

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 3.

KÖLN, 15. Januar 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Noch ein Wort über Normal-Stimmung. — Beurtheilungen (Bernard Scholz, Op. 2, 4, 7, 8, 11. Von 1. — F. J. Thinnes. Von M. — Albert Dietrich, Op. 11. Von L. — Aus Rotterdam (Musik-Aufführung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Von X. — Aus Wien (Opern-Theater). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, 301. Aufführung von Weber's Freischütz — Prof. Dehn's Nachlass — Meiningen, Capellmeister J. J. Bott — Regensburg — Frankfurt a. M. — Dr. F. Liszt — Nürnberg — Wien).

Noch ein Wort über Normal-Stimmung*).

Oeffentlichen Blättern zufolge beabsichtigt die französische Regierung, eine Normal-Stimmung des musicalischen Kammertones festzusetzen, und zwar soll dieselbe von der dermaligen übertriebenen Höhe auf einen Standpunkt zurückgebracht werden, der den Singstimmen angemessen sei. So sehr es zu beklagen ist, dass eine Staats-Regierung sich veranlasst sieht, in einer freien Kunst derartige Vorschriften zu machen, so muss man im Interesse der Kunst und des guten Geschmackes dennoch jenes Ereigniss mit Freuden begrüssen und mag sich des Wunsches nicht enthalten, dass — Schande für diejenigen, in deren Händen es gelegen hätte, der outrirten Stimmung kräftig und mit Erfolg entgegen zu treten — auch andere Staats-Regierungen dem Beispiele Frankreichs folgen. Wie weit in einem verhältnissmässig kurzen Zeitraume die Kammerstimmung in die Höhe getrieben worden ist, ersieht man unter Anderem aus der Wahrnehmung, dass die in früheren Lehrbüchern festgestellte Differenz des so genannten Chortones und Kammertones von einem ganzen Tone heutzutage auf $\frac{1}{4}$ Ton, ja, man könnte fast sagen: auf 0 reducirt ist, wie man sich durch Vergleichung einer heutigen Stimmgabel mit einer chortönigen Orgel leicht überzeugen kann. Dass man zu irgend einer Zeit eine höhere Stimmung verlassen habe, davon findet sich kein Beispiel in der Geschichte der Tonkunst; wie gross aber die Neigung

zum Gegentheile von je her gewesen sein mag, ergibt sich aus den Forschungen competenter Musikgelehrter, denen zufolge die griechische Musik wahrscheinlich nur eine grosse Terz tiefer gewesen ist, als die unsrige. Auf diesen Standpunkt die Stimmung wieder zurück zu wünschen, wird allerdings wohl schwerlich Jemandem einfallen; wenn aber andererseits die Stimmung fortwährend in die Höhe geht, so muss doch selbst der eifrigste Lobredner eines solchen Verfahrens stutzig werden bei der Frage, wohin das endlich führen solle, und die Nothwendigkeit, einen Höhepunkt zu bestimmen, stellt sich heraus. Haben wir denselben schon erreicht oder nicht? oder sind wir gar schon darüber hinaus? Leider ist das Letztere nicht zu bezweifeln; und welche Folgen geben sich kund? Es mag sein, dass auf den Bogen-Instrumenten wegen der hohen Stimmung die Saiten straffer gespannt werden müssen, und dadurch die Instrumente einen prallen Ton erlangen, der manchem namhaften Virtuosen unserer Tage so wünschenswerth erscheint, dass er überall auf seinen Kreuz- und Querzügen die Orchester zu tief findet. Schlimm genug, dass solcher Blasirtheit denn auch noch Vorschub geleistet wird.

Am ersten, sollte man meinen, müsste eine hohe Stimmung den Bassängern zu Gute kommen; seltsamer Weise ist dem aber nicht so. Stimmen für den Osmin in Mozart's Entführung, für manche Bass-Arien Righini's und verschiedener anderer Componisten werden immer nur selten sich vorfinden; aber ein Sarastro, ein Raphael (in Haydn's Schöpfung), ein Mozart'sches *Tuba mirum* sollten doch wohl in dieser Beziehung heutzutage nicht auf Schwierigkeiten stossen; und dennoch singen viele Bassisten ein ziemlich mattes *G*, und die noch tieferen Töne fast so unvernehmlich, wie das ungesungene *F* des Bürgermeisters in Lortzing's Czaar und Zimmermann. Den übrigen Stimmgattungen kann mit dem heutigen Kamerton natürlich noch weniger gedient sein, und das Uebel

*) Beim Schlusse dieses Aufsatzes kam dem Verfasser die berliner Musik-Zeitung „Echo“ vom 31. October 1858 zu Gesicht, worin Herr Weprecht denselben Gegenstand bespricht. Nichts desto weniger können aber die nachfolgenden Zeilen dennoch von Interesse für die Leser sein, da beide Aufsätze zwar die Nothwendigkeit anerkennen, den gegenwärtigen Kamerton zu erniedrigen, im Uebrigen aber besondere Wege einschlagen. Interessant in Herrn Weprecht's Aufsatze war mir unter Anderem die Nachricht, dass Spontini schon einmal den berliner Kamerton erniedrigt hat, wiewohl Andere wissen wollen, dass er es nur — jedoch vergebens — versucht habe.

wird noch grösser, wenn die heutigen Componisten, indem sie für den Gesang schreiben, ganz übersehen, dass die früheren Regeln über den Umfang zum jetzigen Kammermertone nicht immer so recht passen wollen.

Was soll aber aus den classischen Werken der Vergangenheit werden? Sollen die Stimmen sich zu einer unnatürlichen Höhe und dadurch zugleich auch die Zuhörer quälen, oder sollen jene Werke transponirt werden? Bei Gesang-Compositionen *a capella* ist gegen diese Transposition nicht nur nichts einzuwenden, sondern dieselbe sogar zu empfehlen, wie denn unter anderen in der Sixtini'schen Capelle zu Rom die älteren Werke, z. B. Allegri's berühmtes *Miserere*, um einen ganzen Ton tiefer gesungen werden. Anders aber sieht die Sache aus, wenn ein obligates Orchester dazu kommt. Mögen einzelne Piecen, welche vom Componisten für eine ungewöhnliche Stimmhöhe bestimmt sind, in einem tieferen Tone gesungen werden; gegen die Transposition ganzer grösserer Gesangswerke treten aber erhebliche Bedenken ein. Seb. Bach verlangt von seinen Sängern, besonders von den Tenoristen, eine Höhe, welche schon bei seinen Lebzeiten schwer zu erreichen wird gewesen sein, heutzutage aber an die Unmöglichkeit gränzt. Man hat daher in Berlin die *H-moll*-Messe um einen halben Ton tiefer transponirt. Ohne von den Schwierigkeiten zu reden, die für das Orchester daraus entstehen, dem es nicht gleich ist, ob es *H*- oder *B-moll* zu spielen hat; ferner ohne Gewicht auf die Unmöglichkeit zu legen, einzelne Doppelgriffe aus *H-moll* nach *B-moll* zu transponiren, sei hier nur anfmerksam gemacht auf die Veränderung der Klangfarbe. Mag der Unterschied der Klangfarbe vielleicht nicht so bedeutend sich zeigen zwischen dem *G-dur* eines höher gestimmten und dem *As-dur* eines um einen halben Ton tieferen Pianoforte's; anders ist es bei dem Orchester. Das *C-dur* einer *A*-Clarinette klingt trotz gleicher Tonhöhe anders als das *A-dur* einer *C*-Clarinette; ganz besonders aber zeigt der Unterschied sich bei den Streich-Instrumenten. Man stimme eine Geige um einen halben Ton tiefer und spiele aus *Des-dur*, und dann auf einer anderen aus *C-dur*; man wird den Unterschied sehr bald gewahren. Nicht nur, dass in *C-dur* sämmtliche leere Saiten der Streich-Instrumente, in *Des-dur* aber nur die tiefste Saite des Cello's und der Viole benutzt werden kann, sondern auch der Umstand ist nicht unerheblich, dass die leeren Saiten, auch ohne angestrichen zu werden, auf andere Töne wirken, mit denen sie zu einem gemeinschaftlichen grossen Dreiklange gehören. Der Ton *a* auf der *d*-Saite der Geige hat wegen der in Vibration gesetzten *a*-Saite bei gleicher Tonhöhe eine andere Klangfarbe, als das *b* einer um einen halben Ton tiefer gestimmten Geige. Es liesse sich dieser Punkt noch

weiter ausführen; das Gesagte aber wird hinreichen, um darauf aufmerksam zu machen, dass ein heutiges *B-moll* ganz gewiss anders klingen wird, als ein damaliges *H-moll*; und jedenfalls thäte man besser, die Compositionen jenes Zeitalters um einen ganzen Ton tiefer zu nehmen, was dem damaligen Kammermertone auch wohl angemessener sein dürfte, ganz gewiss aber nicht solch einen grossen Unterschied der Klangfarbe erzeugen würde.

Weitere Nachrichten sagen, dass die pariser Commission sich vertagt habe, um zuvörderst von namhaften Bühnen und Orchestern Deutschlands Gutachten einzuholen. Man braucht nicht gerade überall schwarz zu sehen und darf dennoch zu jenem Verfahren den Kopf schütteln. Hätte man in Deutschland dem Uebel ernstlich steuern wollen, man hätte es längst gekonnt; es ist aber sehr zu fürchten, dass man aus Bequemlichkeit dort sich wenig für den Gegenstand interessiren werde; und die Folge dürfte leicht sein, dass das Uebel bleibt, wie es ist. Meines Bedünkens bleibt hier nur das eine Mittel übrig, nämlich ernstlich durchzugreifen und eine Normal-Stimmung so festzustellen, dass alle Verfertiger musicalischer Instrumente danach arbeiten müssten, und Instrumente anderer Stimmung nicht geduldet werden. Welche Höhe soll diese Stimmung haben? Nun, doch wohl diejenige, für welche die grössten Genie's ihre Gesangswerke mit Orchester geschrieben haben, und welche für Gesang zu schreiben verstanden; also vor Allen Haydn und Mozart. Noch weiter zurück bis auf Bach und Händel zu gehen, wird nicht nöthig sein, da die etwaige Differenz der Kammerstimmung in den beiden Hälften des achtzehnten Jahrhunderts wahrscheinlich nicht so erheblich sein wird, dass die Wirkung der Compositionen dadurch wesentlich sollte alterirt werden. Mancher Leser wird hierbei vielleicht ausrufen: Zopf, Zopf! Immerhin; ich meine aber dennoch, dass nicht sowohl Pietät, als das richtige ästhetische Gefühl fordere, die Werke des Genie's so zu nehmen, wie sie gegeben sind.

Aber auch die Ausführung mancher Orchesterwerke wird durch einen tieferen Kammermertone vielleicht erleichtert werden. Beethoven hat bekanntlich nicht immer gehörige Rücksicht auf die Natur der Instrumente genommen und muthet namentlich den Bläsern in der Höhe mitunter Dinge zu, bei denen die tüchtigsten Spieler in Verlegenheit kommen. Bekanntlich hat z. B. im Scherzo der Eroica der erste Hornist eine so schwere Aufgabe, dass es gar nicht selten ist, dieselbe missglücken zu hören. Sehr möglich, dass vor mehr als fünfzig Jahren die Stimmung so bedeutend tiefer stand, dass jene Schwierigkeit gemindert war, da bekanntlich auf tieferen Blas-Instrumenten die Höhe leichter anspricht. Wohl mag es auch sein, was irgendwo ausgesprochen wurde, dass Beethoven bei der Composition

seiner Neunten und der *Missa solemnis* schon längst des Gehörs beraubt, nur für eine tiefere Stimmung schrieb, welche noch in seiner Erinnerung lebte, und daher um so weniger die Einwendungen begreifen mochte, welche die Sängerinnen Sontag und Unger gegen die für sie bestimmten Partieen machten.

Endlich ist die Herabstimmung des Kammertones auch für den Gesang-Unterricht wichtig. Die besten Solfeggien sind auf den früheren Kammerton berechnet. Ist der heutige nun um mehr denn einen halben Ton höher geworden, so wird jeder, der mit der Singschule einiger Maassen vertraut ist, sofort begreifen, dass Singübungen, willkürlich um eben so viel höher genommen, dem Zwecke der Stimmbildung nicht förderlich, ja, wohl eher hinderlich sein können. Mit der Transposition ist es hier aber nicht gethan. Der Singschüler soll mit den Tönen, die er singt, auch das richtige Bild der entsprechenden Noten sich zu eigen machen. Wie soll das aber gelingen, wenn um jener Rücksicht willen der Lehrer nicht ausnahmsweise, sondern regelmässig aus *H* oder *B* die in *C* stehende Singstimme begleitet? Geübte und im Treffen sichere Sänger fühlen sich nicht selten mehr oder weniger genirt, wenn sie — auch bei dem Singen *a capella* — aus einem anderen Tone singen sollen, als den die Noten besagen. Um so vorsichtiger will daher auch in dieser Hinsicht der Lehrling behandelt sein. Und wie wird es mit der harmonischen Grundlage aussehen, mit welcher er, vielleicht ohne es selbst zu ahnen, sich die einzelnen Töne im Gedächtnisse und in der Phantasie aufbewahrt? Angenommen, es soll die *C-dur*-Tonleiter gesungen werden, etwa vom gestrichenen *c* bis zweigestrichenen *g*. Der Lehrer sieht sich zur Transposition nach *B-dur* genöthigt. Nicht nur, dass der Lehrling eigentlich ganz andere Töne singt, als das Notenblatt besagt, er wird sie sich auch mit einer harmonischen Grundlage denken, die später nicht mehr passt. Sei die Begleitung möglichst einfach, so wird beispielsweise der Ton zweigestrichenes *d* den Dominanten-Accord haben. In Folge der Transposition wird nun dem Lehrling das zweigestrichene *c* als Grundquinte eines Accords sich einprägen. Es werden doch aber auch Fälle eintreten, wo aus irgend welchem Grunde das heutige *C-dur* gesungen wird, und der Schüler nun, an das Bild der Grundquinte gewohnt, Schwierigkeit findet, die Tonica zu treffen oder rein zu intoniren. Mag Manchem diese Besorgniss auch zu minutiös erscheinen, so spricht doch die Erfahrung dafür, und so mancher erfahrene Gesanglehrer wird Belege dazu liefern können. Allerdings ist ein solches Uebel nicht unheilbar; keineswegs aber darf es auf die leichte Achsel genommen werden. Eine schlimme Gewohnheit legt sich immer schwer ab; in einem solchen Falle ist es aber mehr

als eine blosse Gewohnheit. So lange aber der alte Spruch sich bewährt, dass die Kunst lang, das Leben kurz sei, wird immer die Frage berechtigt sein: Wozu unnöthiger Weise mit Schwierigkeiten eine Kunst überhäufen, die ohnehin schwer genug ist?

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

Bernard Scholz, Op. 2, Vier Lieder. Mainz, bei Schott. — Op. 4, Vier Lieder. — Bernard Scholz, Op. 7, Acht Lieder. Leipzig, bei Peters. — Bernard Scholz und J. Heuchemer, Op. 8 und 6, „Neue Hausmusik“, 24 Lieder. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Bernard Scholz, Op. 11, Sechs zweistimmige Lieder. Winterthur, bei Rieter-Biedermann.

In den Liedern von B. Scholz tritt uns eine Erscheinung entgegen, die in unserer Zeit besonders wohlthuend ist. Einfach in der Form, nobel in der Erfindung, anspruchslos im besten Sinne des Wortes, fliessend und gefällig, werden diese Lieder gewiss viele Freunde sich erwerben. Ein höchst glückliches Naturel leuchtet aus denselben hervor, welches am liebsten in einer gewissen zufriedenen, sinnigen Freudigkeit sich ergeht, doch aber für die Tiefen des Schmerzes nicht unempfänglich ist.

In Op. 2 ist das erste (Vesper) besonders schön und wahr empfunden, wenn auch nicht ganz frei von Schubert'schen Anklängen. Das zweite aus Hafis ist das beste in diesem Hefte, während das dritte (Veilchen) weniger bedeutend ist, und auch das vierte (Jägers Abendlied), welches ausserdem in den vier ersten Tacten der Singstimme auffallend an den Anfang der „Erstarrung“ in Schubert's Winterreise erinnert, die Wärme der Empfindung in dem Göthe'schen Gedichte wohl nicht erreicht.

Opus 4 hat uns im Ganzen weniger gefallen, doch werden auch das dritte (Winternacht) und das vierte (am Abend) ihre Wirkung nicht verfehlten.

In den später erschienenen Liedern Op. 7 und 8 ist ein unläugbarer Fortschritt gegen die früheren zu erkennen. Die Mittel werden einfacher, und das dadurch Erreichte ist noch zutreffender und wirkungsvoller. Die Form, die früher (namentlich in Op. 4) hin und wieder etwas ungelenk war, ist hier völlig abgerundet und ebenmässig, die Erfindung eine entschieden tiefere geworden.

Allen Gesanglehrern sind diese Lieder ausserdem wegen ihrer leichten Ausführbarkeit und schönen Behandlung der Singstimme zu empfehlen. Die Begleitung ist durchweg eine leichte, die Lieder sind eben wirkliche Lie-

der mit Pianoforte-Begleitung, die jeder Sänger mit Vergnügen singen und sich selber begleiten kann.

Von der „neuen Hausmusik“ ist in dem Nekrologe des vortrefflichen, leider zu früh verstorbenen Heuchemer in diesen Blättern schon Rede gewesen. Die Lieder von Scholz, wenn vielleicht weniger fein als die Heuchemer'schen, sind dafür desto sangbarer. Uns hat namentlich Nr. 3, 9, 13, 21 (vorzüglich) und 23 gefallen.

Die später erschienenen Duette sind der Form nach grösser angelegt, haben indessen dieselben Vorzüge. Besonders Nr. 2, 4 und 5 sind treffliche Gesänge. Bei dem nicht allzu grossen Reichthume an guten zweistimmigen Liedern werden die von Scholz gewiss überall willkommene Aufnahme finden.

I.

F. J. Thinnes, *Kyriale sive Ordinarium Missae*.
Regensburg, bei Pustet.

Wir halten es für Pflicht, auf dieses Werk aufmerksam zu machen. Es enthält die Messen auf die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres, nebst dem Requiem, den Vespern, Hymnen, Litaneien der römischen Kirche. Wie es scheint, verfolgt es den speciellen Zweck, der luxemburger Diözese zu dienen. Die grosse Bedeutung des *Cantus Gregorianus* ist allgemein anerkannt, und ich meine, das sei nur im Interesse des Kirchengesanges, der nur zu viel an manchen Orten zu wünschen lässt. Gewiss, Kraft und Würde wohnen dem Gregorianischen Chorale vor allem anderen Gesange inne. Einfach und erhaben steht er unerreichbar da. Auf das vorliegende Werkchen zu kommen, so ist der Zweck bei seiner Herausgabe, ein Scherlein dazu beizutragen, dass der ehrwürdige Gregorianische Choral wieder auf eine seiner hohen Bedeutung entsprechende Weise vorgetragen werde. Es ist zunächst für den Sänger bestimmt. Aber auch der Lehrer und Leiter des Gesanges wird das Büchlein nicht unbefriedigt aus der Hand legen und es ihm namentlich bei Einübung der Choräle gute Dienste leisten. Die Melodien der Messgesänge sind die des luxemburger Kyriale; jedoch sind die augenscheinlich falsch gesetzten Accidenzien nach vorheriger Vergleichung mit Auszügen älterer römischer, brüsseler, antwerpener u. s. w. Ausgaben berichtigt und verbessert. Die „*Responsoria ad Missam*“, wie auch die Melodien der „*Toni Psalmorum et Toni Magnificat*“ sind Auszüge aus dem römischen „*Directorium Chori*“ und „*Antiphonarium*“, nämlich dem ausgezeichneten Werke des H. Mettenleiter entnommen. Für andere Gesänge, z. B. das *Te Deum* u. s. w., wurde die lütticher Ausgabe benutzt. Ueberhaupt wurden nur die besten Quellenwerke zu Rathe gezogen. Die Bezeichnungs-Art ist eine neue; Versetzungszeichen sind beigefügt. Dieser Umstand ist es, den ich einiger Maassen zu beanstanden mir erlaube; ich

vertheidige den ganzen Ton, doch es ist hier nicht der Ort, darüber weit und breit mich zu ergehen. Es wird anderswo geschehen, wenn die Redaction mir Raum gibt.

Ferner wurde im vorliegenden Werkchen versucht, eine annäherungsweise Bezeichnung der Länge und Kürze der Noten zu geben. Auch hierüber liesse sich Manches sagen.

Die Querstriche, welche das Linien-System nicht ganz durchschneiden, trennen bloss die Wörter, und ist bei ihnen nicht inne zu halten. Ein Querstrich durch das ganze System steht da, wo ein Unterscheidungszeichen im Texte ist, manchmal aber auch da, wo die Melodie einen Ruhepunkt verlangt, und muss man dort so lange pausiren, als nothwendig ist, einen vollen Atemzug zu schöpfen. Ein Doppelstrich steht am Ende eines Satzes und ist auch das Zeichen zum Wechseln der Sänger.

Bezüglich des Rhythmus sagt der Verfasser: „Die Natur des *Cant. Greg.* gestattet durchaus keine Tactordnung; denn bei allen diesen Gesängen ist die Melodie ganz mit den Worten verschmolzen, und wie wenig man die Worte nach einem bestimmten Zeitmaasse ausspricht, eben so wenig darf der Choral nach scharf abgemessenem Tacte gesungen werden. Es ist auch zu beobachten, dass desto höher, feierlicher und langsamer gesungen werden müsse, je höher das Fest ist. Auch ist bei grossen Chören und in grossen Kirchen langsamer zu singen, als bei kleinen Chören und in kleinen Kirchen.“

Dieser kurzen Anzeige obigen Werkes eines Landsmannes von Ihnen füge ich den gewiss ganz gerechtfertigten Wunsch bei, es möchten doch alle, die auf dem Gebiete des *Cant. Greg.* ein Wort mitzusprechen sich berufen fühlen, dahin trachten, dass baldigst eine Einheit erzielt werde; denn sonst bekommen wir noch so viele Lehrbücher des Chorals, als es musicalische Schriftsteller gibt.

M.

Albert Dietrich, *Sechs Lieder von Mich. Bernays für eine Singstimme mit Pianoforte. Fräul. Clara Sohn gewidmet. Op. 11. Winterthur, bei J. Ritter-Biedermann.*

Diese Melodien, auf hübsch musicalische Texte componirt, geben einen neuen Beweis von der künstlerischen Begabung des Componisten. Es weht in ihnen ein milder Hauch aus fühlender Brust, eine Innigkeit der Empfindung, deren Fluss weniger, als es bei den meisten neueren Lieder-Componisten der Fall ist, durch declamatorische Rücksichten oder vielmehr Absichten unterbrochen wird. Dennoch wünschten wir hier und da noch ein grösseres melodisches Ausströmen der Haupt-Empfindung des Gedichtes, woran, wie es uns scheint, den Componisten nur das Princip der Nichtwiederholung der Textesworte hindert.

So ist z. B. gleich Nr. 1: „Dich hab' ich einst gesehen“, ein besonders in seiner zweiten Hälfte wunderliebliches Lied —; es wallt aber so kurz und schnell vorüber, wie ein liches Wölkchen vor dem Hauch des Windes, worüber man durch das schöne Nachspiel doch nicht ganz getrostet wird. In dem Liede und in der Arie ist, so lange Musik Musik bleiben soll, das melodische Aussprechen der Empfindung und Stimmung die Hauptsache, und desswegen möge nur der Tonsetzer jenes Princip getrost vergessen, so oft ihn der musicalische Drang treibt, sich in Tönen noch weiter auszusprechen, als es die Worte thun. Auszeichnen müssen wir noch Nr. 5 in *Es-dur*: „Sommer“, ein Lied, das den besten Liedern ähnlicher Stimmung von Schubert und Mendelssohn ebenbürtig ist.

Von dem „classischen Sopran-Album“, herausgegeben von Adolf Gumprecht in Leipzig (vergl. die Anzeige der ersten drei Hefte in Nr. 50 vom 11. December v. J.), sind die drei letzten Hefte erschienen. Die Einrichtung des Ganzen, die prachtvolle Ausstattung u. s. w. sind bereits besprochen. Die Biographieen der sechs Meister Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven liegen nun vollständig vor; sie sind gut geschrieben, kurz, jedoch ohne dass Wesentliches übergangen wäre. Das Gesamtbild, ein feiner Stahlstich in Folio, ist recht hübsch; die Musik, mit der Harfe in der Mitte desselben, ist von den sechs Portraits der grossen Tonkünstler umgeben.

Das 4.—6. Heft enthalten von Mozart: Aus *Titus* „Deh, per questo“ und „Parto“; aus der Zauberflöte „Ach, ich fühl's“; dann „Das Veilchen“ und „Abend-Empfindung“. — Von Beethoven: „Adelaide“, „Mignon“, „Herz, mein Herz“ und „Abscheulicher“ aus *Fidelio*. Von den letzteren Gesängen sind freilich die *Adelaide* und „Herz, mein Herz“ eigentlich für den Tenor bestimmt, werden indess auch Sopranistinnen willkommen sein, weil es zwei der schönsten Stücke sind, die für Gesang geschrieben worden.

Dass die neuen Texte, besonders in den Mozart'schen Arien, und die trefflichen „Bemerkungen über den Vortrag“ der Sammlung einen vorzüglichen Werth geben, ist schon früher erwähnt. Der Verfasser spricht sich über seine Absicht bei der Bekanntmachung derselben auf folgende sehr zu billigende Weise aus:

„Die Vortrags-Bemerkungen sollten dazu dienen, vor zwei Abwegen zu warnen, vor einem geistlosen, monotonen Vortrag, der nur die vom Componisten selbst angegebenen dynamischen Zeichen, und vielleicht kaum diese, beobachtet, und vor einer willkürlichen Nuancirung, die durch den äusseren Effect, anstatt durch die Idee des Ganzen, d. h. durch den Sinn der Worte, der Situation und durch die in der Musik kundgegebene Auffassung des

Tondichters sich bestimmen lässt. Wenn auch keineswegs behauptet werden kann, dass eine Composition stets nur auf Eine und dieselbe Weise vorgetragen werden dürfe, so ist doch darum nicht jede mögliche Art des Vortrags als berechtigt zu betrachten. In gewissen Gränzen hat der ausführende Künstler freien Spielraum; über diese hinaus beginnt der Irrthum. Man wird hiernach nicht glauben, dass der Verfasser der Vortrags-Bemerkungen die ausschliessliche Richtigkeit jeder einzelnen seiner Auffassungen behauptet, dass er an jedem *Crescendo*, *Diminuendo* u. s. w., das er aufgestellt, mit pedantischer Aengstlichkeit festhalte; über manche Einzelheiten der Ausführung kann es eben verschiedene gleichberechtigte Meinungen geben. Dazu kommt noch, dass der Sänger, der die Herzen erwärmen will, im Augenblicke der Ausführung sich mehr dem Gefühle als der Berechnung überlassen muss, und dass da mancher Vorsatz unausgeführt bleiben kann, ohne dass der Eindruck des Ganzen geschwächt wird. Für das Studium ist es trotzdem nothwendig, gewissenhaft und überlegt in der Nuancirung des Einzelnen zu verfahren, und zwar indem man von der Idee des Ganzen ausgeht. In diese Methode, den richtigen Vortrag zu finden, wollte der Verfasser durch seine Bemerkungen hineinführen.“

So hat man denn hier $30\frac{1}{2}$ Bogen Noten (31 Gesänge), 11 Bogen Druck (Biographieen und Vortrags-Bemerkungen) und sechs feine Portraits für den Preis von 3 Thalern!

L.

A u s R o t t e r d a m.

Den 12. Januar 1859.

Das Bedeutendste, was hier in diesem Winter auf musicalischem Gebiete vorkam, war unstreitig die letzte Aufführung durch die hiesige Abtheilung des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, die am 7. Januar statt fand, deren interessantes Programm nur aus Werken von niederländischen Componisten wie folgt zusammengestellt war: *Elia op Horeb* von F. Coenen, der 84. Psalm von Verhulst, *C-dur-Symphonie* von W. F. G. Nicolai und J. A. van Eyken's Musik zum Vondel'schen Trauerspiel *Lucifer*. Die Composition des ersten und des letztgenannten Werkes für Chor, Soli und Orchester war seiner Zeit vom Vereine als Preisfrage ausgeschrieben, und die Herren Coenen und van Eyken haben für ihre Arbeiten sehr ehrenvolle Beurtheilungen von berühmten auswärtigen und einheimischen Preisrichtern erhalten. Die hiesige Aufführung hat die Richtigkeit derselben und das Verdienst der Componisten klar erwiesen. Die Auffassung des Textes (von N. Beets), die Instrumentirung, Behandlung der

Singstimmen und die Ausarbeitung von Coenen's *Elia* ist im Allgemeinen gelungen zu nennen. Bei van Eyken ist Alles ausgezeichnet. Der charaktervolle und tiefe Inhalt des Trauerspiels ist sowohl in der Ouverture als in der Zwischenmusik und in den bedeutenden Chören mit grosser Treue und Wahrheit und mit kräftigem Colorit wiedergegeben; die Instrumentation ist im Ganzen wie im Detail meisterhaft und glänzend, ohne Effecthascherei, und die Formbehandlung und Ausarbeitung so gediegen und ausgezeichnet, wie man es von einem Künstler wie van Eyken nur erwarten konnte. Der Dichter Schimmel hat zur Concert-Aufführung dieses Werkes einen höchst gelungenen Verbindungs-Text geschrieben, der von einem hiesigen Dilettanten vortrefflich gesprochen wurde. Dem Vernehmen nach ist jetzt auch ein deutscher Text dazu angefertigt, womit die gestochenen Chorstimmen schon versehen sind, so dass wir auch die deutschen Concert-Directionen darauf aufmerksam machen, ihr Repertoire mit diesem gediegenen und effectvollen Werke zu bereichern. Die Aufführung, unter der sicheren Leitung des Componisten, war von Seiten des Chors und Orchesters vortrefflich, und der Componist wurde mehrmals mit stürmischem Applaus beehrt. Die Composition von Verhulst's Psalm für Sopran-Solo, Chor und Orchester ist von ganz bescheidener Art, jedoch nicht weniger interessant. Das liebliche Motiv der Solostimme ist sowohl im Chor als im Orchester recht schön harmonisiert und durchgeführt. — Nicolai's Werk ist gut bearbeitet und instrumentirt, enthält auch viele schöne Gedanken und Details, gibt aber oft des Guten zu viel, des Originellen zu wenig, und hat dadurch einige Längen. Sämmtliche Componisten dirigirten ihre Werke selbst mit Sicherheit und wurden oft mit lebhaftem Applaus beehrt. Dem Herrn Verhulst gebührt noch besondere Anerkennung für die vortreffliche und von so erwünschtem Resultate gekrönte Einübung der Chöre, die er mit wahrer Kunstbrüderschaft übernommen hatte. Die Mitglieder des Gesang-Vereins lösten gleicher Weise ihre Aufgabe mit Liebe und Sicherheit. X.

A u s W i e n .

December 1858. Im Operntheater wurden die Wiederholungen der „Carnevals-Abenteuer“ bis zu einem Viertelhundert fortgesetzt, eine Zahl, welche freilich den bei einem Ballett nicht minder Staunen erregenden Einnahmen entsprach. Dieses Resultat macht dem Geschmacke unseres Publicums wenig Ehre, was uns jedoch nicht verhindern darf, die Geschicklichkeit des Herrn Borri in der Zusammenstellung und den Fleiss aller Mitwirkenden, na-

mentlich des Fräul. Cucchi, der Herren Frappart und Price, in der Aufführung dieses choreographischen Boulevard-Products gebührend anzuerkennen.

Im Opern-Repertoire glänzten drei Werke von unbestrittenem Werthe: „Figaro“, „Iphigenia“, „Don Juan“, und ein viertes: „Euryanthe“, welches bei allen Schwächen des Textes und allen musicalischen Härten doch stets anregend, fesselnd und namentlich als Gegensatz zu dem Repertoire der letzten Monate wohlthuend wirkt. „Euryanthe“ wurde in der bekannten Besetzung durch Fräul. Tietjens, Frau Csillag, Herrn Ander und Herrn Beck gut ausgeführt. In Bezug auf die Scenirung ersparen wir uns manche Bemerkung für eine andere Gelegenheit. Dass dieser Punkt in „Figaro's Hochzeit“ und im „Don Juan“ die auffallend schwache Seite bildet, darüber sind wir längst im Reinen. Um dieses gründlich aus einander zu setzen, dürfte ein eigener Aufsatz nöthig sein. Im „Don Juan“ hatte man diesmal die Recitative beigefügt, eine Anordnung, die sich als zweckentsprechend erwies. Auch wurden die sonst ausgelassenen Arien Masetto's, Ottavio's und Elvira's diesmal gesungen. Die Leistungen unserer beiden „Annen“, Frau Dustmann und Fräul. Tietjens, bieten mannigfache Vorzüge; Herrn Ander's Ottavio ist eine namentlich dramatisch edle Schöpfung, und Herr Mayerhofer ist ein so guter Masetto, dass wir wiederholt beantragen müssen, ihm den Leporello anzuvertrauen. Bei den übrigen Mitwirkenden überragen die Schwächen weithin alle Vorzüge. Unser trefflicher Tell ist in unseren Augen eben so wenig ein Don Juan, als unser trefflicher Marcel ein Leporello, und der letztbezeichnete Sänger ist auch wieder eben so wenig ein Figaro, als Fräul. Liebhart vom Charakter des Cherubim auch nur die leiseste Ahnung hat. Im „Figaro“ waren es auch nur Fräul. Tietjens und Frau Dustmann, welche sowohl einzeln in Gesang und Spiel, als durch musterhaftes Zusammenwirken im Brief-Duett eine wahrhaft künstlerische Wirkung hervorbrachten. Vor einem wenig zahlreichen, aber intelligenten, andächtigen und dankbaren Publicum ging die „Taurische Iphigenia“ zweimal in Scene. Fräul. Tietjens brachte namentlich die Erzählung des Traumes und die darauf folgende Arie, so wie Herr Ander seine Arie im zweiten Acte ausnehmend schön zur Geltung. Des Letzteren Pylades ist überhaupt eine ganz vorzügliche Leistung. Herr Erl ist ein fleissiger Orest, dem freilich die Eumeniden wenig anhaben können, Herr Hrabaneck ein sehr ängstlicher König, der aber stimmlich besser ausreichte, als sein Vorgänger. Das Orchester leistete hier wie in „Euryanthe“ und „Don Juan“ Ausgezeichnetes. Letztere Oper wird jetzt von Herrn Eckert selbst dirigirt. Den Herren und Damen vom Chor wäre mehr Sorgfalt

und Ernst in der Erfüllung ihrer Schuldigkeit dringend zu empfehlen.

Nebst den genannten Werken und der wieder aufgenommenen „Sommernacht“ von Thomas kamen noch die „Jüdin“, die „Stumme“, „Lohengrin“, „Martha“, „Der Nordstern“, „Die Ballnacht“, „Die Hugenotten“ und „Robert“ zur Aufführung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt

Berlin. Die 301. Aufführung des Weber'schen Freischütz am 22. December v. J. im königlichen Opernhaus gab Gelegenheit zu einer erhebenden Feier. Die Einnahme war für das projectirte Weber-Denkmal bestimmt, das Haus übersfüllt. Während eines von dem Regisseur Düringer gedichteten, von Herrn Karlowa gesprochenen Prologs zogen in allegorischer Gruppierung die Hauptscenen aus Weber's Werken: „Lützow's Jagd“, „Preciosa“, „Freischütz“, „Euryanthe“ und „Oberon“, von entsprechenden Klängen begleitet, über die Bühne. Das Schluss-Tableau wurde mit nicht enden wollendem Jubel begrüßt.

Professor Dehn hat eine Lehre vom Contrapunkt hinterlassen, welche bis auf einige Beispiele vollständig in Manuscript vorgefunden ward. Scholz in Nürnberg, einer der Lieblingsschüler des Verstorbenen, redigirt das Werk für den Druck. Wie wir hören, wird dasselbe in Stuttgart und Augsburg erscheinen im Verlag der Cotta'schen Buchhandlung. Auch die in Dehn's literarischem Nachlasse befindliche Biographie des Orlando Lasso hat einen Herausgeber gefunden. Dehn machte noch im Sommer vorigen Jahres eine Reise nach München, um dort die letzte Hand an diese Lebensbeschreibung zu legen und die Werke der münchener Bibliothek über Orlando zu vergleichen. Schlesinger in Berlin druckt die Harmonielehre Dehn's. Ein Katalog seiner Büchersammlung wird Behufs der Versteigerung in Druck erscheinen, falls sich nicht vorher ein Käufer für die ganze Bibliothek findet. Dehn's Verlassenschaft enthält ausserdem noch drei kostbare Stücke, ein Exemplar von Rembrandt's Hundertguldenblatte (ein Engländer kaufte die von Rembrandt selbst gezeichnete und radirte Platte um 100 Gulden und zerschnitt sie in drei Theile, weil sie sonst nicht in seine Cassette passte, machte dadurch aber jeden künftigen Abdruck unmöglich), ein Manuscript von Händel, abgeschrieben von der Hand Sebastian Bach's und seines Sohnes Friedemann, endlich eine Kurfürsten-Bratsche. Das Händel-Manuscript wird wohl nach England gehen, wie es heisst für den Preis von fünfzig Guineen, den der Besitzer des Originals, General Lwoff in Petersburg, der Witwe selbst angegeben hat. Lwoff schenkte Dehn diese Copie erst voriges Jahr, eine zweite Copie besitzt der Kunstverein in Dresden. — Ueber die Kurfürsten-Bratsche heisst es in einem Briefe Dehn's an einen Freund: „Auf meiner ersten Reise nach Schlesien, wo ich im November und December v. J. nochmals Alles durchstöbert habe, bin ich in so fern glücklich gewesen, weil ich eine Viola aufgefunden und gekauft habe, die alles übertrifft, was mir bisher von guten Instrumenten vorgekommen ist. Diese Viola ist eine von den so genannten Kurfürsten-Bratschen aus dem Atelier Steiner's. Schön durchweg zum Malen und im Tone wunderbar; dabei ist das Instrument bis aufs äusserste wohl erhalten und die Schnecke mit sehr künstlicher Schnitzarbeit verziert.“

Meiningen. Unser ausgezeichneter Capellmeister Herr Johann Joseph Bott hat von Sr. Hoheit dem Herzog Ernst zu

Sachsen-Coburg-Gotha in Anerkennung seiner Leistungen in der Musik die am grünen Bande zu tragende Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Regensburg, 2. Januar. Eben höre ich, dass die Fortsetzung der Orgelbegleitung zum *Enchiridion Chorale* von Joh. Georg Mettenleiter gesichert ist und bald in Angriff genommen wird. Sie bewegt sich bekanntlich in den alten Tonarten und ist auf dem System der reinen Dreiklänge erbaut. Es erübrigt davon noch das *Proprium* und *Commune Sanctorum*, und kann es, wenn es in der bisherigen Ausdehnung fortgeht, immerhin noch 160 Bogen füllen. Eben so wird mir gesagt, dass nun auch der dritte Band der *Musica divina* (der Vesperband mit Psalmen und *Magnificat*) von Dr. Proske bald erscheinen wird. Die Partitur ist fertig; es fehlen nur noch einzelne Stimmen. — Die beiden Werke über Beethoven, von Ulibischeff, meisterhaft übersetzt von Prof. Bischoff, und von Prof. Marx, machen auch hier grosses Aufsehen; wie wohl überall, so sind auch hier die Stimmen getheilt; doch hat das erstere einen grossen Leserkreis gefunden, da es sehr interessant geschrieben ist.

Unterm 9. Januar hören wir: Der hochwürdigste Bischof Dr. Ignaz Senestrey hat den Canonicus und Senior an dem Collegiatstifte zur Alten Capelle, Herrn Dr. Karl Proske, zum geistlichen Rathe ernannt, vorzüglich auch wegen seiner grossen Verdienste um die Kirchenmusik, deren begeisterter Reformator er mit Recht genannt werden kann. Es ist ja bekannt, wie viel der gelehrte Kunsthistoriker in der jüngeren Zeit durch die Herausgabe der *Musica divina* geleistet. Gewiss! es kann keine Sammlung der mittelalterlichen Kirchenmusik-Schöpfungen mit dieser Edition verglichen werden, nicht etwa bloss in Betreff der schönen Ausstattung, der beispiellosen Wohlfeilheit (das sind Nebensachen), sondern in Hinsicht auf Authenticität und Correctheit. In nächster Zeit steht das Erscheinen des dritten Bandes (Vesperpsalmen, Hymnen, *Magnificat*, Marianische Responsorien, *Alma u. s. w.* enthaltend) zu erwarten; die Partitur ist im Druck vollendet. Die obige Auszeichnung steht übrigens nicht vereinzelt. Abgesehen davon, dass man von nah und fern in den beregten Fragen an Can. Proske als an eine Autorität sich wendet, wurde er schon vor einigen Jahren in den Gelehrten-Ausschuss des Germanischen Museums zu Nürnberg gewählt. Gott schenke nur dem edlen Manne Gesundheit und Leben, damit er seine erhabene Mission der Restauration der Kirchenmusik vollenden könne.

Frankfurt a. M. Seitdem Herr Benedix schied, leitet Herr von Guaita, Dr. juris und Freund der schönen Künste, als Vorsitzender des Ausschusses seine „Muster-Anstalt“ selbst. Als Regisseur unterstützt ihn Herr Vollmar. Diese Aenderung brachte einen bedeutenden Wechsel des Opern-Personals mit sich. Schon im Laufe des Spätsommers waren mehrere weggegangen, andere traten mit der alten Verwaltung ab. Von der Oper gingen die Damen Haase-Capitän, Veith und Schmidt, die Herren Schneider und Stern weg. Engagirt wurden Fräul. Chaloupka, Morska, Peters, die Herren Brunner und Abiger. Wie weit hierbei die Grundsätze des „Billigen“ statt des Rechten mitwirkten, wissen wir nicht. Ob man beabsichtigte, statt der alten Künstler, die sich nicht mehr erziehen lassen, junge Kräfte hervorzu ziehen, oder ob der Zufall nur angehende Sänger brachte, wissen wir gleichfalls nicht; genug, es sind nur solche da.

Die Kölnische Zeitung bringt folgende Notiz: „Dr. Franz Liszt hat die Direction der weimarer Oper niedergelegt. Veranlassung zu diesem Schritte war die ausgesprochene ungünstige Aufnahme einer von ihm dirigirten, von einem seiner Schüler componirten neuen Oper: „Der Barbier von Bagdad.“ Peter v. Cornelius, eine fleissige

Feder der weimarer Schriftsteller- und Kunstwelt, ist der Tonsetzer des neuen Werkes. Das Publicum ging in seiner Ablehnung so weit, dass man vergaß, in einem grossherzoglichen Hoftheater zu sein, und — pfif. Dr. Liszt wird nur noch die Concert-Aufführungen der Hofkapelle dirigiren.“ — In der Mittheilung unseres Correspondenten aus Weimar in Nr 2 vom 8. Januar ist davon nicht die Rede, nur wird die Aufführung der Oper „Der Barbier von Bagdad“ allerdings, wie zwischen den Zeilen zu lesen ist, als erfolglos bezeichnet.

Nürnberg. Am 15. Dec. v. J. wurde hier zum ersten Male die Oper Carlo Rosa, Musik von Bernhard Scholz, gegeben und gleich am 17. wiederholt. Sie fand beim Publicum eine sehr gute Aufnahme und hatte entschiedenen Erfolg. Der Componist wurde lebhaft wiederholt gerufen.

Wien. Aegidius Borzaga ist am 16. November v. J. nach schmerzhafter Krankheit seiner Familie und den zahlreichen Schätzern seines Talentes entrissen worden. Er war Mitglied der hiesigen Hofkapelle und des Operntheaters. Zur Zeit der berühmten philharmonischen Concerfe galt er als das Haupt jener Opposition gegen Nicolai, in Folge welcher dieser letztere das Unternehmen aufgeben musste. Als im Jahre 1848 Director Ballochino die Flucht ergriff und das Operntheater sich in schwerer Bedrängniss befand, trat ein provisorisches Comite, in welchem sich auch Borzaga befand, an die Spitze des Instituts, und hier zeigte sich Borzaga so thätig, entschlossen und thatkräftig, dass Holbein sich bestimmt fand, ihn bei seinem Directions-Antritte zum Theater-Secretär zu ernennen, auf welchem Posten Borzaga, ohne die Anwartschaft auf seinen immer offen gehaltenen Orchesterplatz zu verlieren, sich durch ausdauernde Klugheit sowohl unter Herrn Cornet wie unter Herrn Eckert zu erhalten wusste. Als Violoncellspieler glänzte er vorzugsweise durch seinen markigen vollen Ton und durch die Sicherheit seines Spiels. Er war kein Virtuose, kein Solospeler im eigentlichen Sinne, dazu mangelte es ihm vielleicht weniger an Talent als an Uebung; als Quartettspieler hat er sich namentlich während der letzten Jahre allgemeine, wohlverdiente Beliebtheit errungen. Was er in diesem Bereiche neben Mayseder, Jansa, Hellmesberger und Vieux-temps geleistet, wie sehr er sich in dieser Beziehung um den erneuerten Aufschwung der Kammermusik in Wien verdient gemacht, brauchen wir den wiener Musikfreunden nicht erst ins Gedächtniss zurückzurufen. Borzaga hinterlässt zwei Söhne und zwei Töchter. Von ersteren wirkt der eine als Violoncellist im Operntheater, von den Töchtern ist eine als erste Sängerin in Brünn engagirt.

Wien. Die Erfolge der Schwestern Ferni im Wiedener Theater gingen im December in ein Crescendo über, das kein Ende nehmen zu wollen schien. Wie lässt sich diese Erscheinung erklären, da man sich gestehen muss, dass ihre Leistungen nichts Ausserordentliches bieten? Wenn sich das Publicum in solcher Art hinreissen lässt, muss es wohl irgendwie Recht haben. Die liebenswürdige Persönlichkeit der Künstlerinnen, der Magnetismus der Jugend und der weibliche, nur unter Frauenhänden mit seinem vollen Zauber wirkende Reiz der Violine mögen zusammenwirken, um so zu locken, so zu fesseln. Im neunten Concerte liess Fräul. Virginia den ersten Satz eines Concertes von Rode hören und kam damit doch einiger Maassen aus dem Kreise ihres modern französischen Repertoires heraus. Der Erfolg, den sie mit dem trefflichen Vortrage dieser Nummer errang, liess bedauern, dass ihre musicalische Ausbildung ausschliesslich einer Richtung des coquettischen Virtuosenthums folgte.

Frau Clara Wieck-Schumann erfreute ihre zahlreichen Verührer durch ein Abschieds-Concert nach den Weihnachts-Feiertagen, und zwar am 2. Jannar um die Mittagsstunde. Der in allen Räumen überfüllte Saal gab der herrlichen Künstlerin den sprechendsten

Beweis, dass dieses im Ganzen vierte Concert noch keine Berechtigung hatte, den Abschied an der Stirn zu tragen. Es war aber auch an diesem Tage des Trefflichen so viel geboten, dass es den entzückten Hörer mit Wehmuth erfüllte, sich sagen zu müssen, dass er eines solchen Genusses auf lange Zeit hinaus beraubt sein sollte.

Petersburg. Rubinstein, der rühmlichst bekannte Clavier-Virtuose und Componist, ist von dem Kaiser zum Musik-Director der russischen Oper mit dem Gehalte von (angeblich) 12,000 Gulden ernannt worden. (?)

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von
BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Gluck, J. C. von, *Iphigenie in Aulis*, nach Richard Wagner's Bearbeitung. Clavier-Auszug von H. v. Bülow. 6 Thlr. 15 Sgr.
Grenzebach, E., 12 Clavierstücke zu vier Händen, im Umfange von fünf Tönen, für Anfänger. Heft 3 und 4. à 1 Thlr. 2 Thlr.

Grützmacher, Fr., Op. 30, *Im Frühling*. Drei Stücke für Violoncell und Pianoforte.

Nr. 1. Romanze. 15 Sgr.
„ 2. Intermezzo. 20 Sgr.
„ 3. Scherzo. 20 Sgr.

Klauss, V., Op. 15, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Sgr.

Klengel, A. A., Fuge über ein Thema aus *Don Juan von Mozart* (Reich' mir die Hand). Nr. 19 aus dessen Canons und Fugen. Für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von H. Rob. Schaab. 15 Sgr.

Rubinstein, A., Op. 19, *Deuxième Sonate pour Piano et Violon*. Nouvelle édition, revue par l'Auteur. 2 Thlr. 20 Sgr.

Voss, Ch., Op. 237, *Antiquités musicales*. Recueil de morceaux historiques pour Piano.

Nr. 1. *Valse de la Reine Louise de Prusse*. 12 Sgr.
„ 2. *Menuet du Boeuf de J. Haydn*. 12 Sgr.
„ 3. *Partant pour la Syrie de la Reine Hortense*. 12 Sgr.
„ 4. *Polonaise d'Oginsky*. 12 Sgr.
„ 5. *Pauvre Jacques*. Mélodie de la Reine Marie Antoinette. 12 Sgr.
„ 6. *La Romanesca*. Air de Danse du 16ème Siècle. 12 Sgr.

Wagner, E. D., Op. 19, Zwei Salonstücke für das Pianoforte.

Nr. 1. *Serenade*. 15 Sgr.
„ 2. *Sylphen-Reigen*. 15 Sgr.

Sämann, C. H., *Choralbuch für die evangelischen Kirchen Preussens*, vierstimmig angearbeitet. 3 Thlr.

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.