

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 46.

KÖLN, 18. November 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die italiänische Oper alter und neuer Zeit (Schluss). — Die Compositionen von Goethe's „Erlkönig“. Von L. B. — 27. Jahresbericht des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main für das Geschäftsjahr 1864—1865. — Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Sitzung des pariser Quartett-Vereins — Berlin, Fräulein Pöllnitz — Leipzig, Mendelssohn's „Lobgesang“ — Hamburg, Musik-Aufführungen — Wien, Concert-Programme u. s. w.).

### Die italiänische Oper alter und neuer Zeit.

(Schluss. S. Nr. 45.)

„Wäre die Voraussetzung, die wir eben (am Schlusse des Artikels in der vorigen Nummer) ausgesprochen haben, richtig, dass nämlich Rossini, wenn er gleich beim Antritte seiner Laufbahn neben seinem Genie das Bewusstsein seiner eigentlichen künstlerischen Mission gehabt hätte, die Tradition von Gluck und Mozart fortgesetzt haben würde, so wären wir in der Wahrheit des musicalischen Ausdrucks geblieben, und vielleicht wäre dann Verdi nicht dem Realismus verfallen, dem er jetzt bulldigt, denn zum Realismus treibt man nur ein blasirtes Publicum, das von allen Raffinements für den feineren Sinnengenuss übersättigt ist.

„Denn ist Verdi, mit seinem unbestreitbaren dramatischen Talente, seinem Feuer und seiner Energie, seiner lebendigen und schnell entschlossenen Weise, einer Situation sogleich scharf zu Leibe zu gehen, ohne sein Ziel aus dem Auge zu verlieren, ist Verdi, dem Leidenschaft und Tiefe des Gefühls nicht abzusprechen sind, denn so schuldig, wie man ihn macht? Er stand auf dem Abhange, wieder hinauf konnte er nicht, wenn er auch gewollt hätte. Durch den ewig wiederholten klingenden Unsinn, den Missbrauch der Coloratur, die obligat gewordenen Solfeggir-Uebungen, durch die Rhythmen und Formen, die durch Steifheit und metronomische Regelmässigkeit unausstehlich wurden, durch rohe und confuse Instrumentirung, durch das alles kam er, wie durch ein Verhängniss fortgerissen, zum Schrei wilder Leidenschaft, zum unsangbaren Gesange, zur unmelodischen Phrase, die von schroffem, alle Milde verachtendem Rhythmus zermalmt wird, zum Klange, der seine Wirkung von den äussersten Gränzen einer rein physischen Kraft herholt, zur wilden und wüsten, unmusicalischen Instrumentirung. Alles das

ist bei Verdi, freilich nicht in gleich hohem Grade in jedem Werke, nicht auf jeder Seite, nicht in jedem Stücke: allein es ist der hervorspringende Charakter seiner Compositionsweise überhaupt.

„Ein ausgezeichneter italiänischer Musikgelehrter und Kritiker, Abraham Bavesi, trägt kein Bedenken, die jetzige Epoche „il regno Verdiano“ zu nennen \*). — Trotzdem, dass es mir nicht einfällt, zwischen Verdi, der niemals mehr als der Musiker einer Uebergangs-Periode sein wird, und Rossini, der bereits zu den unsterblichen Künstlern gehört, einen Vergleich anzustellen, spreche ich nur von einer Thatsache, und diese besteht darin, dass wir nicht mehr unter dem Einflusse Rossini'scher Ideen stehen, sondern uns vollständig im *regno Verdiano* befinden. [In Italien und Frankreich, das mag sein: in Deutschland glücklicher Weise noch nicht; jedoch lässt sich eine beziehungsweise Aehnlichkeit in Betracht des Wagner-Reiches bei uns nicht läugnen, ohne dass wir damit gesagt haben wollen, dass Wagner und Verdi anders denn als Reactionäre gegen die reine Sinnlichkeit der Opernmusik mit einander zu vergleichen wären.]

„Aber hat nicht Rossini mehr als jeder Andere zu dieser Herrschaft Verdi's beigetragen? Er hat ihm den Weg dazu gebahnt, er hat ihm geholfen, ihn selbst vom Throne zu stossen. Rossini hat den Zweifel an dem Inhalt der Musik hauptsächlich geschaffen und die Ansicht befördert, dass dieselben Noten die verschiedensten Dinge ausdrücken könnten, ja, dass die Musik eigentlich gar keines Ausdruckes fähig sei. Kann man sich wundern, wenn die Menge, nachdem der sinnliche Reiz erschöpft worden, nach Nerven-Affection verlangte? Da kam Verdi, segelte mit dem Winde der Zeit und führte uns mitten in den crassesten Realismus hinein. Uebrigens wird sein Reich

\*) *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi. Firenze, 1859* — ein Band von 324 Seiten.

nicht von Dauer sein; wer nur für die Menge schreibt, den lässt sie auch über kurz oder lang im Stiche.

„Ich komme jedoch auf meinen Ausgangspunkt zurück: eine italiänische *Opera seria* existirt nicht und hat nie existirt, und wenn sie je existirt hat, so war es nur durch die Sänger der Fall, indem diese einerseits als Schauspieler ihren Rollen einen gewissen Ernst und Adel verliehen, den die Musik nicht hatte, andererseits sie nur als Vorwand und Thema zu Virtuosenstücken benutzten.

„Ich gehe noch weiter: ich behaupte, dass auch die Kirchenmusik in Italien nicht existirt hat. Geht man über Palestrina und die römische Schule hinaus, welche allerdings eine Gattung für sich, eine hieratische, priesterliche Musik ist, so ist das Uebrige mit wenigen Ausnahmen sehr weltlich. Ich habe in Italien zum Beispiel ein *Miserere* von Jomelli für zwei Frauenstimmen gehört, welches ein wahres Opern-Duett war, ein *Dixit* von Pergolese, welches die Ansicht des Pater Martini, dass der Stil in der *Serva padrona* und im *Stabat mater* ein und derselbe sei, vollkommen rechtfertigt, denn das Sextett des *Dixit* könnte eben so gut im *Stabat mater* und in der *Serva padrona* stehen. Die italiänische Kirchenmusik und die *Opera seria*, beides sind falsche Gattungen: sie konnten eine Zeit lang für etwas Anderes, als sie sind, gelten, aber die Unsterblichkeit wahrer Kunstwerke ist ihnen nicht bestimmt.

„Das *Buffo*-Genre ist das einzige wahre italiänische Genre. Darin übertreffen die Italiener alle Nationen, darin sind sie unnachahmlich, und weil es der wahre und aufrichtige Ausdruck der italiänischen Natur ist, so muss man es lieben und hochachten. Die Natur ist die Mutter aller Erzeugnisse eines Volkes, sie beeinflusst in jedem Lande die Production, und um in dieser etwas zu leisten, muss man die Natur so wiedergeben, wie sie uns begeistert. Nur dadurch kommt Wahrheit in die Kunst. Daher die echte komische Ader, das feine Gefühl, das Lebendige und Rührige und zugleich die elegante Form und die bescheidene und durchsichtige Instrumentirung in der älteren komischen Oper der Italiener und auch in der neueren bis auf Donizetti's *Don Pasquale*, der nur die Einfachheit des früheren Orchesters nicht mehr hat.

„Allein es ist zu befürchten, dass auch diese Ader nicht mehr schlägt, dass das komische Genie der Italiener auch schon alles gegeben hat, was es besass, und dass Donizetti und vielleicht die beiden Ricci die letzten *Maestri buffi* gewesen sind. Dieser Stil war dem schwärmerischen Gemüthe Bellini's nicht gegeben, auch besass er als Musiker zu wenig Hülfsquellen und Gewandtheit dazu; Verdi hat aus Antipathie oder Geringschätzung ihn gar nicht beachtet. Trotzdem sind beider Autoren Werke, wenn auch mehr als andere ähnliche frei vom Gemisch mit

*Buffo*-Stil, weit davon entfernt, die Forderungen an eine *Opera seria* zu erfüllen; der Eine schreibt zu elegisch, der Andere melodramatisch, und als rein italiänisches Blut füllen sie Beide ihre Partituren mit klangreichem Unsinne und hochstrebenden declamatorischen Phrasen.

„Uebrigens scheint die Zeit vorbei zu sein, wo der *Buffo*-Stil noch auf die Menschen wirken konnte. Die Geschichte der Menschheit und der Kunst zeigt eine Folge von verschiedenen Typen, die eine Zeit lang Bestand haben und dann wieder verschwinden; die Menschheit selbst bleibt dieselbe, aber die Sitten und Gewohnheiten ändern sich. Die komische Oper verdankt ihren Ursprung und entspricht Sitten und Gewohnheiten einer Erziehung und Lebensweise in Zwanglosigkeit und Gutmäßigkeit, die nicht mehr existiren. Sie schildert nicht mehr unsere jetzige Lebensweise und unsere geselligen Verhältnisse. Die Leute, welche das Operntheater besuchen, sind nicht mehr zum Lachen ausgelegt; reich zu werden, ist ihr einziges Ziel. Die Millionen machen besorgt und schwerfällig, aber deshalb doch nicht ernst, wohl aber blasirt. Die Millionen haben die Reinheit des Herzens getrübt und vernichtet, und ohne diese gibt es keine Lust am Heiteren und Komischen. Die wenigen Leute, die noch vergnügt und heiter sind, haben kein Geld, um nach der komischen Oper zu gehen. Allerdings ist der Satz richtig: wenn die Zeit etwas ausstreckt, so geschieht es, um Anderes darüber zu schreiben. Allein die Epoche, in der man wohl sieht, wie das Eine verschwindet, aber noch nichts von dem wahrnimmt, was kommen wird, bleibt immer eine traurige.

„Um noch ein Wort über das Nationale in der Musik zu sagen, so betrachte ich z. B. Carl Maria von Weber als die höchste Personification des deutschen Geistes. Ich bewundere ihn nicht nur, ich liebe ihn leidenschaftlich. Ich beuge mich in tiefer Verehrung vor dieser edeln, tiefen, von allem Falschen entfernten Natur, vor dieser schwärmerischen, poetischen, keuschen Muse, die so gern im Felsenthale, am Ufer des Sees, im Mondenscheine, im Zauberwalde verweilt.

„Im *Freischütz* und *Oberon* hat Weber eine Gattung von Schönheit glücklich getroffen, deren Vorbild man vergebens bei seinen Vorgängern sucht. In dieser ist er schöpferisches Genie, ist er der erste, vollständige, strahlende Ausdruck der eigentlichen Romantik in der Musik. Man wird sagen: Ist Beethoven in seinen Sinfonien und besonders in seinen letzten Sonaten und Quartetten nicht romantisch? ist es Mozart nicht schon im *Don Juan*, in der *Zauberflöte*? ist es Rossini nicht im dritten Acte des *Othello* und an vielen Stellen des *Wilhelm Tell*? Einverstanden: aber der Unterschied ist der, dass, wenn die genannten Meister in die Romantik übergehen, sie dabei

doch nicht aufhören, classisch zu bleiben, während Weber auch da, wo er classisch sein will und es auch oft ist, nicht aufhört, romantisch zu sein. Bei Weber stossen wir auf etwas Ungewöhnliches, Seltsames, Phänomenartiges, was er allein hat, weshalb Cherubini denn auch nicht begriff, wie man für Weber sich begeistern könne. Uebrigens hängt mit der Eigenthümlichkeit Weber's zusammen, dass er das eigentlich Vage und Unbestimmte der deutschen Romantik im Unbeschränkten nicht kennt, sondern dass die seinige mehr innerhalb gewisser Gränzen bleibt, man möchte sagen, mehr local ist. So ist auch bei ihm, trotz des schönen Colorits, das glänzende Aufleuchten des eigentlichen Lichtstrahls seltener. Sein Charakter ist weniger Universalität, als originelle Persönlichkeit. Er schöpft überall nur aus sich selbst, bewegt sich nur in den ihm eigenthümlichen Kreisen und wird daher etwas monoton, obwohl dieses Wort zu stark ist für den fühlbaren Mangel an Abwechslung. Recht deutlich tritt dies in seiner Instrumentalmusik hervor; so vortrefflich seine Claviersachen sind, so befindet man sich doch dabei fast überall im Freischütz: man hört sie mit Lust an, allein wenn das Stück aus ist, so wünscht man doch einmal wieder eine andere Lust zu athmen.“

Am Schlusse des Aufsatzes stellt dann d'Ortigue, noch einmal auf Rossini zurückkommend, dessen Wilhelm Tell als ein Werk dar, welches alle charakteristischen Schönheiten der verschiedenen nationalen Schulen in sich vereinigt und dennoch den Stempel der Originalität und des Genie's zeigt — er nimmt also für Rossini in diesem Werke die Universalität Mozart's in Anspruch.

### Die Compositionen von Goethe's „Erlkönig“.

In einer der letzten Sitzungen der hiesigen musicalischen Gesellschaft hatte Herr Kammersänger Koch die Gefälligkeit, drei Compositionen dieser Ballade, von B. Klein, K. Löwe und F. Schubert, nach einander vorzutragen, unter grossem Beifalle der Mitglieder der Gesellschaft, welche sich zahlreich eingefunden hatten. Ein Musikfreund findet sich dadurch veranlasst, einige Notizen über die verschiedenen, ihm bekannt gewordenen Compositionen dieses Gedichtes, welche er gesammelt hat, in diesem Blatte mitzutheilen.

Der „Erlkönig“ ist in Musik gesetzt von:

Berger, Louis, mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre.

Blum, Karl, mit Pianoforte.

Grönland, P., eben so.

Klein, Bernhard, eben so.

Löwe, Karl, eben so.

Otto, Franz, Op. 14, eben so.

Petschke, H. T., Op. 3, eben so (27 S. Quer-Fol.).

Pichler, Bódog, Op. 9, eben so.

Reichardt, G. F., eben so oder Guitarre.

Reissiger, C. G., eben so.

Romberg, Andreas, eben so.

Schneider, Julius, eben so.

Schlözer, K. v., Op. 7, eben so.

Schubert, Franz, Op. 1 (die neueren Ausgaben zugleich mit französischer und italiänischer Uebersetzung des Textes).

Spohr, Louis, Op. 154 (für Bariton, Pianoforte und Violine).

Tomaschek, W. G., Op. 59 (zugleich mit „Der König in Thule“ und „Der Fischer“ — Goethe gewidmet).

Zöllner, C. H., Op. 55.

Zumsteeg, J. H.

Bachmann, G., Op. 43.

Mietzke — ?

Noch, R.

Die drei letztgenannten Compositionen finden sich zwar in den musicalischen Katalogen verzeichnet; es ist aber bisher nicht gelungen, Exemplare davon aufzutreiben.

Wahrscheinlich existiren noch manche andere, hier nicht aufgeführte Compositionen, namentlich ungedruckte\*), wie denn ein geschätzter hiesiger Musiker einmal die Aeußerung machte: „Welcher Componist hat sich nicht einmal am Erlkönig versucht!“

Ein Urtheil über die verschiedenen Compositionen würde zu weit führen, auch hat es bei den heutzutage sehr aus einander gehenden Ansichten über Lieder-Composition seine Schwierigkeiten. Es finden sich darunter sehr schwache, namentlich aus älterer Zeit; als die besten dürften wohl die von Klein, Löwe und Schubert angesehen werden, welche Herr Koch mit richtigem Tacte zu seinem Vortrage ausgesucht hatte.

Fast alle Componisten haben die Gelegenheit, in der Begleitung eine gewisse Tonmalerei anzubringen, sich nicht entgehen lassen; nur Reichardt, Romberg und Grönland haben das Gedicht nicht durchcomponirt, sondern es strophweise mit Wiederholung der Melodie behandelt. In den meisten Compositionen findet sich  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$  oder eine ähnliche dreitheilige Tactart; selbst die beiden Componisten Reissiger und Schlözer, welche in  $\frac{2}{4}$  und  $\frac{4}{4}$

\*) Die verehrlichen Verlagshandlungen und Musikfreunde, welche noch andere als die hier genannten Compositionen besitzen, wie auch Exemplare der drei zuletzt aufgeföhrten, werden gebeten, der Musikhandlung B. Breuer in Köln davon Nachricht zu geben, damit die angelegte Sammlung vervollständigt werden könne.

geschrieben, gebrauchen in der Begleitung häufig Triolen und Sextolen. Offenbar haben sie diese Tactart gewählt, weil vom Reiten die Rede ist. Auch in Anderem haben alle Compositionen der Ballade manches Uebereinstimmende; z. B. bei den Worten: „sonst brauch' ich Gewalt“, findet sich *forte* oder *fortissimo* als Bezeichnung, und bei den Schlussworten: „Das Kind war todt“, finden sich Bezeichnungen, wie: *calando*, *Adagio*, *ad libitum*, und ähnliche.

Die Composition von Grönland steht in einem Hefte mit dem Titel: „Lieder, Balladen und Romanzen von Goethe mit Begleitung des Pianoforte. Musik von P. Grönland.“ Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 57 S. Quer-Fol. Noten und Text in Typendruck. Das Hefte enthält 50 Gedichte und ist in mancher Hinsicht interessant. Dieser Petersen Grönland war aus Schleswig und studirte 1780 bis 1782 in Kiel, wo er mit Cramer und Kunze bekannt wurde. Er war ein ausgezeichneter Dilettant und ein fleissiger Mitarbeiter an Cramer's Magazin für Musik, der bedeutendsten musicalischen Zeitschrift jener Zeit. Er starb 1834 als Director der königlichen Porcellansfabrik in Kopenhagen. Die Compositionen der Goethe'schen Lieder tragen allerdings den Stempel der Zeit, namentlich in der Einfachheit der Form und der Begleitung, allein die Auffassung ist fast immer richtig und die harmonischen Wendungen hier und da überraschend. So ist z. B. „Das Haindröslein“ allerliebst und wohl eben so nett, als die jetzt gangbare Melodie; ferner ist der Charakter gut getroffen in: „Wer kauft Liebesgötter?“ (für Sopran und Tenor) — „Herz, mein Herz, was soll das geben!“ — Mignon: „Ueber Thal und Fluss getragen“ — u. s. w. Auch die Strophen-Melodie von „Erlkönig“ ist nicht schlecht. Merkwürdig ist dabei noch, dass Grönland zur Bezeichnung des Tempo's und des Vortrages durchaus nur deutsche Bezeichnungen gebraucht: „Etwas langsam“, „Wohlge-  
muth“, „Munter“, „Rührend“, „Anziehend“, „Schalkhaft“, „Eindringlich“, „Mit Schwung“, „Liebreich“, „Zufällig“ (?) u. s. w. Also Alles schon da gewesen! abgeschafft, wieder hervorgeholt als Errungenschaft der Neuzeit und — wiederum abgeschafft!

Franz Schubert's „Erlkönig“ ist von dessen gedruckten Werken allerdings Op. 1, aber er hatte ihn schon als achtzehnjähriger Jüngling im Jahre 1815 (oder wenigstens im Beginn von 1816) geschrieben, in demselben Jahre, in welchem über hundert Lieder, ein halbes Dutzend Opern und Singspiele, Sinfonien, Kirchen- und Kammermusik dem unbegreiflich reichen Born seines Genies entquollen, während er mehrere Stunden des Tages schulmeisterte und auch noch bei Salieri studirte! Und trotzdem blieb er in Wien unbekannt! Erst nach sechs Jahren wurde eben dieser „Erlkönig“ der Hebel seines

Rufes. Denn als der grosse Tenorsänger Joh. Mich. Vogl (seit 1795 an der Hofoper zu Wien) diese Composition kennen lernte, sang er sie im Jahre 1821 in einer öffentlichen Akademie. Nun erschien sie bei Cappi und Diabelli in demselben Jahre als Opus 1 im Stiche, vom Componisten dem Grafen Moriz von Dietrichstein gewidmet. Das Autograph dieser Ausgabe besass Capellmeister Randhartinger in Wien, der es an Frau Clara Schumann abgetreten hat.

Wichtig ist, dass die gedruckte Ausgabe eine zweite Bearbeitung ist. Die erste ursprüngliche ist in Schubert's Handschrift auf der königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden, wohin sie durch den Ankauf der berühmten Musicaliensammlung des Herrn Landsberg, der vor einigen Jahren in Rom gestorben, gekommen ist. Die Abweichungen der ersten Bearbeitung von der zweiten bezeichnet der Biograph Schubert's, Herr Dr. Kreissle von Hellborn, auf S. 591 seines Buches dahin, dass die Triolen-Begleitung in derselben nicht vorhanden ist, sondern durchaus in geraden Achteln durchgeführt, der Schluss um einen Tact kürzer ist und an mehreren Stellen ganze Takte eingeschoben sind.

Gleich nach Erscheinen der Ballade fiel Alles darüber her, es gab Bearbeitungen für Orchester in Cantatenform, Transcriptionen u. s. w., sogar einen „Erlkönig-Walzer“ von Anselm Hüttenbrenner, denn so ein Ehrenmann verdient, genannt zu werden, und wird am Ende mit Schubert auf diese Weise unsterblich! In F. A. Kanne's Musik-Zeitung erschien darüber folgendes Distichon:

Sage mir, strömt das Gefühl der jetzigen Welt nur dem  
Bein zu? —

Seit sich die Menschen geschnürt, sanken die Herzen hinab.

Aber auch über die Composition selbst war die Kritik nicht ganz einig, während die Ballade bei dem Publicum von jeglicher Art und Zusammensetzung Begeisterung erregte. Man kann, unserer Ansicht nach, die herrliche Composition in vollem Maasse bewundern, ohne sich dabei zu verhehlen, dass sie nur durch die geniale Ausführung der besonderen Auffassung des Gedichtes durch den Componisten gerechtfertigt wird. Schubert führt uns von vorn herein sogleich eine schauerliche Gespensternacht vor und hält auf seinem Gemälde diesen Hintergrund von Anfang bis Ende allerdings meisterhaft fest. Auf seinem Gemälde sagen wir, denn das ist das rechte Wort für seine Auffassung; er gibt uns ein Bild des Ganzen auf einmal, nicht eine Ballade, deren Handlung sich nach und nach entwickelt und steigert. Nun ist aber bei Goethe offenbar das Letztere der Fall: er beginnt die Erzählung ganz einfach und legt weder in das „reitet“, noch in die Worte „Vater“ und „Kind“ eine besondere Bedeutung.

So wurde es ihm möglich, nach und nach die Handlung bis zur Katastrophe zu steigern und dadurch einen weit stärkeren Eindruck auf den Hörer zu machen, als wenn dieser, wie bei Schubert, gleich Anfangs eine unheilschwangere Lust athmet und Schlimmes ahnt. Um diese Steigerung hat sich Schubert offenbar durch seine Auffassung gebracht; er fragt schon scharf betonend und antwortet vollends: „es ist der Vater mit seinem Kind“, mit so gehobener Stimme, als wenn es etwas ganz Ausserordentliches wäre, dass ein Vater mit seinem Kinde im Dunkeln nach Hause reitet. Wir haben auch noch keinen Sänger gehört, dem es gelungen wäre, diese Worte einfach erzählend wieder zu geben: die hohen Noten *g* und *f* machen es unmöglich. In den Vorwurf gegen die Malerei des Reitens, den man Schubert auch gemacht hat, können wir nicht einstimmen, denn wir glauben kaum, dass er daran gedacht hat; die Triolen erschienen ihm gewiss nur als ein malerisches Ausdrucksmittel für die düstere, schauervolle Farbe, die er dem Ganzen geben wollte. Sollte es das Reiten in der That veranschaulichen, so wäre das ein Missgriff, da das Pferd keine Rolle in dem Gedichte spielt, um musicalisch also bevorzugt zu werden.— Ein zweiter Tadel, der, wie wir bei Kreissle lesen, schon beim Erscheinen der Ballade in der Allg. Leipz. Musik-Zeitung ausgesprochen wurde, dass nämlich Erlkönigs Reden „unwahr seien, da an diesen schmeichelnden Melodien vielleicht eine weibliche Tugend, nimmermehr aber ein Kind vor Grausen sterben werde“ — ist ganz unbegründet, da das Kind ja selbst sagt: „Hörst Du nicht, was Erlkönig mir leise verspricht?“ also: womit er mich schmeichelnd zu sich lockt. Aber in dem Schlusse von Erlkönigs Rede: „und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt“, kann man den drohenden Ausdruck vermissen, indem mit dem vollkommenen Schlusse nach *D-moll* die Singstimme herabsteigt, was allerdings hier den entscheidenden Moment schwächt. Dagegen ist in den Reden des Knaben eine so ergreifende Steigerung, dass man bei ausdrucksvollem Vortrage gar nicht anders glauben kann, als dass der Arme vor Angst stirbt. Und diese Steigerung ist es, die vor Allem der Composition das Gepräge des Genies gibt.

L. B.

## 27. Jahresbericht des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung in Frankfurt am Main für das Geschäftsjahr 1864—1865\*).

Mit dem 30. September 1865 ist das 27. Geschäftsjahr unserer Stiftung zum Abschlusse gekommen. Der

\*) Im Auszuge.

Die Redaction.

Hinblick auf den Entwicklungsgang ist wohl geeignet, uns mit einem gerechten Gefühle der Befriedigung zu erfüllen.

Das Capital-Vermögen betrug am Schlusse des vergangenen Geschäftsjahres 45,511 Fl. 47 Kr. Das für das vorige Verwaltungsjahr noch rückständige statutmässig zu gebende Concert des Liederkranzes ist im Beginne des abgeschlossenen Verwaltungsjahres zur Ausführung gekommen, und es ist uns der Ertrag mit 400 Fl. behändigt worden. Dann haben wir der reichen Gabe zu gedenken, welche uns durch die warme Sympathie und eifrig rege Thätigkeit unseres geehrten Landsmannes, des Herrn Fritz Müller in London, zugekommen ist, indem derselbe unter nahen Freunden, unter Verehrern der Kunst und dort heimischen Deutschen eine Collecte veranstaltete, deren Ertrag 424 Fl. 18 Kr. war. Durch diese und manche andere Geschenke mit Zurechnung der Zinsen hat unsere Stiftung einen Zuwachs von 2752 Fl. 39 Kr. erhalten, so dass das Gesammt-Capital nunmehr 48,260 Fl. 27 Kr. beträgt.

In Bezug auf unsere Stipendiaten haben wir mit aufrichtiger Befriedigung von erfreulichen Thatsachen zu berichten. Wenn bei der vor zwei Jahren Statt gehabten Bewerbung um ein Stipendium unserer Stiftung der Erfolg ohne ein befriedigendes Resultat war, weil die Herren Preisrichter keinem der Bewerber eine bevorzugte Befähigung zuerkennen konnten, so war unsere letzte Ausschreibung von einem günstigeren Erfolge begleitet. Vierzehn Anmeldungen waren für zulässig erkannt worden. Das Preisrichter-Amt über die Concurrenz-Arbeiten war auf unser Ansuchen freundlichst übernommen worden von den Herren Musik-Directoren Robert Franz in Halle, C. A. Mangold in Darmstadt und Karl Reinecke in Leipzig. In voller Uebereinstimmung erklärten diese Herren die Arbeit Nr. 4 mit dem Motto:

Doch höher stets zu immer höh'ren Höh'n

Schwingt sich das schaffende Genie,

als die beste, und es ward hiernach durch einhelligen Beschluss des Verwaltungs-Ausschusses der Verfasser dieser Arbeit, Leonhard Wolff von Crefeld, als Stipendiat der Stiftung erwählt und ihm der Bezug des Stipendiums mit jährlich 400 Fl. zuerkannt.

Unser neu erwählter Stipendiat ist unter Hiller's Leitung herangebildet und ist — wir müssen dies als das beredteste Zeugniss für den trefflichen Meister hervorheben — bereits der dritte Zögling unserer Stiftung, dem es unter Hiller's Führung gelungen, den Sieg über seine Mitbewerber davonzutragen und sich den Ehrenpreis des Stipendiums zu erringen. Waren die guten Anlagen des erst sechzehnjährigen Zöglings unter dieser Leitung derart glücklich entwickelt worden, so konnten wir keinen höhe-

ren Wunsch kennen, als den zum Stipendiaten unserer Stiftung erwählten Jünger auch ferner vertrauensvoll dieser Führung zu überlassen. Herr Capellmeister Hiller ist diesem an ihn ergangenen Ansuchen aufs bereitwilligste entgegengekommen und hat uns bei dem warmen Interesse und der regen Thätigkeit, die er bereits so vielfach und so erfolgreich für unsere Stiftung bekundet, aufs Neue zu lebhaftem Danke verpflichtet. Möge er den höchsten Lohn dafür in dem reich gesegneten Erfolge seiner Bemühungen ärnten, möge es ihm gelingen, auch den jetzt ihm anvertrauten Zögling mit der rechten Liebe für die Kunst zu begeistern, dessen Eifer und Strebsamkeit zu beleben und das der Probearbeit beigefügte Motto zur freudigen Verwirklichung zu bringen! — Bei der offbaren Begabung Wolff's als Violinspieler und bei der Stufe von Fertigkeit, die er sich bereits auf diesem Instrumente erworben, benutzte Wolff einige Monate des vergangenen Sommers, um hier bei Vieuxtemps Unterricht zu nehmen. — An grösseren Compositionen hat Wolff nach seiner Heimkehr nach Köln zur Zufriedenheit seines Meisters Hiller producirt: eine Sonate für Clavier und Violine, ein Clavier-Quartett und eine Ouverture für Orchester. Möge er mit dem ganzen Aufgebot seiner geistigen Kraft rüstig voranstreben auf der rühmlich begonnenen Bahn zur Freude seines Meisters und zur Ehre unserer Stiftung!

Der frühere Stipendiat und jetzige städtische Capellmeister in Bonn, Joseph Brambach, hat Schiller's „Macht des Gesanges“ für Männerchor und Orchester componirt und in dankbarer Pietät dem Liederkranze zugeeignet. Mit Freuden sehen wir, wie der Liederkranz im Augenblicke mit vollem Eifer und unermüdeter Thätigkeit beschäftigt ist, diese Composition einzustudiren und sie zu einer würdigen Aufführung vorzubereiten, welche demnächst zum Besten der Stiftung Statt finden soll.

Dieselbe Composition wurde in diesem Nachsommer bei dem niederrheinischen Sängerfeste in Crefeld von den vereinigten Männerchören von Neuss, Crefeld, Köln, Aachen und Bonn nebst der „Frithjofs-Sage“, der neuesten grossen Composition unseres früheren Stipendiaten Max Bruch, von den beiden Componisten persönlich geleitet, unter grosser Anerkennung zur Aufführung gebracht, und während Bruch in jüngster Zeit die Stelle als städtischer Capellmeister in Coblenz erhalten hat, ist unser erster Stipendiat, Jean Bott, bisher Hof-Capellmeister in Meiningen, als Hof-Capellmeister nach Hannover berufen worden.

Dr. Bonfick, Präsident. Dr. Eckhard, Secretär.

Frankfurt, 30. September 1865.

### Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn  
**Ferdinand Hiller.**

Dinstag, den 14. November 1865.

Programm. I. 1. N. W. Gade, Ouverture: „Im Hochland“. 2. Arie aus „Fidelio“ von Beethoven (Fräulein Therese Tietjens aus London). 3. Servais, Phantasie für Violoncell (Herr Alex. Schmit). 4. Arie aus der „Entführung aus dem Serail“ von Mozart (Fräulein Th. Tietjens). 5. IV. Sinfonie in B-dur von Beethoven.

II. 6. F. Hiller, Concert-Ouverture Nr. II. 7. F. Mendelssohn-Bartholdy, Finale zur Oper „Loreley“ (Leonore: Fräulein Th. Tietjens).

Das Concert am 14. d. Mts. war ein recht schönes; das Publicum zeigte sich in jeder Hinsicht befriedigt und zollte Allem reichlichen Beifall, der gleich von vorn herein der Ouverture von Gade zu Theil wurde und sich nach jeder folgenden Nummer steigerte. Gade's Instrumentalmusik hat die gute Eigenschaft, dass sie zeigt, dass ihrem Schöpfer ein richtiges Gefühl seines Talentes innewohnt, welches ihn vor Tendenzen bewahrt, welche über die eigentliche Natur der Musik hinausgehen. Er schliesst sich daher an Mozart und Mendelssohn an, verzichtet auf die Nachahmung Beethoven's und kommt dafür auch nicht in die Gefahr, bei titanischen Versuchen den Hals zu brechen. Wir dürfen bei ihm keine dramatische Musik suchen, keine Kämpfe der Leidenschaft, nicht einmal scharf hervortretende Gegensätze zwischen Freude und Leid, Kraft und Milde, desshalb aber auch nichts Zerrissenes, nichts Grelles, nichts Ohrverletzendes. Seine Hauptstärke liegt im Colorit, darin ist er so sehr Meister, dass er freilich oft die Zeichnung darüber vernachlässigt und dann dadurch in eine Art von Monotonie verfällt, die zwar eigenthümlich ist, aber doch Monotonie bleibt.

Der Stern des Abends war Fräulein Therese Tietjens. Die angekündigte Arie aus Cherubini's „Medea“ hörten wir von ihr nur in der Probe, im Concerfe trat, wahrscheinlich auf den Rath von Musikern, welche das Publicum kennen, die grosse Arie der Leonore aus „Fidelio“ an deren Stelle, und diese ist freilich für ein erstes Auftreten weit dankbarer, als Cherubini's im Gluck'schen Stile geschriebenes Andante, und für den rein classischen Gesang hat die jetzige Welt den Sinn fast ganz verloren; sie will nicht mehr entzückt und beglückt, beruhigt und beseligt, sondern gepackt und geschüttelt und gerüttelt, nicht bloss hingerissen, sondern wo möglich zerrissen werden. Nun sucht und erreicht aber die berühmte Sängerin ihre eigentliche Grösse gerade in dem classischen Vortrage, das heisst in demjenigen, der sich durch Maasshalten, ohne welches keine wahre Kunstleistung möglich ist, charakterisirt, in einem Vortrage, der den Realismus als den Mörder des künstlerischen Ausdrucks hasst, weil er das Ideale des Gesanges zum Schrei der Natur herabwürdigt, in einem Vortrage, der die Seele im Tone sprechen lässt, aber auch bei der grössten Erregtheit des Innern niemals vergisst, dass die Kunst überall das Schöne verlangt. Diesen classischen Typus trugen in ganz ausgezeichneter Weise die Leistungen von Fräulein Tietjens in den Arien der Leonore und der Constanze und in der Scene der Loreley, und da das londoner

Opern- und Concert-Publicum ihr eben desshalb die Palme zuerkennt, so müssen wir grosse Achtung für dasselbe haben. Freilich wird diese Vortragsweise der berühmten Künstlerin durch eine grosse, wunderbar klangvolle Stimme möglich gemacht, die bei der stärksten Anspannung und in den höchsten Tonregionen ihre ganze Tonfülle behält — man erinnere sich nur, wie sie am Schlusse der Loreley über Chor und Orchester triumphirte, — eine musicalische Seltenheit, wie sie uns seit der Milder-Hauptmann noch nicht wieder vorgekommen ist; denn auch bei den gefeiertsten Sängerinnen späterer Zeit, bei einer Schröder-Devrient, Köster u. s. w., streiften die hohen Töne in ähnlichen Stellen stets wenigstens an die Gränze zwischen Ton und Schrei. Dass bei solchen Mitteln, wie Fräulein Tietjens besitzt, sie sich nirgends zum Missbrauch derselben hinreissen lässt, das muss sie in der Meinung jedes wahren Kunstfreundes auf die höchste Höhe stellen, denn das ist heutzutage fast unmöglich geworden, da die verwöhnte Menge leider durch unsinnigen Beifall dazu auffordert. In dieser Hinsicht steht Fräulein Tietjens als eine keusche Priesterin der reinen Tonkunst da, und so hörten wir, um nur Ein Beispiel zu geben, mit grösster Befriedigung, dass sie in der Leonoren-Arie in Fidelio Alles so sang, wie Beethoven es geschrieben, und den Knall-Effect mit dem hohen *h* bei der Fermate auf „zur Stelle dringen“, welchen die Schröder eingeführt, die Köster und Andere nachgemacht, verschmähte, in der sehr richtigen Ansicht, dass Beethoven weit davon entfernt war, durch eine materielle Betonung die Bedeutung eines einzelnen Wortes handgreiflich zu machen.

Doch wir behalten uns vor, den Gesang der grossen Künstlerin, welche leider keine Bühne in Deutschland an sich zu fesseln gewusst hat, noch ausführlicher zu besprechen, wenn wir sie im März künftigen Jahres, für welche Zeit sie Herr Director Ernst zu einer Reihe von Gastrollen in Köln gewonnen hat, auf der eigentlichen Estrade ihres Ruhmes, auf der Bühne, bewundern werden.

Herr Alexander Schmit hatte zwischen zwei Arien einer Sängerin, und noch dazu einer solchen, einen schweren Stand für die Ausführung eines Instrumental-Solo's, allein er wusste trotzdem und, können wir hinzusetzen, auch trotz der flachen Composition doch dem Violoncell so liebliche Töne zu entlocken und eine eminente Bravour zu zeigen, dass er rauschenden Beifall davon trug.

Die Ausführung der vierten Sinfonie von Beethoven war bis auf eine vereinzelte Nachlässigkeit vortrefflich und machte durch jeden Satz einen sichtbaren und auch durch lebhaften Applaus bekundeten Eindruck.

Der zweite Theil des Concertes begann mit einer Composition F. Hiller's aus den letzten Jahren, seiner zweiten Concert-Ouverture, die, ohne Programm und ohne Ueberschrift, als genialer Ausfluss einer rein musicalischen Schöpfungskraft, die ihre Eingebungen nicht von Aussendingen her sich anzuquälen braucht, eben so und noch mehr wie vor vier Jahren das Publicum in Enthusiasmus versetzte und dem Componisten stürmischen Beifall und wiederholten Hervorruf einbrachte.

Den Schluss des Abends, der eine leuchtende Stelle in den Annalen unserer Gürzenich-Concerde einnimmt, bildete die schwungvolle Aufführung von Mendelssohn's Loreley-Finale mit Fräulein Tietjens, wobei es natürlich nicht an Applaus und Ovationen fehlte.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Donnerstag den 16. d. Mts. hielten die pariser Quartettgenossen Maurin, Sabatier, Mas und Chevillard eine zahlreich besuchte Sitzung im Saale des Hotel Disch. Sie spielten zwei Quartette von Beethoven (Op. 59 Nr. 1 in *F* und Op. 130 in *B-dur*), zwischen denen Herr Capellmeister Hiller eine seiner neuesten Clavier-Compositionen: „Gavotte — Sarabande — Courante“, mit eminenter Meisterschaft vortrug und sowohl für sein Spiel, als für die geistvolle Schöpfung dieser drei Stücke stürmischen Applaus und wiederholten Hervorruf ärmte. Namentlich sind die Gavotte und die Courante von frappanter und hinreissender Wirkung, erfordern aber einen sehr tüchtigen Spieler. — Das Spiel der pariser Künstler zeigte sich in seiner grössten Vollkommenheit in dem Vortrage des ungeberdigen *B-dur*-Quartettes, aus dessen sechs Sätzen es denn doch rein unmöglich ist, eine Einheit des Stils zusammen zu finden, sie müsste denn in der Wunderlichkeit bestehen, welche alle Sätze, mit Ausnahme der Cavatine (Nr. 5), in reichem Maasse zur Schau tragen. Alle Ehre den Künstlern, die mit solcher Virtuosität ein musicalisches Ungetüm bändigen, das sich unter ihren Armen und Fingern in den sonderbarsten Verschlingungen und Verdrehungen wehrt; aber einen wohlthuenden, befriedigenden Eindruck kann es auch durch die vollendetste Ausführung nicht machen, da diese immer nur wie die Vorführung einer gezähmten Seltenheit der Schöpfung erscheinen wird. Das Quartett Op. 59 aus *F-dur* machte dagegen den Eindruck, den die herrliche Composition und eine so treffliche Wiedergabe derselben nicht anders erwarten liess. Auffassung und Vortrag standen auf der Höhe des Werkes, namentlich im ersten Satze, im Allegretto und im Finale; wir gestehen, dass uns das Adagio, wohl ohne Zweifel der schönste Satz des Werkes, weniger befriedigte; wir sind gewiss keine Freunde eines dilettantischen Schleppens der langsamten Sätze, allein das Tempo bei diesem Adagio war offenbar etwas zu bewegt, was besonders einigen Figuren, die dadurch einen falschen Charakter bekamen, nachtheilig war.

**Berlin.** Fräulein Pöllnitz, die Ende October in Gluck's taurischer „Iphigenie“ debutirte, soll auf Befehl der Königin für die Oper mit 3000 Thlrn. Gage engagirt sein.

Die leipziger Allg. Musicalische Zeitung schreibt über eine Aufführung des „Lobgesanges“ von Mendelssohn: „So viel müssen wir aber gestehen, dass der Ausführung, namentlich der instrumentalen Partie, vielfach jene Würde, Weihe und Erhabenheit fehlte, die wir bei einem religiösen Werke, trage es welchen Namen immer, fordern müssen; ja, es schien, als ob jene Seite Mendelssohn's, die gerade seine Schwäche heissen muss, die prickelnde Unruhe, durch die Aufführung, anstatt gemildert und möglichst verdeckt, recht in gretles Licht gestellt worden wäre. Noch nie haben wir eine Mendelssohn'sche Musik so abjagen gehört, wie dies besonders bei dem ersten Instrumentalsatze der Fall gewesen ist, und die gleiche Ansicht ist uns aus dem Munde der tüchtigsten Kenner entgegengekommen.“ Die Schuld daran trifft den dirigirenden Capellmeister nur in so fern, als er der usurpirenden Gewalt der ersten Violine nicht mit jener Festigkeit entgegengrat, die dem verantwortlichen Oberhaupte des Orchesters zu eigen sein muss.

**Hamburg.** Herr Otten hat Mendelssohn's „Elias“ einstudiirt und Beethoven's grosse Messe. Der Chor zählte an 200 Singende, das Orchester beiläufig 100 Mitglieder; dazu die Riesenorgel der Michaeliskirche. Die Solosänger waren: Frau Michal als Sopran, Frau Joachim als Alt, Herr Karl Schneider als Tenor, die Herren Stockhausen und Schultze als Bässe; dazu Joa-

chim als Solist im *Benedictus* der Messe. Wahrlich, ein trefflich Contingent! Der Dienstag in der letzten Woche des October brachte den „Elias“, der Freitag darauf die Messe. Die Soli waren mithin ausgezeichnet, nur dass die Stimme der Frau Michal für die grosse Arie nicht ausreichte. Der Chor dagegen entbehrt des schönen Vollklanges, namentlich der Bässe und Tenöre, nicht minder auch der Energie im Einsatze. Im Allgemeinen jedoch war die Aufführung aller Ehren werth. — Die Ausführung von Beethoven's Messe in D stand übrigens dagegen sehr zurück.

**Wien.** Die Concert-Programme für die beginnende Saison haben unsere Erwartung, dass die verschiedenen Concert-Unternehmungen heuer ganz besonders Interessantes zu bieten trachten werden, nicht getäuscht. Auch scheinen sie endlich zur Ueberzeugung gelangt zu sein, dass es mit dem Alten allein, und sei es noch so schön und noch so classisch, doch nicht mehr gehen kann. Die Lauheit und Flauheit des Publicums in der vorigen Saison mag wohl hierin den entscheidenden Ausschlag gegeben haben. Wir finden heuer das Neue in weit ausgedehnterem Maasse als sonst vertreten. Die Gesellschaft der Musikfreunde bringt zwei grosse neue, moderne Werke, eine Suite von Lachner und Liszt's „Heilige Elisabeth“\*), dann zwei grosse, ebenfalls für Wien neue ältere Werke, die Symphonieen von Cherubini und von Schubert; rechnet man noch hinzu, dass die vollständige Musik zu „König Stephan“ von Beethoven beinahe als Novität gelten kann, und dass die Aufführung der „grossen Neunten“ mit dem trefflichen Chor der Gesellschaft ein ganz besonderes Interesse bietet, so sieht man, besonders da, wie wir vernehmen, heuer auch die Harmonie (bisher die schwächere Seite der Gesellschafts-Orchester) vorzüglich besetzt werden soll, dass Alles aufgeboten wurde, um die Gesellschafts-Concerte so interessant als möglich zu gestalten. Auch die Philharmoniker treten aus ihrem Ultra-Conservatismus heraus und bringen fünf neue moderne Werke, wovon drei grössere (eine Suite von Grimm und Symphonieen von Abert und Reinecke) und zwei kleinere (Ouvertüren von Goldmark und Hiller), und zwei neue ältere Werke, die Händel'sche „Wassermusik“ und Joachim's Bearbeitung für Orchester des Schubert'schen Duo Op. 140. (Rec.)

Am Allerheiligenstag um 11 Uhr kam in der italiänischen Nationalkirche eine Messe von Hummel in B, Graduale und Offertorium von F. Schubert zur Aufführung, wobei die Soli von Fräulein Murska vorgetragen wurden.

**Prag.** Das erste Concert der Saison lieferte uns am 31. October der Clavierrecke Herr C. Tausig. Von der erfreulichen Technik, Kraft und Ausdauer desselben ist schon zu oft Act genommen worden, als dass hierüber noch etwas zu sagen wäre. Aber das kann ich nicht umhin, zu bemerken, dass mir über allen seinen Leistungen eine gewisse, der norddeutschen Schule angehörige [?] Kälte der Empfindung zu liegen schien, die kein rechtes Behagen an denselben aufkommen liess. Herr Tausig spielte in etwas über einer Stunde eine Händel'sche Suite, eine Nocturne von Field, eine Valse-Caprice von Schubert, den Schumann'schen Carneval, Rubinstein's Concertstück „Le bal“ und eine exorbitante Liszt'sche Rhapsodie — Alles auswendig.

Ende October starb in London Frau Caradori-Allan, geboren in Mailand 1800, bekannt als vorzügliche Oratoriensängerin. Bei Beginn ihrer Laufbahn gehörte sie der Oper an und sang in Wien.

\*) Vergl. jedoch die Notiz in der vorigen Nummer.

## Ankündigungen.

### Neue Musicalien

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

So eben erschienen:

- Banck, C., *Ein deutscher Liederkranz aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, 1627—1650, componirt von H. Albert, G. Voigtländer und J. Nauwach, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. herausgegeben.* 1 Thlr.
- Beethoven, L. v., *Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen von E. Röntgen.*
- Nr. 10. Quartett, Op. 74 in Es. 1 Thlr. 25 Ngr.
- ” 11. — — Op. 75 in F-moll. 1 Thlr. 12 $\frac{1}{2}$  Ngr.
- — Op. 117, König Stephan. Vorspiel von A. v. Kotzebue. Vollständiger Clavier-Auszug mit Text von C. Reinecke. 2 Thlr. 10 Ngr.
- Deprosse, A., Op. 18, 12 Miniatur-Tonbilder für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 15 Ngr.
- Duvernoy, J. B., Op. 271, *Les Jours. Calendrier des jeunes Pianistes, contenant sept Récréations pour Piano.*
- Nr. 1. Lundi, Valse. Nr. 2. Mardi, Air Italien. Nr. 3. Mercredi, Fanfare. Nr. 4. Jeudi, Barcarole. Nr. 5. Vendredi, Marche. Nr. 6. Samedi, Boléro. Nr. 7. Dimanche, Venite adoremus, à 4 mains. à 10 Ngr.
- — Op. 272, 3 Bleuettes pour Piano. 20 Ngr.
- — Op. 273, *Fantaisie-Valse sur des thèmes de Gabussi pour Piano.* 12 $\frac{1}{2}$  Ngr.
- — Op. 274, *Fantaisie sur des thèmes de Donizetti pour Piano.* 12 $\frac{1}{2}$  Ngr.
- — Op. 275, *Fantaisie pour Piano sur Don Pasquale de Donizetti.* 20 Ngr.
- Gernsheim, Fr., Op. 3, 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
- Hager, Johannes, Op. 20, *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.* 2 Thlr. 25 Ngr.
- Jadassohn, S., Op. 35, *Serenade für das Pianof.* 1 Thlr. 5 Ngr.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 29, *Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, Partitur.* 1 Thlr. 20 Ngr.
- — Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Für eine tiefere Stimme eingerichtet. (Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99.) 45 Lieder. In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck, zu Festgeschenken passend. 6 Thlr. 15 Ngr.
- Merz, Karl, Op. 1, 4 Balladen für Pianoforte. 25 Ngr.
- Meumann, Ernst, Op. 16, *Sonate pour Piano et Violon ou Violoncelle. Edition p. Piano et Violon.* 2 Thlr. 15 Ngr.
- Riccius, A. F., Op. 35, *Charakterstücke und Zwischenakte für kleines Orchester zum Gebrauche für Concert und Theater. Heft II.* 3 Thlr.
- Schorsch, N., *Concert für die Violine mit Begleitung des Pianoforte.* 25 Ngr.

Bei J. Bädeker in Iserlohn erschien so eben und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

### Gesang-Unterricht für Schulen

von F. Hartmann.

1. Curs. Singübungen, ein- und zweistimmige Choräle und Lieder für Sopran und Alt. Br. 4 Sgr.
2. Curs. Drei- und vierstimmige Choräle und Lieder. Br. 10 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.

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.