

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 5.

KÖLN, 31. Januar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Louise Köster. Ihre Rollen in Gluck's Opern. — Aus Wien (Richard Wagner's Concerte. Das „Vaterland“ über Wagner. Zellner's historische Concerte. Alfred Jaell und Laub. — Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Aufführung von Gounod's „Margarethe“ — Meiningen, Concert, Oper — August Kömpel, Concertmeister in Weimar).

Louise Köster.

Am 11. December v. J. beging das königliche Opernhaus in Berlin eine Abschiedsfeier. Frau Köster schied in Beethoven's „Fidelio“ von der Bühne, der sie seit zwanzig Jahren ihr Talent mit dem nachhaltigsten Eifer gewidmet hatte.*).

Durch das ganze Leben der Künstlerin ist ein bestimmter, scharf ausgeprägter Zug künstlerischen Anschauens und Gestaltens erkennbar: das Streben, die höchsten Ideale, welche der Genius der deutschen Musik geschaffen, in ihren Darstellungen zu verwirklichen; die plastischen Gestalten des tragischen Stils eben so wie die tief empfundenen, innigen Melodieen der deutschen Romantik in Ton und Erscheinung zu verkörpern. Der blendende Schimmer der Technik, dem die Kunst des Auslandes Lorberen spendet und in den der Beifall der Menge sich schwelgend versenkt, war ihr stets von untergeordneter Bedeutung; sie verschmähte den nur aus der Technik des Gesanges herzuleitenden Effect und sonderte mit seinem Sinne das schmückende Beiwerk von dem wesentlichen Gehalte der musicalischen Gedanken. Diese Kunstrichtung erwuchs mit innerster Nothwendigkeit aus einem Naturel, welches für reine Liebe zur Kunst, für ein bescheidenes Auftreten in der Gesellschaft, für ein pflicht-

treues Wirken in der Familie angelegt war. Wenn die mit überraschendem Glanze in eine Kunstleistung einschlagenden Blitze des Genies den Zuhörer nicht selten verletzen, so bereitete Auffassung und Vortrag unserer Künstlerin stets den Eindruck eines dauernden, wohlthuenden und erquickenden Genusses, und wir begegneten in ihren Leistungen überall einer schönen, weiblich und künstlerisch entwickelten Harmonie des Lebens und der Kunst.

(O. Lange.)

Wenn man versuchen wollte, die eigenthümliche Bedeutung, die sich Louise Köster in der deutschen Kunswelt errungen hat, zu entwickeln, so würde man zunächst auf einen äusseren Umstand aufmerksam zu machen haben, aus dem bei näherer Betrachtung auch manche innere Eigenthümlichkeit sich ergeben würde, darauf nämlich, dass Louise Köster die einzige Sängerin der beiden letzten Decennien ist, in deren Repertoire die Hauptwerke Gluck's einen der wesentlichsten Bestandtheile bildeten. War es ein angeborener Zug der Natur, der unsere Sängerin zu den frühesten und strengsten Offenbarungen der dramatischen Idee auf musicalischem Gebiete hinführte, oder der günstige Umstand, dass sie in Berlin ihre künstlerische Thätigkeit entfalten konnte, in Berlin, wo fast allein noch die herbere Schönheit Gluck'scher Ausdrucksweise geliebt und bewundert wird, wir wissen es nicht — genug, sie ward in Berlin die Künstlerin, von der wir reden; ihre persönliche Empfindung wusste sich mit den objectiven Kunst-Anschauungen und Gewohnheiten, die unter uns herrschen, auf das glücklichste zu verschmelzen; sie ward eine Vertreterin des Geistes, in dem hier, in der norddeutschen Metropole, die Musik verstanden und geübt wird. „Alceste“, die das Grauen des Todes durch Liebe überwindende Gattin, das Seitenbild zu Beethoven's „Leonore“; „Iphigenia“, „Eurydice“, „Armide“ — das sind die hohen Gestalten Gluck's, die Louise Köster eine Reihe von Jahren hindurch mit tiefem Verständnisse, treuer Hin-

*) Die „Neue Berliner Musikzeitung“ von G. Bock hat eine Fest-Nummer (vom 19. December v. J.) als Erinnerungsblatt an diesen Tag herausgegeben, in welchem die Hauptrollen der Künstlerin von den Vertretern der berliner Kritik, den Herren G. Engel, F. Geyer, O. Gumprecht, Fr. Adami, R. Wuerst und Emil Naumann, besprochen werden. Ferner liegt das Gesamt-Repertoire der Frau Köster von 1830—1862 bei. Die interessante Nummer ist auch einzeln zu haben. Wir theilen daraus die Hauptstelle der Einleitung (von O. Lange) und den Artikel über die Darstellungen der weiblichen Charaktere in Gluck's Opern (von G. Engel), welcher das meiste allgemeine Interesse hat, auszugsweise mit.

Die Redaction.

gebung und der nie versagenden Gewalt einer edlen, sympathischen Stimme unter uns lebendig erhalten hat. Es war das ein Beharren bei einer älteren Richtung der Kunst, das nur wenigen lebenden Sängerinnen gelingen möchte. Dehn der Geschmack des heutigen Publicums, die neuere Gesangskunst führt zu einer anderen Behandlung der Stimme, zu einer anderen Vortragsweise, als Gluck's Opern sie verlangen.

Gluck war dem vorigen Jahrhundert der grosse Dramatiker, der das nichtssagende Spiel mit Tönen aus dem Heilighume der Kunst verwiesen und an die Stelle oberflächlicher Empfindungen tiefen und kräftigen Gefühle, an die Stelle blosser Theaterhelden wahrhaft heroische Gestalten gesetzt hatte; so muss er auch uns freilich noch erscheinen: dennoch darf uns nicht entgehen, dass sein Bild, das vor Mozart nur zu den gegenwärtig vergessenen italiänischen Meistern einer früheren Periode in einem Contraste stand, heute von zwei ganz verschiedenen Seiten beleuchtet wird. Das dramatische Princip ist seit Gluck nicht wieder verloren gegangen, aber es ist in einer Weise entwickelt, die zu der seinigen doch wieder den äussersten Gegensatz bildet. Wir brauchen uns nur die Anwendung des dramatischen Princips in der neuesten italiänischen Musik, das Toben der Leidenschaften, die gewaltsame Verzerrung der Charaktere, die unnatürliche Spannung der Situationen, die dort üblich ist, in das Gedächtniss zu rufen; werfen wir nach solcher Erinnerung einen Blick auf Gluck, so erscheint uns sein Bild fest und mächtig zwar, aber still und ruhig. Wir erkennen, dass das Streben der neuesten dramatischen Musik dahin geht, die äusserste Erregung des Gefühls hervorzurufen, welche die Phantasie nur zu ersinnen, die Technik durch aussere Mittel zu verwirklichen vermag; Gluck wollte nur überall tiefen und wahren Empfindung im Gegensatz zu inhaltlosem Tonspiel, markige, männliche Charaktere im Gegensatz zu den gallanten Helden der italiänisch-französischen Zeit; die äussersten Wirbelwinde der Leidenschaft blieben seinem Stile theils ganz fern, theils wurden sie als letzte Steigerung zurück behalten. Im Zusammenhange damit steht es, dass auch der moderne dramatische Gesang vorzugsweise nach dem Aufregenden strebt und jene stille Einfachheit, jene lyrische Beschaulichkeit, die in Gluck's Gestalten noch wal tet, nicht festzuhalten vermag. Gluck's Opern-Figuren haben höchste individuelle Bestimmtheit, aber, verglichen mit der modernen Unruhe, etwas plastisch Stranges und Gehaltenes; in der Mehrzahl seiner Opern führten schon die antiken Stoffe darauf hin; aber selbst in der romantischen Armide lässt sich die gleiche Richtung, z. B. in der breit ausgeführten Schluss-Scene des zweiten Actes, wo Armide zwischen Liebe und Hass schwankt, in dem vollathmigen,

zu umfangreicher Melodik sich ausbreitenden Anrufe an die Furie des Hasses im dritten Acte noch deutlich erkennen. Ein neuerer Componist würde über diese Monologe schneller hinwegeilen; er würde fürchten, die Geduld des Publicums auf eine zu harte Probe zu stellen, er würde selbst nicht die Ruhe dazu haben.

Für die treue Wiedergabe solcher Musik sind zunächst gewisse Eigenschaften der Stimme und der Technik erforderlich, die mitunter von der Natur verliehen sind, in der Regel aber durch andauernde, verständnissvolle Beschäftigung mit der Sache selbst erst erworben werden. Wir heben folgende Eigenschaften als unerlässlich hervor: festen Ansatz des Tones, Klarheit und Adel der Aussprache, Fülle und Glanz der Stimme, Gleichmässigkeit der Register, Ausdauer des Athems, eine kunstvolle *messa di voce*, sorgfältige Accentuation, maassvollen Gebrauch der Klangfarben, ruhige Entwicklung und breitere Ausführung der Contraste. Den festen Ansatz des Tones, das wird man am ehesten zugeben; denn wenn es auch bei Gluck einzelne Momente geben mag, in denen ein leises Beben der Stimme dem Charakter der Situation nicht gerade widersprechen würde, so würde doch eine Iphigenie, die den grossen Klaggesang: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen“, nicht mit festem, ruhigem Tone auszuführen und die Tiefe des Schmerzes nicht durch andere Mittel, als gerade durch dieses, auszudrücken wüsste, eine Armide, die mit erzitternder Stimme die Furie des Hasses heraufbeschwören wollte, eine Unmöglichkeit sein. Die neuere Oper gestattet in häufigeren Fällen das Tremolo der Stimme, aber Gluck hat zu viel Hoheit und Würde, zu viel männliche Festigkeit — selbst in den Frauengestalten —, zu viel Ruhe und Beharrlichkeit im lyrischen Verweilen, als dass ihm mit diesem Ausdrucksmittel, das übrigens nicht immer als künstlich erworben oder aus dem Uebermaass des Gefühls hervorgegangen zu betrachten ist, sondern mitunter auch in mangelhafter Technik seinen Grund hat, gedient sein könnte. Klarheit und Adel der Aussprache, das scheint eine unerlässliche Forderung für allen Gesang, aber doch ist es nicht ganz so. Wir erinnern daran, dass die neueren Componisten die Stimme in eine Höhe treiben, die kaum noch die Schönheit des rein musicalischen Tones, fast gar nicht mehr die deutliche Ausprägung von Vocalen und Consonanten gestattet, in eine Region von Tönen, die nur noch sinnlichen, nicht mehr den vollen, geistigen Werth der eigentlichen Menschenstimme haben. Aus dem Coloraturgesange, bei dem ohnehin schon die Sprache untergeordnete Bedeutung hat, hervorgegangen, hat sich diese Sitte allmählich auch in das dramatische Gebiet hinübergezogen, und so ist es gekommen, dass in der neueren Oper den Gesetzen schöner Aussprache nicht mehr so un-

bedingt genügt zu werden braucht, ja, nicht genügt werden kann, und dass man für einzelne hoch liegende Stellen, für die grossen Ensembles und Finales zumal, eine mildere Praxis gelten zu lassen genöthigt ist. Anders bei Gluck und seinem nächsten Nachfolger, Mozart, in ihren Hauptwerken wenigstens; hier bleibt die Stimme in dem Kreise von Tönen, der der Sprache noch unterworfen werden kann, und hier gestattet die Regel keine Ausnahme, am wenigsten bei Gluck, dem bekanntlich die Wahrheit der Declamation oberstes Gesetz war. Etwas Anderes ist ferner noch unter dem Adel der Aussprache zu verstehen, einer Eigenschaft, die durch Verbindung der Tonschönheit mit der Deutlichkeit erreicht wird, und die allerdings für jeden Gesang nothwendig ist, deren Mangel aber doch da am lebhaftesten gefühlt werden wird, wo die Musik durch sich selbst den vollen Eindruck des Edeln, Würdevollen hervorruft. Fülle und Glanz der Stimme: darunter verstehen wir wiederum eine Vereinigung entgegengesetzter Eigenschaften. Gluck's Gestalten sind grosse, tiefen Naturen, die zwar energisch und lebhaft empfinden, aber in ihren Gefühlen nicht immer ausser sich, sondern in der Regel bei sich sind; das verlangt jenen vollen, gesättigten Ton, der von Grösse und Innerlichkeit zeugt. Mit einer Stimme indess, die nun aus diesem Gleichmaass voll quellender Töne gar nicht herauskäme, die nicht die Fähigkeit hätte, sich im entscheidenden Augenblicke zu einem scharf geschliffenen, glänzenden Tonstrahle zu concentriren, würde ihm ebenfalls nicht genügt sein; denn er ist der Dramatiker, der sich in einzelnen Momenten zu der ganzen Energie eines sich vollziehenden Willens erhebt; dann wird die Empfindung zu gespannter Erregung, die Erregung zur That, und das drückt nur eine Stimme von gespannter Schärfe, von durchgreifendem Metallglanz aus. Die Gleichmässigkeit der Register ist eine Forderung, die für Gluck daraus entspringt, dass einerseits seinem geistigen Princip Töne von instrumentalem Charakter, z. B. die männlichen Falsettöne, widersprechen, während andererseits jene grelle, unvermittelten Contraste, welche die moderne Oper, z. B. in der Ausarbeitung der Alt-Partieen, mit besonderer Vorliebe begünstigt, vermöge seiner ruhigeren, gehalteneren Auslegung des dramatischen Princips ausgeschlossen sind. Ausdauer des Athems ist allerdings auch in neuer Musik sehr wichtig, dennoch nicht von so durchgreifender Nothwendigkeit, wie in Gluck's langgezogenen, scharfgegliederten und darum gegen jedes falsche Atemnehmen besonders empfindlichen Cantilenen. Die alten Meister verlangten eine kleinere Scala von Tönen, aber innerhalb dieser Gränzen eine höhere Kunstfertigkeit, eine nachhaltigere Kraft. Hiermit hängt die Meisterschaft in der Kunst des Schwellens der Töne zusammen; die Neueren lieben das

Ueberraschende, den plötzlichen, schnellen Contrast, und darum sind die heutigen Sänger mehr in dem stossweisen Hervorbringen, als in dem langsamem Hervorziehen der Töne geübt. Gluck, als dramatischer Componist, hat auch dieses bereits; aber keine Sängerin wird die grossen lyrischen Scenen der beiden Iphigenien, der Alceste und Armide sinngemäss durchzuführen vermögen, die nicht in der Kunst des Schwellens das richtige Ausdrucksmittel für die ruhig sich entwickelnde Melodik Gluck's besitzt. Der maassvolle Gebrauch der Klangfarben scheint uns aus der plastischen Einfachheit Gluck's zu folgen. Die Bestimmtheit der Accentuation ergibt sich als eine selbstverständliche Forderung aus der declamatorischen Bedeutsamkeit der Gluck'schen Compositionen.

Wir haben die einzelnen technischen Eigenschaften, die wir von dem Sänger Gluck's verlangten, näher begründet, und uns bleibt nun noch zum Schlusse einige Worte über dasjenige zu sagen übrig, was wir die ruhige Entwicklung und breitere Ausführung der Contraste nannten. Diese Eigenschaft, die sich auf die Auffassung und Durchführung einer Rolle im Grossen und Ganzen bezieht, hängt wesentlich mit dem zusammen, was man als den grossen Stil Gluck's bezeichnen müsste. Gluck ist der Repräsentant des grossen Stils in der Oper; das ist oft gesagt worden, und Jeder fühlt es leicht als richtig heraus, ohne darum den Componisten des „Don Juan“ und des „Fidelio“ die Grösse abzusprechen, nur dass diese Opern noch andere Elemente in sich enthalten, die aus dem reinen Stil der grossen Oper auszuschliessen sein würden. Gross kann nur diejenige Oper sein, die uns ein treues Spiegelbild grosser menschlicher Naturen in Tönen gibt; und gross können wiederum weder diejenigen Naturen genannt werden, die sich in einem unerschütterlichen Gleichmaasse des Stimmungslebens befinden, obschon auch dies ein Element der Grösse ist, noch diejenigen, die die stärksten Erschütterungen in sich durchmachen, aber willenlos, ohne Herrschaft über sich selbst, getrieben von der äusseren Welt, im schnellen Wechsel der Empfindungen. Zur Grösse gehört Beides: dass man das ganze Weh und die volle Lust, deren das menschliche Herz fähig ist, in sich erlebt, und dass man sich dagegen wehrt und die ruhige Einheit mit sich selbst zu behaupten sucht. Zur Grösse gehört Festigkeit, Gleichmaass und auf der anderen Seite die Kraft starker Empfindungen. Darum entwickeln sich in grossen Naturen die Empfindungen langsamer, werden dann aber auch in ihrer ganzen Tiefe durchlebt. Wir sehen hieraus, dass sowohl die lyrische Beharrlichkeit, die bei Gluck dem dramatischen Principe zu Grunde liegt, als die allmähliche Entwicklung der Höhepunkte der Leidenschaften eine Grundbedingung des grossen Stils ist. Denn wenn die Em-

pfindung den Eindruck voller Kraft machen soll, so muss sie sich lyrisch ausbreiten und in sich vertiefen; wenn die Festigkeit einer nicht so leicht zu erschütternden Natur zur Erscheinung kommen soll, muss die Entwicklung eine langsame sein. Das schnelle Ueberspringen von einer Empfindung zur anderen, wobei keine in ihrer Tiefe erschöpft wird, kann unter Umständen noch dramatisch anregen, nie aber den Eindruck der Grösse machen. Diese Eigenschaft wird denn auch von dem Darsteller verlangt, die Ruhe in der Bewegung, die Beharrlichkeit im Wechsel; sie ist das leitende Gesetz, das der Auffassung Gluck's im Ganzen und der Ausführung im Einzelnen zu Grunde liegen muss.

Wir haben im Vorhergehenden versucht, zu zeigen, welche Eigenthümlichkeiten der Stimme, der Technik und des Vortrages dem Geiste Gluck's am besten entsprechen. Werfen wir nun einen Blick auf das, was Louise Köster war und noch heute ist, so können wir unumwunden aussprechen, dass sie die erwähnten Eigenschaften in seltener Weise in sich vereinigte, den vollen, lyrisch-innigen und doch dramatisch erregbaren Ton, die technisch correcte Durchbildung, die Kunst des allmählichen Hervorwachsens der Kraft, das Stetige, langsam Werdende in der Darstellung eines Charakters. Das Phantasiebild freilich, das Gluck vorschweben und das er unter günstigen Umständen auch verwirklicht sehen mochte, werden wir nie ganz wiederherstellen, weil die spätere Entwicklung der Kunst bis zu einem gewissen Grade mit unerbittlicher Nothwendigkeit auf Auffassung und Darstellung der älteren Kunstwerke zurückwirkt; schon das Wichtigste fehlt uns dazu, die rechte Tonhöhe, die von entscheidendem Einflusse auf den Klang-Charakter ist, und die zu Gluck's Zeiten die Stimmen voller, markiger, grösser, rubiger machte, als sie es heute sind. Was aber eine neuere Sängerin, die den verschiedensten und entlegensten Kunst-Aufgaben genügen soll, in der Reproduction Gluck's irgend verwirklichen kann, das hat Louise Köster verwirklicht; und unter ihren reichen und hohen künstlerischen Erfolgen waren daher manche andere im Sinne des Publicums vielleicht glänzender, keiner aber gab ein so beredtes Zeugniß von der objectiven Natur ihrer Kunst-Auffassung, von ihrer Hingebung an die Idee des Componisten. Möge sie späteren Kunstjüngerinnen ein leuchtendes Vorbild darin sein, wie man aus der bescheidenen Unterordnung unter die höhere künstlerische Ausgabe die Kraft zu den grössten Erfolgen gewinnt, wie man sein eigenes Inneres fortdauernd erweitert, indem man den Offenbarungen lauscht, die in der kleinen Zahl der für die Ewigkeit geschriebenen Werke enthalten sind. (G. Engel.)

(Schluss folgt.)

Aus Wien.

(Schluss. S. Nr. 4.)

Man könnte nun freilich sagen, Wagner trägt selbst die Schuld, wenn die Bruchstücke, die er uns aus seinen neuesten grösseren Werken vorführt, falsch beurtheilt werden: denn weshalb gibt er uns Zerstückeltes und noch dazu Musik zu Scenen, bei welchen nicht sowohl das Dramatische der Handlung als das Malerische der Decorationen und die Kunst des Maschinisten und Regisseurs nothwendig sind, um der Einbildungskraft des Zuhörers durch das Schauen zu Hülfe zu kommen? Allein wir wollen uns so viel als möglich ganz in die Scenerie versetzen und den Mangel des sichtbaren Programms dieser Musik durch die Phantasie ergänzen; trotzdem können wir doch die eigentlich beabsichtigte Wirkung — und bei Wagner ist ja Alles Absicht — höchstens ahnen, vermögen aber, selbst bei den günstigsten Voraussetzungen für das Ganze, bei Anhörung dieser Fragmente das Gefühl einer musicalischen Leere, das sich bei allem äusserlichen Kraft-Aufwand der Instrumentalklänge aufdrängt, nicht abzuweisen, und einzelne originelle Züge, gewisse (geniale?) Phantasie-Flüge oder Flüche oder Sprünge sind nicht im Stande, jenes Gefühl zu verdrängen, eben so wenig, wie einige seltene melodische Funken uns dauernd erwärmen können. Ob diese neuen Erzeugnisse Wagner's hinter dem Tannhäuser und Lohengrin zurückstehen, dies zu behaupten, dürfte voreilig sein; dass aber viele und selbst solche Musiker, die Richard Wagner's Leistungen sehr günstig aufzunehmen pflegen, dahin zu neigen schienen, ist Thatsache. Die Versammlung war zahlreich und günstig gestimmt und gestimmt worden, der Beifall ehrenvoll für den Componisten. Die letzte Abtheilung, „Das Rheingold“, sprach weniger an, als die beiden ersten, die Spannung der Zuhörerschaft erschlaffte sichtbar.

Am 1. Januar Mittags wiederholte das zweite Concert dieselben Aufführungen. Der Besuch war bei Weitem nicht so zahlreich, als das erste Mal, die Ausführung durch das verstärkte Opern-Orchester vortrefflich, und Wagner ist ein vortrefflicher Dirigent. Die Männer-Soli, wie das erste Mal von den Herren Aschbauer, Mayerhofer und Hrabanek gesungen, hatten dem Talente dieser Sänger Erfolg zu danken, sind auch in der Composition besser, als das Frauen-Terzett. Das Publicum bestand dieses Mal grösstentheils aus eifrigen Enthusiasten, die einen dermaassen rasenden Applauslärm machten, dass uns Molière's Marquis oder Vicomte einfiel, der seine Standesgenossen in die Komödie führt *pour faire Brouhaha!* Wir aber konnten uns nur wiederholen, dass der Mangel an musicalischen Gedanken, die wirklich etwas sagen, uns dieses

Mal noch mehr auffiel, als bei dem ersten Anhören, was übrigens sich leicht daraus erklärt, dass die zweifelsohne mit Geist und Talent verwendeten Klangwirkungen zum ersten Male die Sinne blenden, bei wiederholtem Hören aber ihren Reiz verlieren.

Wenn ich vorhin von Marquis und Vicomte sprach, so war das eine ganz natürliche Gedanken-Verbindung, denn die hiesige Claque für Wagner ist weitab keine bezahlte — vom Zählen ist er bekanntlich kein Freund, eher vom Gegentheil —, sondern eine sehr vornehme, und das Organ für das „Kunstwerk der Zukunft“, das erst dann zu vollem Rechte kommen wird, „wenn keine Staaten mehr existiren“, ist hier in Wien — das „Vaterland“, jene berüchtigte journalistische Gründung der Hochgeborenen und Absoluten! In der neuen Aera dieses noblen Blattes, d. h. vom 1. Januar d. J. an, wird eine neue Auflage der Wagner'schen Lehre von der „Melodie des Waldes“ und von der „unendlichen Melodie“*), in philosophische (?) Costüme gekleidet dargeboten. Hört, ihr Musiker: „Der Panmelodismus“ ist das Charakteristische in Wagner's Musik; also nicht bloss die „Waldmelodie“, sondern die „Allmelodie“. „Die Principalstimme“, heisst es da, „ist eine höchstpersönliche Erscheinungsart, welche sich in Wagner's neuesten Werken als ein im Gesamtverbande wesentliches aufgegangenes Sein ergibt. Jeder einzelne Stimmträger ist ein tongedankliches Selbst und Alles ist Melodie. Der Panmelodismus ist ohne alle Frage die höchste Verklärungsstufe dessen, was eine frühere Zeit Polyphonie schlechthin genannt hat. — Die früheren Meister haben die Errungenschaft des polyphonen Stils allmählich angebahnt (!), aber erst seit Wagner's „Lohengrin“ ist sie ein wirkliches allbeschrückendes Lebens-Element in der Sphäre des musicalischen Schaffens geworden.“ — Nun, wie wird Ihnen zu Muthe bei diesem afterwissenschaftlichen Jargon? So etwas kann nur der Feder eines Grafen entquellen, der mit der heiligen Laurencia, nicht aber Cäcilia, in Verbindung steht.

Ein drittes Concert fand am 11. Januar statt. Es fielen einige Stücke des früheren Programms aus, wofür die Ouverture zu „Faust“, zwei Lieder der hämmernden Schmiede aus „Jung Siegfried“ und die Tannhäuser-Ouverture eintraten. Es fehlte nicht an Bewillkommung und Applaus, doch blieb bei der Rheingolds-Musik das Publicum eben so kalt, wie früher. Am Schlusse hielt Wagner eine Dankrede an das Publicum!

Die historischen Concert-Soireen, welche Herr L. A. Zellner veranstaltet hat (die erste am 18. December v. J., die zweite am 8. Januar d. J.), sind theilweise ganz interessant, die Auswahl der Stücke ist gut und die Ausführung ebenfalls, nur Eines kann den Forderungen der Kunst nicht entsprechen und hat einen gar zu dilettantischen Anstrich, das sind die Vorträge von Orgel-Compositionen auf dem Harmonium durch den Concertgeber. Die Programme könnten in der Reihenfolge auch mehr die Zeitfolge der Compositionen beobachten, weil ja sonst der Ausdruck „historisches Concert“ keinen Unterschied gegen andere Concerte bezeichnet, in denen jetzt bekanntlich Altes und Neues auch durch einander vorgebracht wird. Zellner's Programme umfassen an drei Jahrhunderte bis auf Schumann und Rubinstein, und da ist es denn auffallend, wenn Chopin und Rubinstein vor Haydn und Mozart gestellt werden. An den eigentlich leitenden Gedanken solcher Concerte, dem Zuhörer den Charakter einer jeden Periode der Entwicklung der Tonkunst anschaulich zu machen, scheint also gar nicht gedacht worden zu sein. Die Jahrhunderte werden alle durch einander geworfen, z. B. in Soiree I. folgen das 15., 17., 18., 17., 18., 19., 18. auf einander; in II. 16., 18., 17., 18., 17., 19., dabei z. B. Reinhard Kayser vor A. Scarlatti; in III. Spohr vor Hasse; in IV. Schumann und Rubinstein vor Gluck und Prinz Louis Ferdinand. Ueberhaupt scheint sich für Herrn Zellner die moderne Kunst in Rubinstein zu gipfeln, der auf drei Programmen figurirt. Liszt ist auffallender Weise auf keinem. In der ersten Soiree spielte Tausig einige allerliebste Clavierstücke von Rameau und die Phantasie in *F-moll*, Op. 49, von Chopin mehr in schlagender Weise als mit schlagendem Beifall. In der zweiten wirkte Alfred Jaell mit und spielte mit grösstem Beifall drei höchst interessante Stücke: zwei Polonaisen von Friedemann Bach und ein Allegro in *E-moll* von J. P. Kirnberger; am Schlusse A. Rubinstein's Quintett Op. 55 für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott.

Dies führt mich auf die drei Concerte, welche Alfred Jaell und Ferdinand Laub gegeben haben. Es waren unstreitig die glänzendsten der bisherigen Saison. In dem ersten (den 21. December v. J. im Musik-Vereinssaale mit vollem Orchester) spielte Laub das Violin-Concert von Beethoven, dessen Romanze in *F* und ein *Rondo giocoso* eigener Composition. Seit wir in Wien diesen Künstler gehört, waren vier Jahre verflossen; sein Andenken war indess noch lebendig genug, was die ehrenvolle Begrüssung documentirte. Der grosse, schöne Ton Laub's übte auch jetzt und noch mehr wie früher seinen Eindruck auf die Zuhörer aus, eben so der edle Vortrag

*) In dem „Briefe aus Paris an seine Freunde“. — Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1861, Nr. 1 und 2.

und die meisterhafte Technik. Dennoch müssen wir gestehen, dass, wenn wir Laub nur an diesem Tage gehört hätten, wir nicht von einem bedeutenden Fortschritte seiner Virtuosität hätten sprechen können; die folgenden Concerte zeigten uns aber, dass der grosse Künstler sich in dem ersten durch irgend etwas genirt gefühlt haben muss; ob dieses Etwas in seiner augenblicklichen Stimmung oder an äusseren Dingen gelegen hat, können wir nicht wissen. Jaell spielte das Concert in *A-moll* von Schumann, eine Gavotte von J. S. Bach, den *Cis-moll*-Walzer von Chopin und seine brillante Triller-Transscription des englischen Liedes „*Home sweet home*“. Wir kannten ihn sehr gut, wir hatten seine Concerte im Jahre 1858, seine Soireen mit Vieuxtemps im Jahre 1859 wahrlich nicht vergessen, und doch kam uns dieser merkwürdige Künstler wie ein noch nicht da gewesener vor, weil wir kaum glaubten, dass die Höhe, auf welcher er schon damals stand, sich noch gipfeln könnte. Und dennoch ist es so — wir sprechen dies als Resultat seiner Erfolge in allen drei Concerten aus. Wie ist das zu erklären? Einfach dadurch, dass wir sagen, worin Jeder, der ihn jetzt hier gehört hat, übereinstimmt: Jaell war ein eminenter Virtuose, und aus dem Virtuosen ist ein grosser Künstler geworden. Das zeigte gleich im ersten Concerte die Hingebung an den Geist und Charakter der Composition des Schumann'schen Concertes, dann im Abschieds-Concerte (den 14. Januar) der Vortrag der Sonate von Beethoven (an Kreutzer gewidmet) mit Laub, der Variationen von Händel und vor Allem der grossen Sonate in *Fis-moll* (Florestan und Eusebius) Op. 11 von Schumann, die hier noch nie öffentlich gespielt worden ist. Der Ausbruch des lebhaftesten Beifalls nach jedem Satze und ein dreimaliger Hervorruft waren die Folge der eminenten Leistung. In demselben Concerte spielte Laub Bach's Ciaconna, deren Vortrag den vollendeten Meister bekundete. In allen drei Concerten dieser musicalischen Diokuren, welche in der Zwischenzeit auch zwei Concerte in Prag gaben, war der Saal überfüllt, und wir freuen uns, dass sie im nächsten Monate hieher zurückkehren, um einige Soireen für Kammermusik zu geben.

Von den übrigen Kunstscheinungen, welche die hochgehende Flut der Saison bringt, möchte man bei mancher sagen: „*Le flot qui l'apporta, recule épouvanté*“, wenn der Ausdruck nicht gar zu schwülstig wäre. Eine grosse und schätzbare Ausnahme vom Gewöhnlichen machen die zwei Concerte von Johannes Brahms, einem echten Künstler, der trotzdem, dass er gewiss ein überzeugtes Bewusstsein seines Berufes hat, doch so anspruchlos ist, dass er auf den Vortrag seiner eigenen Sachen weniger Sorgfalt zu wenden scheint, als auf die Vorführung

von Werken grosser Meister in deren eigenstem Geiste. So kam es uns wenigstens im zweiten Concerte vor (dem ersten haben wir nicht beigewohnt), wenn wir den Vortrag seiner *F-moll*-Sonate, mit deren Stil wir uns freilich nicht befreunden können, mit dem trefflichen Spiel der Sonate Op. 14 von Schumann, die doch auch nicht an zu grosser Klarheit und Einfachheit leidet, verglichen. Den reinsten Genuss bot der Vortrag von Bach's chromatischer Phantasie und von Beethoven's prächtigen Variationen Op. 35 über das Thema aus Prometheus, später in der *Eroica* benutzt, welche Sie den künstlerisch strebenden Virtuosen so oft in Ihrem Blatte zum Concert-Vortrage empfohlen haben. Sie riefen einen enthuasiastischen Beifall hervor. Dem Vernehmen nach wird Brahms sich längere Zeit hier aufhalten.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

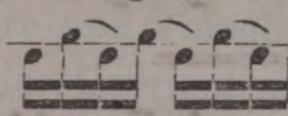
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 27. Januar 1863.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu „*Genofeva*“ von Robert Schumann. 2. Arie aus der Oper „*Ezio*“ von G. F. Händel, vorgetragen von Herrn Salvator Marchesi, grossherzoglich weimar'schem Kammersänger. 3. Concert in *Es-dur* für Pianoforte mit Orchester-Begleitung von L. van Beethoven, vorgetragen von Frau Dr. Clara Schumann. 4. Psalm XIII. für Chor und Orchester von Woldemar Bargiel. (Zum ersten Male.) Unter persönlicher Leitung des Componisten. 5. Solostücke für Pianoforte, vorgetragen von Frau Dr. Clara Schumann: a) Novellette von R. Schumann (Op. 21, Nr. 2); b) Nocturne von F. Chopin (in *Fis-moll*); c) Frühlingslied (in *A-dur*) von F. Mendelssohn. 6. Arie aus der Oper „*Figaro's Hochzeit*“ von W. A. Mozart, vorgetragen von Herrn Salvator Marchesi.

Zweiter Theil. 7. Sinfonie Nr. IV. (*B-dur*) von L. van Beethoven.

Schumann's *Genofeva*-Ouverture, schwungvoll ausgeführt, wurde mit Beifall aufgenommen. Die Wahl dieses Werkes konnte an diesem Abende zugleich als eine Achtungsbezeugung für die Gattin des zu früh Dahingeschiedenen gelten, welche uns durch den Vortrag des *Es-dur*-Concertes von Beethoven und der kleineren Solostücke von Schumann, Chopin und Mendelssohn erfreute. Ueber das Spiel der Frau Clara Schumann, welches in ganz Deutschland und eben so in Paris und London, den tonangebenden Städten für das Ausland, bewundert wird, treten wir auch nach ihren Leistungen am Dinstag Abend wiederum mit voller Hochachtung ihres eminenten Talentes der allgemeinen Stimme bei: die drei ganz verschiedenen Stimmungsbildchen gab sie mit einer Feinheit, Anmuth und Empfindung wieder, die der Künstlerin Herz und Sinn jedes Zuhörenden gewinnen mussten, was eigentlich mehr ist, als die laute Bewunderung, die sich in stürmischem Applaus und wiederholtem Hervorruft kundgab. Was das Beethoven'sche Concert betrifft, so gestehen wir offen, dass uns Frau Schumann in der Reproduction der Concerte

von Robert Schumann und Mendelssohn mehr begeistert und hingessen hat, als durch den Vortrag jenes Meisterwerkes, welches an keiner einzigen Stelle ein auch nur momentanes Aufgeben der klassischen Ruhe des Vortragenden duldet. Dass die grosse Künstlerin auch diese Ruhe, diese Erhabenheit über jede persönliche Aufregung, möge sie auch aus der reinsten Begeisterung stammen, wie es bei ihr in der That der Fall ist, in ihrer Gewalt hat, zeigte der gemessene und eben dadurch imposante Vortrag der ab- und aufsteigenden Octavengänge im ersten Satze in der Einleitung zum Wiedereintritt des Hauptthema's; an anderen Stellen hingegen haben wir sie vermisst, z. B. beim Thema, wo die Vollgriffigkeit eine Mahnung ist, die nicht überhört werden darf. Eben so schon in der Eröffnungs-Cadenz, welche auch nicht im entferntesten den Schein einer flüchtigen Bravour-Einleitung tragen darf; denn sie ist ein integrierender Theil des Satzes, was die Wiederholung derselben in strengem Tempo bei dem zweiten Theile beweist, weshalb ihr Vortrag nicht bloss glänzend präludirend, sondern breit und majestatisch gehalten und namentlich auch an der mehrstimmig herabgehenden Stelle nicht übereilt, sondern mit Empfindung betont werden muss. Dass in der Glanzstelle des ersten Satzes, wo der Bass in Triolen *staccato* herabsteigt, diese bei der Wiederkehr im zweiten Theile *ligato* vorgetragen wurden, können wir nicht billigen, noch weniger das beschleunigte Tempo in der Alternirung der Fragmente des Thema's zwischen Orchester und Clavier beim Eintritt der Coda, was um so auffallender war, da das Orchester im strengen Takte blieb, wie denn überhaupt jedes Drängen dem so grossartig und breit angelegten Schlusse nicht angemessen ist. Warum die Künstlerin in dem übrigens wunderschön gespielten Adagio die Figuren der Sechszehntel-Begleitung zu der Melodie der Blas-Instrumente am Schlusse gegen die ausdrückliche Bezeichnung Beethoven's, der wohl wusste, was er mit der Ligatur  wollte, auf die gewöhnliche Weise vortrug, vermögen wir nicht einzusehen. Unstreitig am vollendetsten war die Ausführung des letzten Satzes.

Eine neue Erscheinung für uns war Herr Salvatore C. Marchesi, der auf seinen vielen Kunstreisen Köln noch nicht besucht hatte. Obwohl er schon eine jahrelange künstlerische Laufbahn hinter sich hat, besitzt er noch immer eine wunderbare Frische in seiner umfangreichen Baritonstimme, deren Höhe durch Weichheit und Wohlklang bei ganz vorzüglich gebildeter technischer Behandlung ausserordentlich anspricht, während auch die Tiefe den Ton in sicherem Ansatz hergibt und ohne Schwanken oder Tremoliren festhält. Nachdem er früher auf den ersten Opernbühnen Italiens geglänzt, hat er Paris und London besucht, am längsten aber in Deutschland gelebt, wo er sich zu Frankfurt am Main im Jahre 1852 mit der berühmten Sängerin Mathilde Graumann verheirathete. Seitdem gaben Beide Concerte in Italien, Frankreich, England, Holland und Deutschland, wo der Grossherzog von Weimar Herrn Marchesi zum Kammersänger ernannte; Frau Marchesi wirkte eine Reihe von Jahren als Gesanglehrerin am Conservatorium zu Wien und seit einiger Zeit hat das Künstlerpaar Paris zum Aufenthaltsorte gewählt. Zu uns ist Herr Marchesi aus Holland gekommen, wo er zu Amsterdam in einem Concerte der Gesellschaft Felix Meritis, in welchem auch Frau Schumann spielte, gesungen und im Haag die Ehre hatte, in einem Hof-Concerte im Palaste der Königin-Mutter mitzuwirken. Hier bei uns sang er mit edlem Vortrage eine Arie aus der Oper Ezio von Händel, geschrieben

1731 für den berühmten Bassisten Montagnana, ein Prachtstück in getragenem Style, in welchem Herr Marchesi eine vortreffliche Tonbildung und eine meisterhafte Behandlung der Respiration zeigte. Am Schlusse der ersten Abtheilung des Concertes riss er das Publicum durch den glänzenden Vortrag von Mozart's „Non più andrai far fallone amoroso“, das er ohne alle Uebertreibung mit dem Humor eines noblen, echt italiänischen Buffo sang, zu gewaltigem Applause und wiederholtem Hervorrufe hin.

Der Psalm XIII: „Herr, wie lange willst du meiner vergessen?“ für Chor und Orchester componirt von Woldemar Bargiel, ist eine neue Composition dieses begabten Tonsetzers von edelstem Streben und echt künstlerischer Gesinnung. Das Werk besteht aus vier Sätzen, welche in einander übergehen und aus *E-moll* (*Andante* $\frac{4}{4}$) durch *C-dur* (*Vivo e marcato* $\frac{3}{4}$) und einen sehr schön modulirenden Zwischensatz (*Adagio* $\frac{4}{4}$) nach dem Schlusssatz in *E-dur* (*Andante con moto quasi Allegretto* $\frac{6}{8}$) führen. Der erste Satz athmet in keineswegs steifer und gezwungener, sondern fliessender, klarer Polyphonie eine sanfte Klage, die aus einem bangen, aber gläubigen Herzen dringt, das nicht in Zerknirschung vergeht, sondern allmählich zu immer stärkerem Vertrauen auf Gott sich erhebt. Diese Steigerung der Empfindung ist durch einfache, von keiner Härte in ihrem harmonischen Strome unterbrochene Mittel in Chor und Orchester so trefflich ausgedrückt, dass mit dem überraschenden Eintritte mächtiger *C-dur*-Accorde der Ruf zum Herrn: „Schaue doch und erhöre mich!“, den der Chor im Unisono erhebt, schon gewisser Massen die Zuversicht auf Erhörung ausspricht. Dass die preiswürdigen, in unserer Zeit der Begriffs-Verwirrung über musicalische Schönheit nicht genug zu schätzenden Eigenschaften des melodischen Flusses, der sangbaren Stimmführung (nur dass der Bass an zwei melodischen Stellen etwas sehr tief liegt), der reinen harmonischen Strömung, welche mächtig schwollt, ohne dass ihr Steine und Klippen in den Weg geworfen werden, endlich der Anwendung nur der natürlichen Klangwirkungen der Blas-Instrumente — dass diese Eigenschaften das ganze Werk in allen Sätzen bekundet, das hat uns grosse Befriedigung gewährt. Ueber die Auffassung des zweiten Satzes könnte man mit dem Componisten rechten: musicalisch genommen ist der Satz effectvoll, besonders gehoben durch die begleitenden Achtel-Figuren in den Bässen: allein dass bei der Bitte des Chores um Erhörung: „Auf, dass die Feinde sich nicht des Sieges freuen“, diese Freude der „Widersacher“ durch das Orchester versinnlicht wird, das will uns nicht zusagen. Höchst wohlthuend tritt darauf mit den Worten: „Ich hoffe darauf, dass du gnädig bist“, das wunderschöne kurze Adagio mit seinen milden Harmonien ein, und der letzte und längste Satz: „Ich will dem Herrn singen, dass er so wohl an mir thut“, ist dann nicht als himmelanstrebender Hymnus, sondern als eine ruhig und sanft bewegte Regung gläubiger Freude behandelt, eine Auffassung, welche durch die vorhergehenden Worte: „Mein Herz freut sich, dass du so gern hilfst“, gerechtfertigt ist und ihr Analogon in Beethoven's Behandlung des *Dona nobis* in der grossen Messe findet. In diesem Sinne ist der Satz schön durchgeführt, doch möchten wir einige Kürzungen wünschen.

Die zweite Abtheilung des Concertes brachte uns eine sehr schöne, in jeder Hinsicht vorzügliche Ausführung der vierten Sinfonie (*B-dur*) Beethoven's, dieses köstlichen Meisterstückes absoluter Musik, das uns wie der Anblick einer mannigfaltigen Land-

schaft erfrischt, deren reine, klare Luft eine gränzenlose Perspective gewährt, während sich im Vordergrunde ihre Gegenstände im hellen See spiegeln. Dieses Werk ist ein echtes Erzeugniss jener fruchtbaren Periode, welche vom Ende des vorigen Jahrhunderts in das jetzige hineingreift, und in der Tonkunst wie in der Poesie der Deutschen jene hohen Blüthen getrieben hat, die ihr den Namen der classischen erworben. Diese vierte Sinfonie ist ein reiner Fortbau auf den Fundamenten von Haydn und Mozart: beide wohnen auch in diesem Hause und fühlen sich darin wohl, aber Beethoven hat es allein gebaut. Für den überaus sorgfältigen, feinen und geistvollen Vortrag sind alle Kunstfreunde dem trefflichen Dirigenten, dessen Verdienst um die classische Ausführung classischer Musik, welche dieser nicht immer zu Theil wird, die grösste Hochachtung gebietet, und dem wackeren Orchester zu Dank verpflichtet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin. Königliches Opernhaus. Die Aufführung von Gounod's „Margarethe“ gereichte nicht allein, als Ganzes betrachtet, unserer Bühne zu besonderem Lobe, sie bot auch im Einzelnen, Dank der Darstellung der Titelrolle durch Fräulein Lucca, eine Reihe von Eindrücken, wie wir sie anmuthiger und überzeugender kaum bisher aus unserem Opernhause heimgetragen. Mit dem Tact, welchen nur ursprüngliche Genialität besitzt, ergriff die Künstlerin das Wesen des Charakters, um ihn mit dem warmen Athem unmittelbaren Lebens zu durchdringen. Nirgend steigerte sich der Ausdruck zum mächtig aufjauchzenden Jubel der Leidenschaft, Alles erschien vielmehr wie in einen durchsichtigen Schleier gehüllt, wie das halblaute Selbstgespräch der Liebe; so klang z. B. das Motiv bei Faust's Worten: „Lass mich schauen“, gleich einem leisen Echo von den Lippen Gretchens wieder. Eben so in sich versunken war der Vortrag bei der Stelle: „Ich liebe dich so inniglich, bin ganz die Deine.“ Nur zuletzt, wo Gretchens Seele mit freiem Flügelschlag allen irdischen Staub abschüttelte, richtete sich die Stimme in voller Gestalt empor. Jeder Ton erschien hier in hellen, fernhin strahlenden Glanz getaucht. Das Spiel schmiegte sich überall dem Gesange an, wie die begleitende Harmonie der Melodie, und so empfingen wir ein Bild, das in jedem Zuge den Ausdruck echtesten poetischen Schaffens und Gestaltens trug. Herr Woworski hielt seinen Faust frei von aller Unnatur und Uebertreibung, zu welcher die Aufgabe einen effectsüchtigeren Sänger an mehr als Einer Stelle verlocken könnte. Die Glanzpunkte der Rolle würden noch zu höherer Geltung kommen, wenn der Stimme namentlich in den oberen Lagen ein mehr geklärter und offener Ton zu Gebote stände. Herr Salomon war als Mephisto an seinem Platze; der Klang des Organs fest und energisch, der Vortrag voll jener dreisten, an ein rücksichtloses Spiel mit Menschen und Dingen gewöhnten Laune. Der Valentin des Herrn Betz schlug sich als tapferer Soldat durch die Partitur und musste nur zuletzt vor einem unüberwindlichen eingestrichenen *F* capituliren.

Melningen, 12. Januar. In einem Ende vor. Monats Statt gefundenen Concerfe der hiesigen Capelle wurde Capellmeister Bott nicht nur wiederholt gerufen, sondern auch mit hier seltenem Applaus empfangen, denn oft spendet das Publicum in kleineren Städten mehr den fremden Künstlern seine Beifallsbezeugungen, als den einheimischen, selbst wenn diese bedeutender sind. Bott spielte das

siebente Concert von Spohr und Chaconne von J. Seb. Bach. Außerdem bot das Programm die Ouvertüren zu „Faniska“ von Cherubini und „Manfred“ von Schumann, Arie aus „Fidelio“ von Beethoven und dessen Sinfonie in *A-dur*, und Gesänge aus „Fingal“ von Ossian und „Der Gärtner“, Gedicht von Eichendorf, für weibliche Stimmen mit Begleitung von zwei Waldhörnern und Harfe (auf dem Pianoforte gespielt), gesungen von den Fräulein Schenk, Schmidt (welche auch die Arie aus Fidelio sehr gut vortrug), Stübecke und Büdinger. Sämmliche Sachen waren gut einstudirt und kennzeichnen unseren Bott als einen ausgezeichneten Dirigenten. Sehr gut und fein ausgeführt wurde die Sinfonie; sie bewährte unserer Capelle ihren alten Ruf.

Unter dem Opern-Personal zeichnet sich Fräulein Schmidt durch ein bedeutendes Stimm-Material aus und berechtigt unter guten Vorbildern und strenger Selbstkritik durch eifrige Studien zu der Hoffnung, eine hervorragende Erscheinung zu werden. Zur Aufführung gelangten die Opern: von Mozart: Figaro, Don Juan und Zauberflöte; von Weber: Freischütz; von Meyerbeer: Robert; von Nicolai: Die lustigen Weiber; von Flotow: Stradella, und von Mailart: Das Glöckchen des Eremiten.

Der berühmte Violinist, Herr August Kömpel, dessen Bestätigung als Concertmeister in München durch merkwürdige Verhältnisse sich verzögerte, hat die Unterhandlungen mit der dortigen leitenden Behörde abgebrochen und geht als grossherzoglicher Concertmeister nach Weimar, wo er in den ersten Tagen des Februars seine Stelle unter sehr günstigen und ehrenvollen Bedingungen antreten wird.

Ankündigungen.

Für Concert-Institute.

So eben ist erschienen und durch mich zu beziehen:

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Scherzo a Capriccio
(für Piano in *Fis-moll*), für vollständiges Orchester eingerichtet und allen Verehrern des grossen Meisters gewidmet von Theod. Leschetizky. Partitur (*G-moll*). Preis 2 Thlr.

— Dasselbe in Orchester-Stimmen. Preis 2 Thlr. 12 Ngr.
Leipzig, Januar 1863.

**C. F. Peters, Sortiment.
A. Whistling.**

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.