

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstmäntler und Künstler.

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

Nr. 47.

KÖLN, 25. November 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Der liturgische Chor- und Gemeindegesang in der evangelischen Kirche. Von Justus W. Lyra. — Meyerbeer's „Africannerin“ in Berlin. Von G. E. — Concert in Coblenz. Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erste Soiree für Kammermusik, Vocal-Soiree des Kammersängers Ernst Koch — Bremen, Zweites Privat-Concert).

### Der liturgische Chor- und Gemeindegesang in der evangelischen Kirche\*).

Von Justus W. Lyra.

Mit seiner fünften Lieferung schliesst der erste Band des Werkes, dessen vollständiger Titel unten verzeichnet ist und auf das bereits bei früheren Lieferungen in theologischen Zeitschriften aufmerksam gemacht worden ist\*\*). So lässt sich denn, da der Band ein für sich bestehendes Ganzes bildet, ein genereller Blick werfen auf Einrichtung und Inhalt desselben, das an Vollständigkeit der benutzten Quellen alles hinter sich zurücklässt, was seit Wiederbelebung des liturgischen Sinnes für unser Fach erschienen ist. Nach Titel und Einleitung (datirt vom Herbst 1862) macht es Anspruch auf bahnbrechende Bedeutung, will es auch „für kirchenregimentliche Feststellung der Liturgie in unserer evangelischen Kirche als Anhalt und Grundlage dienen“ (S. 13) und einem bloss „so genannten“ Fortschritte zum Trotz an seinem Theile die Hoffnung nähren und befördern, „dass die Wiederaufnahme und Pflege des echten kirchlichen Chorgesanges nicht bloss zur Verherrlichung des kirchlichen Cultus selbst dienen, sondern eben dieselbe einen regenerirenden Einfluss auch auf die Musik überhaupt ausüben werde“ (17).

Den Band eröffnet die bereits erwähnte Einleitung in zwei Theilen, deren erster, vom Herausgeber zu Göttingen abgesetzt, nach einigen apologetischen Bemerkungen hinweist auf „die lebendige Theilnahme und Mitwirkung der Gemeinde“ als beständige „Grundforderung an den evangelischen Gottesdienst“; als nächstes praktisches Postulat erscheint daneben für unsere Zeit „der verderblichen Willkür, wonach, wie auf liturgischem Gebiete überhaupt, so speciel in Verwendung des Chorgesanges Jeder seinem persönlichen Belieben und subjectiven Geschmacke folgt, durch klare Principien und darauf gegründete feste Ordnungen entgegen zu wirken“ (S. 3). Beiderlei Forderungen stimmen unstreitig wohl zusammen, auch abgesehen von der bekannten Doctrin, wonach der musicalisch geschulte Theil der Gemeinde, durch welchen deren künstlerische Begabung zur beständigen Ausübung und gottesdienstlichen Verwendung gelangt, also der Sängerchor, „innerhalb der Versammlung der wirklichen Gemeinde ein ideales Element“ vertritt, oder der Chorgesang eben nichts Anderes sein soll, als die Stimme der lebendigen Gemeinde selbst in idealer Fassung, ein Herold und Vermittler des Zusammenhangs der beschränkten Local-Gemeinde mit dem Wesen der „Kirche an sich“, der allgemeinen Kirche, „welche eben so die irdische als die himmlische Gemeinde umfasst, und nicht weniger in die Zeiten des alten Bundes zurückreicht, als sie die Gegenwart in sich begreift und in die noch zu hoffende Vollendung hinausblickt“ (5). Eine Ausführung dieser idealistischen Doctrin findet sich im Protocoll der von Dr. Schöberlein geleiteten Special-Conferenz für christliche Kunst auf dem Kirchentage zu Altenburg am 14. September 1864, abgedruckt im Januar- und Februar-Hefte des Christlichen Kunstblattes von Grüneisen, Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld. Stuttgart, Ebner und Seubert, 1865. S. 20 ff. 27. Wegen der vielseitig dagegen erhobenen Einsprache müssen wir kurz verweisen auf eine Anmerkung des

\*) Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges nebst den üblichen Altargesängen in der deutschen evangelischen Kirche, aus den Quellen vornehmlich des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts geschöpft, mit den nötigen geschichtlichen und praktischen Erläuterungen versehen und unter der musicalischen Redaction von Friedrich Riegel, Professor am Conservatorium, Cantor und Organist der protestantischen Kirche zu München, für den Gebrauch in Stadt- und Landkirchen herausgegeben von Dr. Ludwig Schöberlein, Consistorialrath, ordentlicher Professor der Theologie und Vorstand des liturgischen Seminars an der Universität Göttingen. I. Theil. Göttingen, Vandenhoeck Ruprecht's Verlag, 1865. (VIII und 756 Seiten Hoch-Quarto.)

\*\*) Vgl. auch die Anzeige von E. K. in der leipziger Allgem. Musicalischen Zeitung, 1864, Nr. 25.

□-Recensenten von Dr. Chr. Palmer's evang. *Hymnologie* (Stuttgart, 1865) in der Allg. Mus. Zeitung, 1865, Nr. 19, Col. 310, und zu nothwendiger Ergänzung auf Dr. Palmer's eigene Recension der ersten Lieferung des vorliegenden Werkes in den Jahrbüchern für Deutsche Theologie. Gotha, Besser, 1865. I. S. 205. Genug, dass auch bei seiner doctrinären Auffassung der Herausgeber den Chor durchaus nicht an die Stelle der empirischen Local-Gemeinde treten lassen will; letztere muss im Stande bleiben, „die Handlungen des Geistlichen liturgisch zu erwiedern. Man darf nicht ein Amen am Schlusse des Gemeindegebets vom blossen Chor singen lassen“ (6). Ihr bleibt das protestantische Gemeindelied vor Allem selbstverständlich ganz, höchstens gelegentlich von einzelnen Strophen des Chors unterbrochen (7). Was die sonstigen Gesangesformen der reformatorischen Kirche Deutschlands anbetrifft, so liegt deren ursprünglicher Reichthum noch ausgebreitet vor in vielen älteren Sammlungen, in der *Psalmodia sacra* von Luc. Lossius zu Lüneburg, 1553 ff., den Kirchengesängen von Joh. Spangenberg zu Nordhausen, 1545, und Joh. Keuchenthal in St. Andreasberg am Harz, 1573 (Wittenberg) u. a. m. Neben diesen nennt z. B. Dr. Sch. in dem historischen Abschnitte seiner Einleitung (S. 4) ausdrücklich noch Franz Eler zu Hamburg, 1588, Matth. Ludecus zu Havelberg, 1589, Opsopoens zu Culmbach, 1596, Pfeilschmidt in Hof, 1605, Mich. Prätorius, 1611 u. s. w. Auf M. Prätorius, Leo Hassler, G. Erythraeus, Barth. Gesius, Joh. Jeep geht auch Prof. Riegel zurück in dem von ihm entworfenen zweiten Theile der Einleitung (S. 16) nicht nur, sondern auch in der gelieferten Hauptarbeit, der musicalischen „Auswahl von liturgischen Stücken aus den älteren Kirchenordnungen“, wobei derselbe nach dem Plane des Werkes nichts Geringeres bezwecken konnte, als „eine das ganze Kirchenjahr umfassende Sammlung von Melodieen mit den entsprechenden Tonsätzen“. Der Leser, welcher Fragen hat in Ansehung der Möglichkeit und Rathsamkeit einer Repristination der vor dem Auftreten des modernen Instrumentalismus üblichen Vocalmusik in weitem Umfange, muss sich an das Werk verweisen lassen und an die bei Riegel (15) nach Gebühr citirten Vorgänger, auf protestantischer Seite Fr. Layritz, K. v. Winterfeld, G. v. Tucher, auf römischer Dr. C. Proske, J. G. Mettenleiter.— „Die alterthümlichen Texte haben wir beibehalten, damit der Leser das wirkliche Original kennen lerne“, sagt Sch. (12), der, vertraut genug mit dem Verfahren der nichts weniger als peinlich diplomatischen Entstehungs-Periode seines Materials\*),

gleichwohl gelegentlich leichte Veränderungen selbst andeutet und die von der Praxis in den Gemeinden etwa geforderten „Verbesserungen“ der Discretion eines Jeden anheimstellen will. Tonsätze mit lateinischen Texten, deren sich bei Lossius, Spangenberg u. s. w. gar viele finden, sind, auch wenn ein L. Schröter, B. Gesius oder M. Prätorius der Setzer war, von der Aufnahme durch Riegel ohne Ausnahme ausgeschlossen. Bei Gesängen, die nur in monodischer Gestalt aufgefunden, aber als wichtige Documente des liturgischen Stils bei der Redaction des liturgischen Thesaurus nicht übergangen werden konnten, bemühte der Künstler sich, „bei eigener Harmonisirung solcher Melodieen den echten kirchlichen Ton nach dem Muster der Sätze jener alten Meister zu treffen“. Leider sagt die Einleitung uns nicht frei heraus, auf welche Art von Eigenthümlichkeiten besonders Riegel die Muster aufs Neue sich angesehen, welche Regeln er etwa selbständig gelernt hat, davon abzuleiten. Was sich von allgemeineren kunsthistorischen Voraussetzungen und ästhetischen Grundbegriffen ausgesprochen findet, scheint den Mann zu offenbaren, der nicht bloss zwischen sinnlicher und geistiger, sondern auch zwischen pathetisch-psychischer und ethisch-pneumatischer oder seelischer und geistlicher Musik unterscheiden will, und auf allerlei Widerspruch von vorn herein gefasst, zur Noth den Muth hat, mit seiner Person für sein künstlerisches Dogma einzutreten. Es ist Alles leicht zu concentriren in wenigen Worten. Aus dem Spruche des Wandsbecker Boten: „Alle Kunst nahm ihren Ausgang vom Altare“, folgt: 1. Alle Kirchenmusik nimmt ihren Ausgang vom *Cantus firmus*. 2. Alle so genannte Kirchenmusik der Epochen des souveränen Instrumentalismus ist, obschon dieser die frühere contrapunktische Technik in sich aufnahm, doch wegen der veränderten Ausgangsstätten und Absichten, Triebfedern und Ziele der Kunst, so wie der danach umgestalteten Kunstmittel, Melodik und Rhythmik (Temperatur und Tact-System) nur noch „Musik in der Kirche, aber keine Kirchenmusik mehr. Wie die Predigt niemals die Grundlage des kirchlichen Bekenntnisses verlassen darf, so kann ja auch diejenige Kirchenmusik nicht die echte sein, die nicht aus dem *Cantus firmus*, als dem Producte des eigentlichen kirchlichen Geistes, hervorgeht“ (14. 15).

Aus Hofer, *Officia missae*, 1605, weist Schöberlein neben den kirchlichen Knaben- und Männerchören im An-

zu den Ritter'schen Choralbüchern zeigen. Aehnlich zeigt uns an dem Gloria-Liede: „Allein Gott in“, Nr. 99 (S. 172 ff.), Professor Riegel, „wie verschieden und mit welcher Freiheit früher die Melodieen behandelt wurden“. — Aber es gibt eine Gränze der zulässigen Veränderungen, deren Ueberschreitung eine Gegenwirkung weckt, wie diejenige, welche mit dem Wiederaufleben des so genannten rhythmischen Choralgesanges eingetreten ist.

\*) Auch die Melodieen, welche die Alterthümelei zu Petrefacten macht, waren dem Alterthume lebendige, theilweise noch im Wachsen begriffene, bewegliche Gebilde, wie die Tabellen im Anhange

fange des XVII. Jahrhunderts das Auftreten von Jungfrauen-Chören in der Kirche nach (10). Mehrstimmiger Männergesang *ad aequales*, „eignet sich wenig für die Kirche, theils weil er die Idee einer Gemeinde nur unvollkommen repräsentirt, theils weil ihm der nöthige Umfang und die durchtönende Kraft der oberen Stimmen fehlt, um die Kirche mit Klängen eines Gesanges im höheren Chor zu erfüllen. Aber der gemischte Chor entspricht Beidem, der Idee und dem Bedürfnisse. Und zumal sollte die ursprüngliche Sitte unserer Kirche, für Sopran und Alt Knabenstimmen, deren Ton, wenn er recht gebildet ist, eben für die Kirche seine besonderen Vorzüge hat, zu verwenden, wieder allgemeine Aufnahme finden“ (8). Dieser Wunsch und Rathschlag wird durch Riegel kräftig unterstützt; derselbe beischt, weil man von Dilettanten ein kunst- und stilgerechtes Singen nicht wohl fordern kann, einen „für den kirchlichen Chorgesang eigens geschulten Sängerchor“ und, was dasselbe sagt, „Errichtung eigener Gesangsschulen für die Kirche“. Frommes Begehrten! Auch Riegel denkt an die Erfüllung im gewünschten Maasse keineswegs sofort und richtet desswegen sein Augenmerk zur Zeit auf die „Gymnasien, Alumneen u. s. w., deren Zöglinge von Alters her dem Kirchendienste sich zu widmen haben“; auf alle „diejenigen Gesangkräfte . . ., die in einer näheren Beziehung zur Kirche stehen“; auf die musicalische Bildung der zukünftigen Geistlichen und Lehrer auf Universitäten und Seminarien; vor Allem auf „die Volksschule . . ., hierin die natürliche Gehülfin der Kirche“ (16). Viel kann im gewöhnlichen Dorfe schon geleistet werden durch das eifrige Zusammenwirken von Geistlichem, Gemeinde und Cantor, sofern „letzterer jenes Maass von musicalischen Kenntnissen und Fertigkeiten besitzt, welches bei jedem Lehrer der Volksschule vorausgesetzt werden darf“. Der praktische Künstler betont die wichtige Bedeutung eines sorgfältigen, gesunden Jugend-Unterrichts für die künstige „Tonbildung“ und „Dauerhaftigkeit der Stimmen“ mit einer nicht genug zu beherzigenden Randerklärung: „Gewöhnlich begnügt man sich in Schulen mit annäherungsweiser Reinheit des Tones und lässt sich ausserdem noch durch Hinaustreiben der jugendlichen Stimmen über die natürlichen Gränzen und durch möglichst starkes Singen hierbei eine übermässige Anstrengung der zarten Stimm-Organe zu Schulden kommen. Hierin mag eine der Ursachen für unsere jetzige Stimmen-Armuth liegen.“ (16.)

Bei der Auswahl der Compositionen für den vorliegenden Band hat man sich „auf einfache beschränkt, welche in jeder Gemeinde mit den gewöhnlichen Gesangmitteln ausgeführt werden können. Nur einzelne schwierigere Gesangstücke sind in Rücksicht auf städtische Singchöre,

welche mehr zu leisten vermögen, da und dort beigefügt“ (12). So z. B. Nr. 62 ein fünfstimmiges *Kyrie summum* (*fons bonitatis*) von J. A. Herbst (1588—1660) mit vagirender *Quinta Vox*, *C F* im Discant, *E phrygisch*; aus Erhardi, harmon. Chor- und Figuralgesangb., Frankfurt a. M., 1659 (121); ein fünfstimmiges *Te Deum* von Barth. Gesius (1601) unter Nr. 363 (638 ff.) u. dgl. m. Den Tonsätzen vorausgeschickt ist nächst der doppelten Einleitung (s. o.) noch ein durch sechs gespaltene Quart-Columnen laufendes Verzeichniss sämmtlicher Quellen der reichen Sammlung. Laut Vorrede des Herausgebers (datirt vom Juli 1865) wird dieselbe vollständig aus drei Theilen bestehen, von denen erst der dritte „kunstvollere Compositionen für geübtere Chöre, gleichfalls die verschiedenen Seiten des Gottesdienstes umfassend“, in grösserer Anzahl aus denselben Quellen bringen soll! Was vor uns liegt, bildet den I. Theil: „Die allgemeinen Gesangstücke“, für den Hauptgottesdienst (Nr. 1—330) und die Nebengottesdienste (Nr. 331—447). Die letzteren (Mette und Vesper) geben Anlass zu genauer Mittheilung und Behandlung der kirchlichen Psalmentöne (Nr. 347—350, vgl. 441—447) mit einer wichtigen Schlussbemerkung (S. 755), welche die Priorität des auf der liturgischen Tradition der norddeutschen Erzsprengel des M. A. (Magdeburg und Bremen) selbständig fassenden lutherischen Liturgen Luc. Lossius (1553) vor dem römischen Guidetti (*Directorium chori*, 1589) sicherstellt. Fassen wir die Abtheilung für den Hauptgottesdienst ins Auge, so liegt einem vorausgeschickten Worte über dessen Gang u. s. w. das Kirchenjahr hindurch\*) zum Grunde des Herausgebers bekanntes Werk über den liturgischen Ausbau des Gemeinde-Gottesdienstes in der deutschen evangelischen Kirche, Gotha, 1859. Es folgt (S. 30—43) eine vergleichende Tabelle der Bestandtheile desselben (beispielsweise für Advent) in vierfacher Anordnung, A—D; darunter C und D die Sonn- und Festtags-Liturgie für solche Oerter, wo der Geistliche nicht zu singen pflegt, nach Dr. Schöberlein, der evangelische Hauptgottesdienst in Formularien u. s. w., Heidelberg, 1855. Ein ähnliches, „mit Rücksicht auf das jetzige Bedürfniss“ vom Herausgeber entworfenes Project der „Sonntags-Liturgie mit Altargesang des Geistlichen“ zeigt die Columne B; bei A findet man ein älteres Schema, betitelt vom Herausgeber: „Reformatrice Liturgie mit Altargesang des Geistlichen“ (Auf 1. Advent).

\*) Eine specielle Kritik der „lediglich scholastischen“ Eintheilung des Kirchenjahres in zwölf Abschnitte bei Sch. versucht ein Recensent in der Zeitschrift für die gesammte lutherische Theologie und Kirche. Leipzig, Dörffl und Franke, 1865. S. 777.

Unmittelbar an diese Uebersicht schliesst sich die mit Erläuterungen des Herausgebers zu jedem Abschnitte eingeleitete musicalische Darstellung der Bestandtheile (S. 45 ff.): Introitus (Nr. 1—44) mit Kyrie (Nr. 45—69) und Gloria (Nr. 70—101), Salutation (—107) mit Versikel (—110), Collecte (—115) und Epistel (—119), Graduale, d. i. Halleluja und Lieder (—156), Evangelium (—161) und Zusätze zur Lection (—173), Credo (—200) als Predigtlied, nach der Predigt verschiedene Offertoriengesänge (—207), Präfation (—213) und Sanctus (—226), Stiftungsworte (—233), Vater unser (—243), Agnus Dei u. s. w. (—257), Distributionsgesänge (—282), Postcommunion (—295) und Segen (—313); endlich noch Ergänzungstücke (—330) nebst Formular zum communionlosen Gottesdienste (S. 506—512). Im Allgemeinen sind die gegebenen Tonstücke so gewählt oder bearbeitet, dass dieselben grossentheils die Probe der kirchlichen und artistischen Bewährung längst bestanden haben, theils ihr unfehlbar gewachsen sind. Ersteres gilt, wie man beim Aufschlagen des Bandes auf den ersten Blick erkennt, von den 17 Introitus-Liedern (Nr. 26—42): „Komm, heiliger Geist“ u. dgl. m. in vierstimmigen Bearbeitungen von M. Prætorius († 1621), Barth. Gesius (1601), Leo Hassler († 1621), Joh. Jeep (1629), Melch. Vulpius (1634), Adam Gumpelzhaimer (1619), J. H. Schein († 1630) und Schaln, *Canticum Zachariae*, Gotha, 1651 ff. Nur zwei der Lieder (Nr. 38 und 42) sind durch Prof. Riegel selbst harmonisirt. Hervorzuheben ist das schöne Beispiel des achten Tones zum *Canticum Zachariae* (Nr. 2) in *F*, statt *G* mixolydisch, und der erste Psalmenton unter Nr. 3, beide vierstimmig *nota contra notam* mit *C. F.* im Tenor (oder Alt) nach Bernabei († 1732). Als Leistung der Redaction empfiehlt sich mir vor Allem beispielshalber der vierstimmige Satz von Riegel zu der bei Ludicus und Mettenleiter gefundenen Melodie eines *Kyrie feriale* (Nr. 50) im ersten Tone und zu dem *Gloria* nach den acht Psalmentönen (Nr. 81—88), dessen Melodieen notirt worden nach dem Onolzbacher Antiphonenbüchlein (1627); beiläufig sind Nr. 82 und 84 identisch mit den vorhergegangenen 78 und 74. Vielleicht dürfte den Berichtigungen S. 756 beizufügen sein, dass in der zweiten Doppelzeile der dem im October 1863 ausgegebenen Prospective schon beigedruckten Seite 109 im Responsum der Gemeinde die Quinten *d a*, *G d* für die Aussenstimmen der Orgelbegleitung stehen geblieben sind.

Um eine Vorstellung von der formellen Anordnung und dem materiellen Reichthume des Ganzen darzubieten, will ich zur Probe die Subdivision der ersten Abschnitte mit wenigen Bemerkungen anzugeben mir erlauben. —

A. Introitus. a. Allgemeine Introiten. b. Introiten für die Kirchenjahrszeiten [*de tempore*]. 1. Reihe: Alte Introiten. 2. Reihe: Introiten im Psalmentone. c. Introiten-Lieder. α) Allgemeine. β) Besondere. d. Introiten-Antiphonen. e. Ergänzende Stücke zum Introitus. [NB.: A. d. sind natürlich keine gregorianischen Psalm-Antiphonen, sondern die vielleicht abusive, jedenfalls missverständlich so benannten Versikel, Responsorien mit folgendem *Gloria Patri* nach dem Musik-Anhang für die evangelisch-lutherische Kirche in Baiern. 1856. Aehnlich A. e. nach protestantischer Ueberlieferung mit Benutzung von Antony, Mettenleiter, Wollersheim.] — B. Kyrie. a. Einfache Kyrie. aa. Dreimalig. bb. Viermalig. b. Doppelte Kyrie. [Griechisch und Deutsch.] c. Ausgeföhrte Kyrie. d. Liedförmige Kyrie. e. Buss-Antiphonen vor dem Kyrie. [Versikel, responsorialisch in gleicher Tonhöhe zu singen.] — C. *Gloria in excelsis*. a. Kleine Gloria. α) Kurze. β) Vollständige Form (mit *Et in terra*). b. Grosse Gloria (*Gloria mit Laudamus*). c. Gloria-Lieder. d. Gloria-Antiphonen.

Unter C. b. findet sich ein leicht ausführbares *Gloria sumnum* (Nr. 95) des römischen Graduale (Venedig, 1653), übereinstimmend mit Mettenleiter's *Enchiridion*, mit Ludicus (1589), Lucas Lossius (1553) und der Göttingen-Grubenhagener Kirchenordnung der Herzogin Elisabeth von Braunschweig-Lüneburg, Tochter des Kurfürsten Joachim von Brandenburg (1542). Harmonie des *Et in terra* von Prof. Riegel; das vorhergehende „Ehre sei Gott in der Höhe“ wird vom gesammten Sängerchor einstimmig nach dem *Cantus firmus* intonirt. Tonart *Gis*, statt *E* hypophrygisch. In den früheren Abschnitten erscheinen durch streng tonartliche Behandlung ausgezeichnet das Kyrie Nr. 55 im vierten Tone und das oben hervorgehobene *Kyrie feriale* Nr. 50 im ersten (*Genus molle*), die Introiten Nr. 4 im dritten, Nr. 7 im zweiten, Nr. 5 und 6 im ersten Tone\*).

Zum Schlusse nichts als ein kurzes Wort über die kleinen Tactstriche in den Melodiezeilen der harmonischen Sätze des Herausgebers. Alle mir bekannten und willig beherzigten Gegengründe desselben haben mich nur noch fester überzeugt von der Entbehrllichkeit, resp. Unzulässigkeit der kleinen nachgeborenen Störenfriede in der glücklichen Menage der ehrwürdigen gregorianischen Melodieen. Wären sie nur in der Fusszeile des Linien-Systems neben den Bassnoten angebracht, so hinderten sie wenigstens den Eindruck nicht, den der Leser von dem Flusse der Melodieen zu empfangen wünscht. Unser Protest be-

\*) Die hierauf folgende Digression müssen wir für jetzt als zu speciel wissenschaftlich für die Tendenz der Niederrh. Musik-Zeitung zurücklegen.  
Die Redaction.

trifft keine Frage der blossen Convenienz, sonst würde uns das Urtheil einer Dame, der Herausgeberin der dritten Auflage von Layritz's geistlichen Melodieen (Erlangen, 1861—62), Christiane Lehmus, vollständig genügen. Diese sagt in ihrem Vorworte: „Bei den Melodieen mit rhythmischem Wechsel wurden die Tactstriche weg gelassen, weil die Erfahrung lehrt, dass sie bei denselben das Singen im richtigen Takte eher erschweren als erleichtern.“ Können die durch den praktischen Gebrauch bewährten Gesangbücher mit beigedruckten Melodiennoten, wie das eisenacher Gesangbuch und dessen harmonische Bearbeitung durch v. Tucher und Prof. Faisst den Ausschlag nicht ertheilen, so werde zuletzt gehört der an der Spitze dieser Mittheilung erwähnte gründliche göttinger Recensent E. K., der in der Allg. Musical. Zeitung, 1865, Nr. 16, Col. 267, bei Beurtheilung der berliner *Musica sacra* (Bote und Bock, Vol. XIII) mit fünfundzwanzig Sätzen von Mich. Prätorius, vier von L. Hassler, mehreren von Vulpius und Gesius wieder erklärt, wie wünschenswerth es wäre, „wo nicht überall, doch bei freier gestalteten Psalmodieen die Tactstriche wegzulassen. Da die Alten richtig declamirten, so sind solche Betonungen, wie:

er | barme dich ü | ber uns (XIII. 9, 2.)

ihnen nicht aufzuladen; das verschulden unsere Tactstriche, die seit dem achtzehnten Jahrhundert disciplinirt sind zu unerbittlicher Gleichmässigkeit und den freien Flügelschlag des vergeistigten Rhythmus nicht ertragen. Die Freiheit der Alten aber war nicht neuromantische Wackligkeit, vielmehr ganz rational gemessen in Ton und Wort, aber so, dass die ganze Cantilene den Gesammt-Rhythmus darstellte, dem die Einzel-Rhythmen eingeordnet waren; daher, wo von verschiedenen Stimmen Ein Wort, wie Heiland, Vater, gegen einander  $\underline{\underline{z}}$  und  $\underline{\underline{z}}$  erklang, der Gesammt-Eindruck dennoch wort- und sinngemäss in Eines ging. Wir sollten daher, bei allem Liturgischen wenigstens, in älteren Tonsätzen die Striche nicht als Tactgränzen, sondern nur als Zeilenschlüsse gebrauchen.“

Man bittet um eine möglichst wohlfeile Neben-Ausgabe des reichen „Schatzes“ in ausgesetzten Chorstimmen, aber — ohne Tactstriche!

Lingen in Hannover, October 1865.

**Nachschrift.** In Bezug auf den II. Theil des Werkes geht mir die Mittheilung zu, dass der Herausgeber erwartet, „er werde in weiteren Kreisen das Interesse auf sich ziehen, da die Gesänge desselben unmittelbar für den bestehenden Gottesdienst verwendet werden können. Die folgenden Lieferungen werden auch rascher auf einander folgen“.

### Meyerbeer's „Africanerin“ in Berlin.

Nach der ersten Aufführung der „Africanerin“ in Berlin bringt die Vossische Zeitung einen Aufsatz von G. E. (Gustav Engel), welcher die Pflicht der Kritik mit dem Gefühle der Pietät gegen Meyerbeer vereinigt und in Be treff der Vorbedingungen, die das Urtheil über das letzte Werk des grossen Meisters leiten müssen, in vieler Hinsicht Billigung verdient.

Anknüpfend an ein überaus hartes Urtheil Schumann's über die „Hugenotten“, welches er indess nicht abdrückt\*), spricht der Verfasser die Ansicht aus, dass vor Allem darauf hinzuweisen sei, dass der historische Entwicklungs-Process einer Kunst eine gewisse objective Nothwendigkeit in sich trägt, dass sogar jene Anschauungsweise, die das Absolute nicht in einer unverbrüchlich feststehenden Norm, sondern in der Entwicklung selbst sucht, den Vorzug der grösseren Objectivität haben dürste, und dass endlich in der Geschichte der heutigen Oper, die ihren Weg von der strengen Plastik Gluck's durch Mozart's heitere und freie Gestaltenfülle bis zu Meyerbeer's farbenreichem, überall das Individuelle betonenden und das tragisch Erschütternde mitunter bis zum Verletzenden steigernden Realismus nahm, eine ähnliche Auseinandersetzung der Principien erscheint, wie wir sie in der Geschichte der griechischen Tragödie kennen. Es sei eine Täuschung, zu glauben, dass etwa Gluck's oder Mozart's Opernstil bis in alle Ewigkeit hätte erneuert werden können, wenn nur die Menschen nicht so schlecht wären. „Diese Bemerkungen glaubten wir vorausschicken zu müssen,“ — fährt G. E. fort — „um unsere Ansicht, dass die »Hugenotten« der Höhepunkt der nachmozartischen Oper (mit Ausnahme des »Fidelio«) sind, einiger Maassen zu begründen; in diesem Werke scheinen uns alle jene Bestrebungen, die in den besseren Italienern, wie Rossini und Bellini, in den Franzosen, wie Auber und Halévy, namentlich aber in Weber und Spontini vereinzelt erscheinen, wie in einem Brennpunkte zusammenzutreffen; und wenn diese Verbindung verschiedener Stilarten, die man so oft als Eklekticismus getadelt hat, allerdings auch eine weit äusserlichere geblieben ist, als bei Mozart, der in ganz anderer und höherer Weise ebenfalls eine kosmopolitische Kunstgrösse ist, so mag der Grund davon vielleicht nicht in einem zufälligen Unvermögen Meyerbeer's, sondern in eben jener vorher erwähnten Richtung auf das Individuelle, scharf Ausgeprägte, zu suchen sein, die eine vollkommene Verschmelzung des Verschiedenartigen schwer, wo nicht unmöglich mache. Man wird es begre-

\*) Es lautete (1837), dass er seit dieser Musik Meyerbeer gar nicht mehr zu den Künstlern, sondern zu Franconi's Kunstreitern zähle!  
Die Redaction.

fen, dass Jemand, der eine so hohe Meinung von dem Hauptwerke Meyerbeer's hat, auch an seine letzte Schöpfung den Maassstab legt, den die wirkliche Geschichte der Oper und vor Allem die Persönlichkeit Meyerbeer's selbst an die Hand gibt.

Die erste Frage, die Jeder wo möglich blank und klar beantwortet haben möchte, und die man jetzt überall vernehmen kann, verlangt zu wissen, ob die Africanerin dem Propheten, oder dem Robert oder den Hugenotten gleichzustellen sei. Schwer ist es, darauf Antwort zu geben, schon darum, weil wir die genannten Werke aus zu ungleichartigen Gesichtspunkten, aus zu verschiedener Ferne betrachten und bei aller Strenge der Kunst-Principien die dabei möglichen psychologischen Täuschungen nicht ganz vermeiden können. Das Eine freilich ist uns über allen Zweifel erhaben, dass Meyerbeer seine Hugenotten nie wieder erreicht hat; schwieriger ist es aber, das Verhältniss der anderen Werke zu einander genau zu bestimmen. Es haben z. B. vor dem Robert sowohl der Prophet wie die Africanerin den Vorzug einer grösseren Reife in dem dramatischen Ensemble-Stil, den Meyerbeer erst durch die Hugenotten ganz in seine Gewalt gebracht hatte; wenn aber, wie wir allerdings glauben, die Africanerin in der ursprünglichen Frische der Melodik und in der plastischen Bestimmtheit charakteristischer Gegensätze hinter dem Robert und dem Propheten zurücksteht, so ersetzt sie diesen Mangel für unser Gefühl reichlich durch eine wohlthuende Milde, die überall hervortritt, und die man vielleicht auf den Einfluss des höheren Lebensalters zurückzuführen berechtigt ist. Zwar sind wir nicht genau unterrichtet, wann die Africanerin entstanden. Wie viel an den Mittheilungen darüber richtig, wissen wir nicht; innere Gründe bestimmen uns aber, das Eine für wahr zu halten, dass die Africanerin nicht seit einer Reihe von Jahren fertig im Pulte da lag, sondern, in vielen Einzelheiten wenigstens, erst in der letzten Lebens-Periode ihres Schöpfers zum Abschlusse gelangte. Wir scheuen uns auch nicht, sie als ein Werk des höheren Lebensalters, im besten Sinne des Wortes, zu bezeichnen. Zwar verräth sich noch in vielen Spuren die gewaltige Kraft des Mannes, der es wagen konnte, die Bluthochzeit in Töne zu übersetzen; aber im Ganzen schlägt der Pulsschlag ruhiger, und es zeigt sich nicht selten eine Neigung für das Weiche, Innige, die wir in gleichem Maasse in den früheren Werken nicht finden. Nach dem Propheten schrieb Meyerbeer bekanntlich zwei Opern kleineren Stils, den Nordstern und die Dinorah, in denen sich namentlich sein Talent für Eleganz der äusseren Darstellung und für eine mehr romanische als deutsche Lyrik geltend machte. Ganz ohne Einfluss scheint uns diese Wendung auf den Stil der Africanerin nicht geblieben zu sein,

und zwar theils zum Nachtheil, theils zum Vortheil des Werkes. Man hat in so fern vielleicht Recht, die Africanerin als eine Synthese seiner gesammten Kunsthätigkeit zu betrachten, indem er das, was er an der (so genannten) komischen Oper gelernt und was uns in Deutschland doch unterschätzt zu werden scheint, nun am Schlusse seines Lebens auf ein Werk grösseren historischen Stils übertrug und dadurch eine Rundung und ein Ebenmaass erreichte, wie früher kaum. Die Africanerin ist demgemäß nicht als eine Steigerung des dramatisch Effectvollen zu betrachten, sondern eher als ein versöhnender Abschluss; am deutlichsten spricht dies der letzte Act mit seiner lyrischen Innerlichkeit aus, mit seinen Gefühlstönen, die doch noch tiefer und ergreifender wirken, als alles Gewirr der Leidenschaften, als alle Kunst individueller Schilderung.“

Hiernach verbreitet sich der Aufsatz über das Buch, dessen Inhalt und Mängel unseren Lesern aus den früheren Artikeln über die Africanerin bekannt sind, und geht dann zu der Musik und der Besprechung der einzelnen Nummern des ersten, zweiten und dritten Actes über — eine Besprechung, welche eine etwas stark aufgetragene apologetische Farbe trägt, wenigstens nach dem Eindrucke, den die Noten auf uns machen; es mag sein, dass dieser Eindruck sich vor der Scene und dem Orchester ändert. Alsdann heisst es zum Schlusse:

„Mit dem vierten und fünften Acte beginnt indess erst der bedeutsamste Theil der Oper. Als die Hauptnummern des vierten Actes sind die Einleitungsmusik — theils Marsch, theils Balletmusik —, die Arie Vasco's mit Chor, das Duett zwischen Vasco und Selika und das kurze Schluss-Ballet zu bezeichnen. Die Einleitungsmusik, die den Krönungszug Selika's zu verbherrlichen bestimmt ist, einen Zug, der sich tanzartig fortbewegt und eben darum als eine Vereinigung von Marsch und Ballet bezeichnet werden kann, erscheint uns nahezu als das Reichste und Bedeutendste, was in dieser Gattung jemals geleistet worden ist. Die Hauptthemen sind charakteristisch und lebendig und werden überall von kleinen Nebenfiguren umrankt, die durch ihre geistreiche Anmuth ebenfalls unsere Aufmerksamkeit dauernd in Anspruch nehmen. Es ist bei einer ersten Aufführung schwierig, allem Einzelnen gerecht zu werden, denn das Auge wird in gleichem Grade gefesselt, wie das Ohr; es ist nichts, was man überhören, nichts, was man übersehen möchte. Weniger sagt uns die aus verschiedenen Theilen bestehende Arie Vasco's zu, wie denn überhaupt dessen Partie nicht nur die schwache Seite des Drama's selbst, sondern auch der Musik bildet. Das Duett zwischen Selika und Vasco aber ist dem aus den Hugenotten zwar keineswegs gleichzustellen — auch die Situation ist eine viel einfachere —, in seiner Weise aber ent-

hält es doch so viel Bedeutsames, dass es immer als eine der hervortretendsten und wirksamsten Nummern gelten wird. Jubelndes Entzücken spricht sich in der Haupt-Melodie aus, die Nebengedanken enthalten eine Reihe der feinsten dramatischen Nuancen, der cadenzirende Schluss aber wird zwar den Hass aller auf sich laden, die es für unwürdig halten, den Ausdruck der Liebe bis zur sinnlichen Erregtheit, bis zum verschmachtenden Selbstvergessen zu steigern: für denjenigen aber, der so weit zu gehen vermag, ist er unübertrefflich gelungen. Grossen Reiz hat für uns der Tanzchor am Schlusse der Oper, in den sich der Abschiedsgesang aus dem ersten Acte, von Ines hinter der Scene gesungen, hineinwebt. So lieblich als die einzelnen Motive es sind, eben so dramatisch wirksam und doch zugleich mit milder, zarter Hand ausgeführt ist der Contrast, den die dramatisch und musicalisch entgegengesetzten Motive hier bilden. Auch auf diesen Zug weisen wir noch besonders zur Begründung unserer oben im Allgemeinen über den Charakter der Africanerin ausgesprochenen Ansicht hin. Im letzten Acte übergehen wir das Duett zwischen Selika und Ines und wenden uns sofort zu der Schlusscene, die nach unserem Gefühle den Höhepunkt des Werkes bildet und von einer Innigkeit und Erhabenheit der Empfindung durchdrungen ist, die Viele bisher Meyerbeer wohl nicht zugetraut haben. Zwar wollen wir nicht die musicalischen Gedanken und Wendungen rechtfertigen, die er zum Ausdruck der Verzückung gefunden hat, die während des Sterbens eintritt, und erwähnen zu seiner Entschuldigung nur, dass es selbst einem Schubert schwer wurde, in einer ähnlichen Situation (in dem vorletzten der Müllerlieder) ganz das Triviale zu vermeiden. Alles aber, was dem Eintritte des Chors vorangeht, halten wir für tief ergreifend, für seelenvoll, gross und rührend, mit Ausnahme freilich des so berühmten Instrumental-Unisono's der Violinen, Violen und Cello's, das wir nicht hinsichtlich der Melodie, sondern nur in Bezug auf die Klangwirkung und den möglicher Weise zu Grunde liegenden Gedanken, durch ein solches Unisono die erhabene Einsamkeit des dramatischen Momentes anschaulich zu schildern, in Schutz nehmen können. Die Aufnahme des Werkes Seitens des Publicums war eine so warme und theilnehmende, wie sie bei unserem überwiegend misstrauischen Publicum selten vorzukommen pflegt.“

### Concert in Coblenz.

In voriger Woche wohnten wir in Coblenz dem zweiten Abonnements-Concerte bei, welches das dortige Musik-Institut unter Leitung des Herrn Musik-Directors Max

Bruch veranstaltet hatte. Das Concert machte einen recht angenehmen Eindruck und berechtigt zu der Hoffnung, dass die musicalischen Zustände der schönen Rhein- und Moselstadt sich immer erfreulicher entwickeln werden, zumal, wenn alle dort vorhandenen Gesangkräfte — und es sind deren recht gute vorhanden — zu gemeinsamer Kunstpflege sich vereinigen. Von Gesamt-Aufführungen hörten wir zwei uns unbekannte Entreacte von F. Schubert zum Drama „Rosamunde“, deren zweiter ein recht lieblich variirtes Andante ist, und Beethoven's Egmont-Ouverture; ferner das reizende Schlummerlied von Cherubini, das allein sich erhalten aus der Gelegenheits-Oper „Blanche de Provence“, an welcher Berton, Boieldieu, Kreutzer und Paer geschrieben hatten (1821), und F. Hiller's „Gesang der Geister über den Wassern“; Alles wurde nach dem Verhältnisse der vorhandenen Kräfte befriedigend ausgeführt.

In Fräulein Aurelie Wlck aus Mannheim lernten wir eine junge Sängerin kennen, welche von der Natur mit einer ganz vorzüglichen Anlage zum colorirten Gesange begabt ist und diese Anlage bereits zu einer bedeutenden Fertigkeit in allem Technischen (unter Leitung des Herrn Wolff am Conservatorium zu Wien) ausgebildet hat. Ihr Staccato und ihr Triller sind sehr hübsch, auch die Tonleiter-Figuren correct. Die Stimme ist freilich nicht stark, wie das in der Regel bei ähnlichen Talenten der Fall ist, aber sie hat einen lieblichen, wohllautenden und egalen Klang.

Herr Capellmeister Hiller spielte sein *Fis-moll*-Concert für Pianoforte und Orchester und seine drei neuesten Clavierstücke, die, an die Weise von J. S. Bach erinnernd, gediegenen Stil mit eminenter Bravour vereinigen.

Ihre Majestät die Königin verberrlichte durch Allerhöchstihre Anwesenheit in Begleitung der Frau Grossherzogin von Baden und der Frau Markgräfin von Baden, geborenen Herzogin von Leuchtenberg, das Concert und geruhte, während der Pause Herrn Capellmeister Hiller auf besonders huldreiche Weise auszuzeichnen. Ihre Majestät zog am folgenden Tage Herrn Hiller und Herrn Bruch zur Tafel und übersandte am Abende Herrn Hiller eine kostbare goldene Tabatière „zum Andenken und als Zeichen Ihrer Anerkennung und Theilnahme an der schönen Wirksamkeit desselben in Köln“, wie Allerhöchst sie Sich in dem Begleitschreiben auszusprechen geruhte.

L. B.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Dienstag den 21. d. Mts. eröffnete der Verein für Kammermusik seine Sitzungen für diesen Winter im grossen Saale des Hotel Disch. Als die Herren von Königslöw, Derckum, Japha, Schmit mit ihren Instrumenten auf die Tonbühne traten, wurden sie mit lebhaftem Applaus vom Publicum empfangen, wel-

ches ihnen durch diesen ehrenvollen Gruss bezeugte, wie sehr es auch unsere einheimischen Künstler zu schätzen wisse. Gern schliessen wir uns einer so wohlverdienten Anerkennung an und haben bei der trefflichen Ausführung des Quartetts in *G-moll* von Haydn und der Nr. VI in *B-dur* (Op. 18) von Beethoven gar oft gedacht, zumal wenn uns Königslöw's schöner Ton und ausdrucksvolles Spiel so recht innig bebagten, dass es zuweilen recht gut ist, fremde Celebritäten zu hören, um desto dankbarer zu erkennen, was man daheim besitzt. Zwischen den beiden Quartetten trugen die Herren Fr. Gernsheim und Al. Schmit Mendelssohn's grosse Sonate für Pianoforte und Violoncell vor, wobei Beide ihre Virtuosität bekundeten; das Tempo wurde indess, besonders im Finale, etwas übereilt, was wir hauptsächlich desswegen bemerkten, weil die Pianisten häufig die Natur des Bogen-Instrumentes, namentlich des Violoncells, zu wenig beachten, indem die gestrichenen Saiten mehr Zeitmomente zum Tongeben gebrauchen, als die gehämmerten, woher es denn kommt, dass bei zu schnellem Tempo in den Passagen die Töne nicht Zeit haben, gesondert zu erscheinen, da der erste noch fortklingt, wenn der zweite angestrichen wird; auch bei der vollkommensten Technik, wie sie Herr Schmit in der schwierigen Partie dieses Musikstückes wieder offenbarte, ist dieses nicht ganz zu vermeiden.

Am Donnerstag den 23. d. Mts. feierte Herr Kammersänger Ernst Koch sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Sänger und Gesanglehrer durch eine Vocal-Soiree im Hotel Disch, in welcher er sieben Zöglinge seines Gesang-Instituts, fünf Damen und zwei Herren, dem Publicum vorführte. Im Laufe des Tages hatte Herr Koch eine Menge von Beweisen der Anhänglichkeit und Dankbarkeit früherer Schüler und von Glückwünschen seiner Freunde erhalten, und er kann mit voller Befriedigung auf seine Thätigkeit, deren grösster Theil auf Köln fällt, zurückblicken, da seine Wirksamkeit als Lehrer so manchen Sängerinnen und Sängern ihre Künstler-Laufbahn auf der Bühne und im Concertsaale geebnet hat und er als Sänger durch den Vortrag zweier Lieder von Schubert in der Jubiläums-Soiree, so wie vor Kurzem durch die Vorführung dreier Compositionen des „Erlkönig“ in der musicalischen Gesellschaft bewiesen hat, dass er noch heute zu den vorüglichsten Liedersängern gehört. — Die Leistungen der gegenwärtig unter seiner Leitung in der Ausbildung Begriffenen darf man natürlich nicht mit dem Maassstabe messen, den man an Künstler legt: sie waren aber durchweg interessant, und wenn man die Aufgaben berücksichtigt, die wohl im Ganzen zu schwierig waren, so kann man in den Beifall, den alle in mehr oder weniger lebhaftem Applaus davontrugen, einstimmen. Unter den Sängerinnen: Fräulein Emma Beutel aus Kaiserslautern (Mezzo-Sopran), Ida Hoecke aus Köln (Alt), Sophie Reck aus Clausthal (Sopran), Mathilde Schlömann aus Bremen (Mezzo-Sopran) und Antonie Thiel aus Burtscheid (Sopran), zeichnet sich Fräulein Reck durch einen kräftigen Sopran, dessen Höhe voll und nicht scharf ist, und durch eine bereits gut ausgebildete Coloratur aus, welche letztere um so anerkennenswerther ist, als die Stimme keineswegs zu den dünnen und desshalb leichter biegamen gehört; dann Fräulein Hoecke durch einen klangvollen Contra-Alt, der besonders in dem Ensemble (*Canon a tre Voci* mit Fräulein Beutel und Herrn Wolf) von schöner Wirkung war. Diesen beiden Damen an Stimmmitteln gleich steht Herr August Ruff aus Mainz, dessen Tenor, wenn er ihn nicht forcirt, einen schönen Klang hat, wie er ihn besonders in der Einleitung zu dem Duette aus dem zweiten Acte der Hugenotten (mit Fräulein Reck) bewährte. Aber auch die übrigen Damen und Herr Wolf (dessen Organ einen echten Tenortimbret hat) sind mit Stimmen begabt, die nicht zu den gewöhnlichen gehören, und während das Organ der Fräulein Beutel und Thiel recht angenehm ist, scheint Fräulein Schlömann, deren Stimme einen bedeutenden Umfang

und einen starken Klang in der tiefen und mittleren Region hat, die meiste Anlage zu dramatischem Vortrage zu haben.

**Bremen.** In dem zweiten Privat-Concerte am 21. d. Mts. wurde ausser Gade's Sinfonie IV in *B-dur* und den Ouvertüren zu „Coriolan“ und „Oberon“ ein höchst interessantes *Divertimento* von Mozart für zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und zwei Hörner in *D-dur* gemacht, bei welchem Herr Concertmeister David aus Leipzig die erste Violine spielte; es besteht aus sechs Sätzen: *Allegro*, *Andante con Variazioni*, *Menuetto*, *Adagio*, *Menuetto*, *Rondo Allegro*. Herr David trug außerdem seine Phantasie über ein Thema von Mozart vor, und Herr Salvatore Marchesi sang die Arie „*Vendetta*“ aus Händel's „Alexanderfest“ und „*Aprite un po' gli occhi*“ aus Mozart's „Figaro“.

## Ankündigungen.

### Zur Hausmusik.

Im Verlage der Buch- und Musicalienhandlung von F. E. C. Leuckart in Breslau sind nunmehr vollständig erschienen und durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

**W. A. Mozart's**  
Clavier-Concerpte, -Quartette und -Quintett  
für Pianoforte zu vier Händen,  
bearbeitet von  
**Hugo Ulrich.**

Erste und einzige vollständige, neuerdings revidirte Ausgabe.

Nr. 1 bis 25 à 1 Thlr. 10 Sgr. bis 2 Thlr. 20 Sgr.  
Alle 25 Nummern zusammengenommen statt 45 Thlr. nur 30 Thlr.

Zum ersten Male liegt dem musicalischen Publicum eine vollständige Ausgabe derjenigen Werke vor, die den eigentlichen Maassstab für die Würdigung Mozart's als Clavier-Componisten bieten. Nicht in den häufig überschätzten Clavier-Sonaten, sondern gerade in den Concerten, die Mozart in seiner besten Zeit für sich selbst schrieb, liegt der Schwerpunkt Mozart'scher Clavier-Musik.

Vor Allem durch ihren musicalischen Gehalt bedeutsam, bieten sie eine Fülle des Schönsten, was die musicalische Kunst überhaupt aufzuweisen hat. Jedes einzelne Concert kann als ein in sich vollendetes Meisterwerk gelten.

An die Concerte reihen sich die beiden Clavier-Quartette und -Quintett, die Mozart selbst für das Beste hielt, was er geschrieben, würdig an.

Die vierhändige Bearbeitung, welche diese wundervollen Schätze dem clavierspielenden Publicum erst recht zugänglich macht, ist vorzüglich. — Die verhältnissmässig sehr bequeme Spielbarkeit macht diese Werke jedem gebildeten Clavierspieler zugänglich.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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 Number 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.