

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 18.

KÖLN, 30. April 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Malerei und Musik. (Schluss.) Von *Louis Viardot*. — Die Händel-Feier am 14. April 1859. 1. In Aachen. Von *L. B.* 2. In Frankfurt am Main. Von —nn. 3. In Paderborn. — Das verlorene Paradies. Oratorium von *Anton Rubinstein*. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gastspiel von Fräul. *Frassini-Eschborn*, Letzte Soiree für Kammermusik — Hannover, Wohlthätigkeits-Concert, Schneider's Weltgericht).

Malerei und Musik.

(Schluss. S. Nr. 17.)

Die griechischen Künstler hatten allerdings den Menschen zum Gegenstande ihrer Studien und Werke genommen, aber mehr den äusseren Menschen, wenn man so sagen kann, als den inneren, mehr die Glieder, Muskeln und Stellungen, als den Ausdruck der Leidenschaften in den Gesichtszügen. Die Italiener des Zeitalters der Wiedergeburt nahmen den ganzen Menschen, den physischen und moralischen, zum Stoffe. Sie studirten ihn als Anatomen und als Philosophen, der Stellung und der Haltung fügten sie den Ausdruck des Gefühls und der Leidenschaft hinzu, sie gaben dem Körper Seele. Dies scheint mir, wenn ich nicht irre, der Fortschritt der Neueren vor den Alten zu sein. Späterhin gingen sie noch weiter: sie nahmen nicht bloss den Menschen, sie nahmen die ganze Natur zum Vorbilde. Erde, Meer, Thiere, Pflanzen, Früchte und Blumen, das Unbelebte wurde Gegenstand der Copie und sogar der Composition.

In der Musik sehen wir eine analoge, ich möchte sagen: identische, Thatsache. Die Musik tritt nach ihrer Befreiung aus der Kirche nicht bloss in das öffentliche Leben und auf die Bühne, sondern sie strebt, je mehr neue Instrumente zur Unterstützung und Nachahmung der menschlichen Stimme aufkommen, danach, sich von diesem ursprünglich nothwendigen Bedarf der menschlichen Stimme loszusagen; sie öffnet sich ein neues, freies Feld, eine unbegränztere Laufbahn, die Instrumentation. Als *Ruysdael's* Landschaften, van der *Velde's* Marinen, *Paul Potter's* Herden, van *Huysum's* Blumen u. s. w. mit Ehren in die Malerei aufgenommen wurden, drangen in der Musik *Bach's* Fuge, *Scarlatti's* Sonate, *Haydn's* Quartett, endlich *Beethoven's* Sinfonie durch.

Wenn man sich auf die Thatsachen der historischen Entwicklung stützt, so kann man, wie ich glaube, Folgen-

des aufstellen: die Geschichtsmalerei, die heilige und die profane, in welcher die menschlichen Leidenschaften und Gefühle die erste Stelle einnehmen, die Natur nur ein Schauplatz für die Dramen der Menschheit und eben desswegen die Zeichnung die Hauptsache ist, entspricht der Vocalmusik, der heiligen und der profanen, der dramatischen und Ausdrucks-Musik, in welcher die Melodie den ersten Platz behauptet. Die Genre-Malerei [dieses Wort muss, wie der Zusammenhang zeigt, im weitesten Sinne genommen werden, so dass es das ganze Gebiet der nicht geschichtlichen Malerei begreift], in welcher der Mensch nur ein Theil der gesammten Natur und die Malerkunst, freier und fesseloser, mehr sich selbst genug ist, so dass darin die Eigenschaft der Farbe das herrschende Element wird, entspricht der Instrumentalmusik, in welcher der Ausdruck der menschlichen Leidenschaften vor der individuellen Phantasie des Tondichters zurücktritt, die Tonkunst unabhängiger von Bedingungen, Banden und Regeln wird, und die Harmonie hervortritt vor der Melodie.

So lässt sich denn auch der gewöhnliche Vergleich zwischen Melodie und Zeichnung, zwischen Harmonie und Farbe erklären. Die Melodie ist eine verständige Reihe von Tönen: die Zeichnung eine verständige Reihe von Linien und Umrissen; die Harmonie ist eine in gleicher Zeit vorhandene Mischung von übereinstimmenden Tönen: die Farbe eine Mischung von übereinstimmenden Nuancen. Spricht der Musiker von „melodischer Zeichnung“, so spricht der Maler von „Ton der Farbe“, ein Beweis, dass die Verwandtschaft beider Künste sogar in die Sprache übergegangen ist. Man betrachte dazu, wie der Süden und der Norden die beiden Künste aufgefasst haben.

Im Süden, in Italien und Spanien, scheint die Malerei die menschliche Action nicht entbehren zu können; eben so wenig kann dort die Musik der menschlichen Stimme und der menschlichen Stellung und Haltung entbehren — die Malerei ist Geschichte oder Portrait, die Musik Gesang

oder Tanz. Im Norden, in Deutschland und den Niederlanden, macht sich die Malerei ohne Unterschied an alle Gegenstände der Natur und kann sogar den Menschen ganz entbehren; die Musik verschmäht die menschliche Stimme und die Gliederbewegung im Tanze und tritt in das gränzenlose Gebiet der Instrumentalklänge. Rembrandt und Beethoven, zwei Coloristen, sind in den Rheinlanden geboren; Giotto und Palestrina, zwei Zeichner, im Herzen von Italien. Und wenn Mozart, gewisser Maassen halb ein Deutscher und halb ein Italiäner durch seine Geburt im Salzburgischen, seine Studien und Reisen dies- und jenseits der Alpen, und durch seine Werke für Theater und für Orchester und Kammermusik, alle Gattungen der Tonkunst angebaut und Melodie und Harmonie zu vollkommener Gleichberechtigung und Gleichstellung gebracht hat, so kann man sagen, dass er durch Zeichnung und Ausdruck in seiner Vocalmusik Raphael, und zugleich durch Farbe, Durchsichtigkeit und Universalität in seinen Instrumental-Compositionen etwa Albert Cuyp ist*).

Ich muss jedoch sehr bitten, aus dem Gesagten nicht etwa zu folgern, dass ich auch nur in Gedanken die Harmonie von der Melodie, die Farbe von der Zeichnung trenne. Die Musik und die Malerei können natürlich nur durch die unauflösliche Verbindung von je beiden Elementen bestehen. Ich rede nur von dem mehr oder weniger hervortretenden Anteil des einen derselben in der Kunst der verschiedenen Nationen und Gattungen. Auch wünsche ich nicht missverstanden zu werden, wenn ich sagte, dass in der aussergeschichtlichen Malerei und in der Instrumentalmusik der Mensch verschwinde. Dies trifft nicht den

*) Könnte man nicht die Vergleichung der Künste, aller Künste vielleicht, noch weiter ausdehnen und ihre Aehnlichkeit nach Hegel's Idee bis zur Identität erheben? Wie es in den Naturwissenschaften durch die vergleichende Anatomie und Physiologie anerkannt worden, dass es in der ganzen Stufenleiter des Lebendigen, vom Zoophyten bis zum Menschen, im Grunde nur Eine Form, nur Einen Typus, nur Ein allgemeines Muster des Lebens, so zu sagen nur Ein Wesen gibt, sollte es nicht eben so anzuerkennen sein, dass alle Künste, die durch Linien, Umrisse, Farben und Töne sich gestalten, die, aus der Seele kommend, durch die Vermittlung der äusseren Sinne des Gesichtes und des Gehörs in die Seele dringen, eigentlich nur Eine und dieselbe Kunst sind, die Offenbarung des Schönen? Gebraucht man nicht in allen Sprachen das Wort Kunst für die Totalität der Künste? Man würde dann schliesslich auf das Universalgesetz der physischen und moralischen Natur kommen, auf die Mannigfaltigkeit in der Einheit: Mannigfaltigkeit der Künste in der Einheit der Kunst; Mannigfaltigkeit der Gattung, des Stils, der Manier und des Geschmacks in der Einheit Einer Kunst; endlich in jedem besonderen Kunstwerke Mannigfaltigkeit des Einzelnen in der Einheit des Ganzen. Anm. des Verf. [Wenn auch nicht neu, doch jedenfalls vernünftiger, als die Idee der „Allkunst“ im Kunstwerke der Zukunft.]

subjectiven Menschen, das Subject, wie man in Deutschland sagt, welches componirt, erfindet, schafft. Dieser Mensch ist in allen seinen Werken, und ich zweifle keinen Augenblick daran, dass Ruysdael mit seiner ganzen Seele bei dem Malen einer Landschaft gewesen, eben so wie Raphael bei dem Malen einer Madonna, wie Mozart beim Don Juan, wie Beethoven ganz und gar bei der *C-moll-Sinfonie*. Ich spreche oben vom objectiven Menschen, dem sicht- und greifbaren; ich sage nur, dass in Ruysdael's Landschaft kein menschliches Drama, wie in einem historischen Gemälde, und dass in Beethoven's Sinfonie keine menschliche Rolle wie in der Oper ist.

— — — Wenn wir in Musik und Malerei die Aehnlichkeit der historischen Entwicklung, nur dass die Malerei der Musik stets vorgeilt ist, des nationalen Einflusses u. s. w. beobachtet haben, so kommen wir doch am Ende auf eine Verschiedenheit in der neueren Entwicklungs-Periode beider Künste. Sie geht aber allein aus einer zufälligen Thatsache, der Geburt eines einzelnen Menschen, hervor und ist eben dadurch ein Beweis mehr dafür, dass, gewisser Maassen im Gegensatze der allgemeinen Gesetze, gewisse Individuen ein bedeutendes Gewicht in die fortschreitende Entwicklung der Menschheit legen.

Mozart vereinigte, wie Ulibischeff sehr richtig sagt, die beiden grossen Ströme der Musik, den italiänischen und den deutschen, in einen gemeinsamen See; aber beim Wiederherausströmen nach Mozart's Tode trennten sie sich von Neuem. Der deutsche schuf sich eine neue Bahn durch Beethoven, auf den Weber, Meyerbeer und Mendelssohn folgten; der italiänische durch Rossini, nach welchem Bellini, Donizetti und Verdi austraten.

Dieselbe interessante Erscheinung findet sich nicht auf dem Gebiete der Malerei. In Italien und Deutschland hatten die zwei Musikströmungen nicht nur einen parallelen, sondern auch einen gleichzeitigen Lauf gehabt, als Mozart erschien. In der Malerei hingegen waren die Schulen des Südens und des Nordens zu tief durch Zeit und Geschmack getrennt; ihr beiderseitiger Schritt war zu ungleich, sie hatten beide ihr goldenes Zeitalter in zu weit aus einander liegenden Epochen, als dass sich in Einer derselben ein Universal-Genie hätte erheben können, um sie einander zu nähern und in einander zu verschmelzen. Allerdings, wie Mozart die Musik war, so war auch Raphael die Malerei, aber nur die seines Landes und seiner Zeit. Konnte er die realistische oder vielmehr pantheistische Kunst kennen oder auch nur ahnen, welche ein Jahrhundert nach ihm die protestantischen Niederländer, die Landsleute von Spinoza, schaffen sollten? Rubens allein, der die glänzende Krone der Epoch war, in welcher die niederländische Kunst sich durch die Nachahmung der italiänischen ver-

jüngste, hätte sich versucht fühlen können, an die grosse Aufgabe der Verschmelzung beider Malerschulen zu gehen. Er hat sie erkannt, er hat sie angestrebt, aber gelöst hat er sie nicht.

Auch Frankreich konnte trotz seiner geographischen Lage inmitten beider Länder und trotz seines Eklekticismus in Sachen des Geschmacks diese schöne Rolle nicht übernehmen. Allerdings hatte es alle Formen, alle Stile des Südens und Nordens sich angeeignet, es hatte beide Gattungen der Malerei aufgenommen und cultivirt, und lieferte Opernmusik für die Stimmen und Kammermusik für die Instrumente (?). Aber unglücklicher Weise konnten Poussin, Claude, Lesueur selbst sich nur aus Italien für ihre Kunst Begeisterung holen; Rubens und seine Schule waren eben erst entstanden und Rembrandt noch nicht geboren. Und wahrlich, weder aus den prunkenden, hohlen Maschinen Lebrun's und Jouvenet's, wie sie der Gott in Versailles nach seinem Bilde haben wollte, noch aus den kleinlichen Darstellungen der Ausgelassenheit, die zur Zeit der Pompadour Mode waren, noch aus den Gemälde-Statuen, die zur Kaiserzeit auf Tagesbefehl in den Casernen zur Schau kamen, konnte sich ein Genie erheben, das im Stande gewesen, Zeichnung und Farbe, Idee und Effect in vollkommenes Gleichgewicht zu setzen, zwischen Geschichte und Genre, zwischen dem Menschen und der Natur, zwischen dem Idealen und Realen einen glücklichen Vertrag zu Stande zu bringen, Raphael und Rembrandt zu vermählen. Es war der Welt nicht beschieden, ein zweites Wunder, einen Mozart für die Malerei, hervorzubringen.

Soll ich nun die Vergleichung zwischen Malerei und Musik bis auf die Gegenwart fortsetzen? Soll ich zeigen, wie man trotz so vieler schönen Talente, so vieler edelmüthigen Anstrengungen, so vieler hervorragenden Werke, so vieler mit Recht berühmten Namen leider den allgemeinen Verfall der Kunst dennoch befürchten, ja, vielleicht wahrnehmen kann? Soll ich sagen, welche unabwendbare Uebel an allen Künsten nagen? Einerseits Erschöpfung des Stoffes und der Form und mühsames Streben nach unmöglich gewordener Originalität; andererseits der gänzliche Mangel an starken Traditionen und strenger Schule und die maass- und zügellose Geltendmachung der Persönlichkeit; dann die krasse Gewinnsucht, anstatt des Strebens nach Ruhm, so dass die Kunst Industrie und Handel geworden ist; das fortwährende Sinken des Geschmacks des grossen Publicums, der sich um so mehr zu verschlechtert scheint, je breiter er sich unter den verschiedenen Schichten der Gesellschaft ausdehnt, der Kupferstiche und Steindrücke den Gemälden, Statuetten den Bildsäulen, die Romanze und das Lied dem Oratorium vorzieht; die selt-

samen Gegensätze und Widersprüche, die eine Uebergangs-Periode wie die unsrige darbietet; Glauben und Unglauben, Hoheit und Niedrigkeit, grosse Leidenschaften und hässliche Begierden, Unkunde der Rechte und Vergessenheit der Pflichten, endlich der allgemeine Mangel an Treue und Glauben, die Anarchie der Geister und Herzen, welche die Gesellschaft nicht zur Ruhe kommen lässt und ihre Plage ist? — Nein, diese Aufgabe ist zu peinlich und zu häklig. Freilich steht es Jedem frei, mit Hamlet auszurufen: „Taurig, taurig, taurig!“ — aber wer will es sich anmaassen, den Stein auf seine Zeit zu werfen? das Anathema über sie auszusprechen, ohne das ruhigere und gesundere Urtheil der Nachwelt zu kennen? Wir treten, so scheint es, auf eine Gränzscheide, wir leben unter den Zuckungen einer endigenden und den Wehen einer beginnenden Welt. Warten wir es denn, wo nicht mit Geduld, so doch mit Resignation ab, ob ein neues Ideal sich aus einer verjüngten Welt erhebe und neue Künste erzeuge, deren harmonische Uebereinstimmung die Zukunft entwickele.

Paris. (*Gaz. des Beaux-Arts.*)

Louis Viardot.

Die Händel-Feier am 14. April 1859.

1. In Aachen.

Es liess sich erwarten, dass in mehreren deutschen Städten am 14. April eine Erinnerungsfeier an Händel veranstaltet werden würde, als an dem Tage, an welchem vor hundert Jahren der alte erblindete und dennoch rastlos schaffende Meister seinen grossen Geist aufgab.

In Aachen brachte das Fest-Concert eine sehr gelungene, in Chor und Orchester präzise und schwungvolle Aufführung des „Judas Maccabäus“, bei welcher die ganze Zahl der Mitwirkenden, zwischen 3- bis 400 Personen, mit Ausnahme einiger Bässe im Orchester, nur aus den in Aachen selbst vorhandenen Kräften bestand. Die Chöre waren sehr gut einstudirt, und Herr Musik-Director Wüllner leitete das Ganze mit grosser Sicherheit, Energie und Feuer, weshalb wir ihm denn auch keinen argen Vorwurf daraus machen wollen, dass die Tempi zuweilen etwas zu schnell für den Riesenschritt Händel's sein mochten, der, auch wenn man ihm Zeit lässt, doch ans Ziel kommt und dann noch tiefere Spuren seines Eindruckes hinterlässt. So wie der Chor, dessen Bassisten etwas höher gestellt sein konnten, unsere Hochachtung verdient, so hat auch das Orchester die vollsten Ansprüche auf unbedingte Anerkennung seiner Tüchtigkeit. Herr Concertmeister Fritz Wenigmann, Dirigent des städtischen Bad-Or-

chesters, ist uns schon von Bonn her als ein ausgezeichneter Vorgeiger und Anführer des Orchesters bekannt und bewährte sich auch in diesem Concerte sehr wirksam als solcher. Das ganze Streich-Quartett war vortrefflich, was wir von den Clarinetten hörten, bekundete einen schönen weichen Ton, und die Trompeten haben wir lange nicht so gut gehört. Das ist der musicalische Segen, den die feste Besoldung eines städtischen Orchesters bringt!

Die Solo-Partieen waren gut, zum Theil glänzend besetzt. Herr Schneider führte die heroische Partie des Judas Maccabäus so kräftig und feurig aus, dass wir fast darüber erstaunten, da wir ihn noch nie in einer Aufgabe dieses Charakters gehört hatten. Fräulein Eschbörn-Frassini löste die für sie als brillante Opernsängerin schwierige Aufgabe der Sopran-Partie im Allgemeinen zu grosser Befriedigung der Kenner und unter rauschendem Applaus des Publicums. Würdig stand ihr eine Dilettantin aus Aachen, Frau P. D., zur Seite, eine schöne Altstimme, bei der man eine frühere künstlerische Bildung durchhörte. Herr Göbbels hatte, wie immer, höchst gelungene Momente, in denen seine schöne Stimme recht zur Geltung kam, aber er blieb sich nicht gleich. Ausgezeichnet gut sang er in der Reunion nach dem Concerte einige Lieder. Herr Hill-Malapert aus Frankfurt am Main, durch seine Leistungen im Rühl'schen Verein u. s. w. dort vortheilhaft bekannt, sang den Simon recht brav; seine wohltauende, nur nicht gleichmässig ausgebildete Stimme machte sich recht wirksam, und der Vortrag der Arien brachte ihm lebhaften Beifall.

Die ganze Aufführung gab uns den Beweis einer immer gedeihlicheren Blüthe der musicalischen Zustände in Aachen. Die engere Verbindung der Kräfte, z. B. des Chors des Concert-Vereins und der Liedertafel, wird die schönsten Früchte tragen. Von der grossen Theilnahme des Publicums gab das auf allen Plätzen gefüllte Theater, die Aufmerksamkeit und die durch die guten Leistungen zu häufigem Applaus der Soli und Chöre angeregte Lebhaftigkeit des Publicums das erfreulichste Zeugniß. Herr Wüllner muss in solchen Erfolgen (auch „Josua“ wurde diesen Winter aufgeführt) den schönsten Lohn für seine Thätigkeit für die Kunst und für die classischen Meisterwerke derselben sehen.

L. B.

2. In Frankfurt am Main.

Der frankfurter Cäcilien-Verein beging die Säcularfeier des Todestages Händel's am 14. April mit Aufführung des Oratoriums „Israel in Aegypten“. Es galt diese Aufführung zugleich als drittes Abonnements-Concert. Im ersten Concerte waren die vier ersten Theile des Weihnachts-Oratoriums von J. S. Bach zum ersten

Male zur Aufführung gekommen, worüber wir bereits in diesen Blättern berichtet haben. Das zweite Concert, am 23. Februar, brachte die fünfstimmige Motette „Jesu, meine Freude“ von J. S. Bach, das *Salve Regina* von Hauptmann, die Motette „Aus tiefer Noth“ von Mendelssohn, „Aufersteh'n“, eine neue, gediegene Composition von F. Messer, das Danklied von J. Haydn und ausgewählte Chöre und Soli aus „Die letzten Dinge“ von Spohr. Es war dies ein so genanntes kleineres Concert ohne Orchester-Begleitung, in welchem der Chor sich durch vollendeten Vortrag zeigen konnte; namentlich das *Salve Regina*, ohne alle Begleitung vollkommen rein gesungen, machte einen unbeschreiblichen Eindruck. Mit grosser Liebe und Hingebung rüstete sich der Verein zur würdigen Feier des Gedächtnistages seines grossen Meisters Händel, der mit Bach die Grundpfeiler bildet, auf denen sich der Verein erbaut hat. Da erst im vergangenen Jahre durch den Rühl'schen Verein der „Messias“ zu vortrefflicher Aufführung gekommen war, und man gern eines der grossen, vorzugsweise als Chorwerke zu betrachtenden Oratorien, das lange nicht gehört worden war, möglichst vollständig und vollkommen bieten wollte, so wählte man „Israel in Aegypten“ mit Lindpaintner's Instrumentirung. An Majestät und Mannigfaltigkeit der Motive kommt wohl kaum ein anderes Oratorium diesem bei, wesswegen ja auch, wie wir mit Genugthuung gelesen haben in „The Handel commemoration festival“, das londoner Comite dieses Oratorium allein neben dem „Messias“ zu vollständiger Aufführung bringen wird; und da die meisten Chöre Doppelchöre sind, so bietet es einem grossen, an Bach und Händel wohlgeschulten Vereine vortreffliche Gelegenheit, den ganzen Reichthum der Stimmittel zu entfalten. Es liegt ein eigenthümlicher Zauber in diesem kolossalen Werke. Es verschmäht durchaus das dramatische Element (was eigentlich nur im Messias ebenfalls Statt findet); Personen treten nicht auf, es hält sich rein an die Darstellung der Bibel und ihre Schilderung des Auszugs (II. Mos., C. 15), und doch hält es den Hörer in höchster Spannung und verarbeitet in genialer Kraft und Klarheit die durch das Ganze durchgehenden beiden Haupt-Motive: Strafe und Untergang der Aegypter und Erhörung und Rettung der Kinder Israel. Nachdem das Tenor-Recitativ uns kurz den Stand der Dinge gegeben hat, schallt in gewaltigem Doppelchor das Hülfseschrei der geknechteten Israeliten empor zum Throne Jehovah's. Erhörend sendet er ihnen Moses und Aaron, seine Diener, und alsbald beginnen die göttlichen Plagen, deren Schilderung die grossartigste Tonmalerei bildet, die uns bekannt ist. Der Gipelpunkt ist hier in diesem ersten Theile der Chor, der, recitativisch beginnend, die Finsterniss schildert und dann in

drei grossen gegensätzlichen Motiven den Untergang der Erstgeburt und den gesicherten Auszug der Kinder Israels verkündet. Trockenen Fusses ziehen sie durchs Meer, ihre Verfolger verschlingen die rückkehrenden Wogen, und „Israel erkannte den Herrn und seinen Diener Mosen“. So schliesst in erhabenem Hymnus der erste Theil.

Im zweiten Theile tritt das hymnische Element in den Vordergrund; die Schilderungen des Verderbens bilden nach Anleitung des biblischen Textes, gleichsam als Reminiscenzen, nur die Folie zu dem erhabenen Lobgesange der erretteten Israeliten; daher treten hier auch die Soli bedeutsamer hervor und bieten erwünschte Ruhepunkte für Ohr und Herz. Einen Gegensatz zu der gebetsinnigen, himmlisch-ruhigen Haltung dieser Soli zeigt nur das Bass-Duett und die Sopran-Arie, die beide nochmals das Versinken der Aegypter veranschaulichen, zwei Stücke von grossärtigen Gedanken und bewundernswürdiger Factur, von denen namentlich das Duett: „Der Herr ist der starke Held“, von grossen Stimmen gesungen, einen hinreissenden Effect hat. Der Schluss-Doppelchor, der den Inhalt des Ganzen nochmals zusammenfasst, möchte dem Hallelujah-Chor im „Messias“ kaum nachstehen. Zum Orte der Aufführung hatte man die Paulskirche gewählt, eine nicht glückliche Wahl, da die Rotunde für die Akustik schlecht gebaut ist. Messer selbst, als Dirigent, obgleich im Mittelpunkte stehend, hörte sehr ungenügend und war daher in der Probe besonders nicht sicher, ob die Chöre präcis gingen. Ein grosser Theil der Zuhörer im Fond der Kirche hatte einen sehr verkümmerten Genuss, nur die im Mittel der äussersten Kreise Sitzenden hörten gut; ganz besonders aber auf der Empore schallte der Chor von über 200 Sängern in seiner ganzen Fülle und Pracht und liess kaum hier und da in den schnellen Tempi eine kleine Schwankung mit dem Orchester wahrnehmen. Auch die Soli waren, meist von Künstlern, gut besetzt. Leider aber war die Theilnahme des Publicums eine nicht grosse. England rüstet sich seit drei Jahren zur Händel-Feier und füllt eine ganze Woche mit den Productionen des deutschen Musik-Genius, und bei uns in der Heimat geht eine solche Feier, die ein Triumph deutschen Geistes sein sollte, fast spurlos vorüber. Ein Ball, eine Vorstellung Dawson's (das Theater kennt ja den Namen Händel nicht), eine erste Production der Kunstreiter und die Affen-Gesellschaft, die zur Messe gekommen, gestatten nicht, dass ein kunstliebendes Publicum von etwa 1000 bis 1200 Personen, der sechzigste Theil der Bevölkerung, dem erhabenen Meister seine Huldigung darbringt und sich selbst in der Theilnahme an seiner Säcularfeier zu ehren sucht. Die Matthäus-Passion von Bach wird in diesem Jahre nicht aufgeführt werden, dagegen wird der Cäcilien-Verein sie am Mittwoch vor

Ostern in seinem Locale zur Erbauung der Mitglieder und Abonnenten singen und dann mit der grossen Messe von Cherubini in *D-dur* den Schluss seiner diesjährigen Concerte machen.

Den 20. April 1859.

—nn.

3. In Paderborn gab der Musik-Verein im Saale des Harmoniegebäudes am 17. April ein ausserordentliches Concert „zur hundertjährigen Todesfeier Händel's“. Aufgeführt wurde das Oratorium *Samson*. Die Partie der Dalila sang Fräulein Auguste Brenken vortrefflich, wie sie denn auch noch durch zwei Arien aus Mendelssohn's „Elias“ und aus Marschner's „Hans Heiling“ das Publicum zu rauschendem Beifall hinriss.

Das verlorene Paradies.

Oratorium von Anton Rubinstein, Text frei nach
- Milton*).

Nach einmaligem Anhören eines Werkes dieser Gattung in der von Herrn J. Helmesberger veranstalteten, am 6. April im Musikvereins-Saale zu Wien Statt gehabten Aufführung kann selbstverständlich von nichts Anderem die Rede sein, als von einer Skizze des empfangenen Gesammt-Eindrucks, von aufrichtiger Anerkennung der Schönheiten, die uns vorzugsweise aufgefallen, und von einer vorsichtig zurückhaltenden Hinweisung auf jene Stellen, welche uns als die absolut oder relativ schwachen Seiten des Werkes erschienen sind.

Der Eindruck, den Rubinstein's Oratorium, wie wir glauben, nicht auf uns allein hervorgebracht hat, war ein getheilter, und zwar nicht nur in dem Sinne, dass nicht Alles und Jedes darin in gleichem Maasse befriedigte, sondern, wie uns scheint, in Folge gewisser organischer Mängel, welche die Harmonie des Ganzen trüben. Ob diese Mängel von der Individualität des Componisten unzertrennlich sind, ob sie bloss dem ihm diesmal vorliegenden Stoffe anhaften, ist schwer zu entscheiden. Will man sich davon Rechenschaft geben, so stösst man auf mancherlei Zweifel und Bedenklichkeiten, die wir ohne weitere Anmaassung auf endgültige Entscheidung unseren Lesern vorlegen wollen. Nur sei zuvor noch bemerkt, dass die gute Seite des Oratoriums den musicalisch fühlenden Menschen mit ganz anderer Lebhaftigkeit „packt“, als die meisten modernen Werke dieser Gattung. Nicht bloss ein bedeutendes Wollen und Kenntnisse mannigfacher Art sprechen sich darin aus, sondern es zeigt sich an vielen Stellen, und zwar in überwältigender Kraft und Lebensfülle, die Fähig-

*) Aus den „Wiener Recensionen“, Nr. 15.

keit, Bedeutendes zu leisten, sich zu den höchsten Aufgaben kühn und glücklich emporzuschwingen.

Ob Rubinstein's (oder vielmehr Milton's) „Verlorene Paradies“ ein Oratorium sei? Wir wollen diese Frage wenigstens in so fern bei Seite lassen, als wir uns darauf beschränken, den Stoff an und für sich zu betrachten und zu sehen, was Rubinstein daraus gemacht hat.

Die Grundlage des Textes bildet der erbitterte Kampf der gesunkenen Engel gegen Gottes Macht, ein Kampf, der in der ersten Abtheilung durch die Niederlage des bösen Princips nur scheinbar beendet ist, der vielmehr später indirect durch den Einfluss Satans auf das erste Menschenpaar wieder aufgenommen wird. Trotz dieses leitenden Fadens ist eine fühlbare Kluft zwischen der ersten Abtheilung und der zweiten entstanden. Jene hat dramatisches Leben, der Conflict tritt uns mit plastischer Entschiedenheit entgegen: es ist jener der ganzen Menschheit ureigenthümliche, der angeborene und vererbte Trieb der Empörung, der gegen das Princip der demüthig unbedingten Unterwerfung, des frommen und blinden Gehorsams ankämpft.

Rubinstein hat diesen Conflict als echter Sohn des neunzehnten Jahrhunderts aufgefasst und die tragische Grösse des empörten Engels in der Arie:

„Auf, ihr Geister,
Die ihr noch Freiheit
Flammend tragt in der kühnen Brust“

in hinreissend schwungvollen Tönen geschildert. Er verirrt sich hier in keiner Weise über die Gränze des Musicalisch-Schönen hinaus. Der darauf folgende Kampf der beiden Parteien ist mit jenen kräftigen Strichen gezeichnet, welche der Individualität Rubinstein's eigenthümlich sind, und welche er nur niemals missbrauchen sollte. Ob nicht in dem Kampfgewühl die beiden Parteien (musicalisch) schärfster gesondert auftreten könnten, vermögen wir nach einmaligem Anhören nicht zu entscheiden. Die kurze Sopran-Arie: „Wohl hat der Himmel den Sieg gewonnen“, scheint uns nicht von Bedeutung. Dagegen sind die Klagen der Besiegten und die unheilverheissenden Drohungen Satans, so wie dessen Arioso mit Chor: „Schaurig walle heran“, höchst charakteristisch.

Den Uebergang oder vielmehr die Einleitung zum zweiten Theile bildet die instrumentale Schilderung des „Chaos“, in welcher der Componist, wie es scheint, seine Aufgabe stellenweise zu genau, zu wörtlich genommen hat. Es ist vollkommen unlogisch, das „Chaos“, das Sinnbild der Disharmonie, musicalisch, d. h. harmonisch, ausdrücken zu wollen. Haydn hat sich tactvoll mit musicalischen Andeutungen dieses wenig reizvollen Weltzustandes begnügt. Die sonstige Concurrenz mit dem Altmeister in der zwei-

ten Abtheilung, welche von der „Schöpfung“ handelt, ist durch ganz verschiedene Auffassung der Hauptmomente glücklich umgangen worden. Die Verschiedenheit zeigt sich schon in der Anordnung des Textes, drückt sich aber noch weit bestimmter in der Musik aus. Auch hier ist der Stempel der vorgeschrittenen Bildung unserer Zeit gegenüber der gläubigen Einfalt und Demuth Vater Haydn's nicht zu erkennen. Als musicalisch bedeutend boten sich uns, nach dem Eindruck des Augenblicks zu urtheilen, in dieser Abtheilung folgende Nummern dar: nach Erschaffung des Firmamentes der Chor: „Klare Wölbung“; dann: „Rasende Wellen“; dann das lieblich-melodische: „Wie sich Alles mit Knospen füllt“. Ferner der imposante Schluss des Chors an die Sonne von der Stelle an: „Sonnen-Entzünden“; die schöne Melodie an den Mond, wobei nur der Versuch, das Blinken der Sterne durch abgestossene Noten der Holzharmonie anzudeuten, nicht glücklich erscheint. Ob nach dem Vorhergehenden die Schilderung des „ersten Menschen“ nicht eines bedeutenderen Ausdrucks bedurft hätte? Uns schien es so. Dagegen berührten uns wohlthuend durch ihre Einfachheit die Worte Eva's: „Dir gehör' ich an!“ und der zweistimmige Satz: „Sieh, wir liegen hier im Staube“. Diese Stimmung wird leider vor der Schluss-Fuge einiger Maassen gestört durch den unruhigen Ausdruck der zweistimmigen Stelle: „Führe du uns zum Verständniss“.

Diejenigen, welche streng auf Trennung der einzelnen Kunstgattungen halten, werden diesen zweiten Theil als den eigentlich speciel oratorischen bezeichnen und vielleicht den ersten als zu „dramatisch“ beanstanden. Jedermann aber wird zugeben, dass zwischen beiden Theilen, wenn auch ein religiös-moralischer, so doch kein künstlerischer Zusammenhang obwaltet. Dass dies nicht ohne Einfluss auf die Einheit der Composition bleiben konnte, leuchtet von selbst ein.

Der dritte Theil scheint uns der schwächste. Auch hier finden sich zwar, nur etwas weiter aus einander gerückt, Momente von besonderer Schönheit und Wirkungskraft. So das Terzett der Erzengel: „Herr der Welten“; der Schluss von Gottes Strafrede: „Doch lasst es ohne Trost nicht von euch geh'n“; der spätere dreistimmige Satz: „Nur genommen, nicht zerronnen“, und der Beschluss des Ganzen durch die drei Erzengel-Stimmen. In allen übrigen Nummern scheint der Componist, dem immer schwächer werdenden Texte folgend, sichtlich zu ermatten. Doch möchten wir nicht dafür einstehen, dass nicht bei näherer Bekanntschaft mit diesen Nummern sich ein regeres Interesse einstellen würde.

Fassen wir das Gesagte und den empfangenen Eindruck nochmals zusammen, so tritt uns im „Verlorenen Paradies“ ein ernstes, würdig gehaltenes, von schöpferi-

schem Talente zeugendes Werk entgegen, das Werk eines Mannes, dem es weder an musicalischer Erfindung, noch an den Ergebnissen mannigfacher Studien mangelt. In den Chören liegt viel Kraft und Schwung, und zwar nicht bloss durch Anwendung äusserlicher Effectmittel. Die Stimmführung und Instrumentirung scheint meistens natürlich, oft originell, immer interessant. Wenn dessen ungeachtet das Ganze als solches nicht den erwarteten durchgreifenden Eindruck hervorbringt, so liegt die Schuld vielleicht, wie schon bemerkt wurde, an jenem durch den Text veranlassten Mangel an Einheit, an organischer Verbindung der drei Abtheilungen unter sich, wohl aber auch darin, dass eine beträchtliche Anzahl kräftig rauschender Chöre in der zweiten Abtheilung fast nur durch ziemlich einförmige Recitative, nicht aber durch Arien oder längere mehrstimmige Sologesänge unterbrochen werden. Es verdient allerdings Lob, wenn die Solisten im Oratorium keine unberechtigt erweiterte Stellung einnehmen; man sollte sie aber doch nicht dermaassen vernachlässigen und sie auf die blosse Erzählung der Vorfälle beschränken, wie es Rubinstein hier gethan.

Um so mehr war man diesmal den Solisten, Frau Dustmann, Herrn Erl, Herrn Mayerhofer, dann den Fräulein Krauss, Lucca und Pollak, zu Dank verpflichtet für den Eifer, mit welchem sie sich der für sie nicht eben glänzenden Aufgabe widmeten. Herr Mayerhofer allein fand und benutzte die Gelegenheit, sich hervorzuthun. Durch seine verständige und begeisterte Auffassung und seinen klaren und kräftigen Vortrag, der musterhaft reinen und deutlichen Aussprache nicht zu vergessen, errang er dem Satan die lebhaftesten Sympathieen in der Zuhörerschaft. Was die Gesammt-Aufführung betrifft, so können wir, da wir das Werk nicht näher kennen, nur stellenweise ahnen, dass hier ein schwungvoller Zeitmaass, dort eine feinere Schattirung wohlgethan hätte. Uebrigens hielten sich Chor und Orchester unter Herrn J. Helmesberger's Leitung gut genug, um eine im Ganzen befriedigende Aufführung möglich zu machen. Herrn Helmesberger gebührt jedenfalls die wärmste Anerkennung für die Einführung dieses Werkes in die wiener musicalische Welt. Diese Anerkennung sprach sich am Schlusse des Oratoriums in den Beifallsbezeugungen deutlich aus. Im Verlauf des Abends wurden zwar die meisten Nummern applaudirt, aber doch eigentlich nur der Chor: „Wie sich Alles mit Knospen füllt“, mit der Lebhaftigkeit, welche so manche andere schöne Stelle in gleichem Maasse verdient hätte.— Die wiener Musikfreunde sind in diesem Winter um manche musicalische, die Concert-Verwalter aber um manche praktische Erfahrung reicher geworden. Seit Jahren geht durch alle hiesigen Zeitungen und durch alle musicalischen

Kreise der Residenz die Klage über die stereotype Wiederholung der beiden Haydn'schen Oratorien, oder vielmehr über den Mangel an Neuigkeiten und bedeutenden Reprisen in diesem Bereiche. Was geschah nun diesen Winter? Herr Herbeck führt uns den „Judas Macabäus“ von Händel vor, Herr Stegmayer den „Saul“ von Hiller, Herr Helmesberger das „Verlorene Paradies“ von Rubinstein, Herr Randhartinger endlich den „Samson“ von Händel. Nun sollte man glauben, das musicalische Wien würde jubeln, und namentlich jene, welche nach neuen Oratorien gejammert hatten, würden sich dankbar zeigen!— Was geschah aber? Die Haltung des Publicums, das Benehmen der Kritik und der Stand der betreffenden Casen mögen diese Frage beantworten. Auch der „Samson“ wurde von der Tonkünstler-Societät am 17. April Abends im Burgtheater vor leeren Bänken und verschenkten Logen abgespielt und abgesungen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräulein Frassini (Eschborn) herzoglich Coburg-Gothaische Kammersängerin, hat am Dinstag als Amine in der Nachtwandlerin mit ganz ausserordentlichem Erfolge ihr Gastspiel begonnen und es am Donnerstag als Prinzessin im Robert fortgesetzt. Erscheinung, Spiel, Frische und Wohlaut der Stimme, vortreffliche Schule, Alles wirkte bei dieser ausgezeichneten Künstlerin zusammen, um einen Enthusiasmus bei dem Publicum hervorzurufen, der in Applaus und Ovationen aller Art, Blumenspenden, Tusche im Orchester u. s. w. unerschöpflich war. Ihr Gesang hat die zwei unschätzbarer Vorzüge der vollkommenen Reinheit der Intonation und des künstlerischen Maasshaltens im Ausdruck; er artet nie weder in Gewimmer noch in Geschrei aus, zwei Dinge, die leider heutzutage nur zu oft auf der Bühne für Ausdruck des Gefühls und der Kraft genommen werden. Bei Fräulein Frassini hört man keinen Ton, der auf den gefährlichen Rand am Abgrunde des Unschönen gestellt würde; aus allem, was sie singt, tritt uns eine durch und durch musicalische Bildung entgegen, ein Vortrag, welcher die Innigkeit, Wärme und Leidenschaft der Seele in Freude und Schmerz dadurch so wahr und ergreifend ausdrückt, dass er die schönen Naturmittel nie missbraucht, sondern stets mit künstlerischem Bewusstsein verwendet. Wir werden leider nur noch zwei Partieen von ihr hören, die Lucia und die Donna Anna (letztere am Sonntag den 1. Mai), da die hiesige Opern-Gesellschaft sich jetzt auflöst. Das Schauspiel bleibt dem Vernehmen nach noch beisammen, und wird Herr Hof-Schauspieler Dawson von Dresden zu Gastrollen erwartet.

Die letzte (6.) Soiree für Kammermusik brachte uns das Violin-Quartett in A-moll von F. Schubert, die Sonate Nr. 2 in D-moll für Pianoforte und Violine von Gade, Beethoven's C-dur-Quintett, Op. 29, und dessen Sonate für Pianoforte allein, Op. 109. Herr Capellmeister Hiller führte die Pianoforte-Partie, Herr Concertmeister Grunwald die erste Violinstimme aus.

Das Schubert'sche Quartett gefällt durch den melodischen Fluss im ersten Satze und die Eigenthümlichkeit des Menuetto; Andante und Finale lassen keinen rechten Eindruck zurück, wie denn überhaupt das Werk keineswegs die Bedeutung beanspruchen kann, welche die späteren Quartette haben. Moderner tritt Gade mit seinem Duo in D-moll auf, aber weder tiefer noch anmuthiger; mir fällt bei solcher Musik immer ein Schlesier ein, dessen Perfectum stets lau-

tete: „Ich habe das gemacht gehabt“, oder auch: „gehabt gemacht“. Aber für Alles entschädigte der ausgezeichnete Vortrag des Quintetts von Beethoven (bei dem uns Grunwald's treffliches Spiel lebhaft an unsren Hartmann erinnerte, dessen Ton und Vortrag gerade auch in diesem Werke bewundernswerth war), jener Perle im Kranze der Compositionen für Kammermusik von Bogen-Instrumenten, eines Werkes, das nicht wie ein vom Blitz gespaltener Baum über einen Abgrund, sondern wie eine goldene Brücke über einen klar strömenden Fluss von einem Ufer zum anderen, von einer Entwicklungs-Periode des Genies zu der anderen führt. Dass auf diesem anderen Ufer gar mannichfache Wege den Tondichter bald durch tiefromantische Wälder, bald zu schwindelnden Höhen führten, zuweilen aber auch an schroffen Ecken nicht ohne Verletzung vorbei, über Stein und Fels, aber niemals über Sand und Steppe, zu entlegener Einsiedelei, in welcher er dann seltsamen Gedanken allein und einsam mit seiner Kunst nachhing, das zeigte uns recht anschaulich die auf das Quintett folgende Sonate Op. 109 in E-dur. Hiller spielte dieses merkwürdige Stück, von den drei letzten Sonaten Beethoven's die am wenigsten bekannte und den beiden folgenden (Op. 110 und 111) an Phantasie und Charakteristik auch keinesfalls gleichkommende, mit bewundernswerther — Resignation, möchte ich beinahe sagen, wenn sein in jeder Hinsicht vollendetes Spiel nicht die innigste Aufnahme desselben in Geist und Sinn bekundet hätte.

Hannover, 18. April. Am 16. d. Mts. fand im Logenhouse des königlichen Hoftheaters ein Concert zum Besten des Unterstützungsfonds für das Chorpersoneal statt. Die erste Abtheilung begann mit Beethoven's Leonoren-Ouverture (Nr. 3, C-dur), die unter Marschner's trefflicher Leitung vorzüglich, namentlich in dem grossartigen Schlussatz, durchgeführt wurde. Eben so befriedigend wurde die „Frühlingsbotschaft“ von Gade von Chor und Orchester ausgeführt. Herr Stockhausen sang eine Cavatine aus dem ländlichen Fest von Boieldieu und eine Arie aus dem Barbier von Sevilla ganz besonders schön und erweckte dadurch mehrmaligen begeisterten Hervorruf; der treffliche Sänger schien indessen in der zweiten Abtheilung beim Vortrage dreier Lieder von Mendelssohn, Schubert und Schumann nicht mehr eben so gut disponirt. Herr Jaell spielte zwei eigene Compositionen: Transcription eines Themas von Meyerbeer und eine Polka, zwei unbedeutende musicalische Monaden, deren Vortrag zum Amusement einer kleineren Gesellschaft allenfalls zu ertragen, die aber einem grösseren Publicum als Concertstücke zu bieten, eine ziemliche Selbstüberhebung des Künstlers beweis't. Die herzerfrischende, gemüthvolle Phantasie von Beethoven (Op. 80, mit Chor und Orchester), womit die zweite Abtheilung des Concertes eröffnet wurde, spielte Herr Jaell mit bekannter vollender Technik und vorzüglichem Ausdruck. Schade nur, dass der prächtige Flügel auf der Bühne aufgestellt war und daher ein grosser Theil des Effectes verloren ging. Durch Vortrag der Phantasie für Violine über Othello von Ernst erwarb sich Herr Herner, ein noch jugendliches Mitglied der königlichen Hofkapelle, dreimaligen Hervorruf und verdiente denselben in vollstem Maasse sowohl durch leichteste Ueberwindung der bedeutenden technischen Schwierigkeiten dieses Werkes, als durch wahrhaft hinreissenden Vortrag der Gesangsstellen, namentlich der Romanze der Desdemona (*Assisa al pie d'un salice*). Den Schluss des Concertes bildeten zwei Gesänge für vollen Chor (*a capella*) von F. Lachner: „Die drei Zauberstimmen“ und „Auf der Wanderung“. Beide wurden untadelhaft gesungen und vom Chor-Director Herrn Langer mit grösster, man kann wohl sagen: künstlerischer Vollendung dirigirt.

Gestern Abends wurde in der Marktkirche Schneider's Weltgericht von dem Verein für kirchlichen Gesang unter Direction des Organisten Herrn Molck aufgeführt. Die Aufführung war aber durchweg so überaus mittelmässig, dass auch nicht der kleinste

Satz als gelungen von uns bezeichnet werden könnte. Weder Satan, noch die guten, noch andere Engel thaten ihre Schuldigkeit, und Ersterer detonirte mit grosser Beharrlichkeit so kräftig, als ob er den alten Spruch hätte realisiren wollen: *Mi contra fa est diabolus in musica!* — ? —

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Berger, Fr., Op. 18, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Ngr.
 — — Op. 19, Mondnacht. Zweistimmiger Gesang mit Begleitung des Pianoforte. 12 Ngr.
 — — Op. 20, Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22 Ngr.
 Bott, J. J., Op. 23, Drei Salonstücke für Violine und Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.
 Bruch, M., Op. 5, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Thlr. 15 Ngr.
 Chopin, Fr., Oeuvres pour le Piano, arr. à 4 mains:
 Op. 15, 3 Nocturnes. 20 Ngr.
 „ 47, 3me Ballade. 20 Ngr.
 „ 48, 2 Nocturnes. 20 Ngr.
 „ 52, 4me Ballade. 25 Ngr.
 „ 63, 3 Mazurkas. 15 Ngr.
 Duvernoy, J. B., Op. 254, Les Noces de Figaro. Fantaisie pour Piano. 18 Ngr.
 Godefroid, F., Op. 82, Les Arquebusiers. Marche. 15 Ngr.
 — — Op. 83, La Fandago. Danse Peruvienne. 18 Ngr.
 — — „ 84, Brise mystérieuse. Caprice. 20 Ngr.
 — — „ 85, Hymne à la Vierge. 15 Ngr.
 — — „ 86, Air de Danse. 15 Ngr.
 — — „ 87, La Ronde des Clochettes. Morceau de Concert. 20 Ngr.
 Heller, St., Op. 13, Divertissement brillant sur la Romance favorite „Ouvrez moi“ de l'Opéra: Les Treize, de F. Halévy pour le Piano. Nouv. Edition. 17 1/2 Ngr.
 Herbeck, J., Op. 5, Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
 Josephson, J. A., Op. 21, Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
 Liszt, F., Eine Symphonie zu Dante's Divina Commedia für grosses Orchester u. Sopran- u. Alt-Chor. Partitur. 5 Thlr. 15 Ngr.
 — — Dieselbe. Arrangement für zwei Pianoforte vom Componisten. 3 Thlr. 15 Ngr.
 Röhr, L., Reminiscences de l'Opéra Lohengrin de R. Wagner pour le Piano. 25 Ngr.
 Verdi, Potpourris für das Pianoforte zu vier Händen nach Themen der Opern: La Traviata, Il Trovatore, à 25 Ngr.
 Walter, A., Op. 13, Phantasie und Capriccio für Pianoforte und Clarinette oder Violine. 1 Thlr. 5 Ngr.

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 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. 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.