

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 52.

KÖLN, 24. December 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Geschichte der Musik von A. W. Ambros. — Aloys Ander (Nekrolog). — Aus Hamburg (Musik-Aufführungen — Fräulein Tietjens — Frau Clara Schumann — Händel's „Messias“). — Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, zweite Soiree für Kammermusik — Bielefeld, Aufführung von F. Hiller's „Die Zerstörung Jerusalems“ — München, R. Wagner's „Fliegender Holländer“).

Geschichte der Musik von A. W. Ambros*).

Die Geschichte der Tonkunst wissenschaftlich darzustellen, ist ein kühnes Unternehmen, weil diese schwierigste aller Kunstgeschichten mancherlei Gaben fordert, die selten in einer Hand sind. Wer die einschlägigen Arbeiten kennt, wird bei voller Anerkennung guter Einzelheiten die Unsicherheit der Gesamt-Ergebnisse und die Niedrigkeit des Standpunktes der meisten Historien dieses Faches beklagen. Und wollen wir nicht die höchsten Forderungen anlegen, so müssen wir doch für ein universelles Werk, wie jener Titel andeutet, klare Anordnung und überzeugende Entwicklung selbst auf niederem Standpunkte fordern. In Vortheil steht die Musikgeschichte allerdings darin, dass nach einmaliger kritischer Sicherstellung antiker Kunstwerke die Kluft zwischen Original und Copie nicht so gross ist, wie z. B. bei plastischen Werken; denn ein Tonsatz, einmal richtig copirt, kann jederzeit der Anschauung genügend wiedergebracht oder doch lesend verstanden werden, während der beste Kupferstich den wirklichen Raphael und Phidias nur ungenügend abschattet. Jener Vortheil wird jedoch aufgewogen durch die Schwierigkeit, den Fortschritt der Ideen nachzuweisen, welche die Tonkunst in sich selbst und in Wechselwirkung der allgemeinen Zeit-Ideen vollzieht. Reissmann's, des Lieder-Historikers, seltsames Postulat, die Musikgeschichte als Geschichte des Tones aufzufassen, kann, einfältig verstanden, nichts Anderes bedeuten, als Geschichte der physikalisch beweisbaren, psychologisch erklärbaren Ton-Systeme. Das hierzu vorliegende umfangreiche und ziemlich durchgearbeitete Material würde aber nur den leiblichen Hintergrund bedeuten, nicht die Seele der Kunst

*) I. Band, XX und 547 S. II. Band, XXVIII und 538 S. in Octav. Breslau, Leuckart. 1862. 1864. — Vergl. die Anzeigen in diesen Blättern, Jahrg. 1861, Nr. 51, und 1864, Nr. 45.

aufschliessen; das Beste bliebe jenseits liegen, nämlich die Zeitentwicklung der Kunstformen: wie sich Rhythmus, Harmonie und Melodie selbständig und wechselwirkend aus Einheit in Mannigfaltigkeit fortbewegen, wie in und aus ihnen der Contrapunkt, die moderne Modulation, die Typen der Idealformen hervorgehen.

Das vorliegende Werk hat bei Erscheinen des ersten Theiles mehr ungünstige als beifällige Aufnahme gefunden; eine unbedingt verwerfende Recension hat Paul Marquard ergehen lassen in der Deutschen Musik-Zeitung, 1862, S. 233, worauf wir die Leser verweisen, da wir in den Grundzügen uns ihr anschliessen müssen, obwohl der jugendliche Eifer jenes Recensenten über den erheblichen Mängeln das doch vorhandene Gute übersieht, worunter wir verstehen die reichliche Mittheilung positiver Tonsätze und Melodien, namentlich indischer und arabischer, wenn auch ungleich an Werth und Beglaubigung. Selbst die Einführung der Aethiopen und Eskimos, welche Marquard's scharfem Tadel unterliegt, ist der Sache angemessen, da ihre rhythmischen und melodischen Ansätze elementar richtig gestaltet und dem (uns) allgemein gültigen Tongeiste angemessen sind, wobei dann freilich die welthistorische Frage nicht gleichgültig ist, ob jene so genannten Wildlinge Urmenschen heissen oder vielmehr aus vollkommenerem Zustande herabgesunkene. Vielleicht wird auch Marquard's Urtheil über den jetzt erschienenen zweiten Theil milder sein, weil sich dieser auf mehr heimischem Boden bewegt, als der erste, der es lediglich mit den immer schwierigen Partien der vorchristlichen und aussereuropäischen Musik zu thun hat. Dem ersten Theile ist folgende wunderliche Disposition vorgezeichnet:

I. Buch. Die ersten Anfänge der Tonkunst. — Die asiatische Musik.

II. Buch. Die Musik der antiken Welt. A. Die Völker der vorhellenischen Cultur. Aegypter. — Asiaten, Semiten.

III. Buch. Die Musik der antiken Welt. B. Die Völker der antik-classischen Cultur. Griechen. Römer. Verfall der antiken Musik.

Diese ersichtlich verwirrte Eintheilung ist störend, doch wäre weder sie noch die philologischen und geographischen Schnitzer für sich hinreichend, das Buch zu verdämmen, wenn der musicalische Inhalt überall lichtvoll und selbständig dargestellt wäre. Was sich der Verfasser vorgesetzt hat, ist eine an die allgemeine Welt- und Culturgeschichte angelebnte, gleichsam aus ihr herausgearbeitete Sondergeschichte seiner Kunst: ein grosses Unternehmen, worin Gervinus voranging, aber vielen Jüngeren mehr gefährlich, als heilbringendes Muster geworden ist. Kugler's Kunstgeschichte, die Ambros als Vorbild nennt, bleibt doch in den Schranken ihres Berufes, gibt den allgemeinen politischen und religiösen Ideen nur die Stelle eines leuchtenden Hintergrundes und zieht sie nicht mehr, als dem Verständnisse nöthig, in die Erzählung hinein. Unseres Verfassers Weise entbehrt aber solcher Ruhe und Concentration. Und wenn wir auch, um dem Verfasser überall gerecht zu werden, seine künstlerische Natur wie sein musicalisches Urtheil anerkennen, auch dankbar empfangen, was er mit staunenswerther Belesenheit aus den verschiedensten Völkern Klingendes und Singendes zusammengetragen hat: diese Anerkennung kann nicht blind machen gegen das Verfehlte, den Mangel an Kritik, Klarheit und Ordnung. Der Gang der Erzählung ist oft durch Seitensprünge verdunkelt, die Sprache breit, bald witzig schillernd und burschicos, bald langweilig und ungenau. Bei dem imponirenden Material, das hier zusammengebracht, ist das Urtheil nicht vorsichtig genug, um Unsicheres und Beglaubtes zu unterscheiden; so z. B. sind Gaudentius und Euklides, obwohl keine verächtlichen oder entbehrlichen Zeugen, doch auch nicht als entscheidende Autoritäten mit Aristoxenus gleich zu stellen. Zudem ist ein grosser Theil des Gegebenen weniger aus den Quellen erhoben, als excerptenhaft compilirt; so namentlich ist das über die griechische Musik Gesagte fast lediglich aus O. Müller's griechischer Literatur und Bellermann's griechischen Tonleitern entlehnt und nur durch verbindende Phrasen oder Analogieen und Seitenblicke bald ausgeziert, bald ins Doppelte vergrössert, so dass dann oft die Literatur über der Musik überwiegt. Manches im Original Dunkele ist hier nicht heller geworden; unter Anderem ist das räthselhafte arabische *messel*, in Kiesewetter's Arabischer Musik S. 25 noch leidlich unklar beschrieben, hier bei Ambros, 1, 88, vollends ungreiflich; es soll ein harmonisches Tonmaass bedeuten, welches jedoch in anderer als der seit Pythagoras üblichen, in Europa und Asien anerkannten exacten Weise berech-

net wird. Wir dürfen des Raumes halber nicht bei den Einzelheiten des ersten Theiles verweilen, und wollen nur noch bemerken, dass es kein günstiges Vorurtheil für die Kritik des Verfassers erweckt, wenn in der Vorrede X, XII, XIII, XVI so gar verschiedene Leute wie Weitzmann, Brendel, A. Kircher neben wirklichen Autoritäten wie Kiesewetter, Winterfeld, Jahn, Chrysander, Bellermann auf Einem Brett genannt und als Muster bezeichnet werden; auch Ugolini Thesaurus prangt noch mit seinem Schilte-Haggiborim (207), auf den Forkel grosse Stücke hält, und der doch nichts ist, als ein jüdischer Schulmeister des sechszehnten Jahrhunderts, der aus den Alexandrinern und Florentinern ins Neu-Hebräische übersetzt hat und von alttestamentlicher Musik so gut wie nichts weiss. — Auch den sehr incorrecten griechischen Druck erwähnen wir nur, weil die Correctur auch im zweiten Theile viel zu wünschen übrig lässt.

Der zweite Theil beginnt mit einer Vorrede, die ausdrücklich bittet, nicht überschlagen zu werden, weil er „andere Pfade einschlage, als der erste“ (S. IX), und weil sie einige unvermeidliche Polemik bringe, zwar nicht gegen die gefährliche Recension des oben genannten Paul Marquard, die der Verfasser nicht zu kennen den Anschein hat, sondern nur gegen Joseph Schlüter, dessen Allgemeine Geschichte der Musik (1863) zwar von künstlerischer Gesinnung zeugt und grossentheils auf Selbsterlebtem beruht, aber wissenschaftliche Ansprüche nicht erheben kann. Die günstige Beurtheilung, welche M. Carriere (S. IX) dem ersten Theile von Ambros angedeihen lässt, gründet sich wohl mehr auf den blendenden allgemeinen Eindruck, als auf nähere Einsicht des Inhalts. Wir dürfen diese Kritik der Kritik nicht übergehen, weil hier philosophische und musicalische Parteilichkeiten sich geltend machen und, wie sich später zeigen wird, auch religiöse Gegensätze hineinspielen. Die Ansicht über ältere Musik, welche darin nur eine kindliche Vorstufe der heutigen erblickt, wird nach Gebühr gezeisselt, XIV, XV; und das muss so lange geschehen, als es noch Dilettanten gibt, die Palestrina unmelodisch nennen, und Literaten, die ihre Wissenschaft aus copirten Phrasen beziehen, wie Berlioz und seine Nachtreter in Deutschland. — Die Disposition dieses zweiten Theiles ist folgende: I. Buch: Die ersten Zeiten der neuen christlichen Welt und Kunst — Der Gregorianische Gesang — Die Karolingerzeit — Hucbald, Organum — Guido, Solmisatio — Troubadours, Minstrels — Minnesinger — Volkslied. — II. Buch: Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges — *discantus*, *falso bordone* — Mensural-Musik und Contrapunkt — Wilhelm Dufay — Anton Busnoys — Zusätze — Musik-Beilagen.

Der zweite Theil ist inhaltreicher, als der erste, weil eben die christliche Musik an sich inhaltreicher und ihre schriftlichen Aufzeichnungen vollständiger sind. Wenn nun auch die Darstellung von der des ersten nicht erheblich verschieden ist, da wir auch hier durch geistreiches Funckeln, Anekdoten, willkürliche Analogieen und anderes Ueberflüssige öfter gestört als belehrt, und selbst durch die Disposition nicht jeden Ortes genügend orientirt werden: so trägt doch dieser zweite Theil weit mehr Spuren der Selbstforschung, des Selbsterlebten, und die musicalischen Beispiele sind bald anmuthig, bald belehrend selbst da, wo man an richtiger Entzifferung alter Notenschrift Zweifel hegen muss, z. B. S. 279, wo der Anfang der Entzifferung dem Facsimile 277 nicht entspricht; ferner 279, Z. 9, T. 3, verglichen mit dem Facsimile 278, Z. 7, — S. 459, wo obendrein die Nachbildung des Manuscripts vermisst wird, muss man wenigstens zugeben, dass die *As* emendirende Conjectur kunstgemäss und geistreich ist.

Die Erzählung der Zeit vor Gregor schildert den Uebergang aus dem classischen Alterthume in die neue Welt, insonderheit die Art, wie der alte Tempelgesang in der christlichen Kirche erhalten bleibt, wo dann durch Combination ergänzt wird, was am vollen Bilde fehlt; für die Kenntniss der Instrumente — die ja auch sonst dunkle Zeiten, deren Melodieen uns fehlen, erhellen hilft — werden hier ausser den Namen, die die Scriptoren bieten, Kirchenbilder, Sculpturen u. dgl. herbeigezogen, jedoch oft mit geläufiger Phantasie überkleidet, welche mehr sagt, als sie weiss. Dies gilt auch von dem anderen Capitel, über den Gregorianischen Gesang, dessen authentische Grundgestalt wir nicht kennen; denn obwohl die Kirche, nämlich die römische, noch heute behauptet, im Besitze der ursprünglichen Weise zu sein, so vermag sie das nur aus mündlicher Tradition, die im Musicalischen noch ungewisser ist, als im Poetischen und Dogmatischen, nachzuweisen, da bekanntlich das Antiphonarium S. Gregorii bei einem Brande im Vatican untergegangen und nur eine angeblich gleichlautende Copie davon in St. Gallen sich befindet, aber mit der dunklen Neumenschrift, die noch nicht enträthselt ist. Dass es sich so verhalte, erkennen auch die Katholiken an, z. B. Wollersheim, Reform des Gregorianischen Gesanges (Paderborn, 1861), S. 13; vergl. auch Ambros, 2, 69; und dass die obwohl allgemein behauptete Einheit des liturgischen Gesanges doch nicht überall vorhanden, ja, längst in Mehrfältigkeit zergangen, bezeugt unter Anderen der Fürst-abt Gerbert *de Cantu et Musica sacra*, 1, 2, 4, p. 357. Es ist daher das Meiste aus der Zeit vor Notker und Guido hypothetisch; die Zusammenstellung dieser

Hypothesen zu einer fortfliessenden Geschichte ist dem Verfasser in seiner Weise gelungen, nur durfte ohne fernere Beweise der Schluss nicht so zuversichtlich gemacht werden, dass alle jene (die späteren karolingischen u. s. w.) Gesänge in dem Gregorianischen Gesange wurzelten (S. 1, 3). Ziemlich gewagt ist dann auch die hier eingeflochtene Behauptung, es sei das böhmische Adalbertslied, das doch erst im Jahre 1397 in Notenschrift verzeichnet ist, schon um 990 oder 1040 in gleicher Weise gesungen; die schöne, Seite 115 mitgetheilte Liedweise scheint doch späteren Klanges, und ihr früheres Auftreten müsste durch mehr als poetische Vermuthung bestätigt sein, um neben Notker's Sequenzen glaubhaft zu erscheinen.

(Schluss folgt.)

Aloys Ander.

(Nekrolog.)

Vor etwa zwanzig Jahren kam in Wien ein junger Mann aus Mähren, dem Vaterlande so vieler Musiker, der eine bescheidene Stelle auf dem Bureau der städtischen Verwaltung bekleidete, zu dem verewigten Capellmeister Nicolai und sprach ihm von seiner Neigung, sich der Musik und der Oper zu widmen. Allein Nicolai hörte seinem Probegesange wahrscheinlich nur mit halbem Ohr oder in zerstreuter Stimmung zu und redete ihm sein Vorhaben aus. Aloys Ander, denn er war der junge Mann, kehrte niedergeschlagen zu seinem Actentische und seinen jährlichen 300 Gulden zurück, aber die Natur, der innere Trieb zur Kunst waren mächtiger als die äusseren hemmenden Verhältnisse. Ander bildete sich und seinen Gesang mit stillem Fleisse aus sich selbst heraus, und es währte nicht lange, so machte seine schöne Stimme im Männer-Gesangvereine bei Quartett-Vorträgen öffentlich und in Gesellschaften das grösste Aufsehen. Der berühmte Tenorist Wild hörte ihn, studirte ihm die Rolle des Stradella ein, und kaum zwei Jahre nach jenem Zeitpunkte sah Ander sich bereits als Tenorist am Hof-Operntheater mit 1800 Gulden angestellt. Nun begann für ihn erst recht die Zeit der ernstesten und ausdauerndsten Studien, damit aber auch der wachsenden Anerkennung. In der Rolle des Stradella machte er einen ganz unerhörten Eindruck; sie gehörte auch immer noch zu denen, in welchen Ander eine wahrhaft bezaubernde Wirkung übte. Dennoch blieben Stradella und Arthur in den Puritanern wohl Jahr und Tag fast die einzigen Rollen, welche die Theater-Direction, vom Schlendrian der Rollen-Monopole

u. s. w. gehemmt, ihm übertrug; doch sang er schon 1846 den Nadori und Elvino.

Erst nach den Ereignissen von 1848 brach sich das hervorragende Talent des Sängers Bahn. Sobald sich die Theater-Verhältnisse unter der Leitung des Herrn v. Holbein wieder befestigt hatten, wurde er mit 6000 Gulden Gehalt angestellt und machte nun in der Gunst des Hofes und des Publicums so grosse Fortschritte, dass eine Erhöhung seines Gehaltes auf 9000 Gulden und die Ernennung zum k. k. Kammersänger die baldige Folge davon war. Welche Triumphe der Künstler seitdem nicht bloss in Wien, sondern durch sein Gastspiel auf allen grossen Theatern Deutschlands, namentlich in Dresden, Hamburg und Berlin gefeiert hat, ist allbekannt. In Berlin wurden ihm Anerbietungen von der Intendanz gemacht, wie sie in der deutschen Theaterwelt noch nicht vorgekommen sind. Allein er ist Oesterreich treu geblieben und hat Wien nicht verlassen.

Geboren war Ander am 10. August 1821 zu Liebetitz in Mähren, wo sein Vater Schullehrer war. — Das Jahr 1849 sah ihn schon in der Reihe der ersten Tenoristen von Europa, wiewohl er als eigentlicher Gesangskünstler nicht die Höhe eines Rubini und Roger erreicht hat. Als Meyerbeer im Anfange des Jahres 1850 nach Wien kam, um seinen „Propheten“ dort einzustudiren, übertrug er Ander die Rolle des Johann, welche dieser mit grossem Erfolge nicht nur in Wien, sondern auch auf seinen Kunstreisen ausführte; denn die Ferien des Jahres 1850 benutzte Ander zu Gastspielen in Norddeutschland. Der Sänger wurde auch, wie erwähnt, vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Titels eines Kammer-sängers ausgezeichnet; der Grossherzog von Hessen-Darmstadt verlieh ihm die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaften, eben so der König von Hannover; der König von Schweden zierte ihn mit der Medaille „*Illis quorum meruere labores*“. Viele philharmonische Vereine ernannten ihn zu ihrem Ehren-Mitgliede, eben so der wiener Schriftsteller-Verein „Concordia“. Die Damen von Stockholm übersandten ihm einen massiven silbernen Lorberkranz.

Ueber sein Gastspiel in Köln schrieben wir im Jahre 1854 in der Kölnischen Zeitung unter Anderem: „Es hatten sich Gerüchte verbreitet, dass eine Krankheit (Ander war allerdings im Jahre 1853 von einem ziemlich anhaltenden Uebel heimgesucht worden, und es fehlte nicht an Steckbriefen, die ihm fortan allen Klang und Wohl laut der Stimme absprachen) den trefflichen Sänger so angegriffen hätte, dass es mit seinen Erfolgen vorbei sei. Aber wie schwanden alle bangen Befürchtungen bei dem Auftreten des Künstlers vor den herrlichen Tönen, die mit kräftiger Frische, angethan mit dem vollsten dramatischen

Leben und dem unnachahmlichen Zauber der Anmuth, aus seiner Brust strömten, wie lauter Hymnen zum Preise der Natur und der Kunst! Denn was jene verschwenderisch gespendet, hat diese auf das sorgsamste gepflegt, und so ist Ander zu einer musicalisch-dramatischen Erscheinung geworden, wie sie nur selten vorkommt. Was hat er nicht z. B. in Gesang und Spiel aus der Rolle des Lyonel in der Martha gemacht! Wir gehören keineswegs zu den unbedingten Verächtern der Flotow'schen Opern, allein dass ein Stück Flotow'scher Musik, dass eine einzelne Partie in irgend einem von seinen Werken einen solchen Eindruck machen könne, wie wir es gestern erlebt, das haben wir uns nicht im entferntesten träumen lassen. Für Ander strömt der begeisternde Hauch selbst aus sonst kaum beachtenswerthen Noten, Empfindung spricht bei seinem Vortrage aus Melodieen, die uns sonst gleichgültig lassen, und wenn je ein Sänger den Namen eines schaffenden Künstlers verdient, so ist es Ander, denn er belebt das Todte und haucht dem Stoffe eine Seele ein.“

Indessen versichern zuverlässige Mittheilungen aus Wien, dass aus jener ersten Krankheit eine nervöse Erregbarkeit übrig geblieben, welche mit jedem Jahre wuchs, und dass der allmähliche Ruin von Ander's Gesundheit noch durch Anwendung heftig reizender Mittel beschleunigt worden sei. Auch fehlt es in Wien nicht an Stimmen, welche den Aerzten und der Direction der Hofoper schwere Vorwürfe darüber machen, dass man den geisteskranken Sänger im vergangenen Sommer noch habe auftreten lassen. Was etwa eigener Wunsch und eine Verkenning seines Zustandes von seiner Seite dazu beigetragen, wird schwer zu ermitteln sein. Gewiss ist, dass schon am 8. Juli d. J. in „Czaar und Zimmermann“ und am 12. in „Lohengrin“ sich deutliche Spuren von Geisteszerrüttung zeigten. Trotzdem gab man zu, dass er am 19. September noch einmal als Arnold in Rossini's „Wilhelm Tell“ auftrat. Wiener Blätter schreiben darüber, dass die schmerzlichen Eindrücke, die dieser letzte Abend seiner Künstler-Laufbahn hervorrief, allen denen, die zugegen waren, ewig im Gedächtnisse bleiben werden. Bald darauf wurde es nothwendig, ihn nach Bad Wartenberg in Böhmen zu bringen. Der Wahnsinn brach bis zur Tobsucht aus, so dass sein Tod in der Nacht vom 11. zum 12. December als eine Wohlthat betrachtet werden musste.

Ander war in vieler Hinsicht ein begabter Mensch, wenn auch sein Können nicht der hingebenden Neigung entsprach, die er für alles, was Kunst heisst, hegte. Er hat mehrere Lieder componirt und beschäftigte sich in seinen Mussestunden auch mit Malerei und poetischen Versuchen. Sein Spiel auf der Bühne zeigte überall den gebildeten Künstler, und eine gewisse Noblesse der Dar-

stellung wusste er auch den dramatisch weniger bedeutenden Rollen zu verleihen. Die wiener „Recensionen“ theilen sein Repertoire mit, in welchem die Rollen, die er geschaffen hat, mit * bezeichnet sind. Unter diesen war verhängnissvoll die letzte („Baldung“ in Offenbach's „Rheinnixen“, den 4. Februar 1864) die Rolle eines Wahnsinnigen!

1845. „Stradella“. Stradella. — „Die Puritaner“. Arthur.

1846. „Hans Heiling“. Konrad. — „Die Entführung aus dem Serail“. Belmonte. — „Czaar und Zimmermann“. Chateauf. — „Das Nachtlager in Granada“. Gomez. — „Wilhelm Tell“. Ruodi. — „Jessonda“. Nadori. — „Die Nachtwandlerin“. Elvino. — „Faust“ (von Spohr). Hugo.

1847. „Lucrezia Borgia“. Gennaro. — „Die Stumme von Portici“. Alfonso. — „Die Musketiere der Königin“. Olivier.

1848. „Dom Sebastian“. Dom Sebastian. — „Lucia von Lammermoor“. Edgardo. — „Martha“. Lyonel.

1849. „Templer und Jüdin“. Ivanhoe. — „Wilhelm Tell“. Arnold. — „Hernani“. Hernani. — „Fidelio“. Florestan. — „Titus“. Titus. — „Maria von Rohan“. Chalais. — „Der Blitz“. Lyonel. — „Die Zigeunerin“. Thomas. — „Jolanthe“. Tristan.*

1850. „Der Prophet“. Johann von Leyden.

1851. „Paquita“. Graf Alfonso.* — „Oberon“. Huon. — „Casilda“. Alfonso. — „Der verlorene Sohn“. Azael. — „Linda v. Chamounix“. Arthur. — „Don Juan“. Don Ottavio.

1852. „Die lustigen Weiber“. Fenton.* — „Die Zauberflöte“. Tamino. — „Die Tochter der Wellen“. Arduin. — „Indra“. Dom Sebastian.* — „Die Hugenotten“. Raoul.

1853. „Die weisse Frau“. Georges Brown.

1854. „Ein Sommernachtstraum“. Shakespeare. — „Die Matrosen“. Arthur. — „Fra Diavolo“. Fra Diavolo. — „Der Gott und die Bajadere“. Brama.

1855. „Euryanthe“. Adolar. — „Joconde“. Joconde. — „Der Nordstern“. Danilowitz.

1856. „Albin“. Albin. — „Iphigenia auf Tauris“. Py-lades. — „Die Stumme von Portici“. Masaniello. — „Johann von Paris“ (1. Act). Johann.

1857. „Die Nibelungen“. Günther. — „Die siciliani-sche Vesper“. Heinrich.

1858. „Die Königin von Cypern“. Coucy. — „Lohen-grin“. Lohengrin.

1859. „Die Rose von Castilien“. Manuel. — „Diana von Solange“. Armand.

1860. „Tannhäuser“. Tannhäuser. — „Rigoletto“. Herzog.

1861. „Die Kinder der Haide“. Wanja.* — „Der Wasserträger“. Armand.

1862. „Margarethe“. Faust.*

1863. „Wilhelm Tell“ (zu Erl's Jubelfeier). Harras.

1864. „Die Rheinnixen“. Baldung.*

Aus Hamburg.

Den 12. December 1864.

Wir haben in der ersten Decemberwoche Kunstgenüsse gehabt, die durch die Anwesenheit zweier deutschen Berühmtheiten, des Fräuleins Tietjens und der Frau Clara Schumann, erhöht wurden.

Das Concert der Frau Clara Schumann am Dienstag den 6. December hatte sich der grössten Theilnahme zu erfreuen, da der grosse Wörmer'sche Saal von einem gewählten Publicum ganz besetzt war. Beethoven's *B-dur*-Trio mit den Herren Rose und Hegar, Mendelssohn's Variationen Op. 54, Schumann's Dichterliebe, von Herrn Julius Stockhausen gesungen, und einige kleinere Stücke bildeten das Programm. Die Leistungen waren, wie sich erwarten liess, vortrefflich. Die grosse Künstlerin gab im Vereine mit den Herren Rose und Hegar am 9. December eine Soiree in Kiel, in welcher unter Anderem Mendelssohn's *D-moll*-Trio zur Aufführung kam. Die kieler Blätter sind mit Recht des grössten Lobes voll davon. Hier in Hamburg spielte sie ferner im philharmonischen Concerte unter der Direction von Stockhausen das *Es-dur*-Concert von Beethoven und Solostücke von Schubert, St. Heller und Weber. Stockhausen sang eine Arie von Sacchini und Lieder von Schumann, und leitete die höchst gelungene Aufführung der *G-moll*-Sinfonie von Mozart.

Therese Tietjens, unsere gefeierte Landsmännin, hat drei Mal als Leonore im Fidelio das überfüllte Haus zu enthusiastischem Beifalle hingerissen. Wir wollen gern zugeben, dass ein patriotisches Gefühl, dieser Fidelio ist eine Hamburgerin, gar Manchen in die weiten Räume des Stadttheaters gelockt: aber es ist ein weit mächtigerer Magnet, der diese unausgesetzte Anziehungskraft besitzt, bei wesentlich erhöhten Preisen eine solche Masse von Zuhörern zusammenzuführen: es ist der glückliche Bund von Natur und Kunst in herrlichster Begabung und Ausbildung. Nur wenigen Künstlerinnen ist es bisher vergönnt gewesen, den Beethoven'schen Fidelio in einer genügenden Weise darzustellen. Beethoven hat für diese Rolle einer Künstlerin eine so gewaltige und so erschöpfende Aufgabe gestellt, dass nur eine Milder-Hauptmann, eine Schröder-Devrient, eine Schechner, eine Köster sie lösen konnten. Diesen grossen Vorgängerinnen schliesst sich Therese Tietjens ebenbürtig an, in der Stimme selbst der Milder-

Hauptmann, in der Gesangkunst der Schechner und der Köster, im dramatischen Vortrage der Schröder-Devrient, wengleich in letzterer unvergesslichen Künstlerin die leidenschaftliche Gluth gegen den Schluss der Oper noch heisser hervorgetreten sein dürfte. Fräulein Therese Tietjens gibt in ihrem Fidelio ein Kunstgebilde, das aus Einem Gusse hervorgegangen; grossartig ist die Auffassung des ganzen Charakters und consequent die Durchführung desselben bis zum Schlusse. Und doch, wenn wir ihre Wiedergabe mit denen ihrer grossen Vorgängerinnen vergleichen, so scheint sie uns derselben das Siegel einer Eigenthümlichkeit aufzudrücken, welche wir eben nicht näher zu bezeichnen wissen, aber als eine äusserst anziehende und fesselnde anerkennen müssen. Gleich im ersten Acte, vom Canon an, wirkt der empfindungsreiche Vortrag so wohlthuend auf Hörer und Kenner ein, dass man sich für die folgenden Nummern des Terzetts und der schwierigen *E-dur*-Arie, welche in hoher Vollendung gesungen wurde, gehoben vorbereitet fühlt. Im zweiten Acte stand das wohl-durchdachte Spiel mit ihrem Gesangs-Vortrage in vollkommenem Einklange. Man musste zugleich die Mässigung und die ausdauernde Kraft bewundern, mit welcher die Künstlerin die ganze anstrengende Gefängnis-Scene durchführte, ohne auch je die Gränze des Schönen im Feuer des Affectes zu überschreiten. Gewöhnlich sind minder begabte Fidelio-Sängerinnen bei der Erkenntnis-Scene mit Florestan vollständig physisch zusammengebrochen, Fräulein Tietjens aber erringt von da ab noch neue Triumphe durch die Macht ihrer grossartigen Stimmittel, mit denen sie bis zu dem Ende der Oper in Staunen erregender Weise Haus zu halten weiss.

Die Aufführung des Händel'schen „Messias“, welche am 8. December in der grossen St. Michaeliskirche unter Leitung des Herrn Deppe Statt gefunden, hatte sich eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Die weiten Räume der Kirche waren nicht nur in allen ihren Theilen mit Zuhörern angefüllt, sondern auch die Mitwirkenden selbst fühlten sich durch die Theilnahme angeregt, welche der Tonschöpfung wie ihrer Aufführung von allen Betheiligten entgegengetragen wurde. Fräulein Therese Tietjens sang die Sopran-Soli mit einer Weise und Würde, die von dem Ernste Zeugnis ablegte, mit welchem sie ihre Kunst in allen Zweigen und Richtungen zu umfassen bemüht ist. Eine ebenbürtige Vertreterin der Alt-Partie stand ihr in Frau Joachim-Weiss aus Hannover zur Seite, deren wohltonendes Organ sich gleich in der ersten Arie aufschönste geltend machte. Von den beiden Herren stand Herr Otto den Damen an organischen Mitteln und poetischer Darstellung nach, doch ist er schon seit längerer Zeit als Oratoriensänger bekannt und wirkt glücklich durch

jene verständige, musicalisch richtige Auffassung, die den Kenner beruhigt und den Zuhörer freundlich anmuthet. Herr Ad. Schulze besitzt ein umfangreiches Organ, grosse musicalische Sicherheit und eine Fertigkeit, die ihn die schwierigsten Coloraturen leicht und correct überwinden lässt. Die Betheiligung seines kraftvollen Basses war ein grosser Gewinn für die Aufführung. Von sorgfältiger Vorbereitung zeugten auch die Chöre, die durchweg trefflich ausgeführt und von einem tüchtigen Orchester unterstützt wurden.

Das Einzige, was wir bei der schönen Aufführung vermissten, war die Mitwirkung der Orgel, die man nur sah, aber nicht hörte.

Dem Vernehmen nach wird Herr Deppe mit seiner Akademie im nächsten Februar Händel's „Saul“ zur Aufführung bringen.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 20. December 1864.

Das fünfte Gürzenich-Concert war im Ganzen ein recht schönes. Gewiss war nicht bloss den Kennern und entschiedenen Verehrern Gluck's, sondern auch der Mehrzahl der Dilettanten, welche bei unseren heutigen Bühnenzuständen noch wenig oder gar nichts von seinen Opern aus eigener Anschauung kennen, die Vorführung eines ganzen Actes der Oper *Alceste* eine sehr willkommene Gelegenheit, durch ein für sich bestehendes Ganzes, als welches man den ersten Act — die Todesweihe der *Alceste* für den Gatten — betrachten kann, eine Vorstellung von der Einheit des Gluck'schen Stils und seiner dramatischen Kraft wenigstens durch eine Concert-Aufführung zu erhalten. Wie sehr sich aber diese einer wirklichen Darstellung auf der Bühne näherte, wird man begreifen, wenn man hört, dass Frau Louise Köster jene *Alceste* war, welche ihr Leben für den geliebten Gatten hingibt und „die Götter der Nacht“ anruft, ihr Opfer anzunehmen. Ja, sie war durch den herrlichen Ausdruck der Töne und Worte für jedes empfängliche Gemüth die *Alceste*, sie sang sie nicht bloss. Aber in die Bewunderung mischte sich der Schmerz, dass diese Sängerin, die so lange die Zierde der berliner Oper gewesen, jener Oper, die in unserem Jahrhundert fast noch die einzige Zufluchtsstätte der Gluck'schen musicalischen Tragödien war, vielleicht die letzte Künstlerin sein wird, welche eben so wohl befähigt ist, solche Musik zu singen, als zugleich die Liebe zu einer so hohen Kunstgattung besitzt, um sich ihr ganz hinzugeben und in ihrer Reproduction ihre schönste Aufgabe zu finden.

Die Musik Gluck's erfordert eine ganz besondere Auffassungsgabe für die einfache Grösse seiner musicalischen Charakteristik, welche überall nur Tiefe und Wahrheit der Empfindung beabsichtigt, aber die Aufregung der Leidenschaft, wonach die neuere dramatische Musik strebt, fast durchweg vermeidet und, im Gegensatz zu der modernen Weise, die sich Unruhe und Nervenreiz zum Ziele setzt, ihren Tonbildern eine strenge, plastische Ruhe, die Haupteigenschaft der antiken Schönheit, zu verleihen strebt. Das mag in einer Menge von musicalischen Büchern, verstanden und unverstanden von ihren Verfassern, zu lesen sein, aber über die Redensarten

geht es meistens nicht hinaus, und was für den Sänger und die Sängerin dazu gehört, um dieser Auffassung, auch wenn sie Verstand und Gemüth dazu haben, technisch zu genügen, davon schweigen die Aesthetiker. Die Naturanlage allein reicht dazu nicht aus, wiewohl sie selbstverständlich Stimme, und zwar einen hohen Grad von Tonfülle in den mittleren Regionen und einen gewissen Glanz in der Höhe gegeben haben muss. Aber auch eine mit diesen Eigenschaften ausgestattete Stimme kann die nothwendige technische Befähigung zur Wiedergabe Gluck'scher Musik nur durch ausdauernde, kunstverständige Studien erlangen, welche sicheren Ansatz und nie wankendes Festhalten des Tones, Egalisirung der Register, Ausdauer des Athems, eine vollendete Kunst des An- und Abschwellens des Tones (*messa di voce*), Klarheit und Adel der Aussprache, genaue Uebereinstimmung der musicalischen und rhetorischen Accentuation und maassvollen Gebrauch der verschiedenen Klangfarben der Stimme bezwecken und erreichen. Leider sind dies aber gerade Eigenschaften, auf deren Erlangung die heutige Gesangskunst zu wenig und die Praxis der Singenden vollends gar nicht gerichtet ist. Wie unerlässlich diese Forderungen für Gluck sind, wird man leicht einsehen, wenn man sich die Manieren der heutigen Verdi-Sänger ins Gedächtniss ruft und dann, um nur Ein Beispiel zu geben, eine Arie der Alceste oder der Iphigenie auf Tauris mit dem beliebten Beben der Stimme als Ausdruck des Schmerzes wiedergegeben denkt! Es wäre nicht zum Aushalten! Und doch gibt es jetzt Sänger und Sängerinnen, die einen Ton überhaupt gar nicht mehr ohne Hülfe des Tremolirens aushalten können. Und die Aussprache in Verbindung mit der Tonschönheit, wo bleibt sie heutzutage? Ja, ist sie bei der jetzigen hohen Lage und dem Luxus, der mit übernatürlicher Höhe im Sopran und mit dem Falset im Tenor getrieben wird, überhaupt nur noch möglich?

Man wird sagen, wozu das alles in einem Concert-Berichte, der doch keine Abhandlung über Gesangskunst sein soll? Nun, einzig und allein dazu, um es auszusprechen, dass Frau Köster alle diese Eigenschaften einer Sängerin grossen Stils besessen hat und, mit Ausnahme des früher strahlenderen Tonglances der Höhe im Fortissimo, noch jetzt besitzt und in seltener Weise in sich vereinigt. Denn jene echten Gesang-Studien, welche zur Meisterschaft in der Behandlung der Stimme führen, sind zugleich das beste Mittel, die Stimme zu conserviren. Unsere Bewunderung der vorerwähnten Leistung der Künstlerin steigt um so mehr, wenn wir bedenken, dass sie als Louise Schlegel schon in ihrem sechszehnten Jahre (1838 und 1839) bei dem leipziger Theater erste Partien sang und von da an bis 1862, wo sie sich bekanntlich von der Bühne zurückzog, unter anderen die Iphigenia in Tauris 15 Mal, die Armida 24, die Königin der Nacht 31, die Vestalin 34, die Rezia 52, die Gräfin (im Figaro) 59, die Donna Anna 68, die Leonore im Fidelio 80 Mal gesungen hat! Die Alceste sang sie zum ersten Male den 20. November 1848 in Berlin. Am Rheine ist sie, wie überall, ein seltener Gast gewesen, denn sie hat stets den Wettlauf nach Gold und Kränzen verschmäht, zufrieden mit den Blüthen der Kunst, deren erquickenden und belebenden Duft ihr Gesang über ihre nächsten Umgebungen verbreitete. Im Jahre 1851 sang sie auf dem nieder-rheinischen Musikfeste in Aachen die Sopran-Partie im Judas Macabäus, die Ilia in den Scenen aus Idomeneo und die Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit.

Im ersten Theile des Concertes, welchen eine hier neue Overture von E. Naumann „zum Trauerspiel Lorelei“ (einem vorhandenen oder gedachten?), die mässigen Beifall fand, eröffnete, hörten wir ausser der Arie der Leonore aus Fidelio durch Frau Köster und zwei Weihnachtsliedern von Leonhard Schrötter (1587), durch den Chor *a capella* gesungen, Herrn Concertmeister von Königslöw, der ein Concert von Rode auf vortreffliche Weise vortrug. Königslöw gehört zu den wenigen Violinisten, die einen Stil haben, und zwar den schönsten, den Gesangstil auf der Violine,

welcher alle seine Leistungen, durch die er dem Geiste der verschiedensten Componisten, wie Beethoven, Spohr und Mendelssohn, vollkommen gerecht wird, stets durchdringt und durch schönen Ton und ausdrucksvollen Vortrag charakterisirt, wovon er uns auch jetzt wieder, namentlich in dem reizenden Adagio und dem anmuthigen letzten Satze des Rode'schen Concertes, einen neuen Beweis gab.

Eine fast wunderbare Wirkung brachte Mozart's trefflich ausgeführte Sinfonie in *D-dur* (in vier Sätzen) auf das gesammte Publicum hervor: Alles fühlte sich froh erregt durch diese Musik, die wie aus sich selbst in unerschöpflicher Werdelust ans Licht quillt, nichts sein will, als Musik, und doch unendlich mehr ist, weil vor ihr sich das Herz öffnet, allen Erdenrest für den Augenblick abstreift und sich einer Befriedigung hingibt, wie sie an schönen Sommertagen der Anblick des blauen Himmels über dem Saaten- und Waldesgrün gewährt. Wohl dem, der beiden Empfindungen nicht abgestorben und der wahren Freude an der Natur und an der Kunst nicht fremd geworden ist!

Am Schlusse des Concertes entzückte uns dann noch unmittelbar nach dem ersten Acte der Alceste die grosse Leonoren-Overture von Beethoven, jenes herrliche Werk, welches, für diesen Abend besonders gut gewählt, das plastische Bild Gluck's in ein Gemälde verwandelt, das durch seine lebendige Farbengebung das Opfer der Gattenliebe unserer Anschauungs- und Gefühlsweise noch näher bringt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der zweiten Soiree für Kammermusik im Saale des Hotel Disch am 13. d. Mts. hörten wir von den Herren Georg Japha, Derckum, von Königslöw und A. Schmit die Violin-Quartette Nr. 1 in *Es* von Cherubini, und Op. 74 in *Es* von Beethoven. Dazwischen erfreute Fräulein Agnes Zimmermann die zahlreiche Zuhörerschaft durch den trefflichen Vortrag des Quintetts für Pianoforte u. s. w. von Schumann im Verein mit den genannten Künstlern.

**** Bielefeld,** 15. December. In Gegenwart Ihres städtischen Capellmeisters, Herrn Ferdinand Hiller, fand am 13. d. Mts. die Aufführung von dessen Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ Statt. Die Solo-Partien waren auf das trefflichste besetzt: Frau von Ising (Schwester der berühmten Sophie Cruwelli) und Fräulein Schönheim aus Berlin sangen die Sopran-, Fräulein Gindele aus Braunschweig die Alt-Partie, die Herren Pirk aus Hannover und Jansen aus Düsseldorf die Tenor- und Bass-Soli. Das Orchester löste seine bekannter Maassen nicht leichte Aufgabe nach sorgfältigen Proben mit grosser Präcision, und der Chorsang mit einer Correctheit, wie sie bei Dilettanten-Vereinen nicht immer zu finden ist. Das Publicum war in Scharen herbeigezogen und folgte der Musik mit der angespanntesten Aufmerksamkeit. Hiller, der berühmteste lebende Oratorien-Componist unserer Zeit, wurde durch Erheben des Chors und mit Tusch empfangen, wozu das Publicum einstimmte, und zum Schlusse der Aufführung wurde er mit Blumen überschüttet. Auch ward dem trefflichen Meister bei seiner Ankunft am Abende vor dem Concerte von den vereinigten Männerchören ein Ständchen gebracht, und im Laufe des Concerttages wie des darauf folgenden Vormittags bemühte man sich von allen Seiten, ihm Ovationen darzubringen. Wir können diesen Bericht nicht schliessen, ohne der aufopfernden Bemühungen unseres Musik-Directors, des Herrn Albert Hahn, zu erwähnen, dessen rastlosem künstlerischem Streben wir die vollendete Aufführung zu verdanken haben.

München. Der „Fliegende Holländer“ ist am 4. d. Mts. endlich vor überfülltem Hause in Scene gegangen. Der Beifall war ein ausserordentlicher, besonders nach dem zweiten Acte, und Wagner wurde nebst den Repräsentanten der Haupt-Parteien, Herrn Kindermann und Fräulein Stehle, enthusiastisch gerufen. Der König wohnte der Aufführung mit lebhafter Theilnahme bei.

Ankündigungen.

Für 1865.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Neue Folge. Dritter Jahrgang. Wöchentlich eine Nummer.

Preis vierteljährlich 1 Thlr. 10 Ngr.

Zu beziehen durch alle Postämter, so wie durch alle Buch- und Musikhandlungen aus dem Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, schöne und correcte Ausgabe in 24 Serien.

In broschirten oder eleganten Sarsenetbänden.

Daraus für grössere Kreise:

	broch.	eleg.	geb.
	Thlr.	Ngr.	Thlr.
Streich-Quartette in Partitur. (Serie 6.) Nr. 1—17.	11	6	12 10
Streich-Quartette in Stimmen. (Serie 6.) Nr. 1—17.	16	21	18 15
Pianof.-Quintett u. Quartette. (Ser. 10.) Nr. 1—5.	5	24	6 20
Trios f. Pianof., Viol. u. Vcell. (Ser. 11.) Nr. 1—13.	14	—	15 20
Sonaten etc. f. Pianof. u. Viol. (Ser. 12.) Nr. 1—12.	8	21	9 10
Sonaten etc. f. Pianof. u. Vcell. (Ser. 13.) Nr. 1—8.	5	12	6 12
Werke f. d. Pianof. zu 4 Händ. (Ser. 15.) Nr. 1—4.	1	6	1 21
Sonaten für Pianoforte allein. (Ser. 16.) Nr. 1—38.	15	—	16 15
Variationen f. d. Pianoforte. (Ser. 17.) Nr. 1—21.	5	24	6 10
Kleinere Stücke f. d. Pianof. (Ser. 18.) Nr. 1—16.	3	9	3 25
Lieder u. Gesänge m. Pianof. (Ser. 23.) Nr. 1—43.	5	—	5 18

Die übrigen Serien enthalten: 1. Symphonieen. 2. Andere Orchesterwerke. 3. Ouverturen. 4. Für Violine und Orchester. 5. Für fünf und mehrere Instrumente. 7. Für Violine, Bratsche u. Violoncell. 8. Für Blasinstrumente. 9. Für Pianoforte und Orchester. 14. Für Pianoforte und Blasinstrumente. 19. Kirchenmusik. 20. Dramatische Werke. 21. Cantaten. 22. Gesänge mit Orchester. 24. Lieder mit Pianoforte, Violine u. Violoncell. — Ausführliche Prospective sind durch alle Buch- u. Musicalienhandl. unentgeltlich zu erhalten.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Eleg. gebunden. 6 Thlr. 15 Ngr.

Neue Musicalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven, L. van, Concerte für das Pianoforte allein. Neue Ausgabe.

Nr. 4, in G-dur. Op. 58. n. 27 Ngr.

„ 5, in Es-dur. Op. 73. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

— — Overture zu Fidelio in E-dur. Arrangement zu 4 Händen. 15 Ngr.

Brassin, L., Op. 22, Concerto pour le Piano avec Accompagnement de l'Orchestre. 4 Thlr. 15 Ngr.

— — Le Mème pour le Piano seul. 1 Thlr. 15 Ngr.

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Zweite Reihe. Nr. 117. Vogel, Der gefallene Engel. 5 Ngr.

„ 118. Lindblad, A. F., Im Heu, aus den neun Liedern. Nr. 6. 5 Ngr.

„ 119. — — Der Verdacht, aus den neun Liedern. Nr. 7. 5 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99.) 45 Lieder. In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck, zu Festgeschenken passend. 6 Thlr. 15 Ngr.

Meumann, E., Op. 13, Caprice pour le Piano. 25 Ngr.

— — Op. 14, Allegro serioso pour le Piano. 25 Ngr.

Reinecke, C., Op. 81, Eine Novelle in Liedern. Cyklus von Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Schletterer, H. M., Op. 1, 3 Psalmen für mehrstimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass). Zunächst für kirchlichen Gebrauch. Part. u. Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Scholz, B., Op. 16, Requiem für Soli, Chor und Orchester. Die Orchesterstimmen. 3 Thlr. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 54, Concert für das Pianoforte in A-moll. Arrangement zu 4 Hdn. von A. Horn. 2 Thlr. 20 Ngr.

Taubert, W., Op. 145, Zehn Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Neue Folge. Zweites Heft. 1 Thlr. 10 Ngr.

Classische Gesangmusik.

So eben erschien bei Adolf Gumprecht in Leipzig „Classisches Bass-Album“, enthaltend die 24 vorzüglichsten Bass- und Bariton-Arien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, mit Begleitung, nebst Abhandlungen über den Vortrag jeder und über Auffassung von Gesangstücken im Allgemeinen, ferner Biographien und Portraits-Tableau. 4 Thlr. Elegant gebunden 5 Thlr.

Es bildet den neuesten Band dieser beliebten, durch Wort und Bild illustrirten Ausgabe (Auswahl) music. Meisterwerke, von welcher „Sopran-“, „Zweites Sopran-“ und „Alt-Album“ bereits erschienen sind, jedes Album compl. zu 4 Thlr., reich gebunden 5 Thlr. Ihre Vorzüge — Correctheit von Noten und Text, glückliche Auswahl des Besten im betr. Gebiete, verbesserte Text-Übersetzungen, Abhandlungen über den Vortrag von Gustav Engel in Berlin, Biographien und Charakteristiken, ungemein schöne Portraits der sechs Meister, endlich glänzendste Ausstattung, grosse, in Metall gestochene Noten, nicht Typendruck, und Kupferdruckpapier, bei mässigem Preise — sind von den music. Journalen und Zeitungs-Feuilletons allseitig (auch von der Niederrh. Musik-Zeitung) anerkannt worden — Als gediegene und sehr präsentable Geschenke zu empfehlen.

Auch ein „classisches Pianoforte-Album“ mit Portraits und Biographien ist in derselben Ausgabe zu 2 Thlr. 18 Sgr. erschienen, elegant gebunden zu 3 Thlr. 18 Sgr.

Portraits-Tableau apart auf chines. Papier 1 1/2 Thlr. Einzelne Gesänge 5 Sgr. pr. Bogen. In allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes zu haben. Prospective gratis.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau sind erschienen und durch jede Buchhandlung (in Köln durch die M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung) zu beziehen:

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen. (Vollständig in vier Bänden.) Erster Band Preis 3 Thlr. Zweiter Band Preis 4 Thlr.

Westphal, Rudolf, Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. (In zwei Abtheilungen.) Erste Abtheilung. Geheftet. Preis 1 Thlr. 22 1/2 Sgr.

Westphal, Rudolf, System der antiken Rhythmik. Geheftet. Preis 1 Thlr. 15 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Höhle Nr. 1.

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.