

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 4.

KÖLN, 27. Januar 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Bemerkungen über das Quartettspiel (Schluss). Von L. B. — Ueber die Instrumentalmusik. Von Charles Beauquier. I. — Ferdinand Hiller's neue Clavier-Compositionen für die musicalische Jugend. Von Hsch. — Musik-Abend des Conservatoriums zu Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, dritte Soiree für Kammermusik, Halévy's „Jüdin“ — Darmstadt, Auszeichnung — Leipzig, Concerte — Hannover, Abonnements-Concert — Kassel, Fräulein Grün — München, Niemann, Hans von Bülow — Patti-Concerete u. s. w.).

Bemerkungen über das Quartettspiel.

(Schluss. S. Nr. 2 und 3.)

Verweilen wir noch eine Weile bei Beethoven's Sinfonien, um die von ihm selbst deutlich bezeichneten Modificationen des Tempo's für diejenigen Stellen, wo er ihre Erkenntniss den Vortragenden überlässt, als Beweise für unseren Zweck anzuführen.

Von den Stellen im Scherzo der dritten und im Scherzo der fünften Sinfonie haben wir schon gesprochen; aus derselben fünften gehören im Andante die vierzehn Takte *più moto*, die mit dem Fagott-Solo beginnen (S. 79 der älteren Breitkopf und Härtel'schen Partitur), hieher. — Was den ersten Satz betrifft, so ist wohl an der durch Schindler überlieferten Tradition, dass Beethoven

in den ersten vier Tacten das Haupt-Motiv  in mehr gemessenem Tempo, als die Folge des Allegro's genommen habe, nicht zu zweifeln; ja, in Schindler's Partitur (Manuscript) sind diese Takte sogar mit „Andante“ bezeichnet. Herr Wüllner, Schüler Schindler's, befolgte diese Tradition in der Ausführung des Werkes in Aachen, und es machte eine sehr gute Wirkung, wovon wir uns selbst überzeugten. Schon ehe wir dieser Aufführung beiwohnten, hatten wir diese Anfangstakte stets scharf markirt gewollt, und nichts ist wahrlich widriger, als ein Ueberhüdeln derselben, welches das dritte Achtel fast unhörbar macht.

Am auffallendsten für die Läugner eines *Tempo rubato* in Orchestersachen ist die Stelle in der acht Sinfonie, im ersten Satze, S. 6 (Original-Partitur von T. Haslinger), Tact 6:



und eben so bei allen Wiederholungen. Stände die Bezeichnung nicht da, und es fiele einem Dirigenten ein,

die Stelle im *Tempo rubato* spielen zu lassen, Welch ein Geschrei würden die Metronomisten gegen den Frevler erheben! Und dennoch hätte er die Intention Beethoven's richtig getroffen.

Andere Stellen, in welchen Beethoven die zögernde Bewegung nicht ausdrücklich bezeichnet hat, sind unserer vollen Ueberzeugung nach dennoch so auszuführen, als wäre sie vorgeschrieben. Dahin rechnen wir z. B. im Andante der fünften Sinfonie (S. 67) die sanft auf und ab wogenden Sechs-zehntel-Figuren der Flöte, Oboe und der Clarinetten vor dem Eintritte des *ff* in *C-dur*, deren letzte Staccato-Takte namentlich Verzögerung verlangen; in der Pastorale die zwei letzten Takte (Flöten-Solo) des „Gewitters“, dann im Anfange und am Ende des „Hirtengesanges“ den Ruf des Horns, u. a. m.

Sehen wir uns vollends die Partitur der neunten Sinfonie an, so finden wir gleich im ersten Allegro durch die österen Bezeichnungen von *espressivo* und *cantabile* und *ritardando* an vielen Stellen ein *Tempo rubato* angezeigt, das sich sogar manchmal nur auf Theile eines Tactes bezieht, z. B. nur auf die letzten drei Sechs-zehntel. Man vergleiche S. 11, 12, 15, 17, 21, 23, 28, 33, 38 (*dolce*), 41 (2 Mal). — Im Scherzo gehören hieher die acht Takte *stringendo* (S. 65) und der Schluss-Tact S. 73 *poco ritardando*. Das Adagio gibt durch das gemässigte Tempo des Mittelsatzes in $\frac{3}{4}$ -Tact ein Beispiel der Freiheit der Bewegung im Grossen, was Berlioz ganz unbedeiglich, willkürlich und „störend“ fand, während doch nach der wehmüthigen Klage des Adagio der so innig tröstenden Melodie im *Andante moderato* ein anderer Tact und eine andere Bewegung gar sehr angemessen und ein echt Beethoven'scher Zug sind. — Im Finale vergleiche man S. 98 den Schluss des Recitativs, dann besonders S. 109 und 110 (*poco riten.* bis zum *poco Adagio* mitten im *Allegro assai*), S. 205 (im Chor und Orchester vier Takte *poco Adagio* im *Allegro*), S. 208 (die eilf Takte der

Cadenz des Solo-Quartetts) und S. 222 die vier prachtvollen Takte *Maestoso* mit Chor und Orchester mitten im *Prestissimo*!

Und bei einem Meister, welcher ganzen Massen von Ausführenden den charakteristischen Ausdruck durch freie Bewegung im *Tempo* gebietet, sollte dasselbe Mittel des Ausdrucks im Streich-Quartette, wo nur vier Personen sich darüber zu verständigen haben, verpönt sein?

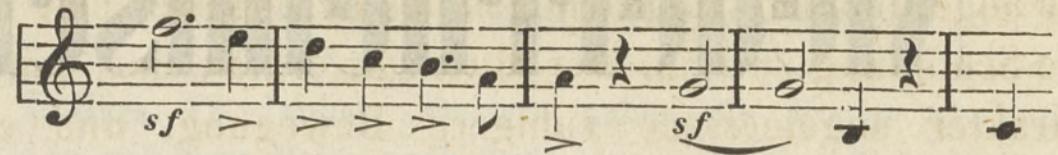
Eine wichtige Notiz über Beethoven's Vortragsweise gibt uns Ries, indem er sagt: „auch im *Crescendo* hielt er oft zurück.“ Möchten doch so manche Dirigenten diesen Wink benutzen und einsehen, dass der Eindruck wachsender Macht und Kraft durch Eilen verhindert und geschwächt, durch Maasshalten und gemessene Breite, die eher zögert, als eilt, erreicht und verstärkt wird! Am überzeugendsten stellt sich das bei der fünften Sinfonie heraus, wenn z. B. das ganze Coda des ersten Satzes von S. 37 bis 43 (ältere Partitur von Breitkopf und Härtel) immer kräftiger, aber auch immer entschiedener rhythmisch gemessen und von dem *fortissimo* S. 40 an etwas gehaltener genommen wird, so dass die beiden Chöre der Bläser und Geiger sich recht schroff einander gegenüber markiren, was durch ein eilendes *Tempo* nicht zu erreichen ist. — Eben so verbält es sich mit den vierzehn Tacten vor dem Schlusse des ersten Theiles des Final-Allegro's, wo die Wucht der vollen Accorde in den Blasinstrumenten und die erforderliche Kraft in den Achtelfiguren, die noch dazu mit *staccato* und *ligato* wechseln müssen,



bei dem *sempre più forte* gar nicht zu erzielen ist, wenn den Instrumenten nicht die gehörige Zeit zum vollen Ton geben gelassen wird, während eine gleichförmig gemässigte Bewegung den mächtigen Eindruck der Tonmassen zu einem gewaltig imponirenden macht. — Denselben Vortrag fordert schon in der zweiten Sinfonie der Schluss des ersten Theiles des Allegro (S. 23) mit den *sf sf* auf den schlechten Tacttheil, und das Coda desselben Satzes namentlich von S. 54 an:



Wir fügen noch aus Weber's Ouverturen hinzu, dass in der Freischütz-Ouverture in Berlin nach dessen eigenem Verlangen die Stelle im *C-dur*-Coda im *ff* der vollen Accorde:



im zurückgehaltenen *Tempo* gespielt wurde, und in der Oberon-Ouverture die Stelle vor der Wiederaufnahme des ersten Theiles (ebenfalls *crescendo* und in vollen Accorden):



eben so vorgetragen werden kann, wie sie auch Mendelssohn ausführen liess, dem man nicht vorwerfen kann, dass er zurückgehaltene *Tempi* liebte.

Manche von unseren Lesern werden diese Hinweisungen auf den Vortrag von Orchesterwerken vielleicht für eine Abschweifung von unserem Ziele halten, allein sie scheint uns keine zu sein, weil, wenn man erkennt, dass Freiheit der Bewegung nicht nur bei Solo-Vorträgen, sondern auch bei der Ausführung von Sinfonien und Ouvertüren herrschen muss, man unmöglich an dem Vorurtheil haften bleiben kann, dass dieselbe im Quartettspiel aufgehoben werden müsse. Und behaupten wollen, dass es in den Quartetten, die nichts Anderes sind als Sonaten für vier Instrumente, keine Stellen gebe, die eines freien Vortrags bedürften, hiesse die Musik überhaupt verläugnen.

Dass das *Tempo rubato* überall und vielleicht noch eher im Quartette, als im Solo, durch falsche Behandlung unangenehm, ja, zu einer widerlichen, dem Geiste der Composition widersprechenden Manier werden könne, wer weiss das nicht, und wer wollte solcher Verkehrtheit das Wort reden? Da verweisen wir wieder auf Ph. Em. Bach: „Es gehört zur richtigen Ausführung dieses *Tempo's* viel Urtheilskraft und ganz besonders viel Empfindung: anders wird bei aller Mühe nichts Rechtes ausgerichtet werden können.“ Verführerisch für unkünstlerischere oder gar schon an Ziererei und falscher Sentimentalität kränkelnde Musiker ist das *Tempo rubato* allerdings und es kann solche schwache Naturen zur Verweichlichung und Versüsslichung der kerngesunden Schöpfungen unserer grossen Meister verleiten. Wo aber, wie bei den Gebrüdern Müller, den älteren und jüngeren, neben einem frischen und kräftigen tonvollen Herausspielen des Inhalts der Werke nach ihrem jedesmaligen Charakter eine verständige Anwendung der Tactfreiheit tritt, da erkennen wir in dieser einen grossen Vorzug des Spiels und ein nicht bloss rathsames, sondern notwendiges Mittel des ästhetischen Vortrags. Ueber die Ausführung des Quartettes in *B-dur* (Allegro, $\frac{4}{4}$ -Tact) von Haydn durch die genannten Künstler schrieb uns A. Schindler unter Anderem: „Der erste Satz erschien in Folge mehrerer am rechten

Orte angebrachten Nuancirungen des Zeitmaasses eine fast neue Schöpfung zu sein. Der Mittelsatz erhielt eine seinem Charakter angemessene ruhigere Bewegung, und erst nachdem er ganz ausgesprochen, ward das erste Zeitmaass wieder ergriffen und der Theil in heiterster Stimmung zum Schlusse geführt. In gleicher Weise behandelte das Schuppanzigh'sche Quartett diesen Mittelsatz.“ Den Vortrag des *C-dur*-Quartetts von Mozart nennt er, besonders in Bezug auf den ersten und vierten Satz, „in Bezug auf feine und überraschende Accente, kurzes Verweilen auf einzelnen Accorden, seinen Ohren bemerkbare Nuancen in der Bewegung, Alles im Geiste der Tondichtung, ein Meisterstück der musicalischen Darstellungskunst“; — eben so bezeichnet er die Vorträge Beethoven'scher Quartette, z. B. die Behandlung des Mittelsatzes im ersten Allegro des *B-dur*-Quartetts Op. 18 u. s. w., als der Tradition von Beethoven's Zeit her entsprechend.

Die gleiche Befriedigung haben wir bei den Vorträgen der jüngeren Gebrüder Müller empfunden, deren Zusammenspiel gerade in dieser Beziehung, nämlich Freiheit im **Tempo**, ganz vorzüglich ist. Auch bedürfen wir für uns in Köln keiner aus der Ferne hergenommenen Beispiele, da die vortrefflichen Leistungen des hiesigen Quartetts uns die Verkörperung der in diesen Artikeln dargelegten Ansichten durch ihr Spiel in jeder von ihren Soireen für Kammermusik darlegen und uns grossenteils eben dadurch zu einer ausführlichen Behandlung dieses Thema's angeregt haben.

Wenn wir hauptsächlich die erste Art des *Tempo rubato*, die im Mässigen und Zurückhalten der Bewegung besteht, besprochen und Beispiele dafür angeführt haben, so ist desshalb die zweite Art der Ausführung desselben, nämlich durch Beschleunigung und Drängen der Bewegung, nicht weniger wichtig. Bei dieser aber ist weniger eine Empfehlung ihrer Anwendung auf das Quartett, als eine Warnung davor vonnöthen, da das Eilen und Drängen in der Durchführung der Tempi überhaupt, dem „Geiste der Neuzeit“ gemäss, denn auch in der Orchester- und Kammermusik oft auf widrige Weise geübt wird. Besonders verdient dabei die Unsitte, die Schluss-Takte eines jeden Allegro-Tempo's zu verschnellern, was von Unverständigen sogar für „Feuer“ ausgegeben wird und doch keinen anderen Eindruck auf den musicalisch Gebildeten macht, als wenn man einem schönen Thiere plötzlich den Schwanz abhiebe, ernsten Tadel. — Gegen alle diese Uebertreiber, welche wie der Taschenspieler die Hexerei in die Schnelligkeit setzen, hilft natürlich auch der Metronom nichts, und Beethoven hatte Recht, wenn er nach vielen verfehlten Versuchen über den Werth desselben ausrief: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Ge-

fühl hat, braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon!“

L. B.

Ueber die Instrumentalmusik.

Von Charles Beauquier*).

I.

Die Vocalmusik ist, wie gesagt, durch die Nothwendigkeit, sich den Gefühlen und Empfindungen, welche sie ausdrücken soll, unterzuordnen, beschränkt: sie muss sich fast ausschliesslich an die Melodie halten. Die stete Rücksicht auf die Worte des Textes und die Charakteristik der Rollen und auf alles, was Scenerie u. s. w. betrifft, legen der dramatischen Musik Fesseln an, wozu dann noch die Begränzung ihrer Sphäre durch ihr Haupt-Instrument, die menschliche Stimme, kommt.

Aus allen diesen Gründen war der Gesang eine nicht genügende Kunstform für die freie Entwicklung der Musik und die vollständige Anwendung aller Mittel, die sie in der Höhe und Tiefe der Töne, den Klangverschiedenheiten, der Tonfülle, dem Wechsel der Bewegung u. s. w. besass. Um darüber unbeschränkte Herrschaft zu üben, musste die Tonkunst auf die Erfindung anderer Werkzeuge als die menschliche Stimme denken, und so entstand die Instrumentalmusik.

Diese, die reine Musik, entwickelt sich in der Unendlichkeit der Töne. Sie ist die freie, selbständige, abstracte Kunst, welche kein Vorbild nachahmt und keine andere Bedeutung als in sich selbst hat. Während die Vocalmusik einfach menschlich bleibt, ausser dem Menschen,

*) Charles Beauquier in Paris hat als Theil der *Bibliothèque de la Philosophie contemporaine*, welche Germer Baillièvre verlegt, eine *Philosophie de la Musique*, Paris, 1865, herausgegeben, ein Büchlein von 200 Seiten in 8., welches die Hauptfragen über das Wesen der Tonkunst auf jene Weise bespricht, in welcher die Franzosen Meister sind, nämlich geistvoll und fesselnd, mithin populär im besten Sinne, ohne der Gründlichkeit und logischen Consequenz Abbruch zu thun. Ein besonderes Interesse gewinnt das Buch aber dadurch, dass Herr Beauquier, der nicht Musiker von Fach ist, sondern sich nur mit philosophischen und literarischen Studien beschäftigt, in diesem seinem Erstlingswerke — er nennt sich in dem Schreiben an uns einen „Debutanten“ — Resultate seines Nachdenkens über die Tonkunst mittheilt, die auf merkwürdige Weise mit den Ansichten übereinstimmen, welche in Bezug auf Stoff und Inhalt der Musik von Hanslick und von uns und den Mitarbeitern an unserer Zeitschrift seit Jahren aufgestellt und vertheidigt worden sind. Dem Anscheine nach ist Herr Beauquier durch selbständige Reflexion zu den Ueberzeugungen gelangt, welche er ausspricht. Wir theilen die Hauptstellen aus dem zwölften Abschnitte seines Buches mit, um die Leser gleich in den Kern desselben einzuführen, während wir später auf den Gang der Ideen in demselben zurückkommen werden.

Die Redaction.

[*]

dessen inneres Leben sie ausdrückt, nicht gedacht werden kann, besteht die Instrumentalmusik ausserhalb des Menschen, ihr Gebiet ist die Unendlichkeit, ihr Stoff eine Materie, die, von einem eigenthümlichen Leben bewegt, schwingt und Töne erzeugt, die sich nach Naturgesetzen und in Formen, welche der Geist geschaffen, verbinden und entfalten.

Die reine, ideale Kunstform ist im Vergleiche zur Vocalmusik eine neuere Schöpfung, und es hat lange gedauert, ehe man die Tonkunst an und für sich als selbständige Kunst begriffen und anerkannt hat. — Uebrigens ist die Geschichte aller Künste ungefähr eine und dieselbe. Jede hat damit angefangen, dem Gedanken willkürlich symbolische Formen zu geben, ehe man dahin kam, sie an sich selbst als Mittel zum Ausdrucke einer besonderen Gattung des Schönen zu betrachten. In den Anfangsstadien gab man den Figuren der plastischen Künste Unterschriften oder Zettel im Munde bei, um ihre Bedeutung zu erklären. Eben so fesselte in früherer Zeit ein enges Band die Musik an die Worte. Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, dieses Band zu lösen und die Musik als reine Kunst in der Form der Instrumentalmusik hinzustellen.

Diese Entwicklung ging sehr langsam von Statten, weit langsamer als bei allen anderen Künsten, vielleicht mit Ausnahme der Landschaftsmalerei, welche auch, wie die Musik, eine romantische Kunst ist.

Bei den alten Meistern war die Landschaft nur ein Accessit, ein Hintergrund der Figuren, wie die Musik nur die Grundirung und Untermalung bildete, auf welcher der Gesang und die Worte sich hervorheben konnten. Die Entwicklung der Landschaftsmalerei hat ungefähr dieselben Stadien durchgemacht, wie die Instrumentalmusik. Die kleinen, blauen, zuckerhutartigen Berge, die Bäche, welche sich durch Wiesen, auf denen sonderbare Thiere weiden, schlängeln, die Schlösser und Ruinen und der ganze Wust von Gegenständen ohne Perspective, die auf den ältesten Gemälden den Hintergrund bilden, nahmen erst nach und nach andere Formen an und wurden allmählich bedeutender, bis sie anfingen, mit den Figuren um den Platz zu kämpfen. Endlich verschwand der ganze Kram, und die Natur, die reine Natur brach in der Landschaft durch, die Natur an und für sich, mit ihren Felsen, Wäldern und weiten Fernsichten: die Figur des Menschen sank zum Accessit, zur Staffage herab und erhielt in der Landschaft keine grösse Bedeutung, als ein Thier, ein Hund, ein Pferd, eine Herde und dergleichen.

Wie die Landschaftsmalerei als selbständige Kunstform in Deutschland und Holland emporgewachsen ist, so ist uns auch die Sinfonie vom Norden her gekommen. In

der Periode der grossen Umwandlung der Ideen über Kunst in Deutschland, welche man mit dem Namen der romantischen bezeichnet, sah man ein, dass jede Kunst eine ihr eigenthümliche, selbständige Existenz haben müsse, welche ausserhalb der engen Gränzen der Anwendung liege, die man ihr bisher zugewiesen habe.

Musik und Landschaftsmalerei sind daher von diesem Standpunkte aus zwei wesentlich romantische Künste und verdanken ihre Vervollkommnung dem modernen Geiste. Damit wollen wir keineswegs sagen, dass die Instrumentalmusik vor den grossen deutschen Sinfonisten des achtzehnten Jahrhunderts gar nicht existirt habe: sie existirte in einer gewissen Gattung, aber auch in dieser hatte sie nur Geltung in ihrer Verbindung mit einer anderen Kunst, mit dem Tanze. Wenn nun auch der Tanz in früheren Zeiten einen ernsteren Charakter, mithin auch die Musik dazu nicht den frivolen Anstrich wie in unserer Zeit hatte, so blieb sich doch das Verhältniss in der Sache gleich, die Instrumentalmusik war Mittel, nicht Zweck, eine Zuthat zu einer anderen Kunst, nicht aber eine selbständige.

Es hat vieler Jahre und einer vollständigen Umwälzung in der Auffassung der Künste bedurft, ehe die Instrumentalmusik zu der idealen Bedeutung gelangte, die sie jetzt hat. Sie ist an und für sich betrachtet und in so fern sie ihren eigentlichen Ausdruck durch die Sinfonie erhalten, die zuletzt gereifte von allen künstlerischen Schöpfungen, und in dem ungeheuren Fortschrittskreise, den die menschlichen Dinge durchlaufen, wird sie die letzte Kunstform sein.

Man darf in der Instrumentalmusik nichts von allem dem suchen, was den Begriff der Oper bestimmt. Die Sinfonie ist ein Bau von Tönen mit Formen, die in Bewegung sind, und im literarischen Sinne bedeutet sie gar nichts. Einige Componisten haben durch ein Programm die Gefühle oder Gedanken (oder gar Gegenstände und Handlungen), welche ihre Sinfonie ausdrücken solle, zu verdeutlichen gesucht. Wir brauchen nicht noch einmal zu beweisen [wir kommen auf den früheren Abschnitt, auf den der Verfasser sich hier bezieht, zurück], dass das eine kindische Idee ist. Die Musiker haben musicalische Formen geschaffen und Töne combinirt, und damit Punktum. Man führe uns nicht etwa die Pastoral-Sinfonie als Einwurf an; eine beweist nichts gegen hundert andere, und zweitens könnte auch die Pastoral-Sinfonie ohne ihren Schaden einen anderen Titel haben, denn ausser der Klangfarbe der Oboe oder Clarinette, die in einzelnen Stellen uns an die Schalmei der Hirten erinnern, aber auch nur, weil unsere Einbildung und hergebrachte Vorstellung dabei an das Ländliche denkt, ist nichts in der Sinfonie, was unmittelbar die Natur copirte oder darstellte. Wer der

Musik in ihrem eigentlichen Wesen und den ihr zugehörigen Formen auf den Grund schaut, sollte, meine ich, eingestehen, dass es ihr eben so schwer fallen muss, hirtenmässig als finanzmännisch zu sein.

So paradox dieser Satz erscheinen mag, so sagt er doch nichts als die handgreiflichste Wahrheit. Man darf in der Instrumentalmusik nicht etwas suchen, was nicht darin ist, nicht Vorstellungen und Begriffe, wie sie das Wort gibt. Das allgemeinste Programm ist noch immer zu speciel, das unbestimmteste noch immer zu bestimmt für sie. Wollte man mit aller Gewalt etwas ausser ihr Liegendes zu ihrer Erklärung hinzuthun, so wäre das allein der Gestus, weil dieser eine Offenbarung des Rhythmus ist und wir uns leicht darin finden, den Rhythmus durch Auge und Ohr zugleich aufzufassen. Es ist keine Frage, dass Ton und bewegte Formen am leichtesten harmoniren. Vom Standpunkte der reinen Musik aus ist mithin der Tanz, das Ballet eine Gattung, welche über der Oper steht. — —

Hätte die Instrumentalmusik eine bestimmte Bedeutung, wie das Wort, so würde man die verschiedenen Sätze derselben nicht bloss durch so allgemeine Bezeichnungen andeuten, wie die Tonart und das Tempo sind, welche dem Laien nichts sagen und nur dem Musiker verständlich sind. Eine Sonate nach ihrem Inhalte zu benennen, z. B. Aernte oder Weinlese, betrogene Liebe oder das Glück der Ehe u. s. w., und sie dadurch für Jedermann kenntlich machen zu wollen, kann vernünftigen Menschen nicht einfallen. Die Instrumentalmusik entspricht niemals Begriffen, die sich durch Worte ausdrücken lassen, wesswegen denn auch jede Beschreibung einer Sinfonie, Sonate u. s. w. für den, der sie nicht gehört hat, ein Unsinn ist. [Der Verfasser führt hier einige Beispiele von Auslegungen Beethoven'scher Sonaten aus Lenz' *Beethoven et ses trois styles* an, und konnte in der That kaum schlagendere Belege für sein Thema finden, und fährt dann fort:] Ist es nun wohl der Mühe werth, solch eine so genannte Kritik zu widerlegen? Kann irgend ein Mensch auf der Welt, wenn er aufrichtig sein will, behaupten, dass ihm eine solche Phantasie eine Vorstellung von der Sonate gegeben habe? Wenn ein musicalischer Schriftsteller in dem Berichte über eine Oper den Inhalt des Libretto's erzählt, so hat das einen Sinn; aber bei einer Sonate, einem Quartette, einer Sinfonie kann von einer Inhalts-Darstellung durch Worte nicht die Rede sein. So gar eine Kritik, die sich von Phantastereien fern hielte und nur ein technisches Protocoll über ein Instrumental-Musikstück gäbe, würden nicht etwa bloss Laien, sondern auch die Musiker selbst nicht verstehen, wenn sie die Partitur nicht dabei vor Augen hätten. [Dieser letzte Satz

enthält eine Wahrheit, die wir bei unseren Anzeigen von Compositionen längst befolgen, indem wir durch eigene Erfahrung und gleiche Ansicht tüchtiger Musiker uns von der Unzweckmässigkeit und Nutzlosigkeit formeller und grammatischer Analysen für solche, welche daraus ein Werk kennen lernen wollen, sattsam überzeugt haben. Für den Unterricht in der Composition und für musicalische Studien haben dergleichen Auseinandersetzungen Zweck und Nutzen, aber auch da nur mit der Partitur in der Hand des Studirenden. Wir stimmen desshalb vollkommen mit dem Verfasser überein, wenn er seinen Paragraphen mit den Worten schliesst:] Ueber Instrumentalmusik kann man nur ein Urtheil abgeben, weiter nichts.

In dem, was Herr Beauquier über die Instrumente selbst schreibt, verräth sich freilich bei Einzelheiten oft der Mangel an Fachkenntniss; Recht hat er aber doch, wenn er über eine Symbolik der Instrumente spottet, die jedem von ihnen einen vorzugsweisen Charakter zuschreiben will. Besser und von Paris aus kommend besonders anerkennenswerth ist, was er über virtuose Technik und Vortrag sagt, wie z. B. folgende Stellen:

Virtuosen, welche ohne Ausdruck des Geistes der Composition spielen, stehen auf gleicher Stufe mit Musikdosen und Drehorgeln.—Der Ausdruck gibt dem Instrumente erst das geistige Leben, welches der vollkommenste Mechanismus nicht im Stande ist, hervorzurufen. Die Herrschaft über das Instrument ist nothwendig, aber nur um dieses an und für sich unabhängige Wesen nach dem Willen und dem Geiste des Künstlers zu beseelen und dem Zuhörer durch das Spiel gleichsam das Bild dessen zu geben, was in der Seele vorgeht. — Uebrigens ist der richtige Ausdruck nicht in die Willkür des Ausführenden gelegt, er muss sich nach der Natur und dem Charakter der Composition richten: der Instrumentalist nimmt also eine hohe Stelle neben dem Componisten ein.—Aber die Clowns auf dem Instrumente, die Derwische der Instrumentalmusik, können nur Mitleid erregen. Von früh bis in die Nacht sich Jahre lang anstrengen, um die Finger seiltanzfertig zu machen, ist doch eine traurige, geistlose Beschäftigung! Aber freilich ist das Publicum mitschuldig an solcher Verunstaltung des Schönen in der Musik. Es liebt die Ueberwindung der Schwierigkeiten in allen Dingen, jedes Kraftstück imponirt ihm. Der Bewunderung und dem Applaus für den Virtuosen, der ihm in zehn Minuten das Resultat seines zehn Jahre und länger geübten Talentes vorführt, liegt dasselbe Gefühl zum Grunde, welches die Menge zum Bravo begeistert, wenn ein Toreador den Stoss des Stiers vereitelt, indem er ihm über den Kopf springt. Diese Erfahrung verführt dann wiederum die

Künstler aus Eitelkeit und Sucht nach Applaus zu Kraftstücken, so dass am Ende namentlich die Violine und noch mehr das Clavier nur wie das Sprungbrett oder das gespannte Seil oder das Voltigirpfad betrachtet wird, auf denen die Meister ihre halsbrechenden Kunstsstücke produciren. Die Sache ist indess jetzt so weit gekommen, dass nothwendig eine Reaction eintreten muss und die Künstler einsehen werden, dass es rühmlicher ist, die Werke der grossen Meister in ihrem Geiste auszuführen, als Hexerei auf dem Griffbrette oder der Claviatur zu treiben. Es kann auch nichts schaden, wenn die Musiker einen Theil der Zeit, die sie für den Mechanismus brauchen, auf ihre intellectuelle Bildung wendeten, worin andere Künstler, zum Beispiel die Maler, ihnen in der Regel überlegen sind.

Ferdinand Hiller's neue Clavier-Compositionen für die musicalische Jugend.

Beim Studium der Musik ist es wie bei jeder anderen Kunst von der grössten Wichtigkeit, dass sich der Schüler nach guten und tüchtigen Vorbildern richte. Wie das Talent allein noch lange nicht den Künstler macht und bildet, so sind auch die Bemühungen selbst der besten Lehrer nur dann von segensreichem Erfolge, wenn dabei auch die richtigen Lehrmittel gewählt und angewendet werden. Wohl fehlt es nicht und hat es nie gefehlt an guten, nach dieser Richtung hinzielenden Compositionen: bei der grösseren Masse aber von unpassendem oder nicht vorzüglichem Material verdient jede neue Erscheinung auf diesem Gebiete um so mehr die aufmerksamste Prüfung und Beachtung.

Bekanntlich haben es selbst die grössten Tondichter nicht verschmäht, zuweilen, von der Höhe ihres Ruhmes gleichsam herabsteigend, auch für die Jugend zu schaffen, so z. B. J. Haydn (*12 petites pièces* und eine Anzahl leichter Sonaten), Mozart (leichte Rondo's, Variationen und Sonaten), Beethoven (zwei Sonaten, Op. 49, Rondo in *C-dur* u. s. w.), Mendelssohn, (sechs Kinderstücke, Op. 72), Schumann (Op. 15, Kinderscenen, Op. 68, Album für die Jugend u. s. w.), Gade (Op. 19, Aquarellen, kleine Tonbilder, Op. 36, Der Kinder Christabend, kleine Clavierstücke), Hiller (kleine Clavierstücke für meine Tony) und Andere.

Vor Kurzem ist Ferdinand Hiller wieder mit zwei neuen, lieblichen Gaben zur wissbegierigen und strebsamen Jugend hingetreten und bietet ihr in Op. 95:

6 Sonatinen (Mainz, bei B. Schott's Söhnen), sodann in Op. 117:

Leichte Lieder und Tänze für das Pianoforte (Leipzig und Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann).

Die Sonatinen bieten, ohne mit besonderer Rücksicht auf den Uebergang vom Leichten zum Schwereren eingerichtet zu sein, in praktischer Weise Beides dar. Was dieselben besonders auszeichnet, ist die stete Berücksichtigung der linken Hand, deren Thätigkeit eine mehr selbständige, wie begleitende ist. Hervorzuheben ist sodann der genaue und vollständig genügend vorgezeichnete Fingersatz. Claviermäßig geschrieben, können dieselben nach kurzer Uebung bald im vorgeschriebenen Tempo gespielt werden.

Das oben Gesagte lässt sich eben so auf die „Lieder und Tänze“ anwenden, die ein stattliches Album von reizend erfundenen, theils längeren, theils kürzeren Stücken bilden, welche sich wegen ihrer ansprechenden Melodien, so wie nirgends gewöhnlichen Harmonisirung besonders zum Vorspielen eignen.

Die vierzig Nummern der Sammlung sind folgende:

1. Marsch.
2. Irländisches Lied.
3. Barcarole.
4. Altfranzösisches Lied.
5. Hirtenlied.
6. Zwiegesang.
7. Deutsches Lied.
8. Romanze.
9. Böhmisches Lied.
10. Carillon.
11. Choral.
12. Soldatenlied.
13. Ständchen.
14. Trauermarsch.
15. Menuett.
16. Ballade.
17. Ländler.
18. Polnisches Lied.
19. Schottisches Lied.
20. Galop.
21. Elegie.
22. Gigue.
23. Wiegenlied.
24. Jägerlied.
25. Ghasel.
26. Russisches Lied.
27. Geschwind-Marsch.
28. Fandango.
29. Gavotte.
30. Geistliches Lied.
31. Italiänisches Lied.
32. Courante.
33. Kuhreigen.
34. Walzer.
35. Spinnlied.
36. Mazurka.
37. Sarabande.
38. Tarantelle.
39. Schwedisches Lied.
40. Polonaise.

Wie man bemerkt, bietet das Album so Vielartiges, dass damit wohl dem Geschmacke und den Wünschen eines Jeden Rechnung getragen sein dürfte, und da dessen Ausstattung eine recht hübsche, ist dasselbe auch in dieser Beziehung als Geschenk und als Festgabe zu empfehlen.

Und so haben denn Lehrer wie Schüler gleich viel Ursache, die besprochenen neuesten kleineren Compositionen des genialen Meisters mit Freude und Interesse entgegen zu nehmen. Möge die Aufnahme überall den Erfolg im Geleite haben, den herbeizuführen jene Musikstücke in so reichlichem Maasse geeignet sind.

Hsch.

Musik-Abend des Conservatoriums zu Köln.

Montag, den 22. Januar 1866.

Das Programm brachte:

1. Sonate für Piano und Violine (I. Satz) von Beethoven.
2. Militär-Concert für Violine (I. Satz) von Lipinski.
3. Clavier-Concert in *G-moll* von Mendelssohn.
4. Quartettsatz von Haydn.
5. Sonate für Piano und Violine von Hauptmann.
6. Andante und Musette für Violoncelle von Goltermann.
7. Clavier-Concert in *Fis-moll* von Hiller.
8. Violin-Concert (I. Satz) von de Bériot.

Die Theilnahme an der Anstalt hatte eine so grosse Menge von Zuhörern herangezogen, dass sich das Local als zu eng erwies. Die Leistungen der jungen Damen und Herren auf dem Piano, der Violine und dem Violoncell erwarben ihnen gerechte Anerkennung und zum Theil rauschenden Beifall. Reiner, echter musicalischer Sinn war überall vorhanden und zeigte, welche eminente Lehrkräfte hier wirken. Ein Streich-Quartett von Haydn, von vier Knaben ausgeführt, welche zusammen genommen etwa ein halbes Jahrhundert zählen mögen, ergötzte die Zuhörer ganz besonders. Die Geigen-Vorträge der Knaben Schwartz und Richartz und der Cello-Vortrag des jungen Blomberg verdienten den reichlich gezollten Beifall. Die technische Sicherheit und empfindungsvolle Lebendigkeit, mit welcher der junge Karl Heimann aus Amsterdam das *Fis-moll-Concert* von Hiller auswendig spielte, geben für die Zukunft des Knaben die bedeutendsten Hoffnungen. Ihre Gesangsschülerinnen nach so kurzer Wirksamkeit vorzuführen, hielt Frau Marchesi noch nicht für statthaft, worin man ihr nur beistimmen kann. Gut wäre es, wenn für die folgenden Musik-Abende ein grösseres Local, etwa der Isabellensaal im Gürzenich, benutzt werden könnte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. 24. Januar. Gestern hörten wir in der dritten Soiree für Kammermusik ausnahmsweise drei Quintette, statt dreier Quartette, eine Abwechslung, die Billigung verdient. Das erste von Niels W. Gade, Op. 8 in *E-moll*, war hier neu, wurde zwar sehr gut ausgeführt, konnte aber das Publicum doch nicht recht erwärmen. Es ist zwar melodienreich, aber die Melodien sind weichlich und ohne Saft und Kraft, wodurch das Ganze, zum Theil auch dadurch, dass diese Melodien fast nur der ersten Violine zufallen, etwas monoton wird. Es ist dieses Quintett eine Composition, die man nur negativ loben kann, indem nichts Hässliches, nichts Abstossendes noch Gesuchtes darin ist; es fliesst Alles ganz hübsch dahin, aber zwischen reizlosen Ufern. Wie anders lebte die Theilnahme der Zuhörer auf bei dem Quintette in *Es-dur* von Mozart, dessen Ausführung so recht bewahrheitete, was wir in dem Artikel im Hauptblatte über das ausdrucksvolle Spiel unseres kölnischen Quartett-Vereins gesagt haben. Den Schluss machte das grosse Quintett von Schumann für Pianoforte und Streich-Quartett, eine der anerkannt besten Compositionen des Meisters, dessen Ausführung vorzüglich gelang. Herr C. Rudorff, Lehrer am Conservatorium, trug die Clavier-Partie mit Verständniss und Feuer und mit lobenswertier technischer Fertigkeit vor.

In der Vorstellung von Halévy's „Jüdin“ am Mittwoch den 31. d. Mts. im Stadttheater, deren Einnahme zum Vortheil des Orchester-Pensionsfonds bestimmt ist, wird Fräulein Garthe vom Hoftheater zu Hannover, welche dort die Gunst des Publicums in hohem Grade erworben hat, die Recha geben.

Der Grossherzog von Hessen-Darmstadt hat dem Hof-Capellmeister Abt in Braunschweig die goldene Verdienst-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Leipzig. Das 11. Gewandhaus-Concert am 1. Januar brachte: Sinfonie in *B-dur* von Beethoven; „Pfingsten“, Chor von F. Hiller (zum ersten Male); Musik zu Byron's „Manfred“ von Rob. Schumann mit verbindendem Texte von R. Pohl, gesprochen von dem grossherzoglichen Hof-Schauspieler Otto Devrient aus Karlsruhe. Die Soli wurden gesungen von Fräulein Scheuerlein, Frau Pögner und dem königl. Hof-Opernsänger Herrn Scharfe aus Dresden.

Das sechste Euterpe-Concert brachte folgendes Programm: Concert Nr. 5, *D-moll*, für Streich-Orchester und zwei Oboen von G. F.

Händel (zum ersten Male aus der so eben erschienenen 21. Lieferung der „Deutschen Händel-Gesellschaft“); Adagio für Flöte von W. A. Mozart, vorgetragen von Herrn A. de Vroye aus Paris; Concert für Violoncell von Goltermann, vorgetragen von Herrn Louis Lübeck; Phantasie über ein Original-Thema für Flöte von Demersseman, vorgetragen von Herrn de Vroye; zwei Stücke für Violoncell: a) „*Chanson villageoise*“ von Ed. Lalon, b) „*La romanesca*“, Tanzlied aus dem 15. Jahrhundert, vorgetragen von Herrn L. Lübeck; Sinfonie *D-moll* von Robert Volkmann.

** **Hannover.** Im vierten Abonnements-Concerte unter der Direction des Capellmeisters J. Bott wurden Meyerbeer's Ouverture zu „Struensee“ und Schumann's *B-dur-Sinfonie* aufgeführt. Der Hof-Opernsänger Max Stägemann sang eine Arie aus Mendelssohn's „Elias“ und Lieder von Schumann und Hartmann mit grossem Beifalle. Ausgezeichneten Erfolg hatte der Hofpianist Herr Alfred Jaell durch den Vortrag eines von Ferdinand Hiller neu componirten und ihm gewidmeten Concertstückes Op. 113 für Pianoforte und Orchester; das herrliche *Andante religioso* und das schwunghafte *Saltarello* erregte stürmischen Beifall und müssen, gut vorgetragen, überall zünden. Ausserdem trug Jaell von seinen brillanten Compositionen die „*Sylphide*“ und die Transcription des „Faust-Walzers“ vor und gab nach wiederholtem Hervorrufe noch das liebliche Idyll „*Home, sweet home*“ zu. Von hier hat sich Alfred Jaell nach Brüssel und Brügge begeben, wo er zu Concerten erwartet wurde.

Kassel. 18. Januar. Unserer Hofbühne steht, wie wir aus zuverlässiger Quelle vernehmen, am 1. September d. J. ein grosser Verlust bevor. Fräulein Grün hat nämlich von mehreren ihr vorgelegten vortheilhaften Anträgen an erste Bühnen ein dreijähriges Engagement am königlichen Opernhouse zu Berlin gewählt. Die Gage beläuft sich die ersten zwei Jahre auf 3000 Thlr., das dritte Jahr auf 3500 Thlr. und 10 Thlr. Spielhonorar.

München. Niemann wird demnächst auf den ausdrücklichen Wunsch des Königs als Tannhäuser und Lohengrin dahier gastiren. Ferner hat der König durch Herrn Ober-Appelrath Lutz Herrn Dr. Hans von Bülow den Auftrag ertheilt, sich bezüglich der in München zu begründenden Kunst- und Musikscole nochmals mit dem Cultus-Ministerium ins Vernehmen zu setzen, um hoffentlich zu einer abschliessenden Verständigung über diese Angelegenheit zu gelangen.

Ullman hat in Wien mit seinen dreizehn Patti-Concerten 40,000 Fl. eingenommen. Schliesslich trat seine Künstler-Gesellschaft noch in einigen Wohlthätigkeits-Concerten auf. — Am 5. Januar fand in Dresden das erste der beiden Patti-Concerte statt, in welchem ausser Carlotta Patti die Künstler Roger, Brassin und Vieuxtemps und in einem Beethoven'schen Trio auch der dortige Violoncellist Grützmacher mitwirkten.

Die Schubert-Sammlung des kürzlich verstorbenen Hofrathes Spann, die dieser vom Hofrath Witaczek geerbt hatte, gelangt nun, einem Wunsche des ersten Eigentümers derselben gemäss, in den Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde. Die Sammlung soll sehr reichhaltig sein und viele noch ganz unbekannte Werke, besonders Lieder des grossen Componisten enthalten. Wir hoffen, die Gesellschaft wird mit diesen Schätzen nicht so engherzig verfahren, wie die „alten Freunde“ Schubert's. Wir haben diese Art der Freundschaft und Pietät einem grossen Tondichter gegenüber nie verstanden, die darin besteht, wie ein Geizhals seine Schätze unter Schloss und Riegel zu bewahren und sie der Mit- und Nachwelt eigenmächtig vorzuenthalten, eine Art der Pietät, die, nebenbei be-

merkt, nicht verhindert hat, dass bei Herrn Hüttenbrenner, auch einem „alten Freunde“, die Oeven mit Opern-Manuscripten Schubert's geheizt wurden. Zwei junge Männer, die, als Schubert starb, kaum geboren waren, Hellmesberger und Herbeck, haben für den Ruhm des Meisters mehr gethan, als alle seine „alten Freunde“. Wir hoffen, dass die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in richtiger Erfassung ihrer Aufgabe für die Verbreitung der noch unbekannten Schubert'schen Werke in möglichst liberaler Weise sorgen werde.

(W. Recens.)

Prag, 17. Januar. Die böhmische Bühne brachte eine Opern-Novität von Smetana: „Die Brandenburger in Böhmen“, die ein sehr dankbares Publicum fand. Smetana, ein Böhme, hat diese Oper für sein national gleichgesinntes Publicum geschrieben, war gewisser Maassen ein Kunst-Martyrer, indem er eine gesicherte Stellung aufgab, um diese Oper hier zur Aufführung zu bringen, wozu es einer sehr geraumen Zeit bedurfte. Zu einer böhmischen Oper gehört wohl mehr, als die Handlung auf böhmischen Boden in czechischer Sprache spielen zu lassen und ihr eine historische Grundlage zu geben. Der Componist versuchte auch, einige Nummern in ein national-musicalisches Gewand zu kleiden, im Ganzen aber verfolgte er die allgemein angenommene neueste Richtung. Dem jungen Componisten ist keineswegs eben so eine glückliche Erfindungsgabe abzuläugnen, wie er überhaupt ein musicalisches Talent besitzt, da sich in diesem seinem Werke so manche Schönheiten herausheben, Manchem fehlt dagegen das Charakteristische; auch könnten die langen Präludien und Ritornelle einer zweckmässigen Abkürzung unterzogen werden. Das Libretto lässt viel zu wünschen übrig. Die Haupthandlung besteht in dem ewigen Entführen und Wiederbringen der drei Töchter des Bürgermeisters, und sind alle Personen durch die Bank zu episodisch gehalten. Die Aufführung war eine exacte. Der äussere Erfolg war für den sein Werk persönlich dirigirenden Componisten ein sehr schmeichelhafter. Er wurde nach jedem Acte gerufen und fand bei der zu seinem Benefiz Statt gehabten dritten Vorstellung einen Lorberkranz, mit nationalen Bändern geschmückt, auf dem Dirigentenpulte.

Der Concertmeister Herr Grün von Hannover, welcher, wie es heißt, die Violin-Professur am hiesigen Conservatorium an Mildner's Stelle aspirirt, hielt im deutschen Theater einen Concert-Vortrag (D-moll-Concert von Spohr und Ballade und Polonaise von Vieux-temps). Sein Spiel ist wohl sehr fein, aber von wenig Wärme durchhaucht; beim grossen Publicum fand er keinen aussergewöhnlichen Anklang.

Wien, 16. Januar. Herr Ernst Pauer spielte Sonntag den 14. d. Mts. Mittags bei den Philharmonikern und Nachmittags bei Hellmesberger, dort das Beethoven'sche C-moll-Concert, hier das Beethoven'sche Geister-Trio. (?) Seinen ausgezeichneten Leistungen wurde an beiden Orten die vollste Beachtung und Anerkennung zu Theil. Die in demselben Concerte in Wien zum ersten Male gehörte A-dur-Sinfonie Karl Reinecke's, der unserem Publicum bisher nur aus seiner reizenden Paraphrase der Erscheinung der Alpen-Fee aus Schumann's Manfred-Musik bekannt war, ist auch eine Art Paraphrase, welcher Schumann'sche Gedanken, Wagner'sche Harmoniewendungen und Berlioz'sche Instrumentationsweisen zur Grundlage dienen, geschickt compilirt, gewandt und frisch vorgetragen. Es finden sich manche recht interessante Stellen, zumal im Scherzo und gegen den Schluss des Finale. Es ist eine Arbeit, die im Hinsicht auf die Mache alle Achtung verdient, die ihr denn auch von Seite der Zuhörerschaft zu Theil wurde.

Am Samstag den 13. Januar überreichte im Namen des akademischen Lesevereins in Wien eine Deputation desselben dem Dichter Grillparzer zu dessen fünfundsechzigstem Geburtstage eine Huldigungs-Adresse, die der Gefeierte in geistvoller und erhebender Weise erwiederte.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

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

- Bargiel, W., Op. 30, Symphonie in C für Orchester. Partitur. 5 Thlr.
 — — Dito. Orchesterstimmen. 6 Thlr. 10 Ngr.
 — — Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten. 2 Thlr. 15 Ngr.
 Beethoven, L. v., Symphonies. Partition de Piano par F. Liszt.
 Nr. 1. Ut maj. (C-dur) 1 Thlr. 15 Ngr.
 Nr. 2. Re maj. (D-dur) 2 Thlr.
 Gernsheim, F., Wächterlied aus der Neujahrsnacht des Jahres 1200 (aus Scheffel's „Frau Aventiure“), für Männerchor und Orchester. Op. 7. Clavier-Auszug und Chorstimmen. 25 Ngr.
 Grimm, J. O., Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 13. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Ketterer, E., Grande Fantaisie de Concert sur le Songe d'une Nuit d'Eté de F. Mendelssohn-Bartholdy pour deux Pianos. Op. 165. 1 Thlr. 5 Ngr.
 Krause, A., Kyrie für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 16 a. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug. 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 — — Dito. Chorstimmen. 10 Ngr.
 — — Sanctus und Benedictus für Solostimmen, Chor und Orchester. Op. 16 b. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug. 27 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 — — Dito. Chorstimmen. 10 Ngr.
 Mozart, W. A., Quartette für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Neue Ausgabe. Nr. 2. Es-dur. 2 Thlr.
 Reinecke, C., Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom „Nussknacker und Mausekönig“ für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 46. Complet. 2 Thlr. 5 Ngr.
 Scarlatti, Dom., Sonaten für Clavier. Heft I. 1 Thlr. 10 Ngr.
 — — Dito. Heft II. 1 Thlr. 15 Ngr.
 Stiehl, H., Troisième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 50. 3 Thlr. 20 Ngr.
 Violin-Concerte neuerer Meister, Beethoven, Mendelssohn, Ernst, Lipinski. Zum Gebrauche beim Conservatorium der Musik in Leipzig genau bezeichnet und herausgegeben von Ferd. David. Complet, brochirt. 3 Thlr.
 Wagner, R., Eine Faust-Ouverture für grosses Orchester. Für das Pianoforte zu zwei Händen übertragen von H. von Bülow. 25 Ngr.

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.