

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 15.

KÖLN, 14. April 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Ferdinand Hiller als Lieder-Componist (Schluss). — Auflösung der grossen Oper in Paris als kaiserliches Kunst-Institut. — Clapisson (Nekrolog). — Aus Hamburg (Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach). Von v. Dommer. — Das 43. nieder-rheinische Musikfest in Düsseldorf. — Concert der Liedertafel in Elberfeld. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, sechste Soiree für Kammermusik — Berlin, Fräulein Grün — Bremen, Händel's „Messias“, Concert).

Ferdinand Hiller als Lieder-Componist.

(Schluss. S. Nr. 14.)

Das zweite Buch, zwölf Gesänge aus dem spanischen Liederbuche, nimmt für sich eine Sonderstellung ein; es zeigt uns Hiller in seiner Eigenschaft als Interpreten eines ihm fremden, nationalen Elementes. Ohne uns bei einleitenden Deductionen aufzuhalten, rein von der musicalischen Empirik ausgehend, freuen wir uns, Hiller den Lorber auch hier reichen zu dürfen. Wenn es sich sagen und beweisen liesse, worin es liegt, dass diese Musik dem so höchst eigenthümlichen, aus der Poesie Calderon's, Lope de Vega's, Cervantes', aus den Bildern Murillo's, der Bartholemäusse zu uns sprechenden Geiste der Hispania einen eben so scharfen als farbenwahren Spiegel vorgehalten, so erforderte das jedenfalls einen Aufwand von Worten und Zeit, der hier nicht am Orte ist. Wohl aber mögen wir die Lieder nicht vorüber führen, ohne es niederzuschreiben, dass auch jetzt, nachdem sie uns zu bekannt geworden, um noch durch den Reiz der Neuheit auf uns zu wirken, da wir die Feder führen, darüber ruhig zu berichten, uns ein Geist entgegenweht, dessen glühender Athem und dessen balsamischer Duft, gepaart mit der Schärfe und Knappheit des geistigen Ausdrucks, aus weiter Ferne Kunde zu bringen scheint, deren ganze, theils tragische, theils wilde Natur für uns des fesselnd Wunderbaren ungemein viel enthält.

Die beiden ersten Lieder: „An die heilige Maria“ und deren „Wiegenlied“, eröffnen den Reigen in würdigster Weise. Nur ein Land, in dem die blühendsten Gefilde an schroffe Felsen-Regionen gränzen, wo die Contraste der Ueppigkeit und der phantastischsten Unfruchtbarkeit so schroff an einander stossen und doch ein harmonisches Ganzes bilden, konnte ein solches Werk erzeugen. Nur ein solches Volk konnte eine so eigenthümliche Welt der Phantasie erträumen. Alles erscheint sinnlicher und leiden-

schaftlicher, zugleich aber auch schärfer gedacht und origineller erfunden. Ist der geistige Horizont im Vergleich zum germanischen begränzter, so ist die geringere Anzahl der Stoffe im Colorit saftiger und farbengesättigter, in der Zeichnung energischer und kecker.

Nr. 1 mit dem selbständigen Begleitungs-Motiv weist wieder einen originellen, so recht allem Formzwang ent- hobenen Schluss auf.

Das andere Marienlied ist eine Perle, werth, den schönsten Murillo's an die Seite gestellt zu werden, so kurz es ist — wenn auch als Gesang breit ausgeprägt.

Nr. 3, „Dereinst — wirst ruhig sein“, in kühler Erde nämlich, du unglücklich liebendes Herz! enthält ausser vielem Bedeutsamen jenes merkwürdige *clair-obscure* der Leidenschaft, die im Leiden ermattet und zum letzten Troste greift, das in der Schluss-Pointe am kühnsten gemischt ist.

Statt eingestrichen *c d* Tact 2 und 10, muss es heissen *h* eingestrichen *c* in Nr. 4, ein Druckfehler, der beim ersten Male entgehen könnte. S. 11 Z. 3 stellt sich bei den arpeggirenden Accorden, wo ein Mal auch das eingestrichene *e* von beiden Händen hinter einander gegeben werden muss — ein Effect, den die deutsche Clavier-Mechanik kaum hergibt —, eine Mittelstimme dem Ohr von selbst heraus. Wie schön das bei dem Gedanken an die tiefen Fluten des Guadalquivir erschauernde, den Reiz des Gesanges aufgebende *pp parlando* der Stimme!

Die „Nelken windende“ Liebende erscheint in Nr. 5 vor uns. Die das Winden in der Linie der sich folgenden Intervallen vor dem geistigen Ohr hinzeichnende Tonfigur erhält durch das langsame Tempo — so einfach sind die Wirkungen, welche das Genie erfindet — den Ausdruck der unter dem Druck der Trennung seufzenden Sehnsucht. Man verfolge die kunstreiche Weise, in der Clavier und Gesang an dieser Figur sich betheiligen. Wie die Finger fort und fort flechten und das Herz die Gedanken einstreut,

so spinnt jenes die Melodien-Guirlande, in die der Gesang die Blumen einreicht. S. 13, T. 1 v. u., muss gleich *his*, statt *h*, S. 15, T. 7, muss *7*, statt *7̇* stehen.

Nr. 6 ist ein in seiner absichtlichen Armuth desto schneidenderes Bild des Zustandes unbefriedigter Liebe, die sich ihrer schmachtenden Leere beim Contraste des Anblicks erblühender Rosen bewusst wird. Ein richtiger Vortrag macht die ♩ zum Ausdrucksmittel — ein Blick der nichts Erwartenden aus mattem, weit geöffnetem Auge in die leere Ferne.

Die Begleitung zu „Horch!“ muss so zart als möglich hingehaucht werden. Der Schluss des Liedes gab Veranlassung zu dem kühnen Schlusse der Stimme auf dem zweigestrichenen *es*.

Eine prosodische Feinheit ist der eingeschobene $\frac{3}{8}$ -Tact des folgenden Liedes vor den Pointen des Liedes. Zu den Worten: „Ach, dass ich ihr nahe wär!“ bleibt die Stimme stehen über der wie früher forteilenden Musik, wie der Herzenswunsch in dem Bilde wogender Unruhe der unbewegt darüber schwebende blasse Stern zu sein scheint.

In zartester Weise führt das Uebermaass der Beglückung durch Liebe Nr. 9 uns vor. Freilich auch so echt glühend spanisch, deutscher „Nüchternheit“ vielleicht zu viel.

Aeusserst kühn und wild ist Nr. 10. Demjenigen, der in solch eine Stimmung sich versetzt, gewiss ein willkommener Fund. Ruhigeren Naturen erscheint wohl Manches, das hier ganz am Platze ist, zu gewagt. So der Schluss.

Nun kommt ein reizendes Bild sich selbst täuschender unglücklicher Liebe, die den Magnet nebenher nur bekennt und mit trügerischen Scheingründen die Schritte lenkt. Zwischen den Zeilen des Liedes, aus den Tönen, spricht Entsagung ihr trauriges Wort mit.

Das letzte Lied: „Preciosa's Sprüchlein gegen Kopfweh“, eine echt spanische Humoreske.

Wir nehmen Abschied von den spanischen Liedern. Noch einmal sei es gesagt: die nüchterne Gegnerschaft alles dessen, was in exotischer Excentricität auftritt, wird zuweilen nicht finden, was sich uns erschloss, ein mit glühender Wahrheit ausgestatteter, in dem Reichthum aller hierbei zu benutzenden Kunstmittel prangender bedeutsamer Genius eines fremden Volkes, dessen Verkehr uns sowohl durch den Reiz des Aussergewöhnlichen fesselte, als auch durch die leidenschaftliche Kernigkeit erfrischte.

Das dritte Buch — das inhaltreichste, denn es enthält zwanzig Lieder — gibt zur Einleitung das „Spielmannslied“ von Geibel, so bekannt durch andere Compositionen, hier freilich in der musicalischen Bearbeitung, die wir für die richtigere halten, und möchten wir dieses wohl als ein

Beispiel, wie solche Lieder zu componiren sind, gelten lassen. Die Weise zu: „Ich habe dich lieb“, kehrt natürlich unverändert wieder. Eigentlich nur acht Tacte lang, ist sie ein in glücklichstem Augenblicke geborenes Kind der frischen Wanderlust in Bergesluft und Waldesduft.

Wie konnte der Sinn des zweiten Liedes treffender gegeben werden, als hier! Es ist, als ob die Melodie den in der Begleitung ertönenden lockenden Rufen umzaubert, willenberaubt nachgeht.

Nr. 3. Neue Liebe in voller Gluth und Glückes-Ahnung.

Das Pilgerlied aus den siebziger Jahren, hoffnungslose, sich bescheidende Mädchenliebe, ein Gegenstück zu dem Pagen von Geibel: „Da ich nun entsagen müssen“.

„Um Mitternacht“ ist ein durch seine Wahrheit und Originalität ausgezeichnetes feines Nachtbild.

In Nr. 6 kann beobachtet werden, wie einfach Hiller den Schluss des letzten Verses bei strophischer Behandlung der Composition hervorhebt, indem er das Ritornell der vorhergehenden Verse für einen angehängten Schluss der Melodie zur Begleitung werden lässt.

Lenau's „Schwerer Abend“, so markig, schauervoll wiedergegeben — übrigens ist das Agitato nicht zu schnell zu nehmen —, stellt sich der R. Schumann'schen Composition an die Seite, ohne an Interesse einzubüssen.

In Nr. 8, „Es läuten die Osterglocken den Lenz ein“, mit dem erhebenden Schlusse, vereint sich der Realismus der musicalischen Motive auf das reizvollste mit dem geistigen, aufstrebenden Inhalte.

Das Rückert'sche „Grün ist der Jasminstrauch“, diese nur dem Deutschen verständliche Humoreske, zeigt, dass Hiller einer der feinsten Eigenthümlichkeiten seines Vaterlandes nicht mindere Hingebung zu zollen weiss.

Nr. 10, „Getrennte Liebe“, eines der dunkelsten Stimmungsbilder des reichen Albums. Der Bass steigt langsam und schwer chromatisch bis zur Dominante und — schliesst. Die Melodie zieht, vielfach unterbrochen, in eben so künstlicher als kühner und ausdrucksvoller Zeichnung darüber hin.

„Doppelter Frühling“, in der Natur und im Herzen. Eine fröhliche, den ewig fröhlichen, zwitschernden Vögeln abgelauschte Plauderei. Das lehrt die Benutzung der ersten Tacte des Vorspiels später S. 29, T. 7 — 8, so könnte man sagen, wollte man beweisen.

Die kurze Nr. 12 bietet mehrfach Interessantes. Zuerst T. 3 und 4, wo die Begleitung nicht feststellt, ob wir in *A-moll* oder *C-dur* sind, denn das entscheidende *a* oder *g* fehlt, und die Melodie erst den Schlussstein bringt: ein Verfahren, dieser musicalische Geltung zu geben, dem wir bei Hiller öfter begegnet sind. Dann der geschickte Sprung

von 14 Tacten, und endlich, wie natürlich und schön die Entwicklung der Empfindung aus der Stimmung der Melancholie in der Einsamkeit bis zu dem schönsten Kinde der Liebe, der Dankbarkeit für die Glückspenderin.

Die Prosodik des folgenden Liedes ist drei Mal $\frac{5}{2}$ - und zwei Mal $\frac{4}{2}$ -Tact. Sie überträgt die Satz-Construction mit ihrer geistigen Logik in die Musik. Den schwerer übersichtlichen Vordersätzen im $\frac{5}{2}$ -Tacte stellt sich der erquickende Nachsatz im $\frac{4}{4}$ -Tacte entgegen.

Die Poesie der folgenden Nummer: ein Liebender wandelt Nachts auf den Wegen, die er mit der Geliebten gegangen — wird durch die mannigfaltigsten Mittel musicalisch geschildert. Der Legato-Bass, die durchbrochene Accordfolge darüber, die Querstände, ja, scheinbare planvolle Verwirrung zwischen beiden — alles dient, leicht erfassbar, der Deutung, das Lied zu illustriren.

Ein reizendes Rondo, dessen Zwischensätze aus denselben Motiven entstanden und doch so verschieden sind, ist die graziöse, heitere Plauderei: „Glückliche Liebe“. Was die Melodie des Claviers S. 36, T. 12 ff. sagt, fühlt Jeder, und wie konnte das anders gegeben werden, wenn nicht so?

Dass die Schlussworte des ersten Verses in Nr. 16: „Fahr' hin mit der Welle“, auf den abwärts arpeggirten verminderten Septimen-Accord geführt werden, ist ein Gebrauch dieser jetzt so viel gemissbrauchten Harmonie, die hieher gehört. Der folgende Vers bringt natürlich einen breiten Schluss.

17, 18 und 19 zeigen das grosse Geschick Hiller's, die Grundmelodie den Incongruenzen der Verse unter einander entsprechend zu ändern, ohne sie ganz aufzugeben, sich selbst zu entfremden oder deren Werth zu verringern. In dieser Kunst wüssten wir kaum einen Anderen ihm an die Seite zu stellen.

Die letzte Nummer: „Herbstnacht“, ist ein Lied in breitester, an Balladenform gränzender Anlage. Eine ungemein reiche, phantastische und schwungvolle Composition.

Schliesslich folge zur Feststellung der Richtung Hiller's nur noch ein numerischer Ueberblick der Lieder ihrer Gattung nach. Vorwiegend ist das Liebeslied, das mit 33 Nummern vertreten ist. Allgemeine erhabene Stoffe behandeln 10 (1, 3, 6, 9, 13 — 7 — 5, 6, 8, 11), religiöse nur 1 und 2 des zweiten Buches, scherzhaft II. 12 und II. 9. Im Liebesliede folgt er jedoch nicht einer typischen Einseitigkeit, wie sie sich in Ueberschwänglichkeit, Weltschmerzlichkeit oder jener der Masse so wohl-schmeckenden Ständchen-Seligkeit bei verschiedenen beliebten Componisten zeigt; er ist in jeder Nummer neu. Mit kritischem Jägeblicke hat er sich aus unserem Dichtergarten das Verschiedenste auszusuchen gewusst und

überrascht bei Jedem aufs Neue durch die Proteus-Natur seiner musicalischen Lyrik.

Freilich sind das keine Lieder für Kaffees und Thees, aber ein Schatz für die grosse, überall vertretene Kunstliebhaberschaft, die nicht bloss in der Singezeit der Vögel ihr Herzensdrängen in Tönen ausathmen möchte, sondern denen Apoll die wahre Liebe zur Kunst „ihrer selbst wegen“ eingimpft hat. A. H.

Auflösung der grossen Oper in Paris als kaiserliches Kunst-Institut.

Unsere Leser erinnern sich der Mittheilung unseres pariser Correspondenten, dass die Mitglieder des Orchesters der kaiserlichen grossen Oper eine Beschwerdeschrift über zu geringes Gehalt bei dem Minister des kaiserlichen Hauses, Marschall Vaillant, eingereicht hatten. Es erfolgte darauf in so fern ein günstiger Bescheid, als das Budget für das Orchester um 16,000 Francs jährlich aus der Casse der kaiserlichen Civilliste erhöht wurde. Damit waren die Herren Künstler aber keineswegs zufrieden, sondern wiesen die Annahme dieser Gehalts-Erhöhung zurück und beharrten, wofern jene Summe nicht erhöht würde, auf Einstellung ihrer Mitwirkung.

Das war dem Minister doch etwas zu arg. Er verfügte sich mit dem Ober-Intendanten, Grafen Bacciocchi, und dem Sections-Chef der Theater-Angelegenheiten, Herrn Doucet, zum Kaiser und sie schlugen ihm die Auflösung des jetzigen Verhältnisses der Regierung zur Oper und die Zurückgabe des Instituts an die Privat-Unternehmung vor.

Der Kaiser ging auf der Stelle darauf ein und fügte nur hinzu, dass die bisherige Subvention aus Staatsmitteln beibehalten und noch um 100,000 Francs aus der Casse der Civilliste vermehrt werden solle, damit man die plötzliche Maassregel nicht auf Rechnung der Sparsamkeit schreibe.

Hierauf erschien das Decret vom 22. März, gemäss dessen die Verwaltung der Oper vom 15. April d. J. an einem Unternehmer (*Directeur-entrepreneur*) überlassen werden soll, der sie auf seine Kosten und Gefahr zu führen hat. — Er hat eine Caution von 500,000 Francs zu stellen; zu dieser werden die 100,000 Francs von der Civilliste fünf Jahre lang baar hinterlegt, vom sechsten Jahre an tritt aber der Director in den Genuss derselben. Die gegenwärtig laufenden Verträge mit dem Opern-Personale hat er zu halten. (Zu irgend einer Erhöhung der Gehälter ist er mithin nicht im Geringsten verpflichtet, dagegen steht z. B. dem Orchester die ange-

kündigte Einstellung der Arbeit frei.) Die Pensions-Casse bleibt unter der Verwaltung der Regierung.

Dem Vernehmen nach ist der frühere Director Roqueplan als Unternehmer vom Minister bestätigt worden.

Zu den Lasten, die der Director übernehmen muss, gehört nach wie vor die Abgabe an die städtischen Armen, welche auch während der Periode der kaiserlichen Verwaltung bezahlt wurde. Die Rechnungs-Ablage über die ersten 100 Vorstellungen der „Africanerin“ hat folgendes Resultat gegeben:

Ertrag der Einnahme 1,060,000 Francs.

Da das Autorrecht bei der Oper auf 500 Francs für jede Vorstellung festgesetzt ist, so haben die beiden Autoren (die Erben Scribe und Meyerbeer) 50,000 Francs erhalten, wovon jedem die Hälfte zukommt.

Die Armencasse erhält ein Eilftel von der Brutto-Einnahme: während also Meyerbeer 25,000 Francs von den 100 Vorstellungen seiner Oper erhalten hat, ist der Armenfonds in den Besitz von 96,364 Francs, mithin die Theatercasse um beinahe 100,000 Francs zu kurz gekommen. Diese Zusammenstellung zeigt klarer als jede Erörterung die Unverhältnissmässigkeit des so genannten Armenrechts auf die Beschlagnahme des Ertrags der Kunst und des verdienten Lohnes der Künstler*).

Clapissou.

(Nekrolog.)

Antoine Louis Clapissou ist am 19. März durch Vernachlässigung eines leichten Unwohlseins in seinem achtundfünfzigsten Jahre plötzlich gestorben.

Er war zu Neapel den 15. September 1808 geboren; sein in Lyon angesessener Vater war damals im Dienste des Königs Murat, kehrte aber nach den Ereignissen von 1815 nach Frankreich zurück. Seit 1830 auf dem Conservatorium zu Paris, war Clapissou Habeneck's Schüler im Violinspiel und Reicha's in der Composition. Seine ersten Compositionen waren Concerte für die Violine. Bald aber, nachdem er die Anstalt verlassen, machte er sich durch Romanzen vortheilhaft bekannt und gab sich der Neigung hin, für die Oper zu schreiben. Sein erster Versuch glückte: seine erste Oper in drei Acten, „*La Figurante*“, hatte 1838 auf dem Theater der komischen Oper entschiedenen Erfolg. Eine Reihe von Opern und Operetten, für dasselbe Theater geschrieben, erwarben nur getheilten Beifall; am längsten hielt sich „*Gibby*“ (in drei

*) Bekanntlich hat die Theater-Direction in Köln auch diese Armenabgabe, als Denkmal der französischen Herrschaft am Rheine! noch zu leisten. Hoffentlich wird sie im laufenden Jahre doch endlich abgeschafft werden.

Acten, 1846). An der grossen Oper machte seine „*Jeanne la Folle*“ namentlich durch den schlechten Text (obwohl er von Scribe war) Fiasco, eben so eine andere Arbeit für die komische Oper. Dagegen erholte er sich von diesen Missgeschicken im *Théâtre lyrique*, wo er mit „*La Promise*“ (1854) und vollends mit „*La Fanchonette*“ (1856) grosses Glück machte. Spätere Arbeiten kamen diesen beiden, namentlich der letztgenannten, welche offenbar sein bestes Werk ist*), nicht gleich. In seinem Nachlasse befindet sich noch eine vollständige Partitur: „*Der Baron von Trenck*“.

Clapissou's Werke zeugen von Talent und natürlicher Leichtigkeit der Arbeit, lassen aber wirkliches Genie vermissen. Dass er nicht in die neuen Bahnen der komischen Oper, auf welchen sie zu sentimentalem Drama mit grösseren musicalischen Formen wurde, einlenkte, möchte nicht zu tadeln gewesen sein, allein es fehlte ihm an Erfindungsgabe, um die ältere schöne Form der Boieldieu'schen Oper würdig auszufüllen.

Im Jahre 1847 wurde er zum Officier der Ehrenlegion ernannt und 1854 zum Mitgliede des Instituts an Halévy's Stelle, als dieser zum immerwährenden Secretär der Akademie der schönen Künste gewählt worden war. Er leitete eine Classe im Conservatoire, wo er auch zuletzt wohnte als Conservator der Instrumenten-Sammlung, die er dem Staate für 30,000 Francs und eine Rente von 3000 Francs, welche auch seine Witwe fortbezieht, verkauft hatte. Diese merkwürdige Sammlung hatte Clapissou seit Jahren mit der echten Liebhaberei eines musicalischen Alterthümlers und vielem Aufwand an Geld und Zeit im Aufspüren und Ankaufen von Seltenheiten zusammen gebracht; sie enthält besonders Instrumente aus dem Mittelalter und eine schöne Reihenfolge von solchen, die aus den drei letzten Jahrhunderten herrühren.

Seine Obsequien wurden mit Glanz gefeiert und gaben durch die Theilnahme sämmtlicher Mitglieder des Instituts, der Professoren des Conservatoriums, Auber an ihrer Spitze, und einer grossen Anzahl von musicalischen und anderen Notabilitäten Zeugnis von der Achtung, die er als Künstler und als Mensch genoss.

Aus Hamburg.

(Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach.)

Am Dinstag den 27. März wurde die Johannes-Passion durch die Sing-Akademie des Herrn Stockhausen unter Leitung des Herrn Grädener in der grossen Michaeliskirche aufgeführt.

*) Vgl. Niederrh. Musik-Zeitung, Jahrg. 1856, Nr. 30.

Mit Sorgfalt vorbereitet, war die Aufführung im Allgemeinen zu befriedigen geeignet, wenn auch gegen Einzelheiten manche Einwendungen sich erheben lassen. Der Chor zeigte durchschnittlich Festigkeit und Reinheit, überhaupt die bereits früher ihm zuerkannten Vorzüge; einzelne Unebenheiten waren nicht von Bedeutung. Man sah, dass der Chor im Ganzen gut studirt hatte, wenn man auch glauben möchte, dass er noch Höheres zu leisten im Stande ist. Nicht überall einverstanden sein konnte man mit dem Tempo. So würde der Einleitungs-Chor, um ein nur Geringes langsamer genommen, erheblich an Würde gewonnen haben; und den Turbae gegenüber darf man, ihrer dramatischen Natur ungeachtet, doch nicht vergessen, dass sie immerhin einem kirchlichen Werke angehören. In den Chorälen traf man durchschnittlich das Richtige, und am besten wirkten: „Durch Dein Gefängniss“ (*a capella*), und die der Partitur gemäss auch durch Instrumente verdoppelten, am wenigsten gut die von der Orgel allein begleiteten.

Das Princip, von welchem man bei Verwendung der Orgel sich hat leiten lassen, habe ich mir überhaupt nicht klar machen können. Den Einleitungs-Chor hätte sie noch viel grossartiger auszubauen und in der Zusammenwirkung zu steigern vermocht, als geschah. Eben so den leicht monoton werdenden Schluss-Chor; mehr füllend, färbend und verstärkend, würde sie ihm mehr Wucht und Abwechslung verliehen haben, während sie wesentlich nur auf die Ritornelle sich beschränkte, in denen sie aber doch entbehrlicher ist. In den Volkshören fehlte sie unbegreiflicher Weise ganz, wiewohl sie gerade hier die besten Effecte hätte hervorbringen und den Chören eine Energie und Schlagkraft mittheilen können, welche doch von aller verweltlichenden Dramatik weit entfernt bleibt. So insbesondere den Chören: „Nicht diesen, sondern Barrabam“, „Kreuzige“, „Weg, weg mit ihm!“ „Wir haben keinen König!“ „Lasset uns den nicht zertheilen“ u. s. w., wo sie theils die Gruppierung plastischer herausbildend und kräftiger zusammenfassend, theils färbend, verbindend und einen festen Untergrund bildend hätte verfahren können. Eben so fehlte sie mit Einer Ausnahme in den Arien. In „Ich folge Dir“ diente zwar Clavier zur Ausfüllung, doch lassen sich gegen die Anwendung des Claviers in Bach'schen Arien (in Händel'schen ist sie häufig ausser Zweifel) überhaupt manche Bedenken erheben; den meist durchaus gebundenen Solo-Begleit-Instrumenten gegenüber erscheinen seine abgerissenen, klappenden Accorde trocken und nüchtern, und sein kurzer Klang ist für eine feine contrapunktische Durchbildung der Mittelstimmen bei Weitem weniger geeignet, als der tragende Orgelklang. Ferner vermittelt letzterer vortrefflich zwischen den Sing-

stimmen und Instrumenten und verleiht unruhigen Bewegungen mehr Haltung, in welchem Sinne die Orgel auch in der Arie: „Eilt, ihr angefochtenen Seelen“, sehr wohlthuend hätte eingreifen können. Nur in der Arie: „Mein theurer Heiland“, wurde sie angewendet, meist aber zu stark registriert, sowohl in den Ritornellen als auch verhältnissmässig in der Begleitung der Singstimme. Im Arioso: „Betrachte meine Seele“, that das Orgel-Pedal beste Wirkung, eben so das volle Werk in der Stelle vom Zerreißen des Vorhanges. Die Recitative Jesu wurden theils vom Clavier, theils von der Orgel accompagnirt, einen Grund für diese Theilung vermag ich aber nicht herauszufinden. In der Matthäus-Passion hat bekanntlich Bach zu allen Reden des Heilandes Streich-Quartett gesetzt, um eben seine ganze Erscheinung idealer zu färben; nur im „*Eli, Eli!*“ erlischt dieser Heiligenschein vor dem Herannahen des Todes. Bach hat also unverkennbar die ganze Person Christi vor den übrigen Personen auszeichnen wollen, nicht bloss einzelne seiner Reden, und jenes Fortfallen dieser Auszeichnung allein beim *Eli* ist ein wundervoller Zug künstlerischer Feinheit. Die eine Rede aber auf gewöhnliche Art mit Clavier zu begleiten, die andere mittels der Orgel hervorzuheben, wie man hier in der Johannes-Passion ziemlich willkürlich that, ist gar keine Veranlassung vorhanden; Ein Wort Christi in diesen letzten leidenden Momenten ist geschichtlich so bedeutungsvoll, als das andere. Uebrigens klang das Orgel-Accompagnement zu den Recitativen nicht gerade zum besten, es war auch hier immer noch zu stark, wodurch die ohne alle Bewegung der Stimmen so lange anhaltenden Accorde mitunter etwas entschieden Starres bekamen. In den Chorälen hätte man ebenfalls mehr bei der Praxis Bach's bleiben und nach Vorschrift der Partitur verfahren sollen, wie man in dem ersten und letzten Choral beider Theile auch mit bestem Erfolge that. Der reine *a-capella*-Vortrag einzelner Choräle kann allerdings von schönster Wirkung sein, aber das Begleiten durch die Orgel allein, ohne Instrumente, hat wenig für sich; denn die Orgel scheidet sich von den Stimmen ab, die Rundung des Zusammenklanges fehlt, zur Verdeutlichung der Stimmführung trägt sie (auch unter Anwendung von Rohrwerken) nicht bei, sondern verdunkelt sie noch eher, während die von Bach vorgeschriebene Verdoppelung der Singstimmen durch Flöten, Oboen und namentlich Geigen nicht allein die Stimmführung verschärft, sondern auch den Chor vortrefflich mit der Orgel vermittelt, den ganzen Zusammenhang füllt und rundet und ihm einen feinen Schimmer verleiht. Die Orgel darf dabei nur einen gewichtigen, aber ganz weichen Untergrund geben, über dem die Stimmen, ohne gedeckt zu werden, beliebig sich moderiren können.

Dem zweiten Theile des Werkes ging ein ziemlich weit ausgesponnenes Orgel-Präludium voraus, dem aber, um einheitlich zum Ganzen zu sein, vor Allem der Bach'sche Geist fehlte; es war vielmehr ziemlich trocken und ohne innere Beziehung zum Ganzen.

Die Soli waren überwiegend in den besten Händen. Die Partie des Jesus und die Bass-Arien der gläubigen Seele trug Herr Stockhausen vor. Man kann vor der Kunst dieses vortrefflichen Sängers alle Achtung haben und doch mit seiner Wiedergabe dieser Partie nicht überall einverstanden sein. In welchem Maasse Herrn Stockhausen alle Kunstmittel des Vortrages zu Gebote stehen, ist allbekannt, nur ist die Kirchenmusik strengeren Stils nicht gerade das Feld, auf welchem er mit vorzugsweisem Glücke sich bewegt. [?] Auch litt die *G-moll*-Arie an Ueber-eilung, woraus nicht nur Undeutlichkeit namentlich der Begleitung entstand, sondern auch die Fragen des Chors: „Wohin?“ nothwendig etwas Leidenschaftliches und Ge-reiztes annehmen mussten und überdies bei der Schwierigkeit einzelner Einsätze nicht immer correct und wohl-klingend bleiben konnten.

Eben dasselbe gilt von der Sylbendehnung des Evan-gelisten auf dem Worte „geisselte“; schon an sich eigent-lich unschöne Malerei, wird diese Stelle, wenn mit solcher Hast vorgetragen, dass die Bässe kaum folgen können, geradezu gewaltsam. Im Uebrigen aber fand der Evan-gelist, ungeachtet aller ausserordentlichen Schwierigkeit die-ser Partie, an Herrn Wolters aus Braunschweig (Schü-ler von Herrn Koch in Köln) einen die beste Anerkennung verdienenden Vertreter. Seine Stimme ist umfangreich, kräftig und sehr wohlklingend, sein Naturel musicalisch; dabei bekundet seine Vortragsart eine tüchtige Schule: Declamation und Betonung zeugten überall von Verständ-niss, wie überhaupt die ganze Auffassung gesund, natür-lich, einfach und doch von angenehmer Wärme belebt er-schien. Ueber Fräulein Mandl ist es erfreulich, berichten zu dürfen, dass sie namentlich die nicht leichte *B-dur*-Arie: „Ich folge dir!“ mit vielem Glück überwand und recht wohl zur Geltung brachte. Die Alt-Arie mit der Solo-Gambe: „Es ist vollbracht!“ fand eine gehaltvolle, würdige und durch ein schönes Stimm-Organ gehobene Wiedergabe und in Herrn Lee (die Gamba ganz richtig durch Violoncell und nicht durch Viola ersetzt) einen vor-trefflichen Begleiter. Nur durfte man die Vorschläge und Vorhalte zwischen Begleitung und Singstimme überall con-form, und zwar durchgängig lang (als Vorhalte) wünschen.

Im Grossen und Ganzen verdient die Aufführung, als mit Sorgfalt vorbereitet und in wesentlichen Punkten ge-lungen, besten Dank und Anerkennung, wie sie auch einer noch zahlreicheren Betheiligung des Publicums wohl werth

gewesen wäre. Aber ungeachtet aller Herrlichkeit der Passion nach dem Johannes, wird doch der Wunsch rege, im nächsten Jahre die Matthäus-Passion vorgeführt zu sehen, nicht allein ihrer höheren Kunstgeltung wegen, sondern auch damit das Publicum durch Vergleichung dieser Werke zu einer selbständigen Ansicht über beide gelangen könne. v. Dommer. (Hamb. Corr.)

Das 43. niederrheinische Musikfest in Düsseldorf.

Das im Jahre 1863 hier gefeierte Musikfest hat die Erbauung eines grossen, neuen Festsaaes zur Folge ge-habt und soll derselbe mit dem 43. niederrheinischen Mu-sikfeste zu Pfingsten, am 20., 21. und 22. Mai d. J., hier-selbst seine künstlerische Weihe erhalten.

Wir haben uns verpflichtet erachtet, dieses für un-seren Musikverein immerhin bedeutsame Ereigniss zunächst dadurch zu feiern, dass wir diejenigen geehrten Künstler, welchen wir den Erfolg des letzten Festes so wesentlich verdanken, auch diesmal wieder hier vereinigen. Es haben daher die Herren Musik-Directoren Otto Goldschmidt aus London und Julius Tausch von hier die Leitung der Aufführungen freundlichst übernommen, und Frau Jenny Lind-Goldschmidt aus London, Fräulein von Edelsberg aus Berlin, Herr Dr. Gunz aus Hannover, Herr Stockhausen aus Hamburg ihre abermalige Mit-wirkung gütigst zugesagt.

Wir haben es ferner für passend gehalten, bei der Feststellung des Programms an diejenigen bedeutenden Männer zu erinnern, welche hier in Düsseldorf der Reihe nach einen hervorragenden Einfluss auf die Entwicklung des musicalischen Lebens gehabt haben, und wünschen wir desshalb Werke von Mendelssohn, Rietz, Hiller, Schumann und Tausch zur Aufführung zu bringen.

Demnach haben wir für das Programm in Aussicht genommen: am ersten Tage: Overture „Zur Weihe des Hauses“ von Beethoven; „Messias“, Oratorium von Händel.—Am zweiten und dritten Tage: Sce-nen aus der „Armide“ von Gluck; Sinfonie *Eroica* von Beethoven; Cantate für Doppelchor und Orgelbegleitung von J. S. Bach; Musik zu „Athalia“ von Mendelssohn; *A-moll*-Concert für Pianoforte und Orchester von Robert Schumann; „Pfingsten“, Vocalwerk von Ferdinand Hiller; Overturen von J. Rietz und J. Tausch; Solo-Vorträge.

An der Mitwirkung zu diesen Aufführungen werden sich ferner betheiligen: Madame Parepa aus New-York (Sopran), Frau Clara Schumann (Pianoforte) aus Ba-den-Baden, Musik-Director Weber aus Köln und Herr

van Eyken aus Barmen (Orgel), Herren Concertmeister Auer (Violine) und de Swert (Cello). Die grosse Orgel in dem neuen Saale hat 53 klingende Stimmen (2064 Pfeifen) und ist aus der Fabrik von Johann Friedrich Schulze's Söhnen in Paulinzelle*).

Düsseldorf, 21. März 1866. Das Comite des 43. niederrheinischen Musikfestes. Im Auftrage: von Sybel, Vorsitzender.

Concert der Liedertafel in Elberfeld.

Es ist sehr erfreulich, dass die Sängervereine am Niederrheine in den letzten Jahren begonnen haben, ihren Concerten mehr Mannigfaltigkeit und zugleich einen mehr künstlerischen Gehalt zu verleihen, als die sonst übliche Reihe von vierstimmigen Liedern allein zu bieten vermochte. Sie haben dies dadurch erreicht, dass sie zunächst Compositionen für Männergesang mit Orchester in ihre Programme aufnahmen und dann auch Sologesang von Frauenstimmen mit Männerchor nicht davon ausschlossen. Den ersten Anstoss zur Verbindung der beiden letztgenannten Musik-Elemente hatte vor Jahren F. Hiller durch seine in Rom geschriebenen vortrefflichen Lieder für Sopran-Solo und Männerchor gegeben; allein erst in neuerer Zeit wurden diese Lieder häufiger und mit grossem Beifalle gesungen und regten zu grösseren Compositionen für Männerchor, Soli von Frauen- und Männerstimmen und Orchester an, unter denen die „Velleda“ von J. Brambach und der „Frithjof“ von Max Bruch besonders hervortraten. Die Liedertafel von Elberfeld ist nun in ihrem letzten Concerte — Sonntag, den 8. April — noch weiter gegangen, indem sie in das Programm desselben eine Overture, Gesänge für Sopran und Bariton und ein Instrumental-Solo für Harfe aufnahm und nur einen Männerchor mit Orchester („Römischer Triumphgesang“ von M. Bruch) zum Schlusse der ersten Abtheilung, und für die zweite den „Frithjof“ von M. Bruch bestimmte.

Auf diese Weise kam ein Concert zu Stande, das sowohl durch die Wahl der Musikstücke, als durch die Ausführung einen herrlichen Kunstgenuss gewährte, dem der Gesang von Fräulein Therese Tietjens und des Herrn Karl Hill einen ganz besonderen Glanz verlieh. Sämmtliche Aufführungen der Gesamtwerke (der Overture „Im Hochland“ von Gade und der beiden genannten Vocalwerke) waren von Herrn Musik-Director Hermann Schornstein sorgfältig vorbereitet und wurden von ihm mit richtigem Verständnisse und mit Sicherheit dirigirt. Der Chor bestand aus den Mitgliedern der elberfelder, barmer und crefelder Liedertafeln u. s. w. und bildete eine durch frische Stimmen klangvolle Masse, welcher die ganz vorzügliche Akustik des Casinosaales noch ausserdem zu Statten kam; das Orchester bestand aus den Mitgliedern der Langenbach'schen Capelle.

Natürlich war Therese Tietjens der leuchtendste Stern des Abends; die grosse Künstlerin war trotzdem, dass sie eben erst von Hamburg kam, wo sie die Aufführung von Händel's „Judas Macchäus“ (durch den Verein des Musik-Directors Deppe) verherrlicht und drei Mal auf der Bühne gesungen hatte, so vorzüglich bei Stimme, dass es uns vorkam, als hätten wir dieses wunderbare Organ noch nie in so vollendeter Schönheit gehört. Allein es ist freilich das Kennzeichen des Ausserordentlichen, dass man die letzte Erscheinung desselben stets für die beste hält. Sie sang die Brief-Arie aus Don Juan und zwei Lieder von Schumann, denen sie nach

*) Für diejenigen Kunstfreunde, welche dem Feste als Zuhörer beizuwohnen gedenken, fügen wir hinzu, dass der Eintrittspreis für die drei Tage sechs Thaler beträgt, und dass sicherem Vernehmen nach bis zum 11. April bereits 1067 Plätze bestellt waren.

Die Redaction.

stürmischem Hervorrufe noch eines von Schubert zugab. So bezaubernd diese Vorträge auch waren, so war doch die Wiedergabe der beiden Solonummern der Ingeborg in Bruch's „Frithjof“, namentlich von „Ingeborg's Klage“, eine so vollendet künstlerische und so seelenvolle Leistung, dass der Eindruck davon allen Anwesenden unvergesslich sein wird. Aber nicht bloss würdig, sondern ebenbürtig stand ihr Karl Hill zur Seite, der in dem Duett von Haydn: „Holde Gattin“, mit ihr, dann in zwei Liedern für Bariton und vor Allem in der Partie des Frithjof den Klang einer Stimme, in welcher jeder Ton den Adel derselben bekundet, und das Feuer wie den Schmelz des Vortrages auf so treffliche Weise entfaltet, dass die herrliche Composition dadurch wieder einen neuen Glanz bekam. Da die Chöre gut einstudirt waren und schwungvoll ausgeführt wurden, so war auch bei dieser Aufführung wieder, wie bei allen früheren, der Eindruck des genialen Werkes auf die Mitwirkenden und die Zuhörer, welche den Saal bis in die letzten Räume füllten, ein mächtiger und überall zündender.

Neben so grossartigen Productionen verdient es eine besondere Hervorhebung, dass das Harfen-Solo, eine Salon-Composition von Godefroi, durch die vortreffliche Ausführung des Fräuleins Jansen, die eine Zierde des kölnner Orchesters ist, rauschenden Beifall gewann, den die grosse technische Fertigkeit und die auf diesem Instrumente so schwierig zu bewirkende Nuancirung des Vortrags mit Recht verdienten.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die sechste und letzte der Soireen für Kammermusik, welche uns so manchen edeln Kunstgenuss gebracht haben, fand am 10. d. Mts. Statt. Ein Violin-Quartett von H. Seidel (Capellmeister am hiesigen Theater), in anspruchsloser, gewandter Form gearbeitet, eröffnete die Sitzung. Herr Fr. Gernsheim spielte darauf die Clavier-Partie in dem Quartett in *Es* von Schumann, Op. 47, mit grossem Beifalle, den sein durch Auffassung und technische Ausführung lobenswerther Vortrag vollkommen verdiente; das Werk selbst steht uns besonders dadurch, dass es ein wirkliches Quartett ist, höher, als das beliebte Quintett des Meisters. Eine schöne Ausführung des prächtigen Quintetts in *C-dur*, Op. 29, von Beethoven durch die Herren Japha, Derckum, von Königslöw, Fr. Weber und Schmit beschloss den Abend und fand nach jedem Satze lebhaften Applaus. In uns und gewiss Manchem unter den älteren Zuhörern lebte dabei die Erinnerung an Franz Hartmann auf, der dieses Quintett zu seinen Lieblings-Vorträgen zählte.

Berlin, 12. April. Im königlichen Opernhause gastirt jetzt Fräulein Grün vom Hoftheater in Kassel, früher in Köln. Dieselbe trat am Donnerstag den 5. d. Mts. zum ersten Male als Agathe auf, in einer Partie also, in der schon die bedeutendsten Künstlerinnen aufgetreten sind, und in der sich auch gar manche Anfängerin versucht hat. Dem Gaste ging ein guter Ruf voran, der sich auch hier wohl bewährt hat; die junge Dame gewann zuerst die Herzen des Publicums durch eine sehr anmuthige Erscheinung und wusste durch ihre ganze Leistung sich diese Neigung zu erhalten, sie zu verstärken. Sie besitzt ein schönes, ausgiebiges Organ, in allen Lagen wohlklingend, zum *piano* eben so geeignet, als zum *forte*, und machte dadurch einen überaus günstigen Eindruck. Dazu besitzt sie eine gute Schule, reine Intonation, deutliche Aussprache, so dass wir sie als eine treffliche Acquisition für unsere Oper mit Freuden willkommen heissen. Ihre Darstellung zeugte von Uebung und Verständniss; die Aufnahme Seitens des Publicums war eine sehr warme, günstige. — Der Max des Herrn Krüger war ein recht verständiger, braver Herr, der in der Schule gewiss immer ein gutes Zeugniss erhalten hat, und der sich weder durch die Vorstellungen der höheren Magie des Herrn Prof. Fricke verblüffen, noch durch

die Liebenswürdigkeit des Fräuleins Grün sehr hinreissen liess, auch seine grosse Arie gar angenehm vortrug; freilich von einem Max, der vor dem Caspar bebt und für Agathe glüht, war nichts zu entdecken. — Herr Fricke, Caspar, und Fräulein Gericke, das reizende Aennchen, waren recht lobwürdig. — Am 10. feierte Fräulein Grün als Alice einen wahren Triumph und wurde schon nach dem dritten Acte als königliche Hof-Opernsängerin engagirt.

Bremen. Die Charfreitags-Aufführung des Händel'schen „Messias“ durch die Sing-Akademie unter Musik-Director Reintaler's Leitung erfreute sich einer ganz ausserordentlichen Theilnahme. Man schmeichelte sich Anfangs mit der Hoffnung, alle vier Solostimmen durch vier erste Celebritäten vertreten zu sehen. Diese Erwartung wurde nur zur Hälfte erfüllt. Auf die Mitwirkung der Frau Dustmann-Meyer musste sehr bald verzichtet werden; später schrieb auch Herr Stockhausen krankheitshalber ab; es blieben also nur Fräulein Caroline Bettelheim für die Alt- und Dr. Gunz für die Tenor-Soli. Wir hatten übrigens Ursache, für den Ersatz der beiden erstgenannten Sänger ganz dankbar zu sein, und auf die Frequenz in der Kirche hat die getäuschte Erwartung durchaus keinen Einfluss geübt. Diese überaus lebhaftethetheiligung liefert uns von Neuem den schönen Beweis, dass der Cultus der Meisterwerke Händel's in unserer Generation nichts weniger als erstorben ist. Wir glauben vielmehr, dass sie bei uns den Gipfelpunkt ihrer Popularität und damit auch ihrer künstlerischen und geistigen Wirkung noch vor sich haben. Die Ursache hiervon wird zunächst darin zu suchen sein, dass die musicalische Bildung sich im Allgemeinen zugleich vertieft und verbreitert hat; einen nicht unbedeutenden Antheil daran haben aber ohne Zweifel auch die neuen Clavier-Auszüge, welche durch ihre Handlichkeit und Wohlfeilheit den Händel'schen Oratorien den Eingang in die weitesten musicalischen Kreise verschafft haben. Unter den vier Solisten ist Dr. Gunz als einer unserer ersten Tenorsänger in der Oratorienmusik so anerkannt, dass über diese Seite der Ausführung nichts weiter zu sagen ist. Mit den Sopran-Solifand Frau Mayr-Olbrich sich recht wohl ab. Die Frische und Festigkeit ihrer Stimme zeigen sich Anforderungen gewachsen, denen andere Sängerinnen erliegen würden. Was sie in dem Oratorien-gesange vorzugsweise noch herauszubilden hätte, wäre eine grössere Weichheit des Tones und ein festerer Ansatz. — Herr A. Schultze aus Hamburg hat einen Namen als Oratoriensänger; seine technische Bildung ist sehr bedeutend. Im Concertsaale war der Ton des Gastes etwas schwach, in dem hallenden Raume der Kirche gewann er an Rundung und Kraft. — Mit dem grössten Interesse sah man natürlich der Ausführung der Alt-Partie durch Fräulein Bettelheim entgegen. Allen Erwartungen ward die vollste Erfüllung. Erst in dieser Aufführung schien durch die noch innigere Verschmelzung der verschiedenen Register und Tonfarben dieser grossartigen Stimme deren ganze Schönheit sich zu erschliessen. Die Perle ihrer Vorträge war natürlich die des musicalischen Parts, die Arie: „Er ward verschmäht und verachtet“ u. s. w. Die vier Stimmen, so verschiedenartig auch immer, vereinigten sich in den Quartetten doch zu einem wirksamen Ganzen. Seitens der Akademie ist eine gute Aufführung des „Messias“ eine alte Tradition; die diesmalige setzte diese fort, und das Orchester unterstützte die Sänger aufs beste.

Das Concert der Herren Jacobsohn (Violinist) und Krollmann (Pianist), zahlreich besucht, entsprach allen Erwartungen; die Compositionen, voran Beethoven's Kreutzer-Sonate, erhielten eine dem Geiste der Meister entsprechende würdige Ausführung. Fräulein Schlömann, welche in dem Concerte mitwirkte, ist ein häufigeres Hervortreten an die Oeffentlichkeit zu wünschen. Der Werth ihrer Leistungen steigerte sich mit dem Schwinden ihrer Befangenheit; der gelungenste Vortrag war der letzte, der der Rückert-Schumann'schen „Widmung“; er verdiente ganz die ihm gewordene Auszeichnung.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

- im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.
- Beethoven, L. van, Die Ruinen von Athen. Op. 113. Clavier-Auszug mit Text von F. Brissler. 2 Thlr. 15 Ngr.
- — Sonaten für das Pianoforte und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen.
- Nr. 1. Sonate Op. 5, Nr. 1 in F-dur. 1 Thlr. 20 Ngr.
- „ 2. — Op. 5, Nr. 2 in G-moll. 1 Thlr. 25 Ngr.
- „ 3. — Op. 69 in A-dur. 1 Thlr. 20 Ngr.
- „ 4. — Op. 102, Nr. 1 in C-dur. 1 Thlr.
- „ 5. — Op. 102, Nr. 2 in D-dur. 1 Thlr.
- — Symphonies. Partition de Piano par F. Liszt.
- Nr. 8. Fa maj. (F-dur). 1 Thlr. 20 Ngr.
- „ 9. Re min. (D-moll). 3 Thlr. 10 Ngr.
- Chopin, F., 3 Mazurkas für Gesang, eingerichtet von Pauline Viardot.
- Nr. 1. Tanzweise. 12¹/₂ Ngr.
- „ 2. Des Kriegers Braut. 12¹/₂ Ngr.
- „ 3. Der Geliebten Wiederkehr. 12¹/₂ Ngr.
- Gernsheim, F., Wächterlied aus der Neujahrsnacht des Jahres 1200. (Aus Scheffel's „Frau Aventure“.) Für Männerchor und Orchester. Op. 7. Partitur. 25 Ngr.
- Grützmacher, Fr., 3 Grandes Marches pour le Piano à quatre mains. Op. 39 Nr. 1. 20 Ngr.
- Lumbye, H. C., Tänze. Arrangement für Pianoforte und Flöte.
- Nr. 1. Eine Sommernacht in Dänemark. Galop. 12¹/₂ Ngr.
- „ 2. Kroll's Ballklänge. Walzer. 17¹/₂ Ngr.
- — Tänze. Arrangement für Pianoforte und Violine.
- Nr. 1. Eine Sommernacht in Dänemark. Galop. 12¹/₂ Ngr.
- „ 2. Kroll's Ballklänge. Walzer. 17¹/₂ Ngr.
- Mozart, W. A., Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauche im Conservatorium der Musik und zum Vortrage im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet von Ferd. David.
- Nr. 12. Sonate in Es-dur. 26 Ngr.
- „ 13. — in A-dur. 14 Ngr.
- „ 14. — in B-dur. 28 Ngr.
- „ 15. — in B-dur. 1 Thlr. 2 Ngr.
- — Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher.
- Nr. 12. Sonate in Es-dur. 26 Ngr.
- „ 13. — in A-dur. 14 Ngr.
- „ 14. — in B-dur. 28 Ngr.
- „ 15. — in B-dur. 1 Thlr. 2 Ngr.
- Reinecke, C., 3 Sonatinen für das Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von R. Kleinmichel. Op. 47. Nr. 1—3, à 22¹/₂ Ngr.
- Scarlatti, Bom., Sonaten für Clavier. Heft 3. 1 Thlr. 15 Ngr.
- Schumann, Rob., Adventlied von Fr. Rückert für Sopran-Solo und Chor mit Begleitung des Orchesters. Op. 71. Partitur. 3 Thlr. 15 Ngr.
- — Manfred. Dramatisches Gedicht in drei Abtheilungen. Op. 115. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen, von Aug. Horn. 1 Thlr. 15 Ngr.

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.