

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, 7. März 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Erinnerungen an Franz Schubert. (In vier Abtheilungen.) Mitgetheilt von A. Schindler. I. und II. — Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, H. Marschner und Frau, Hans Heiling — Bonn, Concert — Barmen, IV. Abonnements-Concert — Braunschweig, Freudenthal's neue Oper Alarich und Melusine — Meiningen — Leipzig, Concert — Hamburg, J. Lachner's Oper Loreley — Genf, Adolf Köckert). — Joh. Seb. Bach's sämtliche Werke.

Erinnerungen an Franz Schubert.

(In vier Abtheilungen.)

Aufgezeichnet von A. Schindler.

I.

„Es ist sehr dankenswerth, wenn die alten Herren zuweilen ihre Tagebücher über die musicalische Vergangenheit aufschlagen und ein oder das andere Blatt daraus veröffentlichen, zumal, da in jene Vergangenheit heutzutage so Manches hineingedichtet und hineingefaselt wird, was eher allen anderen Zwecken, als der Wahrheit, dient.“

Diese von der Redaction dieses Blattes bei Gelegenheit der in Nr. 1 jüngst mitgetheilten „historischen Noten zur Leonore von Beethoven“ aus der Feder des Dr. L. Sonnleithner (Chef einer Gerichtsstelle in Wien) gethanen Aeusserungen klingen wie ein Mahnruf auch an mein Ohr. Ich will daher dem Beispiele meines verehrten Herrn Collegen aus den Hörsälen der wiener Universität, dessgleichen aus unzähligen Musik-Aufführungen in der Kaiserstadt, folgen und wieder einmal mein wiener Tagebuch aufschlagen. Darin stehen aus den ereignissreichen Tagen des zweiten und dritten Jahrzehends auch über Franz Schubert Dinge, die wohl geeignet sein dürften, mehr als ein bloss flüchtiges Interesse zu erwecken. Die Musikwelt hat diesen Componisten nachgerade ihren Lieblingen beigesellt, Musiker und Kritik aber haben sich, vornehmlich bei nicht wenigen seiner Instrumentalwerke, in ziemlich aus einander gehenden Urtheilen ausgesprochen, und da zu erwarten steht, dass diese Differenz bei vermehrtem Repertorium an grösseren Werken Schubert's sich noch erweitern werde — denn noch sind deren viele zurück —, so scheint es mir an der Zeit, zuvörderst von einem Ereignisse Kunde zu geben, das unstreitig ein charakteristisches Moment zur Beurtheilung Schubert's und vieler seiner Werke abgibt.

Die schweigsame, in Kunstsachen oft bis zum Uebermaasse indolente wiener Presse früherer Zeit — im schroffen Gegensatze zur Gegenwart — trägt zumeist die Schuld, dass dieses Ereigniss, obwohl es einige Hunderte von Zeugen gehabt, noch keinen Mittheiler gefunden. Es mag dessen Erzählung in gedrängter Kürze gestattet sein.

Wir stehen im Jahre 1826. Bis zu diesem Zeitpunkte waren von Schubert (geb. den 31. Januar 1797) eine ziemliche Anzahl Lieder und Gesänge, auch einige Clavier-Compositionen in Druck erschienen. Von grösseren Arbeiten war sein Melodrama „Rosamunde“ im Theater an der Wien und verschiedene Kirchenwerke auf Vorstadt-Chören aufgeführt. Kleinen Kreisen war dadurch Gelegenheit gegeben, sich von seiner ausgezeichneten Befähigung für jene Compositions-Gattungen hinreichend zu überzeugen. Nur ihm näher stehenden Freunden war es nicht unbekannt geblieben, dass auch bereits eine Anzahl den obersten Gattungen angehörige Werke geschrieben seien; ihre Chiffre wusste indess Keiner zu nennen. Ohne Schubert's Conflict mit C. M. von Weber im Spätherbste 1823, der Seite 109 u. ff. im zweiten Nachtrag meines Buches über Beethoven besprochen wird, hätten wir wahrscheinlich nicht erfahren, dass unser stets verschlossener Freund auch schon zwei grosse romantische Opern fertig im Pulte aufbewahre. (Eine dritte, „Die Bürgschaft“, 1816 geschrieben, blieb unvollendet.)

Im Jahre 1826 wurde durch Abgang des Capellmeisters Krebs nach Hamburg der Platz eines Novizen am Directionspulte im kaiserlichen Opern-Theater nächst dem Kärnthnerthore erledigt. Diese Gelegenheit ergriff der hochberühmte, damals schon in Ruhestand getretene Hof-Opernsänger Michael Vogel*), Schubert's nächster

*) M. Vogel führte Schubert's Lieder und Gesänge zuerst in die Oeffentlichkeit ein.

Freund und Gönner, um den erledigten Platz für diesen zu erobern; denn Bewerber, darunter bereits routinirte Orchester-Dirigenten, waren alsbald in Menge angemeldet. Es gelang dem Einflusse Vogel's, die Aufmerksamkeit des Administrators Duport vorzugsweise auf Schubert zu lenken; jedoch sollte dessen definitive Anstellung von einer feierlich abgelegten Prüfung abhängig gemacht werden. Damit war eine so genannte „Audition“ gemeint, wie sie mit den Aspiranten für dramatische Composition in Paris vorgenommen werden. Auch Schubert sollte seine Belähigung zum Opern-Componisten darthun, an deren Vorhandensein keiner seiner Freunde gezweifelt hatte. Zu diesem Zwecke verfasste der Theater-Secretär Hoffmann ein aus fünf bis sechs Nummern bestehendes Libretto. Dem Ganzen sollte eine Overture vorausgehen. In die Handlung theilte sich ein Sopran-Solo und der Chor. Mit welcher Spannung die Verehrer des jungen Componisten dem bevorstehenden Actus entgegen harrten, wie sehr jeder gewünscht, demselben eine Laufbahn eröffnet zu sehen, auf der er zu hohem Ruhme aufsteigen könne, ist wohl überflüssig, des Weiteren auszuführen. Als vollends die Administration nach genommener Einsicht in die Partitur erklärte, dass sie sich auf Grund der Vortrefflichkeit dieser Arbeit veranlasst fühle, selbe in einer Abend-Vorstellung im Beisein des Publicums zur Ausführung zu bringen, schien der günstige Erfolg wie gesichert, und Jedermann sah schon den zu grossen Hoffnungen berechtigenden Componisten auf dem Dirigentenstuhle im Opern-Theater.

Die Solo-Partie war den Stimm-Eigenschaften der Schechner angepasst, die eine grosse Verehrerin von Schubert's Liedern gewesen. Schon während des Einübens ihrer Partie mit dem Componisten sah sich diese ausserordentliche Erscheinung in der damaligen Sängervelt veranlasst, um Abänderung verschiedener unbequemer Intervalle zu ersuchen, die ungerne zugestanden, dann doch gemacht wurde. Als aber die Sängerin es gewagt, um einige Kürzungen zu bitten, ward ihr mit einem entschiedenen Nein geantwortet. Bei fortgesetzten Clavier-Proben und tieferer Einsicht in den darzustellenden Charakter aber erklärte die Schechner alles Ernstes, sie müsse in der grossen Arie mit Chor erliegen, wenn nicht mehrfache Kürzungen und Vereinfachungen in der Orchestration vorgenommen würden. Keinerlei Erwiderung. Der Administrator intervenirte gleichfalls, aber auch vergeblich. Man bewog nun mehrere der intimsten Freunde Schubert's, auf den störrigen Componisten einzuwirken, die gewünschten und im Interesse des Werkes für nothwendig erachteten Abände-

rungen noch vor der letzten Probe zu machen, zumal es sich schon bei der ersten Orchester-Probe gezeigt, wie massenhaft die Instrumentirung stellenweise sei und Alles zu erdrücken drohe. Das Orchester sprach sich dahin aus, dass solche Massenhaftigkeit in der orchestralen Aufgabe nie da gewesen. Diese und andere Anmerkungen vermochten jedoch keineswegs Schubert zu irgend etwas zu bewegen.

So kam es zur General-Probe, zu welcher die Administration die bei dem Institute in Amt und Würden gestandenen Capellmeister Weigl, Gyrowetz und Kreutzer, der Aspirant Schubert hingegen eine Anzahl specieller Freunde und Gönner geladen hatten. Alles ging gut von Statten bis zur Arie mit Chor, deren Charakter den Ausbruch der höchsten Leidenschaftlichkeit athmete. Wie zu erwarten, so geschah es; die Sängerin, fast in unausgesetztem Kampfe mit dem Orchester, vornehmlich mit den Blas-Instrumenten, wurde von den auf ihre kolossale Stimme eindringenden Massen erdrückt. Entkräftet sank sie auf einen zur Seite des Prosceniums stehenden Stuhl. Tiefes Schweigen im ganzen Hause. Spannung auf allen Gesichtern. Während dessen sah man den Administrator Duport zu einer und der anderen der auf der Bühne sich bildenden Gruppen treten, bald wieder mit der Sängerin und den Capellmeistern insgeheim sprechen. Schubert seinerseits sass während dieser für jeden der Anwesenden wahrhaft beängstigenden Scene wie eine plastische Figur auf seinem Stuhle, den Blick unverwandt auf die vor ihm aufgeschlagene Partitur geheftet. Nach langer Deliberation trat endlich Duport ans Orchester heran und äusserte in höflichem Tone folgende Worte: „Herr Schubert! Wir wollen die Aufführung um einige Tage verschieben, und bitte ich Sie, wenigstens in der Arie die nöthigen Abänderungen zu machen und es dem Fräulein Schechner zu erleichtern.“ Mehrere der Künstler im Orchester ersuchten nun Schubert ebenfalls, nachzugeben. Dasselbe that auch ich, ihm dicht zur Seite sitzend. Nachdem unser Mann diesen Vorgang mit sichtbar steigendem Ingrimm angehört, rief er mit erhobener Stimme aus: „Ich ändere nichts!“ Dies ausrufend, schlug er die Partitur laut schallend zu, nahm sie untern Arm und ging raschen Schrittes zum Hause hinaus.

Dies der Anfang und zugleich das Ende der Laufbahn Franz Schubert's als Opern-Dirigent. Noch leben in Wien mehrere Zeugen dieses Vorfalles, und auch im Orchester des dortigen Opern-Theaters wirken heute noch, wie mir wohl bekannt, einige der ausgezeichneten Künstler an der-

selben Stelle, die sie damals occupirt: Herr Zierer (Flöte), Herr Klein (Clarinetten), Herr Hirt (Fagott) und andere noch.

Mit welchen peinlichen Gefühlen die wahrhaften Musikfreunde die Kunde von diesem Vorfalle aufgenommen, wäre überflüssig, zu sagen; nicht wenige, unserem Schubert fernstehende, bemühten sich, eine Wiederanknüpfung der gestörten Verhältnisse zu bewirken; allein nach so eclatanten Beweisen von Störrigkeit wies die Administration jeden Regress zurück, zumal es ihr nicht unbekannt geblieben, dass Schubert selber bei diesen Vermittlungs-Versuchen sich ganz passiv verhalten hatte.

Findet sich wohl eine Verwandtschaft zwischen diesem und dem Vorfalle mit Beethoven und seinen Sängern in der neunten Sinfonie, von mir aufgezeichnet in seinem Leben? Gewiss. Aber wie verschieden sind die Gründe, die beide Fälle — nur zwei Jahre aus einander liegend — erzeugt! Hat sich Beethoven, der vollendete Künstler, gleichwohl gegen die Bitten der Sontag und Unger taub bewiesen (konnte er jedoch nachgeben, ohne den aufgeführten Bau stellenweise zu zerstören?), so hat er doch dem Bassisten Seipelt das Recitativ im vierten Satze seiner tiefen Stimmlage angepasst, weil es in der Möglichkeit gelegen*). Parallelen, zwischen dem jungen und dem alten Componisten gezogen, zwischen dem in seinen Lebenstagen auf dem höchsten Gipfel des Ruhmes Stehenden und dem dahin Strebenden, dürften ziemlich naheliegende Kriterien zu richtiger Beurtheilung dieser beiden verwandten Fälle an die Hand geben. Dies möge jedoch das Geschäft Anderer sein. Mir aber, der ich dem Alten sehr nahe, dem Jungen ziemlich nahe gestanden, scheint es gerathener, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen, ohne mich bei Parallelen aufzuhalten.

Schubert's obstinates Benehmen gegen wohlgemeinten Rath in dem unstreitig wichtigsten Momente seines Künstlerlebens, der ihn der Verborgenheit entziehen, seinem Talente aber eine ergiebige und ruhmreiche Zukunft anbahnen sollte, war der Ausfluss seiner Charakter-Eigenheiten. Freiheit und Unabhängigkeit nach jeglicher Richtung hin war die Devise seines Thuns und Lassens, der *Basso ostinato* seines künstlerischen Denk-Vermögens. Gestützt auf

*) Die Monatschrift für Theater und Musik äussert sich im Januar-Hefte gelegentlich der Aufführung der neunten Sinfonie am 14. December in Wien in Bezug auf dieses Recitativ, überhaupt auf die Aufgabe der Solosänger: „Es wäre freilich besser gewesen, wenn man einen Bassisten gehabt hätte, dem das *Fis* nicht versagt . . . schön wird auch die beste Ausführung nicht klingen, und das Misslingen einer so undankbaren, unsangbaren Aufgabe ist kein Beweis der Unfähigkeit.“

ein Minimum materieller Bedürfnisse — im besten Verhältnisse zu dem Maximum seines Unabhängigkeits-Bedürfnisses —, sprachen sich diese Eigenheiten in nicht wenigen Fällen des gesellschaftlichen Verkehrs in einem hohen Grade von Eigensinn aus, der oftmals in Starrsinn ausgeartet ist. Man würde aber diesem Charakterwesen sehr irrig ein Uebermaass künstlerischen Selbstgefühls oder gar Ueberschätzung unterstellen. Seine bei allen Gelegenheiten bewiesene Pietät für die Classiker, sein rastloses Streben liefern Beweise genug gegen solche Unterstellung. Eigensüchtiges Interesse, Ruhmsucht, die nicht wenig Künstler zur Thätigkeit anspornen, waren für unseren Schubert ungekannte Begriffe; seine so viel nur möglich behauptete Verborgenheit, sein Wandel überhaupt zeugen für die Reinheit seiner Gesinnungen zur Genüge.

Aber, höre ich fragen: sollen denn diese Charakter-Eigenschaften auch als bestimmende Gründe zur Gestaltung seiner Tonwerke — im Allgemeinen oder Speciellen — angenommen werden? Darf demnach wohl die ungebührliche Ausdehnung vieler Sätze in Folge zu ofter Wiederholung der Haupt-Motive, einzelner Perioden und episodischer Phrasen ebenfalls daraus hergeleitet werden? Sind überhaupt die der Schubert'schen Instrumental-Musik von der wohlmeinenden Kritik gemachten Vorwürfe, als: „öde Strecken“ — „häufiges Wiederkäuen“ — „Geklapper“, für begründet hinzunehmen?*)

II.

Gleichgültigkeit gegen Lob und Tadel ist keine Tugend, wohl aber eine Untugend.

Die Untersuchung dieser drei Fragepunkte würde vom Boden der Thatsachen weit ableiten, weil sie ohne specielle Nachweise nicht geführt werden kann. Die Mittheilung aber von Vorkommnissen im vertraulichen Kreise, mit dem erzählten Ereignisse im kaiserlichen Opern-Theater nahe verwandt, dürfte eine solche Untersuchung überflüssig machen, weil sie Gelegenheit zu sicheren Schlüssen, resp. zur Beantwortung dieser Fragepunkte, bieten wird.

Zu Schubert's vertrautesten Freunden und Gönnern zählten der oft genannte Kunst-Veteran Michael Vogel, ferner der allgemein geachtete Kunstfreund Pinterics (man kennt den Namen aus Beethoven's Biographie), dann noch Frau von Lacsny-Buchwieser, die ehemals aus-

*) Z. B. Berliner Musik-Zeitung, 30. Januar 1850: „Auch in Schubert's schönsten sinfonischen, sonatischen und Trio-Sätzen sind öde Strecken voll Geklapper und Geschrei“ u. s. w.

gezeichnete Opernsängerin. In diesen drei Familien fand Schubert's Genius wohl an zehn Jahre hindurch nicht nur sorgsame Pflege und Aufmunterung — in so fern er letzterer zuweilen bedurfte —, zugleich auch offenerherzige Beurtheiler seiner Compositionen. Auch dem Mittheiler dieser Erinnerungen, dergleichen dem als Componisten und Clavierspieler sehr geschätzten Herrn Joh. Horzalka waren diese drei Familien eine lange Reihe von Jahren nahe befreundet. In ihrem Kreise fanden wir drei fast in gleichem Lebensalter stehenden jungen Leute einen Sammelplatz, der für andere Musiker unzugänglich gewesen*); denn zur Ausführung von Gesang- und Clavier-Musik sammt Begleitung waren wir an Zahl genug. Horzalka (er lebt in Wien), wie auch Schubert brachten regelmässig neue Compositionen, mit deren Ausführung man sich sofort beschäftigte. Da geschah es nicht selten, dass Schubert bei Sonaten und sonstigen Clavierwerken eindringliche Ermahnungen gegen allzu lange Ausdehnung einzelner Sätze anhören musste, die, in so fern sie nur allgemein hin ausgesprochen waren, meist stillschweigend hingenommen wurden. Hatten wir uns aber erlaubt, diese oder jene Stelle als zu oft wiederkehrend oder nicht neu und interessant genug zu bezeichnen, da lief es bei unserem Freunde alsogleich so stark über, dass seine Verstimmung für den ganzen Abend nicht mehr wich. — Die Herren Vogel und Pinterics aber beachteten solche Verstimmung nicht im Geringsten; bei der nächsten Zusammenkunft ertönte wieder dieselbe Kritik. Welche Wirkung sie auf Schubert gemacht, wie er sie öfters, noch nicht ausgesprochen, zu schwächen gewusst, ergab sich aus gewissen Redensarten, sobald er sich ans Clavier setzte, z. B.: „Nun, heute wird's wieder über mich hergehen!“ — „Schimpft nur drauf los!“ u. dgl.**)

Unter den F. Schubert mangelnden Naturgaben steht die der Rede oder, schärfer bezeichnet, die Gabe der ruhigen Expectation über streitige Punkte in erster Reihe; daher konnte es zu keinem Austausch von Gründen und Gegengründen mit ihm kommen. Wortkarg, in gereiztem Zustande kurz angebunden, schnitt er jedes Eingehen in

den fraglichen Gegenstand „wurz“ ab oder begegnete, wenn ein Grund zur Rücksicht für den Gegner vorhanden war, mit einem Sarkasmus im wiener Gewande. Sehen wir den eigenthümlichen Mann gegen jeden sogar vorsichtig überzuckerten Tadel Kehrt machen, so ging er doch in der Gleichgültigkeit gegen Lobes-Aeusserungen fast noch weiter. Ich entsinne mich nicht, jemals gesehen zu haben, dass er nur eine Miene verzogen hätte, wenn über eines seiner Werke ein verdientes Lob aus Herzensgrunde laut wurde. So stark gepanzert gegen ein lobendes Wort war selbst Beethoven nicht, nur musste es sehr vorsichtig und im passenden Momente angebracht sein. Schubert stellte die hohen Anforderungen an sich selbst und die Werke der Classiker dem ihm gespendeten Lobe gegenüber, und damit war der Faden der Discussion entzwei geschnitten. Seyfried berührt in Schilling's Lexikon der Tonkunst diesen Punkt also: „Beinahe einen allzu geringen Werth legte Schubert auf die von der Menge gespendeten Beifalls-Aeusserungen, so dass er meistens, aus Grundsätzen und mit festem Entschlusse, den ersten Productionen gar nicht einmal persönlich beiwohnte.“

Per parenthesin darf wohl gefragt werden: War ein so gearteter Charakter wohl zur Ausübung capellmeisterlicher Functionen geeignet? Sicherlich nicht. Was sollte wohl Schubert's gemessener Ernst und oft plastische Ruhe, was vollends seine Wortkargheit, sein Widerwille gegen jede Discussion im amtlichen Verkehr mit Theater-Künstlern und ihren häufig hochfahrenden Eitelkeiten? Was sollte der geniale, von einer neuen Schöpfung zur anderen gedrängte Künstler, dem die bürgerliche Geradheit und Schlichtheit so wohl anstand, in einer Stellung, in welcher der Kampf mit der Intrigue nicht aufhört, in welcher er selber oft gezwungen die Rolle eines Intriganten spielen muss, will er mit seinen redlichen Absichten der Kunst wahrhaft erspriessliche Dienste leisten? In keiner Stellung ist die reine Gesinnung, ist sie ja vorhanden, mehr gefährdet, vollständig zu Grunde zu gehen, als beim Theater; in keiner Stellung ist der innere Kampf zwischen künstlerischer Ueberzeugung, ist sie ja vorhanden, und gewissenhafter Erfüllung übernommener Pflichten peiniger, als in der eines Theater-Capellmeisters. Selbst die hochgestellten Herren Hof-Capellmeister sind nicht zu beneiden; sie drückt gleichfalls dieselbe oft unsichtbare Last darnieder, wie die an kleinen Bühnen. Denken wir uns Franz Schubert, den von der Muse geweihten Priester, als Opern-Dirigenten mit der Partitur der *Gazza ladra* und anderem modernem Opern-Graus beschäftigt. Nein, nein, für diese

*) Diesem Kreise gehörte ich von 1821 bis incl. 1827 an.

***) Zum Verständnisse der letzteren Redensart diene die Erklärung, dass das Wort „Kritik“ in Wien kaum gekannt war, dafür aber „Recension“. Dieser Terminus führte fast ausschliesslich den Begriff von Tadel, im Künstlervolke mit Schimpf übersetzt, mit sich. Zu richtiger Auffassung österreichischer Kunstbegriffe, wie sie wahrscheinlich heute noch im Allgemeinen sich erhalten haben, dürfte die Kenntniss dieser dort synonymen Bedeutung nicht unnütz sein. Danach lässt sich der Grad von Achtung ermessen, den die bessere Kunstkritik dort immerhin genossen.

schön übertünchte Künstler-Galeere war dieser Priester nicht geschaffen! Darum wollen wir das Schicksal preisen, dass Anfang und Ende von Schubert's Theater-Carriere in Einem und demselben Momente zusammenfielen. Wie viele Werke besässe wohl die Kunstwelt weniger von ihm, wäre es nicht so gekommen, wie wir es kennen!

Es verdient bemerkt zu werden, dass Pinterics der Einzige war, der gegen die Bewerbung um den vacanten Platz im Kärnthnerthor-Theater gesprochen, weil er das schwere Bündel von Charakter-Eigenheiten, überhaupt die geistigen Bedürfnisse unseres Freundes am besten abzuwägen verstand. Eben so erklärte sich Pinterics entschieden gegen die um 1824 von Anderen empfohlene und von Schubert wirklich beabsichtigte Vornahme eines Cursus im Contrapunkt mit Sechter, darin der alte Führer Salieri fühlbare Lücken offen gelassen hatte, wie Haydn einstens bei Beethoven. Pinterics fand die Vornahme dieser Studien zu spät; aus diesem Grunde befürchtete er auch den Widerspruch des bereits Meister gewordenen Schülers den trockenen Regeln gegenüber. Das Project unterblieb somit, wurde aber 1828 wieder aufgegriffen; da erschien plötzlich die Parze und machte dem jungen und doch so überreichen Leben ein schnelles Ende.

In die Bahn der Thatsachen wieder einbiegend, wie sich diese im vertraulichen Kreise und auch ausser demselben ergeben, ist zunächst anzuführen, dass, um unsere den Schubert'schen Compositionen entgegengestellten Einwendungen fester zu begründen, es einstmals versucht worden, dem hartnäckigen Componisten einige Manuscripte von Beethoven vorzulegen. Diese Zeugnisse seltener Selbstkritik vermochten wohl ein Interesse in Schubert zu erregen, jedoch ist von diesem bis zur Selbstübung noch ein sehr weiter Schritt — von einer Nacheiferung haben wir niemals etwas wahrgenommen. Bald nach Beethoven's Tode wünschte er das Manuscript von Fidelio einzusehen. Nachdem er lange damit beschäftigt war und viele von den Veränderungen in Harmonie, Instrumentirung und rhythmischer Gliederung am Clavier geprüft hatte, äusserte er, zu solcher Robot (Frohndienst) würde er sich unter keiner Bedingung verstehen, und finde er übrigens das zuerst Niedergeschriebene eben so gut, als dessen Verbesserung. Er wollte nicht gelten lassen, dass dem Schöpfer des Werkes — vornehmlich wenn es ein Beethoven ist — allein die Entscheidung zustehe, ob seine Verbesserung wirklich eine solche sei, nicht etwa eine Laune, ob sie im Allgemeinen wie Speciellen dem Werke förderlich oder gleichgültig sei.

Die Discussion erreichte ihr Ende damit, dass Schubert kurz und bündig erklärte, zu solchen Correcturen — wie sie vor uns lagen — habe er keine Zeit.

Alle diese Erfahrungen schienen mir genügend zu beweisen, dass dem so erfindungsreichen Schubert ganz oder doch im erforderlichen Maasse abgehe, was man in der Autoren-Welt die Kunst der Feile nennt, die das Kennerauge in allen Werken der Classiker in so hohem Grade bewundern muss. Dieser speciellen Kunst, aus keinem Lehrbuche zu erlernen, verdanken nicht nur die in der Musikwelt für classisch anerkannten Werke einen wesentlichen Grund ihres dauernden Werthes, auch andere Producte aus jedem Zweige der Künste und Wissenschaften. Es ist bekannt, dass Alexander von Humboldt gemeiniglich so viele Aenderungen und Verbesserungen macht, dass mancher Druckbogen drei bis vier Mal umgesetzt werden muss. Hätte Schubert diesfalls nur ungefähr Gleiches gethan, wie Beethoven, und wie wir ganz Aehnliches erst in jüngster Zeit bei Mozart kennen gelernt, sein Katalog wäre um einige Nummern weniger reich, aber immer noch überreich, um jede andere Künstler-Thätigkeit, die stets Neues aus eigenem Borne schöpft, zu überbieten, wenn man die kurze Spanne Zeit von 16, höchstens 18 Jahren zur Hervorbringung aller der vorhandenen Werke in Erwägung zieht.

Im Jahre 1831, mit einzelnen Werken aus Schubert's Nachlass literarisch für Diabelli beschäftigt, machte ich nebenbei auch die nähere Bekanntschaft mit verschiedenen der grossen Werke, mit der Oper Fierabras u. A. Bei dieser Rundschau fanden sich Anstösse genug, mich des Vorfalles von 1826 im Hof-Operntheater und der anderen hier erzählten Erlebnisse zu erinnern. Da hörte ich einstmals Herrn Diabelli äussern, er sei gesonnen, hier und da Kürzungen vorzunehmen, wenn es zur Veröffentlichung des betreffenden Werkes kommen werde. Dass dieser löbliche Vorsatz nicht zur Ausführung gelangte, ist sehr zu bedauern, zumal Diabelli der geeignete Mann gewesen, um eine zweckmässigere Abrundung einzelner Sätze zu bewirken. Würde wohl die Sinfonie in *C-dur* (componirt im zwanzigsten Lebensjahre) an Interesse gewonnen haben, wenn zunächst ihr zweiter und vierter Satz, die bis zur Ermüdung ausgedehnt sind, wesentliche Kürzungen erlitten hätten? Wenn ja die Vorwürfe der Kritik auf festem Grunde und Boden fussen, in diesem sinfonischen Ungeheuer ist er allein schon in weitester Ausdehnung zu treffen, was auch dessen Lobredner zu Leipzig, an ihrer Spitze Mendelssohn, zu seinem Ruhme vorgebracht haben. Mit Fug und Recht

ist ihnen zu erwidern, dass sie das zu häufige Wiederholen der Haupt- und anderer Motive, das ununterbrochene Abhetzen einer und derselben Tongruppe zur Rechtfertigung ihrer eigenen Bravouren in diesem Genre benutzt haben*).

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 3. März 1857.

Programm: I. 1) Overture zur Oper Genovefa von Robert Schumann; 2) *Tenebrae factae sunt*, Chor ohne Begleitung von Michael Haydn; 3) Scene und Arie *Ah perfido* von L. van Beethoven mit Orchester, gesungen von Frau Dr. Mampé-Babnigg; 4) Sinfonie *A-dur*, Nr. 4, von F. Mendelssohn-Bartholdy. — II. 5) *Comala*, dramatisches Gedicht nach Ossian für Soli, Chor und Orchester componirt von N. W. Gade.

Das wirklich Erfreue und das Publicum sichtbar Befriedigende war in diesem Concerte die Sinfonie von Mendelssohn. Als das frische Thema des ersten Satzes wie ein heiterer Maitag mit vollem Sonnenschein hereinbrach, zeigte sich plötzlich ein neues Leben in Theilnahme und Anregung; denn auch die schöne, im Mozart'schen Stile geschriebene Scene Beethoven's, eine Gattung, in deren Vortrag die sonst treffliche Sängerin nicht gerade excellirte, konnte namentlich bei den gar zu langsam genommenen *Tempi's* nicht allgemein ansprechen. Der kleine Chor von M. Haydn ging gut, war aber doch gar zu bald vorüber, um eine Stimmung hervorzurufen, und R. Schumann's Overture, welche hier schon ein paar Mal gleichgültig aufgenommen worden ist, konnte bei der diesmaligen mangelhaften Ausführung natürlich noch weniger wirken, als sonst. Die Sinfonie wurde dagegen gut gespielt, der erste und der letzte Satz mit Lebendigkeit und Feuer, die gar lieblichen beiden Mittelsätze mit genauem und zartem Ausdrucke, der seine Wirkung im Einklange mit der einfachen Schönheit der Composition nicht verfehlte. Das Tempo wurde nirgends übertrieben; gut ausgeführt, wird diese Sinfonie, trotz einiger schwachen Stellen des ersten Satzes, stets zahlreiche Freunde finden.

Gade's *Comala*, vor einigen Jahren schon kalt von dem hiesigen Publicum aufgenommen, konnte uns auch diesmal nicht erwärmen. Eine Stimmung erzeugt das Werk allerdings durch die Klang-Effecte und die wunderbar schöne Instrumentirung; allein es ist kaum möglich, diese Stimmung des ewigen Verschwimmens in

Nebel und Klage auf die Dauer zu ertragen; die Einheit schlägt zur Eintönigkeit um. Wir haben uns schon früher in der Rheinischen Musik-Zeitung (Jahrg. I., Nr. 23 vom 7. December 1850) ausführlich über das Werk ausgesprochen, und sind durch die jetzige ganz gelungene Aufführung nur in unserer Ansicht bestärkt worden. Ueberall Farbe, glänzende Farbe, wahre Farbe, aber nirgends Gestalt, nirgends charakteristische Zeichnung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Sonntag den 1. März wurde die Oper *Hans Heiling* von H. Marschner unter dessen eigener Direction wiederholt. Trotz der bei beiden Aufführungen erhöhten Preise waren auch für diese Vorstellung alle Logen- und Parquet-Plätze schon Tags vorher verkauft. Die zweite Aufführung war in manchen Stücken noch gelungener als die erste; es war zu bewundern, was Ein Mann für einen Geist in das ganze Bühnen-Personal zu bringen vermag, wenn er die Aufgabe eines Dirigenten so fasst und zu ihrer Lösung eine solche intellectuelle und technische Meisterschaft besitzt, wie Marschner. Dass unser Orchester in jeder Hinsicht die geringste Andeutung des Componisten über Ausdruck und Vortrag mit augenblicklichem Verständnisse trefflich ausführte, war nicht anders zu erwarten. Nur die paar Regiments-Musiker auf der Bühne hatten die Anleitung des Meisters nicht begriffen und spielten die Rolle der Dorfmusicanten im dritten Acte auf gar zu natürliche Weise. Frau Marschner, die am Freitag vorher auch die *Rosine* in Rossini's *Barbier* gegeben und besonders durch die erste Arie und den reizenden Vortrag einiger Lieder am Clavier grossen Beifall geerntet hatte, spielte, sprach und sang als Gertrud die wunderbar ergreifende melodramatische Scene am Schlusse des zweiten Actes von *Hans Heiling* ganz vortrefflich.

† **Bonn,** den 28. Februar. Es drängt mich, Ihnen von einem musicalischen Genusse zu berichten, der auch die kühnsten Erwartungen weit überboten hat. Es war die von dem Besitzer des Johannesberges in Elberfeld unterhaltene Capelle, welche unter Leitung ihres Dirigenten Herrn Langenbach am 9. Februar hier im Saale des Gasthofes zum goldenen Stern ein Instrumental-Concert ohne anderweitige Mitwirkung gab. Das treffliche Programm lautete: 1) Overture, Scherzo, Notturmo und Hochzeitsmarsch aus dem *Sommernachtstraum* von Mendelssohn; 2) Overture zur *Leonore* (mit dem Trompeten-Solo) von Beethoven; 3) Concertante für vier Violinen von Maurer; 4) Overture zum *Tannhäuser* von R. Wagner; 5) *Sinfonia eroica*. Die Ausführung dieser sämtlichen Werke war so vollendet und tadellos und in jeder Beziehung so meisterhaft, dass Referent gesteht, nur selten einen so ganz reinen und durch keine Makel getrüben Kunstgenuss empfangen zu haben. Freilich findet sich hier auch ein Zusammentreffen von Umständen und Bedingungen, die nicht so leicht anderswo vorkommen. Zweiunddreissig tüchtige Musiker, die unter Leitung eines ausgezeichneten Directors Jahr aus, Jahr ein im Sommer täglich, im Winter wöchentlich mehrere Male öffentlich zusammen spielen, müssen es allerdings zu einem ungleich höheren Grade der Vollkommenheit in der Darstellung bringen, als viel grössere Massen, unter denen sich nicht nur (wie namentlich bei Musikfesten) mancher schwache Dilettant befindet, sondern die auch mit einigen wenigen Proben, in denen kaum das Nothdürftigste zu erreichen ist, fertig sein müssen, daher denn die Präcision, Abrundung, Feinheit und Gleichheit der Auffassung, die bei der Johannesberger Capelle unsere Bewunderung unausgesetzt in Anspruch nehmen, bei so vielen anderen Orchestern im günstigsten Falle nur unter die Aus-

*) In den frankfurter Museums-Concerten wird diese Sinfonie seit 1850 mit bedeutenden Abkürzungen aufgeführt — *ad majorem Autoris gloriam*. Habeneck's Versuch 1842 mit dieser Sinfonie, dem ich beigewohnt, endigte schon mit dem ersten Satze. Das Orchester des Conservatoires war in keiner Weise zu bewegen, nur noch den zweiten zu spielen. Damit war das Schicksal des Werkes für alle Zeit entschieden. Ich hatte nicht unterlassen, Habeneck auf die nothwendigen Kürzungen aufmerksam zu machen; allein er mochte wohl auch keine Zeit dazu gehabt haben, wie einstens der Componist.

nahmen gehören. Unser Publicum, dem den Vorwurf der Heissblütigkeit zu machen, eine offenbare Ungerechtigkeit wäre, habe ich kaum jemals so entzückt und dankbar gesehen, wie an jenem Abende, und insbesondere wollte nach der Beethoven'schen Overture der Beifallssturm gar kein Ende nehmen. Allgemein sprach sich der Wunsch aus, dass diesem Concerte noch mehrere andere nachfolgen möchten, was nun leider bei der nicht geringen Entfernung seine grossen Schwierigkeiten haben mag. Eine bedeutende Theilnahme von Seiten unseres Publicums wäre aber nicht zu bezweifeln, zumal viele sind, die es bedauern, die Gelegenheit, einmal etwas in seiner Art so Vollkommenes zu hören, versäumt zu haben.

†† **Barmen.** Samstag, den 21. Februar, hatten wir unser viertes Abonnements-Concert, in dem Frau Dr. Mampé-Babnigg die Arie der Vitellia aus Titus mit obligater Clarinette (eigentlich Bassethorn), eine Arie aus Herold's Zweikampf mit obligater Violine, so wie einige Lieder ganz vortrefflich und unter rauschendem Beifalle sang. Auch in der Sinfonie-Cantate „Lobgesang“ von Mendelssohn sang dieselbe die Sopran-Partie mit trefflicher Auffassung und frischer, glockenheller Stimme. Letzteres Werk ging überhaupt so schwungvoll, dass wohl ein Nachlässigkeits-Versehen der Tenöre im Schlusschor zu verzeihen war, um der übrigens so gelungenen Ausführung willen. Auch die Tenor-Partie ward durch unseren tüchtigen Dilettanten recht anerkennenswerth durchgeführt, während es Fräul. Mann gelang, sich in dem schönen Duett mit Chor: „Ich harrete des Herrn“, neben Frau Dr. Mampé-Babnigg würdig zu behaupten. Ausser einigen kleineren Chorsachen ward noch eine effectvolle Overture von van Eyken zu dem holländischen Trauerspiel „Lucifer“ unter Direction des Componisten aufgeführt und mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.

Braunschweig, den 26. Februar. Zum bevorstehenden Stiftungsfeste des hiesigen Kunst-Clubs wird auch das neueste Product der komischen Muse J. Freudenthal's, die Carnevals-Oper „Alarich und Melusine“, zuerst in die Welt treten und ohne Zweifel eben so rasche wie allseitige Verbreitung, als sein Vorläufer, „Die Barden“, finden, welchem Werke diese Arbeit in mancher Hinsicht überlegen ist. Denn war die Tendenz der Barden zunächst die Persiflage moderner Compositions- und Sänger-Manieren, die nach Art der Aristophanischen Komödie die Geissel des Spottes über den Ungeschmack der Gegenwart schwingt und in täuschender Nachahmung ihrer Unarten ihr den Spiegel der Lächerlichkeit entgegenhält, so stützt sich „Alarich und Melusine“ auf seine eigene komische Kraft und wirkt hauptsächlich durch die drastischen Gegensätze in Situation und musicalischer Behandlung, in Charakter, Gesang und Instrumentation — eine Art der Komik, die der Componist mit entschiedenem Glück ausübt und womit er stets die unwiderstehlichste Wirkung auf die Stimmung seines Publicums erreicht. Daneben kann er doch dem Aristophanischen Spotte nicht entsagen, nur richtet er ihn dieses Mal nicht auf locale Einzelheiten, sondern auf wesentlichere Bestandtheile des modernen Operndrama's, ja, des Drama's überhaupt, was durch die unterbrechende Trompete, welche dreimal die Katastrophe stört und zuletzt durch ihr Ausbleiben dieselbe doppelt ins Komische verkehrt, bewahrheitet wird, in so fern eine an sich einfache Handlung dadurch auf gewaltsame Weise zu einer weitläufigen Verknüpfung von Umständen und Verwicklungen aus einander gezerrt wird.

Den musicalischen Theil der vom Componisten mit vielem Geschick entworfenen und auch metrisch gut eingekleideten Handlung anlangend, so ist namentlich hervorzuheben, dass die Vocalstücke durchaus sangbar, melodiös und fliessend, ja, einige Nummern, wohin wir namentlich das Spuk-Duett und die Ballade aus

dem ersten Acte rechnen, durchaus gelungen zu nennen sind, dass das gewagte Problem, einen Stotterer singend einzuführen, vorzüglich gelöst und die Charakteristik des Orchesters jeder Situation und Stimmung gewandt angepasst ist.

Ausführlicheres über das Ganze werden wir nach der Aufführung des Werkes, welche von den Mitgliedern des Kunst-Clubs unter Leitung des Componisten mit grossem Eifer und mit immer neuem Amusement betrieben wird, mitzutheilen Gelegenheit haben. X.

Der Violin-Virtuose J. J. Bott aus Kassel ist zum Hof-Capellmeister in Meiningen ernannt worden, nachdem der bisherige Capellmeister Grund, welcher seit 37 Jahren im Amte ist, um seine Versetzung in den Rubestand nachgesucht hat. Herr Bott ist mit lebenslänglichem, auch im Falle einer Pensionirung ungeschmälert zu beziehendem Gehalte von jetzt ab angestellt worden, wird aber erst im Herbste in Thätigkeit treten.

Leipzig. Den 26. Februar fand das Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts im Gewandhause zu Leipzig Statt. J. Ritz dirigitte den ersten Theil: Overture zu Göthe's Hermann und Dorothea von R. Schumann, hinterlassenes Werk, Op. 136; Frau von Milde aus Weimar sang das Gebet aus Genovefa; Grün aus Pesth spielte das Adagio und Rondo für Violine von Vieuxtemps. Liszt dirigitte den zweiten Theil: *Les Préludes*, symphonische Dichtung; *Duo* aus dem fliegenden Holländer (Herr und Frau von Milde); 1. *Es-dur*-Pianoforte-Concert, vorgetragen von Hans v. Bülow; Lieder (Herr und Frau von Milde), Mazeppa, symphonische Dichtung. Sämmtliche Piecen des zweiten Theiles, mit Ausnahme des *Duo*, sind von Liszt. — (Der Bericht über dieses Concert ist uns zu spät für diese Nummer zugegangen. Er wird in der nächsten Nummer erscheinen. Die Redaction.)

J. Lachner's Oper „Loreley“ kam bereits in Hamburg, wie dortige Journale behaupten, mit Beifall zur Aufführung. Dieses Werk steht weder in textlicher, geschweige in musicalischer Hinsicht mit dem Mendelssohn'schen gleichnamigen Fragmente in irgend welcher Beziehung.

Eine neue deutsche Oper hat so eben Richard Genée, Capellmeister in Danzig, vollendet. Auch der Text ist von ihm gedichtet und der Stoff aus dem Leben Jacob Stainer's, des berühmten Geigenbauers und Virtuosen, entnommen. Die Oper führt den Titel: „Der Geiger aus Tyrol“.

Genf, den 2. März. Es wird Ihnen Vergnügen machen, zu erfahren, dass Ihr Landsmann, Herr Adolf Köckert, in unserem schweizerischen Paris, welches seinem vortrefflichen Violinspiel schon im vorigen Winter so aufmerksam lauschte und seine Solo-Vorträge mit Enthusiasmus aufnahm, dem Geschmack an der gediegensten Gattung der deutschen Tonkunst, der Quartett-Musik, eine solche Bahn gebrochen hat, dass seine acht Soireen für Kammermusik dermaassen besucht waren, dass stets eine Menge von Zuhörern nicht in den Saal gelangen konnte. Sie werden vielleicht denken, er werde sich wohl dem französischen Geschmacke an brillanten Salonstücken gefügt und eine Anzahl von Solosachen eingestreut, auch wohl durch einigen Romanzengesang gelockt haben, um der classischen Musik Eingang zu verschaffen. Keineswegs; mit solchen Gedanken würden Sie Herrn Köckert und unserem Publicum Unrecht thun. Der ausgezeichnete Künstler hat nur in der letzten Soiree (am 27. Februar) ein Solo gespielt, den Trauermarsch von F. Chopin aus der Clavier-Sonate, Op. 35,

den er für Violine und Clavier eingerichtet hat; sonst sind in allen Sitzungen nur Quartette und Quintette gemacht worden; nicht einmal das unvermeidliche Piano ist in Anspruch genommen worden, und Niemand hat es vermisst. Wir haben in den acht Soireen gehört: 5 Quartette von J. Haydn — 4 von Mozart (darunter die Perle derselben, das Quartett in *D-moll*, in herrlicher Ausführung) — 6 von Beethoven (darunter auch Nr. 10, jene wundervolle, phantasiereiche Composition) — 4 von F. Mendelssohn-Bartholdy — 1 von L. Spohr — 1 von F. Schubert (in *D-moll*) — 1 von Veit (in *D-moll*) — 2 Quintette von Mozart — 1 Sextett (mit zwei Hörnern) von Beethoven.

Die Genossen, welche sich mit Herrn Köckert zu diesen echt künstlerischen Productionen vereinigt hatten, sind die Herren Vercellesi (II. Violine), Müller (Alto I.), Malifaux (Alto II.) und Battancho (Violoncello). Die Ausführung zeichnete sich durchweg durch intelligente und poetische Auffassung, reinste Intonation in allen Instrumenten, gewissenhafte Treue gegen den Componisten und künstlerischen Ausdruck im Vortrage aus.

Joh. Seb. Bach's sämtliche Werke.

Ausgabe der Bach-Gesellschaft

Zur Erleichterung der Anschaffung.

Es ist mehrfach der Wunsch geäußert worden, die Anschaffung obiger Ausgabe von Bach's Werken erleichtert zu sehen, indem der Eintritt in die Bach-Gesellschaft mit jedem hinzugekommenen Jahrgange für den Augenblick kostspieliger wird. Um diesem Verlangen zu entsprechen, so weit die Statuten der Bach-Gesellschaft es gestatten, bringen wir Nachstehendes zur Kenntniss der Verehrer Bach'scher Musik.

- 1) Es sind bis jetzt sechs Jahrgänge von Bach's Werken erschienen, welche folgende Werke enthalten: I. 10 Kirchen-Cantaten. II. 10 Kirchen-Cantaten. III. Die Inventionen und Symphonieen. IV. Die grosse Passion nach Matthäus. V. 10 Kirchen-Cantaten und das Weihnachts-Oratorium. VI. Die Messe in *H-moll*.
- 2) Der Eintritt in die Bach-Gesellschaft steht jederzeit offen. Der Jahres-Beitrag beträgt unverändert 5 Thaler.
- 3) Dem Neueintretenden wird die Wahl geboten, entweder (wie bisher geschehen musste) den Betrag der erschienenen, also jetzt sechs Jahrgänge von Bach's Werken, mit 5 Thaler für jeden, also mit Thlr. 30, sofort zu erlegen und dagegen die oben näher bezeichneten sechs Jahrgänge in Empfang zu nehmen, oder, zur Erleichterung der Anschaffung, beim Eintritte nur zwei Jahres-Beiträge mit 10 Thlr. zu entrichten und dafür die ersten beiden Jahrgänge zu empfangen, mit gleichen Zahlungen aber in höchstens einjährigen, nach Belieben aber kürzeren Terminen fortzufahren, um damit je zwei der folgenden Jahre abzunehmen. Auf diese Weise würde der Neueintretende, welcher jetzt die ersten 10 Thaler zahlte, in spätestens 4 Jahren in den Besitz der ersten 10 Jahrgänge gelangen und von da an mit den übrigen Mitgliedern nur gleichen Schritt zu halten haben.

Ohne Zweifel wird der wichtige sechste Jahrgang (die Messe in *H-moll*) zu neuer Theilnahme an der Bach-Gesellschaft anregen, und die angebotene Erleichterung der Zahlungen wird diese Theilnahme auch in weiterem Kreise möglich machen. Anmeldungen und Zahlungen sind wie bisher an die Cassirer der Bach-Gesellschaft,

Herren Breitkopf & Härtel in Leipzig, franco zu richten; die Lieferung der betreffenden Jahrgänge von Bach's Werken erfolgt darauf umgehend, und zwar, wenn nicht ein Anderes gewünscht wird, durch directe Postsendung.

Leipzig, am 1. Februar 1857.

Das Directorium der Bach-Gesellschaft.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von

F. E. C. LEUCKART in Breslau.

- Brosig, Moriz, Op. 23, Kurze, leicht ausführbare Vespere (de Confessore) für vier Singstimmen, zwei Violinen, Viola (zwei Hörner oder Trompeten und Pauken), Contrabass und Orgel. 2 Thlr.*
- Chwatal, F. X., Op. 133, Zwei Herzen, ein Schlag. Brautwalzer für Piano. 10 Sgr.*
- Ehlert, Louis, Op. 21, Hafis-Ouverture für Orchester. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten. 5 Sgr.*
- Graben-Hoffmann, Op. 37, Vier Kinderlieder für eine Singstimme mit Piano. 12 1/2 Sgr.*
- Gumbert, Ferdinand, Op. 64b, Drei Lieder mit Piano für Alt oder Bariton. Nr. 1—3 à 5—7 1/2 Sgr.*
- Maertens, Albert, Op. 10, P. Rode und R. Kreutzer'sche Violin-Etuden als Studien für den Flügel bearbeitet. 1 Thlr.*
- Mozart, W. A., Clavier-Concerte für Piano zu vier Händen eingerichtet von Hugo Ulrich. Nr. 3 in C-moll. 2 Thlr.*
- Reynald, Georg, Op. 7, Rondo für Piano aus Kuhlau's Sonatinen zu vier Händen (Op. 44, Nr. 1), für zwei Hände arrangirt. 10 Sgr.*
- Schäffer, August, Op. 67a, Das Lied von der Policei. Komisches Männer-Quartett. Partitur und Stimmen. 25 Sgr. (Stimmen apart 15 Sgr.)*
- — *Op. 67b, Dasselbe für eine Singstimme mit Piano. 12 1/2 Sgr.*
- Schön, Moriz, Praktischer Lehrgang für den Violin-Unterricht. Neue Ausgabe in 12 Lieferungen. Lief. V. 12 Sgr.*
- Tschirch, Wilhelm, Op. 40, Vier Gesänge für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 25 Sgr.*
- — *Op. 42, Gott, Vaterland, Liebe. Hymne für Solo und Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Partitur mit untergelegter Pianoforte-Begleitung und Singstimmen. 1 Thlr.*
- Ulrich, Hugo, Op. 13, Abendlieder für Piano. Nr. 1, Preghiera, 15 Sgr. Nr. 2, Notturmo, 20 Sgr.*
- — *Op. 14, Drei Clavierstücke. Nr. 1, Barcarole; Nr. 2, Ballade; Nr. 3, Capriccio: à 20 Sgr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.