

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstmfreunde und Künstler.

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

Nr. 39.

KÖLN, 24. September 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik. (Der Kunstgesang u. s. w. Von C. G. Nehrlich.) Schluss. — Singübungen von Antonio Mazzoni, bearbeitet von R. Würst. — Systematische, theoretische Elementar-Singschule. Unter Dr. Immanuel Faisst's Mitwirkung herausgegeben von L. Stark und S. Lebert. — Der Zustand der Kirchenmusik überhaupt und in Süd-Deutschland besonders. Von Dr. D. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin — Dresden — Schlestadt — Bremen — Salzburg — Arad).

Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik.

(Der Kunstgesang u. s. w. Von C. G. Nehrlich.)

(Schluss. S. Nr. 37.)

Es geht Herrn Nehrlich wie allen Enthusiasten, die auf praktischem Wege zum Nachdenken über ihre Beschäftigung gekommen: sie nehmen dann das von ihnen Gefundene für etwas zum ersten Male Erfundenes und gerathen in eine Art von Schwärmerei dafür, die, so fern sie mehr in der Liebe zur Sache und in der Ueberzeugungs- und Gewissens-Treue ihre Wurzel hat, als in persönlicher Eitelkeit, ihre nicht bloss verzeihliche, sondern auch nützliche Seite hat, trotzdem aber in ihren Resultaten nur mit Vorsicht aufgenommen werden darf. Am gefährlichsten ist eine solche Schwärmerei in der Kunstlehre, zumal wenn sie, nicht von streng wissenschaftlicher Bildung unterstützt, dennoch ihr Object wissenschaftlich definiren und die Ergebnisse ihres Enthusiasmus philosophisch begründen will. Eine Epoche wie die jetzige, ein Zeitalter der Reflexion, Theorie und Kritik, ist vorzugsweise angestan, zu verleiten, an die Lösung der Frage nach den letzten Gründen jedes Dinges mit grosser Dreistigkeit ohne gehörige Fundamentalbildung des logischen Denkvermögens zu gehen; und was dann dabei für die Kunstlehre, namentlich für die Aesthetik der Tonkunst, für Zwitter-Systeme und Phantasie-Geburten herauskommen, davon gibt die neuere musicalische Literatur, Wagner's „Drama der Zukunft“ an der Spitze, hinlängliche Beispiele.

Diese Bemerkungen passen zum grossen Theil auch auf die Bestrebungen, die in den beiden (in Nr. 37) von uns angeführten Schriften zu Tage kommen. Das Gute, das im Allgemeinen in diesen Bestrebungen, die Musik auf tiefere Quellen im Inneren des Menschen zurück zu führen, liegt, wollen wir keineswegs verkennen: sie sind der erfreuliche Ausfluss einer Reaction gegen die Gehaltlosig-

keit, ja, Unsittlichkeit des modernen Musiktreibens, der seelenlosen Virtuoserei, der oberflächlichen und leichtfertigen Lehrweise.

Diese Anerkennung kann uns aber nicht hindern, in Bezug auf Nehrlich's „Kunstgesang“ zu bedauern, dass das theoretisch Richtige und auch praktisch Brauchbare in seinem Buche in einen so weiten Mantel der Darstellung gehüllt ist, dass man mitunter Mühe hat, es aus den Falten desselben herauszuschütteln. Zunächst mangelt, was in einem Buche, in welchem so viel von Philosophie die Rede ist, auffällt, die logische Eintheilung des Stoffes. Diese ist so nachlässig gemacht, dass der ersten Abtheilung: „Theoretischer Theil“, der von Seite 7—86 geht, auf S. 87 eine „Einleitung zum dritten oder praktischen Theile“ folgt, ohne dass von einem zweiten die Rede gewesen ist. Ferner enthält diese „Einleitung“ zum praktischen Theile den ganzen praktischen Theil selbst, und zwar nur auf zehn Seiten (88—98), während der theoretische schon vieles bringt, z. B. den Abschnitt „Coloratur“, das in den praktischen gehört. Wie dieser Abschnitt in folgende Reihe passt: „Theoretischer Theil. I. Allgemeines. II. Körperliches. III. Geistiges. IV. Besseeltes (Ist das nichts Geistiges?). V. Coloratur“ — das ist überhaupt schwer zu begreifen.

Ein zweiter Uebelstand ist der, dass der Verfasser dieses sein neuestes Werk zwar ausdrücklich „Eine Singschule“ nennt und obenein mit dem etwas marktschreierischen Zusatz: „für Gesangstudirende, Künstler und Kunstlehrer und alle, welche den höheren Gesang lieben, lernen, ausüben oder lehren“ — dennoch aber alle Augenblicke auf seine früheren methodischen Bücher verweist und den Belehrung Suchenden nach C. G. Nehrlich's „Gesangkunst“, zweite Auflage, Leipzig, bei Teubner, 1853, zurückschickt. Dass nun die Leser des „Kunstgesangs“ von 1859 wieder bei der „Gesangkunst“ von 1853 in die Schule gehen müssen, riecht etwas stark nach

Buchmacherei im Gustav-Schillings-Geschmack, von dem wir keine Freunde sind. — Anführungen methodischer Werke für Gesang-Unterricht, die von Anderen herrühren als dem Verfasser, findet man so gut wie gar nicht; Herr Nehrlich denkt zwar nicht: „*Après moi le déluge*“, aber: „*Avant moi le chaos*“ — und geht darin viel zu weit. Besonders auffallend ist, dass er das sehr verdienstliche Werk von Dr. W. Schwarz: „System der Gesangkunst nach physiologischen Gesetzen“, Hannover, bei Helwing, 1857 — nirgends erwähnt.

Endlich scheint uns Herr Nehrlich viel zu sehr erfüllt von Ueberschwenglichkeit des Vertrauens auf seine „Entdeckungen“ und „methodischen Geheimnisse“, wie sie sich z. B. gleich in der Einleitung in den Worten kund gibt: „Der Verfasser liess daher neben den Uebungen in der technischen und organischen Befähigung zum Gesange — Uebungen hergehen, welche auf Belebung und Stärkung des Willens, Veredlung des Herzens, Bereicherung der Phantasie und Aufklärung des Verstandes berechnet waren. — Die Natur, welcher er *a priori* durch einen glücklichen Gedankengang auf die Spur gekommen war, liess ihn auch „*a posteriori*“ einen Blick in ihre geheime Werkstatt thun, um ihm das harmonische Zusammengreifen der Mittel zu zeigen, durch welche auch die unbegabteste Stimme zum seelenvollen Organ eines edlen Gesanges werden kann.“ — Da der incorrecte Ausdruck: „unbegabteste Stimme“, nichts Anderes bedeuten kann, als einen Menschen, „der keineswegs mit einer Stimme begabt ist,“ so hätten wir denn hier eine Methode, durch welche dasjenige, was man bisher für das Haupt-Erforderniss beim Gesange gehalten hat, nämlich die Stimme, überflüssig gemacht wird!

Der Verfasser hat (S. 4) in der „Einrichtung des Organismus und der Gesetzmässigkeit ihrer Functionen den Keim für alles Grossartige im Gesange“ gefunden, ferner aber „einen eigenthümlichen hellen Klang als die Sonne, welche diesen Keim zur Entfaltung bringt“. Dieser „helle Klang“ leistet Alles: „grossen Ton, reinen Ton, Coloratur und deutliche Aussprache“. Dabei müssen wir nur bedauern, dass derselbe „bloss mündlich erlernt werden kann“ (S. 4); denn aus dem Zusammenhange geht hervor, dass dies heissen soll: der bloss mündlich gelehrt werden kann, da wir keinen Begriff davon haben, wie überhaupt irgend ein Ton anders als mündlich gelernt werden könne. In der That finden wir in dem ganzen Buche keine Erklärung, worin dieser Zauberton besteht, und keine Anleitung, wie er zu erzielen sei. Wir werden also alle zu Herrn Nehrlich reisen müssen, um „mündlich zu lernen“. Bis dahin müssen wir den neu entdeckten, geheimnissvollen „hellen Klang“ für einen sehr nahen

Verwandten der *Voix blanche* (im Gegensatze der *Voix sombre*) der älteren Schule halten.

Was nämlich Seite 39 über „die Kunst des hellen Tones“ gesagt wird, bringt uns nicht weiter. Es heisst auch da nur: „Es lässt sich mit Worten keine Vorstellung davon geben; von dem Lehrer vorgemacht, kann er leicht nachgemacht werden und wirkt Wunder. — Durch ihn entwickelt sich das Chaos der inneren Tonwelt zu fünf geordneten Daseinsstufen, die den fünf Daseinsstufen der Aussenwelt entsprechen.“ (!)

Um dergleichen Mysticismus der Gesanglehre zu verstehen (?), muss man wissen, dass Herr Nehrlich fünf, sage fünf Register der menschlichen Stimme, und zwar jedes von vier Tönen (unabänderlich, jedwede Natur unter die gleiche Schablone gebracht!) annimmt (§. 19, S. 28 ff.). Dann muss man hören, wie er diese Register in ihrem Verhältnisse zur Weltstellung und zu Gott betrachtet (S. 38):

„Ich kann mich hier nicht enthalten, darauf aufmerksam zu machen, dass Gott mit den Menschen gerade so verfährt, wie der Mensch mit den Tönen. Auch die Menschen treten, aus Leib und Seele bestehend, ins äussere Dasein heraus, das Ebenbild seines inneren Wesens zu sein; aber auch der Vollkommenste ist von Natur nicht in dem Zustande der Reinheit, die für das Leben erforderlich ist, zu dem Alle berufen sind, für das Leben im ewigen Reiche Gottes. Darum trennt Gott die Vereinigung wieder, die durch die Natur zu Stande kam; der Mensch wird durch den Tod in Körper und Seele aufgelös't, und zwar in seinen Urkörper und seine Urseele, welche beide aus einer dem Menschengeiste unwahrnehmbaren Welt herühren, daher in ihrer vollkommenen Trennung verschwunden zu sein scheinen; aber sie existiren eben so gewiss, als die Tonkörper und Tonseelen existiren, welche die Kunst zu trennen pflegt, um sie einmal zu einem vollkommeneren Ganzen wieder vereinigen zu können; sie werden daher zu seiner Zeit, wenn die reine Körperlichkeit (die gefassten Register) den Gipelpunkt ihrer aufwärts gehenden Entwicklung, und die reine Geistigkeit oder Seelenhaftigkeit (die gehauchten Register) den Fundamentalpunkt ihres Abwärtssteigens erreicht haben wird, zu einem schöneren Ganzen wieder vereinigt werden. Das ist der Sinn der Auferstehung, die viel wörtlicher aufzufassen ist, als sich die tief gelehrt Welt träumen lässt.

„In unserem Verhältnisse zur Tonwelt hat uns Gott ein Abbild seines Verhältnisses zur Welt, insbesondere zur Menschenwelt, gegeben. Die Register sind das Werkzeug der Trennung und der Vereinigung, des Todes und Wiederauflebens. Wie die Töne der Sängerbrust sterben müssen, um schöner wieder aufzuerstehen, so auch die Men-

schen und die ganze Natur; und wie die Belebung der Töne eine unendlich mannigfaltige ist, damit die Verwirklichung des Gesang-Ideals möglich werde, so wird auch die neue Belebung der Menschen und der Natur unendlich mannigfaltig sein, damit das Reich Gottes in seiner ganzen Reinheit verwirklicht werde.

„Aber diese neue Belebung zu einem höheren, verklärten Dasein wird nicht eher eintreten, als bis sich auch im ganzen Weltall das Doppelregister für eine gegenseitige Verklärung und Durchdringung hergestellt hat, das wir im Tonleben unserer Stimme herzustellen im Stande sind. Alles, was wir in der Natur sehen, ist eine Offenbarung eines Strebens nach Ausdehnung der Factoren des Lebens, der Geistigkeit und der Körperlichkeit. Die Körperlichkeit steigt gleich einer gefassten Registerreihe aufwärts vom schwersten Metalle bis zum geistigen Lichtstrahle; die Geistigkeit aber senkt sich belebend — gleich einer gehauchten Registerreihe abwärts — von dem Wesen, welches das Menschengehirn in Bewegung setzt, bis zu dem Wesen, welches die Atome eines Goldklumpens zusammenhält. Diese doppelte Richtung der Natur zur Hervorrufung einer neuen Welt stellen die Register durch ihre doppelte Ausdehnung aufs anschaulichste dar, so dass man unwillkürlich auf den Gedanken kommen muss, der Urheber aller Belebung habe uns in ihrem Zwecke den Zweck der Natur vor Augen legen wollen.“

„Noch muss ich hier der Merkwürdigkeit gedenken, dass nur die vier ersten Register gefasst oder gehaucht vorkommen können, das fünfte und höchste aber seine Natur nicht zu ändern vermag. Es weis't damit auf eine Entwicklungsstufe des Daseins hin, auf der die Körperlichkeit völlig spiritualisiert, d. h. mit der Seelenhaftigkeit durch und durch Eins geworden ist. Das ist auch der Charakter der Töne dieses Registers; jeder ist die Offenbarung eines in seiner materiellen Lebendigkeit strahlenden Geistes.“

Was sollen dergleichen mystische Phantasieen, die noch dazu auf einer so willkürlichen Annahme, wie die des fünfzachen Tetrachords der Stimmregister ist, beruhen, beim Gesang-Unterricht?

Weit mehr einverstanden sind wir mit dem praktischen Theile des Buches, d. h. mit der Auswahl der Uebungen und Solfeggien — 142 Nummern für Sopran- oder Tenorstimmen, 174 für Alt- oder Bassstimmen (aber im G-Schlüssel gedruckt). Der Text dieses Theiles könnte freilich ausführlicher sein, wofür Raum genug durch Ausscheidung unwesentlicherer Dinge aus dem ersten Theile gewonnen werden könnte. Auch stimmt die Erklärung des Verfassers (S. 87): „Es kann unsere Absicht nicht sein, eine ausführliche Anleitung zu geben, wie man die gegebenen Solfeggien als Mittel u. s. w. zu behandeln habe, da

diese Schule nicht eine Schule zum Selbstunterricht sein, sondern dem Lehrer, der eine gute Tonbildung hat, zur Anregung, dem Schüler aber unter einem solchen Lehrer zum Leitsfaden dienen soll“ — nicht zu dem Titel und zu der auf dem Titel noch besonders angeführten Bestimmung des Werkes für Gesangstudirende u. s. w. — Wir halten auch viel auf die „alten Solfeggien“, die der Verfasser gegeben hat (sie sind mit Athemstrichen versehen; von „neuer Bearbeitung in der Begleitung einiger“ haben wir nichts bemerkt), und es ist gut, dass diese, allein auf die kunstmässige Ausbildung der Stimme, nicht auf melodiösen Reiz berechneten Solfeggien der alten Italiener, von denen Scarlatti, Caselli, Mazzoni, Hasse, Leo, Porpora genannt sind, wieder abgedruckt sind. Allein trotzdem nimmt Herr Nehrlich den Mund wieder zu voll gegen sämmtliche neuere Solfeggien, von denen er nur die Bordogni'schen „mit Auswahl“ zur Benutzung erlauben will. Es gibt von Cherubini bis zu unseren Zeitgenossen (z. B. Siebert) Componisten von Solfeggien, die auf geschickte Weise das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden wissen. Dergleichen Arbeiten sind freilich nicht so leicht und bequem, wie der Abdruck von Uebungen aus den Gesangschulen der Alten und das Absprechen in Bausch und Bogen über die Neueren.

Sollen wir im Ganzen unsere Ansicht über das vorliegende Buch zusammenfassen, so müssen wir gestehen, dass wir wohl das Streben des Verfassers, weniger aber den Nutzen seines Werkes anzuerkennen vermögen; natürlich können wir diesem nicht das Prädicat einer „Gesangschule“ zuertheilen, da den Hauptinhalt theoretisches Raisonnement bildet, dessen Quintessenz auf ein paar Bogen hätte gegeben werden können, und dem wir überhaupt nicht die grosse Bedeutung beizulegen vermögen, die der Verfasser ihm zuschreibt. Es ist recht schön und gut, dass auf das Seelische des Gesanges der Haupt-Accent gelegt wird; allein die Methode überschätzt sich selbst, wenn sie diese Eigenschaft hervorbringen oder entwickeln zu können glaubt. Der richtige Vortrag lässt sich allerdings lehren; den seelenvollen Ton und den beseelten Vortrag kann keine Methode der Welt da erzeugen, wo keine Seele ist. Der sympathische Klang der Stimme und der Gefühls-Ausdruck sind Gaben der Natur; den gemachten und angelernten wird man auf der Stelle von dem wahren, angeborenen unterscheiden. Will man gegen diese Ansicht die Beispiele von Sängern anführen, die mit wenig Stimme dennoch das Herz ergriffen und hingerissen haben, so sprechen diese Beispiele gerade für unseren Satz; denn nur die geistige Organisation, die innere Begabung machte sie fähig — bei gleichen Studien —, andere Sänger,

die mehr Stimme, aber weniger Seele, weniger Genie hatten, zu übertreffen.

Wir schliessen hier folgende Anzeigen an:

Singübungen von Antonio Mazzoni, bearbeitet von Richard Würst. Berlin, Trautwein'sche Buchhandlung. 4 Hefte (2 für Sopran, 2 für Alt), jedes 1 Thlr.

Antonio Mazzoni gehört wie Mancini zu den berühmten Gesanglehrern des vorigen Jahrhunderts in Italien (geb. 1725, gest. nach 1790). Auch als Componist erwarb er sich durch mehrere Opern einen bedeutenden Ruf, der ihn auch nach fremden Ländern führte, nach Russland und Schweden und von da nach Spanien. Zuletzt lebte er in seiner Vaterstadt Bologna, wo er seit 1770 Capellmeister an San Petronio war.

Herr R. Würst hat von den Singübungen Mazzoni's, die, wie er mit Recht sagt, in ihrer Art noch unübertroffen sind, acht der vorzüglichsten ausgewählt und mit einer leichten Clavier-Begleitung versehen, „ohne dabei an den vielfach geschmacklosen, oft sogar fehlerhaften Bässen festzuhalten, mit denen die Uebungen bekannt waren.“ In den zu solfeggirenden langsamen Sätzen hat er die Tonsylben *do re mi u. s. w.* untergelegt und in allen Stücken Zeichen für das Athemholen angebracht. Die Soprano-Uebungen sind dieselben, wie für die Altstimme, aber um eine Quarte höher. Die Begleitung ist recht hübsch in dem Stil der Melodie gehalten. Die Uebungen sind Musikstücke in geschlossener Form, jede besteht aus einem langsamen Tempo und einem Allegro. Wir empfehlen sie allen Gesanglehrern und Sängerinnen, denen es mit dem kunstmässigen Gesange Ernst ist. Der Stil der Coloratur wird allerdings von Vielen als zopfig bezeichnet werden, allein wer diesen Zopf bezwingt (namentlich Nr. 7 und 8), für den wird das moderne Haargekräusel ein Kinderspiel.

Einen anderen Zweck verfolgt:

Systematische, theoretische Elementar-Singschule zum Gebrauch beim Privat-Unterricht so wie in den höheren Lehranstalten und Chorknabenschulen beider Confessionen. Unter Dr. Immanuel Faisst's Mitwirkung verfasst und herausgegeben von Ludwig Stark und Sigmund Lebert, Lehrern an der stuttgarter Musikschule. Stuttgart, bei J. G. Cotta. 1859. Gr. 8. VI u. 343 Seiten.

Der Ausdruck im Titel: „in den höheren Lehranstalten“, kann zu Missverständnissen Anlass geben; das Buch ist für die Ausbildung und den Gesang-Unterricht von Kinderstimmen vor der Mutation bestimmt, also doch hauptsächlich für Elementarschulen, was natürlich den

Gebrauch in den unteren Classen höherer Lehranstalten nicht ausschliesst.

Der angegebene Lehrgang ist zweckmässig und bewährt das Geschick der Verfasser, das Pädagogische mit der gründlichen Vorbereitung zum Künstlerischen zu verbinden. Das Singen nach Zahlen wird mit Recht nur als Mittel zum Zweck bei den Uebungen im Treffen vorübergehend angewandt, sonst ist überall das Noten-System zu Grunde gelegt. Die Abschnitte, welche die allmähliche Entwicklung des Organs bezeichnen, und das Capitel über die Aussprache haben uns besonders befriedigt; letzteres ist in vielen Gesangschulen in Bezug auf praktischen Unterricht und Uebungen ganz und gar vernachlässigt. Der zweite Theil enthält auf S. 193—343 eine Sammlung von 16 einstimmigen Liedern mit Clavier-Begleitung, 12 zweistimmigen und 12 dreistimmigen Chorälen, mehreren katholischen Kirchengesängen mit lateinischem Text, 6 zwei-, 6 drei-, 12 vierstimmigen Liedern u. s. w. bis zu 7 dreistimmigen Fugen — alles für unmutirte Stimmen. Sollte es nicht zweckmässig sein und die Einführung erleichtern, wenn die Stimmen zu dieser Sammlung (die viele eigene Compositionen der Herausgeber und die Bearbeitung der Choräle durch Herrn Dr. Faisst enthält) in wohlfeilem Abdruck den Schülern in die Hände gegeben werden könnten? — Text- und Notendruck ist vortrefflich, die ganze äussere Ausstattung vorzüglich.

Der Zustand der Kirchenmusik überhaupt und in Süddeutschland besonders.

Dass die Musik in der katholischen Kirche (von der zunächst die Rede sein muss) seit Scarlatti und weiter herab sich verschlechterte, weiss jeder, der die hieher bezügliche Literatur kennt. Das *Stabat mater* von Pergolese, dessen schöpferischer Geist übrigens ganz unangetastet bleibt, leitete jenen überschwänglichen Sentimentalismus in der Musik ein, der den thränenreichen poetischen Fabricaten einer nicht fern gelegenen Zeit verglichen werden kann. Im Sturmschritt vollendete sich von da an die Verschlechterung der kirchlichen Musik; es hat den Anschein, als ob es darauf abgesehen gewesen wäre, durch die Verflachung dieses mächtigen Factors der religiösen Rührung die Kirche selbst zu schwächen. Es überboten sich ordentlich die Componisten in der Hervorbringung von nichts-sagender theatralischer, von Hokuspokus überströmender, tänzelnder Kirchenmusik. Der Gräuel an heiliger Stätte war so gross geworden, dass man ungescheut die frivolsten Piecen aus komischen und anderen Opern während der heiligsten Handlung producire. Da hätten die Vorsteher

der Kirche blind sein müssen, wenn sie nicht den Schaden bemerkten hätten, der aus dieser Richtung erwuchs. Gleichwohl dauerte es lange genug, an die 70—80 Jahre, bis Einschreitungen gegen dieses Gebahren erfolgten. Regensburg hat das Verdienst, die Initiative ergriffen zu haben. Der dort als Canonicus lebende Dr. Proske, ein Mann des gründlichsten und ausgebreitetsten Wissens, der zudem über zwei Jahre in Rom und anderen berühmten italiänischen Städten die kirchenmusicalischen Schätze nicht nur studirt, sondern eigenhändig copirt hatte, der auch in Folge dessen im Besitze einer unendlich kostbaren Bibliothek ist, versammelte neben den Sängern des Chors der Stiftskirche an der alten Capelle eine Anzahl von Musikfreunden und Musikfreundinnen zu regelmässigen Versammlungen, in denen neben theoretischen Belehrungen die Meisterwerke der mittelalterlichen Kirchenmusik in chronologischer Folge praktisch geübt wurden. Ofters im Jahre wurden öffentliche Aufführungen veranstaltet, die Anfangs der Neuheit wegen, allmählich aber auch aus aufrichtiger Begeisterung zahlreich besucht wurden. Die Journale nahmen auch schon Notiz davon, wenngleich noch schüchtern und vereinzelt. Wie sehr man an dem Hergestrichen und seit Jahren Gewohnten hing und wie wenig Hoffnung auf Nachahmung diese Versuche hatten, beweis't der Umstand, dass in Regensburg selbst nach dreissig Jahren keine einzige Kirche zu ähnlichen Bestrebungen auch nur im Entferntesten die Hand bot, die Domkirche ausgenommen, welche doch hin und wieder Versuche machte. Von weit her war schon gar keine Aussicht auf Erfolg; man rühmte die Bestrebungen, belobte sie, staunte sie an, belächelte sie wohl auch als eine fixe Idee; dabei blieb es. Selbst nicht ein einziger Kirchenfürst that sich hervor, der ihnen das Wort geredet hätte; ja, gerade der Clerus war ihr heftigster und langjähriger Gegner. Doch endlich sollte die Sache ihre gehörige, längst verdiente Würdigung finden. Der Hochwürdigste Bischof Valentin von Regensburg, seit 1857 im Grabe ruhend, veranlasste 1851 die Herausgabe eines Sammelwerkes, das dem oben genannten Canonicus Dr. Proske anvertraut wurde und die Verbreitung altclassischer Kirchenmusik zum Gegenstande hat. Ihm zur Seite sollte ein Handbuch des *Cantus Gregorianus* gehen, und sollte der kürzlich verstorbene Chorregent Joh. Georg Mettenleiter die Bearbeitung desselben auf sich nehmen. Als bald erschien ein Prospectus zu der beabsichtigten *Musica divina* und zu dem *Enchiridion Chorale* sammt Orgelbuch; und den Bemühungen des hochseligen Bischofs Valentin, der an alle Bischöfe Einladungsschreiben zur Beteiligung an diesem reformatorischen Werke ergehen liess, ist es vorzüglich zu danken, dass die Subscription eine sehr nämhafte Liste schon in kurzer Zeit aufwies. Mit dem Erscheinen der ersten

Partieen, beiden Messen (Pustet in Regensburg), begann auch die Aufführung der darin enthaltenen Werke; zwar ging es damit langsam, der Geschmack war zu sehr verwöhnt, als dass er an solch ernsten Tongebilden schnell Gefallen finden konnte. Auch war das Verständniss fast ganz verloren gegangen; die alten Tonarten, in denen sie sich ausschliesslich bewegen, waren so fremd, wie die eigenthümliche Notenschrift der alten Antiphonarien und Gradualien. Es galt einen gänzlichen Neubau auf ganz neuem Fundamente. Kein Wunder, dass sich Viele dagegen sträubten; es geschah aus Unlust und Liebe zur Gewohnheit, vielfach aber aus Trägheit. Die Versuche blieben desshalb vereinzelt. Zu einem allgemeinen Durchbruche konnte es so nicht kommen; ja, umgekehrt! die Begeisterung, welche Anfangs Manchen entflammt hatte, verlor sich allmählich, und zwar so sehr, dass schon nach kurzer Frist eine Stockung in dem Erscheinen beider genannten Werke eintrat, die um so nachtheiliger wirkte, als dadurch ein Mangel an aufführbaren Werken selbst für den entstand, welcher mit Hintansetzung aller Rücksichten opferfreudig und beharrlich der angebahnten Richtung folgte. Der moralische Nachtheil war noch grösser. Man sagte und schrieb es offen, dass das Unternehmen nicht zeitgemäss sei, und führte als Beweis eben die Unregelmässigkeit und die Schwierigkeit seines Fortbestandes an. Die so schön begonnene Sache der Reform der Kirchenmusik schien verloren; der Erlass des genannten Bischofs im Jahre 1857, so schön, erhaben, wahr und überzeugend er auch war, konnte doch die Angelegenheit nicht retten, um so weniger, als der Tod diesen grossen Beförderer dieser Restauration noch im selben Jahre wegraffte, und nicht lange nachher der Mit-Hauptträger der ganzen Reform, Chorregent J. G. Mettenleiter, in ein viel zu frühes Grab sank. Da erhob sich der Bischof von Passau und übernahm so zu sagen die Erbschaft seines begeisterten bischöflichen Mitbruders; er verordnete, dass in seiner Domkirche nur die *Musica divina* und das *Enchiridion Chorale* gebraucht werden sollten, und er blieb sich getreu. Auch der Bischof von Regensburg, Ignaz, selbst ein grosser Kunstkenner, trat in die Fussstapfen seines Vorgängers, und im Dome und in der alten Capelle zu Regensburg hört man nur *Gregor. Cant.* und Alt-Classisches. Der christliche Kunstverein war begeistert, als er bei seiner zweiten General-Versammlung in Regensburg die Meisterwerke mittelalterlicher Kirchenmusik hörte, und sprach laut seine aufrichtigste Billigung des beiderseitigen Unternehmens aus. Auch von anderer Seite hört man Aehnliches; selbst einfache Dorf-Schullehrer singen auf ihrem Chor nach dem *Enchiridion*, und thun es aus Ueberzeugung. Gleichwohl stockt die Sache; sie schleppt sich nur hin, es kommt zu keinem rechten Leben; die zahlreichen Gegner

der mittelalterlichen Kirchenmusik und des *Cantus Gregor.* in seinem ganzen Ernste sind nicht bekehrt, ja, sie häufen sich an. Dass sich die Presse, die doch sonst Alles in ihren Bereich zieht, nicht der Sache annimmt, sie vollends ignoriert, wenigstens sehr kalt, um nicht zu sagen: gering, behandelt, ist kein gutes Zeichen. Woher kommt das? Welches sind die Ursachen?

Viele Ursachen, warum die reformatorische Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik nicht recht Anklang findet, habe ich schon früher angeführt. Ich werde in Nachstehendem Weiteres vorbringen, bemerke aber dabei, dass ich mich bloss referirend verhalte. Ich gebe die Meinungen Anderer, die ich vernahm, und überlasse es Jemand, sich seine Ansicht danach selbst zu bilden. Hier scheint mir weniger als je der Grundsatz gelten zu wollen: $\alpha\dot{\nu}\tau\circ\varsigma \varepsilon\varphi\alpha$; die Autorität bleibt im Rechte, ob aber ein Macht-spruch hier gut angebracht und von Wirkung ist, bleibe dahingestellt. Für die Katholiken ist zwar das Wort der Kirche maassgehend, ob aber auch auf dem Felde der Musik, will vielfach angestritten werden, und wie es scheint, mit um so mehr Erfolg, als die Aussprüche und Ansichten der einzelnen Kirchenfürsten hier nicht übereinstimmen, sondern oft weit aus einander gehen. Machen wir einen Vergleich! Es ist in neuerer Zeit allgemein das Streben rege geworden, zu dem Alten zurückzugreifen; ich lasse hier ununtersucht, warum und ob mit vollem Rechte. In der Baukunst florirt jetzt wieder mehr als je die Gotik; in der Malerei sind die alten Bilder vorzüglich beliebt geworden; ich erinnere nur an den düsseldorfer Bilder-Verein, der die besten alten Bilder wieder reproducirt. Die kirchliche Ornamentik sucht die alten Insuln, Caseln u. s. w. hervor; selbst die Kleidertracht neigt zu den alten Formen hin. Auch die Poesie endlich liebt es, die Dichtungen des Mittelalters wieder neu aufzulegen. Diese Einstimmigkeit muss doch in einem Bedürfnisse ihren Grund haben. Doch das gehört nicht hieher. Wie nun? Begnügt man sich bloss damit, die Gotik, die Bilder, die Ornamente, die Lieder der alten Zeit in unveränderter Weise zu reproduciren, oder nimmt man auch die Fortschritte der Neuzeit zu Hülfe? Man vereinigt Beides. Den Statuen und Bildern sucht man den Geist des frommen Alterthums einzuleben, man umkleidet sie mit seinen keuschen Falten und Gewandungen, aber man steht nicht an, die Formen-Gewandtheit der jungen Tage zu Hülfe zu nehmen. Und in der That! Wäre es denn ein Gewinn, wenn ihr Statuen und Bilder hinstelltet, die ganz aus dem Alterthum genommen sind? Kann uns eine Statue gefallen in den älteren Formfehlern? Ist ein ebenmässig gegliederter Körper nicht schöner, als ein verwachsener, verkrüppelter? Ist es nicht ein Gewinn, wenn wir der mystischen Gotik der Altzeit durch die me-

chanischen Erfindungen der Neuzeit zu Hülfe kommen? Ist z. B. die gothische Kirche in der Au bei München weniger schön, weil sie mit den Fortschritten der Neuzeit aufgebaut ist? Könnte uns ein altes Gedicht in der alten, unausbildeten, wenn auch körnigeren Sprache besser gefallen, und wäre es nicht besser gethan, den herrlichen Inhalt der alten Poesie der Sprache nach in verbessertem Deutsch zu lesen? Gewiss! es geht nichts über die alten Kirchenlieder, und unsere neuere Literatur mitsamt weis't nicht ein einziges Gedicht auf, wie den *Heliand*. Gewiss! ein Bild von Fiesole ist unübertrefflich an geistigem Gehalte, und Kenner und Liebhaber werden an dem Anschauen des unveränderten Werkes unendliches Vergnügen finden. Aber allgemein zugänglich, durchgreifend Gemeingut werden sie in der unveränderten Gewandung und Sprache nie werden.

Mache man davon nun die Anwendung auf die Kirchenmusik des Mittelalters! Ist auch das *Tertium comparationis* nicht vollkommen adaequat, so gibt es doch Anknüpfungspunkte genug, um sich ein Urtheil zu bilden über die brennende Frage der Restauration der kirchlichen Tonkunst. Gewiss! in den kirchlichen Gottesdienst gehört nichts vom Markte der Welt; die kirchliche Musik muss heilig, fromm, ernst, mystisch sein, wie die Religion selbst, der sie hier dient. Eine Präfation lässt sich gar nicht anders denken, als in *Cantu Gregor.*; eine Einschmuggelung neuerer Tonweisen wäre hier ein Unsinn; in unsere gothischen Tempel passt nur ernste, langgehaltene, getragene Musik, Instrumente passen schon zur Bauart nicht, sie finden keinen Hall. (?) Ein tänzelndes Thema, von Flötenton und Saitenspiel und Trompetenstößen begleitet, taugt so wenig in eine Kirche, als der Frack auf den Altar, als die Humoreske auf den Predigtstuhl, als Kanapé's und Divans und Fauteuils vor die Communionbank. Aber ob nicht eine Art Vereinigung der älteren Tonformen mit den neuen Fortschritten wenigstens für den Anfang als Brücke vom Neuen zum Alten thunlich wäre? Ob diese Art nicht die schnellere und sichere Einbürgerung der alten Kirchenmusik erleichterte? Ob gar keine neuere Arbeit mehr gelten dürfe, und wäre sie auch im strengsten Contrapunkte gemacht? Ob nicht wenigstens in der Notenschrift und in den Schlüsseln von dem starren Alterthum abgegangen werden könnte? Dies sind Fragen, die stets wieder auftauchen, so viel man auch dagegen geschrieben hat. Es müsse ein plötzlicher und ausnahmsloser Umschlag ins Alte erfolgen, sonst sei gar nichts zu hoffen, sagt man; aber es ist bisher nicht gelungen, dieser Meinung viele aufrichtige Anhänger zu gewinnen. Wer die Verhältnisse kennt, wie sie wirklich sind, nicht wie sie in der Idee sich darstellen oder wie sie sein sollen, wird obigen Wünschen nicht alle

Berechtigung absprechen. Sicher ist mehr gewonnen, wenn den Bedürfnissen und Mängeln, die nicht mit Einem Athemzuge wegzuwehen sind, Rechnung getragen wird, als wenn man etwas von dem fordert, der nichts oder doch nicht das Verlangte hat.

Jedenfalls ist es gut, von banalen Machtprüchen abzulassen. Diese sind ohnmächtig und verrathen, dass die vertheidigte Sache eigentlich auf sehr schwachen Füssen stehe, da sie der Donnerkeile bedarf. Das Wahre bricht sich Bahn, es ist aus Gott, und Gott schreitet ruhig, sanft und fest, aber um so sicherer vor. Die Leidenschaft verdränge man; auch ist es nicht rathsam, zu viel von einem einzelnen Individuum zu hoffen. Die Kirche wird auch hier ihr segnendes Wirken entfalten; zwar wird sie nicht zwingend auftreten, aber gleichgültig bleibt sie auch nicht. Sie kann es nicht; in dem entgegengesetzten Lager geht man mächtig voran. Der Organist Herzog, um nur diesen Einen Namen zu nennen, baut seine Choralwerke ganz recht und verständig auf die alten Tonarten. Ein altes Lied ist ohne diese kaum denkbar, es verflacht sich jedenfalls in moderner Auffassung unendlich. Eben so, wie seine Choralarbeiten, veröffentlicht derselbe auch Vorspiele, die sich in den alten Tonarten bewegen; er bietet damit den Organisten unschätzbare Gaben. Ein Präambulum zu einem alten Choral kann sich in nichts Anderem bewegen, als in der alten Tonart, in der er gesetzt ist. Dies will man zwar nur sehr schwer zugeben; aber es wird nichts helfen, die Zeit drängt unwiderstehlich dahin.

So eben, da ich diesen Artikel schliessen will, erhalte ich eine Nachricht, die denselben besser als Erwägungen beenden kann. Die Orgelbegleitung zu dem *Enchiridion Chorale* des seligen Joh. Georg Mettenleiter wird sicher und bald fortgesetzt. Dass diese Mittheilung eine freudige ist, wird jeder gern zugeben, der die Bedeutung des genannten Werkes zu würdigen versteht. Bekanntlich beruht die Harmonisirung, die hier angewandt ist, auf dem System des reinen Dreiklangs und ist ganz und gar conform den Arbeiten der mittelalterlichen Meister, welche, wie bekannt, fast durchaus ihren Kirchen-Compositionen den *Cantus Gregor.* zu Grunde legten. Leider hat der verdiente Meister die Arbeit nur bis zur dritten Section fortgesetzt; es erübrigts noch das *Proprium* und *Commune Sanctorum*, was weitaus die Hälfte des Ganzen sein dürfte. Die Unterbrechung des Werkes wäre um so schmerzlicher gewesen, da es bereits in sehr vielen Orten eingeführt ist, wie z. B. in Passau, Regensburg, in mehreren Orten am Rheine, in Würtemberg, der Schweiz u. s. w. Dasselbe sagt man mir von dem kostbaren Sammelwerke des Canonicus Dr. Proske, *Musica divina*, von welchem der verewigte Mettenleiter die Correctur und Stimmen-Ausgabe

besorgte. Das Erscheinen des dritten Bandes (Vesper-Band mit Psalmen und Magnificat) ist baldigst zu erwarten, da nur noch einzelne Stimmen zu vollenden sind. Auch der vierte Band wird in schnellen Angriff genommen und damit der erste Jahrgang dieses verdienstvollsten Unternehmens auf dem Gebiete der Kirchenmusik in neuester Zeit geschlossen. Mögen dem ersten Jahrgange noch viele andere folgen! Das Bedürfniss nach solcher Musik wird mehr und mehr entstehen; und der gelehrte Canonicus Dr. Proske hat ja einen fast unerschöpflichen Reichthum an Werken der mittelalterlichen Meister bis herab auf die Zeit unserer grossen deutschen Classiker.

Dr. D. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Im berliner Hoftheater kamen vom 18. August 1858 bis 30. Juni 1859 100 ernste Opern, 40 komische Opern und 12 Singspiele zur Aufführung. Darunter war Mozart mit 20, Meyerbeer mit 18, Wagner mit 15 und Auber mit 14 Vorstellungen vertreten. Neu waren zwei grosse Opern, eine komische Oper und ein Singspiel.

Dem im April 1858 verstorbenen Professor Dehn ist jetzt auf dem Sophien-Kirchhofe in Berlin ein würdiges Grabdenkmal gesetzt worden, wozu der Bildhauer Heidel die Zeichnungen gemacht und zum Theil ausgeführt hat. Der Sockel besteht aus Granit, eben so der fünf Fuss hohe Grabstein, an welchem eine bronzenen Bekrönung ist, worunter sich in Bronze das wohlgetroffene Portrait Dehn's in Medaillenform befindet. Die Inschrift unter demselben ist in Stein gehauen und gibt das Geburts- und das Sterbejahr an.

Hans von Bülow bearbeitet den Clavier-Auszug von Richard Wagner's „Tristan und Isolde“ und hat so eben den zweiten Act beendet. Bülow spricht sich über das Werk selbst in folgender emphatischer Weise aus: „Mit dem Erscheinen von Tristan und Isolde tritt die äusserliche Situation der neu-deutschen Schule in eine ganz neue Phase. Da die Nibelungen vor der Hand in Wagner's Pulte ruhen bleiben, so tritt diese einabendige Oper an die Stelle. Hier ist die Verwirklichung von Wagner's Tendenzen und zwar in ganz ungeahnter Weise. Solche Musik hat Niemand von Wagner erwartet. Das knüpft direct an den letzten Beethoven (!) an — keine Analogie mehr zu Weber oder Gluck. Zum Lohengrin verhält sich Tristan, wie Fidelio zur Entführung aus dem Serail, wie das Cis-moll-Quartett zum ersten in F-dur, Op. 18. Ich gestehe, aus einer Ueberschau des Entzückens in die andere gerathen zu sein. Welcher Musiker hier noch nicht an den Fortschritt glauben will, der hat keine Ohren. Auf jeder Seite schlägt Wagner durch sein gewaltiges rein-musicalisches Wissen. Von dieser Architektonik, dieser musicalischen Detail-Arbeit können Sie Sich keinen zu hohen Begriff machen. An Erfindung ist Tristan Wagner's potentestes Werk. Nichts ist so erhaben, als z. B. dieser zweite Act. Nach Tristan gibt es nur noch zwei Parteien: die Leute, die etwas gelernt, und die, welche nichts gelernt haben. Wen diese Oper nicht bekehrt, der hat keine Musik im Leibe. So reiche, klare und originale Polyphonie gibt es in nicht allzu vielen früheren Partituren. Populär kann Tristan und Isolde kaum werden, aber jeder einiger Maassen poetisch begabte Laie wird gepackt werden müssen von der Erhabenheit und Gewalt des Genies, die sich in diesem Werke offenbaren. Abgesehen von allem Uebrigen, ich versichere: die Oper ist der Gipfpunkt

bisheriger Tonkunst!" — — Wir wünschen es im Interesse Wagner's lebhaft, dass sich diese zu den sublimsten Anforderungen an sein Werk berechtigenden Aeusserungen um so mehr bewähren mögen, je mehr sie ihm den Weg billiger Schätzung und Anerkennung offenbar erschweren. Möge Wagner niemals Ursache haben, ähnlicher Vorkommnisse wegen sich über den Eifer seiner Freunde mehr zu beklagen, als über jenen seiner Gegner. (Bl. f. Mus.)

Dresden. Herr St. Léon, durch seine Leistungen als Violin-Virtuose und Balletmeister wohlbekannt und in letzterer Eigenschaft seit geraumer Zeit in Dresden thätig, hat eine besondere Behandlung der Violine entdeckt, wodurch eine Bereicherung ihrer Tonescheinungen erzielt wird. Eine zufällige Wahrnehmung, durch mannigfache Versuche weiter gefördert, führte zu dieser eigenthümlichen Entdeckung, welche höchst interessant ist. Sie besteht in einer Sourdine, welche Herr St. Léon vorläufig *Sourdine orgue* nennt. Sobald der Spieler diese Sourdine in das der G-Saite zunächst liegende *f* (Schalloch) der Resonanzdecke des Instruments an einer gewissen Stelle hineinsetzt, was rasch auszuführen, so erklingen 1) in der Tonleiter der G- und D-Saite die Octaven nach der Tiefe zu mit; 2) vervollständigen sich auf der G- und D-Saite angegebene Doppelgriffe durch den Mitklang des natürlichen dritten Tones des Accords ebenfalls nach der Tiefe zu; in einigen Fällen tritt sogar der verdoppelte vierte Ton des Accords hinzu. Dieser Mitklang in der tieferen Tonlage ist indess keineswegs schwach, wie er bekanntlich bei einzelnen Doppelgriffen stets dem feinen Ohr hörbar war, sondern vollkommen deutlich. Grossentheils kommt er sogar an Ton-Volumen ganz nahe den mit dem Bogen selbst angegebenen Tönen, nur fehlt natürlich der durch den Bogenaufschlag bewirkte schärfere Ton-Accent, und der Charakter des nur durch innere Vibration des Instruments verursachten Klanges wird hiernach einiger Maassen verändert.

C. Banck.

Schlestadt. Die vierte Vereinigung der elsässischen Gesellschaft für den Chorgesang hat am 24. Juli in Schlestadt im Elsass statt gefunden, und diese kleine Stadt hat mit seltener Liberalität nicht weniger als 30,000 Gulden zur glänzenden Ausstattung dieses Festes gewidmet. Nach dem Vortrage der „Eintracht“ von Mozart, der eine ergreifende Wirkung hervorbrachte, wurde der Concours eröffnet, an welchem 27 Gesellschaften Theil nahmen und einen Effectivstand von 750 Sängern bildeten. Präsident der Jury war George Kastner, Mitglied des Instituts; die übrigen Mitglieder bestanden aus Musik-Notabilitäten von Paris, Mainz, Strassburg, Metz und Schlestadt. Die concurrirenden Vereine waren in drei Abtheilungen verteilt. Fünf Medaillen, von der Stadt Schlestadt gewidmet, waren als Preise für die dritte Abtheilung bestimmt, die aus zwei Vereinen bestand. Die zweite Abtheilung umfasste sieben Vereine und drei ebenfalls von Schlestadt gewidmete Medaillen. Der Preis für die erste Abtheilung bestand in einer goldenen Medaille, die von Herrn George Kastner gespendet worden und von der Société chorale in Strassburg errungen wurde, der auch die von dem Kaiser gespendete, einem besonderen Wettkampfe vorbehaltene Medaille zu Theil wurde. Die an diesem Kampfe mitbeteiligte Union musicale von Strassburg war nahe am Ziele und erhielt jene Medaille, welche der Präses des Central-Comite's für diesen besonderen Wettkampf gewidmet hatte. Die ausgeführten Gesangstücke machten durchaus den günstigsten Eindruck; die Zuhörerschaft schien durch ihre Beifalls-Aeusserungen die Union musicale von Strassburg, geleitet von Herrn Hoff, auszuzeichnen. Sie sang den prachtvollen Chor von Storch, „Leben und Lied“, in welchem ihr Solo-Tenor Oskar Schützenberger bewundert wurde. Der Gesang, mit welchem die Société chorale de Strassburg den Kaiser-Preis errang, war der von ihrem Director Liebe componirte Chor „Herbstahnung“. Ein patriotischer Chor von Pley-

berger, „Patrie“, verschaffte dem *Orphéon* von Colmar den ersten Preis der zweiten Abtheilung. Grossen Beifall errang auch die *Sainte Cécile* von Mühlhausen. Die vereinigten Sänger trugen drei Ensemble-Chöre vor, unter welchen die *Cantate alsicienne*, von George Kastner eigens für diese Gelegenheit componirt, hervorragte. [Warum aber lauter französische Namen für deutsche und deutsch singende Vereine?]

Die durch Sobolewski's Uebersiedelung nach America vacant gewordene Capellmeister-Stelle am bremer Stadttheater ist dem Herrn Friedrich Rietz (Sohn des Herrn Capellmeisters J. Rietz) übertragen worden.

Salzburg. Das Concert für den Mozarteums-Pensionsfonds hat am 3. September in der *Aula academica* statt gefunden. Der hier anwesende Clavier-Virtuose Herr Alfred Jaell, dann die Sängerin Fräul. Fanny Hochegger aus München haben aus Gefälligkeit für das Mozarteum mitgewirkt. Jaell trug das *Es-dur-Concert* von Beethoven und eine Phantasie über die Oper „Diana von Solange“ und „Home sweet home“, componirt von ihm selbst, vor.

Arad. Das hiesige ungarische Blatt „Aradi Hiradó“ brachte unlängst einen Aufsatz als Verwahrung gegen Liszt's Broschüre: „Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie“, gegen welche auch in wiener Blättern Herr Koloman v. Simonffy Protest erhoben hat. Die „Arader Zeitung“ verspricht auch in dem von ihr herauszugebenden Kalender „Alfoldi Kulanz“ eine Widerlegung der Liszt'schen Ansichten zu veröffentlichen.

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik in Köln

(Rheinische Musikschule)

unter Oberleitung des städtischen Capellmeisters
Herrn Ferdinand Hiller.

Das Winter-Semester beginnt am Freitag den 7. October.

Die Aufnahme-Prüfung findet am Dienstag den 4. October, Vormittags 10 Uhr, im Schul-Locale (Glockengasse) statt.

Das Lehrgeld für den gesamten Unterricht beträgt 80 Thaler jährlich, zahlbar pränumerando in vierteljährigen Terminen.

Anmeldungen zur Aufnahme wolle man schriftlich an das Secretariat (Marzellenstrasse Nr. 35) gelangen lassen, so wie sich an vorgenannten Tage vor der Prüfungs-Commission einzufinden.

Ausführliche Prospekte, so wie sonstige Auskunft werden auf mündliche wie schriftliche Anfragen vom Secretariate bereitwilligst ertheilt.

Köln, im August 1859.

Der Vorstand.

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.