

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 30. Januar 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (Sinfonie-Concerete — Sing-Akademie — Dom-Chor — Oper: Signora Piccolomini — Signor Giuglini — Macbeth von Taubert). Von G. E. — Beurtheilungen. Für Orgel: C. G. Höpner, Op. 19, F. W. Markul, Op. 62, Gustav Merkel, Op. 5 und 12, Karl Seeger, C. Albert Ludwig, Joh. Ludw. Krebs. Von V. D. — Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, II. Winter-Concert des Männergesang-Vereins — Paderborn, Concert — Regensburg — Bremen).

Berliner Briefe.

[Sinfonie-Concerete — Festhalten am Classischen — geringe Theilnahme für neue Richtungen. — Sing-Akademie — Bach's Weihnachts-Oratorium. — Dom-Chor — alte Italiäner: zwei „*Misericordias*“ von Durante — Deutsche: Sethus Calvisius u. s. w. — Vereine für Kammermusik: Zimmermann — Laub — Oertling u. s. w. — Die Oper: die Italiäner — Signora Piccolomini — Signor Giuglini — Macbeth von Taubert.]

Den 17. Januar 1858.

Die Concert-Saison ist in diesem Winter an aussergewöhnlichen Ereignissen nicht allzu reich. Die regelmässigen Concerete der Sing-Akademie, des Stern'schen Vereins, des Dom-Chors, der königlichen und der Liebig'schen Capelle und der verschiedenen Vereine für die Gattungen des Quartettes, des Trio's u. s. w. nehmen ihren gewöhnlichen Gang; nur selten wird ein Wechsel in den zur Aufführung kommenden Werken vorgenommen; Virtuosen-Concerete unterbrechen die Gleichmässigkeit ebenfalls nur wenig. Ich schrieb Ihnen in meinem vorigen Briefe von den glänzenden Concerten, die in Kroll's Hotel Statt fanden, wo sich zuerst Bazzini und die Signora Fortuni, nach ihnen die Gebrüder Wieniawski, der Contrabassist Bottesini und Signora Fiorentini vereinigt hatten; einen mehr als vorübergehenden Eindruck haben dieselben indess auf unser Publicum nicht gemacht; man hat wenig von ihnen gesprochen, sie bald ganz vergessen; fast betrachtet man sie, als wären sie gar nicht da gewesen. Es hat sich daran wieder gezeigt, wie wichtig es für den Musiker ist, seine Leistungen an rechter Stelle zu Gehör zu bringen. Wer sich nicht in den fashionablen Concertsälen der Stadt hören lässt, wird über die Achsel angesehen; ein geheimer Instinct treibt die Meisten, Kunstleistungen, die bei Kroll oder in ähnlichen Localen producirt werden, als leichte Waare zu betrachten. Und in gewisser Weise hat diese Auffassung Recht. Denn für den musicalischen Standpunkt der heutigen Zeit ist in der That alles, was in das Gebiet der blossen Virtuosität schlägt, leichte Waare; selbst das

grosse Publicum verlangt einen gediegenen musicalischen oder Empfindungs-Gehalt. Deshalb nun hat sich der Geschmack mehr als jemals dem Classischen zugewandt; desshalb aber auch tritt eine gewisse Erstarrung und Lähmung ein, die man wohl auf einige Jahre, aber nicht auf die Dauer ertragen kann. Viele sehnen sich nach neuer Erforschung, nach jener Aufregung und Begeisterung, die nur die erste Bekanntschaft mit bedeutenden Kunstwerken geben kann; und bei jedem neuen Werke, das sie kennen lernen, fühlen sie sich enttäuscht, sei es, weil ihnen die Beweglichkeit fehlt, das Neue sich zu assimiliren, oder weil die Werke einer Epigonen-Zeit jenes Merkmals der Objectivität entbehren, von dem allein weite und grosse Erfolge abhängen.

Am meisten zeigt sich dieser Stillstand, dieses Festhalten an denjenigen Werken, die den Gipfel der Kunst bezeichnen, in den Concerten der königlichen und der Liebig'schen Capelle. Die fünf ersten Sinfonie-Soireen der königlichen Capelle sind vorübergegangen, ohne dass irgend eine früher noch nicht gehörte Sinfonie oder Ouverture zur Aufführung gekommen wäre — eine Suite von Bach (aus *D*) ausgenommen, die für Berlin allerdings neu war. Schumann war durch die *D-moll*-, Gade durch die *C-moll*-Sinfonie vertreten. Dem grösseren Theile des Publicums wäre es, glaube ich, angenehmer gewesen, wenn Beide gar nicht vertreten gewesen wären. Noch exclusiver ist indess das Publicum der Liebig'schen Concerte; hier sind die wahren Kenner, die ihren Beethoven aus- und inwendig kennen, oder wenigstens auswendig; denn auf die Kenntniss des Innern verstehen sich freilich immer und überall nur Wenige. Die Stern'schen Orchester-Concerete sind in diesem Winter aus Mangel an genügender Theilnahme nicht zu Stande gekommen; Herr v. Bülow hat beschlossen, sie fortzusetzen, und will in der nächsten Woche damit den Anfang machen. Es lässt sich kaum annehmen, dass das Publicum anders über die Liszt'schen Bestrebungen urthei-

len wird, als in früheren Jahren; wie es darüber und überhaupt über die Productionsfähigkeit der neueren Zeit geurtheilt hat, geht aus dem einfachen Factum hervor, dass der frühere Unternehmer der diesen Bestrebungen gewidmeten Concerte dieselben aufgegeben hat. Das Publicum ist durch das, was es in den beiden letzten Jahren hier erlebt hat, dem classischen Geschmacke nur noch treuer geworden; und je anhaltender es sich mit den Werken der Mozart-Beethoven'schen Periode beschäftigt, desto mehr muss es sich wohl dem, was die heutige Zeit hervorbringt, entfremdet fühlen; nur von denen, die das wahrhaft Gute nicht kennen, ist zu erwarten, dass sie dem minder Guten oder ganz und gar Verwerflichen ihren Beifall schenken. Etwas mehr Leben herrschte in den Aufführungen der Sing-Akademie und des Dom-Chors und in den der Kammermusik bestimmten Concerten.

Die Sing-Akademie brachte im Laufe des Winters das Alexanderfest (zum Besten des Händel-Denkmales, mit leider sehr geringem pecuniärem Erfolge), das *Requiem* von Mozart, die Cantate von Bach „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ und das Weihnachts-Oratorium von Seb. Bach zur Aufführung. Letzteres Werk ist für Berlin und überhaupt für fast ganz Deutschland neu; vor anderthalb Jahr zum ersten Male in Druck erschienen, ist es erst seit dieser Zeit jedem Gesang-Vereine zugänglich. Wer überhaupt Empfänglichkeit für den polyphonen Stil Bach's hat, wird auch hier sich auf das höchste befriedigt fühlen. Dennoch werden die Meisten erstaunen, nicht ganz denselben Bach wiederzufinden, den sie aus der Passion, aus der Mehrzahl der Cantaten und Motetten kennen; aber darin gerade zeigt sich die Universalität seines Genius, dass er seine künstlerische Methode in einer dem Sinne der jemalsen Aufgabe angemessenen Weise umzugestalten wusste. Die Polyphonie ist in dem Weihnachts-Oratorium keineswegs so verwickelt, durch harte Gegensätze sich hindurcharbeitend, als z. B. in der Matthäus- oder Johannes-Passion; auch der melodische Ausdruck ist nicht so tief-sinnig, so von der gewaltigsten Erregung des Gemüthes zeugend, aber dafür um so lieblicher und reiner. Es ist merkwürdig, dass sich die erneute Bekanntschaft mit Bach gerade an seine schwierigsten Werke, an die Passionen und an die grosse Messe, knüpfe; es lag viel näher, mit dem Weihnachts-Oratorium anzufangen, dem der eigen-thümliche Stempel, den alle Werke Bach's tragen, zwar nicht fehlt, aber doch nur zart und mild ausgedrückt ist, so dass es recht eigentlich die Brücke zu jenen bildet. Damit ist aber keineswegs gesagt, dass es an Bedeutung den Passionen, der Messe u. s. w. nachstehe; unsere Ansicht ist vielmehr, dass es diesen Werken in seiner Art vollstän-

dig ebenbürtig ist. Aber die Art ist eben eine verschiedene. Die freudige Stimmung des Weihnachtsfestes musste einen ganz anderen musicalischen Ausdruck finden, als der Ernst der Passionszeit. Dort ist der Stoff lyrisch, hier dramatisch; dort ist reine, ungetrübte Freude, hier die höhere Seligkeit, die durch Schmerz und Leiden sich hindurchkämpft. Einerseits also kam es darauf an, alles Trübe, Verwickelte, Dramatische, Schmerzvolle zu vermeiden, andererseits aber musste zugleich ein Uebermaass der Naivität und Fröhlichkeit vermieden werden; es durfte nicht jener gemüthvolle Ton angeschlagen werden, der wohl der häuslichen Weihnachtsstimmung entsprechen mag, sondern es handelte sich darum, die frohe Feststimmung mit dem Ernste und der Weihe zu durchdringen, welche der Kirche einzig und allein würdig ist. In diesem Sinne konnte unserer Ansicht nach, wenigstens vom protestantischen Standpunkte aus, nur Bach die Aufgabe lösen, und er hat sie in einer für alle Zeiten classischen Weise gelös't. Bei der grossen Ausdehnung des Werkes—es besteht eigentlich aus sechs Cantaten, die zwar in sich zusammenhangen, ursprünglich aber jede für einen besonderen Sonntag bestimmt waren —mussten viele Auslassungen Statt finden. Natürlich wurden hauptsächlich die Arien davon getroffen. Es verhält sich zwar keineswegs bei Bach so, wie bei Händel, dass die Chöre bedeutender sind, als die Arien; denn Bach's feine, individuelle Natur war für den Ausdruck des Subjectivsten vorzugsweise geeignet, und trotz seiner unerreichbaren Meisterschaft in der Polyphonie könnte man fast eher umgekehrt sagen, dass die Arien und Recitative bei Bach das Bedeutendste sind, weil bei der Ausdehnung, die er der Polyphonie gab, eine beschränktere Anzahl von Stimmen der Klarheit des Ganzen günstiger ist, weil ferner selbst der Bau seiner Melodieen von einer Tiefe der Empfindung zeugt, wie sie nur einzelne, bevorzugte Individuen, niemals grosse Massen haben können. Trotz alledem mussten Arien weggelassen werden, weil sie heutzutage noch viel weniger gesungen werden können, als die Chöre. Die Forderungen, die Bach in seinen Arien an den Umfang der Stimme, an die Coloratufertigkeit und an die Modulationsfähigkeit des Organs für jede Art des Ausdrucks stellt, sind ausserordentlich. So sehr hat noch kein Componist von dem Sänger die Vereinigung der entgegengesetztesten Eigenschaften verlangt. Die Schwierigkeiten steigern sich für die Gegenwart oft zur Unüberwindlichkeit dadurch, dass der Kammerton um einen ganzen Ton höher geworden ist. Zwar hat die Sing-Akademie die trotz der für das Orchester daraus entstehenden Unbequemlichkeiten ländliche Sitte eingeführt, sämmtliche Werke von Bach einen halben Ton tiefer ausführen zu lassen; aber ein halber Ton ist noch kein ganzer Ton. So liess denn auch die Aus-

führung der Soli viel zu wünschen übrig; die Chöre wurden indess recht gut gesungen.

Das erste Concert des Dom-Chors war um so interessanter, als die zur Aufführung kommenden Stücke früher hier noch nicht zu Gehör gebracht waren. Bei den Schöpfungen der alt-italiänischen Kirchenmusik ist zwar kein sehr hervortretender individueller Unterschied zu bemerken, und uns wenigstens macht das *Gloria* aus der Marcellus-Messe von Palestrina so ziemlich denselben Eindruck, wie das *Kyrie*, den nämlich einer Erhabenheit, die sich auf die feinen Unterschiede des Verstandes, auf die Launen des subjectiven Gefühls nicht weiter einlässt, sondern nur das Eine, die feste Unwandelbarkeit des Göttlichen und der Kirche aller dieser irdischen Mannigfaltigkeit gegenüber festhält. Dagegen bei den Deutschen und den späteren Italiänern sind charakteristische Unterschiede nicht zu erkennen. So besitzen wir z. B. zwei Compositionen des „*Misericordias Domini in aeternum cantabo*“ von Durante, von denen die eine schon oft in den Concerten des Dom-Chors zur Aufführung kam, die andere erst in dem jetzt zu besprechenden. Beide haben natürlich eine gewisse Aehnlichkeit im Ausdruck, wie es bei dem sehr einfachen und klaren Sinne der zu Grunde liegenden Worte nicht anders sein kann; und dennoch sind sie musicalisch sehr bestimmt unterschieden, indem die eine im Verhältniss zur anderen mehr homophon gehalten und ruhiger im Ausdruck ist. Durante gehört einer Zeit an, in der Kirchliches und Weltliches sich schon zu durchdringen begannen, in der somit auch in der Kirchenmusik das Mannigfaltige und Irdische sein Recht behauptete. Die deutsche Musik war durch Melchior Franck, Seb. Bach und Sethus Calvisius vertreten. Von Melchior Franck (aus dem siebzehnten Jahrhundert) kam eine sehr liebliche Motette: „In den Armen dein“, von einem, namentlich für jene Zeit, überaus weichen Gefühls-Ausdruck zur Aufführung. Sie ist, so viel ich weiss, nicht gedruckt; sollte sie es werden, so wird sie gewiss allen Gesang-Vereinen eine sehr willkommene Bereicherung sein. Von Calvisius (demselben Calvisius, der gleichzeitig Cantor an der Thomas-schule und ein sehr berühmter Gelehrter war; eines der wichtigsten chronologischen Werke röhrt von ihm her; er verschmähte indess mehrere Professuren, weil ihm seine musicalische Thätigkeit, die theils in Musik-Unterricht, theils in Componiren, theils endlich in musicalischer Schriftstellerei bestand, angenehmer war) hörten wir ein (bereits gedrucktes) Weihnachtslied, ein ebenfalls sehr ansprechendes und gefälliges Stück von fast scherhaftem Ausdruck. Ich denke mir, dass es nicht für die Kirche, sondern für das Haus bestimmt gewesen ist; es herrscht ganz der gemüthvolle Ton darin, der dem deutschen Familienleben in

alter Zeit eigen war. — Der Stern'sche Gesang-Verein ist in diesem Winter wenig nach aussen hin thätig gewesen.

Das Genre des Streich-Quartetts ist durch drei verschiedene Cyklus vertreten. An der Spitze des einen steht der Kammermusicus Zimmermann, an der Spitze des zweiten der Concertmeister Laub und an der Spitze des dritten der Violinist Oertling. Das Zimmermann'sche Quartett war viele Jahre hindurch das einzige in Berlin. Ich habe mehrmals in meinen Briefen über die geringe Theilnahme geklagt, die sich gerade für diesen Zweig der Musik hier zeigt. Die Zahl der Abonnenten war so gering, dass der Unternehmer nicht selten sich zu persönlichen Opfern entschliessen musste. Er selbst ist ein solider Spieler, ohne Genialität, aber von einer correcten Technik und mit der gewisser Maassen philologischen Treue begabt, welche die Ideen des Componisten, soweit er sie aussprechen konnte, vollständig wiederzugeben sucht. In Betreff der Richtigkeit der Ausführung fehlte daher selten etwas; doch ist die richtige Ausführung noch nicht die wahre und volle Verwirklichung des geistigen Gehaltes. Die Noten selbst und alle dynamischen und Tempo-Zeichen sind doch nichts weiter, als die Kennzeichen, in welcher Richtung sich der geistige Gehalt zu verwirklichen und zu versinnlichen hat. Der vollendete ausübende Künstler muss diesen Kennzeichen als den Spuren folgen, dann aber das Werk frei aus sich entstehen lassen mit allen den unendlich vielen Schattirungen, die sich nicht mehr durch die ausdrückliche Angabe „So soll es sein“ fixiren lassen, die aber doch nicht fehlen dürfen, wenn die äussere Erscheinung die Eigenschaften des weich Uebergehenden, des Fliessenden, des frei Entsprungenen haben soll. Es ist dies ein Ideal, das freilich fast nie erreicht wird. Denn diejenigen, die frei vortragen, erkaufen sich diese Freiheit meistens durch Abweichungen von dem, was der Componist ausdrücklich gewollt hat. Sich seiner Phantasie zu überlassen, ist nicht schwer; aber sich in Fesseln und Schranken frei zu bewegen, dies ist die Aufgabe. Je länger sich das Laub'sche Quartett, zu dem ausser dem Unternehmer die Herren Würst, Radecke und Bruns gehören, befestigt haben wird, desto mehr wird es, wie wir hoffen, dieser idealen Aufgabe genügen. In den zwei Quartett-Soireen, die bis jetzt Statt gefunden haben, hörten wir ausser älteren Werken das *A-moll*-Quartett von Schumann und ein Quartett von Würst (*A-dur*). Letzteres ist, wie alle Arbeiten dieses talentbegabten und kunstgeübten Componisten, gewandt, fliessend, unterhaltend und frei von jeder Geschraubtheit und Künstelei. Hervorragende Originalität der Erfindung, fortreissende Tiefe des Ausdrucks sind allerdings nicht die Eigenschaften, durch die er sich auszeichnet. Wer besitzt aber überhaupt heute dieselben?

Und muss uns da nicht gesunder Menschenverstand und wirkliches Können lieber sein, als die genial sein sollende Ungereimtheit, die uns heute mit frecher Stirn als das Ideal der Zukunft proclamirt wird, und die in den günstigsten Fällen in einem unerträglich schwülstigen Ausdruck besteht, oft aber auch nur ein Aggregat der geradezu unsinnigsten Voraussetzungen ist? Bei der Entwicklung, welche die Musik jetzt nimmt, ist in der That das Nächste und Wichtigste, correct und klar zu schreiben; es kommt für den Augenblick mehr darauf an, das Gute zu conserviren, als grosse, bahnbrechende Fortschritte zu machen, deren Möglichkeit überhaupt problematisch ist. Das hier wenig bekannte Schumann'sche Quartett (*A-moll*) machte einen sehr tiefen Eindruck. Zwar herrscht eine etwas kränkliche, unkräftige Melancholie darin, ausgenommen in dem letzten Satze, der allerdings etwas Frisches, Belebendes hat: aber es ist doch warme und wirkliche Empfindung und ein durchaus künstlerischer Ernst. — Die Oertling'schen Quartette, deren Zweck allein darin besteht, durch einen niedrigen Eintrittspreis diese Gattung von Musik allgemeiner zugänglich zu machen, haben in diesem Winter hinsichts der Tüchtigkeit der Ausführung sich fast verbessert, in der Gunst des Publicums aber Rückschritte gemacht. Es scheint doch, als wenn nur sehr Wenige zum Verständnisse und Genuss eines Streich-Quartetts zu gelangen im Stande seien. — Die Herren v. Bülow, Laub und Wohlers, ferner die Herren Löschhorn und Gebrüder Stahlknecht geben Trio-Soireen; die letzteren sind vorzugsweise älterer, die ersten, obschon nicht ausschliesslich, der modernen Musik gewidmet. Im Ganzen werden jene durch den Inhalt, diese durch den Glanz der Ausführung den Vorzug verdienen; doch ist der Gegensatz kein sehr scharf ausgesprochener. — Die Herren Radecke und Grünwald haben zwei Concerte ihres Cyklus bereits hinter sich. Herr Radecke hat sich in denselben ein anerkennungswertes Verdienst durch den Vortrag von weniger bekannten und schwierigen Beethoven'schen und Schubert'schen Compositionen erworben. Ein Duo für Clavier und Violine, das einen jüngeren Bruder von ihm zum Componisten hat, war in der Form recht geschickt, im Inhalt aber noch von zu geringer Selbstständigkeit.

An der königlichen Oper gastirten vier Mitglieder der Lumley'schen Gesellschaft an zwei Abenden: Signora Piccolomini und die Herren Giuglini, Rossi und Aldighieri. Der Letztgenannte ist mehr als unbedeutend, Signor Rossi ist ein schon aus früheren Jahren, da er lange Zeit Mitglied der italiänischen Oper an der Königsstadt war, uns wohl bekannter, trefflicher *Buffo*. Die Sängerin und der Tenor gehören aber unstreitig zu den grössten Gesanges-Celebritäten der jetzigen Zeit. Ueber Signora

Piccolomini ist so viel geschrieben worden, dass dem Referenten nur noch übrig bleibt, den persönlichen Eindruck, den sie auf ihn gemacht, auszusprechen. Man kann ihren Gegnern, deren es viele gibt, zugestehen, dass sie nur eine kleine Stimme hat, die überdies nicht einmal vollkommen ausgebildet ist. So sauber ihre Coloratur in der Regel ist, damit ist der Technik noch nicht Genüge geschehen. Die Tonbildung beruht zu einseitig auf dem *Princip*, das man nicht ungeschickt als das des *Ton fassens* im Gegensatz zum *Ton hauchen* bezeichnet hat. Dadurch leidet nicht nur der Wohlklang, sondern auch die Intonation. Ferner singt sie mit zu dramatischem Ausdruck, um nicht hin und wieder die Gränzen des rein musicalisch Verständlichen und Befriedigenden zu überschreiten. Aber mit diesen Mängeln hangen auch ihre Vorzüge zusammen. Ihr Spiel nicht bloss, sondern auch ihre musicalische Auffassung, wie sie sich namentlich in der geschickten Wahl der Tonfarben ausspricht, verrathen einen inneren künstlerischen Beruf. Sie hat eine Feinheit des Verständnisses, eine Energie des Gefühls, die uns bedauern lässt, dass diese starke Seele nicht über einen kräftigeren Körper zu gebieten vermag. Ich glaube, Sign. Piccolomini würde eine grosse dramatische Sängerin sein, wenn ihr die Natur eine grössere Stimme gegeben hätte. Manche Accente, die jetzt zu stark und gewaltsam erscheinen, sind es nur darum, weil ihr Organ dieselben nicht verträgt. Zu dieser eben so feurigen als einsichtsvollen Auffassung kommt nun noch jene vornehme Haltung hinzu, die an die Abkunft aus einer aristokratischen Familie erinnert, und die Fähigkeit, auch in Momenten hoher Leidenschaft noch den Hauch lieblicher Weiblichkeit zu bewahren. Namentlich waren die Scenen, die Signora Piccolomini aus der *Traviata* gab, reich an wahrhafter Poesie. — Signor Giuglini ist als dramatischer Sänger viel unbedeutender. Bei ihm herrscht nicht der Geist über den Körper, sondern seine Phantasie schwelgt in dem Tone als solchem, und ist beruhigt in jenen sanften Gefühlen, die nicht als eine fremde Macht erschütternd, mitunter zerstörend, in das Tonleben eingreifen, sondern es anmuthig in gefälligen Fluss bringen. Signor Giuglini besitzt die schönste Tenorstimme, die ich jemals gehört habe, eine so leicht ansprechende Höhe, wie man sie heutzutage nur noch in den Traditionen über das, was frühere Zeiten geleistet haben, wiederfindet, eine ausserordentlich reine Intonation, edle Aussprache, fehlerfreie Tonbildung und, wie gesagt, eine warme, innige Auffassung, so lange es sich nur darum handelt, Empfindungen, nicht Leidenschaften, auszudrücken. Der Zauber seines Gesanges beruht in der Ausbildung der Kopfstimme, jenes fast verschwundenen Stimmregisters, das durchaus nicht mit dem Falset zu verwechseln ist; es ist vielmehr nur

eine Modification der Bruststimme und beruht vorzugsweise auf maassvollem Gebrauche des Athems, sanstem Ansatz und etwas dunkler Führung des Tonstrahls. Dadurch entsteht ein weicher Klang, der aber immer noch Fülle hat, eine bedeutende Erweiterung der Höhe, eine ungewöhnliche Gleichmässigkeit des Klanges — da sich diese Art von Stimme über einen sehr grossen Umfang ausdehnen lässt — und, wo es nöthig ist, ein fast unmerklicher Uebergang in das Falset. Das Wesentliche, um diesen Klang, welcher der echte Tenorklang ist, zu erhalten, besteht darin, dass man auf alle eigentlichen Kraft-Productionen Verzicht leiste oder sie wenigstens auf ein sehr kleines Maass beschränke. Das berliner Publicum war über diese Stimme und diesen Gesang vor Entzücken ausser sich.

Die neue Oper von Taubert, „Macbeth“, ist bereits etwa zehn Mal gegeben worden, hat also jedenfalls einen Erfolg davongetragen. Für den Werth der Oper folgt daraus freilich nichts; indess muss es doch den missliebigen Berichten gegenüber, die in die Welt gehen, constatirt werden. Ob der Stoff der Oper musicalisch sei, schon dieser Punkt regt zu den vielseitigsten Betrachtungen an. Unserer Ansicht nach ist er es, wenn auch nicht in dem Grade, wie etwa der Stoff des Don Juan und des Fidelio, so doch eben so sehr, als mancher andere Stoff, an den sich die Musik gewagt hat. Unzweifelhaft wird eine Oper daraus entstehen, die des Anmuthigen und Weichen wenig hat; aber die Musik hat auch Töne für das Gewaltige, Leidenschaftliche und wild Zerrissene; so weit das Reich der Empfindung, so weit ist auch das Reich der Musik. Nun lässt sich, wie mir scheint, die eigentliche Handlung des Macbeth vorwiegend auf die Herrschaft der Leidenschaften zurückführen und in einer Sprache darstellen, die eben eine reine Sprache des Gefühls und darum musicalisch ist. Alle jene gewaltigen Bilder, jene scharfen Betrachtungen des Verstandes freilich, in denen Shakespeare seine Personen reden lässt, sind der Musik ungünstig; aber sie gehören nur der poetischen Ausführung an und sind für die Sache selbst nicht wesentlich. Vom idealen Standpunkte aus hätten wir nun freilich gewünscht, dass der Bearbeiter des Textes die Worte noch musicalischer gewählt und auch überhaupt in der Anordnung der Scenen, in der Zeichnung der Charaktere mehr Rücksicht darauf genommen hätte, dass der poetische Gehalt sich in musicalischen Formen krystallisiren soll. Er ist in manchen Beziehungen von Shakespeare so abgewichen, dass er dabei eine wesentliche, innere Bedingung des Drama's verletzte, indem er z. B. die Lady Macbeth nach ihrer Erscheinung als Nachtwandlerin noch einmal auftreten und sich vom Felsen herabstürzen lässt, während er in dem Aeusserlichen, in demjenigen, was unbeschadet des inneren Or-

ganismus so oder anders sein kann, zu ängstlich seinen Spuren folgte. Vom praktischen Standpunkte aus, d. h. wenn wir berücksichtigen, dass diese ideale Construction eines musicalischen Operntextes vielleicht noch niemals wirklich da gewesen ist, dass ferner die deutschen Componisten ohnedies schon längst gewohnt sind, eine Masse tiefsinniger Worte sich musicalisch zurecht zu legen, dass es endlich ja auch nicht darauf ankam, ein für alle Zeiten mustergültiges Werk zu schreiben, — vom praktischen Standpunkte aus ist der Text recht geschickt gemacht. Was nun den Componisten betrifft, so trat ihm sofort das Vorurtheil entgegen, dass er als ein sehr gewandter Künstler im Genre des Anmuthigen, Lieblichen bekannt ist, niemals aber ein entschiedenes Talent für das Grossartige, Tragische verrathen hat. Zwei äussere Umstände mochten ihn wohl dazu veranlassen, einen Versuch mit einem Stoffe dieser Art zu machen. Er hatte vor wenigen Jahren eine Oper im leichten Stil, eine Art Dorf-Idylle, „Joggeli“, geschrieben, ein Werk von einfacher Handlung, ohne alle Leidenschaften und Erschütterungen, ohne allen äusseren Prunk der Scene, an den sich das heutige Publicum mehr als billig gewöhnt hat. Der „Joggeli“ war reich an Melodieen; die Personen und Situationen hatten charakteristischen Ausdruck, der in vielen Fällen durchaus neu war; die Ensembles und die Instrumentation zeigten durchweg die geschickte Technik des an classischer Kunst herangebildeten Musikers. Kurz, die Oper war vom musicalischen Standpunkte aus so befriedigend, wie kaum ein anderes diesem leichten Stil angehöriges Werk aus neuerer Zeit. Dennoch fiel sie durch — theilweise aus inneren Gründen, weil in der That die dramatische Spannung für ein Werk von diesem Umfange zu gering war, weil man auf lange Zeit das bloss Anmuthige, Zierliche nicht verträgt, theilweise aus äusseren, weil das Publicum durch rohe Kraft- und Glanz-Effecte zu sehr verwöhnt ist, um noch einen hinreichend empfänglichen Sinn für die Vorzüge einer feinen Empfindung und Textur zu haben. Theils dieser Umstand, theils der Wunsch, eine dankbare Rolle für Johanna Wagner zu schreiben, haben ihn nun wohl auf die Idee des Macbeth geführt. Taubert hat darin noch nicht das Beste geleistet, was er unserer Ansicht nach als Opern-Componist zu leisten vermag. Er hat bis jetzt die beiden äussersten Extreme berührt. Erst dann, wenn es ihm gelingt, einen Stoff zu finden, der in der Mitte dieser Extreme liegt, wird er seine ganze Kraft entfalten können, und dieselbe ist nicht unbedeutend, da er nicht bloss ein guter Harmoniker und ein trefflicher Kenner der instrumentalen Wirkungen ist, sondern auch die in Deutschland nicht allzu häufige Tugend einer klaren, melodisch fließenden Schreibart besitzt. Dass er im Macbeth noch immer

nicht den ihm angemessenen Stoff gefunden hat, geht theils daraus hervor, dass er die gewaltige Leidenschaft der Charaktere und Situationen nicht genügend auszudrücken vermochte, theils daraus, dass er, um Raum für das ihm Zugängliche, für das Lyrische zu finden, eine Anzahl von Episoden in den Text verweben musste, die zwar allenfalls zu rechtfertigen sind, aber doch immer als eine äusserliche Zuthat erscheinen. Auch gelang es ihm nicht, die entscheidenden Momente der Handlung, wie z. B. die Mordscene, die Erscheinung von Banquo's Geist, die Scene in der Hexenküche zu musicalischen Formen zu krystallisiren (wie dies zu erreichen, dafür ist die Introduction aus dem *Dcn Juan* das glänzendste Beispiel), sondern wo feste Formen sind — und es sind deren viele — sind sie in der Regel aus Episoden hervorgegangen. Das heisst aber nicht das Problem lösen, sondern es umgehen; denn die Handlung selbst soll in Musik übergehen. Der gelungenste Charakter ist die Lady, sie, die noch herzloser und unmenschlicher als Macbeth selbst, und darum der Musik noch viel mehr zu widerstreben scheint. Besonders ist die Schlaf- und Traum-Scene ein tief ergreifendes dramatisches Gemälde. Von höchster poetischer Schönheit ist namentlich die Auffassung der Worte: „Alle Wohlgerüche Arabiens versüßen diese kleine Hand nicht mehr.“ Gegen den eben so furchtbaren als rührenden Schmerz der königlichen Verbrecherin bildet die schlichte Einfachheit, die in der musicalischen Behandlung des Arztes und der Kammerfrau liegt, einen höchst wirkungsvollen Gegensatz. Eine Scene, wie diese, ist lange nicht geschrieben worden. Für sehr wenig gelungen halte ich den Charakter des Macbeth selbst. Die Hexen sind nicht grauenvoll genug; was die anderen Personen betrifft, so hat sich in ihnen wohl häufig genug das musicalische Talent von Taubert glücklich entfaltet, aber nicht das dramatische. Eine der schönsten Nummern der Oper ist das Ballet, ein wahrhaft reizendes Musikstück von dem feinsten Geschmack. Dass bei so vielen guten Eigenschaften dem Werke der Erfolg, den es gehabt, zu gönnen, ein noch weiterer zu wünschen ist, versteht sich wohl von selbst. Werke, die idealen Ansprüchen genügen, sind für alle Zeiten; und daraus, dass sich noch Vieles hätte anders und besser machen lassen, folgt nicht, dass es ganz hätte unterbleiben sollen. Wie ungerecht die Kritik oft ist, hat sich gerade beim Macbeth recht deutlich gezeigt. Dieselben Kritiker, die vor vier Jahren durch ihren heftigen Tadel wesentlich dazu beitrugen, den Joggeli beim Publicum in Verruf zu bringen, sagen jetzt, einen Joggeli hätte Taubert wohl schreiben können, das sei sein Feld, aber von Stoffen dieser Art solle er seine Hand lassen. Ich sage nicht, dass dies Böswilligkeit ist; man kann es milder erklären dadurch, dass man nicht streng unterscheidet, ob

etwas trotz seiner Unvollkommenheiten eine gewisse Lebensfähigkeit hat. Aber gerade darum muss sich eine gewissenhafte Kritik bemühen, sonst greift sie vernichtend in das positive Gedeihen der Kunst ein, anstatt zu fördern und zu beleben. — Johanna Wagner leistet als Lady Macbeth das Ergreifendste, was wir auf dramatischem Gebiete je von ihr gesehen haben. Trotz der immer fühlbarer werdenden Schwächen ihres Organs weiss sie doch noch siegreich sich zu behaupten, weil sie eine Sängerin ist, deren Schöpfungen nicht bloss aus musicalischer Berechnung, sondern aus dem Verständnisse des menschlichen Herzens hervorgehen.

G. E.

Beurtheilungen.

Für Orgel.

C. G. Höpner, Op. 19, Vier variirte Choräle zu vier Händen. Erfurt, G. W. Körner. Preis 15 Sgr.

Die vierhändige Orgel-Literatur ist noch sehr wenig berücksichtigt worden, und dennoch ist das vierhändige Spiel und das vierfüssige (*sans comparaison!*) sehr geeignet, die Macht des Instrumentes in grösster Fülle zu Gehör zu bringen. Desto willkommener heissen wir jede Gabe auf diesem Gebiete. Die Arbeit in dem vorliegenden Werke ist sehr gediegen und effectvoll, die Ausstattung sauber und der Preis billig, so dass wir es mit grossem Vergnügen bestens empfehlen.

F. W. Markull, Op. 62, Sechs Nachspiele. Erfurt, G. W. Körner. Preis 20 Sgr.

Diese Compositionen sind alle feierlichen Inhalts, die Erfindung frisch, die Arbeit tüchtig, die Wirkung eine sehr schöne. Die Ausführung erfordert gerade keinen Virtuosen. Dass man von einem Componisten, der auch Opern und elegante Salonsachen geschrieben hat, keinen so genannten Orgelzopf zu erwarten hat, versteht sich von selbst.

Gustav Merkel, Op. 5, *Fantasia et Fuga à 5 Voci*, seinem Lehrer Johann Schneider, königlich sächsischem Hof-Organisten, gewidmet. Erfurt, Körner. Preis 15 Sgr.

Schon früher lobten wir die soliden und schwunghaften Compositionen dieses Tonkünstlers. Auch dieses Werk zeugt von guten Studien im Contrapunkt, vorzüglich in der fliessenden fünfstimmigen Fuga, und von frischer Erfindung. Geübtere Orgelspieler werden sich dieses Werk gewiss mit Vergnügen zu eigen machen.

Gustav Merkel, Op. 12, Zwei ausgeführte Choräle und Fuge mit Choral. Herrn J. A. van Eyken zugeeignet. Erfurt, Körner. Preis 10 Sgr.

Auch dieses Werk gehört zu den besten der neueren Orgel-Literatur. Sehr gelungen ist die Fuge über den Choral „Nun sich der Tag geendet hat“.

Karl Seeger, Der praktische Organist, ein periodisch erscheinendes Hand- und Musterbuch, unter Mitwirkung der Herren J. André, Bodenschatz, Dr. Brauer, Dr. J. Faist, G. Flügel, F. Kühmstedt, F. J. Kunkel, S. Müller, Dr. Volkmann, P. Walter u. A. Erste Lieferung. Preis 36 Kr. Offenbach a. M., bei J. André.

Dieses Heft enthält ausser einem Paar grösserer Vorspiele von Volkmann und S. Müller fünfzehn kleine Choral-Vorspiele der verschiedenen Mitarbeiter, welche alle sehr fliessend, gefällig und gut orgelmässig sind. Ob dieses Unternehmen keinen ferneren Fortgang gehabt hat, können wir nicht angeben, da uns keine weiteren Sendungen zugekommen sind. Ausserdem sollte jeder Lieferung ein Literaturblatt beigefügt werden. In beiliegender (vom Juli 1854) findet man eine ganz kostbare Polemik des Herrn G. J. Körner gegen dieses Unternehmen.

C. Albert Ludwig, Grosse Phantasie, dem General-Superintendenten Dr. Peters hochachtungsvoll zugeeignet. Gotha, H. Wattenbach.

Eine Phantasie, in der ein Bisschen mehr Phantasie, wir meinen Erfindung, nicht schaden könnte, und zugleich eine grössere Mässigung in der Phantasie, d. h. eine correctere Form, sehr nützlich wäre. Dies klingt paradox und ist es doch nicht. Finden wir bei manchen Orgel-Componisten mehr Form und Studium, als frisches Leben, so zeigt sich hier eine zwar noch unklare, aber doch musicalische Quelle. Vor allen Dingen rathen wir dem Verfasser, mehr Werth auf die Erfindung zu legen, nicht gleich alles, was ihm in den Kopf kommt, aufs Papier zu werfen, und schliesslich weniger clavierartig zu schreiben.

Joh. Ludw. Krebs, Gesammt-Ausgabe der Tonstücke für die Orgel, herausgegeben von Karl Geissler. 3. Abtheilung. Heft 3. Preis 10 Sgr. Magdeburg, Heinrichshofen.

Nachdem der wackere und beste Schüler Bach's beinahe vergessen war, fangen jetzt auf einmal zwei Musik-Verleger, Heinrichshofen und Körner, an, sich um seinen musicalischen Nachlass zu bekümmern, natürlich zum grossen Nutzen des Publicums, das nun Gelegenheit hat, beide Ausgaben zu vergleichen. Die vorliegende ist correct und billig.

V. D.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptaale des Gürzenich.

Den 26. Januar 1858.

Programm: I. 1) Sinfonie in *B-dur* von Ed. Franck (Manuscript), zum ersten Male; 2) Sopran-Arie „Auf starkem Fittich“ aus Haydn's „Schöpfung“, gesungen von Frau Sophie Förster; 3) Concert für die Violine von Viotti, gespielt von J. Joachim. II. 4) Ouverture zum Wasserträger von Cherubini; 5) Cavatine aus Lucrezia Borgia von Donizetti, gesungen von Frau S. Förster; 6) Gesangscene für die Violine von L. Spohr, gespielt von J. Joachim; 7) Der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die neue Sinfonie von Ed. Franck ist ein ehrenwerthes Werk, überall klar und fliessend; an melodischem Reiz, wie an geistvollem Schwung steht sie jedoch der ersten Sinfonie des Componisten nach. Das Publicum nahm besonders die zwei letzten Sätze mit achtungsvollem Beifalle auf.

Frau Sophie Förster von Dresden bewährte in beiden Vorträgen den Ruf einer vorzüglichen, künstlerisch durchgebildeten Sängerin, dessen sie seit einigen Jahren in Deutschland geniesst. Ihre Intonation ist rein, der Tonansatz gut, die Behandlung des Athems vortrefflich, die Coloratur glatt, besonders im *mezza voce*, der Triller correct und glänzend. Das sind Eigenschaften, vor denen man um so mehr Achtung haben muss, als sie auf einem ernsten und langen Studium beruhen, welches leider immer seltener wird. Der Vortrag dürfte indess an Ausdruck und Innigkeit gewinnen, wenn die Künstlerin zuweilen die Empfindung, die im ganzen Musikstücke vorherrscht, mehr berücksichtigte, als einzelne Stellen und Worte. Sie ärntete lebhaften Beifall und wurde nach der zweiten Arie gerufen.

Herr Concertmeister Joachim war ein gefährlicher Nebenbuhler für die Sängerin. Sein mächtiger Ton und der geniale Schwung, den er diesem Tone in jeder Art des Ausdrucks, besonders aber überall, wo der Charakter der Composition grossartig, pathetisch, erhaben ist, zu geben weiss, haben in der That nicht bloss etwas Hinreissendes, sondern etwas Ueberwältigendes. Jeder Strich ist edel, keiner buhlt um Beifall, das ganze Spiel lässt den Zuhörer den Künstler vergessen und nur das Kunstwerk hören, so wie er selbst dabei an sich und seine Person nicht denkt, sondern nur an den, dessen Geist in seinen Werken er jedesmal zur Erscheinung bringen will. Das ist ein charakteristisches Zeichen an diesem grossen deutschen Künstler, dass sein Spiel, wenn man so sagen darf, stolz ist, aber niemals eitel. So dürfte er denn auch wohl der Einzige sein, der die gediegenen Violin-Compositionen aller Perioden, von J. S. Bach bis auf Mendelssohn auf gleich meisterhafte Weise spielt.

Mendelssohn's 114. Psalm machte am Schlusse des Concertes eine um so grössere Wirkung, als der reich besetzte Chor damit endlich seinen mächtigen Klang entfaltete. Die Ausführung des prächtigen Gesangstückes war recht gut.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Sonntag den 24. d. Mts. gab der Männergesang-Verein sein zweites Winter-Concert im Casinoale. Das Programm enthielt eine recht hübsche, an Abwechslung reiche Auswahl von Gesängen. Die Ausführung war so vorzüglich, wie wir sie lange nicht gehört haben; man musste mit Freuden bekennen, dass es einem dabei so zu Muthe war, als stände der Verein erst jetzt auf dem Höhenpunkte — man vergass fast die bisherigen trefflichen Leistungen über die letzte. Den Vortrag von C. M. v. Weber's Schlummerlied, von F. Otto's Klage („Weit über das Thal“), und in anderer Gattung von Girschner's „Hüte dich“ — möchte man wohl nirgends in Deutschland so vollendet gelungen hören können. Herr

M. DuMont-Fier glänzte in den Solo-Vorträgen von C. M. v. Weber's Freiheitslied („Ein Kind ist uns geboren“) und in einer Composition von Girschner: „Ihr Auge“ — für Bariton und Chor, die uns neu war, hübsch melodisch fliesst, aber nicht eben tief aufregt. Der Ausdruck, den Herr DuMont hineinlegte, brachte sie zur Gelung, und der vortreffliche Sänger ärntete damit enthusiastischen Beifall. — Herr Musik-Director Jul. Tausch aus Düsseldorf trug zwischen den Gesängen im ersten Theile die *D-moll-Sonate*, Op 31, von Beethoven, im zweiten eine Phantasie eigener Composition und die Polonaise in *As-dur* von F. Chopin vor. Das Clavierspiel des Herrn Tausch ist correct und in der Technik höchst lobenswerth; er fand den lebhaftesten Beifall und wurde gerufen.

Der Musik-Verein zu Paderborn brachte in seinem Concerte am 22. Januar zwei Compositionen von Max Bruch in Köln zu Gehör: „*Jubilate, amen*“ und „*Die Birken und die Erlen*“, Gedicht aus den Waldliedern von G. Pfarrius, für Sopran-Solo, Chor und Orchester.

Aus Regensburg, Ende December 1857. Oft hört man die Meinung aussprechen, es vertrage sich selten in einem künstlerischen Gemüthe die profane und die religiöse Richtung. Dass aber beide Zweige der Kunst, die in ihren verschiedensten Manifestationen im Grunde, wie die Wahrheit nur Eine ist, zur schönsten Harmonie sich einigen können, beweisen so viele Meister, die neben ihren herrlichen kirchlichen Tonwerken nicht minder grossartige weltliche Compositionen schufen. Wie sich auch in der Person des Künstlers Beides concentrirt, zeigt der Chorregent Joh. Georg Mettenleiter und die von ihm geleitete Production der vier Jahreszeiten. Der bekannte Dr. Proske sagt im Appendix der *Musica divina*: „In seinem vieljährigen Wirken als Chor-Dirigent lieferte er durch zahlreiche Productionen der grossartigsten Werke den Beweis, dass er nicht minder mit dem Geiste der neueren Kunst vollkommen vertraut, wie in die Tiefen der älteren Musik eingeweiht ist, sich jedoch die schwierige Aufgabe gestellt hat, den Ueberlieferungen des kirchlichen Figural- und Choral-Gesanges vorzugsweise seine Geisteskräfte und jene andauernde Hingebung zu widmen, welche nur in der Begeisterung für eine heilige Sache wurzeln kann.“ Mettenleiter, ergriffen von dem tiefen kindlich frommen und offen munteren Geiste, der Haydn's vier Jahreszeiten durchweht, hat dieses Tonwerk, das nie vollständig in Regensburg zur Aufführung kam, sondern immer nur in Auszügen gegeben wurde, dem regensburger Publicum vorgeführt. Die Solo Partieen waren von Frau von Denzinger (Hannchen), Herrn Bezirks-Gerichts-Assessor Gottfried (Lucas) und Herrn Bariton der hiesigen Oper Lettinger (Simon) mit meisterhafter Auffassung vorgetragen. Frau von Denzinger, die bei allen Concerten und Oratorien, die Herr Mettenleiter gab, stets mit grösster Bereitwilligkeit durch ihre klangvolle, reiche Stimme unterstützte, hatte auch diesmal wieder, als seine frühere Schülerin, ein öffentliches, ehrenvolles Zeugniß ihrem Lehrer gegeben. Die Chöre zeigten eine wahre Begeisterung, eine äusserst gediegene Schule und eine tüchtige, kraftvolle Einheit. Die Herren Inspectoren der einzelnen Seminarien, deren Zöglinge theils im Orchester, theils im Chor mitwirkten, mochten hierbei am besten Gelegenheit haben, die schönen Stimmen und die gesegneten Früchte ihres Wirkens zu bewundern. Der Liederkranz und der Gesang-Verein, lauter kräftige, klangreiche Männerstimmen, die sich stets so bereitwillig um Mettenleiter's Dirigentenstab scharen, hoben die Lebenskraftigkeit und die gefühlte deutsche Sangweise besonders hervor und bewahrten den seit Jahren feststehenden Ruf dieser blühenden Vereine. Wenn wir zum Schlusse des Orchesters erwähnen, so geschieht dieses nur in höchst gerechter, anerkennender Weise. Schatten und Licht, die einzelnen Teints des in Musik gesetzten Naturbildes in allen Scalen hindurch, waren gefühlt und gelungen. — Noch klingen die herrlichen Töne, schon

über fünfzig Jahre alt und doch mit jedem neuen Frühling neu belebt.

Bremen. In dem VII. Abonnements-Concerte am 26. d. Mts. wurde Spohr's Weihe der Töne und die Ouvertüre zur *Elisa von Cherubini* und zu *Fidelio* von Beethoven gemacht. Eine recht wackere Violinistin, Fräulein Euphrosyne Bordi aus Mailand, spielte mit grossem Beifall ein *Caprice* von Vieuxtemps und das *Souvenir de Bellini* von Artot. Fräulein Cath. Deutz aus Köln sang Mendelssohn's *Concert-Arie*, die Arie in *B-dur* aus der *Schöpfung*, ein Lied von Nicolai und das *Gondellied* von Mendelssohn. Sie hatte einen ganz ausserordentlichen Erfolg und wurde von der Concert-Direction sogleich für eines der folgenden Concerte engagirt. — Fräulein Auguste Gebler aus Köln hatte vor wenigen Tagen ihr gut besuchtes Benefiz im Theater, worin sie, wie immer, als treffliche Coloratursängerin glänzte.

B e r i c h t i g u n g .

In Nr. 50 der Niederrheinischen Musik-Zeitung (vom vor. Jahre), Artikel „C. M. v. Weber in England“, heisst es am Schlusse: „Zehn Jahre nach seinem Tode wurde seine Asche nach Deutschland geschafft und in der katholischen Kirche zu Dresden beigesetzt.“ — Das ist nicht ganz richtig; es waren bereits 18 Jahre (achtzehn Jahre) verstrichen. Denn die Asche des gefeierten Meisters kam am 14. December 1844 in Dresden an, wo sie noch an demselben Abende in der feierlichsten Weise nach dem katholischen Friedhofe geführt, dort einstweilen in der kleinen Capelle beigesetzt und am folgenden Tage, den 15. December, in die auf diesem Friedhofe neu gebaute Gruft eingesenkt wurde.

Historische Genauigkeit ist immer wünschenswerth. Da ich bei den Beisetzungs-Feierlichkeiten selber betheiligt war, möchte ich mir nicht versagen, Ihnen obige Berichtigung zugehen zu lassen. Mit grösster Hochachtung

F. W. Brauer.

Dresden, den 8. Januar 1858.

A n k ü n d i g u n g e n .

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erschien so eben:

Scherzo für Pianoforte

von

Woldemar Bargiel.

Op. 13. Preis 25 Sgr.

Früher erschien:

Bargiel, Woldemar, Op. 6, *Trio für Piano, Violine und Violoncello*. 3 Thlr.

— — *Marsch und Festreigen*, zwei Stücke für Piano. 25 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 erbettet.

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.