

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 43.

KÖLN, 20. October 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Aus Frankfurt am Main (Cherubini's „Faniska“). Von A. Schindler. — Ueber griechische Musik. — Aus Aachen (Die verflossene Saison). Von N. — Stoppellese (Das Centralblatt des deutschen Cur- und Badelebens — Ein berliner Kritiker). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gesellschafts-Concerfe — Berlin, Rossini's „Semiramide“ — Regensburg, Beginn der Oper — Frankfurt am Main, „Vampyr“ und „Oberon“).

Aus Frankfurt am Main.

(Cherubini's „Faniska“)

Es unterliegt wohl keinem Zweifel mehr, dass ausser dem hiesigen Theater-Institut kein anderes von Cherubini's hundertjähriger Geburtsfeier Notiz genommen, denn das Aufsuchen betreffender Nachrichten in deutschen Blättern war bisher vergeblich. Auch pariser Blätter haben von irgend einem Acte zu Ehren des grossen Meisters, dem Frankreich noch mehr als Deutschland schuldet, nichts gemeldet. Oder wird vielleicht das Conservatoire nachträglich noch mit einer Solennität hervortreten? Von allen Musik-Instituten Frankreichs läge diesem wohl zunächst die Pflicht ob, das Andenken an Cherubini, der durch seine mehrere Jahrzehende umfassende weise Leitung und unmittelbare Lehre dieses Institut zu Ruhm und Ehren erhoben, in dankbarster Weise zu feiern. Schon die nächsten Wochen werden uns zeigen, ob man dieser Verpflichtung dort eingedenk war.

Unser Theater wollte den 8. September nicht vorüber gehen lassen, ohne die Bedeutung dieses Tages den zahlreichen Verehrern Cherubini's hierselbst in Erinnerung zu bringen. Dass dies mit der Oper Faniska, einem seiner grössten und schwierigsten Werke, geschehen, ward in Nr. 39 d. Bl. bereits in Kurzem ausgesagt. Bei der gegenwärtigen Verfassung der frankfurter Opern-Gesellschaft, vornehmlich des weiblichen Personals, war dies ein fast allzu grosses Wagniss; allein guter Wille und Fleiss Seitens aller Solisten, aber auch Seitens der Leitung, haben einen künstlerischen Erfolg errungen, der kaum zu gewärtigen war, was sich vorzugsweise in der dritten Aufführung am 22. September, nach vollkommener Bekanntschaft mit dem Werke, bethägt hat. An vortrefflicher Leistung des tüchtig geschulten Chors und des Orchesters war ja im Voraus nicht zu zweifeln.

Pariser Kritikern hat es vor nicht lange gefallen, Beethoven's Fidelio wegen seiner reichen Instrumentirung eine Sinfonie mit obligaten Singstimmen zu nennen. Möge doch diesen Herren die Gelegenheit werden, Cherubini's Faniska zu hören, denn dagegen erscheint das Orchester in den meisten Nummern von Fidelio fast dürlig, auch weniger Reiz bietend, als das in Faniska. Dafür ist aber die Melodie in dem Werke des wiener Meisters durchweg von tieferem, edlerem Gehalte. Hierin finden sich in dem des Parisers einzelne Schwächen, die um so auffallender sind, als diese Oper für das in jenen Tagen auf hoher Stufe der Erkenntniss und Würdigung alles Guten im Opernfache stehende wiener Publicum geschrieben worden. Die Vereinigung der Umstände, dass beide grosse Zeitgenossen diese ihre Werke für dieselbe Bühne ausgearbeitet, dass beide dort am Orte freundschaftlich mit einander verkehrt, dass die ersten Aufführungen von Fidelio und Faniska nur drei Monate aus einander liegen (erstere fand statt am 20. November 1805, die der anderen am 25. Februar 1806, nicht am 6. desselben Monats, wie jüngst irrthümlich bemerkt worden) — auch diese Umstände geben Veranlassung, beide Schöpfungen in vocaler und instrumentaler Hinsicht etwas zu beleuchten.

Wie die Allg. Musik-Zeitung von 1805, Seite 766, meldet, war Cherubini's Ankunft in Wien im Monat August desselben Jahres erfolgt. Zur Zeit hatte Beethoven seine Partitur schon zu Ende gebracht. Dass unser Meister, bis dahin auf der Bühne ein Neuling, dem als Opern-Componisten bereits auf dem Gipfel seines Ruhmes stehenden Zeitgenossen seine Partitur alsbald vorgelegt, ist mir auch aus Cherubini's Munde bekannt; dass dieser dann den Aufführungen beigewohnt, würde sich von selbst verstehen, hätte er es nicht sofort nach Paris berichtet. Wenn sich demnach Cherubini gleich bei Beginn seiner Arbeit vorgenommen haben sollte, all sein Wissen und Vermögen zusammen zu fassen, um noch Höheres zu leisten, als von ihm

bis dahin gehört worden, und somit auch den Componisten des Fidelio zu überbieten, so wird man dies wohl natürlich finden können. Ein vergleichender Blick, auf seine vorausgegangenen Opern gerichtet, darunter namentlich der Wasserträger neben Faniska nur als ein kleines Werk erscheint, führt uns vollends zur festen Ueberzeugung, dass, wie sechzehn Jahre später Rossini in seiner ebenfalls für das alte Wien geschriebenen Zelmira, mit welcher er selber am 13. April 1822 die Staggione eröffnete, das Höchste seiner Kunst zu bieten beabsichtigt hatte, so auch Cherubini in diesem Werke sein Allerbestes gerade den wiener Musikfreunden zu bieten in Absicht gehabt. Nach welcher Seite hin ihm dies gelungen, zeigt uns das Orchester, denn Reizvollereres, durch Mischung der Tonfarben Prächtigeres, dies alles ohne Spur wahrnehmbarer Reflexion, dürfte es im ganzen Opernbereiche wohl nicht wieder geben — Mozart's Opernmusik nicht in Betracht gezogen —, als in Faniska zu hören. Diesem Theile des Werkes jedoch einen in jeder Hinsicht ebenbürtigen vocalen zur Seite zu stellen, das ist dem schöpferischen Genius Cherubini's nicht gelungen, ja, es scheint überhaupt unmöglich, dass das Maass nach beiden Seiten hin ein gleiches hätte sein können ohne Einschränkung des orchestralen Theiles. Indess mag doch dieses ungleiche Verhältniss der beiden Haupt-Factoren erst bei dem kläglichen Zustande der gegenwärtigen Gesangskunst gewichtig erscheinen; denn kennt man den Stand dieser Dinge früherer Zeit, und hat man die Meister und Meisterinnen in ihrer Wirksamkeit gehört, denen Cherubini die Parte seiner Oper zunächst angepasst, so wird mit ihm über allzu grosse Reichhaltigkeit des Orchesters auf Kosten der Singstimmen kaum zu rechten sein, anderer Umstände, als z. B. ein sehr grosses Haus, nicht zu gedenken. Wie dem aber auch sei, das Werk so genossen, wie es sich uns gegenwärtig präsentirt, werden wir dem Fidelio gern das geringere Maass an Glanz und Pracht des Orchesters erlassen, weil gerade durch dieses Minus das richtige Verhältniss zwischen den Vocalen und Instrumentalen erzielt ist.

Thatsache ist, dass die Wiederaufführung der Faniska in den Kreisen sinniger Musikfreunde Stoff zu Controversen gegeben hat, in denen das Für und Wider manchmal viele Breitgrade aus einander gelegen ist. Die Einen wollten Veraltetes, die Anderen gar Triviales in der Vocal-Partie entdeckt haben und dergl. mehr. Lügen jedoch nicht volle dreissig Jahre zwischen der letzten Aufführung auf hiesiger Bühne und dem jetzigen Wiedererstehen, es würde sicherlich Keiner zu solch schiefem und ungerechtem Urtheil gekommen sein. Dass Einiges an Gesangs-Verzierungen oder Manieren (bisweilen ein Ueberfluss an Mordenten, auch Cadenzen mit dem gewissen Sexten-Sprung) veraltet

scheint, ist nur die Schuld tausendfältiger Nachahmung der späteren Zeit, und hinsichtlich des Trivialen verhält es sich gerade wie bei Mozart, dem sein Biograph Ulibischeff ja auch dergleichen aufgebürdet hat. Zugestanden darf aber werden, dass eben nicht allen Melodien in Faniska das Epitheton schön beigelegt werden kann.

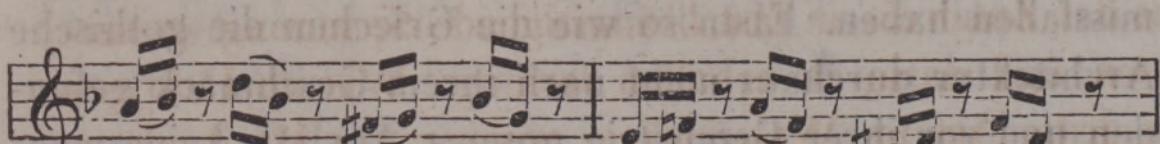
Es sei gestattet, einige Nummern besonders herauszuheben. Da ist im zweiten Acte ein Duett zwischen Faniska und ihrem Gatten Rasinski, das wegen rasch auf einander folgenden Wechselgesanges, dann wieder Zusammengehens in Terzen Aehnlichkeit mit dem Duett zwischen Leonore und Florestan im zweiten Acte von Fidelio hat. Auch die Situation: Rettung des eingekerkerten Gatten und Wieder vereinigung mit ihm, gleicht jener in Fidelio. Nicht zu verdenken, wenn die Zuhörer eine Einwirkung hierbei aus dieser Oper zu finden vermeinten. Es wäre jedoch schwer zu negiren, dass nicht bloss der Zufall hierbei sein Spiel getrieben und die etwas auffallende Aehnlichkeit bewirkt habe. Nr. 12 ist ein dreistimmiger Canon in *C-dur* über die Worte: „Hoffnung, du trocknest wieder sanft die Augenlider“, für zwei Soprane und Tenor, mit einem zehntaktigen Motiv; eminente Schönheit in Verwebung der Stimmen und reizvolle Orchestration fesseln bei jedesmaligem Anhören mächtig. Bei Vergleich mit Beethoven's Canon geräth man in Verlegenheit, welchem von beiden der Vorzug zu geben. Eben so ergeht es uns mit einem Terzett in *A-dur*, das mit seiner einfachen, durchsichtigen Factur und Innigkeit an das in gleicher Tonart in Fidelio erinnert, ohne sonst einen Vergleich zuzulassen. Als besondere Curiosität aber darf eine Romanze in *G-moll* für Tenor erwähnt werden, die Rasno, der Wegweiser im Gebirge, zu singen hat. Dieselbe ist eine offbare Nachbildung der Romanze in gleicher Tonart, welche der Savoyarde Michel im Wasserträger singt. Auch ist die Situation in beiden Opern eine nahe verwandte. Einer anderen Familien-Aehnlichkeit begegnen wir in einem Marsche in *A-dur* im dritten Acte, vornehmlich wegen imponirender Bewegung des Basses, wie diese dem Marsche im Wasserträger eigen. Ferner sei noch in tiefster Ehrfurcht vor dem grossen Meister der Einleitungen zum zweiten und dritten Acte gedacht — zwei ziemlich ausgedehnte Sätze, von denen ersterer auf die zunächst zu eröffnende Kerkerscene vorbereitet. Es versteht sich, dass es ein Nachtstück ist, das die Aufmerksamkeit des Zuhörers in fast beängstigende Spannung zu versetzen und darin zu erhalten vermag. Wie im Uebrigen der dritte Act im Wasserträger weniger an Musik als an Dialog hören lässt, so im Gleichen der dritte Act in Faniska, und dieses Zuviel an Prosa, noch dazu an interessloser, drückt die Stimmung des Auditoriums offenbar um einige Grade herab. Nur eine anziehende Handlung, die

—wie in Fidelio— auf ein edles, der Erhabenheit der Musik entsprechendes Motiv gebaut sein müsste, und diese Oper würde zu den unvergänglichen Monumenten dramatischer Tonkunst gezählt werden können! Der alberne Stoff, den wir da abwickeln sehen müssen, stört den reinen Genuss. Und gleiches Schicksal aus gleichen Ursachen haben die meisten der Cherubini'schen Opern zu erfahren gehabt.

Wer kennt nicht die Ouverture zu dieser Oper und ist nicht bei jedesmaligem Anhören davon entzückt*)? Wie in keiner anderen der fest in sich abgeschlossenen und charakteristischen Ouvertüren dieses Meisters bewegt sich der Allegro-Satz gleich vom Motiv an zumeist in kurzen und getrennten Rhythmen, die für gute, dem Charakter entsprechende Ausführung weit schwieriger werden, als ein breit dahin strömender Rhythmus, wie z. B. in Lodoiska, Medea, Wasserträger und in anderen der Cherubini'schen Ouvertüren. Soll der Ernst dieses Satzes nicht in sein Gegentheil umschlagen, soll der Zuhörer auf die Darstellung eines gesungenen Drama's, nicht vielmehr einer Komödie, vorbereitet werden, so wird es sich vor Allem um die dem Inhalte angemessene Bewegung handeln, die der Componist einfach mit Allegro bezeichnet. Das Tempo aber, in welchem dieser Satz ausgeführt worden, war ein Presto, wodurch sich eine Störung des Charakteristischen ergeben musste, abgesehen davon, dass unzählige Feinheiten im Dynamischen auch noch verschwinden mussten. Bei solcher Temponahme wird eine vermehrte Beschleunigung von einem rhythmischen Gliede zum anderen um so gewisser eintreten, wenn der Dirigent noch duldet oder etwa gar überhört, dass die Stelle im zweiten Theile des Motivs:



u. s. w., wobei der Bogen wegen des gleichmässigen, nur merkbaren Accents auf jeder Achtelnote als Vorhalt fest die Saite berühren und das Ganze in einer gewissen Verbindung gehalten werden muss, so zerrissen wird, dass die Bestandtheile wie Fetzen im Winde herumfliegen, als z. B.:



Ein anderer Beweis von der tadelnswerthen Behandlung dieses herrlichen Tongemäldes bei den Aufführungen im frankfurter Theater kann durch eine Gruppe aus dem Seitensatze anschaulich gemacht werden, die so geschrieben steht:



aber wegen der bis dahin schon zur Hetzjagd ausgearteten Bewegung als Triole:



hinausgeschleudert worden, weil zu nachdrücklichem Beachten der Achtelnote keine Zeit war. Noch verschiedene andere leichtfertige Incorrectheiten aus der Orchester-Partie wären mit Grund zu beanstanden, aber wohl eben so erfolglos, wie das eben Bemerkte. Dieses Wenigen wegen wäre schon um Verzeihung zu bitten!

Will man wissen, wie Cherubini das Tempo Allegro überhaupt verstanden, so belehrt uns hierüber ein Factum aus dem Jahre 1805. Bald nach seiner Ankunft in Wien dirigierte er seinen Wasserträger im Theater an der Wien. Der Referent der Allg. Musik-Zeitung berichtet unter Anderem darüber: „... Er nahm das Allegro der Ouverture in einem langsameren Tempo, wodurch dieses schwierige Musikstück an Deutlichkeit gewonnen.“ (Siebenter Jahrgang, S. 766.) Ausser diesem kennen wir auch seine Unzufriedenheit mit Habeneck's Auffassung aller seiner Ouvertüren; wegen Uebereilung der Allegro-Sätze hatte sich der Meister deren Aufführung in den Concerten des Conservatoires geradezu verbeten. Die Programme zu diesen Concerten zeigen diese Lücke mehrere Jahrgänge hindurch vor dem Ableben des grossen Meisters.

Endlich soll auch bei dieser Gelegenheit der Bemerkung Raum gegeben werden, dass das frankfurter Theater-Orchester, obgleich achtungswert im Allgemeinen, hinsichtlich discrete Begleitung dennoch hinter der zu lösenden Aufgabe recht oft zurückbleibt. Welchen Kampf sonach die Singstimmen zu bestehen haben, welcher Nachtheil dem Tonwerke zugefügt wird, wenn das Orchester sich häufig so loslässt, als spielte es eine Sinfonie, braucht bloss angedeutet zu werden. Aber gefragt muss werden: Ist denn das allenfalls vorgeschriebene *Forte* in dem begleitenden Orchester wirklich so zu halten, wie das *Forte* in einer Sinfonie und Ouverture? Soll es nicht vielmehr allezeit dem physischen Vermögen des Sängers, aber auch der

[*]

*) Vergl. unten: Stoppellese Nr. 2: „Ein berliner Kritiker“.

Räumlichkeit angepasst werden? Sicherlich wäre die Vocal-Partie in Faniska mit mehr Wirkung dem Orchester zur Seite getreten, hätte nicht letzteres durch concertmässige Behandlung der für so beschränkten Raum allerdings zu starken Instrumental-Partie erstere verdunkelt, zuweilen erdrückt.

Zu solcher Ausartung haben nicht nur viele der modernen Opern, insbesondere von Wagner, geführt, die an dem hiesigen Capellmeister einen der wärmsten Beschützer gefunden, auch in der Aufstellung dieses Orchesters liegt noch ein Grund solchen Missstandes. Dieser Umstand macht es oft dem Orchester unmöglich, bei starker Instrumentirung die erforderliche Rücksicht auf die Sänger zu beobachten. Man denke sich sämmtliche Blas-Instrumente an der Barre des Parterres in einer Reihe sitzend, den Schalltrichter gegen die Bühne gewandt, den grösseren Theil der Saiten-Instrumente aber an der hohlen Wand der Bühne placirt, an welcher sie unfehlbar einen Dämpfer für Tonentwicklung finden, wenn es gilt, diese in voller Stärke zu aussern. Diese für einen akustisch günstigen Theaterraum — wie der hiesige — angenommene, aber nach dem akustischen Erforderniss geradezu verkehrte Aufstellung muss bewirken, dass die Blas-Instrumente sehr oft das Ganze beherrschen. Darum hört man bei vollem Hause im Hintergrunde des Parterres die Saiten-Instrumente so dünn und kraftlos, als wäre nur die Hälfte anwesend. Der Augenschein zeigt, dass in allen Orchestern, in denen nicht wenigstens 20 bis 24 Violinen den Bläsern gegenübergestellt sind, letztere allzeit an der Bühnenseite sitzen, damit ihr zu starkes Hervortreten dort einen Dämpfer finde. Es versteht sich, dass die Bässe und Violoncelle an der Bühnenwand gleichfalls eine ganz unvortheilhafte Stellung haben.

Eine Aufstellung, wie hier zu sehen, lähmt überdies auch die Wirksamkeit des Concertmeisters vollkommen, weil er zunächst der Bühnenwand sitzt und nichts als den Capellmeister vor Augen hat. Der Concertmeister, anderwärts Orchester-Director genannt, soll Führer des Orchesters sein; denn was er — bei guter Einsicht in das aufgeführte Werk — mit einem kraftvollen Bogen zum Gelingen des Ganzen beizutragen im Stande ist, das vermag der Tactirstock des Capellmeisters nicht immer. Daher sieht man in allen grossen Orchestern seinen etwas erhöhten Platz in der Mitte, und zwar an der Barre des Parterres, angelehnt, von wo aus er das ganze Orchester, wie auch die Bühne, überblicken, aber auch überhören und an der Leitung wesentlichen Anteil nehmen kann, was eben sowohl sein Recht als seine Pflicht ist. Im hiesigen Theater vermag der Concertmeister weder in der Probe noch in der Aufführung einem Instrumente zu Hülfe zu kommen, überhaupt nicht mehr zum Ganzen beizutragen, als jedes an-

dere Mitglied; er führt demnach einen leeren Titel. Dadurch, dass gar drei Concertmeister hier am ersten Pulte spielen, wird an der verkehrten Sachlage nichts gebessert. Behauptet der Eine, welcher eigentlich der erste und rechte ist, den ihm angemessenen Platz, und greift er in das Ganze so ein, wie er pflichtgemäss soll, so wird auch der Uebelstand vermieden werden, den Capellmeister wie auf einer Drehscheibe stehend sehen und Aeusserungen hören zu müssen, als geschähen seine oft störenden Wendungen während der Vorstellung lediglich aus Ostentation.

Von Cherubini's Oper ist es seit dem 22. September bis heute den 14. October zu einer weiteren Vorstellung nicht gekommen. Hoffentlich wird es nicht bloss bei dreien verbleiben sollen.

A. Schindler.

Ueber griechische Musik.

I.

Wenngleich das unbefangene Urtheil aller Musiker wohl darüber einig ist, dass wir es nie dahin bringen werden, uns eine klare Vorstellung von der Musik der Griechen zu machen, so hat doch auch die neuere und neueste Zeit nicht unterlassen, diesem Gegenstande sorgfältige, von gelehrter Forschung unterstützte Aufmerksamkeit zu widmen.

Zunächst ist der Senior der Alterthumsforscher, August Böckh, zu erwähnen, der zu Anfang unseres Jahrhunderts im zweiten Theile des ersten Bandes seiner grossen Ausgabe des Pindaros sechs Capitel des III. Buches der Abhandlung *De metris Pindari* der Darstellung der griechischen Musik widmete (1811). Er nimmt an, dass die Griechen allerdings neben der Melodie und den verschiedenen Weisen (*modi*) ihres Ton-Systems, welches er vollständig und gründlich darstellt und erläutert, auch eine gewisse Art von Harmonie, wenigstens eine zweistimmige, kannten; allein sein Endurtheil über diesen wesentlichen Punkt ist folgendes: „Doch ist es keineswegs meine Meinung, dass den Griechen dieser Theil der Musik (die Harmonie) vollständig bekannt gewesen sei; vielmehr ist unser Harmonie-System so himmelweit von dem Charakter des Alterthums entfernt, dass ich zu behaupten wagen möchte, es würde, wenn die Griechen es gekannt hätten, ihnen missfallen haben. Eben so wie die Griechen die gothische Architektur durchaus nicht nach ihrem Geschmack gefunden und vor ihrer Geometrie unserer Analysis keineswegs den Vorzug gegeben haben würden, eben so würden sie auch unsere Harmonie nicht arg bewundert haben, welche Rousseau gar nicht übel eine gothische nannte“ (S. 253).

Späterhin hat sich bekanntlich R. G. Kiesewetter in Wien (geb. 1773, gest. 1850) durch seine Forschun-

gen auf dem Gebiete der Geschichte der Musik ausgezeichnet. Die erste Ausgabe seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen, d. i. unserer heutigen, Musik“ erschien im Jahre 1834 (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Zweite Auflage 1846, gr. 4., Preis 2 Thlr.). Er trat, zwar nicht zuerst, aber doch am entschiedensten der falschen Meinung, dass unsere Musik aus der griechischen entsprungen und nur eine Fortbildung derselben sei, entgegen. Er sagt im Anfange seines geschichtlichen Abisses: „Allerdings gab es eine Zeit, in welcher die christliche Musik des europäischen Occidents sich bei jener Raths erholte, und lange—sehr lange—wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle aller musicalischen Theorie angesehen; die Wahrheit aber ist, dass die neue Musik nur in dem Maasse gedieh, als sie sich von den ihr aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing, und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst dann erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen. Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen: von je her, kaum mehr als das Substrat—Ton und Klang—gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen; in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Herkommen, ja, selbst durch bürgerliche Gesetze im eigentlichsten Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hinderniss ihres Wachsthums. Sollte die schöne Kunst der Töne sich dereinst noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so musste sie dort untergehen und anderwärts, ein anderes Wesen, neu geboren werden. Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit: ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig, je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust.“

Seine besonderen, hieher gehörigen Schriften sind: „Ueber die Musik der neueren Griechen nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik.“ Mit 8 lithographirten Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1838. 4. (3 Thlr.) — „Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt“ u. s. w. Ebendaselbst. 1842. Gr. 4. (3 Thlr.) — „Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsätze über das Irrige der musicalischen Arithmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen.“ Mit einer historisch-kritischen Einleitung und 8 Tafeln. Ebendaselbst. 1846. Gr. 8. (25 Sgr.)

Nächst diesen sind für das genauere Eingehen auf die Materie zu beachten die Schriften von Bellermann („Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes.“ Berlin, 1840.

— „Anonymi Scriptio de Musica und Bachii introductio Artis musicae.“ Berlin, 1841.— „Die Tonleitern und Musikarten der Griechen.“ Berlin, 1847. 4.), H. Feussner („De antiquorum metrorum et melorum discrimine.“ Hanau, 1836) und besonders von C. Fortlage: „Das musicalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Aus den Tonleitern des Alypius*) zum ersten Male entwickelt.“ Mit 2 Tafeln. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1847. Gr. 4. (2 Thlr. 15 Sgr.)

Eine recht brauchbare und für den Kunstmund vollkommen genügende Uebersicht gibt: C. F. Weitzmann's „Geschichte der griechischen Musik. Mit einer Musik-Beilage, enthaltend die sämmtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodien und vierzig neu-griechische Volksmelodien.“ Berlin, bei Herm. Peters. 1855. 4. — Die so genannten altgriechischen Melodien sind: 1. Bruchstück einer homerischen Hymne an die Demeter. 2. Der Anfang der ersten pythischen Ode des Pindaros. 3. Anfang einer Hymne an Kalliope von Dionysius. 4. Anfang einer Hymne an Phöbus. 5. Hymne an Nemesis von Mesomedes. Die beiden ersten sind wohl unbestritten unecht; die drei letzten dürften nach neueren Untersuchungen in das zweite Jahrhundert nach Christi Geburt gehören. Dass C. F. Weitzmann noch stark an die ganz ausserordentlichen Wirkungen der griechischen Musik, wie sie von alten Schriftstellern erzählt werden, und an „ihre zauberische Macht auch ohne den Schmuck unserer heutigen Harmonie“ glaubt (S. 21), ist eine Schwärmerei, die man ihm eben so zu gut halten muss, wie die andere am Schlusse der Schrift: „Endlich ist ja aber auch das „Kunstwerk der Zukunft“ des als Dichter und Musiker gleich hochbegabten Richard Wagner nur die Idee einer unserer Zeit und unserem Volke angemessenen Wiederbelebung jenes grossartigen, ebenfalls alle edleren Künste in sich vereinenden und dem gesammten Volke gewidmeten nationalen Drama's der Griechen.“

In entfernterer Weise werden die Fragen über das griechische Ton-System in den neuesten Schriften über die Ton-Verhältnisse und deren mathematische Bestimmung berührt. Dahin gehören: M. W. Drobisch, Ueber musicalische Tonbestimmung und Temperatur. Leipzig, 1852. Dessen Nachträge zur Theorie der musicalischen Ton-Verhältnisse. Leipzig, 1855. — M. Hauptmann's Natur der Metrik und Harmonik, und eine sehr beachtungswerte gelehrt Abhandlung von Dr. C. Ernst Naumann: „Ueber die Bestimmungen der

*) Alypius lebte um das Jahr 300 v. Chr. in Alexandria und ist nicht zu verwechseln, wie öfter geschehen, mit einem viel späteren Philosophen Alypius, der nichts über Musik geschrieben.

Ton-Verhältnisse und die Bedeutung des pythagoräischen oder reinen Quinten-Systems für unsere heutige Musik.“ Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. 1858. 52 S. gr. 4.

Neuerdings hat nun F. J. Fétis eine Schrift herausgegeben, welche zwar vorzugsweise nur die Frage, ob die Griechen die Harmonie im Sinne der neueren Tonkunst gekannt haben oder nicht, behandelt, jedoch bei Erörterung derselben auch auf die griechische Musik überhaupt eingehet.

Wir werden uns mit diesem sehr verdienstlichen Werke in einem folgenden Artikel beschäftigen.

Aus Aachen.

Den 12. October 1860.

Die Bade-Saison ist vorüber, d. h. die Zeit der warmen Bäder, zu denen Tausende herbeiströmten, um ihre trotz der achten Auflage von Hufeland's Makrobiotik verlorene Gesundheit wieder zu erlangen. Die Zeit der kalten Bäder und der gezwungenen Douchetraufen nimmt aber kein Ende, und man verwünscht die Danaiden, welche in diesem Jahre so unermüdlich an der Arbeit sind, dass sie aus uns Schwimmvögel machen wollen, wie es scheint. Alle Welt schmähet sie, nur die Fabricanten von Regenschirmen und Ueberschuhen und — unser Theater-Director nicht, der sich das Ueberlaufen seines Regensangs, der Casse, von Silberwogen sehr gern gefallen liess. Wahrlich, wenn man gewahrte, wie die Menge sich zu den Pforten des Theaters drängte, so war der Gedanke ganz natürlich, dass die Menschen für die Schönheiten der Natur, die ihnen verschleiert blieben, in den Blumengärten und dem Waldesgrün auf Leinwand einen Ersatz suchten — süsse Hoffnung, die leider zu nichts wurde, sobald unsere Gesangskünstler die Töne der Nachtigallen und Lerchen auf eine Weise copirten, dass jede Illusion schwand!

Glücklicher Weise brachten die Concerte eine wohltuende Abwechslung in die trüben und traurigen Natur- und Bühnen-Zustände. Die bedeutendsten waren das von Piatti, dem berühmten Violoncellisten, von Louis Brassin, dem ausgezeichneten Pianisten, von unserem Concertmeister Fritz Wenigmann und von unserem Musik-Director Wüllner.

Wüllner's Concert war gewisser Maassen der Prolog zu den diesjährigen Abonnements-Concerten. Es fand am 29. September im grossen Saale des Curhauses vor einer zahlreichen Zuhörerschaft statt. Das Programm brachte eine Sinfonie in G-moll und drei Lieder für gemischten Chor von der Composition des Concertgebers; ferner Che-

rubini's Ouverture zu Anakreon, Mozart's Clavier-Concert in Es-dur und Beethoven's Phantasie für Clavier, Orchester und Chor.

Die Sinfonie ist ein früheres Werk Wüllner's; sie gibt ein vortheilhaftes Zeugniss von dem kühnen Streben und den glücklichen Anlagen des Componisten, und erregt jedenfalls das Interesse der Kenner in hohem Grade; namentlich sind das Andante und das Finale mit einem Talente geschrieben, wie man es selten in Erstlings-Arbeiten findet. Das Finale zeigt die meiste Originalität, es ist voll Feuer und Leidenschaft, wogegen das Scherzo wohl am wenigsten eigenthümlich ist, da es in den Motiven und in dem Zuschnitt zu sehr an Beethoven und Mendelssohn erinnert. Der erste Satz hat erstens einen etwas gar zu düstern und gar zu phantastischen Charakter, und ist zweitens zu lang ausgesponnen, so dass er monoton wird. Den letzteren Tadel könnte man auch gegen das Andante geltend machen, wenn nicht die gesunde und edle Melodie sehr anspräche, und der Componist durch die Mannigfaltigkeit der Formen, unter denen sie stets wieder erscheint, nicht für Abwechslung gesorgt hätte. Im Ganzen offenbart das Werk ernste und gründliche musicalische Studien und hat Beifall gefunden, eben so wie die drei Lieder: „Sommergeister“, eine reizende Composition in canonischer Form, originell durch ihre Rhythmik und romantisch duftig; „Erster Verlust“, elegisch und poetisch in der Erfindung und interessant in der Arbeit; „Im Frühling“, sehr ansprechend durch Feinheit der Details und eigenthümliches Colorit. — Die Ausführung des ganzen Programms war vorzüglich. In dem Concert von Mozart und der Phantasie von Beethoven zeigte sich Herr Wüllner von Neuem als trefflicher Clavierspieler; in dem ersten erwarben namentlich auch die vorzüglichen Cadenzen Beifall.

N.

Stoppellese.

1. Das „Centralblatt des deutschen Cur- und Badelebens“ (verantwortlicher Redacteur Dr. Rob. Haas zu Wiesbaden) enthält einen Bericht über das „Festival“ (!), das von H. Litolff Ende August in Wiesbaden gegeben worden. Darin lies't man u. A.:

„Die Litolff'sche Musik hat die Gediegenheit einer historischen Schule — man kannte einen solchen werthvollen Brillanten der Kunst in dem jetzigen Deutschland noch zu wenig.

„Seine imponirende Kraft, seine herrschaftliche Macht über die Materie — — sein Schwung — treibt das Publicum und selbst die mitwirkenden Kunsträfte immer höher in die Hochlande des Himmels! — Bald übt er Gewaltschläge in die Gemüther mit Blitz und Donner aus, bald vernimmt man die feinsten, edelsten und zartesten Empfindungen wie Sphärenklang aus dem Elysium. Auch das äussere Spiel des grossen Künstlers ist wahrhaft bewunderungswürdig. Er greift und schlägt in und auf das irdene (?) Instrument und

Elfenbein wie mit einem Zauberstabe und mit einem Erfolg, der Alles hinreisst. Sein ganzer Mensch in Seele und Leib ist in seinen von ihm gespielten Schöpfungen aufgelöst. Er wiegt sich hin und her, seine Haare fliegen, seine Nerven und Muskeln zucken und zittern, seine Augen funkeln und sprühen feurige Strahlen nach allen Seiten.

„Er spielte: 1) 4me. Concerto symphonique für Piano und Orchester. a. *Allegro con fuoco*; b. *Andante religioso*. Wie beseelend und beseligend predigte er hier! Der grossartige Saal und die ganze grosse glänzende Gesellschaft verwandelten sich plötzlich in eine Kirche. Alle Andächtigen, bis in die tiefste Seele und durch Mark und Bein bewegt, mussten vorerst niederfallen und zum Herrn aller Welten und aller Heerscharen beten, Manche auch innigst gerührt und freudentränend ihm danken. Dann läuteten alle Glocken, die Posaunen des Himmels ertönten bis in die weitesten Schichten der Erde, und alles Irdische lag wie Nebelbilder unter der lichtvollsten und heitersten Sonne. Die Engel stiegen vom Himmel herab und trugen die Gläubigen auf den Fittichen ihres Gedankens in den höchsten Himmel. — 2) Das Andante und Finale des dritten Symphonie-Concertes, national-holländisch. Nach dieser Darstellung erfährt man, dass der Holländer, den man für kalt hält, auch seinen seelischen Schrein hat, wenn er nur gehörig angeregt wird, und dann hervortritt. — 3) Maximilien Robespierre, dramatische Ouverture, komponirt und dirigirt von Litolff. Die virtuose Darstellung der revolutionären Freiheitliebe, Stürme und aufregenden Leidenschaften, und zwar in allen Facen (sic), mit dem öfters wiederkehrenden Refrain der Marseillaise ärntete neben dem *Religioso* die grösste Bewunderung.

Unter den Mitwirkenden entzückte Madame de Sivers aus Sicilien in ihrem Solospiel über Melodieen von Rossini auf der Orgel von Alexandre (*père et fils*) in Paris durch ihre echt italiänische Schule, ihren tiefseelischen Klang mit dem ewig blauen, heiteren, italiänischen Himmel, der aber auch immer noch mit dem Schmerze Italiens durchhaucht war. Sie war ihres Stoffes vollkommen mächtig und spielte in schmelzender Virtuosität.

„Die Elise Schmidt, welche uns noch nicht mit ihrem hochgebildeten und weichen Gesange beglückte, bemächtigte sich diesmal in der grossen Scene aus *Rodrigo de Toledo* nicht ganz und durchschlagend ihres Stoffes. Sie war krank. Auch Formes, der dabei mitsang, war unterdessen etwas heiser geworden, so dass Litolff's „Rodrigo“ grösser blieb, als der Vortrag.“ (!!!)

2. Ein berliner Kritiker. Cherubini's Säcularfeier hat zu einem unerquicklichen *Pourparler* über den Kunstwerth seiner Compositionen, vornehmlich der Ouverturen, Anlass gegeben, das sich im Frankfurter Conversations-Blatt vom 4. und 13. Septemher findet. Nachstehender Passus enthält die Quintessenz davon:

„Wer nicht zu erkennen vermag, dass bei Cherubini die meisterhafte Beherrschung der Technik und die kühlste Reflexion das Prädominirende in seinen Schöpfungen ausmacht, mit dem ist über Musik, die leidenschaftlichste und sinnlichste aller Künste, überhaupt nicht zu streiten. Mir gilt die Ouverture zu Coriolan mehr als alles, was Cherubini je geschrieben.“ (Frankf. Convers.-Bl., 13. Sept.)

So expectorirt sich am Schlusse einer Quasi-Vertheidigung wegen einer vor 15 Jahren „in etwas zu echauffirtem“ Zustande geschriebenen Kritik in einer berliner Zeitung Herr Musik-Director Truhn. Wäre Herr Truhn 1845 schon vollkommen Mann gewesen, als er sich kritisirend gegen Cherubini's Lodoiska-Ouverture gewandt und in einem Athem nebenbei gesagt, „Cherubini's Ouverturen seien überhaupt nichts als musicalische Gedankenstriche, erfindungs- und charakterlos, eiskalt und ohne Interesse“, er hätte sich weder den Sinn noch den Magen verdorben. Dorther Ursache und Wirkung seiner Blasirtheit als Kritiker, darüber er sich jetzt selber ein tadelndes Zeugniss ausstellt. Man muss aber mehr als Einen Apfel vom Baume der Erkenntniss gegessen haben, um befähigt zu sein, einen hohen Kunstgenius in allen seinen Manifestationen richtig und gerecht zu beurtheilen. Es ist nur des unreifen Kritikers verdorbener Magen,

der jetzt noch an den vielen begangenen Jugendsünden leidet. Auch bildet er sich nur ein, dass Beethoven's Ouverture eine Panacea für ihn ist. — Wolle sich unsere kritisirende Jugend ein Exempel an Herrn Truhn nehmen!

S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das erste Gesellschafts-Concert im Gürzenich findet Dienstag den 25. October Statt.

Berlin. Die Neue Preuss. Zeitung berichtet über die Aufführung von Rossini's „Semiramide“ am 6. October durch die italiänische Opern-Gesellschaft des Herrn Merelli: „Heute erschien eine neue Sängerin, Signora Zelia Trebelli, vom königlichen Theater in Madrid, als Arsaces. Der Ruf hatte Ausserordentliches von dieser Altistin verkündet, die Spannung auf ihre Bekanntschaft zeigte sich in dem bis auf den letzten Platz besetzten Hause; eine erwartungsvolle Stille herrschte in dem grossen Hause, als Signora Trebelli aus der Coulisse trat und anstimmte: „Eccomi al fine in Babilonia“. Die aufmerksamen Hörer erkannten sofort, dass sich hier eine jener seltenen Altstimmen erhob, welche mit der natürlichen Klangschönheit allen diesem Stimmfache eigenthümlichen sympathischen Zauber verschmilzt. Dieser Zauber übte auch gleich in der Auftritts-Arie der Sängerin seine Wirkung: ein allgemeiner, lang' anhaltender Applaus brach aus und erneuerte sich nach dem stürmisch begehrten Dacapo-Gesange der Altistin. Das Beifalls-Gewitter wiederholte sich den Abend über nach jedem Tonstücke der Furore machenden Künstlerin. Nach langer Pause fanden wir hier wieder einmal bestätigt, was ein gründlicher Kenner der Tonkunst über die hohe psychologische Bedeutung der Altstimme schrieb: „Die Ausdrucksfähigkeit dieser seltenen Stimme ist so eigenthümlich, dass sie durch keine andere Gesangsstimme vollkommen ersetzt werden kann; ihr Klang (*timbre*) ist ernst, duldsam, herzlich: echt romantisch; keine andere Stimme drückt weibliche Würde und Hoheit, religiöse Erhebung und Hingebung so entschieden aus; sie kann sogar jugendliche Manneskraft, romantischen Heldensinn repräsentieren, ja, sie ist die versöhnende Geisterstimme.“ — Nächst der Debutantin fand die Sängerin der Semiramide, Signora Mariani Lorini, verdiente Anerkennung.“

Regensburg. Mitte September. Unsere Oper hat wieder begonnen, nachdem sie seit Ende Mai geruht hatte. Die Direction hat neue, tüchtige Kräfte gewonnen, und ist somit recht viel Gutes zu erwarten. Abgesehen von dem Sänger-Personale, über das noch kein Urtheil möglich ist, bezeichne ich die Veränderungen im Orchester-Personal. An die Stelle des sehr verdienten Capellmeisters Konopasek trat Herr Ott aus Anspach. Herr Beer ist als Violin-, Herr Pfeifer als Violoncello-Spieler engagirt; ein Sohn des verstorbenen Drobisch wird als Chormeister fungiren. — In einem Concerfe der letzten Tage spielte ein noch sehr jugendliches Orchester-Mitglied, Herr Palästrini, das VII. Violin-Concert von Bériot mit einer Sicherheit, Reinheit, Fertigkeit und Eleganz, welche zu den besten Erfolgen berechtigt. Ich erwähne dies mit um so grösserem Nachdruck, als ich der Ueberzeugung bin, es sei Pflicht, strebende junge Talente durch verdientes Lob zu ermuntern.

Frankfurt a. M. Durch eine glückliche Zusammenstellung des Repertoires kamen die beiden Opern Vampyr und Oberon fast unmittelbar nach einander zur Aufführung, und es bot sich günstigste Gelegenheit, die oft hervorgehobene Ähnlichkeit zwischen Weber und Marschner zu prüfen. Marschner steht vielleicht als spezifischer Musiker in manchen Einzelheiten höher als Weber. Seine Declamation, Stimmführung und seine Instrumentation ist richtiger und reiner, als die Weber's, seine Harmonisirung ist oft gesunder,

kräftiger. Dagegen kann er in Melodieen-Reichthum, in Klangfärbung*) und in zündendem Feuer der Leidenschaft nicht verglichen werden mit seinem Vorbilde.

Im Vampyr ist vieles Schöne, namentlich in den lyrischen Momenten; auch ist die Einheit des Stils anzuerkennen. Aber die grösseren Arien — besonders des Vampyrs — sind trotz aller Entfaltung der instrumentalen Mittel, die manchmal zur Ueberladung wird, matt und trocken, und die überall hervortretenden Anklänge an Weber, an die Euryanthe in der Ouverture, an den Freischütz bei dem jetzigen Erscheinen des Vampyrs, sind auffallend**); doch, wie gesagt, die Oper bietet des Schönen noch immer genug, um ihre Erhaltung auf dem Repertoire als wünschenswerth erscheinen zu lassen.

Oberon ist eine Musterkarte der Herrlichkeiten und der Schwächen Weber's. Da sind Melodieen und harmonische Wendungen, die geradezu vom Himmel kommen, und daneben gezwungene, affectirte, mitunter ganz banale Phrasen. Dabei ist die Stimmführung eine derartige, dass es den Sängern fast nicht zuzumuthen ist, ihre Partie immer rein zu intoniren.

Was nun die Aufführung der beiden Opern betrifft, so ist leider nicht viel Gutes zu berichten. Herr Pichler leistete im Vampyr Verdienstliches; dagegen liess sich unser geschätzter Tenorist Meyer in beiden Partieen zu bedauerlichem Forcieren der Stimme hinreissen, und entwickelte manchmal auch im Piano Gaumenton, der auch nicht angenehm wirkt. Herr Meyer hat so schöne Mittel und so tüchtige Anlagen, natürliche Empfindung und Feuer, dass Fehler wie die vorgeführten, und die sich erst in letzter Zeit bemerkbar machen, von ihm sehr leicht vermieden werden können.

Fräulein Carl schien an beiden Abenden nicht gut disponirt zu sein. Desto besser aber war es Fräulein Medal — zum Schreien und Tremuliren. Die junge Dame besitzt Talent und natürliche Beweglichkeit auf der Bühne, und wenn sie ihr Feuer mässigen und durch Studium die Stimme gehörig zu verwenden lernte, so würde ihr eine angenehme Carriere zu verkündigen sein. Die Chöre waren wie immer vortrefflich.

Wir können diese Besprechung nicht schliessen, ohne einige Worte über den Zustand der hiesigen Oper im Allgemeinen zu sagen. So gern wir den Verhältnissen Rechnung tragen, durch welche fast die grössten Meisterwerke von unserer Bühne verbannt sind, weil die Kräfte dafür fehlen; so gern wir das Streben der Oberleitung anerkennen, mit den vorhandenen Kräften das möglich Beste vorzuführen — so können wir doch nicht umhin, auf Uebelstände hinzuweisen, deren Beseitigung dringend nothwendig ist und unter allen Verhältnissen gefordert werden kann. Es gibt sich seit einiger Zeit eine Lauheit, Gleichgültigkeit, ein Mangel an Zusammenwirken in den Opernvorstellungen kund — die der „Faniska“ wollen wir als Ausnahme gelten lassen —, bei der kein Institut auf die Dauer bestehen kann. Dem muss abgeholfen werden im Interesse der Sänger wie des Publicums. Und möge man rasch zur That schreiten, so lange noch die Kritik allein ihre Stimme geltend macht; denn wenn das Publicum seine Sache selbst zu vertreten beginnt, dann ist es zu spät. Wir begnügen uns heute mit dieser Andeutung. (Frankf. Z.)

Es heisst, Herr von Flotow sei mit der Composition einer neuen Oper — Text von Emil Pohl — beschäftigt.

*) Hierin hat Weber Unglaubliches geleistet. In der Introduction der Oberon-Ouverture kommt eine Stelle vor, wo die Clarinetten den Grundbass einer Melodie führen, welche von den Celli ausgeführt wird. Wenn man diese Stelle auf dem Papier sieht, so kann man die wunderbare, zauberhafte Wirkung der Ausführung nicht ahnen.

**) Stirbt doch der Vampyr bei demselben Pizzicato der Bässe, das auch Caspar's Tod begleitet!

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Converse, Ch. Crozat, 6 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

Fink, Chr., Op. 16, Zwei Sonatinen für das Pianoforte. Nr. 1. 2 à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Hiller, F., Op. 87, Toccata, Adagio und Capriccio. Violinstücke mit Clavier-Begleitung. 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Op. 88, Capriccio für das Pianoforte. 25 Ngr.

Jansen, F. G., Op. 25, 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Ngr

Mendelssohn-Bartholdy, F., 8 vierstimmige Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet von F. G. Jansen. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Arien mit Begleitung des Orchesters.

Nr. 3. Arie für Tenor:

Misero! O sogno, o son desto? (Wehe mir! ist's Wahrheit?) Partitur 22½ Ngr.

Orchesterstimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Clavier-Auszug 17½ Ngr.

Nr. 4. Scena e Cavatina für Sopran:

Ah, lo pre idi! (Ach, meine Ahnung!) Partitur 25 Ngr.

Orchesterstimmen 1 Thlr. 5 Ngr.

Clavier-Auszug 25 Ngr.

Nr. 9. Arie für Bass:

Mentre ti lascio! (Bald muss ich dich verlassen!) Partitur 15 Ngr.

Orchesterstimmen 1 Thlr.

Clavier-Auszug 17½ Ngr.

— — Serenade für Blas-Instrumente. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 2 Thlr. 10 Ngr.

Perfall, K., Op. 8, Dornröschchen. Dichtung von Franz Bonn, für Soli, Chor und Orchester. Partitur 5 Thlr.

Reinecke, C., Op. 66, Impromptu über ein Motiv aus R. Schumann's Manfred, für 2 Pianoforte. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. 1 Thlr. 5 Ngr.

Tanéeff, S., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle.

Partitur 1 Thlr. 5 Ngr.

Stimmen 1 Thlr. 20 Ngr.

Veit, W. H., Op. 49, Symphonie für Orchester.

Partitur 5 Thlr.

Orchesterstimmen 7 Thlr. 10 Ngr.

Clavier-Auszug zu vier Händen 2 Thlr. 15 Ngr.

Marx, A. B., Vollständige Chorschule. Mit Uebungsstücken in Partitur. 2 Thlr. 15 Ngr.

— — Ausgesetzte Stimmen zu den Uebungsstücken der Chorschule. 1 Thlr.

Volckmar, W., Harmonielchre. Zunächst zum Gebrauche für Schullehrer-Seminarien. 2 Thlr. 15 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.