

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 48.

KÖLN, 29. November 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred. Von Ed. Krüger. — Aus Frankfurt am Main (Aufführung von J. Haydn's „Tobias“ durch den Rühl'schen Gesangverein). Von A. S. — Das fünfzigjährige Jubelfest der musicalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangvereins zu Köln. — Drittes Gesellschafts-Concert zu Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Barmen, II. Abonnements-Concert, Orgelbau-Fonds-Concert — Frankfurt am Main, Kritik — Wien, das neue Operntheater).

Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred.

Von Ed. Krüger.

Goethe sprach in seinen letzten Jahren den Wunsch aus, es möge sein zweiter Faust in Töne gebracht werden, aber von einem Hauptmeister — er dachte dazu Meyerbeer als den geeignetsten. Da Meyerbeer, der seinen Genius anderswo besser zu verwerten wusste, jenem Winke nicht nachkam, so ruhte die „Faustfrage“ eine Zeit lang, bis Schumann, vielleicht solchem Rivalen gegenüber desto trotziger nach dem Kleinode trachtend, anfing, sich mit dem Gedanken zu tragen, der ihn während seiner letzten zehn Lebensjahre lebhaft beschäftigte. Den Faust-Ideen sind die des Manfred nahe verwandt, zwar mehr der Ausenseite als dem Kern nach; beide aber fesselten Schumann's verwandte Seele, die auch in den glücklichsten Tagen seines Wirkens einen Hang nach der Nachtseite des Lebens begte. Wer beide Partituren aufmerksam betrachtet, wird darin naheverwandte Züge erblicken, aber auch wesentliche Verschiedenheiten in Stil und Gedanken; räthselhaft bleibt Manches, wie der ganze Schumann ein Räthsel ist; Fragen erheben sich, die das Räthsel lösen möchten, im vorliegenden Falle vorzüglich die, wie weit beide Dramen musicalischer Gestaltung fähig sind, und wie weit es Schumann gelungen, sie musicalisch zu gestalten oder zu vertiefen.

Der ersten Frage antworten wir: die musicalische Darstellung ist bei beiden nicht in dem Maasse ursprünglich gefordert, wie das z. B. der Fall scheint bei Don Juan, Zauberflöte, Vestalin, Freischütz, Preciosa, Tannhäuser, Lohengrin; denn wenn auch kein logisches Gesetz zwingt, diese sieben nur musicalisch zu denken, so würde doch den vorhandenen Texten bei bühnenhafter Vorführung ohne das sinngestige Element von Ton und Bild etwas zu fehlen scheinen. Und wenn auch von einem völligen Decken beider Seiten, der logischen und musi-

calischen, niemals die Rede sein kann — die Voraussetzung des Völlig-Deckens ist einer der Haupt-Irrthümer der Wagner'schen Richtung —, so gibt es doch Näherungen, Wahlverwandtschaften der Stoffe, die sich dem Gefühle unzweideutig kundgeben, so dass man nicht unrichtig spricht von plastischen, malerischen, musicalischen Gedichten. Nun steht aber nichts den sinnlichen oder (nach Schelling) realen Kunstformen ferner, als die gedankenhafte oder rein ideale Dichtung, wohin alles Dogmatische, Didaktische und Philosophische gehört. Während der König in Thule, die feste Burg, *Rule Britannia* gleich wie von selbst aus sich heraus singen und manches liebliche Naturbild von Goethe und seinen Verwandten wie von selbst ein Gemälde hervorruft, so wird es im Gegentheil Jedermann unmöglich scheinen, Plato's Dialoge, Schiller's Spazirgang, Ideal und Leben, Künstler u. a. m. in Ton und Bild zu fassen. Aus ähnlichen Gründen sind Fiesco und Räuber unsingbar, weil das Didaktisch-Rhetorische überwiegt, nicht weil sie äusserlich des metrischen Rhythmus entbehren; denn biblische Stoffe tragen den melodischen Gehalt in sich, obwohl in prosaischer Gestalt.

Nun möchte Einer sagen: Goethe's Faust bietet doch, wie die Bibel, wegen seines lyrischen Gehaltes und mancher lyrischen Einzelheiten gar viele Gelegenheit zu bildvoller Betonung. Antwort: Ja wohl, Einzelheiten; aber das Ganze hat Leben und Gehalt im Gedanken, im philosophischen Bereich, und ist innerhalb dieses so selbst-begnügt, dass jeder Zutritt realer Kunst der Einheit schadet und die klare Empfängniss stört; es ist eben ideale Kunst, reine Poesie, und darum eben so gewiss Sonderkunst, specifisches Kunstleben innerhalb dieses Gebietes, wie es die Beethoven'schen Sinfonien im iibrigen sind; denn wie es Töne gibt, die jenseit und über allem Worte stehen und Unaussprechliches singen, so gibt es auch Worddichtung über und ausser aller Musik. Damit soll nicht gesagt sein, dass eine Einleitung, Ouverture oder

Sinfonie vor dem Goethe'schen Gedichte zu verschmähen sei, oder dass die Gesänge der Engel, die Hexenküche u. s. w. nicht melodramatische Zwischenglieder gestatteten. Soll das Melodramatische — wogegen sich die rationalistischen Illusions-Aesthetiker von je her ereiferten —, soll es überhaupt gestattet und möglich bleiben, so ist hier die Stelle. Wo ein lyrisches Verweilen ist, da mag der ganze aufgeführte Goethe'sche Faust auch solche Glieder aufnehmen, aber auch nur hier; dagegen die rein dramatischen, d. h. tatsächlich fortschrittigen Scenen, wie z. B. die ganze Scene im Dom, würde bei ganzer Darstellung unmöglich zu singen sein; nur der kirchliche Klang des *Dies irae* klinge fern hindurch, ohne die Handlung unkenntlich zu machen.

Es scheint, dass Schumann selbst eine vollkommen mit Goethe's Drama zusammengehende Aufführung nicht gedacht und gewollt hat. Da der Titel lautet: „Scenen aus Faust“, so sind wir auf den rein musicalischen, nicht dramatischen, Standpunkt hingewiesen, und da die drei Theile keinen (musicalisch) zwingenden Zusammenhang haben, wird es erlaubt sein, sie als abgesonderte Concertstücke zu behandeln, wie auch schon mehrmals geschehen; als einheitliche Aufführung im Cantaten-Stil werden sie schwerer eingehen.

Ehe wir der besonderen technischen Structur oder musicalischen Fatur des Faust nachgehen, betrachten wir vergleichsweise Byron's Manfred. Hier ist ein weit günstigeres Feld realer Kunst. Schon äusserlich fällt zu Manfred's Gunsten, dass es ein Ganzes ist, nicht, wie Faust, gleich manchen deutschen Dramen, ein Fragment — ist oder heisst?! — innerlich aber, je weiter Manfred von philosophischer Tiefe absteht, desto mehr wiegt vor die phantastische, herzähnende Gemüthsseite, und sowohl diese, als die derb reale Zeichnung der Personen leiden gar wohl die opernhaften, d. h. musicalisch-dramatische Auffassung.

Der Gedanken-Inhalt des Manfred ist auf Goethe'sche Reminiscenzen erbaut, die thatsächliche Ausführung dagegen im Persönlichen und Sachlichen specifisch englisch; der religiöse Gehalt weit ab von Goethe's deutscher Tiefe, aber zuckend und blitzend, dass er desto besseren Bühnen-Effect machen kann. Treffend sagt ein katholischer Philosoph: „Voltaire spottet des Christenthums, Byron hasst es“; was von beiden das Schlimmere, ist nicht dieses Ortes zu untersuchen. — Genug, aus den angeführten Gründen erscheint der Manfred, einheitlich genommen, musicalischer als der Faust, und so ist es auch Schumann bei jenem besser gelungen, ein einiges Kunstwerk daraus zu entwickeln.

Nun aber unsere specifische Kunst — die wir trotz aller klugen Korinthier bis auf den jüngsten Tag festhalten,

so gut wie R. Wagner das thut —, unsere specifisch musicalische Kunsts Schönheit in diesen beiden Spälingen des Schumann'schen Genius anzusehen, das ist eine wehmüthige Sache. Auf dem Höhepunkte von Schumann's Thatkraft wagte einmal ein Berliner — nicht Kritiker von Fach — die Frage: Hat der Schumann wirklich Genie? Wir würden so nicht fragen, obwohl wir ihn auch nicht für den weltbewegenden Genius erkennen, den einige eifrige Freunde aus ihm machen wollten. Sollen wir aber den Kern seines Genius erkennen, so wird uns dazu helfen — nicht sowohl die mehr chronicalische als philosophische Biographie von Wasilewski, auch nicht irgend ein speculatives Schema aus der neudeutschen Schule: vielmehr nehmen wir Rath von der Ansicht seiner Werke und messen diese an dem Kunst-Ideale, sei es ein ewiges oder zeitliches. Dem ewigen Ideal der in sich ruhenden reinen Schönheit hat Schumann am wenigsten nachgerungen; ihm schwebten die Zeit-Ideale vor, die man etwa Titanismus, Dämonismus, Humanismus, Freiheit benannt hat.

Das Titanische, was seit der Sturm- und Drang-Periode in Deutschland beliebt ward, will durch Kampf zur Herrlichkeit eingehen, durch Leid zur Wonne; seine Signatur ist das Uebermenschliche, die Kraft des trotzigen Ich, sich mit göttlichen Naturgewalten in Kampf einzulassen auf Tod und Leben. Solche Gestalten, dem deutschen Sinne von Alters her beliebt, hat in ihrem Zeitalter Niemand wirklicher ausgeführt, als Beethoven; in ihm herrscht das Titanische, dass man daran glaubt, das trotzig sehnsgütige, überwunden triumphirende Geschlecht vor Augen zu sehen. — Während und nach Beethoven trat neben das Titanische der Dämonismus, die dunklen Gestalten der zwischenlebigen Welt, was nicht göttlich, nicht menschlich, ja, zwischen Thier und Pflanze unentschieden schwebt (oder im kühneren Falle entschieden zum Teufel geht . . ., an den zwar, wie Herr Omnes in Hannover will, nicht zu glauben ist, der aber eben desshalb der unglaublich verlogenen Poesie Relief geben muss). Diese Art machte reissende Fortschritte in der neuesten Dramatik. Weber webt mit Vorliebe in der dämonischen Welt, doch hebt er die lieblich märchenhaften, die neckischen, halbmenschlichen Gestalten hervor, während seine eigentlichen Lieder mehr menschliche Empfindung zeigen. Manches Mendelssohn'sche geht in dieser specifisch Weber'schen Richtung. Der dunklere Dämonismus, die vampyrische Art, die sich zuletzt in qualmende Sümpfe verliert bis zum Irrlichter-Gesang, ist vornehmlich von Marschner, einem Schössling Weber's, eingeführt.

Wer sich lange in der titanischen oder dämonischen Gletscher- und Sumpfslust herumgetrieben, der fühlt wohl endlich ein menschliches Röhren, ein Sehnen nach rein

menschlichen Gestalten; ja, man sagt uns, dass etliche Verschworene des Hegeler-Corps heimlich Nächtens eine Mozart'sche Sonate aufgeschlagen, daran geschlürft, sich festgesogen und ganz heimlich geflüstert haben: Das ist doch Fleisch von meinem Fleisch und Bein von meinem Bein; wohlan, lasset uns Menschen sein!

Diese reine Humanität ist kein „Standpunkt“, der etwa nur dem „zopstragenden, spieluhrflötenden, überwundenen“ Mozart zukäme, sondern es ist dem Menschen Grundwesenheit, menschlich zu sein oder nach Menschlichkeit, d. h. Gott-Ebenbildlichkeit, zu ringen. Freilich entwickeln sich auch hier gewisse Standpunkte, als z. B. Revolution, Reaction, Aristokratie, Freiheit u. dgl., aber diese alle können wiederum hoch menschlich erscheinen in gesunden, schönen Gestalten, so wie andererseits umgekehrte Seelenbilder nach der dunklen Seite hin als Wuth, Schrecken, Raserei, Verzweiflung, Wollust, Verzückung u. s. w. am Menschen erscheinen können. Aber alle diese Standpunkte erschüttern nicht das Humanitäts-Ideal der freien, selbstbewussten Persönlichkeit voll klarem Willen und klaren Leidenschaften in heiliger Liebe und heiligem Zorn.

Wer dieses Ideal, an dem sich denn doch etwelche Künstler von Homer bis Goethe emporgerankt haben, für Titanen und Dämonen dahingibt, der sehe wohl zu, ob er nicht Freude und Leben der Kunst vertausche mit Thierheit oder Teufelei. Die in diesen Regionen wirklich und alleinig ihr Leben verbringen, sind erbarmenswerthe Subiecte. Wer aber diesen Mächten noch nicht ganz verfallen ist, der hüte sich doch, allzu neugierig hinzuhorchen, was die Propheten der „Gegenwart, Neuzeit, Zukunft“ ihm vorhexen: je neugieriger, desto eher gefangen! Ein paar Beispiele zur Warnung. Ein Literator röhmt die berüchtigte Virtuosin der Declamation, die jüdische Rachel, in der Preussischen Zeitung, 1852, 160, mit folgendem Freuden-Erguss:

„Die süsse Hölle, die schöne Satanik, die medusische Wollust des lauernden Rachegelüsts — diese Verherrlichung der Rache, in deren flüssigem Schwefel das Göttliche sich offenbart, darin der entzückte Recensent gleichwie im Thau der Morgenröthe sich baden möchte . . .“

Nicola Marselli in seiner „Ragione della musica moderna“ (Neapel, 1859) erzählt mit nicht geringerem Entzücken von Verdi's *Trovatore*:

„Das Grässliche und Abscheuliche ist vorzüglich dargestellt; rasende Verliebtheit [satyriasis? — nymphomania?], Fluch, Blaspemie, Blutrache, Verzweiflung, Untergang bilden *il concetto principale del dramma . . .*“ (S. 185—188).

Und ein leipziger Sribent, den ich nicht nennen will, rühmte in ähnlicher Weise von einer neuen Clavier-So-

nate, sie sei „im Geiste der Neuzeit geschaffen, das Diabolische höchst gelungen dargestellt . . . und so fort in seliger Zerrissenheit . . . ein Meisterwerk!“

Eine weitere Blüthenlese solcher Diavolini aus orientalisch-berlinischen Referaten versagen wir uns hier zu geben, weil sie bekannt genug sind. Aber — Warnung! — Merkwürdig nur, dass eine ganze Horde Dichter das Heilige und das Teuflische, an das sie Beides nicht glauben, so gern auf die Bühne bringen. Ist die Dichtung nur da, um Ungeglaubtes, Unwahres, Erlogenes auszusagen? Unsere deutschen Kerndichter dachten anders: sie haben die Dichtung allzeit als Spiegel und Prophetin der Wahrheit, ebenbürtig oder dienend, verstanden und ausgeübt.

Schumann hat von den titanischen und dämonischen Richtungen ein gut Theil in sich aufgenommen; einfältig Menschliches steht ihm fern. Zwar gewahren wir ein Aufstreben zum Lichte in ihm, und er gehört nicht in die Schar derer, die mit dem Bösen freventlich spielen, also auch nicht alles, was im bürgerlichen Verstande verlogen heisst, *eo ipso* für poetisch halten. Seinem tiefen Gemüthe mögen viele ihm selbst unverstandene Schmerzensschreie entfahren sein, wo er nach menschlicher Schönheit rang und sie nicht erreichte. Eine frühe Neigung nach vertrackt philosophischen Aufgaben hat ihn auch im späteren Wirken nicht verlassen, daher wohl die Vorliebe für didaktische oder allegorische Märchen, welche eben so viel Raum geben für dämonische Scenen als für das Versenken in grundlose Gedankentiefen; denn der poetische Werth von Peri und Rose ist äusserst gering, ihr dämonisches Schweben aber gewisser Maassen anregsam zu allem, was mystische Hexerei heisst in den ausserpoetischen Künsten. In seinen Jugendwerken — von den Davidsbündler-Tänzen bis zu den köstlichen Liedern der glücklichen Zeit — ist Schumann eigenthümlich schön durch die Vereinigung witzigen Tiefsinns mit zärtlicher Liebesrührung. Von einem Anlehn an altclassische Muster sind dort weniger Spuren, als sonst bei den Jugendwerken gewöhnlich. Seine Verehrung Seb. Bach's leuchtet hindurch; nachgeahmt hat er ihn wenig, auch in den späteren Fugen weit weniger Bach'sche Richtung, als Beethoven'sche. Aus Beethoven ist manches Rhythmishe und Harmonische geradezu entlehnt; zuweilen tritt eine Art Rivalität, ein Ueberbietenwollen der Beethoven'schen Ideen an den Tag, woraus dann ein geistsuchender Kritiker einmal die ganz natürliche Consequenz leitete: Schumann sei der richtige Erbe Beethoven's, habe seine Ideen weiter geführt, stehe auf seinen Schultern, d. h. über ihm, als „Repräsentant der Neuzeit“. Diese überraschende Entdeckung überlassen wir ihrem Erfinder zu weiterem Gebrauch.

Die Jugendwerke kleinsten Umsanges sind die gelungenen, sein Ideal am meisten wirklich erfüllenden; ein Vorzug der **Miniatur-Arbeit**, der unserer Zeit eigenthümlich ist, obgleich sich viele Künstler — auch Schumann — dagegen verwahren mögen. Von Chopin und Mendelssohn gilt dasselbe; ihre grossleibigen Gestalten stehen weit hinter kostlich lieblichen Genrebildern zurück. Schumann ist späterhin eben so sehr durch persönliche Stellung und beglückte **Häuslichkeit**, als durch Wirkung seines Genius der Mittelpunkt der leipziger Musikwelt nach 1838 geworden. Ueber Leipzig hinaus drang sein Name langsam: ein solchem Meister zu enges „Stromgebiet des Ruhmes!“ mit Riehl zu reden. — Bald regte sich in ihm, nächst der eigenen inneren Stimme, die Zeitstimmung nach dramatischer Kunst, auch wohl aufblühender Ehrgeiz. — In grösseren Instrumentalformen, wie in dramatischer Liederei fand er den erwünschten Uebergang zu den grösseren Werken seiner besten Zeit.

Paradies und Peri fanden weiten Anklang, die Oper Genoveva wenig. Von dieser Zeit beginnt die Verdüsterung des Gemüthes, welche wohl mehr Natur-Anlage als Ergebniss künstlerischer Schicksale war. Die späteren Werke sind, abgesehen von der äusseren Fülle des Umsanges, des Rhythmus und der Instrumentation, auf dem Standpunkte der Peri und der Genoveva verharrt. Eine grössere Klarheit der Melodie und Entwicklung tieferer contrapunktischer Stimmführung, wonach Schumann sich lange gesehnt hatte, findet sich in den späteren Werken nicht; überhand aber nehmen die Absonderlichkeiten, die dunklen Seiten, welche demnächst die Zukunftsmeister sich aneigneten, um Schumann den Ihrigen zu nennen, der freilich viel in das futurisch-amphigurische System Hineinragendes hatte, aber doch eine ganze Leibeslänge über der Horde stand an Gesinnung und Gaben.

Schumann's künstlerische Richtung, sowohl angeborene als in Arbeit erworbene, hat allerdings mehr und mehr den Zug genommen nach der Seite der ungewöhnlichen, effectvollen Ueberraschungen hin, die, bald in sinnige Räthsel gekleidet, bald in fieberische Traumbilder zerlös't, gar oft den eigentlichen Inhalt verhüllen, statt, wie das Urge-setz der Kunst fordert, klar zu Tage zu bringen. Diejenigen technischen Mittel, welche er zur Aussprache seiner Ideale verwendet, beruhen zum grossen Theile auf dem Gegentheil des Natürlichen; aus Angst vor Trivialität muss ein Fremdes, ausser der Bahn Liegendes herangezogen werden, und nicht unrichtig hat der neuzeitliche Schwärmer Graf Laurencin Schumann's Genius bezeichnet als das ewige *inganno**). Er meint ihn damit zu

*) Vollkommen im Costume der . . . Schule ist, was neulich R. Pohl, der Recensent des Liszt'schen „Faust“, in der

loben. Freilich, wem alle Kunst lediglich als Uebung des Scharfsinnes gilt, deren Aufgabe die Dechiffirung unbekannter Grössen sei, der lobe es. Und wäre nur die Lösung des Räthsels jedesmal ein handgreifliches Object! — Wo aber die Lösung weiter nichts sagt, als: der Autor war so und so gestimmt oder verstimmt, da achten wir die Mühe des Autors wie des Hörers verloren. Das „In sich hinein“, was Schumann als Symbolum mancher Tonsätze dachte, ja, zuweilen darüberschrieb oder aussagte, ist das Gegentheil der genialen Kunstschöpfung, welche aus sich heraus geht, um die Welt zu überwinden. — Uns Anderen, die wir im Kunstwerke ein unendlich Höheres suchen, als Räthselrathen, erscheint die habituel gewordene, ja, fast principielle Neigung zu den rhythmisch-harmonischen Räthseln der Synkope und Prolepsis nicht mehr kunsthaft, sondern krankhaft. Vielleicht, dass solche Richtungen oder Neigungen zeitgemäss sind; haben wir doch auch bei einigen allerneuesten „Gedanken-Malern“ Verwandtes gefunden: allerlei schwebende Arabesken-Gestalten, fallend fliegend, hektisch plethorisch, an Kopf oder Steiss oder Gliedern mangelhaft, ziehen vorüber, nur bei Leibe keine ganze, auf eigenen Füssen stehende, die trotzig gesund spräche: Hier bin ich! — Und wer nach dem Sinne fragt oder die künstlerische Einheit sucht, der wird — auf den Katalog, auf das Programm verwiesen!

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt am Main.

[Aufführung von J. Haydn's „Tobias“ durch den Rühl'schen Gesangverein.]

Ueber dieses seit länger als ein halbes Jahrhundert zurückgelegte gewesene Oratorium gehen Meinungen und Urtheile in der Presse, wie auch in den Kreisen der Musiker und Musikfreunde weit aus einander. Während es einerseits den besten Werken des grossen Meisters zugezählt wird, wollen die Anderen diesem Oratorium nur einen untergeordneten Rang in des Meisters Literatur zu erkennen und bedauern keineswegs dessen Zurücklegung. Es sei gestattet, auch unsererseits einen Part in diesem dissonirenden Chorus auszuführen; vielleicht wird ihm die Ehre zu Theil, angehört zu werden. Zunächst sollen unverfängliche Zeugen, Zeitgenossen des grossen Componi-

N. M. Zeitschrift, 1862, Bd. 57, S. 175 b, an geistlichem *aperçu* von sich gegeben; es wird an Gretchen's Tonbild das *inganno* mit Entzücken gelobt und noch entzückter *ad marginem* gewitzelt: „Ist es nicht bezeichnend, dass das ganze Zwiegespräch der Liebe auf lauter Trugschlüssen beruht?“

sten, einige wichtige Aussagen über das Geschichtliche des Werkes machen.

Der königlich sächsische Legationsrath G. A. Griesinger, ein intimer Freund Haydn's, theilt in seinen „biographischen Notizen über J. Haydn“ nachstehende Daten über dieses Oratorium mit: „Das Oratorium *Il Ritorno di Tobia* (Die Rückkehr des Tobias) schrieb Haydn im Jahre 1774, um in die Witwen- und Waisen-Gesellschaft für die Musiker in Wien aufgenommen zu werden... Im December 1808 wurde das Oratorium, von Herrn Neukomm [bekanntlich Haydn's Schüler] überarbeitet und nach dem heutigen Geschmack reicher instrumentirt, wieder in Wien zum Besten der musicalischen Witwen- und Waisen-Gesellschaft aufgeführt. Die darin befindlichen Chöre sind voll Kraft und Nachdruck, und sie erhielten den grössten Beifall; aber die Anlage des ganzen Oratoriums ist verfehlt und viel zu einförmig; von Anfang bis zu Ende folgt auf den wenig interessanten Dialog immer nur eine Arie, ohne allen Wechsel mit Duo's und Trio's*). Der Dichter (Johan Gaston Boccherini aus Lucca) behandelt die Rückkehr des Tobias und die geheilte Blindheit des Vaters bloss historisch, und man muss bedauern, dass der Dichter und der Musiker ihre Mühe nicht auf einen günstigeren Stoff verwendet haben.“

Ueber die Wiederaufführung des Oratoriums am 22. December 1808 mit Neukomm's Ueberarbeitung spricht sich der wiener Referent im eilsten Jahrgange der Allgemeinen musicalischen Zeitung S. 269 nur in folgenden Worten aus: „Die Chöre schienen die meiste Wirkung zu machen.“ — Dieser Lakonismus bei einem Oratorium von Haydn ist doch wohl ganz besonders bezeichnend**).

Fast im Gegensatze zu vorstehenden kritischen Anmerkungen hören wir den Componisten des „Tobias“ über dieses sein Werk sprechen, wenn auch nur gelegentlich. In einem 1836 von der Wiener Zeitschrift (Nr. 156) zum ersten Male veröffentlichten, ziemlich langen Briefe von Haydn an eine Dame (dieser Brief enthält einen in gedrängter Kürze abgefassten Lebensabriß von ihm selber) findet sich diese Stelle: „Unter anderen meinen Werken haben folgende den meisten Beifall erhalten: die Opera

*) Dem ist doch nicht ganz so, wie gezeigt werden wird.

**) Der 22. December 1808 ist vorzugsweise ein kunstgeschichtlich denkwürdiger Tag; während dieses Haydn'sche Oratorium nach 34 Jahren die zweite Aufführung wieder im Hofburg-Theater erlebte, produciret Beethoven zu gleicher Stunde im Theater an der Wien zum ersten Male: a) die Pastoral-Sinfonie, b) die C-moll-Sinfonie, c) die Phantasie mit Chor, d) Sanctus und Benedictus aus der C-dur-Messe, e) die Arie *Ah perfido*, und liess obendrein noch eine freie Phantasie auf dem Pianoforte hören.

Le Pescatrice — *L'incontro improvviso*, welche in Gegenwart Ihrer k. k. Majestät ist aufgeführt worden — *L'infedeltà delusa* — das Oratorium *Il ritorno di Tobia*, in Wien aufgeführt. Das *Stabat Mater*...“*).

In obigen Zeugen-Aussagen über den Erfolg der Aufführung 1808, der unbestreitbar auch Griesinger beigewohnt hat (seine biographischen Notizen sind 1810, mit hin ein Jahr nach Haydn's Ableben, erschienen), erhalten wir der Anhaltspunkte zur Beurtheilung des Werkes mehr, als es deren bedarf. In Wahrheit darf gesagt werden, dass ausser dem Sturm-Chor in der zweiten Abtheilung, der allein sich von den 21 Nummern (darunter neun Arien, ein Duett, zwei Quartette, ein fünfstimmiger Wechselgesang und zwei Chöre mit Solostimmen), aus denen das Oratorium besteht, zu erhalten vermochte und allen Gesangvereinen mit dem abgeänderten Texte: „Des Staubes eitle Sorgen“, bekannt ist, dann noch der Schlussfuge der zweiten Abtheilung, keine andere Nummer von gleicher Erhebung den monotonen Gang wieder nur auf wenige Minuten unterbricht und die Geduld des bereits bis zur Ermüdung gelangweilten Zuhörers in etwas unterstützt. Selbst die Chöre vermögen nicht nach den interesselosen und noch übermäßig gedeihnten Arien, an denen die Instrumentirung zumeist das Beste, nach Verdienst zu wirken. Mehrere der Arien bewegen sich in den alten Formen: zuerst ein langer Satz in *Dur*, dann ein nicht kurzer in *Moll*, worauf der erstere wieder seiner ganzen Länge nach durchgemacht wird.

Für den Musiker, der sich von der Berühmtheit des Componisten nicht blenden lässt, erscheint insbesondere

*) Dieser Brief, der leider kein Datum trägt, dürfte wohl vor dem Erscheinen der „Schöpfung“ (1797) geschrieben worden sein, was aus nachstehender pikanten Stelle zu entnehmen, welche lautet: „In dem Kammerstyl habe ich ausser den Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das Glück gehabt, dieses bezeugen die öffentlichen Blätter und die an mich ergangenen Zuschriften: mich wundert nur, dass die sonst so vernünftigen Herren Berliner in ihrer Kritik über meine Stücke kein Medium haben, da sie mich in Einer Wochenschrift bis an die Sterne erheben, in der andern 60 Klafter tief in die Erde schlagen, und dieses ohne gegründeten warum: ich weiss es wohl, weil sie ein und andere meiner Stücke zu produciren nicht im Stande, solche wahrhaft einzusehen aus eigenlieb sich nicht die Mühe geben, und andere Ursachen mehr, welche ich mit der Hülfe Gottes zu seiner Zeit beantworten werde. Herr Capellmeister von Dittersdorf schrieb mir unlängst, mit Bitte mich über hartes Verfahren zu rechtfertigen, ich antwortete aber demselben, dass eine Schwalbe keinen Sommer mache, vielleicht wird denenselben von unparteiischen der Mund mit nächsten so gestopft, als ihnen schon einmal wegen der Monotonie ergangen. Ueber alles das aber bemühen sie sich äusserst alle meine Werke zu bekommen, ein welches mich der k. k. Gesandte zu Berlin Herr Baron van Swieten diesen verflossenen Winter, als derselbe in Wien ware, versicherte: genug hiervon.“

der Periodenbau in nicht wenigen der Sologesänge als das auffallendste im Werke. Von dieser Seite betrachtet, erscheint mir dasselbe wie eine Jugendarbeit (wofür es Andere gleichfalls halten), nicht aber entstanden in der Periode Gluck. Joseph Haydn, der schon als musterhafter Architekt in seinen frühesten Quartetten und Sinfonien unsere Bewunderung erregt, zeigt uns in diesem Oratorium ganz abweichende rhythmische Verhältnisse, und doch zählte er nach Griesinger's Angabe bereits 42 Jahre, da er es componirt haben soll. Solcher Mangel an Symmetrie, wie er sich oftmals allein schon zwischen Vorder- und Nachsatz, vollends erst in den Mittelgliedern, bemerkbar macht, kann bei einem Meister der Form unmöglich auf Grund des Textes gedacht werden. Wo findet sich von dergleichen nur eine Spur in der „Schöpfung“ und in den „Jahreszeiten“? Wie störend und zugleich ermüdend ein in vagen Gliederungen sich bewegender musicalischer Redebau auf den Hörer wirkt, davon weiss die laufende Epoche leider genug zu erzählen.

Soll dieses Oratorium nicht für alle Zeiten der Vergessenheit anheimfallen, so müssen grosse Veränderungen damit vorgenommen werden; denn selbst auf zwei Stunden Zeitdauer zusammengezogen (es dauert über drei Stunden), wird des Langweiligen doch noch verbleiben.

Schon hat Franz Lachner zum Behufe der münchener Aufführung Kürzungen vorgenommen; allein der Erhaltung des Werkes frommen dieselben noch lange nicht. Sein Gedanke aber, von den drei Gellert'schen Liedern, von Haydn für vier Singstimmen gesetzt, das erste: „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt“, mit Blas-Instrumenten zu versehen und vom ganzen Chor singen zu lassen, war ein guter, wenngleich solche Begleitung eines Gesangstückes zu den musicalischen Anomalieen gehört, da jene Epoche noch keinen die Saiten-Instrumente ausschliessenden Gebrauch von Blas-Instrumenten machte, auch diese in solcher Ausbildung noch nicht hatte, um sie allein wirken lassen zu können. Dieser der ersten Abtheilung beigegebene Chor wirkt wahrhaft erfrischend, da er zur rechten Zeit eintritt: denn Fläche hinter uns, Fläche vor uns.

In einem von der Didaskalia gebrachten Vorbericht über dieses wiedererstandene Oratorium findet sich über die Ouverture folgende curiose Stelle: „Ein kurzes *Largo* in *C-moll* schildert die Gefühle der Sorge und des Schmerzes der Eltern um ihren Sohn; das folgende *Allegro molto* in *C-dur* dagegen erweckt mehr die erhabene freudige Stimmung über die Rückkehr des jungen Tobias und die glückliche Heilung des Vaters.“ Wir wären doch begierig, zu erfahren, ob diese unserem mondsüchtigen Zeitalter Ehre machende Auslegung sich in der Partitur angemerkt

vorfindet, oder in der Phantasie jenes Verfassers ihren Ursprung hat. Aus einem im Dreiviertel-Takte sich rasch bewegenden *Allegro-Satze* von ganz gewöhnlicher Factur sogar die glückliche Heilung des alten Tobias heraus zu definiren, das hätten selbst die Matadore in der Auslegekunst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, Dittersdorf und Rosetti, die auch in der Programmacherei so Grosses geleistet, kaum fertig gebracht. Oder sollte sich Haydn von diesen beiden Zeitgenossen zu jenem Programm haben verleiten lassen?

Dass bei so wesentlichen inneren Gebrechen die Aufnahme des Werkes keine warme sein konnte, lässt sich wohl errathen. Dennoch sind wir dem Rühl'schen Vereine für dessen Wahl zu Dank verpflichtet, denn es knüpft sich auch ein nicht unwichtiges Stück Kunstgeschichte daran, zu dem man nicht kommt, ohne es gehört zu haben. Auch ist unbestritten, dass verschiedene Stellen darin erklingen, denen wir in Mozart's Werken, vornehmlich in seinen früheren Opern, wieder begegnen. Allein Mozart befand sich 1774 nicht in Wien, und zur Zeit der zweiten Aufführung 1808 war er schon lange nicht mehr unter den Lebenden. Die Reminisczenz-Auffinder wollen dies gefälligst beachten.

Was schliesslich die Aufführung in unserem neuen Concertsaale betrifft, so kann nur mit grösstem Lobe davon gesprochen werden, das sich auf alle Mitwirkenden gleichmässig vertheilt. Von den Solo-Partieen befanden sich die beiden Soprane — Sara und Raphael — in den Händen der Fräulein Geisthardt (von der Oper) und Rothenberger (aus Köln); die Alt-Partie — Anna — sang Fräulein Schreck (aus Bonn); den Tobias — Tenor — Herr Zottmayr (von der Oper), und die Bass-Partie — Tobit — unser trefflicher Karl Hill, in weiten Kreisen geschätzte Namen, deren jeder für künstlerische Lösung der Aufgabe Bürgschaft leistet. Ganz besondere Anerkennung verdient aber Herr Musik-Director Friederich. Bei jedesmaligem Erscheinen mit einem neuen Werke am Directions-Pulte beweist dieser junge Mann ein Vorwärtsschreiten in Sicherheit und Festigkeit. In richtiger Auffassung des Charakteristischen in jeglicher Bewegung macht Herr Friederich eine rühmenswerthe Ausnahme von der heutzutage unter den Dirigenten grassirenden Abhetzungswuth. Mit aller Gemüthsruhe kann man jedem Allegro-Satze entgegensehen, sein Tempo wird immer das entsprechende sein. Wie ganz anders war es in solcher Hinsicht unter Friederich's Vorgänger in diesem Vereine!

A. S.

Das fünfzigjährige Jubelfest der musicalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangvereins zu Köln.

Die musicalische Gesellschaft und der städtische Gesangverein begingen am Cäcilientage, den 22. November, und an dem darauf folgenden Sonntage die Erinnerungsfeier an ihre gleichzeitige Stiftung vor fünfzig Jahren durch ein Vocal- und Instrumental-Concert im grossen Saale des Casino und durch ein Festmahl im Gürzenich.

Das Concert wurde mit der Ouverture zur Oper „Der Freischütz“ von C. M. v. Weber eröffnet, worauf Herr Hof-Schauspieler Deetz einen Prolog von L. Bischoff, in welchem durch die Hinweisung auf die Kunst-Heroen Händel, Haydn, Mozart und Beethoven die Richtung auf die classische Musik, welche die beiden Vereine in Köln vorzugsweise vertreten, anzudeuten versucht worden, mit sonorem Organ, vortrefflicher Aussprache und künstlerischer Weihe vortrug. Daran schloss sich zunächst Goethe's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Beethoven. Dann folgte Mozart's liebliches Doppel-Concert für Violine und Bratsche mit Orchester, mit der Vollendung, an die uns ihr herrliches Spiel gewöhnt hat, von den Herren Concertmeistern J. Grunwald und Otto von Königslöw vorgetragen.

Den Schluss der ersten Abtheilung machte eine recht schöne, namentlich durch die Chöre begeisternde Ausführung von F. Mendelssohn's genialer Composition der „ersten Walpurgsnacht“ von Goethe. Die Soli für Männerstimmen wurden von den Herren Ernst Koch von hier und Gottfried Becker von Mannheim gesungen; in dem Vortrage des kleinen Alt-Solo's hörten wir mit Vergnügen die klangvolle Stimme einer jungen Dilettantin.

So glänzend diese Aufführung war, so wurde doch die begeisterte Stimmung, welche sie in dem buchstäblich gedrängt vollen Saale erregt hatte, noch mehr gehoben durch die Aufführung der prächtigen C-moll-Sinfonie von Beethoven. Wie bezeichnend sprach der triumphirende Schlussatz die Bedeutung auch der Feier des Tages, des Jubelfestes zweier musicalischen Vereine, den Sieg ihrer Bestrebungen, die Erhebung durch Kunst über das Alltägliche in seinen von strahlender Glorie umgebenen Tönen aus! — Durch die treffliche Leitung sämmtlicher Aufführungen bewährte Herr Ferdinand Breunung, der gegenwärtige Dirigent der beiden Vereine, seine glänzende Befähigung zur richtigen Auffassung hoher Meisterwerke und zur Leitung grosser Massen.

Am Sonntag Abend vereinigte der grosse Saal im Gürzenich, mit Fahnen und Symbolen der Kunst und den Büsten der grössten Tondichter geschmückt, über fünfhundert und fünfzig Gäste an den Tafeln des Festessens, das durch die Reden einiger Mitglieder des Vorstandes der Vereine, die durch historische Erinnerungen und geistvollen Humor die Gesellschaft belebten, durch Lieder und Toaste heiteren Inhalts, durch köstliche dramatische Opernscenen im Verdi'schen Stil, ausgeführt von drei sehr begabten Mitgliedern der Humorrhoidaria, endlich durch munteren Tanz der Jugend bis nach Mitternacht den Charakter ungezwungener Fröhlichkeit trug, wie ihn der kölnische Geist stets zu wahren weiss.

Die musicalische Gesellschaft war im Jahre 1812 gegründet; Jakob Almenräder, einer ihrer Stifter, blieb Dirigent derselben bis 1845. Ihm folgten in diesem Amte die Herren Heinrich Dorn von 1845—1850, Ferdinand Hiller von 1850—1854, Eduard Franck von 1854—1858, Ferdinand Breunung seit 1858. Ihr Versammlungs-Local hat die Gesellschaft in den fünfzig Jahren elf Mal gewechselt; am längsten hielt sie ihre Sitzungen allwöchentlich des Samstags im Hause der gegenwärtigen Abend-Gesellschaft „Erholung“ an St. Marien Nr. 6, wo sie von 1841 bis 1859 blieb. Seit 1859 hat sie das schöne Local in der Glocken-

gasse gemeinschaftlich mit dem Conservatorium der Musik in Benutzung.

Die Zahl der Mitglieder betrug 1812 nur 20, 1813 bereits 50, nach fünfundzwanzig Jahren (1837) 170 und gegenwärtig 280.

Der erste Leiter des städtischen Gesangvereins war der um die musicalischen Zustände Kölns hochverdiente Verkenius 1812—1820. Ihm folgten Jakob Almenräder 1820, Dom-Capellmeister Leibl 1827, Conradin Kreutzer 1840, Kufferath I. 1843, H. Dorn 1844, F. Hiller 1850, E. Franck und K. Reincke 1852, F. Hiller 1853, K. Reinthalier 1854, F. Breunung 1858.

Die Zahl der Mitglieder betrug 1820 30, 1847 80, 1862 160. — Sein Versammlungs-Local hatte der Verein zeitweise im Minoritenkloster und auf dem Rathause; seit 1841 gemeinschaftlich mit der musicalischen Gesellschaft an St. Marien und in der Glockengasse.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 25. November 1862.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture Nr. I. zu Leonore von Beethoven. 2. Neuntes Concert für die Violine von Rudolph Kreutzer, vorgetragen von Herrn Joh. Lauterbach, k. sächsischem Hof-Concertmeister. 3. Arie aus *Donna Caritea* von Mercadante, gesungen von Frau Hempel-Kristinus, grossherzoglich hessischen Hof-Opernsängerin. 4. Violin-Concert von J. S. Bach (Herr Lauterbach). 5. Scene aus Orpheus mit Chor (der Furien) von Gluck (Orpheus — Frau Hempel).

Zweiter Theil. Sinfonie in C-dur von Franz Schubert.

Ueber Herrn Lauterbach's gediegenes Violinspiel stimmen wir gern dem Lobe bei, welches diesem trefflichen Künstler in der vorigen Nummer 47 dieser Zeitung von Frankfurt am Main aus durch unseren hochgeschätzten Mitarbeiter, Herrn A. Schindler, gespendet worden ist, wenn wir auch die Aeusserung, dass er „im Adagio das Höchste erreicht, was man im Laufe der Jahre in den Museums-Concerten nur ein oder zwei Mal zu hören bekam“, nicht auf uns anwenden können, da wir hier an das Beste der Art gewöhnt und mithin sogar etwas verwöhnt sind. Auch die Parenthese in dem frankfurter Berichte, die gegen „die Mode, Musikstücke aus den Antiquarien hervorzusuchen“, gerichtet ist, passte zu unserem Bedauern, wie das obige Programm zeigt, nicht zu Herrn Lauterbach's Auftreten bei uns. Wenn nun auch Herr Lauterbach das Concert von Bach vortrefflich spielte und besonders das originelle Adagio sehr schön vortrug, so müssen wir doch auch unsere Meinung ebenfalls dahin aussprechen, dass Bach's Violinsachen nicht in den Concertsaal des neunzehnten Jahrhunderts gehören, nicht bloss desshalb, weil die Allegrosätze derselben in Form und Geist nicht mehr dem Geschmack des heutigen Publicums entsprechen (und nicht etwa des Salon-Publicums, denn dieses quält sich ja gerade seit einigen Jahren in Paris und anderen grossen Städten ab, Bach's Instrumentalsachen wunderschön zu finden und nicht dabei zu gähnen, was trotzdem nicht allen hohen Dilettantinnen gelingt!), sondern weil jene Allegrosätze dem Charakter und der Bestimmung der Violine, welche sie in der Periode der Entwicklung der Instru-

mentalmusik seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts erhalten hat, nicht angemessen sind. Sollen denn Haydn, Mozart, Beethoven, Rode, Spohr u. s. w. umsonst für die Königin gelebt haben? — Herr Lauterbach erwarb übrigens auch hier, wie überall, durch sein echt künstlerisches Spiel den lebhaftesten Beifall und Hervorruf, namentlich nach dem Vortrage des Kreutzer'schen Concertes, in welchem alle Vorzüge seines grossen Talentes glänzten.

In Frau Hempel-Kristinus, welche früher beim grossherzoglich hessischen Hoftheater in Darmstadt angestellt war, lernten wir eine schätzenswerthe Sängerin kennen, die im Besitz einer umfangreichen Altstimme ist, deren Tiefe und Höhe einen schönen, vollen, weder dort gequetschten, noch hier schneidenden Klang hat, während allerdings die mittlere Ton-Region weniger wohlautend ist und der Egalisirung mit den beiden anderen Regionen bedarf. Die Aussprache ist besonders auf dem *e* und *i* besser in Uebereinstimmung mit dem jedesmaligen Tonklange zu bringen, und der Vortrag könnte zuweilen etwas innerlich bewegter sein.

Der prächtigen, aus überreicher Phantasie hervorgeströmten Sinfonie von Schubert wurde eine recht glänzende und schwungvolle Ausführung zu Theil.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Barmen. Es ist in der That erfreulich, wie unsere Musikzustände im Steigen begriffen sind. Einen sichtbaren Beweis davon gab die ausserordentlich eifige Theilnahme des 160—170 Stimmen starken Sängerchors an der Einübung von R. Schumann's „Paradies und Peri“, welche Herr Musik-Director Krause mit so viel Talent und Liebe zur Sache leitete, dass eine gelungene Aufführung dieses grossen Werkes in dem zweiten Concerte am 22. November nicht fehlen konnte und der allgemeine Beifall ihm und dem Vereine ein wohlverdienter Lohn wurde. In den Chören war auch das Orchester gut, die Soli und Quartette wurden freilich nicht mit der nothwendigen Discretion und Nuancirung begleitet. Fräulein Rothenberger aus Köln war gut bei Stimme, dürfte jedoch vor Forcieren derselben zu warnen sein. Die andere Sopran-Partie sang Fräulein Mann, die Alt-Partie Fräulein Assmann, den Tenor führte Herr Otto vom königlichen Dom-Chor aus Berlin sehr gut aus, die Bass-Partie Herr S. Steinhaus aus Elberfeld anerkennungswert. Das Ganze war eine erhebende Aufführung.

Ein paar Wochen vorher, am 7. November, hatten wir die Freude, in einem zum Besten des Orgelbau-Fonds im grossen Saale der Concordia veranstalteten Concerte Herrn Capellmeister F. Lux aus Mainz bei uns zu sehen, welcher uns nicht nur durch sein meisterhaftes Orgelspiel erbaute und entzückte, sondern auch von Neuem zeigte, welch eine Mannigfaltigkeit und reiche Abwechselung musicalischen Genusses die Orgel im Concertsaale bieten kann, wenn sie geschickt benutzt und in Musikstücken von verschiedenem Charakter, zu deren Arrangement Herr Lux ein entschiedenes Talent besitzt, vorgeführt wird. Nach einer Fuge in *A-moll* von J. S. Bach, welche den Meister im gebundenen Spiel bewährte, hörten wir Beethoven's „Die Ehre Gottes“ für Männerchor und Orgel, dann Variationen von Ad. Hesse, ein wahres Concertstück, ferner die Arie „O du, die Wonne verkündet“ von Händel, mit wohlautender, jugendlich klangvoller Stimme von Fräulein Assmann gesungen, und Schubert's *Ave Maria*, für Violoncell, Pianoforte und Orgel arrangirt, eine eigenthümliche, aber höchst wirksame Zusammenstellung. Der zweite Theil des Concertes brachte Händel's Ouverture zu Esther, arrangirt von C. F. Becker, zwei Gesänge der Liedertafel mit Orgel (*Sanctus* aus Cherubini's *Requiem* für Männerstimmen und Mozart's

„O Isis!“), das Gebet der Agathe aus dem Freischütz für Orgel von Lux, die Arie „Se in miei sospiri“ von Stradella (Fräulein Assmann) und zum Schlusse Händel's Halleluja für Orgel, 2 Trompeten, 2 Hörner und 3 Posaunen, arrangirt von Lux, welches eine mächtige Wirkung machte. Das schöne Instrument zeigte in diesem Concerte durch die geschickte Registrirung und ungewöhnliche Combinationen einzelner zarter Stimmen ganz neuen Reiz, der nicht bloss für den Musik-, sondern auch für den Baumeister ehrenvoll war.

Frankfurt am Main. Mittlerweile hat auch die Süddeutsche Zeitung die Musikberichte wieder begonnen. Somit ist der sechsstimmige Chorus, der im vorigen Winter die Concerte in hiesigen Blättern kritisch besungen hat, wieder vollständig. Möge der darin zu Gehör gebrachte Contrapunkt besonders den Virtuosen und Dirigenten gefallen! Möge ferner der kritische Dissens diese Herren und Damen nicht noch mehr in der Gleichgültigkeit gegen alle Kunstkritik bestärken, als dies, zumeist aus diesem Grunde, schon der Fall ist! S.

Wien. Das neue Operntheater an der Ringstrasse wird nach dem Communal-Kalender bei gedrängt vollem Hause 3000 Personen fassen, 430 Sperrsitze, 250 Sitzplätze und 200 Stehplätze im Parterre, dann 98 Logen enthalten, und zwar 32 im Parterre, 30 im ersten, 30 im zweiten und 6 im dritten Range. Letzterer zählt ausserdem 170 Sperrsitze und 280 Sitzplätze. Im vierten Range finden sich 90 Sperrsitze und 400 Sitzplätze. Die kaiserliche Loge wird sich rechts, die erzherzogliche Loge links von der Bühne, die Fest-Hofloge rückwärts in der Mitte befinden. Für den Bau u. s. w. sind 4 Millionen Gulden bewilligt. Es wird 1865 fertig sein.

Ankündigungen.

In unserm Verlage erschien:

**Uebungen
zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes**
von
Ferd. Hiller.

In Carton-Umschlag broschirt. 1½ Thlr.

**M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung
in Köln.**

So eben erschien bei E. H. Schroeder in Berlin:

Beethoven's Portrait.

Gemalt von Schimon 1819. Lithographirt von P. Rohrbach. Brustbild. Gross Folio. Chines. Papier. Preis 1 Thlr. 15. Sgr.

Allen Verehrern des unsterblichen Meisters ist dieses ausgezeichnete, nach dem berühmten, im Besitze der königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Original-Gemälde angefertigte Portrait aufs angelegentlichste zu empfehlen.

In ganz gleicher Ausstattung und Grösse werden demnächst auch die Portraits von Haydn und Mozart erscheinen.

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.

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.