt ganz auf Rechnung des Componisten. Dieser Erfolg ist eben so glänzend gewesen, wie bei den früheren Werken. Der Stoff gestattete dem

\*) Wir erinnern nochmals daran, dass wir Fétis' Ansichten über den Werth der Compositionen ohne weitere Bemerkung wiedergeben. Bekanntlich hat „Der Nordstern“ in Deutschland gar keinen Erfolg gehabt. Die Redaction.

Componisten nicht, seine grossen und gewaltigen Eigenschaften zu gebrauchen, dahingegen glänzt er hier durch einen gewissen melancholischen Zauber, durch Anmuth und Feinheit; dennoch, bei aller Verschiedenheit des Stils, erkennt man den Meister an tausend interessanten Einzelheiten.

Bei aller Meinungsverschiedenheit, die sich seit dem ersten grossen Erfolge Meyerbeer's geltend machte, ist doch in Einem das Urtheil einstimmig gewesen, nämlich in der Anerkennung der Originalität seines Talentes. Selbst seine eifrigsten Gegner haben sie ihm nicht abgesprochen. Man hat gesagt, er sei ohne innere Begeisterung, seinen Melodien mangle die Natürlichkeit und er gefalle sich im Bizarren; ja, man hat ihm vorgeworfen, seine Musik sei eher ein künstliches Aufbauen durch musicalische Combination und Analyse, als der Erguss einer reichen Phantasie; aber Niemand hat ihr den Charakter der Originalität, die in nichts an andere Meister vor ihm erinnert, bestreiten können. Alles, was er in seinen Werken dargestellt hat, ist sein eigen: Charakter, Ideengang, dramatischer Zuschnitt, Rhythmus, Modulation, Instrumentirung—in Allem erkennt man nur Meyerbeer, in Robert der Teufel, in den Hugenotten, im Propheten, in Struensee, im Nordstern, in der Wallfahrt nach Ploërmel. Was bedarf es noch mehr, um den grössten Künstlern, die in der Geschichte der Musik erwähnt werden, zugezählt zu werden? Man nehme seine allgemeinen und dauernden Erfolge in der ganzen Welt hinzu, und man urtheile, was von der Opposition, die seine Gegner so lange gegen ihn gemacht haben, übrig bleibt.

Seit Langem erwartete man Meyerbeer's neuestes Werk; es hatte Anfangs den Titel „Die Africanerin“, aber die Verfasser des Libretto haben nach einer Umarbeitung demselben den Namen „Vasco de Gama“ gegeben. Der Mangel an geeigneten Sängern und Sängerinnen bei der grossen Oper hatte den Componisten seit 1845 davon abgehalten, das Werk zur Aufführung zu bringen. [Vgl. Nr. 20, S. 156.]

Meyerbeer war Mitglied des Instituts von Frankreich, der königlich belgischen und der berliner Akademie der Künste, der meisten musicalischen Akademien und Gesellschaften von Europa und war durch eine Menge von Orden ausgezeichnet worden.

### Die Compositionen des Magnificat von Joh. Sebast. Bach und C. Phil. Emanuel Bach.

Der Text des unter dem Namen *Magnificat* bekannten Kirchengesanges ist die Antwort Maria's auf die An-

rede der Elisabeth, wie sie der Evangelist Lucas Cap. I. Vers 46 bis 55 überliefert hat. Sie beginnt mit den Worten der Vulgata: „*Magnificat anima mea Dominum*“ („Meine Seele erhebet den Herrn“), und schliesst mit Vers 55: „*Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula*“ („Wie er geredet hat zu unseren Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich“).

Die katholische Kirche hat diese Rede in ihre Liturgie als einen Lobgesang aufgenommen, wann aber, wird sich kaum sicher bestimmen lassen: allein schon durch die älteren italiänischen Kirchen-Componisten wurde demselben eine musicalische Form gegeben, welche traditionel geworden ist. Am bekanntesten oder wenigstens genanntesten ist von diesen älteren Compositionen die von Durante, welche auch einmal auf einem niederrheinischen Musikfeste (1843 zu Aachen) aufgeführt worden ist.

Jene Form machte aus den zehn Versen der Vulgata meistens zehn verschiedene Gesangnummern, welche willkürlich dem Chor oder einer, auch zwei oder drei Solostimmen zugetheilt wurden, so dass der ursprüngliche rein subjective Charakter des Textes mehr oder weniger verschwand und in den eines allgemeinen Lobgesanges überging. Um diesen würdig abzuschliessen, nahm man dann noch die Worte: *Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum! Amen!* („Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste, wie von Anbeginn und allezeit von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen!“) hinzu.

In diese Form sind auch die beiden Compositionen des *Magnificat* von Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach gegossen.

Von dem *Magnificat* Johann Sebastian's sind zwei Partituren auf der königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden (aus der Sammlung von Pölchau), die ältere in *Es-dur* (gestochen bei N. Simrock in Bonn, 1811), die spätere in *D-dur*, von der Bach-Gesellschaft durch Wilh. Rust in Berlin in dem XI. Bande der sämtlichen Werke J. S. Bach's (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1862, gr. Fol.) herausgegeben.

Einen wesentlichen Unterschied der beiden Partituren bilden, ausser dem Wechsel der Tonart\*) und einigen Aenderungen in der zweiten Bearbeitung, vier Einlagen, welche sich nur bei der ersten (in *Es*) finden und jetzt in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft in einem Anhang mit abgedruckt sind.

Wir theilen die Nummern des Hauptwerkes nach der Partitur in *D-dur* mit und bemerken die Stellen der Ein-

\*) W. Rust und Rob. Franz gleiten über den Wechsel der Tonart ohne weitere Bemerkungen hinweg, und doch ist er von Bedeutung in Bezug auf die Frage von der Charakteristik der Tonarten.

lagen mit *A, B, C, D*, wie sie Bach in der ersten Partitur bestimmt hatte.

Nr. 1. Chor, fünfstimmig. *Magnificat anima mea Dominum.*  $\frac{3}{4}$ . *D-dur*.

Nr. 2. Solo, *Soprano II.* *Et exultavit spiritus meus.*  $\frac{3}{8}$ . *D-dur*.

A. Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her.“ Vierstimmig *a capella.*  $\frac{4}{4}$ . *Es-dur*. (Man erinnere sich, dass die erste Partitur in *Es* stand.)

Nr. 3. Solo. *Soprano I.* *Quia respexit humilitatem.*  $\frac{4}{4}$ . *Fis-moll* — mit anschliessender

Nr. 4. Chor, fünfstimmig. *Omnes generationes.*

Nr. 5. Solo, *Basso.* *Quia fecit mihi magna.*  $\frac{4}{4}$ . *A-dur*.

B. „Freut euch und jubilirt!“ Chor, vierstimmig für 2 Soprane, Alt und Tenor (ohne Bass).  $\frac{3}{4}$ . *B-dur*.

Nr. 6. Duett, *Alto e Tenore.* *Et misericordia.*  $\frac{12}{8}$ . *E-moll*.

Nr. 7. Chor, fünfstimmig. *Fecit potentiam.*  $\frac{4}{4}$ . *D-dur*.

C. *Gloria in excelsis Deo.* Chor, fünfstimmig.  $\frac{4}{4}$ . *Es-dur*. (Die einzige Einlage, welche Pölchau in der Simrock'schen Ausgabe hat mit abdrucken lassen — wahrscheinlich weil der Text in ihr ebenfalls lateinisch ist.)

Nr. 8. Solo, *Tenore.* *Deposuit potentes.*  $\frac{3}{4}$ . *Fis-moll*.

Nr. 9. Solo, *Alto.* *Esurientes implevit bonis.*  $\frac{4}{4}$ . *E-dur*.

D. *Virgo Jesse.* *F-dur* — unvollendet.

Nr. 10. Terzett. 2 *Soprani e Alto.* *Suscepit Israel, puerum suum.*  $\frac{3}{4}$ . *H-moll*.

Nr. 11. Chor, fünfstimmig. *Sicut locutus est.*  $\frac{4}{4}$ . *D-dur*.

Nr. 12. Chor, fünfstimmig. *Gloria,*  $\frac{4}{4}$ , und anschliessend: *Sicut erat in principio et in saecula saeculorum. Amen.*  $\frac{3}{4}$ . *D-dur*.

Die Einlagen *A* und *B*, vielleicht auch *C*, hatte Bach wahrscheinlich für den Gebrauch des *Magnificat* beim evangelischen Gottesdienste bestimmt; in die zweite Bearbeitung hat er sie aber, wie gesagt, nicht aufgenommen.

Neuerlich hat nun Robert Franz, der auf verdienstliche Weise für die Verbreitung Bach'scher Musik thätig ist, eine Bearbeitung der Partitur des *Magnificat* herausgegeben und „Mittheilungen über J. Seb. Bach's *Magnificat*“ (30 S. gr. 8. Halle, 1863, bei H. Karmrodt) drucken lassen.

Ueber die Grundsätze, die ihn bei der Partitur-Bearbeitung geleitet haben, spricht er sich unter Anderem folgender Maassen aus:

„Die grössere Ausdrucksfähigkeit, das Vermögen, auf alle Nuancen des Gesanges einzugehen, welche dem Or-

chester im Gegensatze zur Orgel eigen sind, veranlassten mich, Behufs der Ergänzung in der ersten Richtung wesentlich die Kräfte des Orchesters heranzuziehen, je nach den Umständen also die beiden Violinen und die Viola, der Regel nach zwei Clarinetten und zwei Fagotte, an Stellen, wo die grossartige Anlage dies zu rechtfertigen schien, eine Bass-Posaune dafür zu benutzen. Zuweilen beschränken sich diese Instrumente, um dem Chor eine festere Haltung zu geben oder einzelne, besonders bedeutungsvolle Motive hervortreten zu lassen, darauf, Stimmen der Original-Partitur zu verdoppeln; an anderen Stellen — besonders in den Arien: „*Quia fecit mihi magna*“ und „*Deposuit potentes*“ — war der Versuch zu machen, die harmonische Füllung im polyphonen Stile der ganzen Composition, also in frei geführten, das thematische Material aufnehmenden Stimmen zu geben. Eine solche Bearbeitung für Orchester forderte dazu auf, den neu gesetzten, wie den Stimmen des Originals Vortragszeichen hinzuzufügen, um dadurch einheitliche Auffassung und Ausführung einiger Maassen zu sichern.

„Der orchestrale Satz will hiernach die Orgel völlig entbehrlich machen. Da aber nur sie den erhabenen Glanz, den die Haltung der Chöre zu fordern scheint, wirklich zu geben vermag, so war für die Chöre eine der Bearbeitung entsprechende Orgelstimme zu setzen, zur Benutzung in allen Fällen, wo eine Orgel neben dem Orchester mitwirken kann. Die Orgelstimme für die Solosätze ist nur zum Gebrauche derjenigen beigefügt, welche von dem neu hinzugebrachten orchestralen Satze keinen Gebrauch machen wollen.“

Diesen Gesichtspunkten gemäss sind die Trompeten zum Theile durch C-Clarinetten vertreten, die Oboe d'Amore der jetzigen Oboe angepasst oder durch die A-Clarinetten ersetzt, und die Contrabass-Stimme so geschrieben, wie sie wirklich auszuführen ist, um nicht die Versetzung der den Umfang des Instrumentes öfters überschreitenden Originalstimme lediglich den Ausführenden zu überlassen. Das Violoncell bringt den Bach'schen Satz unverändert.

Die neu hinzugefügten Stimmen und die des Originals sind nicht verschieden bezeichnet, weil „die Original-Partitur nicht durch diese Bearbeitung ersetzt werden soll“, da die Haupt-Absicht der letzteren zunächst nur dahin gegangen, „die Schwierigkeiten, welche einer Aufführung des Werkes entgegenstehen, nach Kräften aus dem Wege zu räumen“.

(Schluss folgt.)

## Aus Regensburg.

Den 12. Mai 1864.

Seit einer langen Jahresreihe hat der Wetteifer aller musicalischen Kräfte Regensburgs jährlich Zeugnis davon abgelegt, dass, um etwas Grosses und Tüchtiges auf dem Gebiete der Musik zu leisten, es nur des Aufrufes an diese in alle Schichten unserer Bewohner vertheilten Kräfte bedürfe, und dass es den anhaltendsten äusserlichen Hindernissen nicht gelingt, den einmal wachgerufenen guten Willen zu schwächen oder gar zu vernichten. Die Aufführung der „Jahreszeiten“ von Haydn hat wieder einen glänzenden Beweis dafür geliefert, und wir halten es für doppelte Pflicht, ihrer ehrend zu erwähnen, da neben den gewöhnlichen und unvermeidlichen Schwierigkeiten noch besondere, und zwar Hindernisse der traurigsten Art eintraten. Am Tage, der zur Aufführung bestimmt war, traf die schmerzliche Nachricht vom Tode des Königs Max ein; es musste selbstverständlich die Aufführung unterbleiben und konnte erst nach vier Wochen (14. April) geschehen.

Die Aufführung, unter der Direction des Dom-Organisten Herrn Jos. Hanisch, kann im Ganzen, namentlich in den Chören, als eine sehr gelungene bezeichnet werden; wenn wir aber mancher Schwankung, ja, selbst eines Unfalles erwähnen, welchen nur das feste Einsetzen des Chors paralyisirte, so wird Niemand darin den Versuch erblicken, einen Stein zu werfen, sondern wir wollen dadurch nur dem Laien die Klippen bemerkbar machen, an denen der beste Steuermann oft unvermuthete Feinde findet. Ein augenblickliches Zagen, ein sich Verirren des Blickes, die Wirkung einer uns unbewusst beschleichenden Gefühlsregung kann solche kleine Verstösse veranlassen, von denen manchmal auch die beste Aufführung mit zahlreichem Personale nicht ganz frei bleibt. Unser schliessliches Urtheil bleibt, dass die diesjährige Oratoriums-Aufführung sich den früheren aufs würdigste zur Seite stellt. Wenn wir nun auch den Wunsch nicht unterdrücken können, dass Lucas, Herr Opersänger Fränkl, seinen Recitativen ebenso gerecht geworden sein möchte, wie dem lyrischen Theile seiner Partie, dass dem Simon, Accessist H. Wagner, ganz ungeschwächte Stimmittel und eine tiefere Stimmelage zu Gebote gestanden hätte, so sind dies am Ende Forderungen, welche den Dank für ihre Leistungen im Allgemeinen nicht zu vermindern vermögen, und in gleicher Weise sprechen wir auch der Repräsentantin des Hannechen, Frau Denzinger, ungeheuchelten Dank aus. Der gut geschulten Chöre erwähnten wir schon und wollen uns nur noch einige allgemeine Betrachtungen erlauben.

Zunächst ein Wort über den Eindruck, den wir durch die Physiognomie der mitwirkenden Kräfte empfangen

haben. Er war gegen die früheren Jahre ein veränderter. Wir vermissten nämlich bei den Mitwirkenden den so erhebenden und die Stimmung des Hörenden beeinflussenden Ausdruck des Gefühls der innigsten Zusammengehörigkeit unter einander, welche im Dirigenten ihren Sammelpunkt findet. Die Präponderanz der geistigen Ueberlegenheit tritt nicht so kräftig hervor, dass ihre Wirkung auf die musicalischen Truppen erkannt worden wäre, denn die geistige Spannung bei diesen ermattet nur zu leicht und der feine Duft aus dem Kranze der reizendsten Blüten einer fruchtbaren Phantasie, wie sie uns Haydn gerade in seinen Jahreszeiten in überschwänglicher Fülle darbietet, geht verloren. Im Chor und Orchester vermissten wir den hohen Ernst, die eigentliche Begeisterung für die gestellte Aufgabe. Es will uns vor Allem scheinen, als ob (wir nehmen selbstverständlich die Seminarien, die sich abermals als der eigentliche Hort des kirchlichen Gesanges und als der feste Grundpfeiler eines mächtigen Chors bewährt haben, aus) die Triebfedern zur Mitwirkung bei den Oratorien anderer Natur geworden wären, als in früheren Jahren. Betrachten wir zuerst den Damenchor. Da sehen wir nur ein sehr kleines Häuflein, welches des musicalischen Zweckes willen mit inniger Begeisterung ein grosses Werk zur Aufführung bringen zu helfen, seine besten Kräfte aufbietet. Bei dem entschieden grösseren Theile ist es unverkennbar, dass er es theils als eine Mode betrachtet, mitzusingen, welches eine Gesangsproben-Saison von vier Wochen, eben vor Ostern, wo der Tanz schweigt, mit vortrefflicher Unterhaltung darbietet, theils aber die Gelegenheit ergreift, zu zeigen, dass man auch irgendwo Singstunde hat und selbst die Fähigkeit besitzt, mit einzustimmen, wenn die tüchtigen Führerknaben und Führerinnen den Ton angeben haben. Den Hörenden kann unmöglich der Unterschied entgehen, der in dem früheren mächtigen und dem jetzigen nach und nach erst anschwellenden Eintritte des weiblichen Chors zu finden ist. Weit sei es von uns, den guten Willen zu misskennen, aber dass zur Mitwirkung zu einem solchen Werke wie die Jahreszeiten der gute Wille allein nicht ausreicht, sondern dass wirkliches Können erfordert wird, dies mag mancher der freundlichen Sängerinnen klar geworden sein, die im kritischen Falle lieber stillgeschwiegen, als es verantworten wollte, das, was in den Proben schon nicht ganz richtig aus der Kehle wollte, in der Production laut werden zu lassen.

(Schluss folgt.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln**, 20. Mai. Das 41. niederrheinische Musikfest fand an den Pfingsttagen, den 15., 16. und 17. Mai, in Aachen Statt, war so zahlreich besucht, dass schon am Freitag den 13. nur

noch Stehplätze zu haben waren, und nahm namentlich an den beiden Haupttagen, welche die Aufführungen von F. Lachner's Suite in *E-moll*, Händel's *Belsazer*, J. S. Bach's *Magnificat*, Gluck's *Iphigenie* (Scenen), Mendelssohn's Psalm 114 und Beethoven's Sinfonie Nr. 9 brachten, einen glänzenden Verlauf. Da Franz Lachner, der vom Comite gewählte Dirigent, durch den Verlust seiner Gattin verhindert war, seine Zusage zu erfüllen, so dirigierte Herr Hof-Capellmeister Julius Rietz aus Dresden die Aufführungen des ersten Abends und am zweiten die neunte Sinfonie; die übrigen Aufführungen leitete, wie es auch vor Lachner's Ablehnung bereits bestimmt war, Herr Musik-Director Franz Wüllner aus Aachen, der auch das Einstudiren sämtlicher Werke, und zwar auf vortreffliche Weise, wie der Erfolg zeigte, bewerkstelligt hatte. Die Gesamtmasse der Ausführenden zählte über 580 Personen, 450 im Chor und 130 Instrumentalisten, dazu die Orgel und die Solisten Frau Louise Dustmann aus Wien, Fräulein von Edelsberg aus München, Fräulein Schreck aus Bonn, die Herren Dr. Gunz aus Hannover, Karl Hill aus Frankfurt am Main. Die Empfänglichkeit des Publicums liess nichts zu wünschen übrig, und der Beifall steigerte sich oft, namentlich nach der neunten Sinfonie, zu einem wahren Jubel. Wir berichten in der nächsten Nummer ausführlicher über das schöne Fest.

**Aachen**, 15. Mai. Um den Preis, den die hiesige Liedertafel auf die beste grössere Composition für Männerchor, Soli (Sopran oder Alt nicht ausgeschlossen) und Orchester ausgeschrieben hatte, waren 45 Compositionen eingegangen. Die Preisrichter F. Hiller, J. Rietz und N. W. Gade haben die zwei Preise Herrn Wüllner, Musik-Director in Aachen, und Herrn Brambach, Musik-Director in Bonn, zuerkannt.

**Lennepe**. Die hier bestehenden musicalischen Vereine: Gesangsverein, Singverein und Liedertafel, haben in den drei letzten Jahren unter Leitung unseres Musik-Directors Herrn Otto Standtke regen Eifer gezeigt. Zwar sind die örtlichen Verhältnisse hier nicht der Art, dass grössere Werke würdig ausgeführt werden könnten, jedoch ist es lobend anzuerkennen, dass dennoch Versuche, und zum Theil recht erfolgreiche, mit solchen gemacht worden sind. Es kam vom Gesangsvereine mit Begleitung der Langenbach'schen Capelle zur Aufführung: Schumann, *Der Rose Pilgerfahrt*; Romberg, *Glocke*; Mendelssohn, Psalm 42 — *Lorelei*; Hiller, *O weint um sie* — *Gesang der Geister über den Wassern*; Haydn, *Jahreszeiten* — *Des Staubes eitle Sorgen* — *Der Sturm*; Bruch, *Jubilate Amen*; Richter, Psalm 137; Mozart, *Ave verum* u. a. m. — Der Singverein, auch gemischter Chor, hat während seines dreijährigen Bestehens ebenfalls Anerkennenswerthes geleistet in Gesängen von Weber, Schubert, Schumann (*Zigeunerleben*), Kreutzer, Mendelssohn, Abt u. s. w. — Auch die Leistungen der Liedertafel verdienen anerkannt zu werden, was sich namentlich beim letzten Concerte für Schleswig-Holstein und beim fünften Bergischen Sängerkongresse, das hier im vorigen Jahre gefeiert wurde, gezeigt hat. Vorgetragen wurden unter Anderem: Mendelssohn, *Festgesang an die Künstler* — *Doppelchöre aus Antigone und Oedipus*; Beethoven, *Chöre aus Christus am Oelberge* und *Chor der Gefangenen aus Fidelio*; Fischer, *Meeresstille* — *Kriegerescene*; Lachner, *Sturmesmythe*; Neithardt, *Hymne*; Schubert, *Gondelfahrer* u. s. w. — Aus Obigem ergibt sich, dass Herr Standtke nur gute Musik zur Aufführung gebracht hat, und hoffentlich wird er sich von dem eingeschlagenen Wege nicht abbringen lassen, wenn derselbe auch nicht Allen hier am Orte recht sein sollte. [Aber warum denn nicht ein Zusammenwirken aller drei Vereine? Soll denn immer und ewig in den kleineren Städten die Harmonie an der Einzelsucht scheitern?]

**Darmstadt**. Die letzte Oper, welche der verstorbene Capellmeister Schindelmeisser dirigierte, war Gluck's „*Iphigenie*

in Aulis“, welche den besten Erfolg hatte. Am 19. April 1774 wurde „Iphigenie in Aulis“ zum ersten Male in Paris aufgeführt, ist mit hin jetzt 90 Jahre alt, hat aber dessen ungeachtet nichts von ihrer Jugendfrische verloren; die tiefe Empfindung, die sowohl den dramatischen als lyrischen Gesang beseelt, entzückt noch heute. Fräulein Stöger (Iphigenie) sang so ausdrucksvoll, wie möglich; Herr Becker (Agamemnon) war namentlich in der grossen Scene des zweiten Actes von hinreissender Wirkung; Herr Péz (Achilles) sang mit tiefem Gefühle; die grossartigste Partie der Oper, Klytemnästra, sang Frau Nimbs-Michaelis als Gast; ihre plastischen Bewegungen und das weise Maasshalten mit ihren Mitteln verliehen ihrer Leistung ein hohes Interesse; ihre Darstellung im dritten Acte, wo sie, von Verzweiflung übermannt, dem Wahnsinne nahe ist, war jeder ersten Schauspielerin würdig. Chöre und Orchester waren vortrefflich. Hof-Capellmeister Schindelmeisser wurde bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte mit stürmischem Beifalle empfangen.

**Stuttgart**, 18. Mai. In einem der letzten Concerte waren zwei Violin-Solo's von Bach und Tartini, von Herrn Singer meisterhaft vorgetragen, das rührende „Benedictus“ von F. Hiller und ein Psalm von Singer die Glanzpunkte. Die zwei letzten Nummern wurden von dem Chor des Vereins für classische Kirchenmusik und namentlich das „Benedictus“ in ganz unübertrefflicher Weise gesungen. In der Kirche wird natürlich nicht applaudirt; wenn wir aber nach Bewegung und Ausdruck des Publicums schliessen dürfen, so hatte sich das „Benedictus“ von F. Hiller desselben Beifalls zu erfreuen, wie da es vor einiger Zeit zum ersten Male hier aufgeführt wurde. Dieser herrliche Chor machte offenbar einen sehr tiefen Eindruck. Als religiöser Componist darf dieser unser Zeitgenosse neben den bedeutendsten aller Zeiten stehen; das wird Jeder zugeben, der seine Psalmen, sein „An den Strömen Babels“ und seine Oratorien kennt, und wer auch nur dieses „Benedictus“ allein gehört hat. (D. Beob.)

**Dresden**. Hier kam vor einigen Wochen Marschner's grosse romantische Oper „Der Templer und die Jüdin“ neu inscenirt zur Aufführung. Die grösseren Partien waren sämmtlich wie früher mit Frau Bürde-Ney, Fräulein Alvensleben und den Herren Tichatschek, Rudolph, Mitterwurzer, Frey und Eichberger besetzt, und errangen namentlich die Herren Tichatschek und Mitterwurzer in den Rollen des Ivanhoe und Guilbert durch frische und schwungvolle Ausführung des gesanglichen Theiles, wie durch ritterliches und höchst charakteristisches Spiel die lebhafteste Anerkennung. Die neue Inscenirung brachte eine neue Decoration des Thurmgemaches, von Herrn Hof-Theatermaler Rahn mit geschickter Benutzung normannischer Architektur-Elemente sehr effectvoll gemalt, so wie geschmackvolle Auswahl und Zusammenstellung der übrigen Decorationen, leider aber auch eine Pferdscene. Wahrscheinlich hat eine bekannte bildliche Darstellung der Entführung Rebecca's, welche namentlich durch Kaffeebretter und Jahrmarkts-Bilderbogen viel Verbreitung gefunden hat, die Regie angeregt, am Schlusse des ersten Actes mit Donnerepölte diese Entführung mit zwei galopirenden Pferden darstellen zu lassen. So gerechtfertigt es ist, wenn man gute bildliche Kunstwerke zu Mustern für Inscenirungen verwendet, so muss dies doch immer *cum grano salis* geschehen, d. h. man muss eben gute Bilder wählen und sich über die Grenzen der verschiedenen Künste klar werden. Dass galopirende Pferde nicht auf die Bühne passen, bedarf wahrlich keiner Begründung, und wenn man die mit solchen Manövern immerhin verbundene Gefahr nicht fürchtet, und wenn man wirklich zu der Ansicht gelangt, dass derartige Circusscenen die Würde der dramatischen Kunst nicht beeinträchtigen, so wird man wenigstens zugeben müssen, dass es ein rein äusserlicher Effect ist. Es schrieb uns kürzlich ein Kunstkenner des Auslandes: „Bei Ihnen ist es (mit dem Theater) noch immer

besser, als anderswo: über dem Institute schwebt noch eine gewisse Weihe.“ Diese Anerkennung, die wir acceptiren, hat sich unsere Bühne nicht bloss dadurch gewonnen, dass es ihr seit vielen Jahren stets gelungen ist, die ersten Fächer auch mit ersten Kräften zu besetzen, sondern namentlich auch dadurch, dass mit Ernst und künstlerischem Bewusstsein darüber gewacht wurde, dass die Aufführungen bis in das Detail exact gingen, dass sie ausserdem harmonisch abgerundet, dass sie stilvoll waren in den Leistungen der Sänger, wie in den scenischen Arrangements. Die Kritik, der es darum zu thun ist, nicht bloss Mängel aufzudecken, sondern wirklich auf Beseitigung von Uebelständen hinzuwirken, muss sich mit allgemeinen Bemerkungen begnügen, da Specialitäten nicht zu dem gewünschten Ziele führen, weil es hier gegen die Etiquette ist, durch die Presse gerügte Mängel abzustellen.

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN,

so eben erschienen

im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

- Beethoven, L. van, Op. 20, *Grand Septuor. Arrangement pour Piano à 4 mains. Nouv. Edit. 1 Thlr. 15 Ngr.*  
 Deprosse, A., Op. 14, *Vierzehn Etuden in Form eines Lied-Thema's mit Veränderungen für das Pianof. 18 Ngr.*  
 — — Op. 15, *Mazurka (appassionata) p. le Piano. 12 Ngr.*  
*Duette für 2 Sopranstimmen mit Pianoforte-Begleitung.*  
 Nr. 1. *Die Najaden* von J. B. Lully. 12 Ngr.  
 „ 2. *Die Sirenen* von G. F. Händel. 12 Ngr.  
 „ 3. *Thyrsis und Nice* von Jos. Haydn. 15 Ngr.  
 Ehrlich, C. F., *Ouverture zur Oper König Georg. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 20 Ngr.*  
 Gade, Niels W., Op. 42, *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Thlr. 10 Ngr.*  
 Krüger, W., Op. 123, *Le Cosaque. (Melodie de Moniuszko.) Transcription-Fantaisie pour le Piano. 22 1/2 Ngr.*  
 Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 72, *Sechs Kinderstücke. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—5 à 5 Ngr. Nr. 6 7 1/2 Ngr. 1 Thlr. 2 1/2 Ngr.*  
 Reinecke, C., Op. 79, *Symphonie (A-dur) für grosses Orchester. Die Orchesterstimmen. 5 Thlr. 20 Ngr.*  
 Wagner, R., *Einleitung zum dritten Acte der Oper Lohengrin. Für das Pianoforte zu 4 Händen. 10 Ngr. Für das Pianoforte zu 2 Händen. 7 1/2 Ngr.*

Bei F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen und in allen Musicalienhandlungen zu haben:

## Johann Sebastian Bach,

### Magnifical

(in D-dur).

Clavier-Auszug, bearbeitet von

**Robert Franz.**

Neue, billige Hand-Ausgabe.

In gr. 8. Preis 15 Sgr.

### 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.