

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 22.

KÖLN, 26. November 1853.

I. Jahrgang.

Zur Physiologie des musicalischen Drama's.

III.

Wenden wir uns jetzt zur besonderen Betrachtung der einzelnen veröffentlichten Dramen Wagner's.

Der „Fliegende Holländer“ ist jedenfalls die frischeste, unwillkürlichste Conception seiner Phantasie; die Anlage ist frei von jeder Berechnung, die Schilderung beruht auf eigener Anschauung, auf individuellen Eindrücken und Empfindungen. Aber eben desshalb ist das Werk so subjectiv gehalten, dass es auf den Titel eines dramatischen keinen Anspruch machen kann; es geht ihm, abgesehen von dem Ungeheuerlichen der Musik, alle und jede Bühnenwirkung ab.

Die Fehler der früheren Romantiker vereinigt es sämmtlich in sich und bietet nur sehr wenige Vorzüge dieses Genre's dar. Der Zuhörer wird von vorn herein in eine todtenhafte Erstarrung versetzt, die theils durch das Stocken der Handlung, theils durch die Gräulichkeit des Sujets, theils durch das Wilde der Scenerie, theils endlich und hauptsächlich durch das Disharmonische und Schwerfällige der Orchestermusik hervorgerufen wird. Drei vereinzelte Lichtpunkte — der Spinnchor, die Bass-Arie des zweiten und das Duettino des dritten Actes — lassen die Nacht rings umher nur um so finsterer erscheinen.

Der Held und Mittelpunkt dieses Tongemäldes ist eine eben so bizarre Erscheinung, wie Bertram, aber zugleich eine sehr langweilige, während jener doch pikant ist. Der weibliche Charakter ist eben so unnatürlich und verzerrt, die Aufopferungslust des Mädchens durch nichts motivirt, sie selbst eine zweite Somnambule. Die schreiend starken Accente in den Gesang-Partieen entschädigen nicht für die gezwungene, meist unmelodische Führung der Stimmen, welche noch obendrein vom Orchester todt gehetzt werden. Die Naturschilderung, die Matrosen-Chöre mögen wahr sein, mögen eine gleich betäubende Kraft besitzen, als wirklicher Seesturm und Theerjacken-Gesang, aber — schön sind sie nicht. Uebrigens geräth Wagner hier, wie

so oft, in grellen Widerspruch mit seiner Lehre, indem er ja in seiner Operntheorie die vage Tonmalerei, „die Ausgedrücktes, nicht Ausdruck enthalte“, gänzlich verwirft. Wo endlich im „Holländer“ das „rein-menschliche Element“ enthalten sein soll, ist nicht zu ergründen. Unerklärlich ist und bleibt es daher, wie Wagner diesen Operntext in sein Beispielbuch mit aufnehmen, ihn als das Model eines musicalischen Drama's aufstellen konnte.

Man wird vielleicht einwenden, es sei der „Holländer“ der Entwicklungsknoten für die beiden folgenden Dramen gewesen. Aber welche Aehnlichkeit, wenigstens welche ähnliche Vorzüge sind darin, gegenüber denen der letzteren, aufzufinden? Wir wüssten keine.

Wohl aber begegnen wir im „Tannhäuser“ derselben Wildheit der Leidenschaft, derselben Armuth an Handlung, derselben Sprödigkeit in der Führung der Stimmen, theilweise derselben Bizarerie der Charaktere. Eine ausführliche Darstellung und Beurtheilung dieser Oper ist indessen kürzlich in diesen Blättern auf so gründliche und scharfsinnige Weise erfolgt, dass wir uns derselben gänzlich enthalten können. Nur auf zwei Punkte wollen wir, zur weiteren Beurtheilung der angeblichen Reformation der Oper, näher eingehen.

Wagner hat, unwissentlich, eine Selbstkritik seines „Tannhäuser“ geschrieben, wie sie kein parteilos Kunstrichter besser hätte schreiben können. Er sagt von einer gewissen Oper Folgendes: „Der Text ward mit Haut und Haar in den Melodieen verbrannt, letztere aber machte der Componist meist im Voraus fertig, brach sie, um dem Texte keinen zu erkennbaren Zwang anzuthun, in Stücke und fügte die einzelnen Theile, je nach dem declamatorischen Erfordernisse der Textesworte, zu einem künstlichen Mosaik zusammen.“ Nun hat zwar der Verfasser jener Leit-Artikel über den „Tannhäuser“ schon mit Recht auf die grosse Aehnlichkeit hingewiesen, welche diese Oper theilweise mit Weber's „Euryanthe“ hat. Wir behaupten aber, die ganze Erfindung des zweiten Actes, ja, sogar die ganze Anwendung und Behandlung seines Inhalts, ist aus einer sehr ge-

schickten und dankbaren Nachahmung der gleichen Situationen in jener Oper entstanden. Aber wir läugnen, dass Wagner's Definition von der Euryanthen-Musik, denn diese ist in den oben angeführten Worten gemeint, die richtige sei, und finden, dass sie weit besser auf seine eigene Musik passt. Wenn er übrigens ferner die Chezy'sche Dichtung zu Weber's Oper als einen der unglücklichsten Operntexte bezeichnet, so prallt dieser Schuss mit entschiedener Schnellkraft auf den Schützen zurück. Denn die unbefangene Kritik hat dem gleichfalls ganz undramatischen, weil lyrischen Texte zum „Tannhäuser“ noch keine besondere Anerkennung zu Theil werden lassen, mag auch der Form, der Sprache und dem Verse volle Anerkennung zu Theil werden. Die Erfolge der Oper beim Publicum sind durch die äusseren Umstände zu sehr bedingt, als dass man daraus auf ihre Dauer schliessen könnte. In Dresden liess die Oper — das aristokratisch-katholische Publicum ausgenommen — kalt, wie Wagner selbst gesteht; in Weimar herrscht das Local-Interesse und Liszt's Autorität vor; an anderen Orten dürften theils die Sympathieen für das unverdiente harte Schicksal des Künstlers, theils die literarischen Lärmtrumpeten seiner Freunde besonders schwer in die Wagschale fallen.

Die Lyrik greift, namentlich im dritten Acte, so breit und ausschliesslich Platz, dass dadurch, trotz aller instrumentalen Würze, der Hörer höchst gelangweilt und zum Vergessen des vorher Gehörten veranlasst wird. Nur der, welcher sich, „rein-menschlichen Gedanken“ fern, mit Treugläubigkeit zur römisch-katholischen Kirche bekennt, oder es liebt, in mittelalterlicher Mystik zu schwelgen, kann von dieser fast ununterbrochenen Kette von Gebetsängen und Reueliedern in eine erquickliche Stimmung versetzt werden. Ueberhaupt versteht es Wagner sehr, durch oft peinlich zähe Fortführung langsamer Zeitmaasse seine Hörer müde und mürbe zu machen. Was soll man aber zum Inhalte dieses schleppenden dritten Actes, zu diesem Siege des Wunderglaubens sagen? Wagner ist, wie gesagt, der Mann des Widerspruchs. In seiner Theorie eifert er gegen die mittelalterliche Romantik und setzt den christlichen Mythus, dem alt-griechischen gegenüber, auf ein Minimum poetischen Werthes herab. „Nur der Grieche kam durch Vergleichung der äusseren Erscheinungen mit dem Menschen zum Menschen selbst, der im christlichen Mythus sich selbst fremd geworden war, indem dessen Inhalt das Sterben, die Sehnsucht nach dem verklärenden Tode ist.“ „Im griechischen Drama war wachsende Bewegung bis zur Katastrophe“ — d. i. Steigerung —, „im

christlichen musste mit dem Sturme des Lebens begonnen werden, um die Bewegung zum schwärmerischen Ersterben abzuschwächen.“ Nun wahrlich, im „Tannhäuser“ wird in diesem Genre gewiss das Möglichste geleistet!

Und hier kommen wir zur Besprechung dessen, was den inhaltlichen Kern des Drama's der Zukunft bilden soll, zu Wagner's Losungswort vom „Reinmenschlichen“.

Nach ihm ist der Mensch im Staate untergegangen. „Das Individuum im Kampfe mit dem Staate“ — d. i. den staatlichen Einrichtungen, Gesetz und Sitte — „kann vom Dichter nur als ein Gedachtes, gestalt- und farblos Unvorhandenes (?) dargestellt werden.“ Aus dieser mehr als dunklen Definition, einer negativen, kann man natürlich bloss schliessen, dass Wagner den Menschen nur dann als Object poetischer, insbesondere dramatischer Auffassung zulassen will, wenn wir ihn aller Cultur entkleidet, allen gegebenen Verhältnissen entrückt, also im puren, nackten Naturzustande vor uns haben. Die Haupt-Momente dieses paradiesischen Lebens sollen für den Dichter, der mit der Vergangenheit gebrochen, sein: „Jugend und Alter, Wachsthum und Reife, Eifer und Ruhe, Thätigkeit und Beschaulichkeit, Unwillkür und Bewusstsein.“ Demnach dürften eigentlich künstighin nur wilde Völkerstämme auf der Bühne geduldet werden. Denn die Sphäre anderer Personen muss doch irgend einer Zeit der Culturgeschichte angehören. Uebrigens kann der Philosoph sich wohl mit der Abstraction des „Reinmenschlichen“ befassen, aber der dichterischen Phantasie wird dieses eben so unmöglich sein, als der thierischen Lunge das Einathmen der reinen Lebensluft, des unvermischten Sauerstoffes. Sie müsste sehr bald im Reinmenschlichen ersticken!

Zu jenem Trugschlusse gelangt Wagner aber theils auf Grund seiner politischen Ansicht, nach welcher er, selbstverständlich, keiner Partei angehören will, theils seiner psychologischen Auffassungsweise, in welcher er Materialist und fest von der sinnlichen Einheit des menschlichen Wesens überzeugt ist. Dennoch eifert er so gewaltig gegen die „Verstandes-Dichter und -Componisten“; dennoch will er nur vom Gefühl des Dichters auf das Gefühl des Hörers gewirkt wissen und findet das Unnatürliche des Drama's, des Romans, der Oper vor der seinen darin, dass deren „Inhalt, der sich abwechselnd an den Verstand und das Gefühl zu wenden habe, ein zweispaltiger, uneiniger“ — und daher künstlerisch unzulässiger — „sei“. Damit erkennt er aber eben wieder den Dualismus der menschlichen Natur an!

Diesem in Nebel und Dunst verschwimmenden Begriffe des „Reinmenschlichen“ suchen wir nun aber in Wagner's dramatischen Modellen vergebens nach. Die ganze dürftige Handlung des „Holländers“ ist auf den eigenthümlichen Umgebungen der Personen basirt; der „Tannhäuser“ ist historischen Ursprungs: die beiden auf dem gegebenen Hintergrunde sich darin bekämpfenden Elemente sind der symbolische Geisterspuk und der positive Christenglaube. Nun gut: so sollen diese beiden Dichtungen wohl nur Durchgangspunkte zur wahren dramatisch-musicalischen Poesie, und diese endlich selbst im „Lohengrin“ anzutreffen sein? Wir werden aber finden, dass auch hier die Scene in einem von Wagner so unpoetisch gehaltenen „Staate“, nämlich im Lehns-Staate, spielt, während die des „Holländers“ einem Handels-Staate, die des „Tannhäuser“ aber einem kirchlichen angehört.

Die Bekanntschaft des „Lohengrin“ haben wir nur mit dem Auge gemacht, zum Gehör ist er uns noch nicht gekommen. Dennoch müssen wir bekennen, dass uns dieses Werk nach sorgfältiger Prüfung eine ungleich höhere und beachtenswertere Stellung einzunehmen scheint, als Wagner's frühere Dichtungen. Man findet hier ein echt dramatisches Gebilde, von zart poetischem Hauche durchweht und von einer fast ganz befriedigenden Wirkung. Die Charaktere sind sicher gezeichnet, die Gegensätze treffend hervorgehoben, die äusseren Umgebungen treu und lebhaft geschildert. Die Sprache ist edel und sehr gewählt, ohne manierirt zu sein. An Breiten leidet das Werk nur wenig. Sein Hauptfehler aber ist die schon oft gerügte Entwicklung, welche den Hörer frostig ergreift und zuletzt gegen den Helden gänzlich abkältet. Auf die musicalische Seite des Drama's gehen wir hier nicht ein, deren Besprechung einer competenteren Feder überlassend.

Das Wunder bildet auch die Basis des „Lohengrin“. Das Wunder aber eben ist es, welches nach Wagner's Ansicht die Opern-Reform herbeiführen soll. „Nur durch das Wunder kann der Dichter die allverständlichsste Einheit im Drama herstellen, indem dasselbe nicht, wie das Wunder des christlichen Dogma's, die Natur der Dinge aufhebt, sondern sie dem Gefühle (?) begreiflich macht.“ Mehr erfährt man nicht. Wohl aber wird man an dieser kurzen und dunklen Deutung wieder irre, wenn man die frühere Behauptung Wagner's damit vergleicht, nach welcher „der Mythus die Dinge erfasst, wie sie dem Auge erscheinen, nicht, wie sie wirklich sind“. Diese Auffassung der Dinge nach dem Scheine soll sie also auf das verständlichste begreiflich machen!

In den drei Opern-Dichtungen, welche inhaltlich nur das Eine mit einander gemein haben, dass die Sage in ihnen die Hauptpartie bildet, soll nun nach Wagner eine neue specifische Poesie liegen, welche er für die des allein wahren und echten Drama's hält. Die Fabel des Holländers wird aber mit derselben symbolischen Andeutung gebraucht, wie die des ewigen Juden, und die des Tannhäusers im Hörselberge verräth die gleiche dichterische Absicht, welcher wir schon lange vorher in der von Armida und Rinaldo begegnet sind. Die symbolische Andeutung eines menschlich-wahren Verhältnisses ist nun im „Lohengrin“ in dem Gral-Geheimnisse zu finden, welches den Helden umhüllt. Das Recht des liebenden Mannes, vom Weibe seiner Wahl unbedingte Hingebung verlangen zu können, spricht sich in der Festhaltung dieses Geheimnisses, Else gegenüber, aus. Es ist recht spannend erfunden, aber der rein-menschliche Charakter des Helden leidet darunter noch weit mehr, als im Tannhäuser, so dass Lohengrin am Schlusse der Oper bei seinem Scheiden weder Zuneigung noch Bewunderung im Hörer zurücklassen kann.

Noch einmal: C. M. v. Weber über Beethoven *).

Siehe Weber's Mittelklassene Schriften Vol. I. P. 21.

Der von A. Hitzschold mitgetheilte, in Nr. 20 abgedruckte Brief C. M. von Weber's an Nägeli hat einige Zuschriften an uns veranlasst, welche dasselbe Thema, nämlich die auffallend irrite und schroffe Beurtheilung Beethoven's durch Weber, betreffen. Die interessanteste Mittheilung ist die folgende, welche von dem hochgeschätzten Kunst-Veteranen Hrn. Schnyder von Wartensee herrührt, in dessen Besitz sich die Quelle derselben, die Nummer 309 des Morgenblattes, vom 27. December 1809, befindet. Dort ist zu lesen;

„Fragment einer musicalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird.

„Voll Zufriedenheit über eine Vormittags glücklich geendete Sinfonie und ein vortreffliches Mittagsmahl, entschlummerte ich sanft und sah mich im Traume plötzlich in den Concertsaal versetzt, wo alle Instrumente, belebt, grosse Assemblee unter dem Vorsitze der gefühlvollen und mit naiver Naseweisheit erfüllten Oboe hielten. Rechts hatte sich eine Partie aus einer *Viola d'amour*, Bassethorn, *Viola di Gamba* und *Flûte douce* arrangirt, die über die verslossenen guten alten Zeiten klagetönten; links hielt die Dame Oboe Cirkel mit jungen und alten Clarinetten und Flöten,

*) Vergl. Nr. 20: „Ein Urtheil Weber's u. s. w.“.

mit und ohne unzählige Modeklappen, und in der Mitte war das galante Clavier, von einigen süßen Violinen, die sich nach Pleyel und Gyrowetz gebildet hatten, umgeben. Die Trompeten und Hörner zechten in einer Ecke, und die Piccoloflöten und Flageolettchen durchwirrten den Saal mit ihren naiven, kindlichen Einfällen, wovon Mama Hoboe durchaus behauptet, es sei echt Jean Paul'sche Anlage, durch Pestalozzi zur höchsten Natürlichkeit erhoben, in ihren Tönen. Alles war seelenvergnügt, als auf einmal der grämliche Contrabass, von einem Paar verwandten Violoncellen begleitet, zur Thür hereinstürmte und sich voll Unmuth auf den dastehenden Directions-Stuhl warf, dass das Clavier und alle anwesenden Geig-Instrumente vor Schrecken unwillkürlich wiederklangen. Nein, rief er aus, da sollte einen ja der Teufel holen, wenn täglich solche Compositionen vorkämen! Da komme ich eben aus der Probe einer Sinfonie eines unserer neuesten Componisten, und obwohl ich, wie bekannt, eine ziemlich starke und kräftige Natur habe, so konnte ich es doch kaum mehr aushalten, und binnen fünf Minuten wäre mir unausbleiblich der Stimmstock gesunken und die Saiten meines Lebens gerissen. Hat man mich nicht wie einen Geissbock springen und wüthen lassen, habe ich mich nicht zur Violine umwandeln sollen, um die Nicht-Ideen des Herrn Componisten zu executiren, so will ich zur Tanzgeige werden und mein Brod mit Müller'schen und Kauer'schen Tanz-Darstellungen verdienen.

„Erstes Violoncell (sich den Schweiss abwischend): Allerdings haben *cher père* Recht; ich bin auch so fatigirt, dass ich seit den Cherubini'schen Opern mich keines solchen Echauffements erinnere.

„Alle Instrumente: Erzählen Sie! erzählen Sie!

„Zweites Violoncell: Erzählen lässt sich so etwas kaum, und eigentlich wohl noch weniger hören; denn nach den Begriffen, die mir mein göttlicher Meister Romberg eingeflösst hat, ist freilich die von uns eben executirte Sinfonie ein musicalisches Ungeheuer, wo weder auf die Natur irgend eines Instrumentes, noch auf Ausführung eines Gedankens, noch auf irgend einen anderen Zweck, als den des neu und originel Scheinenwollens hingearbeitet wäre. Man lässt uns gleich der Violine in die Höhe klettern

„Erstes Violoncell (ihn unterbrechend): Als ob wir das auch nicht eben so gut könnten!

(Wir beseitigen hier die vielen noch folgenden Gespräche der anderen Instrumente, deren fast jedes einzelne seinen Beitrag liefert mit anzüglichen Witzen

oder auch mit ordinären Bemerkungen, und fahren im Contexte weiter fort.)

„Auf einmal trat der Calcant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente aus einander; denn sie kannten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte und den Proben entgegentrug. Wartet! rief er: rebellirt ihr schon wieder? Wartet! gleich wird die *Symphonie Eroica* von Beethoven aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe röhren kann, der melde sich.

„Ach, nur das nicht! baten alle. Lieber eine italiänische Oper; da kann man doch noch zuweilen dabei nicken, meinte die Bratsche.

„Larifari! rief der Calcant: man wird euch schon lehren. Glaubt ihr, dass in unseren aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigirt, euretween ein Componist seinem göttlichen, riesenhaften Ideen-Schwunge entsagen wird? Gott bewahre! Es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung und Leidenschaft, wie die alten Künstler Gluck, Händel und Mozart wähnten, die Rede. Nein, hört das Recept der neuesten Sinfonie*), das ich so eben von Wien erhalten, und urtheilt danach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer, abgerissener Ideen, wo ja keine mit der anderen Zusammenhang haben darf; alle Viertelstunden drei oder vier Noten! — das spannt! Dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, Alles mit der gehörigen Portion General-Pausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem die Zuhörer vor lauter Spannung schon auf das Allegro Verzicht gethan, ein wüthendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muss, dass kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Uebergänge von einem Tone in den anderen dürfen nicht fehlen, man braucht sich aber desswegen gar nicht zu geniren, man braucht z. B. wie Paer in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen und auf dem Tone, in den man gern will, stehen zu bleiben, so ist die Modulation fertig. Ueberhaupt vermeide man alles Geregelte; denn die Regel fesselt nur das Genie. —

„Da riss plötzlich eine Saite an der über mir hangenden Guitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein grosser Componist im neuesten Genre oder — ein Narr zu werden.

„Carl Marie.“

Wenn diese Actenstücke die unbegreifliche Verblendung Weber's über den grössten Tondichter aller Zeiten

*) Wahrscheinlich Anspielung auf die vierte Sinfonie in B-dur.
Anm. d. Einsenders.

unzweifelhaft darthun, so rechtfertigen sie zu gleicher Zeit Schindler's Angaben in Beethoven's Biographie über Weber's Ansicht und Gesinnung diesem gegenüber. Bei historischen Dingen hört die Gemüthlichkeit eben so gut wie bei Geld-Angelegenheiten auf, und vor dem Briefe an Nägeli und dem Aufsatze im Morgenblatte, als diplomatischen Urkunden, müssen die, namentlich von Dresden aus früher erhobenen Anklagen gegen Schindler, die nicht aufhörten, ihn der „böswilligen Seitenblicke, der Lüge, des persönlichen Hasses, der Herabsetzung Weber's, der Götzendienerei u. s. w.“ zu zeihen (s. besonders Nr. 47 der Leipz. N. Zeitschr. f. Mus. vom J. 1840) in nichts verschwinden.

Eines dürfen wir jedoch bei dieser ganzen Sache nicht ausser Acht lassen, das ist die Jugend Weber's, in welcher er stand, als er sich herausgenommen, im Allgemeinen so absprechend über Beethoven zu urtheilen. Wir haben im December des Jahres 1809, aus welchem die oben wieder abgedruckte Spötterei über Beethoven's Sinfonieen herrührt, und im Frühjahr des Jahres 1810, in welchem der Brief an Nägeli geschrieben wurde, nicht etwa den Componisten des Freischützen (1821), der Euryanthe (1823) und des Oberon (1826) vor uns, sondern einen jungen Musiker, der im December 1809 eben erst dreißig Jahre alt geworden war (geb. den 18. Dec. 1786) und zwar schon einige hübsche Claviersachen, auch die Oper „Silvana“ (viel später erst gedruckt) und ein paar ungedruckte Sinfonieen geschrieben hatte, aber doch im Jahre 1810 mit Meyerbeer und Gänsbacher zum zweiten Male des Abtes Vogler gründliche Anleitung zur Composition zu benutzen für gut fand. Von Beethoven lagen freilich zu jener Zeit schon an die siebenzig Werke vor, darunter sechs Sinfonieen, neun Violin-Quartette, vier Clavier-Concerde und die meisten Clavier-Sonaten, so dass des jungen Weber Urtheil, wenn wir ihm auch ein sicheres Selbstgefühl und die Ahnung seiner künstigen Grösse zu Gute halten wollen, doch immer etwas arg Befremdendes und psychologisch Merkwürdiges in sich schliesst, zumal wenn man bedenkt, dass er auch noch vier Jahre später, bei Erscheinung der A-dur-Sinfonie von Beethoven (1813), diesen als reif für das Narrenhaus erklärte! *Tantaene animis colestibus — irae oder errores?*

L. B.

Aus München *).

Unsere Odeons-Concerte haben am 1. November begonnen, und zwar mit einer Aufführung, welche wohl mit Recht ein Ereigniss in der musicalischen Welt zu nennen ist, mit der Aufführung von Beethoven's *Missa solemnis* in *D-dur*. Die norddeutschen musicalischen Blätter lassen sich im Allgemeinen eine Vernachlässigung der süddeutschen Musikzustände zu Schulden kommen, und Sie nehmen es mir nicht übel, wenn ich die Niederrheinische Musik-Zeitung, welche auch in Baiern mit grossem Interesse gelesen und in ihrer gediegenen Richtung vollkommen anerkannt wird, davon ebenfalls nicht ganz freisprechen kann **). Die Kunstgenüsse, welche die münchener Oper darbietet, sind zahlreich und gehören, im Ganzen genommen, zu den gediegensten in Deutschland [?], abgesehen von dem Besitz einzelner Gesangesgrössen, den wir anderen Residenzen nicht streitig machen wollen. Die Odeons-Concerte geben in ihren Programmen eine Auswahl von musicalischen Werken, welche jedem Concert-Institut Ehre machen würde; der Gedanke, ihre diesjährige Eröffnung mit dem obengenannten Riesenwerke Beethoven's zu beginnen, ist allein schon Beweises genug für diese Behauptung, welche außerdem durch das, was wir im Laufe des Winters hören werden, wie eine Cantate von J. S. Bach, Beethoven's Sinfonie Nr. III und Nr. VII, dessen vier

*) Nicht von unserem gewöhnlichen münchener Correspondenten.

**) Wir können diesen Vorwurf nicht als gerecht hinnehmen und verweisen namentlich auf die „Wiener Briefe“ in unseren Blättern und auf die Correspondenzen aus München selbst. Dass wir unsere Spalten auch Berichten und Ansichten, welche mit denen unserer Correspondenten nicht übereinstimmen oder sie ergänzen, gern öffnen, haben wir oft bewiesen und werden fernerhin fortfahren, auch in diesem Punkte der Unparteilichkeit zu huldigen, welche allein die Theilnahme der musicalischen Welt für ein Kunstblatt sichern kann. An wem liegt es aber, wenn selbst bedeutende musicalische Leistungen in Deutschland unbeachtet bleiben? Einzig und allein an den Musikern und gebildeten Dilettanten selbst, welche alle zwar sehr gern etwas über das, was in ihrer Nähe vorgeht, lesen, aber theils zu bequem, theils zu gleichgültig sind, etwas darüber zu schreiben und das Streben der Redactionen nicht bloss durch passive, sondern durch active Theilnahme zu unterstützen.

Wir ergreifen diese Gelegenheit, auch dem Hrn. X. den Empfang seines Briefes (mit dem Poststempel E., 16. Nov.) anzuzeigen, welcher ein ähnliches Thema bespricht. Wir finden die darin enthaltenen Bemerkungen in mancher Hinsicht begründet und hegen die Hoffnung, dass der geehrte Schreiber selbst uns in Stand setzen möge, den von ihm ausgesprochenen Wünschen in Bezug auf die dortigen Kunstrestitutionen zu entsprechen und ihn als competenten Richter anzuerkennen.

D. Red.

Ouvertüren zu Fidelio, dessen Ouverture zu Coriolan, Sinfonie in Es von Haydn, in G-moll von Méhul, Mendelssohn's Elias und Athalia, F. Schubert's 23. Psalm u. s. w., vollkommen gerechtfertigt wird. Das Orchester ist vortrefflich und darf den Wettstreit mit jeder anderen deutschen Capelle nicht scheuen. Den neuesten und schlagendsten Beweis hat die abgerundete, sichere und klare Ausführung eines Werkes gegeben, welches in solcher Vollendung wohl schwerlich schon irgendwo zur Erscheinung gebracht worden ist. Der Eindruck war darum denn auch ein ganz ausserordentlicher, und Herr General-Musik-Director Franz Lachner feierte im Verein mit allen Mitwirkenden einen wohlverdienten Triumph.

Das Orchester bestand aus 14 ersten und 14 zweiten Violinen, 10 Bratschen, 10 Violoncelli und 8 Bässen, 2 *Flauti soli* und 2 *ripieni*, 2 *Oboi*, 2 *Clarinetts*, 4 *Corni*, 4 *Fagotti*, Trompeten, Pauken und Posaunen. Der Sängerchor zählte mit Einschluss der Solisten 113 Personen, nämlich 30 Soprani, 30 Alti, 24 Tenori und 24 Bassi. Wenn diese Zahl den grossen Chören am Rheine bei den Musikfesten und den Concert-Aufführungen bei Ihnen in Köln auch nicht gleich kommt, so war doch dieser Chor vollkommen kräftig und klangvoll, zeigte ein sehr richtiges Verhältniss der Stimmen zu einander, und gab eben so wie das Orchester die Ueberzeugung, dass die künstlerischen Kräfte nach allen Richtungen hin zureichend waren, um das göttliche Werk in seiner vollen Glorie erscheinen zu lassen. Ein heiliger Eifer beseelte alle Mitwirkenden auf sichtbare Weise, alle waren sich der hohen Aufgabe bewusst, deren vollendete Lösung nicht bloss technische Tüchtigkeit, sondern Begeisterung für die Kunst forderte. Die Soprane, alle musicalisch, zeichneten sich besonders aus — es war sehr zweckmässig, dass der Dirigent diejenigen, welche das hohe b und h nicht hell und rein hatten, in der tiefen Octave mitsingen liess, wodurch denn die genannten Töne in den 12—15 Stimmen, welche ihrer mächtig waren, glockenrein und urkräftig durchschlugen,

Den Solisten kann man auch bei strenger Kritik das Zeugniß geben, dass sie Herren ihrer Aufgabe waren. Die Sopran-Partie sangen Frl. Rettich und Fr. Diez, jene die Stücke höherer, diese die Soli tieferer Lage — Alt Frl. Stanko, Tenor Hr. Härtinger, Bass Hr. Alfeld.

Der Erfolg des Ganzen war in der That grossartig; jeder Satz wurde von dem Publicum mit Enthusiasmus aufgenommen, und somit das eigene Urtheil des grossen Meisters über dieses sein Werk durch den Wiederhall in den Herzen der Menge bestätigt. Dieses Urtheil erblickten

wir bei dieser Gelegenheit durch die Schriftzüge Beethoven's selbst ausgedrückt; Herr A. Schindler in Frankfurt hatte nämlich Herrn General-Musik-Director Lachner die eigenhändige Erklärung Beethoven's, in welcher er die Messe in D „das gelungenste seiner Geistesprodukte“ nennt, zum Andenken an die gegenwärtige Aufführung freundlichst verehrt.

Hiller in Barmen.

Ein Bericht aus Barmen? aus dem düsteren Thale der noch dunkleren Wupper? aus jenen Bergen, deren Spitzen ein beständiger Nebel einhüllt, deren Bewohner dem zufolge auch in ihren Köpfen mit einer gewissen Nebel-Atmosphäre zu kämpfen haben? Spotten Sie nicht und lassen Sie Sich berichten. Er war eingeladen — nicht der Nebel, den wir allerdings längst als ungebetenen Gast beherbergen müssen, sondern Ferdinand Hiller — er war eingeladen, sein herrliches Oratorium, *Die Zerstörung Jerusalems*, hier einzuführen. Er kam, er sah, er siegte. Ein freiwilliger Tusch des Orchesters und endloser Applaus bewillkommten ihn, als er, den sicheren Feldherrnstab in der Hand, vor das Pult trat und die nicht kleine Schar seiner Siegesgehülfen überschaute. Lautlose Stille begleitete die Aufführung. Ein Blumen- und Kranzregen und ein Beifallssturm, wie ihn die Mauern des weiten Concordia-Saales noch nie gehört hatten, folgte den letzten Chor-Tönen. Ja, wir dürfen es als die allgemeine Stimme der dichtgedrängten Zuhörer aus Barmen, Elberfeld und Umgegend bezeichnen, dass die Aufführung sowohl von Seiten des Chors und der Soli als des Orchesters eine durchaus gelungene war. Was aber war der Grund, weshalb ein Oratorium, das bis dahin hier noch nicht gehört wurde, gleich beim ersten Male eine so allseitige Anerkennung fand, dass sogar jene eifrigen Freunde und Gönner der Musik, die den Anfang eines Chors verwünschen, weil Anfang nicht Ende ist, oder jene, welche die Saalthür belagern, um bald nach den ersten Klängen unbemerkt zu gewohnten Kreisen zurückkehren zu können, dass selbst diese Musiker, trotz der drückenden Hitze, bis zu Ende aushielten und uns zuletzt mehrfach gestanden, dass sie sich nicht gelangweilt hätten? — allerdings ein mässiges Lob. Man mag antworten: die Anwesenheit und Mitwirkung des Componisten selbst, die treffliche Besetzung der Soli, die ungewöhnlich starke Vertretung der Chöre, die zahlreich in dem Oratorium vertretenen weltlichen Elemente, die Eigenthümlichkeit des Stoffes und Aehnliches. Aber alles dies ist hier in Barmen schon da und nicht im Stande gewesen, einen so ungeteilten Enthusiasmus hervorzurufen, wie wir ihn am Sonnabend hörten. Eine schlagendere Antwort finden wir in dem hohen Werthe des Werkes selbst. Es ist die ungemeine Wahrheit, Tiefe und Grossartigkeit, mit welcher hier, erhaben über historischen und nationalen Formen, der beseligende Glaube, der hartnäckige Trotz und Stolz, die tiefe Demuth einer gebeugten Seele, der rohe Uebermuth siegestrunkener Krieger, die Todesfreudigkeit eines Glaubenshelden gegenüber Furcht, Entsetzen und Verzweiflung, kurz: das ganze Heer menschlicher Leidenschaften, im grellen Contraste des wirklichen Lebens geschildert werden — eine Schilderung, wie sie nur dem echten Genius möglich ist, und die Geist, Seele und Herz des Zuhörers gefangen nimmt. Es würde zu weit führen, den reichen Schatz voll herrlicher Melodieen, deren keine Note dem lauschenden Publicum verloren ging, hier wieder auszubreiten; es genüge, zu sagen, dass für die Soli die würdigste Sorge getragen war. Fräulein Hartmann als Chamital führte uns dieses leichtsinnige, eitele, götzendienerische, aber dabei so stolze und thatkräftige Weib gewiss dem Geiste des

Componisten entsprechend vor; nicht minder sagte uns Fräulein R. aus Crefeld in der innigen Partie der seelenvollen **Hanna** zu; den schwankenden und am Ende so furchtbar unglücklichen **Zedekias** gab uns die durch ihre Weiche und Frische ausserordentlich ansprechende Stimme des Herrn Pütz aus Köln wieder, während die glaubensstarke Heldengestalt des in allen Lebenslagen grossartigen Propheten **Jeremias** in den markigen Tönen des Hrn. Schiffer aus Köln ihren besten Vertreter fand. — Wenn wir aber des gewaltigen Eindruckes der mächtigen Chöre gedenken und uns erinnern, wie jedes Mitglied sich der Ehre, dem Componisten sein eigenes Werk vorzuführen, bewusst und desshalb die bedeutenden Schwierigkeiten des letzteren mit besonderem Eifer zu überwinden bestrebt schien, so ist es unsere Pflicht, für die unermüdliche Ausdauer und Sorgfalt, mit der in zahlreichen Proben das Oratorium einstudirt wurde, unserem wackeren Director, Herrn Hermann Schornstein, öffentliche Anerkennung und Dank zu zollen. Und als der Sieg errungen, da freuten sich die Sieger. Gegen 11 Uhr wurde dem gefeierten Componisten nicht ohne die entsprechende Mitwirkung fremder Elemente ein hier höchst selten vorkommender Fackelzug und Ständchen von der Langenbach'schen Capelle und der barmer Liedertafel gebracht, dem ein durch manchen heiteren Toast und den sprudelnden Humor der kölner Gäste gewürztes Banket sich anschloss.

Schon früher hatte Hiller versprochen, am Tage nach der Aufführung seines Oratoriums noch in einer Soirée mitzuwirken, und so brachte uns denn, nachdem am Sonntag Mittags unter grosser Beteiligung im Plum'schen Saale ein Festessen statt gefunden, bei dem auch von Seiten unseres Bürgermeisters eine Begrüssung der Gäste im Namen der Stadt angesprochen wurde, der Abend noch manche köstliche Perle auch heiterer Musik.

Zuerst trug Hiller selbst auf einem Flügel von Ibach eine eigene Sonate vor, die zwar die ausserordentliche Fertigkeit des Clavier-Virtuosen in strahlendem Lichte zeigte, aber, wenigstens im Andante und Allegro, von den wenigsten Zuhörern und, offen gesagt, auch von uns nicht verstanden wurde. Desto mehr drangen, nach einer nicht ganz glücklich gewählten Bariton-Arie aus Figaro, die beiden volksthümlichen Lieder von Hiller: „Mein Schatz, der ist auf die Wanderschaft hin“, und „Wenn du zu mein'm Schätzerl kommst“, ersteres in *E-moll*, letzteres in *E-dur*, zu den Herzen der lautlos horchenden Menge. Fräulein Hartmann und Fräulein R. aus Crefeld fügten mit diesen Liedern ihrem reichen Ruhmeskranze vom vorigen Abend ein paar zwar leicht gepflückte, aber darum nicht minder duftige Blumen hinzu. Die dramatische Scene für Sopran, „*Malvina la folle*“, war für Fräulein H. aus Elberfeld ganz geeignet, den bedeutenden Umfang, wie die grosse Gewandtheit ihrer in der neuen französischen Kunstscole ausgebildeten schönen Stimme, die übrigens mehr ein so genannter Contre-Alt zu sein scheint, hervortreten zu lassen. Mit gleichem Erfolge wurden dann aus der Zerstörung Jerusalems die Duette zwischen Achicam und Hanna, Herrn Pütz und Fräulein R., und zwischen Zedekias und Jeremias, Herrn Pütz und Herrn Schiffer, wiederholt, von denen wir namentlich das letztere Duett für den dramatischen Glanz- und Mittelpunkt des Oratoriums halten. Schade, dass die nun folgenden Gaselen und rhythmisichen Studien, von Hiller auf Erard'schem Flügel vorgetragen, wie auch die Schlussphantasie, deren Thematik der Componist sich von einigen Zuhörern ausbat, einem brillanten Feuerwerke gleich, zu rasch vorüerrauschten und dem Walten des Genius für diesmal ein Ziel setzten.

Doch — es möge uns gestattet sein, an die Stelle eines specieleren Referates, dem wir über den Werth der Hiller'schen Composition eine Kritik beizuflechten doch nicht unternehmen würden,

den vom Componisten am 30/31. October an unseren Musik-Director, Hrn. Schornstein, gerichteten Brief eintreten zu lassen:

„Ich kann Barmen nicht verlassen, ohne Ihnen noch einmal meinen aufrichtigsten, wärmsten Dank zu sagen für alles Liebe und Gute, was Sie mir hier als Künstler und Mensch erzeigt. Die Tage, die ich hier verlebt, werden mir unvergesslich bleiben. Die treffliche Aufführung meines Oratoriums hat mein Interesse an dieser Gattung von Compositionen neu belebt und mich mit frischem Enthusiasmus für eine neue derartige Schöpfung erfüllt. Bitte, seien Sie mein Dolmetscher bei den Mitgliedern des Gesang-Vereins und Ihrer Liedertafel, sagen Sie ihnen, wie dankbar ich ihnen bin, sagen Sie auch den verehrten Herren von den Directionen Ihrer musicalischen Institute, dass sie mir durch ihre wahrhaft hingebende Güte und durch die eben so herzliche als grossartige Weise, mit welcher sie mein Werk und mich aufnahmen, eine schöne Erinnerung für das ganze Leben geschenkt haben etc.“

Aus Darmstadt.

Es darf den Lesern der Niederrheinischen Musik-Zeitung nicht unbekannt bleiben, wie es R. Wagner's *Tannhäuser* in drei Vorstellungen auf unserer Hofbühne ergangen. Neue Malereien, neue Maschinen und neue Costume, deren Kosten auf nicht weniger denn 12,000 Gulden angegeben waren, — kein Wunder, dass die Neugierde des Publicums aufs Höchste gespannt worden. In der ersten Vorstellung am Sonntag, den 23. Oct., gab es also der Verblüfften viele, der Befriedigten nur wenige; applaudirt wurde wacker, das jedoch zumeist den Sängern und dem in die Augen Fallenden gegolten; allgemeine Zufriedenheit aber, als der Vorhang zum letzten Male niedergegangen und man sich nach beinahe vierstündiger Anspannung gegenseitig gute Nacht wünschen konnte. — Die zweite Vorstellung, Sonntag den 30. Oct., wiederum bei erhöhten Eintrittspreisen, ging schon ohne alle erhöhten Gemüthsbewegungen vorüber; der grossherzogliche Hof war auch wieder anwesend, das Haus gut besetzt, die Für und Gegen vereinigten sich aber am Ende in dem Urtheile: „Das ist keine Musik für uns.“ — In der dritten Vorstellung, Sonntag den 13. Nov., blieben alle Räume mehr als zur Hälfte leer, und das Thermometer hielt sich standhaft auf Null. Vom Hofe war nichts zu sehen.

Dies der wahrheitsgetreue Hergang, den Hr. Musik-Director L. Schlösser in einer Nachschrift zu seinem emphatischen Berichte nach der ersten Vorstellung in der N. Zeitschrift für Musik vom 4. Nov. sicherlich bestätigen dürfte. Vernehmet aber, ihr musicalischen Völker des Niederrheines, Schlösser's Prophezeiung am angezogenen Orte: „Bald werden es nicht mehr die Kritiker von Fach allein sein, die ihr Für und Gegen zu sprechen haben, sondern des Volkes Stimme, die grosse und entscheidende Richterin, wird bald die Sache in die Hand nehmen und ein gewaltiges Wort mit hinein reden.“

Wir erlauben uns, Hrn. Schlösser ergebenst zu fragen, ob es uns Böttiern wohl auch gestattet sein werde, in diesem Völker-Chorus etwa eine Ripien-Stimme, wäre es auch nur eine Brumm- oder Murr-Stimme mit ausführen zu dürfen. Ei, ei, dass doch gewisse Herren gar nicht ablassen können, den *Aeolus* stets mit vollen Backen zu unterstützen, nun um so nachdrücklicher und angestrengter, als mit der alten Frau Musica kein Aufsehen, keine Renommisterei so leichten Kaufs mehr zu machen möglich wird, zumal von Darmstadt aus. Wie sehr bedauern wir daher die zwei so eifrigen und begeisterten Propheten des neuen musicalischen *Messias* allhier! Möge es ihnen, wenn nicht jenseits, doch in der N. Zeitschrift für Musik, vergolten werden!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

(Berichtigung.) Wir haben nach französischen Blättern den Tod des Pianisten Döhler in Rom gemeldet. Wir beeilen uns, Döhler's Antwort auf diese Nachricht mitzutheilen:

„Mein lieber Brandus! *)

„Die Trauer-Nachricht von meinem Tode zu Rom, welche ich so eben in Ihrer musicalischen Zeitung lese, ist nur zur Hälfte wahr. Ich bin noch am Leben, aber leider seit einigen Jahren für meine Kunst sehr todt, woran ein Nervenübel am Rückgrat schuld ist, welches mich nöthigt, beständig ausgestreckt zu liegen oder nur mit Hülfe von Kissen im Rücken zu sitzen, ein Zustand, der mich zu dem vollständigsten *amaro far niente* (bitteren Nichtsthun) verurtheilt. Trotzdem geben mir die Aerzte Hoffnung zur Genesung; ich nehme sie an und hoffe einst durch Uebersendung einiger Manuscrits die zweite Hälfte der Trauerbotschaft aus Rom berichtigen zu können.“

„Inzwischen schicke ich Ihnen einen von den letzten musicalischen Gedanken, die ich noch aufzeichnen konnte, mit. Sie können ihn den Lesern Ihrer Zeitung als Gabe eines Halb-Auferstandenen bieten. Wie immer, Ihr ergebenster“

„Florenz, 11. November 1853.

Th. Döhler.“

Köln, 25. Nov. Heute kommt Richard Wagner's *Tannhäuser* zum ersten Male hier zur Aufführung. Die Oper ist mit grossem Aufwand von Seiten der Direction in Scene gesetzt.

Stuttgart. Auch hier haben die Winter-Concerte bei zahlreichem Abonnement am 30. October wieder begonnen. Auf der Bühne macht Frau von Marra Glück.

Frankfurt a. M. Nächsten Samstag den 26. Nov. soll Flotow's *Rübezahl* hier zur Aufführung kommen. Frankfurt wird also der erste Ort in Deutschland sein, auf dessen Bühne das neue Werk des Componisten der *Martha* erscheint. In Wien wird es zu Anfang des folgenden Jahres auf dem Hof-Opern-Theater in Scene gehen.

Hamburg. Der „*Tannhäuser*“ füllt hier das Theater; schwerlich dürfte er aber auch irgendwo schon mit so prachtvoller Ausstattung gegeben worden sein, als hier. Decorationen, Ballet, Aufzüge von Hunderten von Comparsen u. s. w., machen daraus eine Meyerbeer'sche Spectakel-Oper in deutschem Gewande. Die hiesige, übrigens sehr gute Aufführung ist eine wahre Ironie auf Wagner's Theorie von der Einfachheit des lyrischen Drama's, wie denn freilich der *Tannhäuser* selbst die theoretischen Lehren seines Schöpfers aller Augenblicke Lügen straf — und zwar zu dessen eigenem Vortheil.

Zürich. Die Erben des Theater-Directors Löwe, der bekanntlich durch einen verhängnissvollen Schuss ums Leben gekommen, setzen das hiesige Theater-Unternehmen fort. Verwalter ist Herr Staufenau, Orchester-Dirigent Herr Eberle aus München.

Wien. Die Oper „*Keolanthe*“ von Balfé, welche am 26. November hier aufgeführt wird, hat der Componist schon vor dreizehn Jahren geschrieben und gegenwärtig nur sieben neue Nummern dazu geliefert, welche besonders auf hiesige Bühnen-Notabilitäten berechnet sind. — Die Nachricht von Döhler's Tode, bei welcher ein hiesiges Blatt bereits einen Nekrolog für die nächste Nummer ankündigte, hat sich nicht bestätigt; Döhler hat sie selbst durch ein Schreiben von Florenz an Leopold von Meyer widerlegt. — Am 26. November trifft *Vieuxtemps* hier ein. — Jetty

Treffz, die berühmte Illustration von Kücken's Trab, trab! durch ganz England, hat für die nächste Saison in London eine höchst schmeichelhafte Einladung erhalten und wird ihr Folge geben. Sie bewohnt einen artigen Landsitz in unserer Nähe.

Rud. Willmers hat eine Ouverture zur Feier der Errettung des Kaisers geschrieben, deren Dedication Se. Majestät angenommen haben. Die Thema's sind die Signale der österreichischen Jäger und das österreichische Volkslied.

Pesth, 10. Nov. Vor einigen Tagen fand hier das erste Concert von *Vieuxtemps* im deutschen Theater statt. Hat das Virtuosenthum in diesem bewunderungswürdigen Spiele den Gipelpunkt erreicht, so ist die wahre Künstlerschaft nicht minder ausgeprägt durch den Adel, die Würde, die Ruhe, das Maass und die Harmonie, welche alle virtuosen Eigenheiten zu einem organischen, rundenden Ganzen ordnen. Nicht der volle, grosse, kräftige Ton, nicht die männliche Bogenführung, nicht die selbst bei riesig schwierigen Stellen stets sichere Intonation, nicht die stupende Geläufigkeit, nicht die unbegreifliche Bravour in technischer Beziehung allein sind die Vehikel, mittels deren der Künstler solche grossartige Effecte erzielt: die Seelenhaftigkeit des Vortrages, die Tiefe und Wärme der Empfindung, die, wir möchten sagen, antike Ruhe selbst bei jenen Stellen, wo der Schwung der Phantasie und das Feuer des Ausdrucks jeden Anderen über die Gränzen des Kunstschoßen fortreißen würden, diese Eigenschaften sind es, die den Leistungen des seltenen Künstlers solchen mächtigen Reiz, solchen unbestrittenen Werth verleihen. Frl. Bury bewährte aufs Neue ihre Künstlerschaft im Vortrage zweier deutschen Lieder, die sie eben so gediegen als reizend zum Besten gab und denen sie auf rauschendes Verlangen noch ein drittes, das jüngst so beifällig aufgenommene „*Ständchen*“, hinzuzufügen so gefällig war.

Brüssel. *Les Amours du Diable*, die neueste Oper von Grisar, Text von St. Georges, welche in Paris das *Théâtre Lyrique* seit Monaten füllt, ist nun auch hier mit ausserordentlichem Beifall gegeben worden. Die Hauptrolle des Genius Uriel wird von Dlle. Anna Lemaire sehr gut gegeben. — Die Geschwister Ferni, Violinspielerinnen, zwei neue Milanollo's, haben bereits vier Concerte hier gegeben und grossen Beifall geärgert.

Richard Wagner, der mit Liszt nach Paris gereis't war, erhielt dort nur 48 Stunden Aufenthalts-Erlaubniss. Hat die grosse Oper oder das Kaiserthum den Mann der Zukunft, der mit den Rittern *Tannhäuser* und *Lohengrin* heranrückte, gefürchtet?

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.

*) Verleger der *Revue* und *Gazette Musicale* in Paris.