

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 3. Juni 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Händel's Israel in Aegypten. — Judith Pasta (Nekrolog). — Aus Braunschweig (Vorbereitungen zum Musikfeste). Verdi und Wagner. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, „Die schöne Helena“, *Stabat Mater* von F. Kiel, Frau Crelinger — Mainz, Musikfest-Vorbereitungen — Karlsruhe, Abonnements-Concerte — Stuttgart, Theater — Finanzielles zu „Tristan und Isolde“ — Wien, Frau Bach-Marschner, Oper, Anzahl der Theater, Ed. Hanslick — Prag, Frau Dustmann — Guido-Feier — Franz Liszt).

## Händel's Israel in Aegypten\*).

Dieses Oratorium hat eine eigenthümliche Entstehung und besondere Schicksale gehabt. Als Händel im Jahre 1738 den „Saul“ geschrieben und ihn am 27. September beendet hatte, begann er vier Tage darauf, am 1. October, „Israel in Aegypten“, und zwar denjenigen Theil des Werkes, welcher jetzt den zweiten bildet. Er wählte zum Stoff den „Lobgesang Moses' und der Kinder Israels am rothen Meere“ und legte mit geringen Auslassungen das 15. Capitel des 2. Buches Moses (V. 1 — 21) als Text zum Grunde; am 11. October war die Partitur fertig. Darauf ging er nach vier Tagen, am 15. October, an die Composition des ersten Theiles, in welchem er den Stoff durch die Sendung Moses' nach Aegypten und die Schilderung der Wunder und Plagen, durch die Pharaon in den Auszug der Israeliten zu willigen bewogen wurde, in Zusammenstellung von Textesworten aus den Psalmen 68, 105 und 106 ergänzte und am Schlusse auch schon den Auszug selbst und den Untergang der Verfolger im Meere erwähnte, als Veranlassung des folgenden Lobgesanges. Diesen Theil vollendete er am 28. October, so dass er also das ganze Oratorium binnen 25, oder wenn man Chrysanther's Angabe\*\*): „als ein Ganzes war das Werk am 1. November beendet“, berücksichtigt, binnen 27 Tagen geschrieben hat.

Schon bei der Beschäftigung mit dem „Saul“ hatte er den Gedanken, das im Jahre 1737 (im December) geschriebene Anthem auf den Tod der Königin Caroline da-

\*) Da Händel's „Israel in Aegypten“ morgen, am ersten Abende des 42. niederrheinischen Musikfestes, hier in Köln aufgeführt wird, so entnehmen wir dem Vorworte zum Textbuche für 1865 die obigen Bemerkungen über das Werk, welche auch für weitere Kreise nicht ohne Interesse sein dürften.

\*\*) Vorwort zur Lieferung XVI: „Israel in Aegypten“, in der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft.

bei zu benutzen, gab ihn aber wieder auf. Jetzt schien ihm „Israel“ zu kurz für die Ausfüllung eines Abends, und so entschloss er sich, das ganze *Funeral Anthem* als ersten Theil unter dem Titel: „Klage der Israeliten um Joseph's Tod“, der ersten Aufführung des „Israel“ zuzugeben. Diese Aufführung fand den 4. April 1739 Statt; bei den späteren liess er das Trauer-Anthem wieder weg, und versuchte überhaupt auf mancherlei Weise — oft wunderlich genug — dem londoner Publicum, bei welchem der „Israel“, in Deutschland als eines der genialsten und erhabensten Meisterwerke anerkannt, keinen Erfolg hatte, das Werk mundrecht zu machen. Wir kommen auf die Geschichte der Aufführungen in England zurück, weil sie besonders für diejenigen lehrreich ist, die da den Deutschen die Eigenschaft, Händel zu erkennen, im Gegensatze zu den Engländern abzusprechen lieben, während ein so constatirtes Missfallen, wie Händel's „Israel“ es in England erlebte, und das Liegenlassen anderer Oratorien von ihm in England, die in Deutschland häufig und mit Erfolg gegeben werden, ein klarer Beweis vom Gegentheil ist.

Wenn Chrysanther (Händel II. S. 445) mit Recht gegen die „schmachvolle Verungestaltung“ des eben erwähnten *Funeral Anthem* zu einem Passions-Oratorium durch die Deutschen als: „Empfindungen am Grabe Jesu“, eifert, dabei aber dem Rationalismus einen Theil der Schuld zuschiebt und am Ende ausruft: „In einem Lande, wo solches möglich war“ (Weh' uns Verdammten!), „wer möchte sich wundern, dass Händel hier so langsam durchdringen, dass seine wahren Ideale bei uns so spät erkannt werden“ — so hat er vergessen, erstens, dass der gläubigste Mysticismus viel ärgere, weil widrig sinnliche Beziehungen auf Christus in den Texten alter Kirchen-Compositionen erzeugt hat; zweitens, dass Händel selbst seine Musik, deren Uebertragung auf Christus „als einen Menschen erniedrigt wurde, weil sie nur dazu dient, eine edle Fürstin in höchster

weiblicher Zartheit und Schönheit erscheinen zu lassen“ — dass Händel selbst diese Musik, wie oben erwähnt, auf den ägyptischen Statthalter Joseph übertragen hat (oder war das dem Händel vielleicht auch nur dadurch „möglich“, dass er ein Deutscher war?); endlich, dass in England ein Werk wie „Israel“ keinen Erfolg hatte, und dass dort bis auf den heutigen Tag nur drei bis vier Oratorien Händel's ganz, von anderen nur Fragmente und noch andere gar nicht aufgeführt worden. Wir meinen, Händel dürfte, wenn er noch lebte, mit den Deutschen zufriedener sein, wie mit den Engländern. — Was das „späte und langsame“ Durchdringen Händel's „bei uns“ (wir gehören am Rheine doch auch dazu!) betrifft, so bemerken wir nur, dass Händel seit 1819 bis heute dreiunddreissig Mal auf unseren 42 Musikfesten in vollständigen Aufführungen vorgekommen ist und jedes Mal die Zuhörer begeistert hat. Die erste Aufführung des Messias war Pfingsten 1819, mithin vor 46 Jahren, 40 Jahre vor Erscheinung des II. Bandes von Chrysander's Händel.

Einen wichtigeren Punkt als die äusserliche Zugabe oder Weglassung des Anthems bildet ein *Magnificat*, von dessen zehn Sätzen Händel fünf bis sechs zu vier Chören und zwei Duetten in seinem „Israel“ benutzt hat. Die Thatsache ist wichtig, denn jenes *Magnificat* ist handschriftlich auf der Bibliothek der *Sacred Philharmonic Society* in London vor etwa zehn Jahren entdeckt worden. Englische Kritiker, z. B. Schölcher und Macfarren, wollten dessen Composition für Händel selbst in Anspruch nehmen, was indess Chrysander (Bd. I. S. 168—177) gründlich widerlegt. Auch die Zeitschrift „Das Athenäum“ trat dagegen auf und sagt am Schlusse des betreffenden Artikels: „Wir vermuthen, dass der Riese so reich war, dass er sich berechtigt fühlte, von da oder dort zu stehlen.“ Schölcher zweifelt am Ende auch und meint, der Riese könnte es doch wohl so gemacht haben, wie die Grossen mit den Kleinen zu verfahren pflegen.

Chrysander weist mit der grössten Wahrscheinlichkeit aus inneren und äusseren Gründen nach, dass der Name *Erba*, der auf dem Manuscripte des *Magnificat* steht, einem um 1690 blühenden berühmten Meister Dionigi Erba aus Mailand gehöre, von dem denn wohl mit Sicherheit anzunehmen, dass er das *Magnificat* gesetzt habe. Die Thatsache, dass Händel einige Nummern daraus in den Bereich seines Oratoriums gezogen und nach seiner Weise umgestaltet habe, läugnet er nicht, ereifert sich aber furchtbar gegen Schölcher und das Athenäum wegen ihrer humoristischen Ausdrücke von Raub und Diebstahl. Dieser Eifer befeuert ihn so, dass er behauptet: „Das, was Händel Note für Note beibehielt, und das andere, das er in ungeahnter Weise gänzlich neu gestaltete, Alles ist sein

eigen geworden. Es war der Drang seiner künstlerischen Natur, Tongedanken, die er in halber Gestaltung und was damit gewöhnlich zusammenhängt, auf einem ihnen fremden Gebiete liegen sah (?), nicht untergehen zu lassen. Dass er sogleich erkannte, wo sie hingehörten, und sie ihm in vollkommener Gestalt als Verkündiger grosser Begebenheiten vorstanden, ist das Unbegreifliche dabei. Hier wirkte sein Geist wie eine Naturgewalt“ u. s. w. Zuletzt erklärt er Händel's Verfahren für ganz gleich mit dem, was Shakespeare in der Bearbeitung von Novellen zu Dramen gethan, wobei denn doch ein gewaltiger Unterschied obwaltet. Welche Richter soll denn diese blendende Vertheidigung der Aneignung fremden Eigenthums „aus innerem Drange und aus der Erkenntniss, wo es besser hingehöre“, überzeugen? Dergleichen Deductionen gehören der Manie von Biographen an, die ihren Helden nicht nur über die Menschen seiner Zeit und seines Faches, sondern über das Menschliche überhaupt erheben wollen und die geheime innere Werkstatt seines Schaffens eben so genau zu kennen meinen, wie ihre eigene Studirstube. Indessen man muss solche Auswüchse an einem so übersaftigen Baume des Lebens, wie ihn Chrysander für Händel pflanzt, schon mit in den Kauf nehmen, um sich an den Früchten desselben zu erfreuen.

Uns ist es nur um die Thatsache zu thun, die, wie eine Menge anderer Beispiele zeigt, wie Händel sich selbst und zuweilen auch Andere benutzte, und damit einen Beweis gibt, wie schwierig es ist, den so genannten „nothwendigen“ Gang eines Genies aus dessen Werken darlegen zu wollen. Noch ein Beispiel anderer Art wollen wir in dieser Beziehung erwähnen. In dem erhabenen Chor in *E-moll*: „Das hören die Völker und sind erstaunt“, hatte Händel die Textesstelle: „Alle die Bewohner Canaans ergreift die Angst“, bei der Composition in der Eile übersehen und sprang von Tact 23 gleich auf Tact 56. Erst späterhin bemerkte er es und schuf nun den wunderschönen Mittelsatz auf jene vergessenen Worte, 33 Tacte, die in *H-moll* schliessen, worauf dann der Einsatz in *G-dur*, der schon da war, eine ganz andere Wirkung erhält, bei der Jedermann darauf schwören sollte, dass sie in dem Entwurfe des Ganzen berechnet gewesen wäre. Die 33 Tacte sind auf vier besondere Blätter in der Partitur geschrieben und durch ein NB. an ihre Stelle gewiesen. (Mendelssohn im Vorworte der Ausgabe für die londoner Händel-Gesellschaft.)

Wir haben bereits erwähnt, dass das englische Publicum bei der ersten Aufführung die Grösse des Werkes nicht zu fassen vermochte. Schon für die zweite kündigte Händel an: „Das Oratorium wird verkürzt und mit Solosängern durchmisch.“ Und was waren das für Gesänge?

Sie sind in der Original-Partitur mit Bleistift an den betreffenden Stellen nebst den Namen der Sänger und Sängerinnen notirt. (Mendelssohn im Vorworte und Schölicher S. 208.) Es sind eine englische Arie und drei italienische: „*Angelico splendor*“ — „*Cor fedele ex G*“ — „*La speranza la costanza*“, alle für Sopran. Das „*Cor fedele*“ wurde nach dem prächtigen Chor: „Deine Rechte, o Herr, thut grosse Wunder“, „*Angelico splendor*“ nach dem gewaltigen: „Aber die Fluten überwältigten sie, dass auch nicht Einer übrig blieb“, gesungen. Sollte man so etwas für möglich halten? Nun, vielleicht wird uns auch noch bewiesen, dass es — unmöglich war!

Auch dieses verzweifelte Mittel half dem Werke nicht auf, und im Ganzen wurde es in London nur acht und in Oxford ein Mal bei Händel's Lebzeiten aufgeführt. Späterhin kam es öfter, meist aber nur in Fragmenten, an die Reihe, allein die abscheulichen Entstellungen durch Einlagen haben bis in die neueste Zeit nicht aufgehört. Im Jahre 1765 wurde „Israel“ in Coventgarden mit 12 Arien und 14 Recitativen aus italienischen Opern Händel's aufgeführt; in den Oratorien-Concerten von Smith wurden diese Potpourri's fortgesetzt und z. B. einer Melodie auf: „*Di Cupido impiego i vanni*“ („Ich leihe mir Cupido's Flügel“) die Worte: „*Great Jehovah, all adoring*“, untergelegt; ja, im Jahre 1816 kündigte G. Smart den „Israel“ mit mehreren eingelegten Recitativen und Gesängen, unter denen auch die in der Original-Partitur von Händel bezeichneten waren, in London an. Noch mehr: auf dem Musikfeste zu Norwich im Jahre 1838 wurde „Israel“ mit neun Einlagen aus italienischen Opern gegeben, davon eine sogar aus zwei Arien aus „Julius Cäsar“ und aus „Scipio“ zusammengeschweisst war! Es existirt sogar eine englische Ausgabe mit diesen Nummern, und noch im Jahre 1840 wurde das Werk mit denselben zwei Mal in London gegeben.

Und trotz alledem sollen wir Deutsche gegen die Engländer in der Würdigung Händel's zurückstehen? Wir fragen: wären solche Misshandlungen eines Händel'schen Oratoriums in Deutschland in unserem Jahrhundert möglich? Bei uns bedarf es wahrlich der Auffrischung der Oratorien durch italienische Opern-Arien nicht; „Israel in Aegypten“ ist als eines der erhabensten Werke der Tonkunst in Deutschland stets mit Begeisterung aufgenommen worden, während es erst seit zehn Jahren zu London in Hullah's Repertoire eingereiht worden und nun endlich auch dort in seiner wahren Gestalt gegeben wird, jedoch immer noch meist nur Fragmente daraus.

Das erste Verdienst um die Verbreitung des Werkes bei uns hat Herr Prof. K. Breidenstein in Bonn, der im Jahre 1826 einen Clavier-Auszug mit englischem und

deutschem Texte (von ihm selbst übertragen) bei N. Simrock herausgab, den er dem Prof. Zelter, dem Dirigenten der berliner Sing-Akademie, widmete.

Mendelssohn hatte in England sechs Recitative und eine Arie für Sopran in einer Partitur des „Israel“ bei G. Smart gefunden, sie aber nicht in die von ihm besorgte Ausgabe für die londoner Händel-Gesellschaft aufgenommen. Diese sechs Stücke hat jetzt Jul. Stern in Berlin seinem Clavier-Auszuge des „Israel“ (Berlin, bei Schlesinger-Lienau) aus Mendelssohn's Nachlasse einverleibt. Dagegen hat Mendelssohn eine Orgelstimme der englischen Ausgabe beigegeben. Wenn Herr Chrysander sagt, „dass sie leider nicht in Händel's Weise gehalten sei“ (Vorwort zur leipziger Ausgabe), was er im zweiten Bande der Jahrbücher für musicalische Wissenschaft nachweisen werde, so wollen wir doch bei dem Glauben an Mendelssohn und sein unzweifelhaftes Talent, sich in den Geist älterer Meister zu versenken, uns inzwischen beruhigen und der verheissenen Beweisführung um so mehr entgegensehen, als wir begierig sind, an welchen charakteristischen Merkmalen der wenigen, höchst bescheidenen Zusätze Mendelssohn's die Verstösse gegen Händel's Geist nachgewiesen werden sollen.

### Judith Pasta.

(Nekrolog.)

Im Anfange des Monats April ist Judith Pasta, eine der grossen italienischen Gesanges-Berühmtheiten aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, auf ihrem Landsitze am Comersee gestorben.

Sie war im Jahre 1798 zu Como von israelitischen Eltern geboren und trat im Alter von fünfzehn Jahren in das Conservatorium zu Mailand ein, dessen Leitung damals Asioli hatte. Ihre grosse und mächtige Stimme sträubte sich lange gegen die kunstgemässe Schule, was Tonbildung und Coloratur betrifft, und auch späterhin, als sie auf der Höhe ihres Ruhmes stand, behielt ihre Stimme im Anfange einer Partie immer noch etwas Belegtes oder Verschleiertes, das erst nach einigen Scenen verschwand.

Nachdem sie 1815 das Conservatorium verlassen, trat sie in Brescia, Parma, Livorno auf Theatern zweiten Ranges auf, ohne besondere Aufmerksamkeit zu erregen. Die berühmte Catalani aber erkannte ihr Talent und stellte sie in Paris bei der italienischen Oper, welche sie damals leitete, im Jahre 1816 an. Allein die Pariser, welche späterhin dieselbe Sängerin enthusiastisch feierten, erinnerten sich kaum, sie schon früher gehört zu haben.

Im folgenden Jahre sang sie in London, und auch dort brachte sie keinen besonderen Eindruck hervor.

Sie ging nach ihrem Vaterlande zurück, und es war, als wenn die Berührung mit dem heimischen Boden und der Himmel Italiens die Knospe eines Talentes, dessen Ahnung sie stets in sich getragen, auf einmal entfaltet hätten, denn von jener Zeit an kam sie zum Bewusstsein ihrer Natur, welche sie auf die dramatische Charakteristik in Gesang und Spiel hinwies. In den Jahren 1819 und 1820 begann ihr Ruf durch ihre Leistungen in Venedig und in Mailand, und im Herbst 1821 erregte sie denn auch in Paris bei der italiänischen Oper Aufsehen. Der ausserordentliche Erfolg, den sie im Jahre 1822 zu Verona während des Congresses hatte, bereitete ihr in Paris einen glänzenden Empfang.

Seit dieser Zeit bis zu Ende des Jahres 1826 sang sie jedes Jahr in den Saisons zu Paris und London und begründete ihren europäischen Ruf als eine der grössten dramatischen Sängerinnen. Ihr Gesang war zwar nicht künstlerisch vollendet, und die Coloratur, wiewohl sie ihrer mächtig geworden, liess doch an vollkommener Correctheit noch etwas zu wünschen übrig; aber sie wusste jeder Rolle den angemessenen eigenthümlichen und individuellen Charakter zu geben, und verstand in ihren Ton so tiefes Gefühl und so ergreifenden Ausdruck zu legen, dass sie die Zuhörerschaft je nach ihrem Willen erschütterte oder entzückte und in jeder Gestalt den höchsten Grad dramatischer Wahrheit erreichte. Trotzdem, dass sie durchaus nicht besonders musicalisch war, erfand sie doch, um Abwechslung in die Rossini'sche Tonleiter-Coloratur zu bringen, jene Art der Gesang-Verzierungen, die sich in harmonischen Intervallen, wie bei der Instrumentalmusik in gebrochenen Accorden, bewegen, und brachte damit grosse Wirkung hervor. Eine ihrer Hauptrollen war damals die Desdemona in Rossini's „Othello“.

Im Jahre 1827 verliess sie die Oper in Paris, weil sie mit Rossini sich entzweite, und ging nach Italien zurück. Pacini schrieb für sie die Niobe, Bellini die Sonnambula und die Norma, ausserdem war Anna Bolena eine ihrer besten Rollen. In Neapel nahm das Publicum ihre Leistungen nicht so enthusiastisch auf, wie sie es gewohnt war, aber in Bologna, Mailand, Verona, dann in Triest und in Wien fand sie durch grossartige Triumphe Ersatz dafür.

In den Jahren 1833 und 1834 sang sie wieder in Paris. Strengere Richter bemerkten eine Abnahme der Stimme, namentlich in Bezug auf die Reinheit der Intonation, welche zuweilen und dann fast den ganzen Abend hindurch zu tief gewesen sein soll. Allein ihr dramatisches Talent hatte eine Höhe erreicht, welche die interessan-

testen Vergleichungspunkte mit der Malibran darbot, welche so eben die glänzendsten Erfolge gehabt hatte. Es gab nur Eine Stimme darüber, dass z. B. ihre Amina in der Sonnambula und ihre Anna Bolena so verschiedene Charakter-Darstellungen waren, eben so ihre Norma und ihre Desdemona, dass man nicht glauben konnte, dieselbe Künstlerin zu sehen. Wenn man der Malibran in dem rein Musicalischen und in der Kunst des Gesanges einen unbestreitbaren Vorrang einräumen musste, und es ihr auch nicht an leuchtenden Blitzen dramatischen Genie's fehlte, so liess sich doch nicht läugnen, dass die Pasta eine grössere Auffassungsgabe und eine harmonischere Einheit in der Durchführung ihrer Auffassung besass.

Seit 1829 sang die Pasta in Italien noch auf einigen grossen Theatern, brachte aber den Winter gewöhnlich in Mailand und den Sommer auf ihrer reizenden Villa am Comersee zu. Wiewohl sie sich schon ganz von der Bühne zurückgezogen hatte, widerstand sie doch im Jahre 1840 den überaus glänzenden Anerbietungen des kaiserlich russischen Hofes nicht und ging nach Petersburg. Diese ihre letzte Kunstreise brachte ihr 200,000 Francs ein, allein der künstlerische Erfolg entsprach dem materiellen nicht in gleichem Verhältnisse.

Bellini sagte von ihr, sie sei die einzige Sängerin, der man eine Rolle nur zu übergeben brauche, ohne sich weiter darum zu bekümmern. Sie selbst indess genügte sich nur selten und erklärte oft, dass sie dem Ideal des Schönen, das sie im Herzen trüge, wenn sie sich in eine Rolle vertieft hätte, durch den Ausdruck niemals hätte gleichkommen können.

### Aus Braunschweig.

Den 22. Mai 1865.

Die Vorbereitungen zu dem am 10., 11. und 12. Juni hierselbst Statt findenden Musikfeste sind nahezu beendet. Erfreulicher Weise werden sich fast alle in den Theater-Ferien hier anwesenden Mitglieder der herzoglichen Hofcapelle an der Mitwirkung betheiligen; 68 Hannoveraner, 17 Detmolder mit Capellmeister Bargheer an der Spitze, so wie einige andere namhafte Künstler kommen von auswärts. Es dürfte sich daher nicht leicht wieder Gelegenheit bieten, ein gleich stark und gleich ausgezeichnet besetztes Orchester hier zu hören. In der That kann man sich vorher von dem imposanten Zusammenklänge eines Orchesters von circa 40 Violinen u. s. w. und einer mächtigen, jetzt in der Aufstellung begriffenen Orgel kaum einen Begriff machen. Die in doppelter Besetzung von Hannover kommenden Bläser bedingen die

dort eingeführte pariser Normalstimmung: ein Umstand, welcher den Solo- und auch den Chorstimmen bei Ausführung der älteren Werke und besonders der durch ihre hohe Lage schwierigen Neunten Sinfonie sehr zu Statten kommen wird.

Die hiesigen tüchtigen Chorkräfte geben sich unter unseres bewährten Franz Abt Leitung mit regem Eifer dem Studium der aufzuführenden Werke hin und halten wöchentlich zwei Gesamt-, so wie zwei Einzelproben, je für Damen und Herren — wahrlich ein Opfer, das dem echten Enthusiasmus für die Sache entstammt und die wärmste Anerkennung verdient. Auch die Leistungen der auswärtigen Vereine werden das Ihrige zum Gelingen des Festes beitragen, wie z. B. unsere Schwesterstadt Wolfenbüttel unter Selmar Müller's Leitung mit leuchtendem Beispiele vorangeht.

Von den Solisten steht Frau Dustmann bei den Braunschweigern noch im besten Andenken. Seitdem sie als Louise Meier an unserer Bühne mit ausserordentlichem Beifalle gastirte, hat sie an Tonfülle und Adel der Auffassung bedeutend gewonnen und ist jetzt die gefeierte Primadonna des wiener Hof-Operntheaters. Von ebendaher kommt Fräulein Caroline Bettelheim, ausgezeichnet durch eine wunderbar sympathische Altstimme und grosse musicalische Durchbildung. Die junge Dame, gleich trefflich als Pianistin, wird, um hieher zu kommen, ihr londoner Gastspiel unterbrechen. Herr Walter, erster Tenorist in Wien, hat kürzlich durch glänzende Gastrollen in Frankfurt am Main und Köln seinen Ruf auch in Norddeutschland begründet. Herr Karl Hill, Concertsänger in Frankfurt am Main, ist uns vom vorigen Winter her vortheilhaft bekannt.

Bedenken wir endlich, dass diese ausgezeichneten Solo-, Chor- und Orchesterkräfte von Männern wie Fischer, Herbeck und Abt ins Treffen geführt werden, so dürfen wir in der That mit Zuversicht einem auserlesenen musicalischen Genusse entgegensehen.

Die Direction der grösseren Werke, Samson und Neunte Sinfonie, hat Herr Hof-Capellmeister Abt mit lebenswürdiger Courtoisie den Herren Herbeck und Fischer, als Auswärtigen, überlassen. Das erstere, unserem Publicum schon längst liebgewordene Werk tritt uns dieses Mal in neuem oder vielmehr altem Gewande entgegen, in so fern die Aufführung nach der von der deutschen Händel-Gesellschaft herausgegebenen Original-Partitur erfolgt. Es ist jedem Componisten, geschweige denn einem Händel gegenüber nicht mehr als recht und billig, dass man sein Werk so aufführt, wie er es geschaffen; abgesehen von Kürzungen, welche er ja selbst bald hier, bald da, je nach Bedürfniss und den disponibeln Gesangskräften, sich er-

laubt hat. Was würde der intelligente Hörer sagen, wenn man vielleicht aus Mangel an Blas-Instrumenten diese bei einer Beethoven'schen Sinfonie durch Orgel ersetzen wollte? Und doch ist die Verunglimpfung, welcher die Bearbeiter durch vollständig moderne Instrumentation, durch sinnentstellende Uebersetzung, durch unglaubliche Tempoveränderung, endlich durch Weglassung ganzer Persönlichkeiten bei den Händel'schen Partituren und speciel beim Samson sich schuldig gemacht haben, wahrlich keine geringere! Hören wir deshalb eine würdige Aufführung, die Overture und Chöre, abgesehen vom Orchester, durch Orgel-, die Arien durch Clavier- (zu Händel's Zeiten Clavicembalo-) Begleitung unterstützt, mit derjenigen Aufmerksamkeit an, welche ein für alle Zeiten lebendes Werk verdient.

Die Neunte bezeichnet den Gipfelpunkt von Beethoven's Hauptwerken, von seinen Sinfonien, und damit den Gipfelpunkt der neueren Musik überhaupt. Wie aller Orten, wird und muss dieselbe auch hier, wenn das Verständniss durch den Besuch der Proben angebahnt ist, alles, was für Musik Sinn hat, mit sich fortreissen. Dass der Concert-Verein sein Programm aus längst accreditirten Werken zusammengesetzt und dabei die bedenkliche neueste Richtung der Musik nicht berücksichtigt hat, kann nicht Wunder nehmen, da derselbe mit einem solchen immerhin gewagten Unternehmen sich selbst erst das Terrain erobern muss und bei einem auf die Theilnahme des Ganzen zählenden Feste keinen Partei-Standpunkt einnehmen darf.

Greifen wir aus dem reichhaltigen Programm (in welchem wir nur einen Instrumental-Solovortrag ungern vermissen) noch die Hymne, das schwungvollste Werk unseres trefflichen W. Meves, das Bach'sche *Sanctus*, einen mächtigen, von Orchester und Orgel getragenen sechsstimmigen Chor, und endlich — *the last, not the least* — die Iphigenie-Scenen, eine Glanzleistung der Frau Dustmann, heraus, so können wir nicht umhin, unsere Erwartungen hoch zu spannen und zu wünschen, dass ein glückliches Gelingen die allseitigen opferfreudigen Bestrebungen belohnen möge.

### Verdi und Wagner.

Wir haben in diesen Blättern bei verschiedenen Gelegenheiten auf die Aehnlichkeit im Streben und in der Manier der Ausführung desselben in den Opern-Compositionen Verdi's und Wagner's, natürlich mit den Modificationen, welche Nationalität und Tiefe des Studiums bedingen, hingewiesen, und haben damit, wie zu erwarten

war, bei den Tendenzgläubigen, welche das Können durch das Wollen für gesichert halten, arg angestossen. Dass wir aber mit dieser Ansicht nicht allein stehen, ersehen wir jetzt aus den wiener „Recensionen“, einem Blatte, welches von allen übrigen Musik-Zeitungen fast allein noch die Wahrheit in Bezug auf Wagner und Genossen zu sagen gewohnt ist. In ihrem Berichte über die erste Aufführung der Schicksals-Oper Verdi's: „*La forza del destino*“, zu Wien, in welcher zuletzt der Geliebte der Schwester ihren Bruder und dieser, zum Tode verwundet, die jammernde Schwester ersticht, lesen wir Folgendes:

„Zu diesem Schauerstoffe hat nun Maestro Verdi eine Musik geschrieben, welche zwar keine Ansprüche auf vielfache Sympathien im Publicum erheben darf, für den speciellen Musikfreund aber und den aufmerksamen Beobachter des Entwicklungsganges seines Talentes von bedeutendem Interesse ist.

„Konnte schon im „*Ballo in Maschera*“ jene Wendung in Verdi's Manier, deren Anfänge bereits im „*Rigoletto*“ und im „*Trovatore*“ bemerkt wurden, ganz entschieden constatirt werden — wir meinen die Wendung von der rohen, aber melodösen italiänischen Schablone zu der erfindungsärmeren, aber charakteristischen und theilweise maassvollen und edleren Gestaltung in mehr neu-französischer Art —, so ist dies in doppeltem Sinne an unserer neuesten Verdi'schen Bekanntschaft zu bemerken, in gutem, wie in üblem Sinne. „*La forza del destino*“ ist eben weit ärmer an schönen oder auch nur prägnanten Gedanken, als alles, was wir bis nun aus Verdi's Feder kennen, zugleich aber auch weit weniger lärmend, weit sorgfältiger gearbeitet, weit mehr „Situationsmusik“, wenn wir mit Einem Worte ihr wesentliches Element bezeichnen sollen. Wir erblicken darin gleichzeitig einen Fortschritt in Verdi's musicalischer Bildung, fast eine Umkehr in seiner Einsicht von dem Wesen der Kunst, zugleich aber einen Erfindungs-Bankerott, der die besten Intentionen zur Unwirksamkeit verurtheilt. Es bleibt eben immer eine bedenkliche Sache um das so genannte „bessere Streben“, wenn es nicht durch ein Aequivalent an praktisch ausgiebiger Wirkungskraft gedeckt wird. Es ist sehr schön von Meister Verdi, wenn er in sich geht und sich mit seiner unläugbaren Effect- und Bühnenkenntniss dem Charakteristischen zuneigt; nur mit dem Opfer jeglicher Melodie, jedes frischen sinnlichen Eindrucks wollen wir diese italiänische Gelehrsamkeit nicht erkaufen. Abermals müssen wir hier an Richard Wagner denken, den wir in Deutschland dieselben tendentiösen Wege, nur mit mehr Bewusstsein und Selbstgefühl, wandeln sehen.

„In der That ist die neue Verdi'sche Oper in zahllose Recitative und Arioso's zerhackt, welche zu der einstigen

italiänischen Eintheilungs-Schablone nahezu einen Gegensatz bilden. Dadurch aber, dass man etwas Ueberlebtes oder auch ganz Verfehltes einfach auf den Kopf stellt, wird dem Uebel gewiss nicht abgeholfen. So kann denn Verdi dem Schicksale nicht entgehen, mit seinen neuesten charakteristischen „Opern-Dramen“ einfach langweilig zu werden, zum Mindesten dem grösseren Theile des Publicums war diese undramatischste aller Empfindungen offenbar die nächstliegende. An schönen Einzelstellen fehlt es der Oper allerdings nicht“ u. s. w.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Berlin**, 19. Mai. Eine wahrhafte Völkerwanderung bezeichnete am 13. d. Mts. den Weg zum Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater, um der ersten Aufführung der Offenbach'schen komischen Oper: „Die schöne Helena“, die unter persönlicher Leitung des Componisten Statt fand, beizuwohnen. Die Bearbeitung des Textes, der in heiteren Zügen die Entstehung des trojanischen Krieges behandelt, ist in der witzigen Uebertragung des Kladderadatsch-Redacteurs Dohm eine geschickte und glückliche. Nachdem in einem scenischen Prologe (von Fräulein Ungar als Thalia und Herrn Holzstamm als Apollo vorgetragen) die Absichten des Verfassers in witziger Weise dargelegt waren, rollte sich das Stück, reich an komischen Anspielungen und Beziehungen zu den Begebenheiten des Tages, gespickt mit drolligen Pointen, ab. Dass es Offenbach an pikanten Motiven nicht fehlt, versteht sich von selbst. Im ersten Acte war, nachdem bereits die Erzählung des Paris von der Vertheilung des Apfels sehr gefallen hatte, der Eintritt der beiden Ajax, des Achill, des Agamemnon und des Menelaus von so komischer Wirkung, dass die ganze Scene auf Verlangen wiederholt werden musste; nachher erregte wieder der Satz im Finale: „Es ist der Apfelmann“, die volle Anerkennung, eben so die Stelle: „Er muss nach Kreta“. Im zweiten Acte zeichnet sich gleich der Frauenchor durch sein Motiv, an die Auber'sche Schule erinnernd, aus; dann die reizenden Couplets der Helena, die Spielscene am Pharaotisch u. s. w. Im letzten Acte treten besonders hervor: Helena's Arie, ein technisch schwieriges, aber sehr dankbares Musikstück, das Terzett (in welchem sehr glücklich das Männer-Terzett aus Rossini's „Tell“ benutzt ist), das Couplet des Kalchas und das Finale. Die Darstellung gehört zu den besten dieser Bühne; die Direction hatte das Stück in Decorationen und geschmackvollen Costumen wahrhaft glänzend ausgestattet. — Herr Commissionsrath Wallner hat vor einigen Tagen mit Herrn Offenbach einen Contract abgeschlossen, welcher letzteren verpflichtet, vom Tage des Contract-Abschlusses an seine neuen Compositionen zuerst dem Wallner-Theater einzureichen. Herr Wallner hat sich seinerseits zu einer sehr glänzenden Honorirung des Herrn Offenbach verpflichtet.

Man schreibt aus Berlin viel Vortheilhaftes über ein *Stabat Mater* von Friedr. Kiel, welches im letzten Winter dort aufgeführt worden ist und, wie früher das *Requiem* desselben Componisten, grossen Beifall erhalten hat. Das *Stabat* ist für Soli und dreistimmigen Chor von Frauen mit vollständigem Orchester geschrieben. *O quam tristis* ist Sopran-Solo, *Pia mater, fons amoris* Alt-Solo, *Virgo virginum praeclara* Terzett für drei Frauenstimmen, welches letztere das beste von den Solostücken sein soll, während die übrigen Soli gegen die Chöre an künstlerischem Inhalt zurücktraten.

Im Verlage von J. Guttentag in Berlin erscheint so eben: „Robert Schumann. Sein Leben und seine Werke.“ Dargestellt von August Reissmann.

Frau Crelinger's Repertoire. Frau Auguste Crelinger stellte auf der berliner Hofbühne 372 Rollen dar. Die meisten Wiederholungen erfuhren Donna Diana (79), Herzogin von Marlborough (67), Eboli (63), Gräfin Terzky (63), Orsina (59), Lady Milford (54), Maria Stuart (46), Jungfrau von Orleans (44), Shakespeare's Julia (40).

**Mainz.** Die Vorbereitungen für das am 2. und 3. Juli hier Statt findende fünfte mittelrheinische Musikfest nehmen ihren ununterbrochenen und günstigen Fortgang. Schon wird in der Fruchthalle an der Herstellung der Musik-Tribüne gearbeitet, welche ein Orchester von circa 130—140 Mann, einen Sängerchor von 900 Stimmen und eine Orgel mit 20 Registern aus dem Atelier des Herrn Ibach in Barmen aufnehmen wird. Mit der Aufstellung der Orgel wird Anfangs Juni begonnen werden. Für die vorkommenden Gesang-Soli sind die Damen Fräulein Melitta Alvsleben vom k. Hoftheater in Dresden (Sopran), Fräulein Philippine v. Edelsberg vom k. Hoftheater in München (Alt) und die Herren Gustav Walter vom k. k. Hof-Operntheater in Wien (Tenor) und Karl Hill von Frankfurt am Main gewonnen. Alles lässt hoffen, dass das kommende Fest dem im Jahre 1860 ebenfalls hier Statt gefundenen vierten mittelrheinischen Musikfeste in keiner Beziehung nachstehen werde, indem auch für die Gewinnung vorzüglicher Orchesterkräfte aus Nähe und Ferne das Mögliche aufgeboten wird. Zur Uebernahme der Orgel-Partie hat sich der k. Musik-Director Herr Franz Weber in Köln bereit erklärt.

Herr Dumont, bisher Capellmeister am städtischen Theater in Riga, ist vom Ausschusse der Theater-Actien-Gesellschaft für die nächste Saison als erster Capellmeister am hiesigen Stadttheater engagirt worden.

**Karlsruhe.** Im zweiten Abonnements-Concerte der grossherzoglichen Hof-Kirchenmusik am 20. März in der grossherzoglichen Schlosskirche kamen vor: I. 1. Präludium und Fuge für die Orgel (*F-moll*) von G. Fr. Händel (Hoforganist Barner). 2. Zwei Chöre *a capella*: *Adoramus* von J. P. da Palestrina; *O bone Jesu* von Thomas Baj. 3. *Ave Maria* für Tenor mit Clarinett-Begleitung von Ludwig Cherubini (Hof-Opernsänger Brandes und Hofmusicus Roth). 4. Trio für die Orgel von Joh. Ludw. Krebs. 5. „*Tenebrae factae sunt*“ von Joh. Mich. Haydn. 6. Hymne für eine Sopranstimme, Chor und Orgel von F. Mendelssohn-Bartholdy (Frau Braunhofer). — II. 7. Busslied für Tenor aus Gellert's geistlichen Liedern von L. van Beethoven. 8. Choral-Vorspiel und Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme,“ u. s. w. für Orgel von Joh. Seb. Bach. 9. Psalm für Sopran und Bass von Benedict Marcello. 10. Zwei Chöre *a capella*: a. *Ave Maria* von Jac. Arcadelt; b. *Sanctus* von Demetrius Bortniansky. 11. Arie für Sopran aus dem Elias von F. Mendelssohn-Bartholdy. 12. „Bleib' bei uns, Herr!“ Kirchen-Cantate für Soli, Chor und Orgel von Joh. Seb. Bach.

Im dritten Abonnements-Concerte: I. 1. Präludium und Fuge für die Orgel (*E-moll*) von Joh. Seb. Bach. 2. Zwei Chöre *a capella*: a. „*O crux ave*“ von J. P. da Palestrina; b. „*O vos omnes*“ von Th. L. da Vittoria. 3. *Ave Maria* für Sopran von H. Marschner (Frau Mina Steinmüller, k. hannover'sche Kammersängerin). 4. Adagio und Andante für Orgel und Violine von Joh. Seb. Bach (Barner und Hofmusicus Pechatscheck). 5. Geistliche Lieder für Bariton: a. „Wenn ich an Dein Blut gedenke“, b. „An Deinem Kreuzestamm“, von J. W. Franck. 6. *Incarnatus* und *Crucifixus* für achtstimmigen Chor von L. Cherubini. — II. 7. Zwei Choräle von Mich. Prätorius und von H. L. Hassler. 8. Arie für Sopran aus

dem „Messias“ von G. Fr. Händel (Frau Mina Steinmüller). 9. Lamentationen für Chor von Greg. Allegri, nebst hinzucomponirtem „Jerusalem“ (fünfstimmig) von Joh. Biordi. 10. Quintett aus dem Passions-Oratorium „Die Pilgrime auf Golgatha“ von J. A. Hasse. 11. Pastorale für die Orgel von Joh. Seb. Bach.

Im vierten Concerte des Cäcilien-Vereins am 1. Mai kam zur Aufführung: Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von Joh. Seb. Bach. Die Solo-Partieen wurden gesungen von der k. württembergischen Hof-Opernsängerin Fräulein Marschalk (Alt), Herrn Hof-Opernsänger Brandes (Evangelist), Herrn Kammeränger Oberhoffer (Jesus) so wie verschiedenen anderen Gesangeskräften.

Am 18. Mai wurde hier Rossini's „Barbier von Sevilla“ mit Recitativen gegeben, ein treffliches Mittel, um ihn aus der Burleske wieder in eine Oper zu veredeln, wofür man der intelligenten Direction des Hoftheaters dankbar sein muss. Freilich ist's mit der Wiederherstellung der Recitative allein noch nicht gethan, wenn das Bühnen-Personal bei den Uebertreibungen bleibt, durch welche auch die Italiäner selbst jetzt die reizende Oper zu einer Carnevalsposse machen.

**Stuttgart.** Vor einiger Zeit stand Abert's seit drei Jahren nicht mehr gegebene Oper „König Enzo“ in Aussicht; sie war bereits zwei Mal wirklich angesetzt, ist aber neuerdings wieder vom Repertoire verschwunden, und es wird vermuthlich einem Verlegenheitsfalle überlassen bleiben, auf sie zurückzugreifen. In der Stellung des Capellmeisters Eckert ist durch Berufung des Herrn L'Arronge (Sohn des Komikers) als Musik-Director eine Aenderung eingetreten. Die Tragweite dieser Ernennung lässt sich noch nicht ermessen, da das Engagement vorerst auf zwei Monate erfolgt ist; bedauert aber muss es werden, dass Herr Abert hierbei übergangen ist.

Aus Leipzig. „Stellen Sie gefälligst in Ihrem Blatte die Preisfrage: „Gibt es eine obscöne Musik und existirt bereits der Beweis, dass dieses Element in die Musik eingeführt worden?“ — Sobald uns der anonyme Einsender eine stichhaltige Beweisführung, die wohl möglich sein dürfte, einsendet, werden wir ihr den gebührenden Preis durch Abdruck derselben zuerkennen.

Der nürnbergischer Oratorien-Verein, im vorigen Herbst durch Herrn Cantor G. Emmerling gegründet, hat am 2. Mai mit der Aufführung von Spohr's „Der Fall Babylons“ debutirt und sich des geärrteten Beifalles würdig gezeigt.

Finanzielles zu „Tristan und Isolde“. Herr und Frau Schnorr sollen gelegentlich der Aufführung von „Tristan und Isolde“ in München je 2000 Fl., Herr Mitterwurzer und Herr Zottmayer je 1600 Fl. als Entschädigung für Reise und Aufenthalt erhalten; ferner wurde als Spielhonorar für jede der drei bestimmten Aufführungen zugesichert: je 500 Fl. Herrn und Frau Schnorr, 300 Fl. Fräulein Deinet, je 200 Fl. Herren Heinrich und Simons, je 100 Fl. Herren Hartmann und Bohlig. — Wie Alfred Meissner in der „Neuen Freien Presse“ berichtet, sollen die Vorbereitungen zur Aufführung schon auf mehr als 30,000 Fl. sich belaufen.

Die münchener Liedertafel hat beschlossen, an dem Bäckerhause am Sonneneck (Burggasse Nr. 6), in dessen zweitem Stocke Meister Mozart im Jahre 1780 die Oper „Idomeneo“ componirte, ein grosses Erz-Medaillon mit dem Bilde des unsterblichen Tondichters, eine Arbeit des Bildhauers Geiger, aufzustellen und dasselbe unter entsprechenden Feierlichkeiten zu enthüllen. Von Seiten des Hausbesitzers wie des Magistrats wurde bereits die Erlaubniss zur Aufstellung gegeben.

**Wien.** Herr Dr. Bach ersucht, zu berichtigen, dass die Nachricht, seine Gemahlin, Frau Bach-Marschner, beabsichtige, von ihrer Gesanges-Professur am Conservatorium zurückzutreten, der Begründung entbehre.

Eine Offenbarung für die nächste deutsche Oper ist vor einigen Tagen in der „Wiener Abendpost“ erschienen. Wir ersehen daraus, dass die neuen Opern „Des Sängers Fluch“ von Langert und „Der Deserteur“ von Hiller „Aussicht haben, zur Darstellung zu kommen“, und dass ausserdem „Lara“ von Mailart „Berücksichtigung finden soll“. Auch wird versichert, dass für die Erwerbung der „Africanerin“ „alle Anstrengungen gemacht werden“. Wenn man sich an alles erinnert, was schon „in Aussicht“ gestanden und wofür man schon „alle Anstrengungen“ gemacht hat, so kann man leider an so relativ glänzende Verheissungen nur geringe Hoffnungen knüpfen. Dass aber dem Taglioni'schen Ballet „Flick und Flock“ „weder poetische Erfindung“ noch „dramatisch gegliederte Handlung“ nachgerühmt werden kann, das glauben wir der „Abendpost“ aufs Wort. Die „eingeleiteten“ Gastspiele sind: Tenor Herr Garso aus Kassel, dramatische Sängerin Fräulein Klotz aus Bremen, Bass-Buffo Herr Behr aus Rötterdam und Frau Kainz-Prause aus Prag, sämtlich auf Engagement; ausserdem im Juli Herr Gunz aus Hannover und im November Fräulein Stehle aus München, welche unter Anderem in der durchgefallenen Oper „Das Glöckchen des Eremiten“ singen soll.

In der österreichischen Monarchie befinden sich derzeit (mit Ausnahme des venetianischen Gebietes) 59 Theater, darunter 16 ersten Ranges, d. h. solche, welche das ganze Jahr hindurch Vorstellungen geben, ferner 19 Theater zweiten Ranges, oder solche, die nur sechs Monate Vorstellungen geben, endlich 24 Theater dritten Ranges, die nur eine unbestimmte Zeit Vorstellungen geben, so genannte Saison- und Curtheater. Diesen Theatern stehen 57 Directoren vor, und die Zahl der hier wirkenden Schauspieler aller Fächer beläuft sich auf 2400.

Professor Ed. Hanslick's treffliche kleine Schrift: „Vom Musicalisch-Schönen“ (Leipzig, R. Weigel), welche sich von Seiten der Fachmänner wie des grösseren Publicums bereits bei ihrem wiederholten früheren Erscheinen einer gleich freundlichen Aufnahme zu erfreuen hatte, ist unlängst in dritter, verbesserter Auflage herausgekommen. Es sind einige weitere Ausführungen und Bemerkungen hinzugefügt, ohne dass jedoch die ursprüngliche Physiognomie dadurch etwas von ihrem Charakter eingebüsst hätte. In Bezug auf seine Auffassung des Begriffes der musicalischen Schönheit weist der Verfasser auf Emanuel Geibel's Distichon hin:

„Warum glückt es Dir nie, Musik mit Worten zu schildern?

Weil sie, ein rein Element, Bild und Gedanken verschmählt.

Selbst das Gefühl ist nur wie ein sanft durchscheinender Flussgrund,

Drauf ihr klingender Strom schwellend und sinkend entrollt.“

„Wenn“, fügt Hanslick mit gutem Rechte hinzu, „vielleicht dieses schöne Sinngedicht (wie ich vermüthe) obendrein unter dem nachhallenden Eindrücke dieser Schrift entstand, so muss sich meine von poetischen Gemüthern zumeist verkettete Anschauung doch auch mit wahrer Poesie leidlich vertragen.“

Frau Dustmann-Meier eröffnete am 5. Mai am ständischen Theater in Prag ein Gastspiel mit der Rolle der „Norma“ und wurde vom Publicum stürmisch empfangen.

Eine Guido-Feier. Zu Ehren Guido's von Arezzo veranstaltete diese Stadt am 29. April ein Erinnerungsfest. Pacini hatte dazu eine Cantate componirt, welche mit vielem Erfolge aufgeführt wurde. Auch wurde dabei der Violinist Becker gehört, der eigens aus Florenz dahin berufen worden war.

Franz Liszt ist wirklich Abbate geworden. Der Gross-Almosener des Papstes, Monsignor Hohenlohe, hat ihm die ersten Weihen erteilt. Nun erwartet man, dass bald die Ernennung des Abbate Liszt zum Canonicus von St. Peter und dann zum Director der päpstlichen Capelle folgen werde.

In Brüssel ist Mermet's Oper „Roland à Roncevaux“ am 11. Mai in Scene gegangen und mit grossem Beifalle aufgenommen worden. Der Componist hatte sich zur Vorstellung eingefunden.

## Aankündigungen.

Im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig ist erschienen:

**Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni**, Drama giocoso in due atti, Poesia di Lorenzo da Ponte.

Wortgetreuer Abdruck des ersten italiänischen Textbuches zu Mozart's Don Juan für Prag vom Jahre 1787, mit den für die Aufführung in Wien im Jahre 1788 getroffenen Abänderungen, herausgegeben von L. von Sonnleithner. 8. Geh. Preis 10 Ngr.

## Neue Musicalien

im Verlage der Simrock'schen Musikhandlung in Berlin.

Eisenhauer, Th., Op. 26, „Ich habe dein gedacht“, Salonstück für Pianoforte. 15 Sgr.

Hofmann, H., Op. 2, Zwei Walzer-Capricen für Pianoforte. Nr. 1 und 2, à 15 Sgr.

— — Op. 3, Drei Genrebilder in leichter Spielart: Marsch — Spinnlied — Bauerntanz — für Pianoforte zu vier Händen. 25 Sgr.

Holländer, A., Zwei Menuette von Jos. Haydn und W. A. Mozart, in freier Uebertragung für Pianoforte.

Nr. 1 von Jos. Haydn, B-dur. 12 1/2 Sgr.

Nr. 2 von W. A. Mozart, Es-dur. 12 1/2 Sgr.

Kiel, Fr., Op. 35, Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine.

Nr. 1, D-moll. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — Idem, Nr. 2, F-dur. 1 Thlr. 15 Sgr.

Laverrenz, C., Op. 17, „Am Springquell“, Idylle für Pianoforte. 15 Sgr.

Sokolowitsch, V. de, Op. 1, Mazurka für Pianoforte 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.