

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 5. Februar 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Gluck's Armide. — Carlo Rosa, romantische Oper in drei Acten, Text von W. B. Scholz, Musik von Bernhard Scholz. Von M. — Johann Vogt. Von L. B. — Sechstes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Ordens-Verleihungen — Die Laryngoskopie — Ueber die Zukunftsmusik — Leipzig — Dresden, Modell des Standbildes C. M. von Weber's — Wien, Schwestern Ferni, II. Concert von Jaell — Neapel — Gratz).

Gluck's Armide*).

— Ich muss mich bei den Musikern entschuldigen, dass ich gewagt habe, den Fuss eines Ungeweihten auf ein Gebiet zu setzen, das ihnen ausschliesslich angehört. Ich gestehe, dass ich über ihre Kunst mehr als einer, der sie liebt, denn als einer, der sie versteht, gesprochen habe. Dennoch glaube ich nach den gesunden Ideen der Schule, deren unveränderliche Grundsätze ein Haydn und Mozart festgestellt haben, über die Musik gesprochen zu haben. In der Literatur und in der Musik bin ich ausschliesslicher Verehrer der Classiker, zu denen ich aber keineswegs bloss die älteren Meister zähle; classisch ist überall das Genie, das sich von dem gesunden Menschenverstande und vom guten Geschmacke leiten lässt, um die Natur, die Leidenschaften, die Gefühle oder auch das Komische so zu schildern, dass der gebildete und geläuterte Geist sich daran erfreut. —

Mozart, der nach Gluck kam, hat vielleicht die Fortschritte seines Vorgängers durch die Universalität seines Genie's übertroffen; aber er hat viel von ihm in seinen Vortheil gezogen. Er hat von ihm die klare, correcte und rhythmische Form der Melodie beibehalten; ferner den Gang des Basses, der dem Gesange anmuthig folgt, nicht bloss, um den Accord zu vervollständigen, sondern um selbst auch einen Gedanken auszusprechen; dann die Geschicklichkeit, das Orchester zu Worte kommen zu lassen,

ohne den Gesang zu erdrücken. Die Verwandtschaft zeigt sich ausserdem noch durch eine Menge von Details im Stil, die den Schöpfungen Beider, trotzdem dass sie den eigenthümlichen und sehr verschiedenen Charakter ihrer Urheber tragen, eine gewisse Familien-Aehnlichkeit verleihen.

Diese Bemerkung machte ich von Neuem, als ich vor einigen Jahren der Aufführung der drei ersten Acte der Armide von Gluck durch die Zöglinge des Conservatoriums beiwohnte. Aber einen noch lebhafteren und mächtigeren Eindruck machte das Grossartige und Pathetische der Oper auf mich; ich glaubte mich zu überzeugen, dass die Zeit, welche den parischen Marmor benagt, aber die Werke des menschlichen Geistes festigt, weder die Kraft noch den Glanz dieser Musik geschwächt habe. Jenen Eindruck wieder aufzufrischen, hat jetzt für mich Reiz; vielleicht auch ärnte ich einigen Dank dafür, dass ich die Aufmerksamkeit wieder auf eine Composition zu leiten suche, die vor allen anderen geeignet ist, in Herz und Geist die Verehrung desjenigen Schönen zu nähren, das in den Werken leuchtet, welche die Bewunderung von Jahrhunderten geheiligt hat.

Armide wurde am 23. September 1777 zum ersten Male gegeben: das Buch, ein treffliches Gedicht von Quinault, bot der Musik die mannigfachste Gelegenheit, heroische und leidenschaftliche, so wie anmuthige und einschmeichelnde Stimmungen und Situationen zu schildern.

Beim Aufgehen des Vorhangs stellt die Scene den Palast der Armide vor, jener Zauberin und Königin von Damascus. Sie erscheint mit ihren Begleiterinnen; ihre Stirn ist umwölkt, was diesen unbegreiflich ist. Jung, schön, alle Ritter zu einer leidenschaftlichen Liebe entflammend, die ihr selbst fremd ist, Siegerin im Lager Gottfried's von Bouillon, bleibt ihr nichts zu wünschen übrig; und dennoch umlagern dunkle Gedanken ihren Sinn. Armide, voll Hass gegen Rinaldo, liebt ihn dennoch und will es sich nicht ge-

*) Das Original dieses Aufsatzes befindet sich im December-Hefte v. J. der pariser *Revue contemporaine*. Sowohl der Inhalt als der seltene Umstand, dass der Verfasser eine der höchsten Stellungen im Staate einnimmt, ausserdem stets mit gelehrten Studien über Jurisprudenz und Geschichte beschäftigt ist und dennoch Musse gefunden hat, seine Kunstliebe durch eine solche Arbeit über ein musicalisches Werk zu bethätigen, haben uns veranlasst, den Aufsatz mit einigen Abkürzungen unseren Lesern mitzutheilen. Das Original ist aus der Feder des Herrn Senats-Präsidenten Trop long geflossen.

stehen; denn sie kann es nicht ertragen, dass der allein Unbeugsame von allen Rittern ihren Reizen trotzt. Zu diesem Stolze verschmähter Schönheit kommt noch das Schreckbild eines Traumes: sie sah Rinaldo, der auf sie eindrang, sie zu ermorden, und kneidend und flehend vor ihm empfing sie den Todesstoss, und liebte ihn dennoch.

Diese erste Scene ist nicht nach Art der heutigen Opern behandelt. Zu Gluck's und Mozart's Zeit brauchte eine Oper kein Effectstück unter dem Namen Introduction, wie es seit Rossini und Weber Mode geworden. Ein Meisterstück dieser Art ist ohne Zweifel die Introduction zu Wilhelm Tell; die zum Freischütz, in nicht so grossem Stil, ist ebenfalls meisterhaft in Bezug auf Frische, Originalität und Geist. Die alte Schule verschmähte zwar diese Form nicht ganz und gar, allein sie band sich nicht ein für alle Mal daran. Wenn Orpheus und Iphigenie auf Tauris die Aufmerksamkeit gleich Anfangs durch Verbindung der Solostimme mit Chören voll tragischen Ausdrucks fesseln, so beginnt Figaro's Hochzeit von Mozart dagegen mit einem einfachen Duett, gerade so wie Cimarosa's *Matrimonio segreto*. Freilich ist dieses Duett ein vollendetes Musikstück sowohl durch die feinen und lieblichen Motive, als durch den Gang des Basses und des Orchesters.

So hat auch Gluck die erste Scene der Armide nur mit ganz einfachen Mitteln behandelt. Die drei Personen vereinigen ihre Stimmen nicht. Der Dialog zwischen Armide und ihren Begleiterinnen erhält seine Farbe nur durch die Natur der Lage. Wo die Rede von kriegerischem Lärm und den Triumphen Ärmidens ist, lässt Gluck keineswegs Fanfare ertönen: sie wären hier nicht an der Stelle gewesen — „non erat his locus“ —. Der einzige Kunstgriff bei dieser Scene besteht in dem scharfen Contraste zwischen den Melodieen der Begleiterinnen und den Tonreihen, in welchen der Componist die Erbitterung, den verhaltenen Zorn, die düsteren Ahnungen der Herrin ausdrückt. Jene sind theils einzeln, theils vereint, einfach, leicht, naiv; sie würden ein Balsam für Ärmidens Herz sein, wenn dieses Herz für irgend einen Trost empfänglich wäre. Die Zauberin antwortet ihnen durch heftige Töne, wiewohl deren Kraft noch durch ein weises Maass im Ausdruck zurückgehalten wird. Ärmidens Seele strömt noch nicht über, sie verbirgt noch sich selbst und ihren Gefährtinnen ihre tiefste Wunde, ihr dreckigstes Verderben: die Liebe.

Der Componist hat gefühlt, dass der gewaltigere Ausbruch erst später kommen würde und kommen müsse, er wollte die Theilnahme steigern und die Stufen der Leidenschaft anschaulich machen. Es gehört ein Talent, das gar sehr Herr über sich selbst ist, dazu, um mit so tief begründeter Geschicklichkeit das Maass im Wahren zu hal-

ten. Und doch kenne ich bei all diesem Maasshalten kaum etwas Pathetischeres, als das Recitativ des Traumes. Gluck bereitet es vor durch die Unruhe im Orchester, durch den schnellen und scharf accentuirten Rhythmus in den Violinen, Violen und Bässen. Bei der Stelle:

Je suis tombée aux pieds de ce cruel vainqueur, etc.

athmen die malenden Töne Furcht und Schrecken und erlöschen am Ende der Erzählung in Schmerz und Schluchzen.

Gluck's Stil ist voll der reizendsten und ergreifendsten Einzelheiten; man höre hier z. B. Phenicens liebliche und ruhige Melodie zu den Worten:

*Nos tranquilles rivages
N'ont rien à redouter;*

und nachher die überraschende Wendung voll Stolz, wenn sie von den besiegten Rittern spricht, während bei Armidens Worten:

Que je le hais! que son mépris m'outrage!

man bereits den Sturm in diesem Herzen voll ungebändigter Leidenschaft grollen hört. Gluck zeichnet sich vor allen anderen Componisten durch die Wahrheit des Ausdrucks aus. Seine Musik gehört nicht zu derjenigen Art, die auf jeden Text passt, aus der man beliebig eine Polka, oder eine Liebeserklärung, oder ein Kriegslied machen kann. Er ist der treue Dolmetscher der Poesie; wie der Maler, der die Natur copirt, um sie zu verschönern, so copirt Gluck gewisser Maassen den Wortsinn, indem er in dessen Ausdruck die ganze Gewalt der Tonkunst legt.

Plötzlich erklingen Hörner und Trompeten. Hidraot erscheint, Ärmidens Oheim und ihr Lehrer in der Zauberei. Er wünscht, dass Armide seinen Thron durch eine Vermählung befestige; allein Armide preis't ihre Freiheit und will sich nur dem Besieger Rinaldo's — „wenn je ein solcher erscheinen kann“ — verbinden. Die angeführte Stelle war sonst berühmt, und sie verdient es auch durch ihren tiefen und charakteristischen musicalischen Ausdruck. Armide zeigt sich in dieser Scene ganz anders: liebenswürdig, wenn sie von ihrer Freiheit, stolz, wenn sie von einem künftigen Gemahl spricht. Drei feierliche Fermaten am Ende der drei melodischen Phrasen bezeichnen diesen majestätischen Charakter auf wunderbar schöne Weise.

Seitdem die Vertrauten des Teufels in der Oper auftreten, haben sie das Recht erhalten, sich barsch, schroff und rauh auszudrücken, wie Caspar und Bertram. Hidraot hatte für sie die Bahn gebrochen; seine beiden Arien sind von kühnen, überraschenden und schroffen Modulationen durchschnitten; doch bricht die eigentliche Hölle noch nicht darin los. Sie tragen die düstere Farbe eines Verdammten, die satanische Melancholie eines Greises, welcher

den höllischen Mächten verfallen und nahe daran ist, zu ihnen hinab zu müssen.

Allein plötzlich verändert sich die Scene, und ein heiterer Lichtstrahl leuchtet am Horizont auf. Der Chor tritt auf und singt Armidens Siege. Dieses Musikstück ist glänzend wie die Sonne im Osten, und voll Schwung und Leben. Das Orchester ist dabei reich und kunstvoll angewandt. Die funkelnden Violin-Figuren werden von kräftigen Bässen unterstützt und durch die Klänge der Oboen, Clarinetten, Fagotte und Hörner verziert. Zwei Mal schweigt der Chor, um die lieblichen Soli der Phenice und der Sidonie ertönen zu lassen, und zwei Mal nimmt er seine glänzende Melodie wieder auf. Endlich vereinigt sich auch der Tanz mit dem Gesange zur Feier des Triumphes der Zauberin.

Kaum aber verhallen die letzten Freudenklänge, als eine Trauerbotschaft Schrecken und Zorn erregt. Aront, der die gefangenen Ritter Armidens begleitete, tritt verwundet und wankend auf; ein furchtbarer Krieger hat ganz allein sie befreit. Armide, das Herz voll Ahnung, Liebe und Hass, ruft aus: „Rinald?“ — „Er war es!“ erwidert Aront. Nun läuft ein Schauer der Erbitterung und Wuth durch die Reihen des Volkes und der Krieger und bricht in die Worte aus:

*Poursuivons jusqu'au trépas
L'ennemi qui nous offense.*

Auf diese Worte hat Gluck das prachtvolle Allegro komponirt, welches den ersten Act schliesst, ein meisterhaftes Musikstück, welches den späteren Finalen zum Muster gedient hat; denn wir finden selbst in denen, die wir am meisten bewundern, im Don Juan und im Barbier von Sevilla, seine Formen wieder. Die Stimmen intoniren ein scharf rhythmisirtes Motiv, das Orchester entwickelt alle seine Klang-Elemente und wogt in schnellen Triolen auf allen Streich-Instrumenten dahin, während die Hörner die festen Noten des Rhythmus der Begleitung angeben. Die Aufregung, die Volkswuth sind hinreissend ausgedrückt; wenn es erlaubt ist, Musik und Poesie zu vergleichen, so möchte ich sagen, dass dieses Stück so episch und grossartig ist, wie die schönsten Abschnitte der Ilias.

Im zweiten Acte tritt nach einem markigen Vorspiele Rinaldo mit Artemidor, einem der Gefangenen Armidens, die er befreit hat, auf. Er ist eines Zweikampfes wegen aus Gottfried's Lager verbannt und kommt auf seinem Ritterzuge auf Armidens Gebiet. Artemidor warnt ihn, aber Rinaldo's Herz kennt keine Furcht und glaubt sich fest und sicher gegen Armidens Zauberei und Rache.

Ein heroisch-majestäisches Recitativ eröffnet die Scene; allein bei dem Ausdruck des Schmerzes des Helden, dass er seinen Arm nicht der Befreiung der heiligen Stadt

weihen kann, ändert sich der Charakter der Musik, und die Ausbrüche dieses Schmerzes hallen in den Accorden wieder, welche wie Seufzer aus dem Orchester herauftönen. Es findet sich da ein harmonischer Gang, bei welchem sich das Recitativ dem Takte unterordnet und einen grossen Eindruck macht, der Meyerbeer zu einer Stelle im Recitativ der Alice im ersten Acte vom Robert begeistert hat („Pour accomplir l'ordre de votre père“). Die folgende Arie hat einen ritterlichen Charakter.

Während dann der Held weiter auf dem Gebiete der Zauberin vordringt, erscheint diese mit Hidraot auf der Scene, und es folgt das berühmte Duett: „*Esprits de haine et de rage!*“ — die Heraufbeschwörung der höllischen Dämonen.

Nach einem Vorspiele in *F*, welchem wiederholte Synkopen eine spannende Bewegung geben, drückt ein kurzes Recitativ den Hauptgedanken der Scene aus. Dann bringen die Violinen und Violoncelle bald in Terzen, bald in Sexten in dem schneidenden *E-dur* eine Figur, eine Art von Arpeggien, von denen jede Note doppelt angestrichen wird; diese Figur geht das ganze Stück hindurch fort und spiegelt gleichsam die Zähigkeit des Rachegefühls der Beschwörenden wieder. Die Bässe und Fagotte markiren die Grundnoten, während das Unisono der Oboen und Clarinetten und Bratschen mit ihren durchdringenden Tönen bald die tiefen Grundtöne, bald die zornigen Accente der Violinen unterstützen. Auf diesem düsteren und bewegten Grunde leuchten die Beschwörungen und Verwünschungen Armidens und Hidraot's auf; bald strömen die Flammen ihres Zornes in einander, bald antworten sich Beide wie das Echo dem Rufer, und das Ganze macht einen höchst tragischen Eindruck, und doch durchaus ohne Uebertreibung und ohne Lärm. Nicht einmal Trompeten und Pauken sind dabei. Selten ist das Aufgebot der Hölle mit so einfachen und doch so sicheren Mitteln be werkstelligt worden.

Die Hölle siegt, Rinaldo fällt in die Schlingen seiner Feindin. Der Anblick eines blühenden Gartens, von lauen Lüften durchwallt, ladet ihn ein, sich am Ufer eines Baches niederzulassen; er setzt sich und legt Helm und Panzer ab. Er schläft ein. Diese vortrefflich lyrische Situation ist durch Gluck mit allen Reizen seiner Muse geschmückt worden. Zu dem sanften Liede der Flöten lassen die Violinen ein leises Gemurmel ertönen; es ist wie ein leichter Duft, wie ein schmeichelnder Lufthauch. Alles ist hier vereinigt, um das Ohr zu entzücken, die umschleierten Töne der Violinen und die gehaltenen Noten der Clarinetten und Oboen, — Alles ist glatt und weich, wie Sammt und Seide. Rinaldo, entzückt und hingerissen, wiederholt die Melodie der Flöten und führt sie auf den Rosenwegen der

zauberischen Begleitung fort: „*Plus j'observe ces lieux, et plus je les admire.*“

Nach und nach wird die sanfte Harmonie noch weicher. Rinaldo sinkt in Schlaf, und seine Stimme verhallt in einzelnen Hauchen, die sich in dem wollüstigen *Pianissimo* des Orchesters verlieren. Um den Zauber zu vollenden, treten Chöre von Najaden und Schäfern auf, deren Gesang Liebe und Lust athmet; Flöten und Violinen vermahnen ihre zartesten Töne mit einander. Mozart hat eine Erinnerung daran in dem heiteren Chor: „*Giovinette che fate l'amore*“, im *Don Juan*. Bald treten auch die verführerischen Bewegungen und Melodien des Tanzes hinzu. Aber von allen diesen Düften der lyrischen Kunst ist der ausgesuchteste das Solo: „*On s'étonnerait moins que la saison nouvelle —*“, welches dieses reizende Gemälde schliesst. Es ist eine reine, durchsichtige, köstliche Melodie; das *Unisono* der Violinen und Bratschen gibt ihr einen Charakter von süßer Schwärmerie, die sich mit dem heiteren Inhalt vermahnt und dessen Eindruck erhöht.

Indess nahet der entscheidende Augenblick: Armide kommt, das Herz voll Rachlust, den Dolch in der Hand. Man ahnt ihr Kommen aus der Unruhe im Orchester, aus der Leidenschaft der Violinen in der hohen Ton-Region. „*Enfin il est en ma puissance!*“ beginnt das Recitativ von unvergleichlichem Ausdruck, dem eine der dramatischsten Arien folgt, die je geschrieben sind. Was für ein Glück für eine wahre Künstlerin, wenn sie ihr Talent in solch einem Meisterwerke zeigen kann! Warum hat das Vergessen der älteren Musik eine Sängerin wie z. B. die *Cruvelli* darum gebracht, hierin mit ihrer Kraft und ihrer Leidenschaft zu glänzen? Armide zückt den Dolch auf Rinaldo, aber bei seinem Anblicke stutzt sie; sie will sich zur Rache aufregen, aber ein anderes Gefühl überwältigt sie; das Mitleid ist stärker als der Hass, der Dolch entsinkt ihrer Hand. Dieses Recitativ ist von vollendetem Schönheit; der innere Kampf, der das Herz Armidens zerreisst, spricht aus dem Gesange und dem Orchester; man erbebt bei den steigenden Tonleitern der Violinen und Bässen und bei den klagenden Seufzern, die ihnen antworten. Dieses Stück ist erhaben pathetisch und dabei ganz Natur und Wahrheit.

Aber Armide betrügt sich selbst; nicht Mitleid ist es, dem sie gehorcht, die Liebe hat sie überwältigt, und das spricht die folgende Arie: „*Ah! quelle cruauté de lui ratur le jour!*“ — auf herrliche Weise aus, eine Composition voll Zartheit und Empfindung, der Erguss einer liebenden, überwundenen Seele. Das *Andante con moto*, welches den dritten Abschnitt und den Schluss der Arie bildet, trägt dasselbe Gepräge wahren Gefühls („*Venez, secondez mes désirs*“). Bei der zauberischen Harmonie glaubt man zu sehen, wie sich auf Armidens Stimme die

Dämonen in Zephyre verwandeln und sie mit dem Geliebten in die fernste Wüste tragen, um dort ihre Schwachheit und ihre Scham zu verbergen.

(Schluss folgt.)

Carlo Rosa, romantische Oper in drei Acten.

Text von W. B. Scholz, Musik von Bernhard Scholz.

Wir glauben Ihres Interesses versichert zu sein, wenn wir Ihnen über den Eindruck berichten, welchen die kürzlich, am 15. und 17. December 1858, dahier aufgeführte neue Oper vorstehenden Namens auf uns gemacht hat.

Die Oper, die zum Theil unter italiänischen Edlen, zum Theil unter sizilischen Räubern spielt, schildert Kampf und Sieg edler Liebe, so wie unveränderbarer Geschwister-Treue, indem sie zugleich durch humoristische Intermezzo's Abwechslung gewährt.

Die Musik zeigt ein unzweifelhaftes Talent für Composition und insbesondere für dramatische Musik, da die einzelnen Persönlichkeiten der Oper musicalisch durchweg sehr präcis gezeichnet und die Ensemblestücke und Chöre original erfunden und äusserst wirksam ausgearbeitet sind. Die ganze Oper und vor Allem deren letztes Finale gehört unstreitig zu den besten dramatischen Producten der neueren Zeit.

Wir müssen hervorheben, dass das aus den ernsten Gesängen hervorleuchtende tiefe Gefühl, so wie das aus den komischen und bewegteren Stellen überall ersichtliche Leben den einzelnen Tonstücken eine seltene Frische verleiht. Unseres Erachtens trägt die Oper das Gepräge, als ob der talentvolle Componist durch eingehendes ernstes Studium von Meisterwerken sich eine Ueberlegenheit über seinen Stoff verschafft habe, die seiner Schöpfung einen classischen Anstrich gibt, ohne der Ursprünglichkeit der *Conception* Eintrag zu thun.

Zu grossem Ruhme muss dem Tondichter der Umstand gereichen, dass er, der Tagesmode zuwider, jede Effecthascherei mit glücklichem Tacte zu vermeiden und dagegen sein Verdienst vorwiegend in die Gediegenheit treffender Motive und in das Streben nach feiner und geschmackvoller Ausführung zu setzen gesucht hat. Nirgend findet sich gesuchte oder überladene Instrumentation, aber auch ohne sie weiss der Componist die dramatische Wirkung bis zum Schlusse der Oper zu steigern, wenngleich das Textbuch ihm in dieser Richtung nicht recht förderlich war, da die Entwicklung der Handlung zu sehr von Anfang an durchblickt, und der Zuhörer nicht durch den Reiz und die Spannung der Handlung, sondern zuletzt

vorwiegend, wo nicht ausschliesslich durch den musicalischen Inhalt der Oper Anregung zu finden vermag.

Tadeln müssen wir, dass die Anlage des Libretto's trotz dessen Reichthums an dankbaren ernsten und komischen Motiven nicht mit grösserer Sorgfalt erfolgte, dass ferner, wie uns scheint, aus Laune eine Ouverture der Oper vorenthalten wurde, obwohl deren Zeitdauer eine solche entschieden gestatten würde.

Dagegen muss unser Gesammt-Urtheil ausnehmend günstig für den Componisten lauten, weil sein ganzes Werk den Ausdruck grosser Begabung und durchaus nobler und geschmackvoller Durchführung an der Stirn trägt.—Charakteristisch dürfte noch sein, dass der Schöpfer desselben, bewusst oder unbewusst, einen förmlichen Contrast gegenüber der jetzigen Richtung bildet, die nicht in der höchsten Schönheit von Erfindung und Form ihre Aufgabe findet, sondern in dem titanischen Bestreben, selbst mit Ueberschreitung der ästhetischen Gränzen, durch excentrische Motive und überschwängliche Instrumental-Effecte dem Zuhörer zu imponiren.

Die Oper wurde in höchst würdiger Weise vom Personale und Orchester zur Aufführung gebracht, und lebhafter Applaus, so wie Hervorruß des Componisten und der Mitwirkenden an den beiden betreffenden Abenden bewies auf das unverkennbarste den Beifall der Zuhörer, die um so befriedigter schienen, als die Oper bei sehr dankbaren Hauptrollen eben so für grosse wie für kleinere Bühnen gerecht erscheint, somit auch die Leistungsfähigkeit des hiesigen Theaters nicht überschritt.

Nürnberg, den 30. Januar 1859.

M.

Johann Vogt.

Als wir in Nr. 32 des Jahrgangs 1855 dieser Zeitung einige biographische Nachrichten über Herrn Johann Vogt gaben und die musicalische Welt auf diesen bedeutenden Künstler aufmerksam machten, erwarteten wir, gar bald Früchte seines Talentes zu sehen, die der Oeffentlichkeit anheim fallen und unser Urtheil rechtfertigen würden. Diese Erwartung hat uns denn auch keineswegs getäuscht; es sind von ihm bereits bis zur Opuszahl 36 verschiedene Werke für Orgel und namentlich für Pianoforte bei den Verlegern Breitkopf & Härtel, ferner bei Kistner in Leipzig, Spina in Wien, Bote & Bock in Berlin erschienen. Ausserdem hat er ein Oratorium: „Die Erweckung des Lazarus“, geschrieben, welches im Herbste vorigen Jahres zu Berlin aufgeführt worden ist und grosse Anerkennung gefunden hat. Die Kritik sprach sich darüber sowohl in allen berliner Blättern, als auch in der

Niederrheinischen Musik-Zeitung (1858, Nr. 48) sehr vortheilhaft aus. Hervorgehoben wurde besonders die geschickte Behandlung der Chöre und des Recitativs, so wie die sichere musicalische Technik, die überall etwas Fertiges und Ganzes gibt, während die melodische Erfindung stets edel bleibt.

Herr Vogt (geb. den 17. Januar 1823 zu Gross-Tinz bei Liegnitz in Schlesien) hat seinen Wohnsitz in Petersburg, ist gegenwärtig aber wiederum auf einer Reise nach Paris und London begriffen. Da er einige Tage in Köln verweilte, so hatten wir Gelegenheit, durch Einsicht der Partitur des genannten Oratoriums unser Urtheil mit dem der berliner Kritik in Einklang zu bringen. Ausserdem lernten wir Herrn Vogt als einen tüchtigen Clavierspieler kennen, der namentlich seine eigenen schwierigen contrapunktischen Clavierstücke mit einer seltenen Meisterschaft in Klarheit und Kraft bewältigt. Als Componist im contrapunktischen Stile steht er gegenwärtig unbedingt als einzig da; seine Compositionen sind aber nicht etwa bloss contrapunktische Studien, sondern zugleich Werke von Geist und Phantasie, denen nicht bloss der Musiker mit grosser Befriedigung folgt, sondern an denen auch der Kunstmäzen, der bei der Musik auch denkend zuhört, sich erfreuen wird, zumal da jetzt auch in weiteren Kreisen durch die häufigere Vorführung von J. S. Bach's Sachen der Sinn für diese ernste Gattung immer mehr genährt wird.

Die Fuge in *D-moll* für zwei Pianoforte, aus der Orgel-Phantasie Op. 5 gezogen — bei Breitkopf & Härtel, die zweite Stimme in Partitur — ist ein majestatisches Werk mit kräftiger Steigerung.

Ihr schliesst sich in ebenfalls grossartigem Stile Op. 18 an: Präludium und Fuge in *G-dur* für zwei Claviere, M. Hauptmann gewidmet — auch bei Breitkopf & Härtel.

Op. 19, Franz Liszt gewidmet, ist ein *Prélude* und eine *Toccata* in *C-dur*, letztere natürlich contrapunktisch gearbeitet, durchweg in Sechszzehntel-Triolen sprudelnd und glänzend; sie erfordert einen gewaltigen Spieler, macht unter dessen Händen aber grosse Wirkung; ein brillantes Virtuosenstück im strengen Stile, eine Seltenheit in unserer Zeit! (Bei Breitkopf & Härtel.)

Ein ganz vorzügliches Werk sind die drei *Préludes et Fugues pour le Piano*, Op. 20, bei Breitkopf & Härtel in drei Lieferungen (zu 15 Ngr. jede) erschienen. Nr. 1 ist Adolf Henselt gewidmet, an dessen Stil das Präludium erinnert, dem eine recht melodische Fuge von weichem Charakter folgt, beides in *A-dur*. — Nr. 2, in *A-moll*, J. Moscheles gewidmet, enthält ein ausführliches geistreiches Präludium von fünf Seiten und eine sehr in-

teressante Fuge von vier Seiten, die ebenfalls einen anmuthigen Charakter hat und ausnehmend anspricht.—Nr. 3, in *G-moll*, dem Fürsten Wladimir Odoewsky zugeeignet, Präludium von drei und Fuge von vier Seiten, ersteres *Andante con moto*, letztere *Allegro vivace*. Das Thema der Fuge ist nicht so originel, als in den beiden ersten Nummern, aber lebendig und hübsch bearbeitet.

Es ist dem Componisten in diesen Sachen gelungen, das Interessante und Ansprechende mit dem strengen Stil zu vereinigen. Man könnte diese Fugen Salon-Fugen nennen, wenn der Widerspruch im Beiwort nicht zu gross wäre. Jedenfalls hat Halévy in Paris nicht Unrecht, wenn er, wie uns ein Freund schreibt, nach Anhörung von Vogt's Compositionen sagte: „*Mr. Vogt me paraît destiné à sauver le style beau, vrai et solide qui se perd de nos jours.*“

In der That hat Vogt versucht, den contrapunktischen oder wenigstens imitatorischen Stil auch auf eigentliche Salonstücke anzuwenden, und hat es mit Glück gethan in:

Deux Nocturnes pour le Piano, Op. 10, — in dem *Nocturne*, Op. 16, — und in dem Stück: *Les deux Truites* (Die beiden Forellen), Op. 24. — Ganz vorzüglich ist es ihm gelungen in Op. 10, Nr. 2, einem allerliebsten *Andantino* in *As-dur*, $\frac{2}{4}$ -Takt, mit fortlaufenden gebundenen Begleitungs-Figuren in den Mittelstimmen für beide Hände, und in Op. 24, einem anmuthigen Stücke in *Des-dur*, $\frac{4}{8}$ -Takt, grösstentheils mit Triolen-Bewegung in Sechszehteln.

Dass alle diese Compositionen für den vorgerückten Pianisten auch als Studien ganz vortrefflich zu gebrauchen sind, geht schon aus dem angegebenen Stil derselben hervor.

L. B.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Dinstag, den 1. Februar 1859.

Programm. Erster Theil: 1. Concert-Ouverture in *A-dur* von Jul. Rietz. 2. Arie *Non più di fiori* aus Titus von Mozart. 3. Sinfonie in *C-dur* von Franz Schubert. — Zweiter Theil: 4. Der 115. Psalm für Soli, Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy. 5. Arie aus der Oper *Mitrane* von Rossi (1686). 6. „*Alla trinità beata*“, Chorgesang *a capella* aus dem fünfzehnten Jahrhundert. 7. Variationen für eine Singstimme von Hummel, für Mad. Malibran geschrieben. 8. Ouverture zu *Egmont* von Beethoven.

Die Ouverture von Rietz wurde mit Präcision und Feuer gespielt und gefiel sehr, wie das bei der Frische und Lebendigkeit dieser Composition überall der Fall ist. Die Ausführung der Sinfonie von Schubert war im Ganzen gut, doch schien es uns, als wenn

das rechte Feuer des Orchesters erst beim letzten Satze aufgeleuchtet hätte, welcher freilich auch im Gehalt der schwungvollste ist und lebhaften Applaus davontrug. Es bleibt ewig zu bedauern, dass das Schicksal dem Componisten nicht vergönnt hat, an den genial erfundenen Stoff dieser Sinfonie in reiferen Jahren die letzte Hand in Bezug auf Maass und Formgestaltung (selbst hier und da auch auf die Instrumentirung) zu legen — was freilich bei allen grössten Instrumental-Compositionen Schubert's vermisst wird, dessen üppige Phantasie das durch Ebenmaass und Formgesetze begränzte Gebiet stets überwucherte. Ob er selbst wohl jemals diese Sinfonie gehört haben mag? Wir wissen es nicht, da die Nachrichten über sein Leben so dürftig sind. Es scheint uns aber zu rechtfertigen, wenn einer dasjenige, was Schubert späterhin gewiss selbst gethan haben würde, noch heute thäte, nämlich Verkürzungen damit vornehme — trotz alles Geschreies über Verletzung der Pietät.

Mendelssohn's 115. Psalm: „*Nicht unserm Namen, Herr!*“ ist ein früheres Werk des Componisten, das in mancher Hinsicht das Studium Bach's deutlich verräth, aber auch wiederum Stücke hat, die dem Schönsten, was Mendelssohn späterhin geschrieben hat, an die Seite zu stellen sind, wohin wir namentlich den achtstimmigen Chor ohne Orchester-Begleitung rechnen, der übrigens auch ganz vortrefflich gesungen wurde. Dennoch wurde die Ausführung desselben von dem ausserordentlich schönen Vortrage des lieblichen *Alla trinità beata* übertroffen, der mit Recht vom Publicum durch lauten Beifall gefeiert wurde.

Die Königin des Abends war Fräulein Anna Bochkoltz-Falconi, welche die im Programm angegebenen Gesangstücke vortrug und damit eine so glänzende Aufnahme durch stürmischen Applaus und wiederholten Hervorrufland, wie man sie bei unserem Concert-Publicum nur selten erlebt. Fräulein Bochkoltz ist eine von jenen deutschen Sängerinnen der zweiten und ersten Generation unseres Jahrhunderts, welche dem italiänischen Himmel sein ausschliessliches Vorrecht, schöne Stimmen und vollendete Gesangsbildung zu erzeugen, mit Erfolg bestritten und ihm nur noch die äussere Concession gemacht haben, die consonantische Rauhheit ihres Namens der südlichen Vocalisation anzupassen. Die eminente Virtuosität dieser Künstlerin in allen technischen Dingen ist bewundernswert und dürfte jetzt, da Henriette Sontag nicht mehr ist und Jenny Lind sich in immer dichtere Schleier ihres Ruhmes hüllt, wohl nicht ihres Gleichen haben. Dabei ist der Umfang ihrer Stimme, obwohl die höheren Töne im Forte etwas scharf geworden sind, noch immer höchst merkwürdig, und das tiefe Brustregister imponirt besonders der Menge durch Kraft und Fülle, während der Kenner vielleicht bei einigen Tönen desselben weniger Breite und mehr intensiven Klang wünschen dürfte. Einen wirklichen Triumph feierte die Sängerin durch den Vortrag der Hummel'schen Variationen, die einen nicht enden wollenden Applaus erregten, worauf die Künstlerin so freundlich war, die Schluss-Variation zu wiederholen. Man kann in der That in diesem Genre nichts Vollendeteres hören.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Bei dem diesjährigen Krönungs- und Ordensfeste erhielt der General-Intendant von Hülsen den Rothen Adler-Orden zweiter Classe. Der Rothe Adler-Orden vierter Classe wurde dem

k. Capellmeister Dorn und dem k. Hof-Musicalienhändler Bock ertheilt.

Laryngoskopie (Kehlkopfschau). Im Jahre 1855 hatte Manuel Garcia, der jetzt in London lebende Mediciner und Gesanglehrer, in dem *Philosophical Magazine and Journal of Science* mittheilt, dass er vermöge eines Spiegels die Formation und Bewegung der Stimmbänder während des Singens betrachtet habe, und nicht bloss die so gewonnenen Bilder beschrieben, sondern auch weitere Hypothesen daran geknüpft. Wie alles Neue, wurde diese seine Mittheilung allenthalben, auch von mir, angezweifelt, bis im Juni 1858 Prof. Czermak in Wien mit dem Kehlkopf-Spiegel selbst auch Versuche anstellte und einige der Garcia'schen Resultate nicht bloss bekräftigte — in dem Sitzungsberichte der mathematischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Vol. XXIX. —, sondern sogar bis auf die Theilungsstelle der Luftröhre, in ihre beiden Aeste hinabgesehen haben will. Dass ein Gesanglehrer, welcher sich mit der bisherigen traditionel-empirischen Behandlung der menschlichen Stimme nicht begnügt, sondern auch hier wissenschaftliche Einsicht und Sicherheit vorzieht, dies nicht unbeachtet an sich vorübergehen lassen konnte, ist klar; und so habe auch ich seit mehreren Monaten mich vor Allem daran zu gewöhnen gesucht, den fremden Körper im Schlunde ertragen zu können. Endlich glaubte sowohl ich als einer meiner Schüler mit der Untersuchung beginnen zu können; ich liess einen Spiegel von Metall anfertigen, concentrirte das Licht einer Lampe auf denselben, und nach einer Reihe vieler — besonders durch die Lage der Zungenwurzel — misslungener Versuche gelang es uns endlich, unter freundlicher Mitwirkung des Herrn Dr. med. Weidehase, vortreffliche Bilder zu gewinnen. Wir sahen das Auseinandertreten der Stimmbänder beim Einathmen und durch die offene Glottis weit hinab in die Luftröhre, so wie die rasche Annäherung der Stimmbänder bei der Tongebung. — Dass somit die Laryngoskopie keine Charlatanerie ist, ist thatsächlich erwiesen; welche Resultate sich jedoch daraus für die Gesangskunst-Lehre ziehen lassen, werden erst weitere zahlreiche Versuche mit noch bestimmteren Bildern uns lehren; bis jetzt sind jene von uns gewonnenen Bilder die vollste Bestätigung der bei der Erzeugung der Töne am ausgeschnittenen Kehlkopf gewonnenen Resultate.

Berlin, den 14. Januar 1859.

Dr. Schwarz.

Ueber die Zukunftsmusik bringt der Oesterreichische Schulbote vom 8. Januar einen für den Leserkreis dieses Blattes berechneten erklärenden Aufsat. Der Verfasser beantwortet die Frage, was denn eigentlich die so genannte Zukunftsmusik charakterisire, mit folgenden Behauptungen: „Einmal zeichnet sie sich aus durch ein übermässiges Haschen nach Effect“; dahin gehören „das Rasen und Toben in gewaltigen Tonmassen, die Benutzung recht einschneidender Gegensätze, der Mangel an Maasshalten“; — „in zweiter Linie kennzeichnen sich die Zukunftsmusiker durch das Streben, aus der Musik mehr machen zu wollen, als sie ist“, daher die „Programmmusik“; — „drittens charakterisirt sich die neue Schule durch das Streben nach neuen Formen des musicalischen Ausdrucks“; — „ein anderes Merkmal der neuen Musik ist der Mangel an Melodie“; — „endlich sind die Compositionen der Zukunftsmänner oft verkünstelt und schwer verständlich und bieten den Ausführenden viele Schwierigkeiten“. — Alle diese Punkte werden in dem klar und anspruchlos gehaltenen Aufsatze einzeln begründet.

Eine Tochter der einst so berühmten Sängerin van Hasselt-Barth, im Besitz einer schönen Stimme und der ausgezeichneten Schule ihrer Mutter, wird in diesem Winter ihre dramatische Laufbahn beginnen.

Leipzig. Marschner's Vampyr hat sich ungeachtet mangelhafter Ausführung wieder als Lieblings-Oper des hiesigen musikliebenden Publicums bewährt.

Dresden. Das Modell des Standbildes C. M. von Weber's von Rietschel ist in dessen Atelier ausgestellt. Die stehende Figur ist bedeutend über Lebensgrösse; mit der Linken auf ein Notenpult gestützt, auf dessen Vorderseite die chronologisch folgenden vier grossen Tonwerke verzeichnet sind, hält er mit der Rechten, den langen, reich drapirten Mantel zugleich fassend, einen Lorberzweig. Der Kopf ist in die Höhe gerichtet und spricht die höchste Begeisterung aus. Die Aehnlichkeit soll treffend sein, das Ganze einen grossartigen, erhebenden Eindruck machen.

München. Eine neue Oper, „Die Weiber von Weinsberg“, von G. Schmidt ist vom Publicum beklatscht und bejubelt worden. Die Musik ist leicht und gefällig, doch voll Anklänge an allbekannte Motive. In der Freude, nach Jahresfrist endlich wieder eine Novität zu hören, und bestochen durch die trefflichen Gesangsesleistungen unseres Kindermann und der Frau Diez, schien das Publicum nicht zu bemerken, dass die hier vorliegende Behandlung des historischen Stoffes eine der schönsten Episoden der deutschen Geschichte in eine lächerliche Parodie verwandelt habe.

Wien. Wir kommen noch einmal auf die Leistungen der Schwestern Ferni zurück, um zu melden, dass zu guter Letzt doch ein gehaltvolles Stück in ihr Programm Aufnahme fand. Fräulein Carolina spielte das Mendelssohn'sche Concert theilweise mit Bravour, aber auch mit jener Aengstlichkeit, die einer ungewohnten Aufgabe gegenüber wohl begreiflich ist. Wir haben diese Composition von einheimischen Künstlern schon besser, namentlich von Hellmesberger, mit ungleich tieferem Gefühl vortragen gehört, und möchten nach diesem Versuche fast zweifeln, dass die ausgezeichneten italiänischen Virtuosinnen sich je (wenn sie's auch wollen) in diese Richtung hinein zu spielen vermöchten.

Das zweite und letzte Concert des Herrn Jaell in den Abendstunden des 13 v. Mts. hatte ein zahlreiches Publicum herangezogen, das sich des meisterhaften Spiels des Virtuosen sichtlich erfreute. Anstatt der angekündigten Sonate für Piano und Violine in G-dur von Beethoven, welche wegen Unwohlseins des Herrn Hellmesberger wegbleiben musste, spielte der Concertgeber die B-dur-Sonate von Beethoven für Pianoforte allein, dieses klare, reizvolle, milde Tonstück, das noch so sehr an die vorangegangenen Meister erinnert, aus jener Zeit, wo Beethoven, wenn er componirte, noch keine andere Absicht hatte, als seine Seele unbewusst in Tönen ausströmen zu lassen, und diese Seele noch vertrauensvoll an dem Dasein hing; wo der Gedanke noch nicht von schneidenden Gegensätzen, bitteren Erfahrungen, dunklen Erscheinungen verdüstert, sich gebieterisch in das Walten der Phantasie mischte und ihren Flug aus den leichten Regionen der Schönheit abzog. Herr Jaell spielte das schöne Werk ganz im Geiste des Tondichters, keine der feinen Conturen und Wendungen ging verloren, sein Vortrag war von warmer Empfindung durchseelt, ohne je die zarte Gränze zu überschreiten. Nebstbei spielte der Concertgeber noch fünf Tonstücke für Piano allein und zwar: a) Lied ohne Worte von Mendelssohn, b) Scherzo von Chopin, c) „Stille Liebe“, Lied von Schumann (übertragen), d) „Le Carillon“ und e) „Polka de Salon“, die drei letzten genannten von eigener Composition. In allen diesen Vorträgen zeigte sich der Virtuose im glänzendsten Lichte; namentlich war die Vertheilung von Licht und Schatten in dem originellen Chopin'schen Scherzo von überraschender Wirkung, und der ein magisches Glockenspiel aus den Tasten hervorzuwerende Anschlag im „Carillon“ erregte stürmischen Beifall. Den meisten Anklang aber fand die von den Herren

Jaell und Dachs gespielte symphonische Dichtung „Les Préludes“ (nach Lamartine) von Franz Liszt für zwei Pianoforte, weniger durch den Werth und die Macht der Tondichtung, obwohl sie unter die Besserer von Liszt gehört, die uns bald in eine Stimmung hineinführt und der rhapsodischen Behandlung nicht alle rhythmischen und melodischen Stützen versagt, als durch das ganz meisterhafte, vollendete Spiel voll Kraft und Begeisterung der beiden mit einander wetteifernden Virtuosen. Am Schlusse wiederholt stürmisch gerufen, gab Herr Jaell noch eine Triller-Etude zu, deren wundervolle Ausführung Sensation machte.

Die florentinische Musik-Zeitung „Armonia“ brachte im vorigen Jahre eine Reihe von Aufsätzen über Verdi's Musik, welche in so fern bemerkenswerth sind, als darin mit einem in Italien unerhörten Freimuthe auch der Schattenseiten des Verdi'schen Stils Erwähnung geschieht. Dieses „Studio sulle opere di Giuseppe Verdi“ ist so eben in Florenz in einem Bande von mehr als 300 Seiten herausgekommen.

Neapel. Am Ende des vorigen Monats veranstaltete das hierige königliche Conservatorium der Musik ein grosses Concert, durch die Schüler ausgeführt. Das Programm bestand aus Beethoven's „Eroica“, aus einer neuen fünfstimmigen Motette, „Salutaris Hostia“, von Rossini (im Chor gesungen), so wie aus einem Chor aus Beethoven's „Christus am Oelberg“. Unter den Zuhörern befand sich auch Verdi.

Gratz. Frau Clara Wieck-Schumann gab hier zwei Matineen in der Ressource und spielte auch im Theater mit Orchester-Begleitung. Zuspruch und Erfolg waren gleich gross.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Bach, J. S., Messe in H-moll. (Nach der Ausg. der Bach-Gesellschaft und mit Genehmigung derselben.) Chorstimmen (Sopran I. u. II. à 15 Ngr., Alt 20 Ngr., Tenor und Bass à 17½ Ngr.) 2 Thlr. 25 Ngr.

Bruch, Max, Op. 3, Jubilate, Amen. Gedicht von Th. Moore für Sopran-Solo, Chor und Orchester.

Partitur 15 Ngr.

Orchesterstimmen 22½ Ngr.

Clavier-Auszug 15 Ngr.

Singstimmen 7½ Ngr.

— Op. 4, Drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

Clementi, M., Sonaten für das Pianof. Neue, sorgf. revid. Ausgabe. Nr. 53, in C-dur, 20 Ngr.

„ 54, in G-dur, 15 Ngr.

„ 55, in D-dur, 17½ Ngr.

„ 56, in G-dur, 27½ Ngr.

„ 57, in H-moll, 17½ Ngr.

„ 58, in D-dur, 22½ Ngr.

Eccard und Stobäus, Preussische Festlieder auf das ganze Jahr für 5, 6, 7 u. 8 Stimmen. Nach den Elbinger und Königsberger Original-Ausgaben von 1642 u. 1644 herausgegeben von G. W. Teschner. Zweiter Theil. Partitur. 4 Thlr. 15 Ngr.

- Eccard und Stobäus**, Dieselben. Singstimmen. 1 bis 3. Abtheilung, à 1 Thlr. 20 Ngr. 5 Thlr.
- Gade, Niels W.**, Op. 35, Frühlings-Botschaft. Concertstück für Chor und Orchester. Partitur, 2 Thlr.
- Orchesterstimmen, 1 Thlr. 25 Ngr.
- Clavier-Auszug, 25 Ngr.
- Chorstimmen, à 2½ Ngr., 10 Ngr.
- Kiel, Fr.**, Op. 10, Vier zweistimmige Fugen für das Pianof. 20 Ngr.
- Köhler, L.**, Op. 70, Mechanische und technische Clavier-Studien, als tägliche Uebungen für jede Bildungsstufe. 3 Thlr.
- Kullak, Th.**, Op. 105, Im Grünen. Kleine Stücke f. Pianof. 22 Ngr.
- — Op. 106, La Gracieuse. Impromptu pour le Piano. 15 Ngr.
- Lalo, E.**, Op. 19, Quatuor (Es-dur) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 2 Thlr.
- Liszt, F.**, Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. Partitur. Nr. 12. Die Ideale (nach Schiller). 2 Thlr. 15 Ngr.
- — Dieselbe für 2 Pianoforte. 2 Thlr. 15 Ngr.
- Mazzoni, A.**, Solfeggien für die Mittelstimme zu Solo- und Chorgesang mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Julius Stern. (Eingeführt im Conservatorium der Musik zu Berlin.) Zwei Hefte, à 1 Thlr. 2 Thlr.
- Merkel, G.**, Op. 18, Albumblätter. 4 Charakterstücke f. d. Pianoforte.
- Nr. 1. Frühlingslied, in E-dur, 10 Ngr.
- „ 2. Wanderlied, in F-dur, 5 Ngr.
- „ 3. Impromptu, in A-dur, 8 Ngr.
- „ 4. Wiegenlied, in B-dur, 5 Ngr.
- Reinthaler, C.**, Op. 10, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
- Sawath, Caroline**, Op. 13, La Résignation. Morceau de Salon pour le Piano. 10 Ngr.
- — Op. 14, Zwei Tonstücke. Glöcklein im Thale, und: Vögleins Botschaft, für das Pianoforte. 15 Ngr.
- Schlottmann, L.**, Op. 7, Deuxième Valse-Caprice pour le Piano. 15 Ngr.
- — Op. 8, Trois Capricettes pour le Piano. 18 Ngr.
- — Op. 9, Scherzo alla Turca pour le Piano. 15 Ngr.
- — Op. 10, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
- Zander, D.**, Op. 3, Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 12 Ngr.

Iphigenie in Aulis, Musik von J. C. von Gluck, Text nach der Bearbeitung von Richard Wagner. 4 Ngr.

Naumann, C. E., Ueber die verschiedenen Bestimmungen der Ton-Verhältnisse und die Bedeutung des Pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik. 22½ Ngr.

Richter, E. F., Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon. Zunächst für den Gebrauch am Conservatorium der Musik zu Leipzig. 1 Thlr.

Wagner, Richard, Tristan und Isolde, Textbuch. 20 Ngr.

Wohlfahrt, H., Theoretisch-praktische Modulations-Schule. Die Accordfolge in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen nach leichter Methode zum Selbstunterricht für Musikschüler. 10 Ngr.

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.