

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 28. Januar 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Hans Oyart von Köln. Nach Urkunden mitgetheilt von Ernst Pasqué. — Pariser Briefe. I. (Die kaiserliche Regierung und die Tonkunst — Die Operntheater — Die Africanerin — Adelina Patti — Madame Gennetier — *Le Capitaine Henriot* von Gevaert — *Violetta* = Nilsson.) — G. F. Händel's „Josua“. Aufgeführt im sechsten Gürzenich-Concerte in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Darmstadt, Verdi's „Violetta“ — Hamburg, Aufführung der „Lorelei“ von Max Bruch).

Hans Oyart von Köln.

Nach Urkunden mitgetheilt von Ernst Pasqué.

Neuere Forschungen haben manches Interessante zu Tage gefördert auf dem Gebiete alt-kölnischer Kunstgeschichte. Recht ergiebig scheinen die Quellen geflossen zu sein über die Vertreter der Maler- wie der Baukunst, spärlicher jedoch über die der Musik. Und doch muss die Vaterstadt Franko's, des Schöpfers des musicalischen Zeitmaasses, gar manche Musiker der Welt geschenkt haben, besonders zur Zeit, als die Niederländer als Hauptvertreter musicalischer Kunst nach allen Richtungen hin auszogen, um zu lehren, vorzuführen, was scharfsinnige Geister der Ihrigen, was sie selbst auf dem Felde der Musik erdacht und geschaffen. Ueber einen solchen alten kölnischen Musiker aus der Epoche, welche die Musikgeschichte als die der „Niederländer“ bezeichnet, sollen die folgenden Zeilen — Urkunden des „gemeinschaftlichen Archivs“ zu Weimar entnommen — einige Aufschlüsse geben. Ist es auch wenig, was sie über ihn bringen, so wird dies Wenige doch immer hinreichen, einen vollständig verschollenen kölnischen Meister der Jetztzeit wieder vorzuführen, zu beweisen, dass er gelebt und wacker gewirkt in seiner Kunst, dass er ferner in jeder Hinsicht ein würdiger Sohn seiner Vaterstadt Köln gewesen.

Am kursächsischen Hofe zu Torgau stand zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts die Musik in schönster Blüthe. Bekannt ist der daselbst als Sänger und Meister der Capelle wirkende Johannes Walther*) noch da-

*) Johannes Walther muss in den letzten Jahren des XV. Jahrhunderts geboren worden sein, dann als Capellknabe das Singen, die Musik am Hofe zu Torgau erlernt haben; er befindet sich schon all dort unter Friedrich dem Weisen. Sein eigentliches Todesjahr war bis jetzt unbekannt; ich vermag, es anzugeben. Gerber meint, dass „man füglich 1555 dafür annehmen“ könne; Schilling, Gerber's Nachschreiber, sagt frischweg, dass er „nach 1552 starb“. Letzteres ist in so weit richtig, als Walther freilich nach

durch, dass er an der Entwicklung des evangelischen Kirchengesanges den thätigsten Antheil genommen. Mit Conrad Rupff (nicht Rumpf), des Kurfürsten „altem Sangemeister“, war er 1524 von Luther nach Wittenberg berufen worden, um dort im Verein mit letzterem die deutsche Messe einzurichten. Zugleich schuf Walther dann das erste evangelische Gesangbuch*).

Während Walther nun hauptsächlich der Cantorei, dem Gesange in der kurfürstlichen Capelle vorstand, erscheint neben ihm als Organist ein Mann, dessen Name bisher wohl noch nirgends genannt worden ist. Es war

1552 gestorben, doch nicht im Sinne Schilling's. Sein Todesjahr ist 1570, und starb er vor dem 24. April desselben Jahres. Unter diesem Datum nämlich kommt Christoph Baumgärtner, Stiftsverwalter zu Altenburg, bei dem Herzog Johann Wilhelm ein um „einen jährlichen Zins von 13 neuen Schocken und 10 Gr.“ (etwa 39 Gulden 10 Gr.) von dem Einkommen einer Vicarei an der Stiftskirche zu Altenburg, „womit Johannes Walther auf Lebenszeit begnadigt“ gewesen war und der nun „durch das Absterben des Herrn Johannes Walther seliger zu Torgau wieder anheimgefallen“. Ein Secretär, welcher ein Gutachten über diese Eingabe abstattet, nennt das „Beneficium“ 39 alte Schock und 10 Gr. Ferner sagt derselbe, dass noch 100 Gulden für Walther rückständig wären, um deren Auszahlung der Sohn Walther's gewiss einkommen würde. Diese 100 Gulden bildeten ein Geschenk, welches der Herzog dem alten Walther bestimmte, als dieser ihm zu Anfange des Jahres 1570 ein „Cantional in Unterthänigkeit dedieirt“. Aus diesen Mittheilungen geht wohl auf das bestimmteste hervor, dass Walther zur selben Zeit, also kurz vor dem 24. April des Jahres 1570, gestorben.

*) Eine Handschrift von ihm in der herzoglich coburgischen Bibliothek gibt über dieses Zusammenwirken interessante Aufschlüsse. Im Auszuge wird sie mitgetheilt von Gerber, N. L., Bd. IV, S. 505, ausführlicher durch Winterfeld: „Der evangelische Kirchengesang“, Bd. I, S. 150. — Das Gesangbuch führte den einfachen Titel: „Geistlich Gesangk-Buchlege. Autore Joanne Walthero.“ Wittenberg, 1524. G. 4to. Es enthielt 43 drei-, vier- und fünfstimmige Gesänge von Walther und anderen Meistern. Die zweite Auflage erschien 1525, die dritte 1537 zu Strassburg mit 52 mehrstimmigen Gesängen; 1544 erschien das Buch zum vierten Male mit 100 und 1551 in fünfter Auflage mit 125 Gesängen, die beiden letzten Male wiederum in Wittenberg.

Hans Oyart aus Köln, in den Urkunden gewöhnlich als „Hans von Cölln“ aufgeführt. Er zählte zu den niederländischen Meistern, welche die Welt durchzogen, um ihre erlangte Kunstfertigkeit als Contrapunktisten und Sänger, oder als Orgelspieler in irgend einer der fürstlichen Capellen, den Pflanzstätten musicalischer Kunst, zu verwerthen. Nach mancherlei Fahrten, die sich wohl bis Italien, Venedig, allwo das Orgelspiel damals in höchster Blüthe stand, ausgedehnt haben mochten, war er etwa in dem zweiten Jahrzehend des sechszehnten Jahrhunderts und wohl im besten Mannesalter an den kursächsischen Hof nach Torgau gekommen und in die Dienste Friedrich's des Weisen getreten. Hier mag er sich wohl sofort der neuen Lehre Luther's, der durch seinen Herrn und Kurfürsten beschützten Reformation, angeschlossen haben. Die erste urkundliche Erwähnung Hans Oyart's datirt vom Jahre 1526, also ein Jahr nach dem Tode Friedrich's des Weisen. Des letzteren Bruder und Nachfolger in der Kur, Johann der Beständige (1525—1532), unterzeichnete nämlich zu Weimar am Sonntag Martini 1526 die Bestallung „Hans Oyart's von Cölln“ als Organist „auf Lebenslang“, wegen „angenehmen und treuen Diensten, so er dem Weyland Churfürst Friedrich“ und dem Obigen geleistet. Diese Bestallung sicherte dem kölnischen Maestro jährlich an Besoldung 32 Gulden, 2 frankfurter Malter Korn und „Kost und Kleidung bei Hof“ auf Lebenslang. Diese Besoldung erscheint auf den ersten Blick zwar gering, doch war sie für damalige Verhältnisse nicht unbedeutend, überhaupt eine der besten, welche der kurfürstliche Hofcapell-Etat zu jener Zeit aufzuweisen hatte*).

*) Ueber die Verhältnisse der Capelle nach obiger Richtung gibt die folgende Urkunde aus dem Jahre 1524 hinlänglichen Aufschluss:

„Anschlag der Singer-Unterhaltung allenthalb auf ein gantz Jahr in Geld.“	
Kostgeld auf 1 Jahr.	
297 Gld. 3 Gr.	Kostgeld auf 7 grosse Singer.
173 „ 7 „	Kostgeld auf 10 Singer-Knaben.
14 „ 8 „	denselben Knaben für Vespertrank.
17 „ 20 „	denselben „znr Nottdurft“.
22 „ 6 „	den beiden Organisten Kostgeld (Oyart und Zuckenranfft).
19 „ 7 „	dem Organisten-Knecht Kostgeld.
Kleydung auf 1 Jahr.	
168 Gld. — Gr.	12 grossen Singern für die Kleidung, jedem 14 Gld.
96 „ — „	12 Singerknaben, jedem 8 Gld.
2 „ — „	den Knaben zu Pantoffeln.
5 „ — „	den Knaben zu Piretten (Baretten).
Soldt der Singer auf 1 Jahr.	
32 Gld. — Gr.	Herr Cunrad (Rüpf).
24 „ — „	Benedikt (Zuckenranfft).
24 „ — „	Johann, Organisten (Hans Oyart).
144 „ — „	9 grossen Singern, jedem 16 Gld.
10 „ — „	zum neuen Jahr den grossen Singern.

Hans Oyart diente seinem neuen Herrn mit gleicher Treue bis zu dessen Tode, der 1532 erfolgte. Von dem Sohne und Nachfolger Johann's, dem später so unglücklichen Johann Friedrich dem Grossmüthigen, wurde er in seiner Stelle mit gleicher Besoldung gelassen. Diese Anhänglichkeit an das kurfürstliche Haus, dessen drittem Gliede Meister Oyart nun diente, bekundete sich in wahrhaft rührender Weise bei dem Unglücke, welchem Johann Friedrich nach der Schlacht bei Mühlberg (24. April 1547) erlag. Während die meisten Diener des abgesetzten, gefangenen Fürsten, darunter auch Johannes Walther mit seinen Singern, der ganzen Capelle, dem neuen Herrn und Kurfürsten Moritz zueilten, ihm ihre Dienste antrugen, von diesem auch aufs beste auf- und angenommen wurden, blieb Hans Oyart von den Musikern der Einzige seinem unglücklichen Herrn getreu. Trotzdem diese Handlungsweise ihn wohl sicherer Noth zuführen musste, verschmähte der brave Mann gewiss verlockende Anträge von Seiten der neuen Machthaber. Wie Lucas Kranach, der Maler und Bürgermeister Wittenbergs, wollte er mit seinem gefangenen Herrn lieber das Unglück theilen, als von dessen Feinden Wohlthaten empfangen. Ein Schreiben an den gefangenen Kurfürsten, datirt „Torgau, am Pfingsttage 1547,“ drückt diese Gesinnungen aus. Darin versucht er, den Kurfürsten über sein grosses Unglück zu trösten, sich zugleich erbietend, ihm auch ferner zu dienen. Er erhalte jetzt kein Kostgeld, keinen Lohn mehr. Sein Kostgeld wie Lohn sei bisher wöchentlich in seiner Haushaltung aufgegangen, daher er nichts im Vorrath habe und Noth leiden zu müssen glaube. Er sei aber auch ohne das nicht gesinnet, in Herzog Moritzens Dienste zu treten, sondern mit Freuden bereit, bei dem Kurfürsten zu bleiben und ihm zu folgen, in Betrachtung der gnädigen Wohlthaten, die ihm von des Kurfürsten Vetter (Ohm) und Vater, so wie von dem Kurfürsten selbst widerfahren. Auf dieses Schreiben verfügte der gefangene Kurfürst sofort von Augsburg aus, dass Hans von Cölln bei ihm bleiben solle. Eine darauf bezügliche Stelle eines Briefes an seine Söhne (Johann Friedrich den Mittleren und Johann Wilhelm) lautet: „Johannes von Cölln und sein Sohn, weil er unter Herzog Moritz nit bleiben will, haben wir sagen lassen, sich gen Weimar zu verfügen und sein Amt zu verwalten, wie zuvor. — Deme wollen E. B. zu seiner Ankunft sein Besoldung und den Schlaftrunk und auch das Kostgeld reichen lassen, und die Verordnung thun, dass er etwo möge unterbracht werden. Daran geschieht uns zu Gefallen.“

3 Gld. — Gr. den Knaben Martini anzusingen.

Kostgeld 545 Gld. 8 Gr. Kleidung 271 Gld. Soldt 237 Gld.

Summa der ganzen Unterhaltung der Singer 1053 Gld. 8 Gr.

Hans von Cölln zog also mit den Seinigen nach Weimar, der nunmehrigen Residenz der Söhne des seiner Würde als Kurfürst entsetzten Johann Friedrich. Dem nunmehr schon alten Meister folgten ein Weib und zwei Söhne; der ältere, Hans, wie der Vater, geheissen, war, wie dieser, Musiker und Organist, der jüngere, damals vielleicht 13 — 14 Jahre alt, hiess Gabriel und muss mehr Lust zu den Wissenschaften, denn zur edlen Musica verspürt haben, wie eine Mittheilung aus seinem späteren Leben zeigen wird. In Weimar wurden die Verhältnisse der herzoglichen Diener geregelt und festgestellt, und Hans Oyart erhielt mit einigen Veränderungen seine alte, früher mitgetheilte Besoldung, jetzt bestehend in 32 Gulden auf „lebenslang“, 8 Gulden „Dienstgeld auf Abkündigung“, 10 Gr. Kostgeld wöchentlich, Sommer- und Winterkleidung „bei Hof“ *) und 24 Scheffel Korn aus dem Amte Torgau, sodann noch, weil er sich nach des „gnädigen Herrn Niederlage so unterthäniglich erzeiget“ und dem Hofe „gen Weimar gefolget“, als Zulage jährlich 4 Tonnen Bier und 4 Eimer Wein als „Schlaftrunk“, 8 Gulden Hauszins und 4 Klafter Holz. — Mit dieser bunten Besoldung hätten Hans Oyart und die Seinigen schon zufrieden sein, gewiss recht angenehm und sorgenfrei leben können, besonders als bald darauf noch andere kleine Zulagen erfolgten. So empfing der junge Hans von Cölln, gleich seinem Vater, 15 Ellen lundisch Tuch zur Winterkleidung und einige Gulden, weil er dem Vater beim „Orgelschlagen“ half; ferner wurden dem alten Hans zwei „Lehrburschen“ zugewiesen, wofür er 15 Gulden und ein Malter Korn erhalten sollte. Doch hatte die ganze Besoldungs-Angelegenheit eine recht trübe Schattenseite, die darin bestand, dass sie sich wohl Schwarz auf Weiss in Hansens Händen befand, doch in Wirklichkeit nicht in seinen Besitz gelangte. Schon zu Anfang des Jahres 1549 bittet der alte Meister den gefangenen Kurfürsten, seinem Sohne, dem Herzoge Friedrich dem Mittleren, zu befehlen, ihm von den „restirenden 40 Gulden nur 20 Gulden“ reichen zu lassen, auf dass er als „alter, schwacher Mann“ im Winter mit den Seinigen nicht Noth zu leiden brauche.

Ogleich der gefangene Fürst den besten Willen gehabt haben mag, den Klagen des alten, treuen Musikers gerecht zu werden, gewiss auch darauf bezügliche Befehle seinen Söhnen nach Weimar zukommen liess, so scheinen

*) Zu einer solchen Kleidung wurden pro Mann gerechnet und verabreicht: 15 Ellen lundisch (londoner) Tuch, 15 Ellen Barchent, 1½ Elle Futtertuch und 3 Ellen Leinwand. Form und Farbe der Kleidung wechselte. So trugen die Capellisten einmal graue Hosen und Strümpfe und braune Jacken, geschlitzt, dann wieder glatte schwarze Jacken und gelbe Hosen und Strümpfe, dazu hoher, runder Hut mit ganz schmaler Krempe, kleiner schwarzer Feder und Nackenschirm von gleicher Farbe, das Haar bedeckend.

doch weder die 40 restirenden, noch die 20 geforderten Gulden gezahlt worden zu sein. Im selben Jahre 1549 wendet sich Hans von Cölln noch einmal an seinen Fürsten um besagte 40 Gulden, doch legt er jetzt seinen Bitten noch Anderes zu Grunde. Schlechter und theurer Herberge halber — er muss 12 Gulden zahlen pro Jahr — möchte er sich gern ein Häuslein kaufen, und da man ihm aus besonderer Freundschaft ein solches in Weimar für 90 Gulden ablassen will, so bittet er unterthänigst um die 40 rückständigen Gulden und um einen Vorschuss von 20 — 30 Gulden. Sein Gesuch unterstützt er noch mit den Worten: „damit ich armer alter Mann eine gewisse Herberg haben möge“. Der alte, fahrende Musiker sehnte sich nach einer festen Heimat für sich und die Seinigen! Ob der Fürst diesem rührenden Gesuche des armen Meisters willfahrt oder nicht, vermag ich nicht anzugeben, wohl aber, dass der alte Hans von Cölln bald darauf eine endliche und bessere Heimat gefunden. Im folgenden Jahre 1550 schied er aus dem Leben, das er mit gleicher Treue seinem Herrn und seiner Kunst geweiht, wohl wie mancher seiner Collegen die enttäuschende Gewissheit mit in sein Grab nehmend, dass die edle Frau Musica dem gereiften Manne wohl nur zum kleinsten Theile gehalten, was sie dem für sie begeisterten Jünglinge versprochen. —

Noch einige Worte über die beiden Söhne des alten verschollenen, kölnischen Meisters.

Das Loos des Vaters mag dem „jungen Hans von Cölln“, der mit den Jahren auch ein tüchtiger Organist geworden, wohl nicht allzu verführerisch erschienen sein, denn als der herzogliche Hofmarschall-Rath Wolff Goldacker ihn gegen übliche Besoldung in Pflicht auf lebenslang nehmen wollte, sträubte er sich wohl ein Weniges, musste aber endlich, durch harte Nothwendigkeit gezwungen, nachgeben und das Amt des Vaters übernehmen und antreten. Der Gedanke an seine alte Mutter, die er zu ernähren hatte, mag zu dem Entschlusse wohl auch mit beigetragen haben. Er erlebte als herzoglicher Organist die Rückkehr Johann Friedrich's aus der Gefangenschaft und dessen Einzug in Weimar 1552. Hätte der „alte Hans von Cölln“ zu dieser Zeit noch gelebt, er wäre werth gewesen, gleich Lucas Kranach in der Kutsche und an der Seite des Herrn in Weimar einzuziehen. Die bewiesene Treue des Musikers hielt der des Malers vollständig das Gleichgewicht! — Der junge Hans erlebte indessen noch mehr. 1562 bekam er zu seiner Organistenstelle noch die eines — „Gewand-Austheilers“, wogegen der zeitweilige Gewandschreiber und zunftmässige Schneider Lucas Ott sich gar gewaltig, doch ohne Erfolg sträubte. Vier Jahre später, 1566, bekam er sogar seinen Abschied, nachdem

er seinen Herrn, Herzog Johann Friedrich den Mittelern, der über ihn ausgesprochenen Acht hatte erliegen sehen. Er schüttelte den Staub von seinen Füßen und verliess Weimar: — sein Mütterchen war unterdessen wohl auch gestorben und zu ihrem alten Hans heimgegangen, was ihm den Abschied wohl leichter gemacht haben mag. Wohin er sich gewandt, was aus ihm geworden, vermag ich nicht anzugeben.

Der jüngere Sohn des kölnischen Meisters, Gabriel, bezog die neu gestiftete Universität Jena. Von dort aus bewarben sich 1555 die beiden bekannten Theologen Victorinus Strigel und Johannes Stigel beim Herzoge um ein Stipendium für den Sohn des Musikers, weil er „Talent habe und dem Lande nützlich sein könne“. Ob Gabriel Oyart gehalten, was jene beiden Gelehrten vorausgesetzt, vermag ich eben so wenig zu sagen, als irgend etwas über das fernere Schicksal seines musicalischen Bruders. Der Leser und Forscher muss sich eben mit der kleinen Ausbeute aus dem staubigen Schacht des „gemeinschaftlichen Archivs zu Weimar“ begnügen, die, wenn auch nicht von grosser Bedeutung, doch immerhin einen alten verschollenen, kölnischen Meister und wackeren Mann sammt seinen Söhnen wieder in etwa ins Dasein zurückzurufen und in die grosse, bunte Reihe seiner mehr oder minder berühmten Collegen und Zeitgenossen zu stellen vermöchte.

Möge der arme Hans von Cölln nicht aufs Neue der Vergessenheit anheimfallen!

Pariser Briefe.

I.

(Die kaiserliche Regierung und die Tonkunst — Die Operntheater — Die Africanerin — Adelina Patti — Madame Gennetier — *Le Capitaine Henriot* von Gevaert — *Violetta* = Nilsson).

Ein Rückblick auf das vorige Jahr und namentlich auf die letzten Monate desselben muss zwar anerkennen, dass die Staats-Regierung es an Gesetzen und Verfügungen zum Vortheile der Tonkunst nicht fehlen lässt; allein der gute Wille von oben allein ist für den Boden der Kunst nicht befruchtend, mit dem Organisiren und Decretiren ruft man keine Talente hervor. Dennoch verdient es Dank, dass der Boden gesäubert und von den Hindernissen befreit wird, welche veraltete Vorrechte dem Keimen und Treiben junger, zeugender Kraft entgegen stellten.

Ausser dem Gesetze über die Freiheit der Theater ist in dieser Beziehung aus dem vorigen Jahre auch das Decret vom 4. Mai, welches die Preisbewerbungen junger Componisten betrifft, als ein Fortschritt zu betrachten; die

wichtigsten Artikel desselben sind, dass das so genannte römische Stipendium nicht mehr von dem ganzen Senate der Akademie der schönen Künste, sondern von einer Jury von neun Notabilitäten aus deren Mitte zuerkannt wird, und dass es dem *Théâtre lyrique* zugleich mit der Bewilligung einer Subvention zur Pflicht gemacht worden ist, jedes Jahr einen Concours zwischen den Stipendiaten von Rom durch die Composition einer Oper in drei Acten zu veranstalten, zu welcher die Direction das Textbuch liefern muss. Dieser Concours hat im vorigen Jahre zum ersten Male Statt gefunden: unter fünf Bewerbern hat ein Herr Barthe den Sieg davon getragen; seine Composition des Textes „Die Braut von Abydos“ wird zur Aufführung kommen. Es ist zu bemerken, dass die fünf Bewerber selbst die Mitglieder der Jury wählen; es waren unter diesen Auber, Gounod, David, Reber, Massé u. s. w. Barthe, der älteste unter den Bewerbern, hatte schon im Jahre 1854 den römischen Preis erhalten.

Im vergangenen October wurde die Cantate eines jungen Musikers, eines Deutschen, Namens Sieg, gekrönt. Er hatte mit den jungen Malern, Architekten u. s. w., welche ebenfalls Preise erlangt, die hohe Ehre, vom Kaiser zur Tafel nach St. Cloud geladen zu werden. Nach der Tafel überreichte die Kaiserin den Künstlern die photographirten Portraits beider Majestäten, unter welche der Kaiser eigenhändig seinen Namen geschrieben hatte. Die Aufführung der Cantate von Sieg fand im November im Opernhause (auch nach einer neuen Verfügung) Statt; die ganze Akademie der schönen Künste war zugegen, und in der grossen Holloge neben der kaiserlichen sah man den Minister des kaiserlichen Hauses, Vaillant, die Grafen Baccocchi und Nieuwerkerke, General-Intendanten der Theater und der Museen u. s. w. In der That, man kann nicht mehr thun, um die Kunst zu ehren, als die gegenwärtige Regierung von Frankreich im Gegensatze gegen so manche deutsche Höfe thut.

Die grosse Oper hat ausser Mermet's „*Roland à Roncevaux*“ nichts gebracht, was Leben verspräche, jedoch trotzdem theils durch den Erfolg dieser Oper, theils durch glänzend ausgestattete Wiederholungen, unter denen namentlich Rossini's „*Moses*“ prangte, sehr gute Geschäfte gemacht. Meyerbeer's „*Africanerin*“ nimmt unter Féti's Oberleitung gegenwärtig die Studien der Betheiligten in Anspruch. Die Besetzung ist folgende: Vasco de Gama (Tenor): Naudin. — Don Pedro, Gross-Admiral (Bass): Belval. — Nelasko (Bariton): Faure. — Der Gross-Inquisitor (Bass): Aubin. — Don Alvar (Tenor): Warot. — Selica, Königin von Madagascar: Mademoiselle Marie Sax. — Ines: Mademoiselle Battu. Der Ort der Handlung ist zuerst Lissabon, und zwar im ersten Acte

der Palast des Staatsrathes, im zweiten der Kerker, in welchem Vasco de Gama gefangen sitzt. Der dritte Act spielt auf offener See auf einem Schiffe, die beiden letzten Acte in Africa. Weiter in den Inhalt zu dringen, ist bis jetzt nicht vergönnt.

Die Italiäner haben nichts Neues gebracht — wo sollte es auch herkommen? — und zum Ersatze Altes, zum Theil Gutes, zum Theil sehr Mittelmässiges, wieder hervorgeholt. Zu ersterem kann man „Don Pasquale“ zählen, zu letzterem „Roberto Devereux“ (Elisabeth und Graf Essex) von Donizetti, eines der schwächsten Producte (aus dem Jahre 1837) des begabten Componisten. Was aber bei ihnen immer neu bleibt, ist Adelina Patti, die fast jeder Rolle, die sie übernimmt, wie z. B. der Norina in Don Pasquale, den Stempel eigenthümlicher, auf Instinct beruhender Auffassung und reizender Ausführung aufdrückt. Dagegen fiel in derselben Oper der sonst geschätzte Tenor Baragli gänzlich durch; zwar liessen die Musiker seiner ausgezeichneten Technik in der Vocalisation Gerechtigkeit widerfahren, aber die Klanglosigkeit seiner Stimme hinderte ihn so sehr, seine Kunst geltend zu machen, dass bei dem Ständchen wiederholte *Chut! Chut!* im Publicum laut wurden. Späterhin, als nun gar Fraschini mit seiner Prachtstimme und seinem grossen Stile wieder erschien, war er ganz unmöglich. Dieser immer noch gewaltig imponirende Sänger trat als Manrico im „Trovatore“ auf, und die Aufführung dieser Oper mit Madame Charton-Demeur als Leonore und Madame Demeric-Lablache als Azucena war überhaupt eine der gelungensten der ganzen Saison.

Aber bei diesem Leisten sollten die Italiäner auch bleiben und endlich einmal der Mode entsagen, den „Don Juan“ jedes Jahr auf ihr Repertoire zu setzen und so das grösste Meisterwerk Mozart's einer conventionellen Fetisch-Anbetung zum Opfer zu bringen. Von der Ungeschicktheit und Nachlässigkeit, womit auch diesen Winter diese Oper wieder gegeben wurde, kann man sich in Deutschland gar keine Vorstellung machen, da selbst die unbedeutenderen Provinzialbühnen bei Euch mehr Respect und Pietät vor Mozart zeigen, als hier die mit Tausenden bezahlten Sänger der kaiserlichen Residenz. Würde man es z. B. am kleinsten deutschen Orte ertragen haben, dass das berühmte Masken-Terzett nur als Duett gesungen würde? Und das war hier wirklich so, denn Elvira war gleich Null, und auch Ottavio (Baragli) konnte neben Donna Anna (Madame La Grange) nicht aufkommen. Letztere mag immerhin noch eine grosse Sängerin sein, aber ihre Mittel reichen zu einer Donna Anna nicht mehr aus; an der Demoiselle van der Beck (Elvira) war neben Jugend und schöner Erscheinung die Dreistigkeit zu bewun-

dern, eine solche Partie zu übernehmen! Adelina Patti (Zerline) wurde zwar gewaltig applaudirt und musste ein paar Sachen *da capo* singen: sie hat nun einmal die Vogue für sich und verdient sie auch in italiänischen Opern: ob aber an jenem Abende das wirkliche Publicum, das sich im Ganzen sehr ruhig und kalt verhielt, oder eine Claque — doch halt! die Wörter *Claqueurs* und *Romains* sind abgethan; die Leute heissen jetzt *Artisans du succès!* — ihr die Ovationen brachte, ist schwer zu entscheiden, da das Publicum der italiänischen Oper überhaupt nicht im Stande ist, für die Musik als solche sich zu begeistern, sondern nur den Sänger beklatscht. Für jeden wahren Verehrer Mozart's aber war ihre Leistung eine Entstellung der Zerline in Spiel und Gesang; denn zur Darstellung der Zerline reicht ihr Instinct nicht hin, und an Intelligenz zum Studium des Charakters einer Rolle fehlt es ihr durchaus; musicalisch betrachtet aber sang sie Mozart gerade so wie Bellini oder Donizetti. Nimm dazu, dass Delle Sedie sich vergeblich quält, ein Don Giovanni zu scheinen, dass selbst Scalese, der unvergleichliche Buffo im Barbier, ein steifer, ungelenker Leporello ist, so wirst du ein Bild von einer Don-Juan-Vorstellung in Paris haben.

Die komische Oper hatte im Anfange des vorigen Jahres mit Scribe's letztem Libretto: *La Fiancée du roi de Garbe*, mit Auber's Musik eine Zeit lang recht artige Einnahmen erzielt. Späterhin brachte sie „Lara“ von Aimé Maillart*), daneben die Wiederaufnahme von Halévy's „Blitz“ und Ambroise Thomas' „Sommernachts Traum“. In letzterem debutirte Madame Gennetier in der Rolle der Elisabeth mit grossem Beifalle, den sie sich auch später zu erhalten gewusst hat. Sie kam vom Theater zu Toulouse, wo sie eines Abends den Theater-Director, der Meyerbeer's „Robert“ angekündigt hatte, aus der Verlegenheit riss, indem sie zu der Rolle der Prinzessin auf der Stelle auch die Partie der Alice, deren Darstellerin krank geworden, übernahm — ein Kraftstück, das auch in Deutschland schon vorgekommen ist. Ihre Hauptstärke besteht in der Correctheit und Zierlichkeit der Coloratur, wobei ihre Stimme in der mittleren und tieferen Region sich durch eine wohllautendere Klangfülle auszeichnet, als man sie sonst bei den französischen Vocalisations-Künstlerinnen findet. — Vor Jahresschluss hat dann noch die komische Oper eine Neuigkeit gebracht: *Le capitaine Henriot*, in drei Acten, Text von Victorien Sardou und Gustav Vaez, Musik von Gevaert. Die erste Vorstellung fand noch am 29. December v. J. Statt.

Der Capitain Henriot in diesem Stücke ist kein Anderer als Heinrich IV., der grosse König von Frank-

*) Vgl. Jahrgang 1864, Nr. 15.

reich; daher die auffallende Protection aller Legitimisten für das Stück, das ein hübsches, verwickelt intriguirtes Lustspiel mit meist interessanter Musik ist. Das National-Bewusstsein für den tapferen, guten und lebenslustigen König ist aber dermaassen bei den heutigen Parisern untergegangen, dass bei den häufigen: *Vive le Roi!* auf dem Theater nur der erste Rang applaudirt, dessen Logen der alte Adel des Faubourg St. Germain inne hat, das Parterre aber sich verwundert umsieht und fragt, was der Lärm da oben denn eigentlich bedeuten solle? Kennt doch das pariser Volk der jetzigen Generation selbst das köstliche Volkslied nicht mehr:

Vive Henri quatre

Vive ce roi vaillant!

Ce diable à quatre

A le triple talent

Et de boire et de battre

Et d'être un vert galant!

dessen Melodie mir aus den Erzählungen über Deinen Aufenthalt in Paris im Jahre 1814 noch eben so fest im Gedächtnisse sitzt, wie die andere auf Napoleon, die damals auch in Paris neben jener auf den Strassen gesungen wurde:

Il était un p'tit homme

Qui s'appellait le grand

En partant:

Mais vous allez voir, comme

Il revenait petit

A Paris

Gai, gai, mes amis,

Chantons le renom

Du grand Napoléon!

So ändern sich die Zeiten! Beide Volkslieder sind verschwunden, und wenn ich einigen Freunden Glauben schenken soll, wozu ich allen Grund habe, so sind sogar in den letzten Aufführungen des „Capitain Henriot“ die häufigen: *Vive le Roi!* beschränkt worden. Man hatte die „Freiheit der Theater“ missverstanden!

Heinrich IV. spielt die Hauptrolle in der neuen Oper, aber den Inhalt derselben zu erzählen, ist fast unmöglich, da eine Menge Details die Haupthandlung durchschlingen und diese an und für sich schon verwickelt genug ist. Das Buch hat ursprünglich der verstorbene Vaez, ein Belgier, wie Gevaert, und ein talentvoller Librettist, verfasst. Sardou hat es vollendet und noch allerlei in die Handlung und in den Dialog hineingebracht, und da Sardou jetzt ein Name ist, so stellt ihn der Zettel des Stückes oben an. Scene und Zeit der Handlung fallen in die letzte Belagerung von Paris durch die Royalisten, und ein Waffenstillstand ermöglicht den Verkehr zwischen der Stadt und dem

Lager, woraus denn durch die verkappten pariser Besucher des Lagers und den ebenfalls incognito in Paris mit einigen von seinen Waffengenossen abenteuernden Heinrich die Verwicklungen entstehen, in die eine Liebesgeschichte des royalistischen Ritters René de Mauléon mit Blanche d'Etianges, die unter dem Einflusse der Liguisten und Spanier in Paris steht, eingeflochten ist. Das alles ist sehr geschickt gemacht und wird die Oper halten, da es als Lustspiel spannend und ergötzlich ist. Welch ein Unterschied zwischen den Textbüchern dieser Gattung bei Franzosen und Deutschen!

Gevaert's Musik ist, was sie früher war; einen wirklichen Fortschritt bekundet die neue Partitur nicht, da die geschickte Behandlung der Formen und die auf gründlichem Wissen beruhende Beherrschung der musicalischen Mittel Eigenschaften sind, welche Gevaert durch seine bisherigen Compositionen bereits bewährt hat. Diesen Eigenschaften hatten „Georgette“, „Le billet de Marguerite“, „Les Lavandières de Santarem“, dann zuletzt „Quentin Durward“ und „Le Château Trompette“ freundliche Aufnahme und zeitweisen Erfolg zu danken, und so ist die erstere denn auch seinem *Capitaine Henriot* zu Theil geworden, und der letztere wird ihm auch nicht fehlen. Und meiner Meinung nach wird dadurch auch ein wirkliches Verdienst belohnt, denn die Factor eines tüchtigen Musikers ist mir doch immer lieber, als eine Reihe von trivial melodiösen Tanz-Rhythmen, die keinen anderen Zweck haben, als die Menge zu amusiren. Geniale Erfindung spricht man freilich dem belgischen Componisten ab; wenn ich aber nur wüsste, welchem französischen unter den Zeitgenossen ich sie zusprechen sollte! Hiesige Blätter wollen in manchen Nummern des „Henriot“ Anklänge an Mermet's Musik im „Roland à Roncevaux“ finden; es scheint mir damit eben so zu gehen, wie es in Deutschland in vielen Zeitschriften, die mir zu Gesicht gekommen, mit Wagner geht: wo man in einer neuen Composition auf reiche Instrumentation und hübsche Orchester-Effecte stösst, da wittern die kritischen Spürnasen, besonders in den Feuilletons, sogleich die Wagner'sche Fährte! So rufen auch hier schon bei der Overture, die marschartig und im kriegerischen Charakter gehalten ist, die Reminiscenzen-Jäger ihr „Halloh! Roland!“ Dann wieder bei dem Siegeschor im dritten Acte. Mit mehr Recht kann man dem Componisten in dem dramatischen Liebes-Duette zwischen René und Blanche im zweiten Acte Anklänge an Meyerbeer's herrlichste Nummer in den Hugenotten vorwerfen; allein es ist auch hier mehr die Aehnlichkeit der Situation, als der Einzelheiten der Musik, was zum Vergleiche auffordert. Die Partitur enthält drei oder vier Chöre, welche alle durch Rhythmus und Klang und reine

Harmonie, zwei davon auch durch frische Melodie (Trinklied der Royalisten und Jägerchor) recht ansprechen.

Ich glaube, die Oper Gevaert's würde, auf die deutsche Bühne versetzt, gefallen. Aber freilich erfordert sie von den Sängern die Gewandtheit von Schauspielern im Lust- und Intriguenspiel.

Wenden wir uns zum *Théâtre lyrique*, das bei seiner Gründung vorzugsweise die Hoffnung der jungen Componisten war, das auch jetzt wieder, wie ich schon erwähnt habe, die Verpflichtung erhalten hat, alljährlich eine Preis-Oper aufzuführen, so hat es jene Hoffnung keineswegs erfüllt. Wenn es in den ersten Jahren seiner Existenz Werke von Mozart und Weber in Scene setzte, so war dies — neben den ersten Aufführungen französischer Compositionen — gewiss ein lobenswerther Weg zur Verbreitung des Geschmacks an guter dramatischer Musik. Was hat es aber jetzt gethan? Nachdem Gounod's „*Mireille*“, langweilig erschienen, zurückgelegt und nachher, obwohl bedeutend verkürzt, doch nicht zum Cassenstück werden wollte — ein Cassenstück brauchte aber die Direction —, so liess sie italiänische Opern übersetzen und brachte Verdi's „*Rigoletto*“, Donizetti's „*Don Pasquale*“ und zuletzt sogar Verdi's „*Traviata*“ unter dem Titel „*Violetta*“ auf ihre Bühne, wahrscheinlich, um ihr Publicum zu dem feinen Geschmacke der blasirten *haute volée* der *Salle Ventadour* empor zu heben! So wurde denn Alexander Dumas (des Sobnes) *Dame aux camélias* für Verdi italiänisch zurecht gemacht und nun wieder aus dem Italiänischen ins Französische zurück übersetzt, und den Parisern eine Neuigkeit geboten, welche sie schon seit acht Jahren bei den Italiänern alljährlich und ohne Frage weit besser gehört hatten, wenn auch eine junge Schwedin von 19 Jahren, Demoiselle Nilsson, welche als *Violetta* debütierte, in Erscheinung, Stimme, Gesangfertigkeit und Spiel ein seltener Gewinn für das *Théâtre lyrique* ist. Mit dem Engagement dieser Dame hat Herr Carvalho einen kühnen Griff gethan; es ist den Parisern etwas ganz Neues, dass eine junge Sängerin bei ihnen zuerst auftritt; in der Regel bekommen sie ihre besten Sängerinnen, besonders im Coloraturfache, erst dann zu hören, wenn ihre Stimmen bereits halb abgesungen sind.

G. F. Händel's „*Josua*“.

Das sechste Gürzenich-Concert brachte uns am 17. Januar zum zweiten Male ein Oratorium in diesem Winter; das erste; Hiller's „*Zerstörung von Jerusalem*“, hatte die Concertzeit eröffnet, und ein drittes, wahrscheinlich eine Bach'sche Passion, wird sie beschliessen, mithin der bisherige Gebrauch, die hiesigen musicalischen Kräfte im Laufe des Abonnements zu drei Aufführungen eines gros-

sen Ganzen aus der reichen Literatur der deutschen Tonkunst zu vereinigen, fortbestehen, wie er eines Instituts, dem vorzugsweise die Pflege classischer Musik obliegt, würdig ist.

Händel's „*Josua*“, der dieses Mal gewählt worden, kam zu einer recht befriedigenden, in vieler Hinsicht glänzenden Aufführung: wengleich der Chor nicht so zahlreich wie sonst sich eingefunden hatte, was uns gerade bei solch einem Werke unbegreiflich ist, so sang doch alles, was da war, mit regem Eifer, kräftigem Klange, präcisem und feurigem Vortrage, und die Orgel, welche Herr Musik-Director Weber nach seiner eigenen geschickten Bearbeitung einer Orgelstimme für dieses Oratorium spielte, griff so schön und oft wunderbar mächtig in den Chor ein, während im Orchester die Instrumental-Ergänzungen von J. Rietz benutzt wurden, dass eine grossartige Wirkung nicht ausbleiben konnte, die dann auch das Publicum oft zu lebhaftem Beifalle anregte.

Zu dem guten Eindrücke der Aufführung trugen die Vorträge der Sologesänge durch die Damen Julie Rothenberger und Francisca Schreck, die Herren Rudolf Otto (Tenor) aus Berlin und Karl Hill (Bass) aus Frankfurt so wesentlich bei, wie es diese in der Künstlerwelt klangvollen Namen erwarten liessen. Alle erhielten wiederholt lebhaftes Beifallsbezeugungen vom Publicum, und Herrn Otto gewähren wir gern die Anerkennung, dass er, obwohl zu einer mächtigen Durchführung der Riesen-Partie des *Josua* von der Natur nicht begünstigt, sich um so mehr durch gebildeten Vortrag als einen sehr guten Sänger bewährte.

Die XVII. Lieferung der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft enthält den „*Josua*“*), den Händel im Jahre 1747 binnen vier Wochen (vom 19. Juli bis 19. August) componirte. Die erste Aufführung desselben fand zu London im Coventgarden-Theater den 9. März 1748 Statt, und das Werk wurde in derselben Saison noch drei Mal wiederholt. Die neue, von Chrysander besorgte Ausgabe unterscheidet sich von den früheren 1) durch die Aufnahme eines etwas längeren und anderen — nach Chrysander's Meinung „schöneren“ — Mitteltheiles der Arie: „Horch, 's ist der Vögel Morgenschlag“, so dass diese Arie jetzt in der Gestalt erscheint, die Händel ihr „nachträglich“ gegeben; 2) durch die Aufnahme eines Instrumentalsatzes: „kriegerische Musik“, vor dem Recitativ *Josua*'s: „Du strahlend Licht, hemme deinen Lauf!“ Die gedruckten Partituren haben an dieser Stelle nur die Bemerkung: *Flourish of warlike instruments*, d. i. „Tusch von kriegerischen Instrumenten“, wie er auch vor dem Recitativ *Othniel*'s, das den Schluss-Chor des ersten Theiles einleitet, vorgeschrieben ist. Das Textbuch der ersten Aufführung — so berichtet Schölcher S. 310 — und ein anderes, gedruckt Oxford, 1756, haben aber an dieser Stelle die Note: *Warlike symphony* („kriegerische Sinfonie“), und in der Abschrift in Smith's Sammlung der Händel'schen Oratorien, deren sich Händel bei den Aufführungen bediente, steht der Bass einer solchen Kriegsmusik, deren vollständige Partitur Lacy in der Oper Händel's: „*Ricardo primo*“, die er bereits vor einundzwanzig Jahren geschrieben, auffand. Sie macht sich an dieser Stelle recht gut, wie die Aufführung hier in Köln zeigte. Zugleich liefert sie einen neuen Beweis, wie Händel nicht selten Stücke aus früheren Werken wieder benutzte. Bekanntlich hat er den prächtigen Sieges-

*) Vgl. die Anzeige von Ed. Krüger in Nr. 51 des vorigen Jahrgangs.

chor: „See, the conquering hero comes“, auch zwei Mal, im „Josua“ und im „Judas Maccabäus“, angebracht; er hat ihn ursprünglich für den „Josua“ geschrieben, obwohl der „Judas Maccabäus“ ein Jahr früher componirt und aufgeführt worden ist; Händel hat aber erst bei späteren Wiederholungen desselben jenen Chor eingeschoben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Darmstadt, 9. Januar. Gestern ging bei ausverkauftem Hause (!) Verdi's Oper „Violetta, die Dame mit den Camellien“ (*La Traviata*) mit Erfolg über unsere Hofbühne. Namentlich brillirte Fräulein Molnar, welche die Titelrolle gab, ganz besonders durch den vortrefflichen Vortrag der schwierigen Schluss-Arie des ersten Actes, welche sie mit einer solchen eminenten Kehlfertigkeit sang, dass sie neben Hervorruf mit einem wahren Beifallssturme überschüttet wurde.

Hamburg, 23. Januar. Am 18. d. Mts. wurde die Oper „Lorelei“ von Em. Geibel, Musik von Max Bruch, zum ersten Male mit grossem Beifalle gegeben, der sich in den Wiederholungen am Freitag und gestern am Sonntag noch steigerte. Die hiesige Kritik spricht sich ebenfalls sehr lobend über den edlen Charakter der Musik aus; so sagt z. B. Robert Heller in den „Hamb. Nachrichten“: „Derselbe Schwung der Erfindungskraft bleibt jedem Theile des Werkes treu, und aus jedem spricht neben einem schönen Sinne ein künstlerisch gewissenhafter Ausdruck. Das zur ersten Aufführung zahlreich versammelte Auditorium folgte dem Flusse der Oper mit theilnehmender Aufmerksamkeit und zeichnete die wenigen Abschnitte, welche sich das Werk zum Vortheile einer augenblicklichen Beifallsäusserung gestattet, mit Applaus und Hervorrufungen der Hauptdarsteller, zuletzt des Componisten und des Herrn Mühldorfer, aus. Die anstrengenden Partien der Lorelei und des Pfalzgrafen Otto wurden von Fräulein Spohr, welche die dankbarste Rolle, und von Herrn Brunner, der die seiner Stimmlage nach schwierigste Aufgabe zu lösen hat, mit einer Sicherheit und Ausdauer nicht nur, sondern auch mit einer so seelenvollen Wärme gesungen und gespielt, dass wir diesen Leistungen das grösste Lob zu ertheilen haben. Die Oper begünstigt ihre Titelfigur, wie in der Handlung und Musik, so auch in der persönlichen Erscheinung. Fräulein Spohr ist für die Lorelei — mag sie wie Anfangs als die Mädchenrose des Rheines oder zuletzt als thronende Fee des Stromes gelten — eine dem idealen Bilde so glücklich entsprechende Verkörperung, dass ihre Apotheose zum Schlusse einen magisch bezaubernden Eindruck ausübt. Vorher sass sie mit der goldenen Harfe gleich einer Portraitgestalt des berühmten düsseldorfer Gemäldes auf dem Riffe am Strome, und dann verlieh ihr der Lichtwechsel unter dem Wasser eine wahrhafte Verklärung. Die Decorationen sind nicht nur prächtig, sondern auch naturtreu und von gutem Geschmacke.“

Ankündigungen.

Neue Musicalien.

So eben erschienen in unserem Verlage:

- Balluseck*, L. de, 3 Mazurkas pour le Piano. 15 Ngr.
Beethoven, L. van, Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Engelbert Röntgen.
 Nr. 1 in F-dur. Op. 18. Nr. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.
 „ 2 in G-dur. „ 18. „ 2. 1 Thlr. 10 Ngr.

- Nr. 3 in D-dur. Op. 18. Nr. 3. 1 Thlr. 10 Ngr.
 „ 4 in C-moll. „ 18. „ 4. 1 Thlr. 10 Ngr.
 „ 5 in A-dur. „ 18. „ 5. 1 Thlr. 10 Ngr.
 „ 6 in B-dur. „ 18. „ 6. 1 Thlr. 10 Ngr.
 „ 7 in F-dur. „ 59. „ 1. 2 Thlr.
 „ 8 in E-moll. „ 59. „ 2. 1 Thlr. 15 Ngr.
 „ 9 in C-dur, „ 59. „ 3. 1 Thlr. 25 Ngr.
Benoit, G. de, Op. 7, *La Bohémienne pour Piano*. 12 Ngr.
Chopin, F., Op. 21, *Second Concerto pour Piano avec Orchestre*.
 Partition 8. 5 Thlr.
Deprosse, A., Op. 19, *Elégie auf Julius von Kolb für das Pianoforte*. 15 Ngr.
Grenzebach, E., Op. 5, *Walzer für Pianoforte und 8 Kinder-Instrumente (Kukuk, Nachtigall, Wachtel, Trompete, Trommel, Triangel, Cimbel und Knarre)*. 20 Ngr.
 — — Op. 6, *Melly-Ländler für Pianoforte und dieselben 8 Kinder-Instrumente*. 15 Ngr.
Köhler, L., Op. 131, *Réminiscences dramatiques de l'opéra: Don Juan de Mozart pour le Piano*. 20 Ngr.
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
 Nr. 1. *Bach*, J. S., *Gigue, B-dur*. 5 Ngr.
 „ 2. — — *Rondo, C-moll*. 5 Ngr.
 „ 3. *Mendelssohn-Bartholdy*, F., *Präludium, H-moll, aus Op. 35, Nr. 3*. 7½ Ngr.
 „ 4. *Schumann*, R., *Reconnaissance, As-dur, aus Op. 9*. 5 Ngr.
 „ 5. — — *Promenade, Des-dur, aus Op. 9*. 5 Ngr.
 „ 6. *Paradies*, P. D., *Toccata, A-dur*. 5 Ngr.
 „ 7. *Reinecke*, C., *Courante, D-moll, aus Op. 57, Nr. 2*. 5 Ngr.
 „ 8. — — *Ländler, As-dur, aus Op. 57, Nr. 3*. 5 Ngr.
 „ 9. *Eckert*, C., *Charakterstück, D-dur, aus Op. 17, Nr. 1*. 5 Ngr.
 „ 10. *Liszt*, F., *Consolations, Des-dur, Nr. 3*. 10 Ngr.
 „ 11. — — *Consolations, E-dur, Nr. 5*. 7½ Ngr.
 „ 12. *Schumann*, Rob., *Romanze, Fis-dur, aus Op. 28, Nr. 2*. 5 Ngr.
 „ 13. — — *Träumerei, F-dur, aus Op. 15, Nr. 7*. 5 Ngr.
Schumann, R., Op. 115, *Musik zu Manfred von Lord Byron*.
 Arrangement für das Pianoforte allein von A. Horn. 1 Thlr.
Street, J., Op. 20, *Concerto (Es-dur) pour Piano avec Orchestre*.
 Partition 8. 5 Thlr. 20 Ngr.
Viardot-Garcia, *Pauline*, 12 Gedichte von Puschkin. Feth und Turgeneff, übersetzt von Fr. Bodenstedt, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. 2 Thlr. 7½ Ngr.
Wolff, B., Op. 8, *Scherzo für das Pianof. zu 4 Händen*. 18 Ngr.
 — — Op. 11, *Gondola für das Pianoforte*. 15 Ngr.
 — — Op. 12, 3 *Impromptus für das Pianoforte*. 15 Ngr.
Fidelio, Oper in zwei Aufzügen. Musik von L. van Beethoven (Text der Gesänge). n. 3 Ngr.
Nottebohm, G., *Ein Skizzenbuch von L. v. Beethoven*. n. 15 Ngr.
 Leipzig, Januar 1865.

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, 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.