

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 42.

KÖLN, 21. October 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die italiänische Oper in München von 1654—1787. — Koch's musicalisches Lexikon von Arrey von Dommer. — Aus Berlin (Patti-Concert des Herrn Ullman). Von G. E. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erstes Abonnements-Concert im grossen Gürzenichsaale, Adelina Patti — Crefeld, bevorstehende musicalische Soiree — Bremen, Händel's „Salomon“ zur Aufführung vorbereitet, Orgel-Concerete mit Gesang).

### Die italiänische Oper in München von 1654—1787.

Dies ist Titel und Inhalt des ersten Theiles einer Geschichte der Oper am Hofe zu München.

Nach archivalischen Quellen bearbeitet von Fr. M. Rudhart. Freising, Verlag von F. Datterer. 1865. VI und 193 S. gr. 8. —

die wir als einen neuen Beitrag zur Begründung einer allgemeinen Geschichte der Musik auf historischen Monographieen begrüssen.

Das Buch ist auf Anregung des verstorbenen Königs Maximilian II. von Baiern und durch Bewilligung der dazu nöthigen Musse für den Verfasser entstanden. Dieser hat aus dem in München so reich seit Mitte des sechszehnten Jahrhunderts sich entfaltenden musicalischen Leben am Hofe und in der Kirche versucht, das Material zu einer Geschichte der Oper, und zwar zunächst der italiänischen\*), die dort eine grosse Rolle spielte, in so weit es noch erreichbar ist, zu sammeln und zu sichten. Ausser den dürftigen Notizen in Lipowsky's „bayerischem Musik-Lexicon“ (München, 1811), welche übrigens durch den Verfasser noch mehrfache Berichtigungen erfahren mussten, liegt über den Gegenstand des Buches bis jetzt nichts gedruckt vor, wiewohl Lipowsky's Arbeit immerhin anerkennenswerth ist und willkommene Anhaltspunkte bietet.

\*) Wir können unsere philologische Befriedigung über die Anwendung der richtigen Orthographie des Wortes „italiänisch“ nicht bergen, welche seit einigen Jahren durch das, was Grimm „Schulmeisterweisheit“ nannte, jetzt in so vielen Büchern und Zeitschriften durch die verkehrte Schreibart „italienisch“ fast verdrängt worden ist. So wenig wie die deutsche Sprache von Spanien „spanienisch“, von Schweden „schwedenisch“, von Mähren „mährenisch“ u. s. w. bildet, sondern „spanisch“ u. s. w., eben so wenig bildet sie aus Italien „italienisch“, sondern die zwei Formen: „italisch“ aus *Italia* und „italiänisch“ aus *italiano*, eben so wie „fränkisch“ aus *France* und „französisch“ auf *françois* (die Schreibart *français* ist unhistorisch). Wer weiss, ob die Verschlimmbesserer nicht auch noch „franzesisch“ befürworten!

Rudhart sah sich also auf die Nachrichten in den Archiven und auf eine Sammlung gedruckter Opern-Textbücher in der königlichen Hof- und Staats-Bibliothek beschränkt.

Dieses Material hat er zur Aufstellung der äusseren Geschichte der Oper in München während des auf dem Titel genannten Zeitraumes sorgfältig benutzt, und diese bietet allerdings des Beachtenswerthen und Interessanten gar Vieles. Zu bedauern ist aber, dass „der Mangel an noch vorhandenen Partituren der älteren Opern“ sich so fühlbar macht, dass eine Entwicklung des musicalischen Drama's in seiner Ausbildung als Kunstwerk bis zu Gluck und Mozart hier eben so wenig zu suchen und verhältnissmässig unmöglich ist, wie in den meisten bisher erschienenen Monographieen ähnlicher Art. Ungeachtet dessen ist das, was vorliegt, eine recht dankenswerthe Arbeit, zu deren Fortsetzung in einem zweiten Theile, der die Periode von 1787 bis auf unsere Zeit enthalten soll, wir den Verfasser sehr aufmuntern.

Das Buch zerfällt in fünf Capitel, denen eine „Einleitung“ (S. 1—27) vorangeht und ein Anhang von sechs Beilagen (S. 177—193) folgt; auch ein Register fehlt nicht. Die Beilagen enthalten: I. Verzeichniss der von 1654—1787 aufgeführten Opern und scenisch-musicalischen Vorstellungen, mit den Namen der Dichter und Componisten. Es sind ihrer 188. II. Verzeichniss der Sänger und Sängerinnen während derselben Periode. III. Verzeichniss der Intendanten, IV. der Capellmeister, V. der Architekten und Maler, VI. der Ballet- und Fechtmäster.

Die Einleitung macht natürlich keine Ansprüche auf neue Entdeckungen in der Geschichte der Entstehung der Oper. Sie enthält indessen ein paar interessante Actenstücke aus dem münchener Archive: einen lateinischen Steckbrief gegen zwei italiänische Sänger nebst deren *Descriptio (Signalement)* vom 27. April 1570. Diese hatten einen Collegen aus Hass wegen unbedeutender Ursache

(*ob nullius fere momenti causam*) vor den Thoren von Landshut ermordet und waren dann flüchtig geworden. Der Eine von ihnen war Massimo Trojano, Sänger, Dichter und Schriftsteller, den der Steckbrief unter Anderem also charakterisiert: „Er trägt das Haar nach hinten gekämmt und hat einen kurzen, dichten Bart, *quam marche-sotticam vocant*, singt Contra-Tenor mit ziemlich hoher, aber etwas forcirter Stimme (*coacta voce*); in allen Reden und Geberden zeigt er Stolz und Hochmuth. Der Andere, Camillus, ist viel dicker und stärker. Er hat eine Stimme, *quam Bassum dicimus*, von Klang, aber etwas rauh. Da beide *Musicis* sind, so werden sie sich überall als solche zeigen und sind leicht an ihren Stimmen zu erkennen. Trojanus trägt auch gewöhnlich die goldenen Medaillen mit dem Brustbilde der Herzoge Albert und Wilhelm um den Hals.“

Derselbe Trojano batte zwei Jahre vorher die scenischen Festlichkeiten bei der Vermählung des Herzogs Wilhelm mit Renata von Lothringen (1568) beschrieben, wozu er selbst die Fest-Komödie gedichtet hatte, die *Orlando di Lasso* in Musik setzte. Rudhart theilt den Inhalt derselben, der sich von anderen Arlequinaden derselben Zeit nicht unterscheidet, aus der italiänischen Festbeschreibung Trojano's, der auch selbst darin aufgetreten, mit, wovon uns nur interessirt, was Lassus betrifft. Nach dem Prolog führte dieser „eines seiner angenehmsten fünfstimmigen Madrigale auf. Dann trat Orlando di Lasso selbst als vornehmer Venetianer auf, gekleidet in ein Wamms von rothem Atlas, rothe Beinkleider, langen, schwarzen Mantel, spielte auf der Laute und sang — *con un liuto alle mani sonando e cantando: Chi passa per questa strada etc.* Hierauf legte er die Laute weg und hielt einen langen Monolog über den armen Pantalon und dessen Liebe, welche Scene alle Zuschauer lachen machte.“ (Lassus, der Hofkirchen-Capellmeister!) — Am Ende des ersten Actes begann „eine sehr liebliche Musik mit fünf Violinen und eben so vielen Singstimmen“. — Ferner wird erwähnt „eine Musik von vier Singstimmen mit zwei Lauten, einem *Clavicembalo*, einem *pifaro* (Pfeife) und einer Bassgeige (*basso di viola d'arco*)“.

Das zweite curiose, für die Geschichte der abscheulichen Verstümmelung von Knaben der Gesangsstimme wegen wichtige Actenstück betrifft einen Vorfall in München vom Jahre 1564, welcher beweist, dass schon ge- raume Zeit vor dem siebenzehnten Jahrhundert in Rom Castraten gebraucht wurden, während man gewöhnlich annimmt, dass der Castratengesang in der päpstlichen Capelle erst im Ansange des genannten Jahrhunderts begonnen habe. Das Actenstück („aus den unedirten Acten des k. Reichs-Archivs“) enthält die Nachricht über den Ver-

lauf einer Untersuchung wegen Entmannung von sechs Knaben, Schülern der Jesuiten; von den unglücklichen Opfern wurden fünf nach Rom geschickt, einer aber entlief und flüchtete nach Neuburg, der Residenz des Pfalzgrafen Wolfgang. Herzog Albert V. von Baiern liess den Knaben nach München zurückkommen und ordnete eine Untersuchung an. Der Knabe wiederholte seine umständlichen Aussagen — später aber widerrief er; es fanden sich Aerzte, die ihn für „unagetastet“ erklärten, und die Jesuiten erhielten „gegen die in Truckh gegebene Lester-schrift“ eine officielle Mittheilung zu ihrer Vertheidigung. Der fünf übrigen Knaben geschieht weiter keine Erwähnung in dem Actenstücke.

Dreissig Jahre später hatte auch die münchener Hofcapelle ihre Castraten und „einen Aufseher umb wegen 6 Bueben“. — Das waren die Folgen des Verbotes, dass Frauenzimmer nicht in der Kirche singen dursten. Und dieses Verbot will man im Jahre 1865 erneuern? *Vi-deant consules ne quid detrimenti capiant pueri!*

Das erste Capitel enthält die Geschichte der fünfundzwanzig ersten Jahre des Bestehens der italiänischen Oper in München bis um 1680. Von den Opern der damaligen Capellmeister Kerl und der beiden Bernabei ist keine Partitur aufzufinden gewesen.

In dem zweiten Capitel befindet sich folgende Stelle über den berühmten Componisten Agostino Steffani, welche zur Ergänzung der trefflichen Studie über diesen Meister in Chrysander's Leben Händel's (Theil I) weitere Verbreitung verdient. Rudhart sagt S. 81 ff.:

„Im Jahre 1688 den 18. Januar gab man „*La gloria festeggiante, introducimento dramatico musicale del Torneo*“ u. s. w., wozu Orlandi den Text, Anton Bernabei aber die Musik geliefert hatte, dann (wahrscheinlich im Carneval, die Widmung des Buches ist vom 1. Januar datirt) kam „*Niobe, regina di Thebe*“ zur Aufführung, Text von L. Orlandi, Musik von Steffani. Es war dieses Meisters letztes Werk für München. Welcher Art die Gründe gewesen, welche ihn vermochten, die fast zur zweiten Heimat gewordene baierische Residenzstadt zu verlassen, lässt sich schwer erklären. Vom Kurfürsten nach seinem Werthe geschätzt und mit Gnadenbezeugungen überhäuft (unterm 27. Juni 1685 waren ihm „wegen seiner gemachten 2 Opern und zu einer Badecur nach Italien 750 Fl. bewilligt“), an einem Hose, an welchem die treffliche Vocal- und Instrumental-Capelle seinem Ehrgeize als Componist vollkommenste Befriedigung versprach, mit dem Range und Titel eines Kammermusik-Directors und ausreichender Besoldung placirt — was konnte den Meister zum Abgange bewogen haben? In den ohnedies dürftigen Acten suchen wir vergebens Auf-

klärung; sie enthalten nur ein Decret, d. d. 14. Mai 1686, wonach „dem churfürstlichen Kammermusik-Director, Herrn Augustin Steffani, wieder nach Welschland sich zu begeben die gnädige Erlaubniss ertheilt und zugleich bewilligt worden, in Ansehung seiner 21jährigen Dienerschaft ihm die Besoldung nicht allein bis zu Ende Juni, sondern auch vom Monat Juli an noch auf drei Jahre lang als Recompens ausfolgen zu lassen, wobei es aber nit verblieben, sondern es hat besagter Steffani inhaltlich eines andern an mich, Hofzahlmeister, ausgefertigten Dekrets soviel noch ausgewirkt, dass man bei dem Hofzahlamte seine gemachten Schulden, wie er anzeigen und spezifizieren werde, aus dem bewilligten Recompens des 3jährigen Soldes bezahlen und was davon noch übrig bleibt ihm nach Welschland zu übermachen. Weil seine Besoldung jährlich 1080 Fl. gewesen, also auf drei Jahre 3240 Fl. macht, so hat man nach Abzug von 1959 Fl. eingewiesener Schulden ihm mit Wexl 1281 Fl. nach Venedig übermacht“. (Hofzahlamts-Rechnungen *pro* 1688, fol. 427.)

„Chrysander in seinem „Leben Händel's“ I, 315, behauptet, an die im Jahre 1685 aufgeführte Oper „*Servio Tullio*“ habe sich das weitere Schicksal Steffani's geknüpft. Herzog Ernst August von Hannover, welcher den damals angestellten Feierlichkeiten beigewohnt, habe an Steffani's Musik und Gesangskunst Gefallen gefunden und ihn zu bereden gesucht, als Capellmeister nach Hannover zu gehen; da die Capellmeister-Stelle in München dem Sohne Erc. Bernabei's zugeschrieben gewesen, sei Steffani, der doch über kurz oder lang anderswo sein Glück habe suchen müssen, der Einladung nach Hannover gefolgt: noch im selben Jahre 1685 wäre Steffani in Hannover angelangt, worüber das k. Archiv dieser Stadt den Nachweis gebe. Vor Allem wäre es nun wünschenswerth, den Wortlaut dieses archivalischen Nachweises zu kennen, welcher, in so fern er von einer dauernden Uebersiedelung Steffani's spräche, in offenen Widerspruch mit der unbezweifelten Thatsache treten muss, dass der Componist 1687 den „*Alarico*“, im Jahre 1688 die „*Niobe*“ in und für München geschrieben hat, welcher ferner mit den vorgetragenen hiesigen Archivalien in keiner Weise in Einklang zu bringen ist, und welchem endlich der Umstand entgegensteht, dass Steffani in den Jahren 1685—1688 unverändert als Musik-Director in den bayerischen Hof-Zahlamtsbüchern und Besoldungs-Listen aufgeführt wird.—Es kann jener Aufenthalt in Hannover im Jahre 1685 wohl nur ein vorübergehender gewesen sein, wozu er den ihm vom Kurfürsten bewilligten Urlaub zu einer Badereise (Decret vom 27. Juni 1685) benutzt haben mag. Auch der Umstand, dass G. Ant. Bernabei

ihm als designirter Capellmeister im Wege gestanden hätte, mag den Kammermusik-Director weniger berührt und ihm keinen Anlass zum Abschied von München gegeben haben, es dürften pecuniäre Verlegenheiten gewesen sein, welche ihn von hier wegtrieben; wie wir sahen, hatte er sich einer Schuldenlast von beinahe 2000 Fl. zu entledigen, deren Tilgung ihm erst die Freigebigkeit des Kurfürsten ermöglichte. Aus seinem Abgange nach Hannover scheint er ein Geheimniss gemacht zu haben; wie ihm im Jahre 1685 „zu einer Badecur nach Italien“ Urlaub gegeben worden war, welchen er, wie es scheint, in Hannover zubrachte, so lautet auch das Abschieds-Decret, d. d. 14. Mai 1688, auf die Erlaubniss, „sich wieder nach Welschland zu begeben“ — nach Venedig soll ihm der nach Abzug der Schulden verbleibende Gratifications-Rest einer dreijährigen Besoldungs-Summe geschickt werden, und dorthin scheint er sich auch vorerst begeben zu haben, denn erst im folgenden Jahre kam sein „*Henrico Leone*“ in Hannover zur Aufführung. In letztgenannter Stadt verbrachte er den Rest seines langen, wahrhaft thatenreichen Lebens. Nicht weniger als zehn grosse Opern schrieb er für den dortigen Hof, welche auch anderwärts mit Erfolg gegeben, den Ruhm ihres Schöpfers weithin verbreiteten. Aber auch auf diplomatischem Felde holte sich der kluge italiänische Abbate reichliche Lorber: seine Thätigkeit als *Envoyé extraordinaire* wurde ihm von seinem Fürsten mit reichlichem Golde, vom Papste mit dem Bisthume Spiga gelohnt. — Im Jahre 1729 zog der Wunsch, die geliebte Heimat noch einmal zu sehen, den 74jährigen Greis über die Alpen; in seiner Gesellschaft befand sich Händel; nach einem Jahre zurückgekehrt, starb Steffani, eben wieder auf einer diplomatischen Mission seines Hofs begriffen, in Frankfurt am Main (1730).“

Nach glänzenden Zeiten, welche die Oper und Hofcapelle in München erlebt hatten, brach im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts die furchtbare Katastrophe auch über sie herein, welche die blinde Anhänglichkeit des Kurfürsten Max Emanuel an Frankreich und alles Französische über das ganze Land brachte. Schon durch die Abreise des Kurfürsten als Statthalter der spanischen Niederlande (1692) nach Brüssel wurde die Capelle getheilt; da die besten Mitglieder und Sänger dorthin folgen mussten, hörten die Opern-Vorstellungen in München auf. Nach der Rückkehr des Kurfürsten nach München (1701) berief er eine französische Schauspieler-Gesellschaft aus Antwerpen, welche für Reisekosten 2400 Fl. und für sechs Monate 6000 Fl. erhielt. Er liess ihr ein besonderes Theater bauen, besonders die Damen der Gesellschaft wurden sehr begünstigt und beschenkt, eben so eine Tän-

zerin aus Brüssel. Alle diese Weiber standen in französischem Solde. Max Emanuel brach mit Oesterreich, und die Schlacht bei Höchstädt (13. August 1704) machte der französischen Herrlichkeit in München ein Ende. Der Kurfürst entfloß nach Brüssel. „Bis zum Jahre 1708 wurde den auf wenige Köpfe zusammengeschmolzenen Mitgliedern (einige, wie der seit 1703 zum Kammermusik-Director ernannte P. Torri, waren dem Kurfürsten ins Exil gefolgt, andere hatten sich gleich beim Beginne der Katastrophe aus dem Staube gemacht) die Hälften ihres seitherigen Einkommens von der österreichischen Administration belassen. Am 21. Mai 1708 aber erging von dieser Behörde die Weisung, dem Capellmeister J. Ant. Bernabei eine Demissions-Signatur zustellen zu lassen; bezüglich der Uebrigen hiess es in lakonischer Kürze: „Weill selbige nach Abreise der Prinzen khaine Dienste mehr zu versehen haben, also wird auch khain Sold mehr verabreicht.“ — So war mit Einem Federzuge ein Institut vernichtet, welches seit nabezu 150 Jahren den Thron der Baiernfürsten mit Glanz umgeben und durch seine hohen künstlerischen Leistungen die gerechte Bewunderung der Welt rege gemacht hatte. — — Wer nicht auswärts Dienste hatte finden können, durste unter der rücksichtslosen österreichischen Verwaltung im tiefsten Elende schmachten.

„Nach langem Flehen erhielt der Tenorist Filippo Pontano, welcher „36 Jahre in der Capelle gedient hatte“, im Jahre 1710 eine monatliche Pension von 6 Fl. Der Arme, welcher einst bessere Tage gesehen hatte, musste, wie er selbst in einer der rührenden Eingaben erzählt, von Haus zu Haus sein Brod betteln gehen. — Cäcilie Eckhart bittet in einer Eingabe vom October 1712 Kaiserliche Majestät um einige Scheffel Korn. — Ein gewisser Ignaz Dormilian bittet, da ihn die höchste Noth treibe, nur um einen Scheffel Korn. — „Abgeschlagen“, lautet der Bescheid, u. s. w.

„Das Opernhaus war verödet und drohte in Folge baulicher Vernachlässigung den Einsturz; nach einer langen, desfalls eingeleiteten Correspondenz erging die Weisung (18. Februar 1710): „Nachdem man das alhiesige Comödienhaus bei Bau zu erhalten und zu dem Ende einige Reparaturen vorzunehmen gedenkt, ergeht hiemit der Befehl, an das hiesige bauamt die Verfügung zu thun, dass sogleich für die Arbeit gesorgt und die erforderlichen 84 Fl. (!) aus dem Hofzahlamt verabfolgt werden.““

Beiläufig wird berichtet, dass der berühmte Alessandro Scarlatti eine Oper für München componirt und dort aufgeführt habe, welche irrtümliche Angabe früherer Schriftsteller wahrscheinlich auf Namens-Verwechslung mit einem Abbate Scarlatti und einem Baron

Pompeo Scarlatti, welche beide baierische Agenten in Rom waren, beruhe.

Durch den badener Frieden war Baierns Kurfürsten die Rückkehr in sein Land ermöglicht worden. Am 10. April, Nachts 11 Uhr, zog Max Emanuel in die Residenz zu München ein; mit ihm kehrte die alte Pracht und Herrlichkeit der Hoffeste wieder, und auch die Oper nahm in Mitte all dieses Glanzes den gewohnten Platz ein. Er starb den 26. Februar 1726 und hinterliess eine Schuldenmasse von 30 Millionen Gulden, wobei das Hofamt mit mehr als  $12\frac{1}{2}$  Million betheiligt war. Leider — sagt Rudhart S. 95 — ist eine der Hauptquellen, aus welcher wir bisher schöpften, die Hofzahlamts-Rechnungen, fortan für einen Zeitraum von 35 Jahren völlig versiegte. Die stattliche Reihe jener solid in Schweinsleder gebundenen Folianten weist vom Jahre 1707 bis 1750 eine vollständige, nicht genug zu beklagende Lücke auf, so dass wir fortan das Material aus den in verschiedener Richtung zerstreuten Acten, in den gedruckten Textbüchern und anderen gleichzeitigen Druckwerken sparsam enthaltenen Notizen nicht ohne Mühe zusammenzutragen genöthigt waren, ein Umstand, welcher der Vollständigkeit der Darstellung nicht un wesentlichen Abbruch that.

(Schluss folgt.)

### Koch's musicalisches Lexikon von Arrey von Dommer.

Mit dem Erscheinen der achten Lieferung ist dieses Werk zum Abschlusse gekommen und bildet nun eine encyklopädische Darstellung der Musik-Wissenschaft, die durch Inhalt und Form und durch gesunde Ansichten des Verfassers in Theorie und Aesthetik der Tonkunst allen Musikern und Kunstfreunden angelegentlich zu empfehlen ist, da dieses Lexikon in unserer Zeit, in welcher das unübersehbare Anschwellen der Literatur jeder Disciplin der Wissenschaft und Kunst dergleichen Werke für die Orientirung und Befriedigung des Bedürfnisses einer partiellen Belehrung nothwendig macht, ein wirkliches Bedürfniss war. Wie wir schon in früheren Artikeln erwähnt haben (vgl. 1864, Nr. 19 und Nr. 33), hat sich Arrey von Dommer an das musicalische Lexikon von Heinr. Christ. Koch angeschlossen, welcher in Deutschland (1802) zuerst versuchte, die wichtigsten Gegenstände der Theorie der Musik in lexikalischer Form darzustellen. Was spätere musicalische Encyklopädieen, wie das Buch von Schilling und neuerlich das „Universal- (!) Lexikon der Tonkunst“ von Bernsdorf, auf diesem Gebiete brachten, war bei den „universalen“ Tendenzen dieser Werke, von denen man mit

Recht sagen konnte: „*Qui trop embrasse, mal étreint*“, theils auf sehr wenig Raum beschränkt, da das biographische Element bei Weitem vorherrschte, theils so oberflächlich und ohne selbständiges Nachdenken hingeworfen, dass der alte Koch dagegen immer noch wie ein Heros erschien. Mit Recht hat nun von Dommer in seiner Arbeit auf Grundlage von Koch's Buch die Gränzen, welche sich Koch gesteckt hatte, inne gehalten und ohne Aufnahme des Biographischen das Gebiet der Kunstlehre allein zum Gegenstande genommen. Ueber die Art und Weise, wie er dabei verfahren, spricht er sich in dem (der letzten Lieferung beigegebenen) Vorworte also aus:

„Mit dem Plane zu einer ähnlichen Arbeit umgehend, konnte mir der Vorschlag des Herrn Verlegers, eine Umarbeitung des Koch'schen Buches zu übernehmen, nur willkommen sein, um so mehr, da die Art jenes Vorschlages meiner Vorstellung von der Behandlungsweise eines solchen Werkes entsprach, außerdem durch Anschluss an ein bereits vorhandenes Buch, wenigstens hinsichtlich der alphabetischen Anlage, mir einige Erleichterung gewährt zu werden schien. — Dass nun dieser Anschluss nicht viel weiter als bis auf die alphabetische Anordnung und auch über diese nur zum Theil sich erstrecken konnte, während ich im Uebrigen durchaus selbständig verfahren musste, liegt in der Sache und ist bedingt eintheils durch die seit Erscheinen des Koch'schen Werkes gemachten Fortschritte in der Musik-Wissenschaft und ihrer Darstellung überhaupt, anderentheils durch die mir zugänglich gewesene grössere Anzahl älterer Schriften, welche Koch unbekannt geblieben sind. Es wäre daher überflüssig, aus einander zu setzen, dass es bei einer blossen Bearbeitung sein Bewenden nicht haben konnte, wenn in meine Arbeit eine Einheitlichkeit hineinkommen sollte, abgesehen davon, wie weit mir gelungen ist, eine solche zu erreichen. Eine Aufzählung dessen, was in diesem Werke von mir herrührt, oder wo ich etwa an Koch mich angelehnt habe, würde jedoch ermüden, ohne zu interessiren; dem Sachverständigen wird eine nähere Vergleichung beider Werke ohne Schwierigkeit darthun, dass ich Koch kaum weiter benutzen konnte, als so manche andere von ihm nicht berücksichtigte oder erst später erschienene Schrift. Die Erhaltung des Namens meines ehrenwerthen Vorgängers aber erschien sowohl mir als dem Herrn Verleger nicht anders als in der Ordnung, nicht allein um des erwähnten Verdienstes willen, welches Koch seiner Zeit um die Art der encyklopädischen Behandlung der Musik-Wissenschaft sich erworben hat, sondern auch hinsichtlich des in seinem Buche enthaltenen unverkennbar tüchtigen, welches ich, wenngleich schon der Stileinheit wegen in durchaus veränderter Gestalt, zu benutzen nicht verfehlt habe. — Indem aber die

alphabetische Ordnung nicht nur die Behandlung vielgliedriger Gegenstände wesentlich erschwert, sondern auch der Uebersichtlichkeit des Zusammenhangs im Grossen sehr leicht hinderlich wird, habe ich, so weit thunlich, zusammenhangende Dinge zu grösseren Abhandlungen vereinigt und ihre einzelnen Theile durch Buchstaben und Zahlen markirt, um vom entsprechenden Orte aus darauf hinweisen zu können und den Gegenstand doch zugleich mehr als ein Ganzes zu haben. Beispiele dafür sind unter anderen die Artikel Tonart, Mensural-Notenschrift, Contrapunkt, Orgel, Harmonie, Consonanz und Dissonanz, Fuge, Fortschreitung der Intervalle u. s. w. Freilich wird in der äusseren Einrichtung, wie auch nicht minder in der Behandlung des einen oder anderen der ja so ungemein zahlreichen und verschiedenartigen Gegenstände wohl so Manches zu wünschen übrig bleiben; dass meine Thätigkeit an diesem Werke unausgesetzt drei Jahre gedauert hat, spricht wohl wenigstens für den Willen, eine brauchbare Arbeit zu liefern. — Dem Sachkenner bleibt es nun mehr anheim gegeben, zu bestimmen, wie weit das Resultat die Absicht betätiggt.“

Jeder verständige Beurtheiler des Werkes wird, wenn er die Schwierigkeiten einer einheitlichen Darstellung irgend einer wissenschaftlichen Disciplin in einer so durchbrochenen Form, wie sie die lexikalische Ordnung bedingt, in Anschlag bringt, dem Verfasser gern zugestehen, dass er in dieser Beziehung das Mögliche geleistet hat. Es zieht sich durch die verschiedenen Artikel von *A* bis *Z* ein Faden, an den das allgemein Gültige, durch Ueberlieferung und Erprobtheit in den Meisterwerken Bewährte mit Berücksichtigung neuerer Berichtigung so wie Verfälschung der theoretischen und ästhetischen Grundbestimmungen so folgerichtig gereiht ist, dass sich daraus eine systematische Reise der Ueberzeugung des Verfassers ergibt. Es fliest in allen Adern dieses literarischen Buchkörpers ein gesundes Blut, und das ist heutzutage, wo die kunstphilosophischen musikgefährlichen Krankheiten grässen, von grossem Werthe.

Aus der letzten Lieferung führen wir als Belege zu besonderer Berücksichtigung die Artikel: Vergleichung der Verhältnisse und der Intervalle; Vorausnahme, Vorbereitung der Dissonanzen, Vorhalt (alle drei v. S. 940—954) an und theilen die erste Hälfte des Artikels „Vocalmusik“ mit:

Vocalmusik, diejenige der beiden Hauptgattungen der Musik, in welcher der Ton durch das natürliche Klangorgan, die menschliche Stimme, und zwar durch diejenige Modification derselben, welche wir Singstimme nennen, erzeugt wird. Indem blosse Tonhervorbringung allein in der Kunst nicht die Bestimmung eines Organs sein kann,

welches uns auch zur Mittheilung der höchsten, für den menschlichen Geist fassbaren Ideen verliehen ist, verbindet sich im Gesange mit dem Tone das Wort. Wie nun das Wort den Inhalt des Tonausdruckes nach Seiten des Begrifflichen hin unserem Denkvermögen vermittelt und in unserem Geiste Vorstellungen erweckt, so wendet sich der Tonausdruck selbst unmittelbar an das Gefühl, nach dieser Seite hin ergänzend, was das Wort an sich unerledigt lassen muss. Dass die menschliche Stimme bei Weitem früher als irgend ein Instrument Bedeutung als musicalischer Factor erlangt hat, kann nicht bezweifelt werden; nicht allein dass man ihrer, als des durch die Natur verliehenen Organes, auch naturgemäss früher als irgend eines künstlichen Werkzeuges zu einer Art musicalischen Empfindungs-Ausdruckes sich bedient hat, sondern man hat dieses auch unzweifelhaft mit viel grösserem Erfolge gethan, als durch Instrumente in jenem primitiven Zustande, worin sie so lange verharrten, je möglich geworden wäre. Aller Gesang verdankt seinen Ursprung dem eingeborenen Drange und Bedürfnisse des Menschen, seine Empfindungen und Gefühle in einer über die praktische Begriffsprache hinausgehenden Weise auszudrücken; aller Gesang ist Gefühlserguss in leidenschaftlich bewegten Tönen, deren Folge, Hebung, Senkung, Accentuation und Gruppierung eine gewisse Uebereinstimmung oder Analogie mit der Bewegungsart des auszudrückenden Gefühles aufweisen; er ist weder entdeckt noch erfunden, noch dem Pfeifen und Zwitschern der Vögel oder anderen unorganischen Naturlauten abgelauscht und nachgeahmt, sondern dem Menschen eingeboren und in seinen ersten Keimen als bedeutsamer Empfindungslaut unzweifelhaft bei weitem älter als alle Spuren irgend einer Articulation und Begriffsprache. Demgemäß ist auch die Stimme das vornehmste Organ aller Musikäusserung, nicht nur im Alterthume, sondern auch bis weit ins achtzehnte Jahrhundert christlicher Zeit hinein geblieben; noch in der ersten Hälfte des siebenzehnten Jahrhunderts ist alle Kunstmusik im Wesentlichen Vocalmusik, und erst gegen 1700 hin beginnt das Instrumentenspiel mit dem Gesange gleiche Rechte zu gewinnen und jener Umschwung in der Musikempfindung, durch welchen in neuester Zeit die Instrumentalmusik zur Herrschaft über den Gesang gelangt ist, sich vorzubereiten. Dass der Gesang in seiner Entwicklung einen so weiten Vorsprung vor dem Instrumentenspiele gewinnen konnte, liegt nicht allein in den vorhin erwähnten Gründen der Unmittelbarkeit seines natürlichen Organs, sondern auch und vorzugsweise in seiner Verbindung mit dem Worte. Der Text bot den ersten Anhalt dar für Bildung einer musicalischen Form und Ausdrucksweise; und waren die frühesten Gesangformen auch nur Eigenthum der Poesie oder

metrisch und rhythmisch geordneten und gegliederten Rede, schloss auch die Hebung, Senkung und metrische Bewegung des Tonganges durchaus den Bewegungen der Sprach-Declamation sich an, so gewann die Musik bieran doch eine Grundlage, worauf sie fussen und allmählich zu selbsteigenem Gestalten sich erheben konnte. Als man nach und nach lernte, Bewegungen der Seele durch Tonbewegung zu analogisiren, Gefühle und Leidenschaften durch geordnete Tonfolgen auf eine dem Kunstgefühl erkennbare Weise auszudrücken, da verselbständigte sich die Melodie auch dem Texte gegenüber in so fern, als der Tondichter den durch das Wort ausgesprochenen Gedanken in sich aufzunehmen und auf selbstschöpferische Weise in einen gleichbedeutenden Musikgedanken umgewandelt, wieder herauszustellen vermochte, wobei sich dann von selbst versteht, dass Wort- und Tongedanke sich decken müssen, weil ja beide, wenngleich durch verschiedene Mittel ausgedrückt und eine verschiedene Wirkung auf unsere Seelenkräfte äussernd, doch eine Einheit sind. Indem aber der Tongedanke auch in der Vocalmusik von dem durch den Text nur angeregten Tongeiste auf solche selbständige Art erzeugt wird, ist auch der Gesang eben so gut reine Musik, wie das Instrumentenspiel; seine Melodien und Tongestaltungen entstehen eben so frei, wie die der Instrumentalmusik, hier wie dort durch nichts bedingt als durch den auszudrückenden Stimmungs- und Gefühlsgehalt, nur mit dem Unterschiede, dass dieser hier zugleich auch durch den Text ausgesprochen wird, während er in der Instrumentalmusik zwar eben so gut dem Tonausdrucke zu Grunde liegt und ihn bestimmt, nicht aber zur begrifflichen Deutlichkeit gelangt. Erscheint hiernach die so häufig aufgeworfene Frage, ob denn eigentlich die Vocal- oder die Instrumentalmusik die reine Musik sei, als durchaus müssig, so entspringt aus der Stellung der Musik zum Worte doch ein grosser innerer Wesens-Unterschied beider Haupt-Tongattungen und die höhere Stellung der Vocalmusik. Indem letztere, während sie durch den Ton das Gefühl erregt, zugleich durch das Wort den Geist über das, was der Ton sagen will, aufklärt, vermag sie auch die höchsten und bedeutsamsten Dinge nicht nur in ihren Kreis zu ziehen, was die Instrumentalmusik ja auch thut, sondern unserem Gefühle und Geiste zu deutlichem Verständnisse zu bringen. Sie hat die Deutlichkeit vor der Instrumentalmusik voraus. Nun ist es zwar eine besondere Wesens-Eigenthümlichkeit der Musik, dass sie der eigenen Phantasie- und Gefühlsfähigkeit des Hörers beim Empfangen des Tonwerkes einen so weiten Spielraum lässt, den Empfangenden auf umfängliche Weise zum Mitschöpfer des Kunstwerkes macht, doch begibt sie sich dieser Eigenschaft durch ihre Verbindung mit dem Worte ja durchaus nicht. Die Tongestaltung,

auch wenn sie durch einen in Worten ausgedrückten Gedanken hervorgerufen ist, bleibt ja etwas für sich durchaus Selbständiges, daher die Mitthätigkeit des Hörers im Erfassen der Musik durch das Wort keineswegs beschränkt wird. Und nach Seiten der Unmittelbarkeit für das Gefühl und der Wirkung auf die Phantasie greift der Ton unendlich weit über das Wort hinaus, der Text würde nicht Worte genug finden, um das zu sagen, was die Musik durch wenige Züge in uns zu erwecken vermag; desshalb ist er für die Verbindung mit Musik auch stets am besten so beschaffen, dass er die Situation oder Stimmung nur bezeichnet, das volle Ausgestalten derselben aber dem Tone überlässt, wodurch er durchaus nichts von seiner allgemeinen Bedeutung für die Musik verliert, weil er wiederum in allen solchen Dingen, die mit Deutlichkeit begriffen werden sollen, durch ein einziges Wort unser musicalisches Empfinden und Ahnen zu einer Gewissheit aufklärt, welche die Musik an sich zu gewähren niemals vermag. So ergänzen sich Wort und Ton in der Vocalmusik zu einer Gefühl und Phantasie tief erregenden und zugleich den Geist durch Deutlichkeit befriedigenden Einheit. Indem nun aber der unmittelbare Ausdruck des Gefühls durch gesangreiche Melodie der eigentliche Wirkungskreis der Vocalmusik ist, bei Weitem weniger die darstellende Schilderung oder Malerei durch eine grosse Mannigfaltigkeit von Figuren, Rhythmen, Klangbildern u. s. w., welche wiederum der Instrumentalmusik in weitestem Umsange zu Gebote stehen, findet der Gesang in der Verbindung mit dem Instrumentenspiele doch eine Bereicherung und Ergänzung der wichtigsten Art, indem ihm alsdann die schildernde Kraft des letzteren zu Gute kommt. Hinsichtlich des Ausdrucks und der Darstellung erscheint daher die Tonkunst erst dann ihrem vollen Umfange nach erfüllt, wenn Vocal- und Instrumentalmusik mit einander sich vereinigen.

---

### Aus Berlin.

Den 18. October 1865.

Das erste der Patti-Concerete des Herrn Ullman fand Montag den 16. d. Mts. in der Sing-Akademie Statt, die diesmal bis auf den letzten Platz besetzt war. Es war so vorzüglich ausgestattet, wie man es bisher bei Virtuosen-Concerten nur in den glücklichsten Fällen erlebt hat. Wenn früher ein Virtuose sich in der Regel mit Kräften untergeordneten Ranges verband, wie sie ihm gerade der Zufall darbot, so haben wir hier das Zusammenwirken von vier Künstlern, deren drei (Vieuxtemps, Jaell, Piatti) sich längst den Ruf erworben haben, in je ihrem Fache zu den Ersten zu gehören, während die Sängerin, die den Mittelpunkt des Unternehmens bildet, selbst demjenigen, der weniger günstig für sie gestimmt sein sollte, als eine Specialität erscheinen muss, welche kennen gelernt zu haben, jedem Freunde der Gesangskunst ein hohes Interesse gewähren wird. Fräulein Carlotta Patti begann mit einer Arie aus Linda di Chamounix. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir

die Ansicht aussprechen, dass das, was den eigenthümlichen Vorzug in Carlotta Patti's Stimme bildet, ihre in der That erstaunenswürdige Höhe, von einer gewissen Unvollkommenheit der Mitteltöne abhängt; der Organismus der menschlichen Stimme ist ein Ganzes, und man kann in keinem Theile umgestalten, ohne dass die übrigen einen Einfluss davon erfahren. Mit dem ersten höheren Tone, den wir hörten, etwa dem zweigestrichenen e, änderte sich der Eindruck. Von hier ab gebietet unsere Sängerin über mehr als eine Octave von Tönen. Die gesammte hohe Lage ist zu einer wirklich künstlerischen Entwicklung gelangt. Alle diese Töne sind von schönem Klange und stehen ihr in jeder Abstufung der Kraft, in freiem Ansatze, in sprungweisem und tonleiterartigem Erfassen, *legato* und *staccato* zu Gebote. Schon in der Arie aus Linda fanden wir vielfache Gelegenheit, uns an der sauberer, geläufigen und geschmackvollen Coloratur der Sängerin zu erfreuen, der wohl hier und da eine einzelne Passage, namentlich wenn sie in die Mittellage hineinreicht, nicht in höchster Vollendung gelingt, die doch aber im Grossen und Ganzen den Anspruch auf wahrhaft künstlerische Bedeutung machen kann. Der Triller ist meistens eben so correct, als leicht und flüssig, von ganz besonderer Vollendung aber das *staccato*, das wir, wenn unsere Erinnerung uns nicht täuscht, auch von der Schwester Adelina kaum sicherer, gewandter und anmuthiger gehört haben. Mitunter ist ihr eine Art von Portament, namentlich beim Uebergange von tieferen zu höheren Tönen, eigen, welche die Berrührung von musicalisch nicht mehr bestimmbar Tönen zu fühlbar macht, als dass wir sie schön finden könnten; wir sind im Zweifel, ob wir darin Absicht oder eine naturalistische Gewöhnung finden sollen: jedenfalls ist dies ein Punkt, wo ein strengeres künstlerisches Gewissen sich mit dem, was Fräulein Patti gibt, nicht einverstanden erklären kann. — Was endlich Vortrag und Auffassung von Carlotta Patti betrifft, so ist sie weder eine gefühlvolle Sängerin, noch beansprucht sie, es zu sein; dass sie aber Kunstverständ und Kunstgeschmack besitzt, beweist sie durch die feine Gliederung ihrer Coloratur, durch geschickte und wirkungsvolle Contraste (wir erwähnen beispielshalber einen sehr fein ausgeführten Wiedereintritt des Haupt-Thema's nach vorhergegangenen Verzierungen in der Schattentanz-Arie), durch die natürliche Liebenswürdigkeit und Anmuth, die ihrem Gesichtsausdrucke, wie dem Klange ihrer Stimme eigen ist. Eine Sängerin, die, wie es hier der Fall, in den wesentlichen Dingen, wenn auch nicht als ausgezeichnet, so doch als gut und tüchtig, theilweise als hervorragend gelten darf, durch ihre Stimmlage aber ohne Gleichen ist, hat gewiss das Recht, die Aufmerksamkeit des Publicums in hohem Grade auf sich zu lenken; wir glauben daher, dass auch für die noch folgenden Concerte die Gunst der Zuhörer ihr in gleichem Maasse zu Theil werden wird, als es in dem ersten der Fall war.

G. E.

---

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Erstes Abonnements-Concert im grossen Gürzenichsaale, unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller, Dienstag den 17. October. — Programm: Erster Theil. 1. Symphonie in C-dur von W. A. Mozart. 2. Das Mädchen von Kola, Elegie für Chor und Orchester, nach Ossian's „Darthula“ componirt von Karl Reinthaler (zum ersten Male). 3. Violin-Concert Nr. III, componirt und vorgetragen von Herrn Joseph Joachim (zum ersten Male). Zweiter Theil. 4. König Stephan, Vorspiel von A. von Kotzebue, componirt zur Eröffnung des Theaters in Pesth im Jahre 1812 von L. van Beethoven (zum ersten Male). Ouverture. Nr. 1 und 2. Chor der Edeln Ungarns. Nr. 3. Siegesmarsch. Nr. 4. Chor der Frauen. Nr. 5. Melodram. Nr. 6. Allgemeiner Chor. Nr. 7. Melodram. Nr. 8. Geistlicher

Marsch und Chor. Melodram. Nr. 9. Schluss-Chor. (Wir kommen darauf zurück.)

Dem Vernehmen nach wird Adelina Patti am Dienstag den 24. d. Mts. als Margarethe in Gounod's „Faust“ noch einmal auftreten.

\*\* **Crefeld.** Samstag den 28. October wird hier selbst eine musicalische Soiree unter Mitwirkung der Musik-Directoren Herren Alexander Dorn und Hermann Wolff, so wie der Fräulein Maria Büschgens und Ottilie Fries Statt finden. Dieselbe ist ausschliesslich dem Vortrage demnächst im Druck erscheinender Compositionen des königlichen Musik-Directors Karl Wilhelm gewidmet, der während einer Reihe von 24 Jahren die hiesige Liedertafel leitete und sich vor einigen Monaten zur Herstellung seiner Gesundheit nach seiner Heimat in Thüringen zurückgezogen hat. Das Programm, von Freunden des Componisten aus bisher nicht in die Oeffentlichkeit getretenen Manuscripten zusammengestellt, bietet in mannigfaltiger Abwechslung 5 Lieder für Sopran, 3 Duette für Sopran und Alt, 6 Lieder für Tenor, 2 Lieder für Bariton, 2 Clavier-Piecen, 2 Männer-Quartette, 1 Grablied für Solo, Quartett und Männerchor, so wie 6 Quartette für gemischten Chor. Diese und noch manche andere Compositionen dürften den Ruf des als Componist für Männergesang in weitesten Kreisen bekannten Mannes auch auf dem Gebiete des Liedes und besonders desjenigen für gemischten Chor begründen. Wir hoffen, dass der als Künstler, Dirigent und Lehrer hier selbst hochgeschätzte Componist, dessen Gesundheit in erfreulichster Weise sich in der thüringischen Heimat gekräftigt hat, bald einen angemessenen neuen Wirkungskreis finden werde.

**Bremen**, 16. October. Unser Musik-Director Herr Karl Reinthaler bereitet eine Aufführung von Händel's „Salomon“ vor, in welcher die berühmte rheinische Altistin Fräul. Francisca Schreck die Alt- und Herr Gunz die Tenor-Partie ausführen werden. Man wird dabei zum ersten Male den Versuch machen, den prächtigen grossen Börsensaal, der an 2000 Menschen fasst, zum Concertlocale zu benutzen. — Die ab und zu veranstalteten Orgel-Concerte mit Gesang des Domchors *a capella* sind sehr besucht. Im letzten (den 26. Sept.) hörten wir Gesänge von Schröter, Eccard, Mendelssohn und eine Ansgarius-Hymne von Reinthaler, welcher die Passacaglia und die Toccata in *F* von J. S. Bach und eine eigene Phantasie auf der Orgel vortrug.

### Ankündigungen.

#### Neue Musicalien

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

So eben erschienen:

**Bach, Joh. Seb.**, Hirten-Symphonie aus dem Weihnachts-Oratorium. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von Ernst Naumann. 10 Ngr.

**Beethoven, L. v.**, Op. 29, Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von J. P. Schmidt. Neue Ausg. 1 Thlr. 20 Ngr.

**Benoit, G.**, Op. 9, Wohin? Lied für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

— — Op. 10, Feuille d'Automne. Vespertine p. le Piano. 17 $\frac{1}{2}$  Ngr.

**Deprosse, A.**, Op. 9, Drei Lieder im Volkstone für eine mittlere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 12 $\frac{1}{2}$  Ngr.

**Gade, Niels W.**, Op. 12, Comala. Dramatisches Gedicht für Solo, Chor u. Orchester. Orchesterstimmen. 10 Thlr. 15 Ngr.

— — Op. 21, Sonate Nr. 2 für Pianoforte und Violine. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von A. Horn. 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Op. 45, Symphonie Nr. 7 für Orchester. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von F. Brissler. 2 Thlr. 25 Ngr.

**Mozart, W. A.**, Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Nr. 1. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

— — Sonaten für Pianoforte und Violine. Zum Gebrauche im Conservatorium der Musik und zum Vortrage im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet von Ferdinand David. Nr. 1—7, à 16 Ngr. bis 1 Thlr. 2 Ngr. 4 Thlr. 22 Ngr.

— — Dieselben. Arrangement für Pianoforte und Violoncell von Fr. Grützmacher. Nr. 1—7, à 16 Ngr. bis 1 Thlr. 2 Ngr. 4 Thlr. 22 Ngr.

**Perles musicales**. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.

Nr. 31. Klengel; Canon und Fuge, A-dur, aus den Canons und Fugen, Bd. I. Nr. 19. 10 Ngr.

„ 32. Chopin, F., Prélude, Fis-dur, aus Op. 28, Nr. 13. 5 Ngr.

„ 33. — — Prélude, Des-dur, aus Op. 28, Nr. 15. 7 $\frac{1}{2}$  Ngr.

„ 34. Jadassohn, S., Air de Ballet, Nr. 3, A-dur, aus „Bal masqué“, Op. 26. 5 Ngr.

„ 35. Air de Ballet, Nr. 4, F-dur, aus Op. 26. 5 Ngr.

Musicalische Werke im Verlage von Ferd. Schneider in Berlin, Matthäikirchstrasse 29, zu finden in allen Buchhandlungen.

**Johann Sebastian Bach** von C. H. Bitter. 2 Bände mit dem Portrait Bach's u. 6 Facsim. Preis 3 Thlr. 20 Sgr.

Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig v. Beethoven's von Alexander W. Thayer. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Allgemeine Musiklehre für Lehranstalten und zum Selbstunterricht von A. Reissmann. Preis 1 Thlr. 24 Sgr.

Lehre vom Contrapunkte, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzettten und Angaben von Muster-Canons und Fugen von S. W. Dehn. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Sammlung zweistimmiger Lieder und Gesänge mit Clavier-Begleitung. Zum Gebrauche für höhere Töchterschulen bearbeitet von A. Haupt. 2. Auflage. Preis 10 Sgr.

Verlag von B. F. Voigt in Weimar und vorrätig in allen Buchhandlungen.

### Lieder-Tafel.

75 deutsche Volkslieder für mehrstimmigen Männergesang.

Ein Taschenbuch für Gesangvereine. Gesammelt und bearbeitet von Friedrich Seidel. Erstes Bändchen. 1864. Gr. 12. Geheftet 20 Sgr.

Hundert auserlesene

### deutsche Volkslieder

mit Begleitung des Claviers.

Gesammelt und bearbeitet von Friedrich Seidel.

Ein bis auf die neueste Zeit fortgeführtes Supplement zu Wilhelm Wedemann's deutschen Volksliedern in drei Heften, 1864. Gr. 12. Geheftet 20 Sgr.

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, Höhle Nr. 1.

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.