

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 27. März 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Die heilige Tonkunst. II. III. — Aus Regensburg (Musicalische Zustände und Aufführungen). — Aus Paris (Erste Aufführung der Oper *La Magicienne* von F. Halévy). Von B. P. — Aus Mainz (Zweites Kunstvereins-Concert). — Achtes Gesellschafts-Concert in Köln. Otto von Königslöw. — Tages- und Unterhaltungsblatt (M.-Gladbach, Aufführung von Haydn's Schöpfung — Gera, 22. und 23. Concert — Göttingen, Musikleben — Nichts Neues unter der Sonne — Deutsche Tonhalle).

Die heilige Tonkunst.

II.

(I. s. Nr. 11.)

Um von den gewaltigen Geistesschritten der drei letzten Jahrhunderte, die, wie in allen Künsten, so auch in unsere heilige Tonkunst eingeflossen und von ihr wiederum angewirkt sind, nur die oberflächlich hier erforderliche Anschauung zu geben, gedenken wir zuerst jenes Wendepunktes, der Alt und Neu scheidet und, von kleinen Anfängen beginnend, allmählich jene leidig dauernde Trennung der römisch-deutschen Volksgeister zuwege gebracht, die der alten Glaubenseinheit bald gänzlich vergessen machte. Denn das gewaltige Ringen der Geister zeigte sich, wenigstens im ausserkirchlichen Gebiete, Anfangs einträchtig, bald eifernd, endlich feindselig, wo dann Segen und Fluch, in dieser Zeitlichkeit unauflöslich in einander wirkend, Beides weit heller ans Licht trat, als während der einfältig herrlichen Kindheit der Kirche. Die romanischen Völker, hinausgezogen, um das Reich dieser Welt zu erforschen, fanden die unermesslichen Schätze Indiens und erwarben der sichtbaren Kirche leiblichen Zierath, Schutz und Mauern, und bauten ihr Säulen von Gold und Pfeiler von Granit. Da ging der Deutsche hin, klopfte an die Pforten der unsichtbaren Kirche, suchte, was verachtet war vor der Welt, und erkundete das Reich Gottes. Die erste Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts zeigt überwiegend noch ein brüderliches Ringen, selbst im Streite noch der väterlichen Heimat gedenk; in der anderen Hälfte sind Trident und Torgau (1564—1580) Zeugen der tiefen Entfremdung geworden, welche kaum noch in der Ahnung der Gemeinschaft der Heiligen die ewige Einheit der Verheissung festhält.

Wie von solchen Weltbewegungen die schöne Kunst abbildliche Gestalten spiegelt, das ward vorzüglich an den innerlich bewegtesten Völkern sichtlich. Anfänglich gingen

Italiener und Deutsche noch einträchtig zusammen; war doch Palestrina des Hugenotten Goudimel Schüler, Eccard des Katholiken Orlando; und so ist auch in der Sangweise Palestrina's und Walter's ein technischer Unterschied Anfangs kaum wahrnehmbar. Palestrina und Orlando Lasso (1580) sind den Deutschen Walter und Senfft (1540) an schöpferischer Kraft überlegen, wogegen die technische Factur fast dieselbe ist; nur eine leise Andeutung der individuellen Melodie hebt die Deutschen, die doch aus römischer Schule hervorgegangen sind, über ihre Lehrer.

Der Streit darüber, ob figuraler oder psalmodischer Gesang der Kirche besser zieme, trat damals in Rom mit grösserer Heftigkeit wieder hervor, weil die päpstlichen Sänger in ein überkünstliches Zierwesen verfallen waren; Palestrina soll der Sage nach die canonische (contrapunktische) Kunst dem Heiligthume gerettet haben; diese Kunst ist dem Zeitalter so geläufig, dass auch Dilettanten wie Heinrich VIII. von England sie ausübten, und bleibt die Quelle aller künstlerischen Lehre bis in Beethoven's Jugend; der Mangel dieser Lehre bei den Allerneuesten hat sich furchtbar gerächt und wird sich weiter rächen. Mozart äusserte, ohne Contrapunkt sei was Ordentliches überhaupt nicht denkbar, und meinte, wer an Fugen kein Gefallen finde, sei für die Musik nicht geboren. Was ist nun das Wesen dieser wundersamen Kunst, die in unseren Tagen fast verschollen, deren Aussterben aber den ernstgesinnten Kunstfreunden ein Ende der wahren Kunst zu werden droht? Ihr Wesen ist die innige Verschlingung nicht einzelner Töne; sondern ganzer Tonsätze unter einander, wo jede Stimme die Haupt-Melodie selbstständig singt und doch zugleich der anderen dient; dieses Dienen und Herrschen zugleich ist ein Gleichniss persönlicher, lebendiger Liebe, die gebend empfängt und empfangend gibt, ein Spiegelbild ewiger Liebe, wie es keine andere Kunst in solcher Klarheit gibt. Der deutsch-römischen

Schule der Niederländer also danken wir, dass die Tonkunst zu ihrer Höhe gelangt ist*). Das ist die Kunst, die Liszt verachtet, weil er sie nicht begreift; ein „Elephanten-Getrampel“ nennt seine blasphemische Rede den Riesen-Chorgesang des gewaltigen Händel! Ja wohl ist's ein Getrampel, das den kahlen, liebeleeren Verstand todtschlägt, der da ein Rechen-Exempel wittert, wo die geheimnissvolle Vereinigung des Gedankens mit der Schönheit offenbar wird. Viele redliche Frager, die im Tonsatze die Idee vermissen, oder doch gern möchten nachgewiesen sehen, wo und wie in Tönen ein Gedankengehalt sich anschauen lasse, sind hieher zu verweisen; im Contrapunkt und in der Fuge ist es vorhanden: hörend wird es vernommen, danach erst kann es bewiesen werden. Freilich muss, wer diese Gewalt noch nie empfunden, eine gesunde Fuge eines Kernmeisters von mässig geschultem Singchor richtig vortragen hören; unreiner Ton und wackeliger Tact sind, wie überall abscheulich, so hier verderblich. Zudem sind die kernmeisterlichen Fugen in den letzten Zeiten sehr dünn gesät, und schwerlich wird Jemand, der sonst fern steht, aus der weichmüthigen Graun'schen Fuge: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen“, die freilich stark nach verständiger Berechnung und Rhetorik klingt, das Urbild dieser tiefesinnigen Kunstform entnehmen; dazu wäre eher geeignet das „Hallelujah“ und „Amen“ im Messias, was auch einfältige, unkünstlerische Seelen überwältigt—wohlgemerkt, wenn es richtig gesungen wird, ohne Zierath und Quängelei und ohne krankhafte Crescendi u. dgl., nur in keuscher Achtung gegen des Meisters Wort, wie es geschrieben steht.

So einfältiger objectiver Vortrag genügt auch vollkommen, um die Meister des sechszehnten Jahrhunderts auszuführen und zu verstehen. Die wunderbare Kunstbegabung jener Zeit ist aber nicht begnügt gewesen in dem einzigen Werke, dem Heilthume würdigen Schmuck zu verfassen in Tönen und Bildern: sie tritt hinaus aus dem Tempel: es beginnt die weltliche Kunst, und zwar zuerst auf römischem Gebiete.

Wie aber Geistlich und Weltlich nicht ursprünglich geschieden, sondern in versöhnlichem Gegenbilde neben einander wirkend erscheinen, gleichwie Geist und Natur, Mann und Weib nicht feindselige, sondern nach Gottes erster

Schöpfung liebeverbundene Wesen sein sollten: das ist auch sichtbar in dem Verhältnisse der ältesten weltlichen Lieder zu den geistlichen. Der heutige Sinn erkennt kaum den Unterschied zwischen Weltlich und Geistlich, wo alte Volkslieder in alten Tonarten erklingen; diese Gemeinsamkeit ist das Ursprüngliche, welches nach mancher Verschleierung endlich wieder hervortreten wird, wenn unsere Kunst genesen soll.

Das italiänische Madrigal (nach Winterfeld's Gabrieli 1,145: *materialia*, als Gegensatz der *spiritualia, ecclesiastica*) ist ein weltliches Lied in freierer Gesangsform, dessen erste künstlerische Bearbeitung dem Adrian Willaert (1540) zugeschrieben wird. Bei übrigens ernstem oder heiterem, auch neckischem, doch nicht gottlosem Inhalte war die Behandlung der herrschenden Schule gemäss, nur dass man die madrigalische Schreibart als den „freien Contrapunkt“ dem „strengen Contrapunkte“ der Kirche entgegen stellte. Auch die typische Cantilene, die traditionelle Psalmodie ward hier verlassen, eine neu erfundene Melodie gewagt; übrigens war das Madrigal seiner Grundstimmung nach nicht gar fern von der kirchlichen Weise. Doch hat das Madrigal in weniger als einem Menschenalter zu sonderlichen Gestalten geführt und dann auf die kirchliche Tonkunst eingewirkt, auch diese der antiken Haltung zu entledigen.

Damals begannen die Evangelischen, die mütterliche Schule verlassend, ihren eigenen Weg zu suchen, um das, was ihre schönste, eigenste Gabe war, Volksgesang und Bibelwort, auch in heiliger Kunst durchzuführen. Das Volkslied ist von Alters her dem deutschen Volke so sonderlich eigen, wie keinem anderen Volke; die Liedform nämlich und die volksthümliche, volkbeliebte Weise dazu sind so eigenthümlich verbunden, dass noch heute die Franzosen und die Engländer es auf ihren Programmen betiteln *Le Lied, The Lied*, weil weder *Chanson*, noch *Poésie*, noch irgend ein anderes Wort entspricht. Das deutsche Lied—leider müssen wir dieser stumm lesenden und schreibenden Zeit selbst bei Deutschen es schon als ein Erbstück der Erinnerung erläutern—, das Lied ist so gestaltet, dass es in einem Strophenbau, der tonisch und poetisch in einander gewebt ist, einen einfachen Grundgedanken anschaulich gliedert und abschliesst. Dieser Strophenbau ist typisch in seiner Gliederung, frei in seiner Ausgestaltung, sparsam in Bewegung, reich an bildhafter Sinnlichkeit. Jede Strophe (deutsch: *Gesätz*) ist ein Ganzes durch die geschlossene Form von Aufgesang und Abgesang. Jener, der Aufgesang, ist der aufwärts schwingende Grundsatz, logisch in Frage oder Behauptung, tonisch im Aufwärtssingen, z. B. von der Tonica zur Dominante dargestellt. Der Abgesang steht zum Aufgesang als Ge-

*⁴⁾ Unbekannten zur Erläuterung diene: *Contrapunkt* heisst bald die Lehre vom canonischen Tonsatze, bald ein solcher Tonsatz selbst oder dessen Haupt-Thema. *Canon* heisst ein streng durchgeföhrtes Thema, welches in allen Stimmen nur das Thema und weiter nichts hören lässt. *Fuge* (besser von Fügen als von Fuga hergeleitet) heisst ein canonischer Satz, der ausser dem Thema ein Gegen-Thema enthält, und ausserdem durch Zwischenharmonie, Orgelpunkt und Schlussformel freiere Gestaltung anstrebt.

gensatz, logisch in Antwort, Erfüllung oder Beweis, tonisch in der Wiederkehr zum Grundtone sich bezeugend. Diese typische Grundform ist tonisch vorhanden bei den Melodieen: „Es ist gewisslich an der Zeit“, „Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ“, „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“, „Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt“, „Nun singet und seid froh“; — aber es finden sich wohl eben so viel abweichende als jener Regel folgende Beispiele.

Sei aber jenes Theorem auch unhaltbar, die That-sache steht fest, dass eine solche Liedersfreude wie damals unter den Deutschen, und solche eigenthümliche Gestalt des Liedes ausser unserem Volke nirgends erlebt ist. Selbst das sangreiche Italien hat zwar in Arie und Recitativ uns überflügelt, aber das eigentliche Lied ist hier selten; das wird bezeugt durch den auch von Römern anerkannten Mangel, durch die noch heute z. B. bei den venetianischen Gondelieren herkömmliche recitativische, nicht liedhafte Gestalt ihrer melancholisch rhetorischen Wellenlieder (denn Mendelssohn's so genanntes venetianisches Gondellied ist eine deutsche Gelehrten-Phantasie), und durch die offenkundige Entlehnung deutscher Psalmweisen bei den protestantischen Lombarden, die bis 1620 ihren Volks-Kirchengesang hegten, bis römische Inquisitoren ihn mit Stumpf und Stiel ausrotteten. Auch ist der Volks-Kirchengesang überhaupt so sehr deutsch-evangelisches Eigenthum, dass schon Bellarminus klagt, wie die hübschen Lieder mehr Seelen in die Ketzerei entführt hätten, als der Erzketzer selbst, desshalb „müsste man es ihnen nachthun“! — Aber bis heute singen die Katholiken keinen Gemeindegesang, ausser wo sie zwischen Protestanten zerstreut wohnen; der um die Ehre dieses Gesanges eifernde Jesuit Bollens (Der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche, Tübingen, 1851, vgl. N. M. Zeitschr., 1851, Bd. 35, Nr. 9, S. 88) wird schwerlich nachweisen, dass in den Ländern rein römischen Bekenntnisses, in Italien, Spanien, Portugal, irgend eine Gemeinde Kirchengesang übt.

III.

Die alten Lieder bis zum dreissigjährigen Kriege sind durchweg kurz, reich und kernig; wenn auch zuweilen in harter, ungelenker Sprache, geben sie doch den Wortinhalt derb und fasslich und behältlich, nicht in meilenlanger Rhetorik, wie manche spätere Lieder, die das Klare so lange erklären, bis es unklar geworden (Rist, Freilinghausen, Knapp). — Die Liedweisen jener ersten Zeit sind so gestaltet, dass sie den Wortinhalt verklären, nicht bloss recitativisch abzeichnen; ihre besondere Schönheit ist, dass sie jede in sich ein rundes Ganzes bilden von Anfang, Mittel und Ende, und dass dieses Ganze auch eine gewisse

Leibesgrösse hat (*μέγεθός τι εχονσα*, wie Aristoteles fordert von einem guten Staate und einem guten Gedichte). Selbst diese Leibesgrösse zeichnet die deutsche Art vor allen aus; unsere liebsten Weisen sind durchgängig die mindestens den Umfang einer Octave haltenden („Ein' feste Burg“, „Wie schön leucht' uns“, „Befiehl du deine Wege“, „Vom Himmel hoch“); auch Nonen-Umfang kommt vor („Gelobet sei'st Du“, „Erschienen ist der herrlich Tag“, „Christ ist erstanden“, „Komm, heil'ger Geist“, „An Wasserflüssen Babylon“) und Decimen-Umfang („Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „Christus, der uns selig macht“); selten ist der bei den Romanen und Wälschen beliebte enge Umfang z. B. der Sexte („Lobt Gott, ihr Christen“, „Nun lasst uns Gott dem Herrn), der Quinte („Wenn wir in höchsten Nöthen sein“), und die meisten dieser Art, welche bei uns im Schwange, sind ausländische; sie tragen den natürlichen Mangel in sich, dass sie die Beziehungen des Grundtones und der Dominante, so auch des Auf- und Abgesanges, minder deutlich anzeigen und daher der melodische Schwung geringer ist. Das einzige Beispiel einer original-deutschen Melodie von dem engen Umfange einer Quarte ist wohl das Selnecker'sche Lied: „Nun lasst uns Gott dem Herrn“ u. s. w., welches sehr trübsinnig und engherzig klingt und im Gemeindegesange wenig beliebt ist. Die meisten beliebten sind eben die aufgeschwungenen grossleibigen Melodieen, deren Art es ist, leicht ins Gedächtniss zu gehen, so dass sie stehende Denkmäler bleiben gleich plastischen Monumenten.

Monumental! das ist das Stichwort, woran sich die Zukunfts-Musicanten verrannt und verbissen haben: die Tonkunst, sagen sie, habe es nicht mit starren Steinbildern zu thun, sie sei die fliehend verrauschende Anschauung der Seele.—Sonst hat oft ein fühlend Herz bedauert, dass der Töne Lust und Leben so kurz—and nun wollen uns die allerneuesten Hirngespinstlinge darthun, das geschehe ihnen schon ganz recht, das sei ihre Art so—reisst die Kreuze aus der Erde, mithin auch die Monamente! Nein, ihr Armen, die ihr die Melodie hasset, weil ihr sie nicht schaffen könnt: es wird doch trotz aller Theoreme so bleiben, dass, was die Liebe zeugt, für die Ewigkeit geboren wird, daher die Tonbilder und Weisen, welche in leibhaftiger Liebesschönheit wirken, festhaften müssen wie ein stetiger Strom lebendigen Wassers, ja, zuweilen wie ein verfolgendes Gewissen. Einfältiger als eure Tagesweisheit spricht die Grundweisheit unserer altdeutschen Sprache, welche in dem einzigen Worte „Minne“ Beides umfasste: Liebe und Erinnerung. (Vgl. *μνήμη. μνάουαι. μνήστηρ*.)

Das deutsche Volkslied in der Kirche ist nun der Ausgang einer neuen heiligen Kunst geworden, welche eigene

Blüthen und Früchte getragen, als die Fruchtbarkeit der Mutter zur Neige ging. Denn die alte Kirche hat die heilige Tonkunst begründet, aber nicht auf den Höhepunkt geführt. Nach Palestrina und Gabrieli ist kein Höherer in ihr erstanden, und alle späteren katholischen Tonsetzer haben einen weltlichen Zug, den aufmerksame und aufrichtige Katholiken nicht mehr läugnen, seit in Rom selbst die Bach'schen und Händel'schen Töne tiefere Wirkung gethan, als die Palestrina'schen.—Die nächste Geschichts-Entwicklung ging dahin, dass Italien den weltlichen Regelungen des Madrigals, der Oper und der freien Instrumentalität sich hingab, während die deutschen Tonsetzer sich der Ausbildung des Kirchengesanges beflossen, in dessen Gefolge sich das Motett, Oratorium und Orgelspiel weit frühere und völligere Geltung gewannen, als die weltliche Musik.

Lucas Osiander (1570) that den wichtigen Schritt, in mehrstimmigem Gesange die Haupt-Melodie der Oberstimme (*Soprano, Discantus*) zu übertragen, während sie bisher meist einer Mittelstimme zufiel, einer scharf durchdringenden männlichen, deren *Cantus firmus* die anderen Stimmen figurirten, d. h. nachahmend umsangen. Mit der Sopran-Melodie sollte dem volksthümlichen Verständnisse geholfen, dem Volke selbst das Mittel gegeben werden, sich den geschulten Chorsängern anzuschliessen. — Diese Art ist fortgebildet durch M. Prätorius (1600), Vulpius und ihre Zeitgenossen, und hat sich als Kunstregel seitdem behauptet. — Doch war diese Herrschaft der melodischen Oberstimme noch keine so unbedingte, wie in den Zeiten der Verflachung, wo die Unterstimmen in knechtische Dienstbarkeit fielen, um dem Glanze der Oberstimme als Folie, als harmonisches Piedestal zu dienen, vielmehr gebührte jeder Stimme ihr wohltonender Gang, und ihre Gestaltung unterlag nach wie vor dem canonischen Contrapunkt; nur dass die Einheit deutlicher hervortrat und der centrale Kern, das Monumentale, in vollerem Lichte erstrahlte neben und über der mannigfaltigen Bewegung; das war der Fortschritt der evangelischen Singweise.

In Johannes Eccard († 1611) ist ein Höhepunkt erschienen, der alle Schönheit und Heiligkeit der neuen Kirche als einer triumphirenden darstellt. Auf dem Grunde altkirchlichen Gesanges ruhend, die neue Osiander'sche Weise fortbildend, fand er wiederum neue Bahnen, in denen er einzige und beispiellos wandelte, gleichwie Seb. Bach in den seinen. Die Figuration des *Cantus firmus* ist bei ihm in einer Art gehandhabt, welche die volksthümliche und die künstlerische Weise verschmilzt, einfältig und tiefesinnig, verständig und mystisch, manchmal Vorklänge einer viel späteren Zeit ahnend, oft die älteste Ueberlieferung zu gegenwärtiger Jugendschönheit umgestaltend, indem die Am-

brosische und Gregorische Sangweise, ihrer Einseitigkeit entrissen, zu höherem Gesammtbilde verklärt wird. Es fehlt an Worten, solche Schönheit zu beschreiben, wo nicht tönende Beispiele zur Seite stehen; als herrlichste Gabe aber werden wir, je mehr wir seine Lieder vernehmen, die innigste Verbindung von Heiligkeit und Technik, Glauben und Kunst erkennen, welche hier ein Urbild wahrhaftig heiliger Kunst vor Augen stellt. Es ist das Verdienst des seligen Winterfeld, diesen begabtesten der evangelischen Tonsetzer aus der unbegreiflichen Vergessenheit zweier Jahrhunderte ans Licht gebracht zu haben.

Bald nach Eccard's Tode begannen die düsteren, verzehrenden Kriege, die in Deutschland Volksthüm und Kirche erschütterten, während Frankreich hohen irdischen Glanz erwarb, Italien in allerlei Kunst vergnüglich lebte. Damals erblühte in Italien nächst dem kunstreichen Orgelspiel Frescobaldi's (1630) die freie Instrumentalität der Sinfonien, Canzonen und Sonaten*). Von hier aus ergehen nun in den nächsten Jahrzehenden bedeutende Einflüsse auf die deutschen Tonmeister, deren Hauptergebniss war, dass die Herrschaft der Kirchentöne zu wanken begann, dagegen die chromatische Satzweise gangbar ward und unsere modernen Tonarten, *Moll* und *Dur*, nebst dem freien, d. h. unvorbereiteten, Eintritt und häufigen Gebrauche der Dissonanzen sich geltend machten.—Nicht überall ist jener Einfluss leibhaftig nachzuweisen; denn ausser den wirklichen Schülern der neuitalänischen Schule H. Schütz, M. Prätorius, Hammerschmidt u. A. gaben auch Stobäus und Crüger (1640), die von jenen Einflüssen äusserlich frei blieben, Zeugniss von dem Fortschritte der Zeit, wo das weltliche Regiment anfing, neben dem geistlichen sich in grösserer Selbstständigkeit geltend zu machen, und das Kunstuwesen überhaupt an Breite und Glanz zunahm, immer jedoch mit der Gesinnung, dass das Weltliche dem Geistlichen untergeordnet, nur als ein Glied sich gleichsam zeitweilig von ihm ablöse, nicht aber eine eigene Welt für sich bedeute. Dafür zeugt die auch im Staatsleben überwiegende eifernde Spannung der Religions-Parteien, ferner die ernste Färbung des häuslichen und geselligen Lebens und in der Kunst das offenkundige Uebergewicht der entweder kirchlichen oder doch erhabenen geistlich anklingenden Weise der Kunstwerke.

*) Sinfonia heisst im Sprachgebrauche jener Zeit ein freier (doch meist contrapunktirter) Tonsatz für mehrere Instrumente ohne Gesang; Canzone ein sangähnlicher, liedförmiger Satz, gewöhnlich der Orgel oder dem Clavier bestimmt; Sonate die noch freiere, nicht liedförmige Phantasie ohne Worte, oft auch ohne Contrapunkt, gleichsam die reine Tönung, Tonfreude (*sonare*).

Die heilige Tonkunst empfand diese Wirkungen, indem die römische und die deutsche Weise von nun an immer entschiedener aus einander traten, jene zur Verweltlichung, diese zur pietistischen Vertiefung hingewandt. Nach Gabrieli (1600) ist auf römischer Seite keine Steigerung des geistlichen Elements wahrnehmbar, sondern ein deutlicher Fortschritt zur sinnlichen Lieblichkeit und malerischen Beweglichkeit. Monteverde begann (1620) die dramatische Musik, die Oper; Viadana führte in seine Kirchen-Concerte viel glänzenden Schimmer von mancherlei Tonzeugen. Das Programm einer Oper aus jener Zeit weis't schon 23 verschiedene Instrumente auf, nämlich: Geigen-Quartett (vierfach besetzt), 2 Claviere, 2 Orgeln, 3 harfenartige Guitarren, endlich 7 Posaunen, 4 Trompeten, 1 Flageoletflöte — zusammengenommen ein Heidentlär, als wäre der Componist bei einem Zukunfts-Musikantern des geistreichsten aller Jahrhunderte in die Schule gegangen. Die kirchliche Art der italiänischen Tonsetzer neigte zusehends mehr zum Rührendbewegten, dessen lieblicher Schein bald den Ernst der alten Psalmodie durchbrach, während der plastische Kern der objectiven Psalmodie verwitterte. Beispiele (ich nenne nur, die ich kenne) dieses mehr sentimental als kirchlichen Tones sind zahlreich bei Durante, Astorga, Caldara, Marcello (1650—1720).

Während dieser Zeit ist die deutsche Kirchenmusik, obwohl ähnlichen Einflüssen unterworfen, dennoch ihre eigenen Wege gegangen, zuerst unscheinbar, langsamer als ihre Lehrer, um später eine neue Blüthe zu tragen, deren Früchte wir heute noch geniessen. Unverwüstlich erwies sich das volkskirchliche Lied im Gemeindegesange. Bis zum Ende des siebenzehnten Jahrhunderts ist es in der ursprünglichen, d. h. rhythmischen, Weise gesungen worden. Ueber diesen Gegenstand ist letztthin viel geredet und gestritten; abwehrend verhielten sich sowohl gegen die Thatsache als gegen ihre erneute Ausübung besonders die Organisten und Kunstkenner (Töpfer, Ritter, Schneider, Klitzsch); die historische Forschung hat dargethan, dass wirklich rhythmischer Choralgesang allgemein bestanden hat bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Für die Wirklichkeit dieser Thatsache zeugt

1) die alte Notenschrift, die eben so gewiss ein Abbild der damaligen Ausübung war, wie die heutige der heutigen;

2) das ausdrückliche Zeugniss Lucas Osiander's in seinem Buche: „Fünffzig Geistliche Lieder und Psalmen. Mit vier Stimmen auff Contrapunctsweise (für die Schulen und Kirchen im löblichen Fürstenthumb Würtenberg) also gesetzt, das eine gantze Christliche Gemein durchauss mit singen kan“ (Nürnberg, MDLXXXVI.), — in dessen Vor-

rede es am Schlusse heisst: „dass die ganze Christliche Gemein mit singe . . . mit den Chorknaben anfahe zu singen und es hernach durchauss mit jenen continuire. Es sollen auch die andern Stimmen, sonderlich der Alt und Tenor, nicht allzu laut gesungen werden: damit vor allen andern Stimmen der Choral weit den Vorzug habe . . . und wirdt ein nottuſſt sein, dass die Mensur im Takt nach der gantzen Gemein gerichtet werde, und also die Schulen sich nach der Gemein aller dings richten, und in keiner Noten schneller oder langsammer singen, dann eine christl. Gemein selbigen orts zusingen pfleget: damit der Choral und *figurata musica* sein bei einander bleibe und alles einen lieblichen *Concentum* gebe“*).

¶ Aus Regensburg.

Den 18. März 1858.

Dass in unserer alten Ratisbona die Musica sehr lieb und hoch gehalten wird, darf ich als bekannt voraussetzen. Unsere Musik-Vereine führen uns die grossartigen Sinfonien u. s. w. der drei Kunst-Heroen Haydn, Mozart und Beethoven vor; die einzelnen Künstler, wie Friedr. Zinkl, Dickl, Wisbeck (leider vor Kurzem gestorben), geben uns in ihren Concerten die Leistungen der Musiker der Neuzeit zu hören; das Theater gibt neben den Opern und Operetten der Neueren die classischen Schöpfungen eines Mozart (Zauberflöte, Figaro), Weber (Freischütz), Auber (Stumme von Portici); der Liederkranz singt die Männerchöre der alten und jüngeren Tondichter; Chorregent Joh. Georg Mettenleiter bringt alljährlich ein oder zwei grossartige Oratorien zur Aufführung, wie Messias, Judas, Schöpfung, Jahreszeiten, *Davidde penitente*, Weltgericht, Paulus, Elias u. s. w. Doch der Glanzpunkt der musicalischen Zustände allhier gipfelt in der Kirchenmusik, wie das wohl allerwärts, wohin die Kunde von den meisterhaften Leistungen des Stiftschors zur alten Capelle gedrungen ist, zugegeben wird. Zum Belege registre ich die Werke, welche während der Cunegundis-Feier (am 3. März) zur Aufführung kamen; Psalmen, vier- und achtstimmige, von Pictori, Zacharias, Crivelli, Vittoria, Cifera, Agazzari; Magnificat von Marenco und Morales; Motetten: *Veni sponsa* von Palestrina, Andreas Gabrieli, Victoria; zwei Messen von Cacciolini und a 6 voc. von Orlando di Lasso; *Ave Regina* von Soriano und endlich Antiphonen, Hymnen

*) Auch das isländische „*Graduale*, almeneleg Messusaungs Book“, im J. 1755 in 16. Auflage erschienen, zeigt unverändert die alten rhythmischen Choralweisen. (Winterfeld in seiner letzten Schrift: „Zur Geschichte heiliger Tonkunst“, 1852, Bd. 2., S. 91, scheint ausser der ältesten Ausgabe von 1594 nur noch die sechste zu kennen, von 1691.)

u. s. w. *in cantu firmo*, nach dem *Enchiridion chorale* des oben genannten Chorregenten mit Orgelbegleitung. Ueberhaupt genüge es, um von der Höhe, auf der die Kirchenmusik in der erwähnten Kirche steht, sich eine Vorstellung zu machen, zu wissen, dass in dem Kataloge, der über die dortigen Aufführungen seit fünfzehn Jahren geführt wird, nicht ein einziger Name von Bedeutung fehlt, von Dü Fay angefangen bis hinauf zu Scarlatti, Marcello, Pergolese u. s. w.

Seitdem hat der hiesige Liederkranz eine sehr besuchte musicalische Soiree gegeben, in welcher unter anderen ernsten und heiteren Stücken drei grössere Nummern aus der Oper „Die Felsenmühle“ von Reissiger vorgeführt wurden. Das Publicum wusste den Bemühungen des Vorstandes und des Dirigenten, Grosshändler Lang und Herrn Rehbach, Dank, denn es bezeigte laut seinen Beifall. Auch der Musik-Verein veranstaltete eine Unterhaltung; ich kann aber leider davon nichts melden, da ich keine Kenntniss davon hatte. Ich bedaure dieses um so lebhafter, als die musicalischen Productionen dieses Vereins in letzter Zeit die freundlichste Aufnahme fanden, wie die Production für die Verunglückten in Mainz gezeigt hat. Den Gesang-Verein von Stadtamhof hatte ich im katholischen Gesellen-Verein zu hören die Freude; ich sage: die Freude, nicht so sehr wegen des vollendeten Vortrags der gesungenen Stücke, sondern mehr, weil dieser Bund sich aus Bürgern und Handwerkern gliedert; wahrlich, diese geben sich selbst ein schönes Zeugniß! Im Theater hörten wir unter Anderem Fidelio, und man muss sagen, er wurde in einer Weise gegeben, die von den Leistungen der Mitglieder einer Provincialbühne den vortheilhaftesten Begriff zu geben geeignet ist. Zu wünschen wäre nur, dass der Director die Kräfte der Oper mehr schonen könnte.

In den beiden Kirchen, Dom und alte Capelle, können die Fastenzeit hindurch die Freunde echt classischer Kirchenmusik solche in schönster Auswahl und möglichster Vollendung hören; wollten nur die Gegner der mittelalterlichen Kirchenmusik und des *Cantus Gregorianus* die hier so reichlich gebotene Gelegenheit benutzen, gewiss, ihre Vorurtheile würden sich mit jedem neuen Meisterwerke vermindern. Weil ich gerade auf diesen Gegenstand gekommen bin, so will ich nicht versäumen, die Nachricht zu geben, dass in den nächsten Tagen von der *Musica divina* des Can. Dr. Proske ein neuer Band (der Vesper-Band), und von der Orgelbegleitung zu dem *Enchiridion chorale* des Joh. Georg Mettenleiter ein neues Heft (bis über die Frohnleichnams-Octave reichend) ausgegeben werden wird. Die Kenntniss dieser beiden Werke setze ich bei den Lesern voraus; hat ja die Niederrheinische Musik-

Zeitung erst in einer ihrer letzten Nummern das höchst günstige Urtheil Dr. Proske's über den Chorregenten Joh. Georg Mettenleiter abgedruckt; hat ja das Organ für christliche Kunst, das in dem nämlichen Verlage erscheint, im Vorjahr ausführlich und namentlich das darüber berichtet, dass die zweite General-Versammlung der christlichen Kunst-Vereine beide Werke nach geschehener Prüfung empfohlen habe. Dessenwegen unterlasse ich es auch, tiefer in deren Inhalt einzudringen und Weiteres über ihren Werth und ihre Bedeutsamkeit zu sagen, zumal Köln, wie in gar vielen anderen Dingen, auch auf dem Felde der Musik leuchtet. Schliesslich habe ich eine starke Versuchung zu bekennen und zu bekämpfen. Ich will aufrichtig die Anfechtung sagen; es wurde eine Broschüre gedruckt, in welcher der gregorianische Gesang und eine gewisse Bearbeitung desselben mit Satire und Spott behandelt wird. Die Verfasser dieses Pamphlets, das sie als harmlosen Scherz ausgeben wollten, zu nennen und gegen ihre Handlungsweise das öffentliche Urtheil aufzurufen, das ganze Getriebe der Intrigue aufzuhellen, das ist die Versuchung. Doch ich will anders handeln als jene, und ihnen beweisen, dass „Schweigen“ zu rechter Zeit eine grosse Tugend ist.

Aus Paris.

Den 18. März 1858.

In Form einer telegraphischen Depesche melde ich vorläufig, dass nach acht Monaten von Einstudiren, Probiren, Decoriren, Maschiniren, Costumiren u. s. w. gestern am 17. März die neue Oper in fünf Acten: *La Magicienne*, Text von Herrn de St. Georges, Musik von Herrn F. Halévy, im kaiserlichen Operntheater zum ersten Male aufgeführt worden ist. Der Erfolg war der gewöhnliche bei ersten Vorstellungen eines Werkes jeder berühmten musicalischen Autorität in Paris, auch durch die gewöhnlichen Mittel herbeigeführt. Anders steht es mit dem Urtheile der Unbefangenen und Unbeteiligten. Nach diesem hat das Werk den erregten Erwartungen nicht entsprochen. Der Text hält keine Kritik aus; die Zauberin ist keine andere, als die schöne Melusine jenes poetischen Märchens, die hier aber in eine Hexe verwandelt ist, welche ihre Seele dem Teufel verschrieben hat, zwei Liebende trennt, die Unschuld zur Schuld treibt und am Ende — als „fromme Christin“ stirbt und dadurch dem Chevalier Stello de Nici, alias Samiel, Bertram u. s. w., die Rechnung verdirbt! Nächstens mehr!

B. P.

Aus Mainz.

Den 8. März 1858.

Am 5. d. Mts. fand unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Fr. Lux das zweite der diesjährigen Kunstvereins-Concerete statt, welches eigentlich das dritte hätte sein sollen, wenn die traurige Katastrophe vom 18. November das Concert für den Monat December nicht unmöglich gemacht hätte. Zur Aufführung kam: Mozart's herrliche C-dur-Sinfonie mit der Fuge, die, mit Präcision executirt, auch dieses Mal wieder ihre grossartige Wirkung hervorbrachte; ferner Recitativ und Arie: „Nur zu flüchtig“, aus Figaro's Hochzeit, vorgetragen von einer ausgezeichneten hiesigen Dilettantin, und zum Schlusse der ersten Abtheilung ein Concert für die Flöte von Heinemeyer, vorgetragen von Herrn Schulz, welcher, als Mitglied der herzoglichen Hofcapelle zu Wiesbaden hier schon oft gehört, dennoch durch seinen herrlichen Ton und seine bewundernswerthe Technik das Publicum zu entzücken wusste.

Die zweite Abtheilung brachte uns eine Novität, nämlich den ganzen dritten Act der Oper „Rosamunde“ unseres durch seine frühere Oper „Käthchen von Heilbronn“ und durch seine Arbeiten auf dem Gebiete der Orgel-Composition u. s. w. als talentvoller Componist und würdiger Schüler des Altmeisters Fr. Schneider bekannten Friedrich Lux.

Der betreffende Act spielt im englischen Lager zwischen König Heinrich II., Bariton, und Richard (Löwenherz), Tenor (gesungen von Herrn Boschi und Herrn Zellmann vom hiesigen Stadttheater), und bietet in den kräftigen Recitativen, einem schwungvollen Duett und den vom mainzer Männergesang-Verein gesungenen Kriegerchören (Krieger-Gebet, in vierstimmigem Satze *a capella* mit zwischengeschobener Blech-Harmonie, Waffentanz und Schlachtgesang von sehr gediegener Arbeit) des Interessanten so viel, dass durch die von Sängern und Orchester mit Lust und Liebe vorbereitete Aufführung, auch ohne die dazu gehörige Handlung, die Aufmerksamkeit des Zuhörers in hohem Grade gefesselt und das Ganze mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaal des Gürzenich.

Dinstag, den 23. März 1858.

Programm: 1.) Spontini, Ouverture zu Olympia; 2.) B. Klein, Alt-Arie aus dem Oratorium „David“ (vorgetragen von einer Dilettantin); 3.) L. Spohr, VII. Concert für die Violine in E-moll, gespielt von Herrn Otto von Königslöw; 4.) F. Hiller, „O weint um sie“ von Byron, für Alt-Solo, Chor und Orchester. — II. 5.) L. van Beethoven, Pastoral-Sinfonie; 6.) Notturno für die Violine von Ernst; Tarantella für die Violine von Vieuxtemps (Herr O. von Königslöw); 7.) C. M. von Weber, Ouverture zum Freischütz.

Eine Sinfonie mag man im Programm ans Ende oder an den Anfang des Concertes stellen — für Beides gibt es Gründe: die Mitte des Concertes ist aber der ungeeignetste Platz für sie, zumal wenn auf ein Werk des grössten Sinfonie-Componisten eine Tarantella mit Nachahmung des Leierkastens oder des Dudelsacks folgt! — Von den vorgeführten Orchesterwerken gingen die Ouverturen am besten,

nur dass der Einsatz der Hörner in der Introduction der Freischütz-Ouverture im Nacheinander des Accords einen sehr komischen Effect machte. Von einer feinen Ausführung im Orchester konnte überhaupt nicht die Rede sein, da z. B. in der Pastoral-Sinfonie von den Bläsern selbst die Elementarregeln des Vortrags synkopirter Noten auf die auffallendste Weise vernachlässigt wurden. Es ist sehr schlimm, wenn ein Orchester den Winter hindurch nur in acht Concerten wirklich spielt, in fünfzig bis sechzig Opern im Theater aber Alles übers Knie bricht. Ueber den Vortrag der Pastoral-Sinfonie wollen wir hier nicht ins Einzelne gehen; wir werden in einer der nächsten Nummern einen besonderen Artikel als Fortsetzung unserer früheren Aufsätze über die Beethoven'schen Sinfonien geben (vgl. Nr. 43 vom 24. October 1857).

Hiller's Gesangstück: „O, weint um sie“, das uns schon öfter durch den schönen und einheitlichen Ausdruck der elegischen Stimmung innig angesprochen hat, verfehlte auch dieses Mal bei recht guter Ausführung seine Wirkung nicht.

Herr Otto von Königslöw erweckte durch die Wahl des Concertes in E-moll von L. Spohr schon ein sehr günstiges Vorurtheil für sich in Bezug auf künstlerische Richtung und Geschmack. Er rechtfertigte dasselbe und den guten Klang, den sein Name schon seit mehreren Jahren unter den Violinisten hat, durch ein reines, technisch sehr fertiges und geschmackvolles Spiel, welches überhaupt und besonders nach dem Adagio und Finale auch durch lebhaften Applaus anerkannt wurde. Nach dem Vortrage von Ernst's Notturno, den wir unter seinen Leistungen an diesem Abende unbedingt oben an stellen, spielte er noch des Publicums wegen die Tarantella von Vieuxtemps, für uns persönlich ein widriges Stück, zumal in den diesmaligen Umgebungen. Herr von Königslöw hatte sich aber nicht geirrt: er wurde stürmisch applaudiert und gerufen

Wir können der Rheinischen Musikschule und dem Institut der Gesellschafts-Concerete nur Glück wünschen, dass ein so bedeutender Künstler für Köln gewonnen ist.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

M.-Gladbach, 19. März. Das dritte Winter-Concert brachte uns die Schöpfung von Haydn. Es ist ein erfreuliches Zeichen des Fortschrittes des guten Geschmacks und der Verbreitung der guten Musik überhaupt, wenn die hervorragendsten Werke auch in kleineren Städten aufgeführt werden. Die „Schöpfung“ flocht wieder ein neues, frisches Blatt in den Ehrenkranz, den sich der Verein „Cäcilia“, ein kleine Schar muthiger Musikfreunde, bereits erworben hat. Die Soli waren vertreten durch Fräul. Thelen aus Düsseldorf und zwei ehrenwerthe Dilettanten. Fräul. Thelen glänzte besonders durch ihre schöne Coloratur und trug namentlich die beiden grossen Arien mit vielem Geschmack und grosser Feinheit vor.

**** Gera.** Das 22. Concert (am 27. Januar) des hiesigen musicalischen Vereins unter Leitung des Capellmeisters Wilhelm Tschirch brachte an Orchestersachen Beethoven's Egmont-Ouverture und Spohr's Sinfonie „Die Weihe der Töne“; an Vocalmusik Cherubini's *Salve Regina* für Frauenstimmen, Solo und Chor. „Theodosius herrscht fromm und gewaltig“ aus „den sieben Schläfern“ von Löwe, zwei Männer-Quartette von W. Tschirch und Rob. Schumann und einige Solo-Vorträge. Außerdem auch Concert-Variationen für die Flöte von Haake.

In dem 23. Concert (am 24. Februar) hatten wir Gelegenheit, unter Anderen auch den Kammer-Virtuosen Cossmann aus Weimar zu hören und dessen Meisterschaft im Cellospiel zu bewundern. Derselbe brachte vier verschiedene Piecen zum Vortrag und hatte die Wahl derselben so getroffen, dass die Kunst seines Spiels nach allen Seiten hin zur Geltung gelangte. Die erste Abtheilung des Concert-Programms wurde durch die Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber eröffnet und schloss mit den von unserem Capellmeister Wilhelm Tschirch zu Ehren der Erbherrschaften eigens componirten „Festklängen“. Zum ersten Male wurde uns diese Piece bei dem jüngst Statt gehabten Hof-Concerte, das seines vortrefflichen Arrangements und seiner Durchführung wegen einen Glanzpunkt der ganzen Festlichkeiten bildete, zu Gehör gebracht. Die zweite Abtheilung dieses Concertes füllte C. Löwe's liebliche Schöpfung „Die Hochzeit der Thetis“. Die Musikfreunde Gera's fühlen sich dem musicalischen Vereine sicherlich aufrichtig zu Dank verpflichtet, da in den letzten Jahren alle musicalischen Genüsse fast ausschliesslich nur von dieser Stelle ausgetragen wurden.

Von Wilhelm Tschirch ist so eben eine neue grössere Composition, „Das Turnier“, eine dramatische Scene für Männerchor, Sopran-Solo und Orchester im Clavier-Auszug erschienen, worauf ich mir erlaube, aufmerksam zu machen.

* **Göttingen.** Unser musicalisches Leben hat diesen Winter hier und da recht erfreuliche Blüthen getrieben. Herr Grimm gibt sich viele Mühe, dem Publicum wirkliche Kunstgenüsse zu verschaffen; es ist nur zu bedauern, dass dergleichen Bestrebungen hier immer mit Opfern verknüpft sind. Das Concert, das Herr Grimm vor einiger Zeit veranstaltete, war wohl eines der schönsten, die jemals hier gegeben worden sind. Joachim wirkte mit; von grösseren Werken hörten wir die C-dur-Messe von Beethoven, und dessen zweite Sinfonie noch besser. Herrn Grimm's Schüler sangen den Canon aus Fidelio u. s. w. Die Kosten waren aber so beträchtlich, dass zur Deckung des entstandenen Deficits eine Soiree veranstaltet wurde. Wir hörten ein Streich-Quartett und ein Trio, in welchen Herr Bach aus Bonn, Schüler Joachim's, mit grossem Beifall die erste Violine spielte. Fräul. Siebold trug die Kirchen-Arie von Stradella recht verdienstlich vor, und zum Schluss wurde Mendelssohn's Athalia, worin die Chöre vortrefflich waren, gesungen. — Herr Musik-Director Hille hat drei akademische Concerte für Kammermusik veranstaltet, wovon das zweite, in welchem A. Dreyschock aus Gefälligkeit mitwirkte, am meisten ansprach.

Nichts Neues unter der Sonne. „Nichts ist für den musicalischen Geschmack, für musicalisches Urtheil so gefährlich, als jahrelanges Hören von mittelmässigen, ja, schlechten Aufführungen und Mitwirken in denselben. Wer nicht durch eine vorzugsweise feine musicalische Organisation geschützt wird, oder von Zeit zu Zeit an Vollendetem den gesunden Sinn wieder zu beleben und zu erfrischen Gelegenheit findet, verliert zuletzt jeden Maassstab für bessere Leistungen.“

Wie wahr ist das! Um einem Tonstücke gerecht zu werden, müssen doch vor allen Dingen die vom Componisten vorgeschriebenen Instrumente nicht nur vorhanden sein, sondern auch in den Händen der Instrumentalisten ihre Schuldigkeit thun. Nicht aber in der Art, dass man, wie in einem bekannten Rheinstädtchen, z. B. die Ouverture zum Freischütz statt mit vier Hörnern, mit zwei invaliden oder wohl gar ohne Hörner vom Orchester aufspielen lässt — und dann doch noch vor Entzücken ausser sich ist über die „herrlichen“ Musik-Aufführungen des Musik-Vereins unter seinem „genialen“ Dirigenten. — Oder wenn zwei ohnmächtigen Hörnern und zwei tonlosen Fagotten durch drei Ventil-Trompeten (an den Circus erinnernd) dermaassen der Garaus gemacht wird, dass man vor lauter Trompeten-Geträtsch sich gar nicht zu retten

weiss und ausser Stande ist, Musik zu hören. — So musste kürzlich irgendwo Beethoven's B-dur-Sinfonie (Nr. 4) herhalten. Die Stimmung der Streich- und Blase-Instrumente war eine merklich verschiedene. Die Violinen waren gerade bei Stellen, wo es darauf ankam, unter sich nicht einig, die Hörner sogar bei dem natürlichen Dreiklang unsicher; der Fagott blieb bei der bekannten Solostelle im Finale vollständig stecken, indem er nur die vier ersten Sechszehtel herausbrachte. Fagotte und Hörner waren überhaupt oft gar nicht zu hören, die drei Ventil-Trompeten dagegen wirklich naseweis vorlaut. Das Scherzo war wegen gänzlich verfehlten, viel zu langsamem Tempi gar nicht wiederzuerkennen. Die graziöse Violinfigur zwischen den Motiven der Blas-Instrumente klang entsetzlich schwerfällig u. s. w. Und doch gibt es Leute, die für derartige unkünstlerische Leistungen in hohem Grade zu „schwärm“ vermögen! Warum? Weil sie jeden Maassstab für bessere Leistungen verloren haben. +++

Deutsche Tonhalle.

Die auf unser Preis-Ausschreiben vom Februar v. J. bis zum August darauf eingekommenen fünfzig Clavier-Sonaten sind durch die erwählten Herren Preisrichter, nämlich die Herren Hof-Capellmeister V. Lachner hier und H. Proch in Wien, auch Herrn General-Musik-Director Spohr in Kassel beurtheilt, der Preis aber nicht zuerkannt worden.

Zwei dieser Werke erhielten je eine Stimme für den Preis: das eine, dessen Verfasser nicht genannt sein will, das andere von Gust. Rohr (pseudonym) in Wiesbaden; Belobung erhielten die Werke der Herren Ludw. Ganzin, Organist in Danzig, und V. E. Becker in Würzburg.

Die Rückgabe der Preisbewerbungen wolle in den nächsten sechs Monaten an den Schriftführer der Tonhalle durch die Herren Verfasser verlangt werden, da sie auf mittelbar und späteres Begehr nicht abgefolgt werden (Vereins-Satzungen 14 i).

Mannheim, den 13. März 1858. Der Vorstand.

Ankündigungen.

Im Verlage von J. André in Offenbach ist erschienen:
Karl Seeger, Der praktische Organist, 1.—6. Lieferung (oder 1. Band), mit Portrait von J. S. Bach. Preis 2 Thlr. Vom 2. Bande, in kleinerem Format, sind Lief. 7—10 zu 7½ Sgr. erschienen. (S. Nr. 5 d. Bl.)

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel sind nunmehr vollständig erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:
L. van Beethoven's sämtliche 36 Sonaten für Pianoforte solo, herausgegeben unter Revision von Dr. Franz Liszt. 2 Bände mit Portrait in feinstem Stahlstich als Prämie. 5½ Thlr.

L. van Beethoven's neun Sinfonieen für das Pianoforte solo, bearbeitet von F. W. Markull. 3½ Thlr. Mit Beethoven's Portrait als Prämie.

Von der vierhändig Ausgabe der letzteren ist Nr. 1—4 erschienen. Ausführliche Prospekte gratis.

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.