

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 50.

KÖLN, 16. December 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Das Quartett. — Die musicalische Abtheilung der Stadt-Bibliothek zu Leipzig. Von O. P. — Aus Stuttgart. Theaterjahr 1864—1865. — Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bielefeld, Concert — Herr Langert — Fräulein Pauline Lucca — Treuenbrietzen, Denkmal für F. H. Himmel — München, Richard Wagner — Linz, Frhr. J. v. Spaun — Prag, Moriz Mildner † — Wien, Patti-Concert, „Die falsche Patti“, „Zauberflöte“ — Florenz, B. Scholz u. s. w.).

### Das Quartett.

Der Name „Quartett“ stammt, wie fast alle musicalischen Kunstausdrücke, aus dem Italiänischen. *Quartetto*, eigentlich „Vierstück“, wurde zunächst auf Vocalmusik angewandt: „Viergesang“. Eben so wurden die Benennungen „Duett“, „Terzett“, „Quintett“ u. s. w. ursprünglich nur für Gesang gebraucht und erst später bei grösserer Ausbildung der Instrumentalmusik auch auf bestimmte Formen dieser letzteren übertragen. Indess bildeten sich alsdann auch die Doppelbenennungen *Duetto* für Gesang und *Duo* für Instrumente, eben so *Terzetto* und *Trio*. Die Franzosen gebrauchen *Duo*, *Trio*, *Quatuor*, *Quintuor* u. s. w. ohne Unterschied für Gesang- und Instrumentalmusik. Im besonderen Sinne kann aber nicht jeder zwei-, drei- oder vierstimmige Satz-Duett u. s. w. heißen, sondern nur derjenige, welcher im Gegensatze zum Solo zwei, drei oder vier selbständige Stimmen aufzuweisen hat, wobei jedoch der Gebrauch herrschend geworden ist, in der Instrumentalmusik jene Formnamen auch auf Sätze für zwei, drei, vier u. s. w. Instrumente, die an und für sich schon mehrstimmig sind, wie z. B. die Geigen und das Clavier, anzuwenden.

Im vorigen Jahrhundert und auch in der ersten Hälfte des unsrigen benannte man das Instrumental-Quartett nach den Namen der Instrumente überhaupt, z. B. Geigen-Quartett (zwei Geigen, Altgeige, Bassgeige), oder des am meisten hervortretenden, z. B. Violin-Quartett, Clavier-Quartett. Die neuere Zeit, die nicht nur an den Kunstformen, sondern auch an den Formnamen rüttelt, hat für das Violin-Quartett den Namen „Streich-Quartett“ aufgebracht, der den Unterchied zwischen Streichen, Blasen und Schlagen allerdings markirt, aber im Grunde eine ganz unorganische Sprachform ist, da sich das Streichen nur auf ein Instrument, nicht aber auf eine Kunstform beziehen kann, es auch Niemandem einfallen wird, einen

guten Quartettspieler einen Quartettstreicher zu nennen. Eine andere Benennung ist „Saiten-Quartett“, ebenfalls vom Gegensatze der Saiten- und der Blas-Instrumente hergenommen. Nun, der Name ist Nebensache, und bekanntlich verstehen wir im gemeinen Leben wie in musicalischen Schriften unter „Quartett“ schlechtweg vorzugsweise das Geigen-Quartett.

Auf das Quartett hatte Form und Inhalt des vocalen Kunst-Duettes Einfluss, über welches F. Chrysander bei der Würdigung von Agostino Steffani (1655—1730) uns belehrt.

Steffani's meiste Duette — sagt er in „Händel“, I., 327 ff. — entstanden ausser der Oper, unabhängig von einander. Man nannte sie daher auch Kammer-Duette, lyrische Gesänge für zwei Stimmen und Bass, die ohne Beziehung auf ein grösseres Ganzes eine gewisse, meistens erotische Stimmung in sich zum Abschlusse bringen. Was Steffani hier leistete, hat ihn unsterblich gemacht. Es war mir nicht möglich, in Deutschland mehr als ein Dutzend dieser köstlichen Gebilde aufzufinden, die Stücke in den Opern mitgerechnet. Aber in London traf ich über hundert in zwei Exemplaren: die Originale, so wie sie für die Prinzessin Sophie und die Königin Caroline geschrieben wurden, im Buckingham-Palaste, saubere Abschriften im British Museum aus der Sammlung von Hawkins und Anderen.

Steffani's Duette haben eine Mannigfaltigkeit und ein volles, frisches Leben, wie es allen Kunstwerken eigen ist, die mehr dem Genie verdanken, als der Nachahmung anderer Meister. Die Formen sind breit, die Gedanken gross, mitunter erhaben. Alle Quellen der Erfindung treten mit allen Hülfsquellen des musicalischen Wissens zusammen, und diese bezaubernden Liebesgesänge, die den ganzen Umkreis menschlicher Empfindungen beschreiben, sind das Ergebniss davon. In einem so eng begrenzten Gebiete lag es nahe, sich zu erschöpfen, auf Manier und Spielerei

zu verfallen, sich in eine falsche Empfindsamkeit hineinzubohren. Aber an diesen Abwegen kommt der liebenswürdige Tonsetzer ohne Angstsweiss vorüber, sein Satz ist niemals Formenspielerei, oder seine leidenschaftliche Sprache krankhafte Unnatur. Wer sich des Anblickes musicalischer Gesundheit bei kleinen Gebilden erfreuen will, der muss sich zu diesen Tonsätzen hinwenden. Dass Händel gesund war und Gesundes zu Tage förderte, ist eine Wahrheit, die man nur aussprechen kann auf die Gefahr hin, einen Gemeinplatz zu sagen, denn eine solche Grösse ist wenigstens über das Krankhafte hinweg; aber bemerken wir dasselbe auch bei einem kleineren Meister, so dürfen wir uns dieser Wahrnehmung hoch freuen und überzeugt sein, dass er sich in seinem wahren Elemente befindet. Solches ist der Fall bei Steffani, wenn er Duelle macht. Er trifft jeden Ton und jede Stimmung. Ich behaupte, dass er fähig war, alles zu sagen, was sich überhaupt mit dem zweistimmigen Vocalsatze sagen lässt, und dass er die Hauptsachen auch wirklich gesagt hat. Er nimmt hier ganz die Stellung ein, welche Haydn bei dem Quartette einnimmt. Beide zeigen uns die Kunstgattung in voller Weite und Freiheit, und denken wir bei Haydn's Quartetten nicht an Solospiel oder grosse Symphonieen, so vergessen wir bei Steffani's Duetten, dass es auch noch ein- oder drei-, vier- und mehrstimmige Gesänge gibt.

An Umfang sind sie grösser als das, was Steffani vorauf, aber nicht kleiner, oft nur gedrungener und bescheidener als das, was ihm folgte. Er behielt die melodiöse Haltung bei, die den bisherigen Zwiegesängen eigen war und die ein so wenig vollstimmiger Satz haben muss, aber verfeinerte und verschönerte die Melodie in jeder Hinsicht sehr bedeutend. Die Modulation wurde viel wechselreicher, lebendiger. Alle Künste des Contrapunktes kommen in diesen zweistimmigen Sätzen zur Anwendung, während man bis dahin eine so streng geschlossene Form weder für möglich, noch für heilsam hielt. Haben seine Duelle eine Eigenthümlichkeit, so ist es eben diese, dass man in ihnen die ganze Kunst wiederfindet, natürlich nach den Gesetzen dieser besonderen Gattung verwandt. „Diese wälschen Duelle“, sagt Mattheson, „erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen, als ein ganzer Chor von acht und mehr Stimmen. Es muss hier allezeit ein fugirendes und nachahmendes Wesen mit Bindungen, Rückungen und geschickten Auflösungen anzutreffen sein, ohne dass der Harmonie darunter etwas Merkliches abgehe. Kurze Nachahmungen, wettstreitende Rückungen und ungezwungene Bindungen zieren dergleichen Duelle vor allen anderen Dingen. — Das Duetto oder die Arie mit zwei Singstimmen wird entweder auf wälsche oder auf französische Art eingerichtet. Die französischen *Airs à deux* lieben den

gleichen oder geraden Contrapunkt vorzüglich, das ist zu sagen, wo die eine Stimme eben die Worte zu gleicher Zeit singet, als die andere, und wobei entweder gar nichts oder nur hier und da etwas wenig Ungerades oder Concertirendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo absonderlich in Kirchen wohl hören: sie sind vornehmlich andächtig und begreiflich. Der wälschen Art geht nun zwar bei ihren Duetten viel an den erwähnten guten Eigenschaften der Andacht und Deutlichkeit durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen ab; sie erfordern aber einen ganzen Mann und sind sowohl in der Kammer als Kirche (vormals, zu Steffani Zeiten, auch auf dem Schauplatze) den musicalisch gelehrten Ohren eine grosse Lust. Besagter Steffani hat sich in dieser Gattung vor allen Anderen, die ich kenne, unvergleichlich hervorgethan und verdient, bis diese Stunde ein Muster zu sein. Denn solche Sachen veralten nicht leicht.“

Zwiegesänge von dem Schlage, die Mattheson französische nennt und die wenig mehr sind, als Nachahmung der kunstlosen Weise, in welcher die Volkslieder abgesungen werden, haben mit der Kunst des Duettes wenig gemein. Ein Sänger, der von einem zweiten in zustimmenden Intervallen begleitet wird, macht mit diesem vereint eine zweistimmige Harmonie, aber noch keinen zweistimmigen Satz; wie der Vortrag jedes Volksliedes beweist, bezweckt ein solcher Gesang nichts als eine naturgemäße, natureinfache Verstärkung der Melodie. Aber bei einem Kunstsatze muss jede Stimme für sich stehen und nicht bloss eine technisch-musicalische, sondern auch eine poetische oder geistige Selbständigkeit haben.

Nicht die grossen Duelle dürfen wir als Steffani's grösste Leistungen ansehen, sondern diejenigen mittlern Umfangs, die schon durch ihre Zahl die Hauptgruppe bilden. Das sind auch erst die eigentlichen Kammer-Duelle; sie waren es ausschliesslich, die sich Händel zum Vorbilde nahm. Zwei davon sind für die Prinzessin Sophia Dorothea gesetzt, nämlich „*Che volete*“ von Graf Palmieri und „*Inquieto mio cor*“ von Abbate Conti. Die Dame hat keinen schlechten Geschmack gehabt, wenn dies ihre Lieblingsstücke wurden, denn sie gehören zu dem Vollendetsten, was aus Steffani's Feder hervorging, und zu einer Gattung, die flachen Musik-Dilettanten noch nie zugesagt hat. Ihre Musikliebe vererbte sich auf ihren Sohn Friedrich den Grossen. Viele andere Sätze waren für andere Schönen des Hofes bestimmt, die Namen muss man aus den erhaltenen Anfangsbuchstaben errathen. Meisterhaft sind besonders „*Lungi dal idol mio*“, „*Occhi perche piangete*“, zwei Mal componirt, was öfter vorkommt, und beide Male ausgezeichnet, „*Siete il più bizarro*“ mit dem

originellen Thema, und viele andere. Bei mehreren fällt die nahe Verwandtschaft mit Händel auf.

„Das Duett, so unendlich schwer in der Composition und an Werth wie Gold gewichtig, verdankt ihm allein mehr, als seinen Nachfolgern zusammen. Weil aber leider das ganze Gebiet jetzigen Lesern fern liegt, kann ich mich nicht kürzer erklären, als durch den schon vorhin angezogenen Vergleich mit dem Streich-Quartette. Steffani ist Haydn, Mozart's Anteil fällt grösstentheils auf Clari, und Händel ist Beethoven; beide, Händel und Beethoven, schliessen sich ihrem Meister genau an, beide sind über das Verhältniss eines eigentlichen Schülers hinweg, und beide führt der höher strebende Geist zuweilen in dieser Form über diese Form hinaus, den einen zu chormässigen, den anderen zu symphonischen Anklängen. Es ist auffallend genug, dass der Vergleich so ganz passt und so völlig ebenbürtige Kunstgattungen betrifft. Schon dieses kann uns ohne Untersuchung des Einzelnen die Ueberzeugung gewähren, dass sich früher einmal die Vocal-Composition in ähnlicher Weise von der kleinen zu der grossen und grössten Form naturgemäss ausbildete, wie später die instrumentale, oder mit anderen Worten: dass es ganz analoge Bahnen sind, die zwischen Steffani und Händel und zwischen Haydn und Beethoven zur Höhe führen.“

Wie in dem Kunst-Duette, so sind nun auch im Quartett alle Stimmen desselben Hauptstimmen, jede derselben an der Durchführung der Tongedanken gleich der anderen betheiligt; die Instrumente sind Solo-Instrumente. Es ist die edelste Formgattung nicht nur der Kammermusik, zu der es speciel gehört, sondern der Instrumentalmusik überhaupt; hinsichtlich seiner Umrisse und Gliederung ist es eine Gattung der Sonate und besteht auch gleich dieser aus mehreren selbständigen ausgestalteten, aber in innerem Zusammenhange mit einander stehenden Sätzen. Es ist die vornehmste Form, wenn es gilt, einen Tongedanken überwiegend nach seiner geistigen Seite hin auf das vollkommenste zu durchdringen und auszutragen. Die sinnliche Farbenpracht und grossen dynamischen Wirkungen des vollen Orchesters gehen ihm ab, sein Colorit ist einfach, doch nicht monoton, sondern durch die feinste Schattirung belebt; es ist mehr Zeichnung als Malerei, verhält sich zur Orchestermusik etwa wie die geistreich durchgeführte Radirung zum vollen Gemälde. Wie aber in jener die Ideen des Künstlers oftmals freier und ursprünglicher zu Tage treten, so offenbart sich auch im Streich-Quartett ein geistiges Tonleben, welches zu einer Einwirkung auf Gefühl und künstlerische Vernunft einer starken sinnlichen Anregung gar nicht bedarf, sondern rein durch die Bedeutsamkeit seiner Organisation und inneren Durchbildung unseren Schönheitssinn erregt, fesselt und befrie-

digt. Von der Farbenfülle des grossen Orchesters abgesehen, stehen ihm alle Ausdrucksmittel der Musik in vollem Maasse zu Gebote, sowohl die gesangvolle Melodie als auch die freieste Beweglichkeit in allerhand schilderndem, malendem und charakterisirendem Figurenwerke; die Harmonie eben so gut mit ihren accordlichen Wirkungen, wie als contrapunktisch durchbildete Stimmenmehrheit; eine bedeutende rhythmische Accentuationskraft nicht minder, als alle dynamischen Stärkegrade, Steigerungen und Contraste —, doch kommt es nie in Gefahr, jener Gränze sich zu nähern, von wo ab die sinnliche Massenwirkung der Herrschaft über den geistigen Eindruck sich zu bemächtigen beginnt. Alle Kunst des freien und künstlichen Contrapunktes, der Imitationen, canonischen Bildungen u. s. w. findet in ihm ihre Verwerthung, und der gesammte Umkreis der menschlichen Gefühle steht ihm zu Gebote, eben so die Naivität, der Humor und die Heiterkeit, wie die erhabenste Grossartigkeit und alles Tragische und Schmerzvolle. Für den angehenden Tonsetzer ist es ein vortreffliches Studienmittel, indem er daran mit bescheidenem Aufwande von Klangorganen das Bedeutendste zu erreichen und den Werth einer kunstfrei durchbildeten Mehrstimmigkeit schätzen lernen wird; für den Meister ist es ein Prüfstein seiner Erfindungskraft und Geschicklichkeit in der Beherrschung instrumentaler Stimmführung.

Dem polyphonen, durchweg in wirklichem Sinne vierstimmigen Quartette hat Joseph Haydn bekanntlich seine charakteristische Gestalt gegeben, welcher die Sonatenform zu Grunde liegt, die Haydn aber durch das Menuett, das er als wesentlichen Bestandtheil hinzuthat, erweiterte. Diese Haydn'sche Form ist für das Quartett classisch geworden; Mozart hat sie ganz so, wie sie Haydn geschaffen, übernommen, Beethoven ebenfalls, nur mit der Ausdehnung des Menuetts und dessen allmählicher förmlicher Umbildung in das Scherzo, welches bekanntlich in der Sonatenform überhaupt und speciel im Quartett und in der Sinfonie eine Schöpfung Beethoven's ist. Die Erweiterung des viertheiligen Quartettes zu einem Complex von fünf bis sechs Sätzen, welche seine letzten Quartette bieten, können wir nicht als einen Fortschritt in der Gestaltung des Quartetts als Kunstwerk betrachten. Auch diejenigen Quartette, welche von Spohr und Anderen als so genannte *Quatuors brillants* geschrieben sind, können nicht zu den wirklichen Quartetten gezählt werden; es sind concertirende Soli für die Violine mit Begleitung von drei anderen Stimmen. Etwas fester bei der polyphonen Form bleiben Bernhard Romberg's Quartette, jedoch sind sie durch das Vorberrischen von zwei Stimmen, dem Violoncell und der ersten Violine, mehr Duette mit Begleitung,

als eigentliche Quartette. Uebrigens verdienen die genannten beiden Nebengattungen des Quartettes keineswegs die gänzliche Vernachlässigung, die sich die neuere Zeit gegen sie zu Schulden kommen lässt, indem in Soireen der künstlerische Vortrag eines brillanten Quartettes von Spohr dem Violinisten und eines von B. Romberg dem Violoncellisten lebhafteren und aufrichtigeren Beifall schaffen würden, als Bach'sche Fugen oder Paganini'sche und Servais'sche Kunststücke.

Das Wesen und die Vorzüge der Quartettform schildert O. Jahn (Mozart, IV., S. 79) kurz und treffend in folgenden Zeilen: „Das Saiten-Quartett bot für die Ausbildung der Instrumentalmusik, sowohl was den freien Ausdruck der Stimmung als die feine Entwicklung der technischen Gestaltung anlangt, die günstigsten Bedingungen, es gab der Bewegung nach allen Seiten hin freien Spielraum und setzte ihr zugleich in der Natur begründete feste Schranken. Jedes der vier Instrumente gab durch Ton, Umfang und Spielweise der melodischen Gestaltung die grösste Freiheit; vor dem Clavier gewähren sie den ausserordentlichen Vorzug, dass sie den Ton halten und tragen, eigentlich gesangmässig vortragen können, ohne in Rücksicht auf rasche Beweglichkeit demselben nachzustehen, wenn sich diese gleich verschieden äussert. In ihrer Verbindung erfüllen sie stets die Erfordernisse einer vollständigen Harmonie und übertreffen durch grösere Fülle und Freiheit noch den Vorzug, welchen das Clavier als einzelnes Instrument in dieser Beziehung hat. Das Quartett ist also sowohl für die homophone als polyphone Schreibart dem Clavier durch grösere Freiheit der Bewegung, welche zahllose Vortheile in sich schliesst, und durch vollkommenere Tonbildung überlegen. Dazu kommt noch der grosse Vorzug, dass nicht allein Violine, Bratsche und Violoncell dem Charakter des Tones nach wesentlich von einander verschieden sind, sondern auch die einzelnen Instrumente in den verschiedenen Tonlagen ihre charakteristische Tonfärbung haben, wodurch eben sowohl die Deutlichkeit erheblich gefördert, als die Fähigkeit des individuellen Ausdruckes ausserordentlich gesteigert wird. Alle diese verschiedenen Klangfarben erscheinen aber doch nur als Nuancen eines in der Natur der Saiten-Instrumente begründeten Charakters, und so zeigen uns schon die materiellen Klang-Elemente des Quartettes eine fest geschlossene Einheit, innerhalb deren den einzelnen Kräften freier Spielraum individueller Bewegung gegeben ist.“

Weniger können wir die hierauf bei Jahn folgende, wenn auch nur theilweise Zustimmung zu dem oft ausgesprochenen Vergleiche des Quartetts mit einer Unterhaltung, welche vier geistreiche Personen mit einander führen, billigen, indem der Vergleich an dem scheitert, was

Jahn als Bedingung, ihn treffend zu finden, aufstellt: man müsse nämlich dabei „fest halten, dass die innere (also schweigende) geistige Theilnahme und Mitwirkung der Einzelnen, welche im Gespräche zwar nicht nachlässt, aber nur abwechselnd laut wird, hier als ein Continuirlisches im Tone verkörpert werden muss“. Diese Abstraction von der Wirklichkeit geht aber über das menschliche Vermögen, und es liegt ja eben im Wesen des Quartettes, dass sich die geistige Theilnahme Aller zugleich äussert. Das Zugleichlautwerden ähnlicher und verschiedener, sogar entgegengesetzter Stimmungen macht ja gerade jene Eigenthümlichkeit der Musik aus, welche in der Vocalmusik die Charakteristik der einzelnen Personen in Ensemblestücken und den Chor, in der Instrumentalmusik die Polyphonie und den Contrapunkt möglich und eben dadurch jeden Vergleich mit irgend einer Form der Recitation oder Conversation unmöglich macht.

Endlich ist einer der grössten Vorzüge des Quartettes der, dass es die Apotheose der reinen, absoluten Musik und die energische, thatsächliche Protestation gegen jede Art von Programm-Musik ist. Hierin steht es über der Ouverture und der Sinfonie, von denen die erstere, wenn sie der Oper vorausgeht, ihr Programm in dem Drama hat, die letztere wenigstens einen bestimmten geistigen Vorwurf in Bezug auf den allgemeinen Charakter ihres Inhaltes haben kann. Nun ist es zwar keine Frage, dass das Quartett auch nicht in einem blossen Spiel mit sinnlichen Melodien besteht, sondern dass es, nicht nur bei Beethoven, sondern auch bei Haydn und Mozart jedes Mal aus einer bestimmten Seelenstimmung hervorgegangen ist, wie denn überhaupt kein wahres Kunstwerk, ohne dass Form und Inhalt sich durchdringen, entstehen kann; allein dies ist noch lange nicht Programm-Musik, und jene Seelenstimmung, welche das Ganze während des Schaffens überschaut und gleichsam „auf einmal hört“ (wie Mozart in dem bekannten Briefe sagt oder man ihn sagen lässt, was diesmal an der Wahrheit der Sache nichts ändert), ist himmelweit unterschieden von der Reflexion, die sich an ein bestimmtes Object ausser der Musik hält und von diesem aus erst die musicalische Begeisterung construiren will. Da jedoch bei dem Quartette nach der Erfindung, also dem Genie, die Form, das heisst die thematische und contrapunktische Behandlung der erfundenen Motive, die Hauptsache ist, und folglich, um dieser zu genügen, das musicalische Wissen und das Talent der Arbeit (dessen Existenz neben dem Talente der Erfindung man mit Recht annehmen kann) in Verbindung mit der Erfahrung im Handwerke hier unerlässliche Bedingungen zur Erzeugung eines Kunstwerkes sind, so macht der Adel dieser aristokratischen Gattung und das hohe Ansehen, in welchem

sie in der ganzen musicalischen Welt steht, alle Emporkömmlinge stutzig und rust ihnen ein „*Odi profanum vulgus et arceo*“ zu, welches sie freiwillig oder gezwungen respectiren. — Man kann auf die Wahrheit, dass das Quartett der schroffste Gegensatz und Protest gegen die Programm-Musik ist, auch die Probe auf das Exempel machen: man versuche nur auf die Quartette der drei Hochmeister Programme nach der neuen Schule zu machen — der Witz der kühnsten Ausleger wird bald erschöpft sein, bei Beethoven eben so bald, wie bei Haydn und Mozart, wie man denn überhaupt bei Beethoven viel zu häufigen Gebrauch oder vielmehr Missbrauch mit den Erklärungen seiner Rätsel aus geistigen Intentionen macht. Die ganze Classification der vorbeethoven'schen Musik als „Seelenmusik“ und der Beethoven'schen als „Geistesmusik“, welche Marx (wie ich glaube) zuerst aufgebracht, Ambros und Andere gewisser Maassen adoptirt haben, lässt sich nicht einmal als *definitio a potiori* durchführen, und wir begreifen nicht recht, wie man Beethoven's Ausdruck der Leidenschaften, worin ihm doch Alle die Palme zuerkennen, bloss aus dem Geiste und für den Geist, und nicht auch aus der Seele und für die Seele geschaffen bezeichnen kann.

(Schluss folgt.)

## Die musicalische Abtheilung der Stadt-Bibliothek zu Leipzig.

Schon vor neun Jahren wurde die musicalische Bibliothek von C. F. Becker der leipziger Stadt-Bibliothek einverlebt, und seit dieser Zeit ist der Ober-Bibliothecar Herr Dr. Naumann stets darauf bedacht gewesen, diese musicalische Abtheilung nicht allein mit Sorgfalt zu erhalten, sondern derselben auch die nötige Vermehrung nach Kräften angedeihen zu lassen. Da sich schon seit Anbeginn des Bestehens jener musicalischen Abtheilung das Bedürfniss einer speciellen fachmännischen Verwaltung herausstellte, so fanden sich bald tüchtige Männer, welche im Interesse der guten Sache unter dem Protectorate des Herrn Ober-Bibliothecars die Aufsicht über die musicalischen Werke übernahmen, und namentlich hat sich Herr Alfred Dörfel, Besitzer des bekannten, in seiner Art einzigen musicalisch-literarischen Leih-Instituts, um die Ordnung, Erhaltung und zweckmässige Vermehrung der musicalischen Abtheilung, welche er seit fünf Jahren unentgeltlich beaufsichtigte, ein grosses Verdienst erworben. In der That war auch in unserer Stadt wohl kaum Jemand besser zu einer solchen Verwaltung geeignet, als Herr Alfred Dörfel, da derselbe nach Erwerbung eines tüchtigen wissenschaftlichen Funda-

mentes unter Mendelssohn und Schumann gründliche musicalische Studien machte, von ersterem durch ein brillantes Zeugniss als Clavierlehrer und öffentlicher Pianist empfohlen wurde, später nach einigen Concertreisen als Mitarbeiter der Schumann'schen Zeitung eintrat, in derselben für Schumann mit grosser Sachkenntniss manche Lanze brach, auch die während der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig 1847 in heftigen Debatten besprochene und später von Knorr praktisch verwerthete Idee der Regulirung des Clavier-Unterrichts zuerst anregte, und endlich durch seine umfassenden literarischen und durch seine musicalisch-theoretischen Kenntnisse (z. B. ist derselbe auch als Corrector bei der Bach-Gesellschafts-Ausgabe thätig) die allgemeine Achtung erworben hat. In Rücksicht darauf beschloss nun der Rath unserer Stadt, diesen trefflichen Mann officiel als Custos der „musicalischen Abtheilung der leipziger Stadt-Bibliothek“ anzustellen, und vor Kurzem ist derselbe gegen ein entsprechendes Honorar verpflichtet worden, wodurch nun die Verwaltung nach allen Seiten hin gesichert ist. Gewiss ist dieser Fortschritt in unseren musicalischen Zuständen, zu deren Hebung ja stets nur gründlich gebildete Männer beigetragen haben, mit Freuden zu begrüßen, und der Beschluss des Rethes, durch welchen Künstlern und Kunstreunden die musicalischen Schätze auf die Dauer zugänglich gemacht worden sind, mit Dankbarkeit anzuerkennen. Es wird gewiss auch den auswärtigen Kennern und Forschern, denen die Vorschriften der Benutzung mit grosser Liberalität erleichtert werden, interessant sein, den Bestand der erwähnten musicalischen Abtheilung zu erfahren, welchen wir hiermit folgen lassen.

Es sind vorhanden:

Circa 1500 Werke musicalisch-wissenschaftlichen Inhalts, worunter grosse Seltenheiten.

Ueber 550 Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen nebst geistlichen Gedichtsammlungen mit Melodieen.

Circa 250 Tonwerke aus dem sechzehnten und siebenzehnten Jahrhundert.

Circa 1300 Tonwerke aus dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert, einschliesslich der neuen Ausgaben von Tonwerken älterer Musiker für die Kirche, die Kammer, das Haus und die Bühne.

Werthvoll namentlich als Ganzes sind die Choralsammlungen, die in solcher Vollständigkeit kaum irgendwo anders anzutreffen. Besondere Merkwürdigkeiten sind unter Anderem:

Schlick (Arnolt), „Tabulaturen Etlicher lobgesang und liedlein uff die orgeln vnn lauten“ u. s. w. Meintz, 1512 (siehe Schmid, *Ottaviano dei Petrucci*, S. 172).

Schütz (Heinrich), Die vier Passionen nach den vier Evangelisten, in sauberer Handschrift von J. Z. Grundig aus dem Jahre 1666.

Das in Busby's Geschichte der Musik, II., 599 ff. ausführlich beschriebene handschriftliche Notenbuch des damaligen Besitzers J. Andr. Bach mit der Jahreszahl 1754, welches unter 49 verschiedenen Hauptpartien für Clavier oder Orgel auch mehrere von Joh. Seb. Bach, stellenweise nach dessen eigener Niederschrift, enthält.

Bei Besprechung unserer musicalischen Zustände, über welche wir auch aus voriger Saison noch Einiges mittheilen haben, wollen wir hin und wieder auf die Vermehrungen und sonstigen Unterstützungen, welche hoffentlich von Seiten reicher Gönner der musicalischen Kunst und Wissenschaft jener Abtheilung zufließen werden, die nötige Rücksicht nehmen. O. P.

### Aus Stuttgart.

Theaterjahr 1864—1865.

Die Oper participirte an der Gesammtzahl von 202 Abenden mit 83 Vorstellungen, das Ballet nahm in selbständigen grösseren Aufführungen 7 Abende in Anspruch.

An einzelnen Werken wies die Oper innerhalb ihrer 83 Vorstellungen auf:

Deutschen Ursprungs 21 Werke in 44 Vorstellungen, nämlich: von Beethoven 1 Mal „Fidelio“; Franz Doppler 3 Mal „Wanda“; Flotow je 2 Mal „Stradella“ und „Martha“; Gläser 1 Mal „Des Adlers Horst“; Gluck 2 Mal „Iphigenia in Tauris“; Herold 2 Mal „Zampa“; Kreutzer 2 Mal „Das Nachtlager von Granada“; Lortzing 3 Mal „Czaar und Zimmermann“; Meyerbeer 3 Mal „Hugenotten, je 1 Mal „Dinorah“, „Prophet“, „Robert“; Mozart je 3 Mal „Die Hochzeit des Figaro“ und „Die Zauberflöte“, 2 Mal „Don Juan“; Nicolai 1 Mal „Die lustigen Weiber“; Spohr 2 Mal „Faust“; Schenk 1 Mal „Der Dorfbarbier“; Wagner 2 Mal „Der Tannhäuser“; Weber 4 Mal „Der Freischütz“, 1 Mal „Oberon“.

Französischen Ursprungs 10 Werke in 25 Aufführungen, nämlich: von Auber 3 Mal „Die Stumme“, 2 Mal „Die Krondiamanten“, je 1 Mal „Maurer und Schlosser“ und „Fra Diavolo“; Adam 2 Mal „Die Schweizerhütte“; Boieldieu 3 Mal „Die weisse Frau“; Gounod 5 Mal „Gretchen“; Halévy 2 Mal „Die Jüdin“; Maillart 3 Mal „Das Glöckchen des Eremiten“; Méhul 3 Mal „Joseph in Aegypten“.

Italiänischen Ursprungs endlich 10 Werke in 14 Aufführungen, nämlich: von Cherubini 1 Mal „Der Wasserträger“; Donizetti je 1 Mal „Dom Sebastian“, „Lie-

bestrank“, „Lucrezia Borgia“ und „Lucia“; Rossini 4 Mal „Tell“, 1 Mal „Barbier“; Verdi 2 Mal „Maskenkenball“ (Amalia), je 1 Mal „Troubadour“, „Rigoletto“.

Neu waren: „Dom Sebastian“ von Donizetti, „Wanda“ von Franz Doppler, „Das Glöckchen des Eremiten“ von Maillart; neu einstudirt: Verdi's „Maskenball“, Herold's „Zampa“, Spohr's „Faust“.

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

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 12. December 1865.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zu „Oberon“ von C. M. von Weber. 2. Clavier-Concert in *Es-dur* von Beethoven (Herr Johannes Brahms). 3. Arie von Beethoven: „Ah perfido“ (Fräulein Erna Borchard vom Hoftheater in Weimar). 4. „Pfingsten“, Gedicht von Immergrün, für Chor und Orchester componirt von Ferd. Hiller (zum ersten Male). 5. Serenade in *D-dur* für Orchester von Joh. Brahms (unter Leitung des Componisten, zum ersten Male).

II. Theil. 6. Psalm für eine Solostimme (Fräulein Borchard) und Chor von Marcello, instrumentirt von Lindpaintner. 7. Sinfonie Nr. IV in *A-dur* von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Nach der glänzend ausgeführten Oberon-Ouverture spielte Herr J. Brahms das grosse *Es-dur*-Concert von Beethoven\*) im Ganzen auf künstlerisch befriedigende, jedoch durchaus nicht so ausgezeichnete Weise, dass wir seine Leistung den früher hier gehörten Vorträgen des prachtvollen Werkes vollkommen gleich, geschweige denn höher als jene stellen könnten. Der Applaus war mässig, würde aber wahrscheinlich lebhafter gewesen sein, wenn dem Publicum nicht von der Bühne herab das Zeichen dazu gegeben worden wäre.

In Fräulein Borchard lernten wir eine Sängerin mit ziemlich klangvoller Mezzo-Sopranstimme kennen, die gewiss auf der Bühne ihre Stellung genügend ausfüllt. Dass sie Beethoven's Scene: „Ah perfido“, welche sie transponiren musste, da sie für einen hohen Sopran geschrieben ist, gewählt hatte, war ein Missgriff, den indess der Vortrag des Adagio zum Theil wieder gut machte.

Herrn Capellmeisters F. Hiller neue Composition, ein frischer und lieblicher Pfingstchor, wurde sehr beifällig vom Publicum aufgenommen. Hiller hat in den letzten Jahren durch mehrere sehr hübsche Chorgesangstücke von weniger ausgedehnter Form den Gesangvereinen und Concert-Instituten sehr willkommene Gaben dargeboten, wozu nebst dieser neuesten (Op. 119) und der älteren: „Hymne Heloisens“ mit Frauchor, Op. 62, „Die Christnacht“, Op. 79, „Die Nacht“, Op. 99, „Palmsonntagmorgen“, Op. 102, gehören.

\*) Warum gegen die herrschende Sitte der Sängerin nicht der Platz nach der Ouverture im Programm eingeräumt worden, vermögen wir nicht zu durchschauen, zumal da durch die gewählte Anordnung nun auch das kleinere Stück von Beethoven dem grösseren folgte, was ebenfalls unzweckmässig ist.

Die Serenade in *D-dur* von Joh. Brahms, eine Reihe von sechs nicht eben kurzen Sätzen (*Allegro* — *Scherzo* — *Adagio* — *Menuetto* — *Scherzo* — *Finale*), die zusammen eine volle Stunde füllten, kann zwar ihre Länge durch Serenaden Mozart's von sieben Sätzen rechtfertigen, doch sind diese erstens kürzer und zweitens von Mozart. Das erste *Allegro* des Werkes von Brahms begann sehr anmuthig und hielt diesen Charakter auch in seinem ganzen ersten Theile fest; allein im zweiten Theile geriethen wir bei der Durchführung schon dermaassen ins Dickicht wunderlicher Combinationen, dass wir ordentlich aufathmeten, als das Horn den Anfang des ersten Theiles wieder einsetzte. Von allen übrigen Sätzen machte nur das zweite *Scherzo* einen günstigen Eindruck, alles Andere liess durch Trockenheit und Mangel an melodischem Lichte kalt, so dass wir dem Ganzen nicht einmal das beliebte Palliativmittel auf die Wunde eines *Fiasco's* legen können, indem wir es für „interessant“ erklären, sondern dem Urtheile des Publicums beistimmen müssen, welches jedenfalls dieses Mal „interessant“ mit „langweilig“ übersetzen würde. Wo es mit der Orchestermusik hinaus soll, wenn dieser Stil Mode wird, und als zur Darstellung eines musicalischen Kunstwerkes für unentbehrlich gelten soll, ist nicht abzusehen. Glücklicher Weise ist das nur die Meinung einer gewissen Zunft, und es ist bloss zu bedauern, wenn sonst als Musiker hervorragende Künstler ihren wahren Geschmack verläugnen und, wie von einer epidemischen Influenza angesteckt, dafür Propaganda machen zu müssen glauben.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

\* **Bielefeld.** Das dritte Concert dieses Winters brachte Mendelssohn's „Paulus“. Das Orchester löste unter den schwierigen Umständen — es besteht aus drei Bestandtheilen, die sonst nicht zusammenwirken — seine Aufgabe recht befriedigend. Der Chor schreitet tüchtig vorwärts und sang mit wirklich überraschender Sicherheit und Begeisterung. Die Solisten hatten das angenehme Gefühl, durch dilettantischen Vortrag der Chornummern dieses Mal dem Werke keinen Abbruch gethan zu sehen, und trugen das Ihrige dazu bei, das Publicum hinzureissen. Fräulein Elise Rempel's Arie: „Jerusalem!“ ist ein wahrhafter Engelsgesang, und ihre Recitative, namentlich die weicheren Partieen, athmeten alle einen Schmelz, der bezauberte. Dass Fräulein Assmann, deren schönes, volles Organ sowohl, als ihr keuscher und ernster Vortrag tiefen Eindruck machten, so wenig sang, bedauerten Alle, und der Wunsch nach einer Einlage durch sie war ein allgemeiner. Paulus selbst wurde von Herrn Fritz Jansen aus Düsseldorf gesungen, der mit musicalischer Sicherheit und viel Wärme die mannigfaltigen Schattirungen dieser Partie zur Geltung zu bringen wusste. — Frau Bertha Hahn, die Gattin unseres Musik-Directors, hat mit Herrn Hof-Capellmeister Bargheer von Detmold Kammermusik-Sitzungen eingerichtet, die grossen Anklang finden.

Der Componist der Oper „Des Sängers Fluch“, Herr Langert, hat seine neue Stellung als Musik-Director in Saarbrücken angetreten.

Der König von Preussen hat der Sängerin Pauline Lucca am Tage ihrer Vermählung einen Briefbeschwerer zum Geschenke gemacht, welcher eine goldene Hand trägt, an deren Zeigefinger sich ein werthvoller Brillantring befindet.

In Treuenbrietzen (zwischen Potsdam und Wittenberg) wurde am 20. November der hundertste Geburtstag des daselbst geborenen Componisten Friedrich Heinrich Himmel, dessen Vaterhaus noch heute den Namen „Der Himmel“ führt, festlich begangen, zu welchem Zwecke sich ein Comite gebildet hat, um aus dem durch veranstaltete Sammlungen und einen Zuschuss der Stadtbehörden gebildeten Fonds ein Denkmal zu errichten und eine Gedenktafel an der Geburtsstätte anzubringen, deren Enthüllung am Säcularfeste Himmel's auch Statt fand. Am Vorabende wurde Himmel's bekannte und früher sehr beliebte Oper: „Fanchon, das Leiermädchen“, durch die Gesangskräfte der Stadt aufgeführt und sind mehrfache Einladungen an auswärtige Verwandte und an Verehrer der Tonschöpfungen des Gefeierten zur Theilnahme an der Feier ergangen.

\*\* **München.** 10. December. Richard Wagner ist heute Morgen von hier abgereist, zunächst nach Bern, von da wahrscheinlich nach Genf, wohin er sein kostbares Ameublement nebst türkischen Teppichen, seidenen Vorhängen u. s. w. gesandt hat. Mit der Pension oder jährlichen Gratification aus der Civilliste des Königs hat es seine Richtigkeit, nicht aber mit der angegebenen Höhe von 8000 Fl. die auf 4000 Fl. zu reduciren sein soll — immer ein sehr grossmuthiges Geschenk. Die Fortschritts-Partei sucht seine Ausweisung als ein Resultat von Intriguen der Reaction darzustellen, eine Voraussetzung, die keinen anderen Anhalt hat, als dass der geheime Cabinetssecretär Pfistermeister, der für reactionär gilt, vielleicht zuerst den jungen König auf die maasslosen Forderungen Wagner's für Kunstzwecke u. s. w. aufmerksam gemacht hat. Kein Vernünftiger wird aber glauben, dass nur die Intriguen einer Partei, sie heisse, wie sie wolle, eine Entrüstung in der gesammten Bürgerschaft einer Residenzstadt gegen einen einzelnen Mann künstlich erzeugen könne, welche so weit gehe, dass ein König dadurch sich zu der öffentlichen Erklärung bewogen fühlt: „Ich will meinem theuren Volke zeigen, dass sein Vertrauen, seine Liebe mir über Alles geht“ — und den Beweis davon durch die Entfernung jenes Mannes aus seiner Nähe und aus seinem Lande gibt! Jene nicht bloss mündliche, sondern schriftliche Aeusserung des Königs bestätigt die officielle Bayerische Zeitung. Die Vertheidigung Wagner's in dem Organ der Fortschritts-Partei ist mehr eine Anklage, als eine Rechtfertigung. „Es ist schade,“ — sagt die Wochenschrift derselben — „dass Wagner durch sein luxuriöses Leben den Philistern Entsetzen eingeflösst und die Bosheit der wackeren Patrioten herausgefordert hat, denen es versagt ist, ebenfalls auf türkischen Teppichen zu spazieren. Uebrigens hat man nicht bemerkt, dass diese Teppiche einen störenden Einfluss auf die Staatswohlfahrt ausüben“ u. s. w.

Der am 24. November in Linz verstorbene k. k. Hofrath in Pension Joseph Frhr. v. Spaun (zuletzt Director der k. k. Lotto-Direction) war einer der letzten überlebenden Jugendfreunde Franz Schubert's, und wird sein Name so lange fortleben, als man den Namen Schubert nennen wird.

In Prag starb am 4. d. Mts. der ausgezeichnete Künstler Moriz Mildner. Das „Fremdenblatt“ sagt über dessen Hinscheiden: „Der unerbittliche Tod scheint es letzterer Zeit zunächst auf die Spitzen der prager Musikwelt abgesehen zu haben. Kaum haben sich die Gräber zweier Repräsentanten der kirchlichen Kunst geschlossen, so sind wir genöthigt, einen neuen Verlust zu melden, der insbesondere das prager Conservatorium der Musik hart trifft, den Tod des Professors der Violine am Conservatorium und Orchester-Directors beim deutschen Landestheater in Prag, Moriz Mildner. Moriz Mildner ward in Türmitz bei Leitmeritz geboren, sein

Vater Franz Mildner war Amtsverwalter in Preitenhof, Czaslauer Kreises. Im Jahre 1822 trat Mildner als zehnjähriger Knabe in das prager Conservatorium, in welchem er seines zarten Alters wegen und auf den Wunsch seiner Lehrer, Director Fr. Dionys Weber und Pixis, neun Jahre blieb. Nach dem Tode seines Lehrers trug er den Sieg über seinen Mitcompetenten Bezdek davon und wurde im Jahre 1842, zu gleicher Zeit mit der Uebernahme des Director-postens durch J. F. Kittl, Professor der Violine am Institute. Sein allgemein bekannter Name auch ausser den Gränzen unseres Vaterlandes und der Monarchie geben Zeugniss von den seltenen Verdiensten, die er sich als pädagogische Notabilität erworben. Es wird wohl wenige Orchester und Capellen in Europa geben, an denen nicht Mildner's Schüler thätig wären. Unter seinen sich theils grosser, theils geachteter Namen erfreuenden Schülern nennen wir, freilich nur beiläufig und so weit uns das augenblickliche Gedächtniss trägt: Ferd. Laub, Th. Pixis (gest. in Köln), Nemetz, jetzt in Russland, Schuster, Concertmeister in Königsberg in Preussen, Jul. Grünwald in Berlin, Joh. Anger in Warschau, A. Kökert in Genf, Paulus, gestorben in Rotterdam, Mitglied des Mildner-Goltermann'schen Quartetts, Herner aus Rendsburg, Bennewitz in Stuttgart, Wilhelm Labitzky (in America), A. Labitzky in Karlsbad, Slansky, Capellmeister in Prag, Ludwig und Adolph Hrimali in Gothenburg und Rotterdam.

**Wien.** Das zweite Patti-Concert fand eine noch glänzendere Aufnahme, als das erste, wesentlich in Folge des vortheilhafteren Programmes, welches der gefeierten Sängerin den Vortrag einiger nicht rein virtuosenhafter Piecen gestattete. Neben Fräulein Patti zeichnete sich vor Allem Herr Piatti durch sein herrliches Violoncellspiel aus. Nicht entschieden genug darf die Unart des Publicums gerügt werden, vor dem letzten Stücke, welches diesmal Herrn Jaell, im ersten Concerte Herrn Vieuxtemps oblag, massenhaft den Saal zu verlassen. Lässt sich diesem Unfuge nicht auf andere Weise steuern, so möchten wir Herrn Ullman gebeten haben, stets Fräulein Patti selbst das Concert schliessen zu lassen. — Je mehr einige Blätter auf Ullman schimpfen, desto grössere Einnahmen macht er. Auch die Posse: „Die falsche Patti“, kann ihm nur nützen, und die Erinnerung an „Die falsche Catalani“ ist auch nur eine Reclame wider Willen des Autors für die Patti. Neuerdings erregt Ullman in seiner Vaterstadt Pesth ungeheure Theilnahme für seine Concerte.

Der berühmte Clavierfabricant Bösendorfer in Wien ist von Seiten des Comite's, welches mit dem Arrangement des während der Anwesenheit Sr. Maj. des Kaisers in Pesth daselbst statt findenden Monster-Fest-Concertes betraut ist, in welchem Concerte unter Anderem ein Stück für acht Claviere vorgetragen wird, eingeladen worden, die genannte Anzahl von Clavieren zu stellen.

„Die falsche Patti“, mit Herrn Swoboda in der Titelrolle, Herrn Friese (Ullman), Herrn Rott (Jaell), Herrn Jäger (Vieuxtemps), gelangte zum Benefiz des Komikers Albin Swoboda Samstag den 9. d. Mts. im Theater an der Wien zur ersten Aufführung. Hierzu war die Hopp'sche Travestie: „Der geheimnissvolle Dudelsack“ gegeben worden, deren Aufführungen in der verflossenen Saison abgebrochen werden mussten, als Herr Swoboda seinen Gastrollen-Cyklus am Wallner-Theater in Berlin eröffnete.

Die Vorstellung der „Zauberflöte“ am 8. December im Hof-Operntheater zu Wien war durch die Mitwirkung der rühmlich bekannten Concertsängerin und Professorin am Conservatorium Frau Passy-Cornet, welche als Königin der Nacht debutirte, von besonderem Interesse. Mit dieser Vorstellung wurde Mozart's Sterbtag, wiewohl um drei Tage später, gefeiert.

**Florenz.** Die hier schon länger bestehende „Musik-Gesellschaft“, deren Zweck vorzugsweise das Studium classischer Vocalmusik ist, ohne dass jedoch die Instrumentalmusik ausgeschlossen wäre, hat sich den Namen „Cherubini-Verein“ beigelegt und die musicalische Leitung für die gegenwärtige Saison dem Herrn Bernhard Scholz, bisherigem Capellmeister des Königs von Hannover, übertragen.

Man schreibt aus New-York: Theodor Formes ist in Begleitung seines Bruders Wilhelm hier eingetroffen und in Prescott-House abgestiegen. Er sieht jung und kräftig aus und wird hoffentlich dem new-yorker Publicum bald Gelegenheit geben, ihn zu hören. Karl Formes wird von Chicago zurückerwartet.

## Ankündigungen.

### Musicalische Festgeschenke.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

*Gurlitt, Cornel., Präludien und Choräle zur häuslichen Erbauung für das Pianoforte zu vier Händen. Geh. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.*

*Liederkreis, 100 vorzügliche Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Elegant gebunden Preis 5 Thlr.*

*Mendelssohn-Bartholdy, Felir, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 19, 34, 47, 57, 71, 84, 86, 99. (45 Lieder.) Eleg. geb. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.*

*Dieselben für eine tiefere Stimme. Eleg. geb. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.*

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

### Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 10. Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria. Op. 91. 4 Thlr. 3 Ngr.

— Nr. 205. Christus am Oelberge. Oratorium. Op. 85. (Orchester- und Singstimmen.) 5 Thlr. 6 Ngr.

— Nr. 210. Scene und Arie: Ah! Perfido, für Sopran mit Orchester. Op. 65. 1 Thlr.

Leipzig, 23. November 1865.

**Breitkopf und Härtel.**

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.