

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 37.

KÖLN, 16. September 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Robert Schumann (August Reissmann: Robert Schumann, sein Leben und seine Werke). Von E. Krüger. — Nachricht von einem in Thüringen gefeierten seltenen Musikfeste. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Rossini's „Toll“ — Hannover, italienische Oper — Auszeichnungen — Meiningen, Hof-Capellmeister Jean Bott — Stuttgart, Orchesterschule — Wien, Operntheater — Ferdinand Laub — Herr Ullman — Erasmus Laub † — Gent, Einweihung einer neuen Orgel).

Robert Schumann.

Reissmann's Buch über Schumann*) zeigt eigene Forschung, Selbsterlebtes und Kenntniss des Handwerks. Gegen seine früheren, mit gemischter, doch meist abwehrender Empfindung aufgenommenen Arbeiten — Allgemeine Musiklehre, Geschichte des deutschen Liedes u. s. w. — zeigt die heute vorliegende einen Fortschritt zur Klarheit, wobei jedoch die eingefleischte speculative Denkungsart, welche aus allgemeinen Zeit-Ideen die Person des Künstlers, und aus dieser wieder dessen Werke und Einfluss „mit Nothwendigkeit“ darzulegen liebt, den Leser zur Vorsicht auffordert. Weil aber die Thatsachen treu, die Urtheile sachkundig ausgesprochen sind, so darf man dem Verfasser getrost folgen, selbst in die trüben Regionen, wo der Streit beginnt zwischen der Einheit und Vielheit der Ideen.

Der Inhalt ist in acht Capitel getheilt: 1) Kindheit und Jugend bis Heidelberg; 2) Entscheidung zum Künstlerberufe; 3) Op. 1 — 23, so genannte oppositionelle Compositionen; 4) bräutliche Zeit, Lieder; 5) kritische Thätigkeit; 6) Werke der Reife; 7) Zersplitterung, tragisches Ende; 8) Ergebniss, kunstgeschichtliche Bedeutung. — Anhang: Schumann's Werke chronologisch geordnet.

Die Lebensgeschichte Schumann's hat Wasielewski anspruchslos thatsächlich erzählt: Reissmann legt sie zu Grunde und gibt sie wieder mit wenig neuen Thatsachen, desto mehr mit geistreichen Anmerkungen. Was den Jüngling charakterisirte und den Mann auf dem Gipfel des Lebens nicht verliess: seine widerspänstige Unerziehbarkeit, eigenwilliges Selbstlernen und Selbstmachen — das wird hier ungeschminkt und unbeschönigt wiedererzählt. Dass ein jüngstes Kind, wie Schumann war, verzogen und ver-

zärtelt wird, dass es eine „Eigenart der Individualität, die nicht eigentlich erzogen werden konnte“ (S. 13), zur Mitgift ins Leben erhält, ist weder ungewöhnlich, noch wunderbar. Auch Rousseau rühmte sich dessen und meinte ein allereinzigstes Individuum ohne Gleichen zu sein, während freilich ein Grösserer, der eingeborene Dichter unseres Weltalters, in tiefer Demuth die Stimme von oben vernahm: Wie viel bist du von Anderen unterschieden? Erkenne dich, leb' mit der Welt in Frieden! — Bei Schumann werden wir sehen, wie viel diese Einzigkeit der Eigenart sowohl dem individuellen als künstlerischen Leben geben und nehmen sollte.

Der Vater, ein Mann von rühriger Thatkraft und beweglichem Herzen, Anfangs des Sohnes Kunstliebe fördernd, dann der ängstlichen Mutter eine solidere Berufswahl zugestehend, starb früh. Dem Jünglinge fehlte die starke Faust Eines, der über ihn war. Wie nützlich aber diese eben den auserwählten Genies ist, um den brausenden Gang des Feuerrosses zu rechter Stunde zu zügeln, wissen wir aus der Jugend Goethe's, Mozart's und Bach's. Der Widerwille, den alle Jugend gegen systematische Zucht hat, hindert nicht, dass echte Genialität eben dieses Systematische rasch ergreift, um sich das eigentliche Handwerk anzueignen, auf dessen goldenem Boden allein die künstlerische Freiheit gedeiht. Wir dürfen daher Schumann's langes formloses Tasten freilich mit eigenwilligen Gelüsten entschuldigen, aber der Kunst halber nur bedauern, ohne deshalb vom Einflusse der Erziehung Alles zu erwarten, als könne diese ein Individuum von Grund aus umgestalten.

Die Grundsätze, die unser Biograph bezüglich solcher Fragen verfißt, rühren an den Kern des Kunstlebens, daher wir bei ihnen verweilen, um seinen Schumann und dessen welthistorische Sendung zu verstehen. Reissmann nimmt zweierlei Kunstrichtungen an als gegentheilige, aber gleichberechtigte Ströme des Kunsttriebes: Darlegen

*) August Reissmann: Robert Schumann, sein Leben und seine Werke. Berlin, Guttenberg, 1865. VII und 240 S. 8.

und Gestalten. Das Erste ist ihm die Aussprache*) des Vorhandenen, die ethischen Ergebnisse eines Weltzustandes fixierend, dergleichen in allem möglichen Kunstwerke, sei es krank oder gesund, rationalistisch oder rhythmisch formirt, zu Tage kommen; die andere Art heisst ihm die gestaltende, darstellende, ewige Bilder der Schönheit wirkende, was nach neudeutscher Redeweise das Monumentale genannt wird (S. 9, 205, 210. — Vgl. auch Reissmann, Allgem. Musiklehre, 279). — Aufrichtig angesehen, ist diese Gleichberechtigung unberechtigt. Die erste Art, die pathologische, hat ihre richtige Stelle nicht im Gebiete der Kunst, sondern in dem der Lehre, Kritik und Culturgeschichte; die von R. Wagner spöttisch so genannte monumentale ist die allein berechnete ästhetische, und wird es bleiben, so lange die Worte im üblichen Sinne gelten, dass die schöne Kunst schön sei, und als solche sich selbst bezeuge, die Seele unmittelbar ergreife, nicht erst durch ausserhalb liegende Voraussetzungen verständlich werde.

Indem nun unser Verfasser letztere Species Kunstwerke selbst verwirft (S. 207), widerspricht er dem selbstgewählten Principe des Individualismus und Subjectivismus, in welchem Schumann's Grösse ruhen soll (21, 230, 269); denn auch Reissmann's Restrictionen laufen darauf hinaus, hier einen Mangel anzuerkennen. Ganz richtig: jedes weltbewegende Kunstwerk ist nur als monumentales Object zu denken, über welchem die pathologische Absonderlichkeit des persönlichen Zeugungsactes vergessen wird; merkwürdig ist nur, dass eine gewisse Secte von Schülern der ewigen Weisheit bei unverhohlener Angst vor allem Persönlichen in den obersten Regionen desto zärtlicher hegt und anbetet, was hier drunten die kleinen Persönlichkeiten Gutes und Böses thun — denn „der Professor ist eine Person, Gott ist keine“, Goethe 47, 248.

Mit diesem scharfen Schusse treffen wir nicht den Verfasser selbst, aber sein Princip, dessen Gefahren wir bekämpfen, ohne zu übersehen, wo er zum Glücke diesem Principe untreu wird, indem er z. B. zugesteht, wie wenig Monumentales Schumann geleistet (206), wie ihm das Vocale, das Geistliche, das Dramatische nie vollkommen gelungen sei (96, 177, 211), ja, dass er auch wohl seine Kraft überschätzt habe, da es ihm schwer ward, „sich in

*) Sprache geradehin zu sagen, wie unser Verfasser thut, S. 10, führt leicht zu dem Missverständnisse, an dem die Zukünftler verbluten. Ist damit ganz allgemein Ausdruck des Innern gemeint, gleichwie man sagt Geberden-, Zeichen-, Finger-Sprache u. s. w., so mag es hingehen; bedeutet es aber „vollkommene (logische) Verständlichkeit“, wie man nach S. 10, 4 vermuthen muss, so hat solchen Inhalt keine Sprache ausser der Wortsprache. Richtig antwortet Maler Runge den Ideenfragern: „Wenn ich's sagen könnte, hätte ich's nicht gemalt.“

christliche Anschauungsweise hinein zu leben“ (193), und er dessen ungeachtet mehrere Messen schrieb. Wir meinen keineswegs mit den unbedingten Gegnern der modernsten Richtungen, dass alles Subjective und Individuelle an sich krankhaft, oder dass nur das Derbe gesund sei (231); vielmehr sind alle tüchtigen Poeten und Künstler von je her sehr subjective Individuen gewesen, aber sie haben nicht den Schmerz selbst schmerzend, die Verzweiflung selbst verzweifelnd in Bilder gefasst, wie denn auch Heissverliebte nicht gut Liebesrollen spielen: sondern sie haben aus der Flut der Leidenschaft Perlen aufbewahrt und ihre Schmerzen nach dem Schmerze erklärt; es sind die *παιώνιοι ὠδῖνες*, überwundene und heilbringende Schmerzen eines gesund empfindenden Herzens, die der rechte Philosoph so gut wie der rechte Dichter erlebt haben muss.

Weiter bemerkt der Verfasser, dass die nur äusserlich aus vorhandenen Kunstwerken abstrahirten Theorien dem Genius Fesseln anlegen, und dass solchen Theorien eben Schumann tiefe Wunden geschlagen habe; „die Theorie der Zukunft“ müsse nun dahin trachten, die ewigen Gesetze, die in allen Jahrhunderten walten, zu abstrahiren, um „den Organismus des Kunstwerkes“ klar darzulegen (222—224). Schöne Worte! wenn man nur das Wie absähe. Es wird wohl immer dabei bleiben, dass die Theorie ans Vorhandene anlehnt, die Philosophie die ewigen Ideen darstellt und das Genie unlehrbar ist. — Wenn nun Vieles von dem, was Reissmann allgemeinen Inhalts aus speculativen Ergebnissen einflicht, bei Schumann in aphoristischer Form jeanpaulisirend vorgebildet ist, so gewahren wir darin die ganz moderne Erscheinung reflectirender Künstlerschaft, die nicht uns allein bedrohlich scheint. Zuweilen scheint es doch, dass die einsame Grübeleie, die vordringende Reflexion, die kritische Thätigkeit Schumann mehr auf Abwege geführt hat, als Reissmann zugestehen mag (S. 101—116, 169); freuen wir uns daher des Kernsatzes, der Schumann's willentliche Scheidung von den Zukunfts-Musicanten bestimmt ausspricht: „Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, ob ihr Geist innewohnt!“ damit wird vergütet, was Schumann selbst träumend hinwarf von „Zukunftsmusik“ (104), ohne Ahnung darüber, welches Feuer dieses Wort dereinst entzünden sollte.

Lesenswerth sind die Erörterungen, in denen Reissmann nachweist, woran es Schumann gefehlt, und wie er seiner Mängel durch ernstes Arbeiten Herr geworden. Wie ihm erst später „die Idee der Form“ aufgegangen, sucht Reissmann unter Anderem daran nachzuweisen, dass seinen Jugendwerken oft die Einheit gefehlt, und die richtige Contrastirung von Haupt- und Nebensatz, Vorder-

und Nachsatz erst nach bitteren Erfahrungen gelungen sei (57, 71, 118, 188). Wenn übrigens Schumann einzelne Namen-Kategorieen wunderlich gebraucht, z. B. Tanzform (63), so ist das eben so unerheblich, wie die Frage, wer den richtigen Balladen- und Romanzen-Stil erfunden (97). Diese Art Formfragen, bei denen Reissmann mit Vorliebe sowohl hier als in seinen früheren Werken verweilt, erreichen nicht, was sie wollen, und helfen der psychologisch ästhetischen „Theorie der Zukunft“ gar wenig. — Mit Recht wird hervorgehoben, dass Schumann, abweichend von den meisten, auch grössten Künstlern, in seinen Jugendwerken kaum einiges Anlehnen an Vorhandenes verrathe; das stimmt wohl zu der Anfangs beschriebenen Constitution und erklärt einiger Maassen sein nicht vorübergehendes, sondern bleibendes Ringen mit der Form, weil er eben in der Jugend zu wenig gelernt. — Was ist Wachsen und Lernen anders, als Empfängniss und Fortgenuss aus dem Erbe der Väter? Dieser naturgemässe Gang ist bisher der Gang der besten Kunstgenies gewesen; erst nachdem die kindliche Jüngerschaft vollendet, tritt die selbstschöpferische Kraft ein mit der Jugendreife, um im Mannesalter ewige Werke zu gestalten. Damit wird Hegel's Unglück wider die Frühreife musicalischer Genies, als wäre nun alle Musik geistlose Naturgabe (Aesthet. 3, 214), zurückgewiesen; selbst Mozart hat vor Eintritt der Jünglingsreife kein selbständiges Kunstwerk, sondern nur Nachbildliches geleistet. — Wenn aber Reissmann der zukünftigen Formenlehre ein so entscheidendes Gewicht beilegt, so wäre schon hier erwünscht, darauf etwas ernstlicher einzugehen, als an der Hauptstelle S. 224 geschieht, wo uns Prädicate und Vergleiche, nicht Begriffe geboten werden; auch seine „Allgemeine Musiklehre“ gibt nur negative Definitionen und geht dann sogleich in historische Special-Kategorieen der Form ein. Schiller's Ideal und Leben, in Prosa umgesetzt, würde hier vielleicht zum Ziele führen: aber wo ist der glückliche Finder des „rechten Wortes“, das, hier anknüpfend, die logischen Lücken des Vischer'schen Systems füllt?

Statt der postulirten Formenlehre bietet uns der Verfasser eine Reihe Einzel-Urtheile, die meist treffend und annehmbar sind, wenn auch Dunkeles und Weitschweifiges mit unterläuft. Hervorgehoben wird Schumann's Neigung zu neuen Klang-Effecten; die dazu erfundene Auflösung der Accorde ist das Absonderliche, wodurch Schumann's Technik über die Vorfahren hinausgeht und den Jüngeren willkommenes, doch gefährliches Muster der Nachahmung wird. Unter solcher Auflösung versteht Reissmann, der den Terminus aufgebracht, die arpeggirte und figurirte Zerbrechung der harmonischen Massen, oft mit harmoniefreien Tönen durchbrochen (47, 89), welche

Schumann in seinem heimatlichen Gebiete, der Clavier-Composition, gleichsam an Stelle der älteren contrapunktischen Polyphonie (46) einführte. Hinzu kommt noch der moderne Gebrauch des Pedals, den ebenfalls Schumann's frühe und späte Compositionen so sehr erheischen, dass er einmal in einer gewissen Laune geradeswegs erklärte: wir setzen den durchgehenden Gebrauch des Pedals (der gehobenen Dämpfung) voraus, und werden nur andeuten, wo es ausnahmsweise nicht geschehen soll. Strenge Richter haben ihm das zum Vorwurfe gemacht und die moderne Pedalisirung im Allgemeinen verworfen; mit Unrecht: denn das Pedal, die Specialität des Clavierspiels, gewährt ein ätherisches Schweben und Klingen, wie in Schallgewölben aus wiederhallender Luft, wodurch der starre, brüchige Metallklang nicht nur gesänftigt, sondern an Tonfarbe gar über die belebteren Geigen- und Bläserklänge emporgehoben wird: ein Vorzug der modernen Technik, der durch unkünstlerischen Missbrauch nimmermehr zerstört werden kann*). Jene figurirte Auflösung indess, sammt den harmoniefreien — richtiger harmoniefremden — Tönen sind nicht Schumann's Erfindung, sondern in Seb. Bach's Präludien und Orgel-Phantasieen bereits ausgebildet vorhanden; neu ist nur, dass durch den Pedalgebrauch, zumal bei überoctavigen Griffen, die überthürmten Tonmassen in ein neues Licht gestellt und gewisser Maassen verständlicher werden. — Dass Schumann vom Clavierspiel den Ausgang nahm, fühlt sich hindurch bei allen späteren sowohl orchestralen als vocalen Compositionen.

In der Specialkritik der Hauptwerke finden wir Reissmann's Ansichten technisch begründet und grossentheils annehmbar. Sehr zu loben ist, dass reichliche Noten-Beispiele gegeben und diese durch specielle Exegese erläutert sind; der Mangel an solchen Exempeln ist ein Uebelstand, der in manchen, sonst schätzbaren Werken das Verständniss erschwert. — Unzweifelhaft ist die Peri (1843) der Gipfelpunkt des für Schumann Erreichbaren. Ihr zunächst würden wir die *C-dur*-Sinfonie (Sinf. II, Op. 61, 1846) und Manfred stellen, unter den kleineren Arbeiten aber die jugendlichen Phantasiestücke und Davidsbündler-Tänze

*) Daher auch die pedantische Regel zu verwerfen ist, als dürfe das Pedal nur bei gebrochenen Accorden, niemals bei scalenhafte Melismen gebraucht werden. Arpeggien und Accordbrüche ohne Pedal sind oft richtiger und wirksamer, als pedalisirte, z. B. Beeth. Op. 13, Son. pathétique, Adagio, Tact 50—52; dagegen sind pedalisirte Scalen — ein ätherisches Schwirren und Sausen, wie die Orgelscala in leerem, widerhallenden Kirchengewölbe — oft nicht nur verständlich, sondern ausdrucksvoll, und nicht erst durch Schumann und Chopin zuweilen ausdrücklich vorgeschrieben, sondern auch durch Beethoven's genialen Spielvortrag bekräftigt. — Auch der Triller wird durch Pedalisirung über den starren Metallklang erhöht.

(1837) nicht so gnädig concessiv ansehen, vielmehr unter die glücklichsten und bedeutsamsten Aeusserungen des Schumann'schen Genius zählen; ausser ihnen aber einige fast verschollene, z. B. Hauptmann's Weib (N. Z. f. M., Zulage, 1840, Heft 9), Maria Stuart's Lieder (Op. 134, welches Reissmann S. 192 gleichgültig ansieht); endlich würden wir auch Eichendorff's Waldgespräch (? Op. 39? — R. 88, 235) wegen der phantastischen und doch menschlichen Schönheit der Melodie herausheben.

Es wäre hier wohl an der Stelle, die Begriffe Classisch und Romantisch nebst ihren Abzweigungen, welche die musicalische Aesthetik aufs Neue beunruhigen, entweder schärfer zu begränzen, als R. Allg. M. L. III. Cap. 3, gethan, oder falls sie der musicalischen Erkenntniss wenig Förderniss bringen, ganz fallen zu lassen. Was E. T. A. Hoffmann unter Romantik im Tongebiete verstand, schliesst sich eng an die Denkweise der romantischen Dichterschule und bezieht sich zunächst auf Beethoven. Spätere Aesthetiker haben über den historisch gegebenen Begriff hinaus allerlei Wunderliches hinein geheimnisst, bis sie sein überdrüssig waren, über dem allem aber missachteten, was die reine Menschlichkeit, der Humanismus der Mozart'schen Periode ans Licht gebracht, jene unvergänglichen Bilder tiefer Liebe und wahrer Schönheit. Um nun über der heiligen Liebesschönheit ein neues, noch nicht da gewesenes Zeit-Ideal empor zu thürmen, erfand man nebst Titanismus und Dämonismus die tendentiösen Ungeheuer, um welche jetzt der Streit schwebt. Hier handelt es sich aber um ethisch poetische Principien, deren Uebertragung in die Tonwelt doch nicht so leicht ist, wie zuweilen angenommen wird; und dennoch ist man mit tendentiösen Anwendungen leicht fertig, um danach den künstlerischen oder zeitlichen Werth abzumessen.

Mit Recht hebt Reissmann als Schumann's Eigengabe hervor: die phantastisch zauberische Art, das, was bestrickt und berückt (S. 57 und öfter), und dieses ist denn wohl eminent romantisch zu nennen. Allerdings ist diese Gabe ihm und Chopin unter allen Neueren vorzüglich gegeben, doch bleibt die Frage, ob das ihr substantielles Centrum oder nur sporadische Blitze ihres Genius sind: — eine tiefere Untersuchung würde bald darthun, ob diese ganze Richtung eine centrale oder peripherische ist. Chopin's heimatloses Sehnen thut sich in allen seinen Werken kund, mehr düster als heroisch, während er sonst an genialer Selbständigkeit allen Zeitgenossen voransteht; Schumann hat das ruhelose, selbstquälerische Schweifen, die hypochondrische Wühlerei in Töne gebracht: beides ist naturgemäss eher den Instrumenten als den Menschenstimmen anzuvertrauen. Wie anders jedoch diese Ruhelosigkeit gegen die unerschöpflich strömenden Tonquellen in S. Bach's

höheren Instrumentalien: auch sie scheinbar rastlos, ohne Anhalt zum Besinnen, und doch abschliessend und erfüllend; sollte hier der Gegensatz Classisch-Romantisch fühlbar sein? — Reissmann unterlässt es, hier das letzte Wort zu sprechen, zielt aber darauf hin, Schumann eine welt-historische Stellung mit Nothwendigkeit anzuweisen (34, 228, 232).

Die moderne Lehre von Missionen, Nothwendigkeiten und dergleichen, obwohl fast schon überwundener Standpunkt, wird doch nicht aufhören, gläubige Scharen gefangen zu führen, so lange es sehrende, irrende Jugend gibt; — freilich gehört Glaube dazu, stärker, als man an anderen Gläubigen verspottet, um sich in gewisse Standpunkte einzuwohnen und aufs Haar zu wissen, welche Stelle dem Individuum im Weltenplane gebühre, daher sogleich zu erkennen, ob das Neue neu ist, oder alte Fetzen, mit neuem Flitter vergoldet. Die eigentliche Kunstfrage wird sich am letzten Ende, sei es auch erst im Zeugnisse der zu früh beschworenen Zukunft, doch durchsetzen: ob das Kunstwerk, wie es von Anfang war, Abbild vergangener und Vorbild künftiger Herrlichkeit sei, ein Weltspiegel, um das niedere Leben zu erhöhen und zu beseliggen, oder ob es Vergängliches darstelle von unten her und den Fanatismus der Hässlichkeit nicht scheuen dürfe, gleich den mongolischen Götzenbildern. Ueber Wahrheit und Nothwendigkeit des Schönen hat Schelling's Einleitung zur Aesthetik längst das Gültige gesagt, und kürzlich erst A. Reichensperger in der köstlichen Schrift: „Die Kunst Jedermann's Sache“ (Frankfurt, 1865), ausgesprochen, was dem Kunstleben Gesundheit und Freiheit gewähre.

Wir getrauen uns nicht, über die nachbeethoven'schen Tonkünstler das letzte Wort der Nothwendigkeit bereits gefunden zu haben, glauben aber den drei vorzüglichsten, wo nicht centrale und ewige Bedeutung, doch die richtige Stellung zuzuschreiben, wenn wir Chopin's phantastische Ursprünglichkeit, Schubert's weltförmige Gestaltung vocaler Schönheit, Schumann's instrumental schwärmende Versunkenheit mit ethischer Färbung für die wesentlichsten Aeusserungen des Zeitgeistes erkennen. Im Grunde stimmt Reissmann mit unserer Auffassung zusammen. — Das Biographische anlangend, hätte er wohl auf das wundersame Ehebündniss mehr Gewicht legen können, als er gethan. Denn es ist unzweifelhaft, dass Clara Schumann nicht allein die vollkommenste Darstellerin seiner hellen und dunklen Träume gewesen, sondern auch in Kraft wahrer Liebe und hoher Weiblichkeit ihm den rechten Halt in Leben und Kunst gewährt, ja, über sein trauriges Ende hinaus den Ruhm seines Namens erhöht hat. Wer ihr lebendiges Bild vor Augen gesehen, erinnert sich wohl der nicht äusserlich blendenden, aber innerlich be-

rückenden Anmuth ihrer edlen Gestalt, deren Blick sich widerspiegelt in den Liedern aus dem „Liebesfrühling“ (Schumann, Op. 37, N. 4, 11, Reissmann, P. 88), wo deutsche Innigkeit und römische Gluth in einander wirken, klarer und ergreifender, als manche berühmte Lieder von weisen Meistern das vermögen. E. Krüger.

Nachricht von einem in Thüringen gefeierten seltenen Musikfeste *).

Am 20. und 21. Juni dieses Jahres feierte man der Tonkunst in der vier Stunden von Sondershausen liegenden schwarzburg-rudolstädtischen Stadt Frankenhausen durch Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn und eines grossen Concertes, im Vereine von mehr als hundert Sängern und mehr als hundert Instrumentisten ein sehr ehrenvolles Fest, ein Fest, eben so merkwürdig durch die so glücklich überwundenen mannigfaltigen Schwierigkeiten bei Veranstaltung des Ganzen, als durch den hohen Grad der Vortrefflichkeit, mit der hier auf Tausende von Zuhörern von mehr als zwanzig Meilen im Umkreise gewirkt wurde. — Der Herr Cantor Bischoff zu Frankenhausen, ein junger, thätiger und für Musik glühender Mann, der schon im Jahre 1804 mit Hülfe seiner Nachbarn und einiger Mitglieder der herzoglich gothaischen Capelle, unter der Direction der Herren Concertmeister Fischer aus Erfurt und Ernst aus Gotha, die „Schöpfung“ mit etwa achtzig Sängern und Instrumentisten zur allgemeinen Zufriedenheit der Zuhörer in dasiger Hauptkirche aufgeführt hatte, fühlte sich dadurch aufgemuntert, dies grosse Kunstwerk noch einmal durch 200 Sänger und Instrumentisten zu geben. Lange hinderten Hin- und Herzüge fremder Völker die Ausführung seines Vorhabens. Endlich wagte er es bei der gegenwärtig scheinbaren Ruhe in Deutschland, sein Vorhaben auszuführen. Er besuchte desswegen schon vor einiger Zeit Weimar, Gotha und Erfurt, in mehrere Städte wurden schriftliche Aufforderungen geschickt, und aller Orten fanden seine Einladungen ein geneigtes Ohr, so dass sich am 19. Juni früh zur Probe bereits 101 Sänger und 106 Instrumentisten, grösstentheils aus Thüringen, eingefunden hatten.

Unter den Instrumentisten befanden sich 20 Künstler aus Gotha nebst ihrem berühmten Director, Herrn Concertmeister Spohr, die übrigen aus Weimar, Ballenstädt, Rudolstadt, Sondershausen, Leipzig, Erfurt und aus 17 anderen thüringischen Städten, theils Tonkünstler und Ca-

pellisten, theils ausgezeichnete Dilettanten und zum Theil Virtuosen vom ersten Range.

Die Sänger hingegen bestanden ausser den drei Solosängern, mehreren braven Dilettanten aus Halle, Erfurt, Leipzig u. s. w. grösstentheils aus einer Auswahl der besten und geübtesten Choristen aus den thüringen'schen Städten.

Daraus ergab sich nachstehender Bestand: Director: Herr Concertmeister Spohr; Sopran-Solo: Mad. Scheidler aus Gotha; Tenor-Solo: Herr Kammersänger Methfessel aus Rudolstadt; Bass-Solo: Herr Kammersänger Stromeyer aus Weimar. Orgel: Herr Concertmeister Fischer und Herr Prof. Scheibner, beide aus Erfurt; Flügel: Herr Capellmeister Krille aus Stollberg. Chor-Director: Herr Cantor Bischoff in Frankenhausen. — Chor: Sopran 28, Alt 20, Tenor 20 und Bass 30 Choristen. — 42 Violinen, an deren Spitze die Herren Matthäi aus Leipzig, Preysing aus Gotha, Eberwein aus Rudolstadt, Kreibe aus Ballenstädt, Rose aus Quedlinburg u. s. w. 12 Bratschen, an deren Spitze Herr Organist Voigt aus Leipzig. 11 Violoncelle, an deren Spitze Herr Dotzauer aus Leipzig, die Herren Preysing und Rode aus Gotha, Herr Müller aus Rudolstadt, zwei Herren Schrödel aus Ballenstädt, lauter vorzügliche Künstler, u. s. w. 9 Contrabässe, an deren Spitze der würdige Herr Wach aus Leipzig mit einem der grössten dieser Instrumente von Hunger's Arbeit, Herr Dr. Nicolai aus Rudolstadt, Herr Schade aus Gotha u. s. w., lauter Meister ihres Instrumentes. 4 Clarinetten, an deren Spitze Herr Musik-Director Hermstedt aus Sondershausen. 4 Flöten, an deren Spitze Herr Müller aus Leipzig, Herr Mende aus Gotha. 4 Hoboen. 4 Fagotte. 1 Basshorn. 4 Hörner. 3 Trompeten. 3 Posaunen. Pauken: Herr Berg-Assessor Hachmeister aus Clausthal und der würdige Herr Musik-Director Rose aus Quedlinburg.

Dieses Orchester gab also nach einer am 19. Juni gehaltenen Probe am 20. Nachmittags die „Schöpfung“ und den 21. Vormittags ein grosses, glänzendes Concert in Frankenhausen, beides in der dasigen wohlgebauten und heiteren Hauptkirche, wo sich keine plumpen Pfeiler dem Auge entgegenstellen und die Umsicht hemmen.

Das Orchester nahm vor und unter der Orgel die ganze Breite der Kirche auf einer stufenweisen Erhöhung ein. Auf der oberen Orgel-Galerie nahmen die Choristen die Breite der Kirche ein, so dass der Herr Cantor Bischoff als ihr Anführer in der Mitte über Herrn Spohr stand.

Diese zweckmässige Stellung, wobei jeder Platz genug um sich und den Director beständig vor Augen hatte, trug unstreitig nicht wenig zu der nach einer einzigen Probe gelungenen Ausführung so grosser, zum Theil neuer und höchst schwieriger Kunstwerke bei, wie besonders am

*) Auszug aus einem gleichzeitigen Berichte (1810) von E. L. Gerber über das erste deutsche Musikfest.

zweiten Tage aufgeführt wurden. Dies waren: 1. Eine grosse, neue Overture fürs ganze Orchester (auch mit Posaunen) von Herrn Spohr. 2. Eine grosse italiänische Scene für Bass von Righini, welche Herr Stromeyer sang. 3. Ein neues, von Herrn Spohr ausdrücklich für dieses Fest geschriebenes grosses Clarinett-Concert, welches Herr Musik-Director Hermstedt vortrug. Hierauf machte 4. Herr Concertmeister Fischer auf der vollen Orgel eine kunstvolle Einleitung zum 5. letzten Chor aus Haydn's „Jahreszeiten“, welcher unmittelbar darauf folgte. Nach einer Pause folgte 6. ein Doppel-Concert für zwei Violinen, ebenfalls von Herrn Spohr's origineller Arbeit, durch Herrn Spohr selbst und Herrn Matthäi vorgetragen. Hierauf 7. ein grosses Rondo aus einem Concerte, *D-dur*, von Herrn Bern. Romberg, durch Herrn Dotzauer's kunstvollen Vortrag. 8. Die Symphonie aus *C-dur* von Beethoven, welche den Beschluss des Ganzen machte.

Ich erlaube mir, von dem Effecte Rechenschaft zu geben, welchen diese Künstler und Kunstwerke, aber freilich nur nach einmaligem Hören, auf mich gemacht haben, weit entfernt, diese Rechenschaft als allgemeines Urtheil geltend machen zu wollen.

Das Erste betrifft Herrn Spohr's Direction mit der Papierrolle, ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimasse. Man möchte sie eine graziöse Direction nennen, wenn dieses Wort ausser dem gefälligen Anstande auch die Bestimmtheit und Wirksamkeit seiner Bewegungen auf die ganze ihm und sich selbst fremde Masse ausdrückte. Diesem glücklichen Talente des Herrn Spohr schreibe ich den grössten Theil der Vortrefflichkeit und Präcision sowohl in der erschütternden Gewalt wie dem sanften Anschmiegen des zahlreichen Orchesters an die Sänger beim Vortrage der „Schöpfung“ zu.

Die für eine grosse Kirche geeignete, volltönende und doch auch biegsame Stimme der Mad. Scheidler, der ausdrucksvolle Vortrag des in der Kunst erfahrenen Herrn Methfessel, die herrliche Bassstimme des Herrn Stromeyer, unstreitig die schönste, die ich je gehört habe, vom *contra D* bis zum eingestrichenen *G*, durchaus beides, kräftig und angenehm, ohne Knarren in der Tiefe und ohne Nasentöne in der Höhe, und ausgebildet aufs vollkommenste, wovon er nicht nur beim Vortrage der „Schöpfung“ und der Scene von Righini, sondern auch und vornehmlich in seinen Fermaten so grossen, edlen, durchaus dem Charakter der Bassstimme gemässen Gebrauch zu machen verstand, und womit er noch eine deutliche Aussprache sowohl des Italiänischen als des Deutschen verband: — diese drei Solosänger, im Vereine so vieler ausgezeichneten Virtuosen an der Spitze jeder Stimme, wo Jeder freiwillig und mit Lust sang oder spielte, machen mir die Versiche-

rung leicht, dass diese Ausführung der „Schöpfung“ die kräftigste, ausdrucksvollste, mit Einem Worte gelungenste war, der ich je beigewohnt habe.

Die Orgel war nur unter mehreren Chören hörbar, man fühlte, wie das ganze Orchester bebte. Wahrscheinlich wurden bloss die sechszehnfüssigen Stimmen zur Unterstützung der Orchester-Bässe gebraucht.

Die Overture, womit am folgenden Tage das Concert anhub, gehört im eigentlichen Verstande unter die Kunststücke im Moduliren. Fast mit jedem neuen Tacte drängt ein *Inganno* das andere, so dass sie als eine zusammenhangende Reihe von Studien in der Modulation angesehen werden kann. Wahrscheinlich bezieht sich diese Unruhe, dieses Schwanken auf den Inhalt der *Alruna*, zu welchem Drama sie geschrieben sein soll. So gewiss aber diese Overture vor dem Theater von grossem Effecte sein kann, so schien sie als Concertmusik doch den Eindruck nicht zu machen, den man von der Ausführung eines so braven Orchesters erwarten durfte. Dies lässt sich nicht anders erklären, als durch eine Musik, welche das Ohr bis zum Ende in seinen Erwartungen täuscht und nie befriedigt. Lauter krumme, mitunter rauhe Wege, welche zu keinem Ziele, zu keiner Ruhe und zu weiter keinem Genusse führen, und wodurch der Componist bloss den Verstand des Zuhörers beschäftigt, ermüden zuletzt.

Die durch Herrn Stromeyer vorgetragene grosse Scene von Righini versetzte die ganze Versammlung in Enthusiasmus. Das hierauf von Herrn Musik-Director Hermstedt vorgetragene Clarinett-Concert aus *Es* von Herrn Spohr gehört unstreitig zu den vollendetsten Kunstwerken dieser Art. Eine grosse und brillante Behandlung des concertirenden Instrumentes, verbunden mit einer ganz originellen Behandlung des Orchesters, wo gleichsam jede Stimme, selbst die Pauke, obligat ist, berechtigt zu dieser hohen Stelle. Die herrliche Ausführung machte dem Componisten, dem Concertisten, so wie dem Orchester sehr viel Ehre; auch brachte sie Tausende von Händen der Zuhörer in lebhafteste und anhaltende Bewegung.

Hierauf überraschte der Herr Concertmeister Fischer das Orchester, so wie das Auditorium nicht wenig, indem er mit der vollen Orgel einfiel, um den nun folgenden grossen Schluss-Chor aus *C-dur* einzuleiten. Diese neue Art von Musik, wovon in der Probe nichts gehört worden war, seine künstliche Verkettung der Stimmen, seine harmonischen Wendungen und seine meisterhaften Modulationen machten jedes Mitglied des Orchesters und die Zuhörer doppelt aufmerksam.

Nach einer Pause gewährten uns Herr Spohr und Herr Matthäi durch die vollendete Ausführung eines Doppel-Concertes von Herrn Spohr die beglückendsten Genüsse

in immer wechselnder Bewunderung, Erstaunen und Freude. Vor Allem bewundernswerth war das Adagio dieses Meisterwerkes, in welchem man nach einem Trio von zwei Violoncellen und einem Contrabasse ein Quadro in gezogenen und gebundenen Harmonieen, gleichsam als von einer Harmonica hörte; aber alle Arme ruhten, und nur die Bogen der Herren Spohr und Matthäi waren es einzig und allein, welche dieses Quadro hören liessen.

Die Symphonie aus *C-dur* von Beethoven machte den Schluss, unstreitig seine gefälligste und populärste. Sie wurde unverbesserlich, mit Liebe, Feuer und höchster Präcision vorgetragen. Einen besonderen, unbeschreiblich süßen Genuss gewährte dabei das Corps der Bläser in dem Trio der Menuette. Das Ohr glaubte die Töne einer höchst reinen Harmonica zu hören. Ein anhaltendes und allgemeines Applaudissement bewies den Dank und die Zufriedenheit des Auditoriums mit der Wahl der aufgeführten Meisterwerke und mit der Ausführung der dazu vereinigten Künstler.

Wenn oben von den glücklich überstandenen Schwierigkeiten des Herrn Unternehmers, sowohl in der Veranstaltung für die geistige als für die leibliche Unterhaltung seiner so zahlreichen Gäste die Rede war, so scheint es Pflicht zu sein, auch über letztere noch Einiges beizubringen. Sie war in solch einem kleinen Oertchen gewiss keine Kleinigkeit.

Die hundert Choristen waren in verschiedene Gasthöfe vertheilt, wo sie Beköstigung und Nachtlager fanden. Die sämmtlichen Virtuosen, Sänger und Dilettanten hingegen fanden ihr Absteige- und Nachtquartier in anständigen Privathäusern. Um aber diesen aus so entfernten Gegenden versammelten braven Musikfreunden den Genuss ihres Vereins aufs möglichste zu erleichtern und zu verschönern, hatte Herr Bischoff sein unmittelbar hinter dem Hause liegendes Blumengärtchen aufgeopfert und es in einen Speisesaal umwandeln lassen. Der zu diesem Zwecke errichtete Salon war mit jungem Grün ausgeschmückt, dessen Zweige der Gesellschaft freundlich entgegenwinkten. In diesem Saale waren die Tafeln aufgestellt und wurde servirt. Es war eine Freude, mit anzusehen, wie sich hier so viele wackere, zu einem und demselben Zwecke froh vereinigte Künstler und Kunstfreunde zu Allem gemeinschaftlich zusammenfanden, zur beglückenden Arbeit auszogen, von dieser zum heiteren Genusse sich wieder sammelten und namentlich auch mit unverkennbarer, herzlicher Theilnahme dem grossen Vater Haydn, dem trefflichen Spohr und mehreren anderen vorzüglichen Künstlern ihre Dankopfer bei vollen Gläsern darbrachten. Gewöhnlich wurde das Vergnügen an den Abendtafeln noch durch munteren und schönen Gesang erhöht.

Da jeden dieser Tage die schönste Witterung begünstigte, so war in beiden Aufführungen die grosse Kirche gedrängt voll, grösstentheils von Fremden, die bis auf zwanzig Meilen im Umkreise herbeigeströmt waren. Selbst die Kanzel war mit Damen und Herren angefüllt. Dies lässt hoffen, dass Herr Bischoff wenigstens für seine grossen Auslagen gedeckt sei.

E. L. Gerber.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Man schreibt aus Berlin: „Am Samstag hatte die Aufführung von Rossini's *Tell* das Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt. Die trefflich besetzte und gegebene Oper entbehrt zwar nie zahlreichen Besuches, allein das erste Auftreten des Herrn Wachtel hatte denselben fast verdoppelt und namentlich die anwesenden Fremden angelockt. Nächst dem Postillon gilt Arnold für Herrn Wachtel's glänzendste Partie; der Sänger unterliess denn auch nicht, seine Stimme und Bravour in das hellste Licht zu stellen. Den drei grossen Nummern, in denen die Partie Arnold's gipfelt, folgte wiederholter Herausruf, ja, ein Theil der Enthusiasten schien gewillt zu sein, sowohl das Duett mit Mathilde, als auch das berühmte Männer-Terzett des zweiten Actes wiederholen zu lassen, wurde jedoch durch die einsichtigeren Mehrheit besänftigt.“

Der König von Hannover hat das Engagement einer italiänischen Opern-Gesellschaft für den nächsten Winter angeordnet. Dieselbe wird nebst anderen Opern auch die vom Könige componirte Oper: „Der Eremit von Peloponnes“, aufführen.

Der Herzog von Nassau hat dem Violin-Virtuosen Ole Bull das Ritterkreuz des nassauischen Verdienst-Ordens verliehen. — Robert Heller in Hamburg hat vom Grossherzog von Weimar das Ritterkreuz des Falken-Ordens erster Classe als Anerkennung seiner literarischen Leistungen erhalten.

Hof-Capellmeister Jean Bott in Meiningen ist zum Capellmeister des königlich hannover'schen Hoforchesters und Hoftheaters ernannt worden, und wird derselbe in seiner Function dem königlichen Hof-Capellmeister Fischer gleichgestellt werden. Ausserdem hat Herr Bott noch die Verpflichtung übernommen, in einigen Abonnements- und Hof-Concerten, die er abwechselnd mit Hof-Capellmeister Fischer dirigiren wird, Solo zu spielen. Sobald Herr Bott seine Entlassung vom Herzoge von Meiningen erhalten haben wird, beabsichtigt er sogleich seinen neuen Dienst anzutreten.

In Stuttgart tritt auf königlichen Befehl eine Orchesterschule zur Heranbildung tüchtiger Orchester- und Solospieler für die Hofcapelle ins Leben. Den Unterricht erhalten die Zöglinge unentgeltlich und werden desshalb bloss aus der Zahl der besonders befähigten jungen Leute genommen, welche das sechzehnte Lebensjahr überschritten haben. — Auch ist dort jüngst die Concession zu einem neuen Volkstheater ertheilt worden.

Wien. Die alljährige Penelopen-Arbeit im Operntheater ist auch bereits in dieser Saison mit bewundernswerther Consequenz in Angriff genommen worden. Hiller's „Deserteur“ wurde zur Aufführung angenommen, ausgetheilt, studirt und — zurückgelegt. Jetzt wird mit Langert's „Des Sängers Fluch“ wahrscheinlich diese Uebung im Fortschreiten mit einem Schritt vor und zwei zurück fortgesetzt werden. In zwei Monaten wird es heissen: „Wegen

der Vorbereitungen für die „Africanerin“ muss die bereits halb studierte Oper Langert's für diese Saison zurückgelegt werden.“ Dann wird man mit grosser Anstrengung die „Africanerin“ in der letzten Woche der Saison herausbringen, und während der ganzen früheren Zeit wird der alte „Waffenschmied“ als einzige Novität im Repertoire glänzen. Und dies alles geschieht ganz ohne Zauberei, es ist pure, reine Geschicklichkeit.

Der Tenorist Herr Brunner hat sein Gastspiel bereits am verflossenen Sonntag begonnen, wie bereits gemeldet, als Lyonel und soll trotz sichtlicher Befangenheit eine ehrenvolle Aufnahme gefunden haben.

Herr Ferdinand Laub wird auch in der bevorstehenden Saison einen Cyklus von acht Quartett-Produktionen in Wien geben. Da Herr Laub sich nach Moskau begibt, dürfte dies für längere Zeit sein letztes Auftreten in Wien sein.

Herr Ullman, der Impresario der Patti-Concerte, weilt seit einigen Tagen in Wien, um die letzten Arrangements für seine im November dort Statt findenden sechs Concerte zu treffen. Ausser Carlotta Patti hat Herr Ullman, wie wir hören, folgende Künstler für seine dortigen Concerte bereits engagirt: für das Streich-Quartett: Vieuxtemps, Hellmesberger, Auer, Piatti; fürs Clavier Alfred Jaell, Brassin; für Gesang: Roger, Gunz; für Declamation: Frau Niemann-Seebach. Die Concerte werden in dem eigens hierzu adoptirten Dianasaale Statt finden; die Preise sind von 4—1 Fl. 50 Kr. festgesetzt.

Herr Erasmus Laub, Vater des bekannten Violin-Virtuosen Ferdinand Laub, ist dieser Tage, 72 Jahre alt, in Prag gestorben.

Gent, 10. Sept. Vor einigen Tagen wurde in der hiesigen St. Martinskirche eine neue Orgel eingeweiht, welche als ein hervorragendes Erzeugniss deutscher Orgelbaukunst die vollste Anerkennung verdient. Sie ist aus der Fabrik der Gebrüder Ibach in Barmen hervorgegangen und besteht aus zwei Claviaturen mit zwanzig Registern, einem freien Pedal mit sechs Registern und vier Neben-Registern. Herr Capellmeister Breunung aus Aachen war eingeladen worden, die ersten Vorträge vor einem gewählten und urtheilsfähigen Publicum auf der neuen Orgel zu halten. Durch sein wahrhaft künstlerisches Spiel wurden die Erwartungen, welche man nach seinem schon vorher abgegebenen Urtheile über die Vortrefflichkeit der Orgel hegen konnte, noch bei Weitem übertroffen. Herr Breunung trug nur Werke deutscher Meister — von Bach, Mendelssohn, Schumann und Mozart — vor, namentlich aber war es eine Fuge des alten Bach, welche ganz besonders ansprach, und der tiefe Eindruck, den die ernste Richtung der deutschen Kunst auf das mehr den französischen Einflüssen zugängliche belgische Publicum im Allgemeinen machte, war gar nicht zu verkennen, was um so augenfälliger hervortrat, als sich ein namhafter französischer Organist an die Orgel setzte, dessen Spiel, gegenüber den meisterhaften Vorträgen des Herrn Breunung, die Zuhörer nicht zu fesseln vermochte. Die Gebrüder Ibach haben in dieser Orgel ihr erstes Werk nach Belgien geliefert und, wie wir annehmen dürfen, ihren Ruf im hiesigen Lande damit begründet.

Ankündigungen.

Neue Musicalien.

Im Verlage von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur sind so eben erschienen und durch jede solide Buch- und Musicalienhandlung zu beziehen:

Ambros, A. W., Op. 16, 3 Gesänge f. eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. 20 Ngr.

- Bach, C. Ph. E., Geistliche Oden u. Lieder f. 1 Singst. mit Clav.-Begl. Für gem. Chor gesetzt von L. Rotschi. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
- Baumfelder, Fr., Op. 114, Im Mondschein. Nachtgesang f. Pfte. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr. Op. 115, La Gazelle. Valse élégante pour Piano. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr. Op. 116, Le petit Tambour. Marche facile et brillante pour Piano. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Bergson, M., Op. 60, Les Caractéristiques. Etudes de Style et de Perfectionnement p. P. Cah. 1 1 Thlr. Cah. 2 25 Ngr.
- Brahms, Joh., Op. 33, Romanzen aus Tieck's Magelone für eine Singst. mit Pfte. Heft 1, 2, à 1 Thlr.
- Ecker, C., Op. 12, 12 leichte Strophenlieder f. gem. Chor. Part. u. Stimmen. Heft 1, 2, à 1 Thlr. 15 Ngr.
- Eschmann, J. C., Op. 53, 20 schottische Volks-Melodien für Pianof. eingerichtet. Heft 1, 2, à 22 $\frac{1}{2}$ Ngr. Op. 54, 12 französische Volks-Melodien für Pianoforte eingerichtet. Heft 1, 2, à 20 Ngr.
- Gaynhos, E. M., Op. 1, 6 Charakterstücke für Pianoforte. Heft 1, 2, à 15 Ngr.
- Gotthard, J. P., Op. 43, 10 schwedische Volkslieder der Vorzeit, für gem. Chor gesetzt. Part. u. St. 1 Thlr. 20 Ngr.
- Herzogenberg, H. v., Op. 1, 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianof.-Begleit. 20 Ngr. Op. 2, Der verirrtte Jäger, Ballade von Eichendorff für eine tiefe Stimme mit Pianof.-Begleitung. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Holstein, Fr. v., Op. 16, 5 Lieder für eine mittlere Stimme mit Pianoforte-Begleitung. 17 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Kammerlander, C., Op. 19, 3 humoristische Lieder für Bariton mit Pianoforte-Begleitung. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Kuntze, C., Op. 102, Soldatenliebe. Gedicht von A. Schultz für vierstimm. Männerchor. Partitur u. Stimmen. 20 Ngr. Dasselbe f. eine Singst. mit Pianof.-Begl. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
- Naus, Th., Op. 19, Romance sans paroles pour Piano. 10 Ngr.
- Pierson, H. H., Op. 62, Das Hifthorn. Romanze für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. 15 Ngr.
- Raff, Joachim, Op. 108, Saltarello p. Piano. 20 Ngr. Op. 109, Réverie Nocturne p. Piano. 20 Ngr. Op. 110, La Gitana. Danse Espagnole. Caprice p. Piano. 20 Ngr.
- Reinecke, C., Op. 80, 5 Lieder für gem. Chor. Part. u. St. 1 Thlr.
- Scholz, B., Op. 22, Die drei Zigeuner. Gedicht von N. Lenau für Bariton mit Clavier-Begleitung. 15 Ngr.
- Walter, August, Op. 18, Lustige Musicanten. Gedicht von Eichendorff für Männerchor mit willkürlicher Begleitung von 4 Hörnern. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Mein Lager der ausgezeichnetsten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

ist nunmehr vollständig assortirt und empfehle ich dieselben zu geeigneter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

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.