

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 42.

KÖLN, 15. October 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Die Sonate. Aus *Madame Marie Gjertz: La Musique au point de vue moral et religieux*. — Ueber zwei unerledigt gelasene Punkte der musicalischen Aesthetik. I. Von Lp. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, H. Marschner — Leipzig, Gewandhaus-Concerne — Dresden, Conradi †, Männergesang-Verein — Stuttgart — Wien — Adolf Bäuerle † — Brüssel, Fest-Cantate — Petersburg, Emmi La Grua — Philadelphia).

Die Sonate*).

Die drei grossen Meister Haydn, Mozart und Beethoven bieten uns Beispiele dar zur praktischen Erläuterung der Grundsätze, die wir über Rhythmus, Bewegung, Gefühl und musicalischen Ausdruck desselben aufgestellt haben.

Die ruhige und leichte Respiration in Haydn's Werken zeigt, dass sie Erzeugnisse der ersten Wirkung der Liebe Gottes sind, der Reinheit; dazu die menschliche Färbung der Freundschaft. Wenn auch stellenweise die Aufregung darin vorkommt, so wird dennoch die Respiration dadurch nur um so leichter und ungehinderter, gleichsam als wenn sie durch jene Erweiterung der Brust hervorgebracht würde, die man unter dem Einflusse eines guten Gedankens oder einer reinen Lust empfindet.

Mozart's Werke sind Erzeugnisse der zweiten Wirkung der Liebe Gottes, der Entschiedenheit, mit der menschlichen Färbung der Liebe. Die Stimmung, welche darin ausgedrückt wird, hat fast immer die aufgeregte Respiration des dreitheiligen Rhythmus. Da diese Aufregung mit einem Ausdruck von Melancholie verbunden ist, so entspringt sie nicht aus der Demuth (göttliche Färbung), sondern aus der Sehnsucht nach Befriedigung. In der Demuth entsteht die Aufregung durch die Betrachtung unseres Elends, allein sie führt zur Freude durch das Vertrauen auf die Güte und Barmherzigkeit Gottes, während die Sehnsucht nach Befriedigung traurig macht. Dieses Gefühl ist im Allgemeinen in Mozart's Compositionen vorherrschend, jedoch begreiflicher Weise nicht ohne Ausnahmen. Wir wollen nur die Sonate in *D-dur*, Nr. 4 des zweiten Hef tes, anführen, welche die Freude einer zärtlichen und reinen Neigung ausdrückt; das Finale derselben überschreiben wir: „Empfindungen einer christlichen Neuvermählten.“

Beethoven's Werke fliessen aus der zweiten Wirkung der Liebe zu uns selbst, aus dem Stolze, aber aus einem Stolze, der sich zu einer solchen Stufe exaltirt, dass er die Proportionen des Erhabenen annimmt, d. h. des Opfers. Unter seinen Clavier-Sonaten scheinen uns die Werke 57 und 111 dieses Gefühl auf seiner höchsten Höhe zu offenbaren. Das erste zeigt uns den Stolz, der zur Verzweiflung, das zweite den Stolz, der zum Wahnsinn führt.

Das erste Allegro des 57. Werkes besteht aus Anfällen von Wuth und Verzweiflung, die durch lang' anhaltende Aspannungen unterbrochen werden. Die Tonart ist *Moll*, Tact und Respiration mit *einander verordnet*. Die Motive, oder vielmehr das Motiv, denn der Satz hat genau genommen nur ein einziges, da die übrigen nur Umstellungen desselben sind, ist auf den Dreiklang gebaut, welcher uns, da er ohne Streben nach Lösung ist, eine wenig für Liebe, wohl aber für Grösse empfängliche Seele andeutet. Der Stolz zeigt sich in dem Allegro in vier verschiedenen Phasen: als Stolz, der unzufrieden klagt, der trotzt, der in Aspannung und Ohnmacht fällt, der zum Wahnsinn wird.

Die triumphirenden Stellen sind in *Dur* und regelrecht accentuirt; die klagenden in *Moll* und unregelmässig accentuirt, was ihnen ein Gepräge von Feigheit gibt; die abgespannten ohne alle Accente, eine Unterbrechung der Respiration; der Wahnsinn hat mehr Accente als gute Tacttheile, und die ungleiche Gliederung der Perioden erzeugt eine Respiration, die aus einem gebrochenen und sich selbst zerfleischenden Herzen zu kommen scheint.

Das Andante mit Variationen ist in dem sechsten Tone, der sich auf den vierten der Haupttonart bezieht, geschrieben; ungewisser Ausdruck der Stimmung. Die regelmässige Accentuation aller zwei Takte des Thema's gibt eine Respiration, die sich nach und nach beruhigt. Die Form der Variation offenbart eine Seele, die mit einem einzigen Gedanken beschäftigt ist, der sich ihr beständig

*) *La Musique au point de vue moral et religieux. Par Madame Marie Gjertz. Paris, 1859.*

unter verschiedenen Gesichtspunkten wieder darstellt. Der Ausdruck desselben ist sanft und geheimnissvoll und lässt ahnen, dass diese so eben noch so heftig aufgeregte Seele einer von jenen lethargischen Aspannungen erlegen sei, die starken Aufregungen folgen, und dass die sanften Harmonien, in die sie gehüllt ist, unbestimmte Erinnerungen sind, die wie Träume an ihr vorüberziehen. Die zwei dissonirenden Accorde am Schlusse bestärken uns in dieser Deutung; der eine, *pianissimo* angeschlagen, ist das erste Zucken eines Schmerzes, der von Neuem erwacht; der zweite, *fortissimo*, ein Ausruf des Schmerzes, dem unmittelbar der wiederholte durchdringende Schrei des Jammers folgt, nämlich der Anfang des Finale in *Moll*. Der $\frac{2}{4}$ -Tact und die Allegro-Bewegung sind fliegende Respiration. Die Hauptfigur, über welche der ganze Satz dahinrollt, setzt zwei Mal an und unterbricht sich zwei Mal, als wenn der Athem ausginge; dann schiesst sie wie eine ungestüme Flut dahin, die Alles mit sich fortreisst und überwogt; aber immer hört man die Klagen und das Aechzen einer Seele durch, die mit dem Untergange ins Verderben ringt. Die Ewigkeit dieser Qual der Verzweiflung wird durch die regelmässige Betonung des guten Tacttheils angedeutet, welche consequent durchgeführt ist, mit Ausnahme des zweiten Hauptmotivs, in welchem die unregelmässige Respiration und der klagende Ausdruck uns den Stolz zeigen, der über sich selbst weint. Dann folgt wieder das erste Motiv mit verdoppelter Kraft, aber in eine lange Aspannung ausgehend.

Beethoven wiederholt dieses Intermezzo zwei Mal, und das ist ein Fehler; eine höchste Aufregung wiederholt sich niemals, sie beschleunigt das Ende.

Die Schluss-Coda ist der Paroxysmus des Stolzes, der entschlossen ist, Allem bis zum letzten Augenblicke Trotz zu bieten. Dieses *Presto* in $\frac{2}{4}$ -Tact, die in vier Noten von gleichem Werthe getheilt sind, steigert die Respiration bis zu den äussersten Gränzen der Möglichkeit. Regelmässig accentuirt und dann gefolgt von dem Hauptmotiv in schnellerem Zeitmaasse, in der linken Hand von gebrochenen Accorden mit *sforzando* auf den schlechten Tacttheil begleitet, ist es die Natur, die vor dem Abgrunde, der sich vor ihr öffnet, sich empört und zurückschrickt. Sie weicht zurück, sie will sich gegen diese reissende Strömung des Stolzes stemmen: zu spät! die Furcht tritt nicht mehr an die Stelle der Unterwerfung, der Widerstand ist gebrochen, die Reue verworfen, und Alles verschlingt ein langer Schrei des Entsetzens.

Wir können hier natürlich nur die Hauptpunkte andeuten und nur den Schlüssel zur Erklärung der Instrumentalmusik geben; ins Einzelne zu gehen, Tact für Tact, Periode für Periode, würde uns zu weit führen. Späterhin

wollen wir diese Arbeit in besonderen Erläuterungen und am Clavier vornehmen, wenn es Gottes Wille ist. Wir fügen hier nur noch hinzu, dass die Sonate Werk 111, ebenfalls in *Moll* und in drei Theilen: Introduction, Allegro, Thema mit Finale, uns den Stolz schildert, der hohnlachend grins't, finster droht, trotzt, wenn er klagt, und endlich dem Wahnsinn verfällt. Introduction und Allegro: Tactmaass: Kraft und Reinheit; Respiration: bald combinirt, bald drei-, bald zweitheilig, gewöhnlich regelmässig; Ausdruck: Verzweiflung. Finale: Tactmaass, Form, Respiration des Wahnsinns; Ausdruck: Ungewissheit. (!)

Wir haben als Belag zu unseren Ansichten die Sonate gewählt, weil sie nach dem Urtheil aller Musiker die vollkommenste Form der Instrumentalmusik ist (Concert und Sinfonie einbegriffen), und wir also in ihr die Reproduction des Idealen zu suchen haben, worein wir die Aufgabe der Musik setzen.

Die Sonate kann zwei, drei, auch vier Sätze haben. Die Sonate von drei Sätzen ist die vollkommenste, weil sie allein die vollständige und regelmässige Entwicklung des Gefühls von seiner schwächsten menschlichen Färbung bis zur göttlichen und übernatürlichen darstellen kann.

Das Gefühl gibt sich (wie oben aus einander gesetzt ist) in drei verschiedenen Zuständen zu erkennen. Sie sind Schmerz, Ungewissheit, Freude.

Betrachten wir das Leben des Kindes, so finden wir es getheilt in Schmerz wegen der Vorwürfe und Strafen, die ihm seine kleinen Vergehen oder Fehler zuziehen; dann in Furcht und Hoffnung, die aus seinem Nachdenken und seinen Vorsätzen, diejenigen, die es lieb haben, nicht mehr zu betrüben, entstehen; endlich in Freude, die mit der Vergebung der Fehler und mit der süßen Hoffnung, immer auf dem Wege der Artigkeit zu bleiben, bei ihm einkehrt. Das sind die drei Stadien der Sonate.

Schreiten wir weiter ins Leben, wie oft wird unser Herz, unser Geist gebrochen! Liebe zum Guten und Gerechtigkeit scheinen uns so natürlich in der Jugend, dass wir sie in Aller Herzen zu finden hoffen. Aber nicht lange, so schwinden diese Täuschungen vor der ernsten Wirklichkeit. Dann kommt die Stunde des Nachdenkens, wo die Seele sich auf sich selbst zurückwendet, die Wunden zu heilen sucht und neue Kraft zum Leben zu finden strebt. Eine wichtige Stunde im Leben des Menschen, in welcher Leben und Tod, Furcht und Hoffnung sich um ihren Besitz streiten. Siegt die Hoffnung, so wird sich die Seele zum Gebet erheben, und hat dann die Welt bezwungen. Sie tritt in jene übernatürliche Freude, welche alle Leiden des Lebens überwindet, da sie sie alle nur als eine leichte Last bis an die Pforten der Ewigkeit trägt. Das

sind wieder die drei Punkte der Sonate: **Schmerz, Nachdenken, Freude.**

Werfen wir ferner einen Blick auf die Geschichte der Völker, so finden wir bei allen die Ueberlieferungen von Fall und von Hoffnung auf Befreiung, oder, um die einzige vollkommenen Ausdrücke zu wählen, überall **Fall, Erwartung, Erlösung.** Immer wieder die drei Sätze der Sonate: *Allegro, Adagio, Finale.*

Wir stellen hier den idealen Typus der Sonate auf, das, was sie sein sollte, nicht, was sie ist. Abwege gibt es und wird es immer geben, weil das innere Leben des Menschen sich nicht jederzeit regelmässig und harmonisch entwickelt. Seelen von niederer Organisation, die entweder zu schwach sind, um den Schmerz zu überwinden, oder zu leichtsinnig, um ihn tief zu fühlen, werden Erzeugnisse zu Tage bringen, deren Entwicklung einen entgegengesetzten oder wenigstens verschiedenen Gang nimmt.

Auch umfasst die Sonate nicht nothwendig ein ganzes **Dasein**, oft gibt sie nur Episoden desselben wieder — wie die meisten Sonaten von Haydn und Mozart und vielen anderen Componisten.

Die Sonate mit vier Sätzen ist durch ein Stück im $\frac{3}{4}$ -Tact, *Scherzo* genannt, erweitert, dem in der Regel sein Platz zwischen dem *Adagio* und dem *Finale* angewiesen wird. Die dreitheilige Bewegung in lebhaftem *Tempo* zeigt, dass der Charakter desselben mehr leicht als ernst ist. Der zerstörte und unregelmässige Rhythmus, der fast immer darin herrscht, verleiht ihm einen nervösen und krampfhaften Ausdruck, der mit der heiteren dreitheiligen Bewegung contrastirt; da das Nachdenken im vorhergehenden Satze nichts genützt und bewirkt und folglich keine stätige Aenderung in dem Zustande der Seele hervorgebracht hat, so gibt sie sich einer tollen, regellosen Freude hin, die dann im *Finale* entweder eine heilose Verzweiflung oder einen jener Zustände herbeiführt, welche die letzte Entscheidung in der Schwebelassen. Diese Stücke können sehr vollkommen in Bezug auf die Ausführung der Idee sein, die sie vertreten, aber die Idee selbst ist fehlerhaft, und auf die Schönheit der Idee kommt es doch hauptsächlich in jeder Musik an.

Wodurch wird aber die Schönheit der Idee in der Musik bestimmt? Durch die Frage: Wie soll unser Gefühl in Bezug auf uns selbst, in Bezug auf unseren Nächsten, in Bezug auf Gott beschaffen sein? Wir müssen leiden beim Anblicke des Elendes dieser Welt, wir müssen innig wünschen, es getilgt zu sehen, wir müssen uns freuen in der festen Hoffnung, dass einst dieser Wunsch, diese Sehnsucht befriedigt und uns alsdann vergönnt sein werde, das Ideal von Angesicht zu Angesicht zu schauen, das

ewig Schöne, den Traum aller wahrhaft künstlerischen Seelen, das nichts Anderes sein kann, als Gott selbst. Wiederum die drei Punkte der Sonate: **Leiden — Wunsch — Erfüllung.**

Die Form der Sonate in drei Sätzen bleibt also auf immer die vollkommenste Form der Instrumentalmusik; sie kann allein die Schönheit der Idee in ihrem höchsten und vollständigsten Ausdruck wiedergeben. Durch sie erhebt sich die Musik über die anderen Künste und erringt eine Ueberlegenheit über sie, die der Herrschaft der Seele über den Körper gleicht. Wie viel materielle Zuthat verlangen nicht die anderen Künste, um ein menschliches Dasein zu schildern! Wie viele Vorstellungen, Beschreibungen, untergeordnete Thatsachen bedürfen sie, um Geist und Gemüth vorzubereiten, den Eindruck einer Haupt-handlung in sich aufzunehmen!

Die Musik bedarf nichts von alledem; sie stellt uns unmittelbar in die Seele selbst hinein, weiht uns in ihre geheimnissvollsten Bewegungen ein und lässt uns durch einen Hauch, durch ein Athmen das empfinden und fassen, was keine Sprache jemals ausdrücken kann. So ist sie das vollkommene Bild der Beschauung, bei welcher der Geist sich mit dem Geiste unterhält und keinen Dolmetscher, nicht einmal das **Wort**, braucht.

Nun begreift man, welchen Vortheil für die Erziehung der Jugend man aus der Tonkunst ziehen könnte. Nichts ist schwerer, als das Kind dahin zu bringen, das rein Geistige zu lieben und sich von dem loszumachen, was die Sinne fesselt. In jedem Alter aber ist die Selbsterkenntniss die nothwendigste Wissenschaft, und doch besitzen sie nur so Wenige. Der musicalische Unterricht, richtig geleitet, kann für das Kind, ohne dass es ein Bewusstsein davon hat, ein tiefes Studium der Seele werden und es befähigen, die Regungen seines eigenen Herzens zu beurtheilen und zu überwachen.

Endlich aber — und das ist ihre ruhmvollste Aufgabe — legt die Composition der Sonate der Musik die strengste Pflicht auf, die Regungen des geheiligen Herzens Jesu zu erforschen und darzustellen. Um die Bedingungen eines vollkommenen Kunstwerkes zu erfüllen, muss uns die Sonate das Ideal des Schmerzes, der Sehnsucht und der Erfüllung vor die Seele führen. Nun gibt es aber nur Einen Schmerz ohne Zuthat von Selbstsucht, das ist der Schmerz eines Gottes, der unsere Sünden trägt; nur Einen reinen Wunsch, das ist der Wunsch eines Gottes, zu sterben für unsere Erlösung; nur Einen Triumph, der würdig ist, unser Herz zu entzücken, das ist der Triumph eines Gottes, der aus dem Grabe emporsteigt als Sieger über Hölle und Tod.

Todesangst — Opfer — Auferstehung, das sind auch die drei wesentlichen Punkte der Sonate, welche das Ziel und der Inbegriff der ganzen Instrumentalmusik ist.

(Zum Schluss wollen wir den Lesern noch einige Beispiele davon geben, zu welchen Resultaten und Urtheilen die musicalische Mystik die Verfasserin führt:)

Trennt sich der Verstand vom Herzen, will er sein eigenes Licht und Wesen sein, so verschwindet seine Klarheit, er verfällt der Finsterniss des Stolzes.

Der Stolz erscheint in drei Zuständen: falsches Martyrerthum, falsche christliche Liebe, falsche Sentimentalität, die aus der Vereinigung jener beiden Zustände entsteht.

Das falsche Martyrerthum ist leidenschaftlich, die falsche Liebe ist gemässigt, die Sentimentalität weinerlich. Das erste bewundert sich mit Ueberhebung, die zweite mit Heiterkeit, die dritte mit Rührung. Alle drei gehörden sich als Opfer: das erste als Opfer der Gesellschaft, die zweite als Opfer der Intoleranz der Individualitäten, die dritte als Opfer des Herzens.

Das falsche Martyrerthum findet, dass Gott die Welt durch seine Kirche schlecht regiert, es schafft ihn ab. Es stellt sich selbst als Christus und Martyrer dar; es ist die Quelle des Fanatismus, der Empörung, der Ketzerei.

Die falsche christliche Liebe ist tolerant. Sie duldet Alles, selbst den lieben Gott, jedoch unter der Bedingung, dass er die Pforten der Hölle schliesse. Weg mit einem Gott, der verdammt! Sie erzeugt den süßlichen Ketzer, den Naturfreund, den gemässigten Schriftsteller, den Gelehrten voll Respect vor der Materie, den correcten und langweiligen Künstler u. s. w.

Die Sentimentalität schafft den träumerischen und unverstandenen Dichter, den literarischen und musicalischen, den Dichter jeder Art, vom Blaustrumpf bis zur fliegenden Mähne. Diese ganze Schar verabscheut Rhythmus und Tact; ihre Werke sind nicht Chaos und Unordnung, sondern ein Gemisch von Schmutz, in Rosenwasser aufgelös't u. s. w.

(Nun die Anwendung; man kann schon vermuten, in welche Kategorie Beethoven gehört:)

Leidenschaft, Heftigkeit, Ueberspanntheit, die so weit getrieben wird, dass sie die erhabene Regung der Begeisterung zu Hülfe nimmt, um rein egoistische Wünsche auszudrücken, das sind die charakteristischen Kennzeichen des falschen Martyrerthums in fast allen Werken von Beethoven. Bei seinem Instinct zu grossen und erhabenen Gefühlen lässt er sich freilich nicht zu rohen und ganz und gar materiellen Rhythmen herab, er bleibt bei den halb geistigen Bewegungen der Respiration und der Nerven

stehen. Aber die ideale Respiration wird fast immer durch die natürliche ersetzt, welche stärkere Aufregungen zu erzeugen vermag. Ueberall Einfluss und Wirkung des Stolzes.

— Wir können die neunte Sinfonie nicht mit Stillschweigen übergehen. Sie ist das ergreisende Bild des Zustandes einer Seele, die stets nur gewollt, niemals gebetet hat. Alle Instrumentalsätze dieses Werkes bilden eine Art von Musterung, welche jene Seele über alle ihre Willensäußerungen und Hoffnungen hält. Sie verlangt nach immer noch schärferen Formen des Stolzes, nachdem sie Eitelkeit, Anmaassung, Empörung, Wuth, Raserei bis zur Resignation in allen Gestalten bereits erschöpft hat. Trotzdem muss sie noch neue Formen finden. Sie greift eine Instrumental-Phrase von grossartigem und edlem Ausdruck auf, aber sie entwürdigt sie nach und nach immer mehr und lässt sie in die menschlichen Stimmen auf immer gewöhnlichere Weise so übergehen, dass sie am Ende zu einem Trinkliede wird. Triumph! die neue Form des Stolzes ist gefunden — die Verzweiflung, die sich im Wirthshause betrinkt. (!!?)

Uebrigens ist es bekannt, dass Beethoven als Christ gestorben ist. Den Glauben hatte er, aber nicht die Liebe, wenigstens nicht die Liebe, die gross und umfassend genug gewesen wäre, das erhabene Streben seiner künstlerischen Begabung zu nähren. Er schaute die Kunst ausserhalb ihrer unmittelbaren Richtung auf Gott an, und desswegen hat er das Ideal nicht erreicht.

(Die falsche christliche Liebe hat die Werke von Clementi, Cramer, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Field, Mendelssohn u. s. w. erzeugt. Die beiden Letzten gehören indess halb auch der falschen Sentimentalität an.

Die Franzosen Felicien David und Hector Berlioz werden keineswegs bevorzugt. David's „Wüste“ hat, ohne irgendwie ein Meisterwerk zu sein, einige lebendige Elemente; aber man kann diesen Componisten nur bedauern — Hoffnung und Enttäuschung —: sein Talent ist eine Lampe, die einen Augenblick aufflammte, dann aber allmählich aus Mangel an Oel ausgeht.)

„Wenn Berlioz“, heisst es wörtlich, „an Beethoven's Stelle geboren worden wäre, so würde er vielleicht Beethoven's Werke geschaffen haben. Da er aber erst kam, als Alles schon erschöpft war, so hätte er der Kunst eine neue Bahn öffnen müssen. Das scheint er gefühlt zu haben, denn alles, was er schreibt, ist nur Suchen nach Neuem. Und hat er es gefunden? Wir glauben: nein; Neuheiten wohl, aber das Neue nicht.“

„Der liebe Gott hat gesagt, man solle kein Stück neues Tuch auf einen alten Rock setzen, keinen neuen Wein in alte Fässer thun; denn das neue Tuch wird das alte Kleid aufreissen und der neue Wein die alten Fässer

sprengen. So ist es Herrn Berlioz ergangen. Er hat neue Combinationen in das alte Ton-System bringen wollen, das System ist geplatzt, und er hat nichts erreicht als Lärm.

Ueber zwei unerledigt gelassene Punkte der musicalischen Aesthetik.

I.

Wo uns die Aesthetik in Bezug auf die Bestimmung der Gränzlinien der einzelnen Gattungen noch so sehr im Stiche lässt, wie auf musicalischem Gebiete, da darf man nicht zu streng rechten. Lobte doch neulich Emanuel Klitzsch in einer Recension der Berlioz'schen Sommernächte den Gedanken, Gesänge mit Orchester zu schreiben, während mir eine solche Aufgabe durchaus widerspruchsvoll Heterogenes vereinbaren zu wollen erscheint. Auch über die melodramatische Behandlung von Balladen, wie sie Schumann gegeben hat, gehen die Ansichten bis ins Entgegengesetzte aus einander, und während ich umgekehrt diesen Gedanken für glücklich und die Gattung für berechtigt halte, wollen Andere ihn gänzlich verwerfen.

So schreibt Brendel (N. Z. f. Musik, Band 47, 1857, S. 122):

„Man braucht nun durchaus kein specieller Gegner der Fortschritts-Partei zu sein, um doch das Bekenntniss, dass über solche Fragen nach einem fast fünfundzwanzigjährigen Bestande einer gerade auf diese Seite musicalischer Theorie besonderen Werth legenden Zeitschrift noch keine Uebereinstimmung erzielt ist, sehr ergötzlich, und die Meinung, das gehe die Herren selber gar nichts an, dafür habe die Aesthetik zu sorgen (—etwa wie der Junge, der, vor Frost heulend, meinte: Das geschieht meinem Vater schon recht: warum kaufst er mir keine Handschuhe?—), sehr naiv zu finden. Und nun hat noch dazu die seitdem erschienene Vischer'sche Aesthetik die betreffenden Erwartungen so gar nicht erfüllt, da sie, keineswegs als Eselsbrücke zum bequemen Nachschlagen für allerlei Verlegenheiten eines musicalischen Aesthetikers berechnet, solche Fragen der Einzel-Untersuchung und der Lösung aus dem ganzen Geiste des Systems heraus überlässt. — Wo da Raths holen?“

Aber sollte es wirklich so schwer sein, auf feste Resultate in solchen Punkten zu kommen? Gewiss ist, dass, wenn hier die Welt mit Brettern vernagelt ist, man auf jeden Fortschritt in diesem Gebiete verzichten muss, namentlich nie hoffen darf, für die musicalische Kritik objective Gültigkeit zu erlangen, vielmehr stets in rein persönlichen Standpunkten und Ansichten sich herumbewegen wird; dass aller Fortschritt nur darin bestehen kann, all-

gemein gültige, aus der Natur der Sache selbst geschöpfte Gesetze zu gewinnen, und dass sogar ein auf solchem Wege entstandener Irrthum der Wahrheit förderlicher ist, als fortgesetzte Nebelhaftigkeit und Unentschiedenheit.

Vonnöthen ist dabei nur Eines: statt an der Sache von aussen herum zu denken, denke man die Sache selbst; statt diese oder jene Partei-Standpunkte anzulegen, bemühe man sich, in die Natur der Musik und ihrer Gesetze einzudringen; statt von praktischen Interessen auszugehen, erkenne man das eigenthümliche Wesen der einzelnen Gattungen und Formen der Musik, so werden sich auch ihre Gränzlinien, ihre Verwendbarkeit, ihre Fähigkeit, sich mit anderen Kunstformen zu verbinden, von selbst ergeben.

Um nun die künstlerische Berechtigung der Berlioz'schen „Sommernächte“ zu untersuchen, so fragt es sich also, ob sich das Wesen des einfachen Liedes (denn das sind die Texte) mit einer Begleitung des Orchesters verträgt.— Hier sind nun in der That der schon vorliegenden ästhetischen Vorarbeiten, sogar auf gar nicht speciel ästhetischem Gebiete, so viele, dass man es fast Zufall nennen kann, wenn diese Frage nicht geradezu durch irgend eine Autorität bereits als beantwortet zu betrachten ist. Man erinnere sich nur der klaren Auseinandersetzungen in Marx' Compositionslehre, vierter Theil (z. B. S. 466 ff.). Man darf als feststehendes Ergebniss sowohl theoretischer Betrachtung als praktischer Bethätigung der Meister den Grundsatz betrachten, dass für subjective Einzelstimmungen, wie die Einzelstimme, so auch das Einzel-Instrument das zunächst Entsprechende ist; dass dagegen der Gefühls-Ausdruck Einzelner eben so wie grösserer Massen naturgemäß dem Orchester zufällt, wenn diese Einzelnen als wesentlich im Complex mit einer Anzahl Anderer, Reagierender oder Fördernder, stehend zu betrachten sind, oder wenn ihre Stimmung nicht als in sich selbst verharrend, sondern als nach aussen zur That strebend sich kennzeichnet. Daher und keineswegs aus blossen Rücksichten der Darstellbarkeit, der breiten Entfaltung der Mittel, des Herkommens erklärt sich, dass das Lied in der Regel mit Clavier (und zwar mit zweihändigem, nicht vierhändigem, das schon auf das Orchester hindeutet), die Arie, wie überhaupt die Oper, mit Orchester begleitet wird, wobei natürlich auch die ganz künstlerische Rücksicht, dass die Begleitungsmitte eines Werkes auch dann im Ganzen die gleichen sein müssen, wenn diese oder jene Scene dieselben nicht durchaus fordern würde, bei der Entscheidung für Orchester oder Clavier mitwirkt.

So einfach steht die Sache indess nur bei der Begleitung im engeren Sinne. Das Instrument kann aber neben dem Gesange irgend etwas Selbstständiges auszusprechen haben, im Anschlusse an ihn, manchmal auch im Gegen-

satze zu ihm. Auch hier wird in der Regel die reichere Aufgabe der eine grössere Reihe von Gefühls-Momenten durchlaufenden Stimmung zufallen, also die Entscheidung dieselbe bleiben. Aber möglicher Weise kann der selbstständige Inhalt eines zunächst dem Clavier anheimgefallenen Tonstückes auf diesem Instrumente nicht zur Genüge darstellbar sein, umgekehrt könnte das Orchester irgend ein wesentliches Darstellungsmittel nicht vollkommen hergeben (z. B. in all den Scenen, wo man die Orgel auf dem Theater braucht, oder wenn der Effect des Pianoforte mit Pedal, den kein Orchester geben kann, gebrochene Accorde u. s. w. unerlässlich schienen); in solchem Falle müsste es künstlerisch gerechtfertigt erscheinen, wenn im ersten Falle an die Stelle des an sich richtigen Claviers das Orchester trate, im letzten umgekehrt, oder das Clavier mit als Orchester-Instrument eingereiht würde.

So weit, wie gesagt, liegen die Bestimmungen theoretisch und praktisch vor; lägen sie aber auch nicht vor, so scheinen dieselben so naturgemäss, dass nur, wer durch das Imstichlassen der Aesthetik sich alles selbstständigen Denkens enthoben glaubt, sie nicht entdecken könnte, jeder aber, der ausser von der Aesthetik nicht auch zugleich vom eigenen Verstande im Stich gelassen ist, auf etwas Aehnliches nothwendig von selbst versessen muss. Und diese Bestimmungen reichen in der That bei dem Berlioz'schen Werke vollkommen aus. Dem Concert-Dirigenten mag es, wie E. Klitzsch andeutet, willkommen sein, Stücke zu besitzen, die zwischen Instrumentalstücke gestellt werden können, ohne — wie bei Liedern oft — in den Mitteln gar zu sehr mit dem Vorangegangenen zu contrastiren; vom künstlerischen Standpunkte aus ist das Orchester in Liedern wie „Der Geist der Rose“, „Auf dem Friedhöfe“, „Das unbekannte Land“, „Trennung“ gar nicht, in den anderen, einem ländlichen Liede und: „Auf den Lagunen“, höchstens bei gewissen besonderen Umständen zu rechtfertigen.

Das alles also liess sich bei gehöriger Vertrautheit mit den vorliegenden Leistungen gar wohl klar stellen, ohne die obligate Klage über die treulose, so gar nicht für die Bequemlichkeit „im Stich gelassener“ Aesthetiker sorgende Aesthetik.

Es ist aber in diesem Fragepunkte etwas, was über das hierin Vorliegende noch hinaus zu deuten scheint, was zugleich den Anlass bietet, noch weitere Bemerkungen anzuknüpfen.

Alle Leistungen der praktischen Aesthetik sind im Ganzen nichts Anderes, als der immer tiefer gehende Nachweis der gegenseitigen Durchdringung von Form und Inhalt, jener so viel gehörten und so oft missbrauchten Redensart, die in den Schriften angewandter musicalischer Aesthetik

immer wieder an den Haaren herbeigezogen, immer aufs Neue ins Treffen geschickt, eben durch ihre rein phrasenhafte Anwendung alle festen Begriffe unmöglich macht. Ueber sie — als Redensart — hinaus zu kommen, sie in ihrer Wahrheit im praktischen Detail nachzuweisen, ist nach dieser Seite hin der einzige mögliche Fortschritt. Auch ist derselbe gerade in Schriften wissenschaftlich gebildeter Musiker mannigfach angebahnt. Zunächst indess ausschliesslich von der einen ideellen Seite; es ist erkannt, dass der Inhalt formbildend, die Form bestimmend ist, dass die Begründung jeder Form vor Allem in deren geistigem Wesen beruht. Von diesem Gedanken gehen auch alle oben gegebenen Bestimmungen über Anwendung von Clavier und Orchester aus. Der geistige Gedanke eines Gedichtes entscheidet über die Mittel seines Ausdrucks: — ganz richtig.

Um aber dieses Verhältniss der beiden Factoren aller Kunst noch näher zu bestimmen, muss dasselbe als ein gegenseitiges erkannt werden. Nicht bloss der Inhalt erzeugt die Form, die Idee das Darstellungsmittel — auch das Umgekehrte findet Statt: die Form bestimmt und modifizirt zugleich den ihr gegebenen Inhalt, die Form ist kein bloses Gefäss, in das der Inhalt der Form entspricht. Durch die gewählte Darstellungsform erweitert sich die Idee selbst, wenn die Mittel sich erweitern; beschränkt sie sich, wenn diese sich beschränken. Auch die Instrumente sind, einmal gerufen, Geister, die keinem innerlich unberechtigten Befehle gehorchen; ihre reflectionslos wahre Natur kehrt sich auch ohne, ja, gegen des „Meisters“ Willen heraus, ihre volltonende Sprache hebt die Klangfülle, ihre mannigfache Schattirung belebt innerlich die gewollte Idee, ihr Bedürfniss, zur Geltung zu kommen, hebt diese Idee selbst hinauf auf ein höheres, innerlich wie äusserlich reicheres Gebiet, das, wie es mannigfaltigere Ausdrucksmittel gewährt, zugleich auch solche verlangt, und arm erscheint, wo das entsprechende, an Mitteln ärmere Gebiet schon überladen wäre. Besteht das Wesen des Liedes gerade in der keuschen Zurückhaltung dessen, was es mehr andeutet, als greifbar darstellt, in dem ahnungsvollen Weben des Gefühls, das in wenigen halb verhüllten Worten mehr sagt, als der klare und breite Redestrom des Schauspielers, so wird dieses Wesen des Liedes in seinem innersten Kern verletzt, wenn ihm das breite Gewand des vollen Orchesters umgelegt wird; die Gefühle selbst müssen zu gespreizter, aufgedunsener, aufgeblasener Darstellung, die Vor-, Nach- und Zwischenspiele schon durch den grösseren Raum, den sie beanspruchen, zu einer übermässigen Bedeutsamkeit, und ihnen gegenüber, um nicht allzu secundär zu bleiben, die ganze Gesangs-Partie ebenfalls zu einer Ausdehnung gelangen, die weit über das Lied selbst hin-

ausführt. Ohne eigentliches Durchcomponiren kann es dabei schon fast nicht mehr abgehen, womit schon das eigentliche Lied ausgegeben, der Gesammtton in das Detail der besonderen Redewendungen aus einander gezogen ist.— Es mag dem Franzosen nicht verübelt werden, wenn er diesem Wesen des zunächst noch einzig deutschen Liedes fremd geblieben ist; aber man darf darauf hinweisen, wie wenig echt künstlerische Anschauung da vorausgesetzt werden kann, wo der künstlerische Instinct nicht einmal ein *manum de tabula!* in einem dort noch gar nicht aufgeschlossenen Gebiete zugerufen hat; man darf darauf hinweisen, dass hier die Virtuosität der Orchestration rein zur Manier herabgesetzt ist, die auch da orchestert, wo das Orchester sich selbst verbietet; man darf endlich daran erinnern, dass die neueste That der „im Stiche gelassenen“ Aesthetiker es ist, Berlioz zum Triumvir einer „neudeutschen Schule“ gemacht zu haben. Aber daran ist eben auch nur die ungenügende Aesthetik schuld; denn begreiflicher Weise hat ein brauchbares Handbuch dieser Art nicht nur handlich formulirte Sätze zu beliebiger Auswahl aufzustellen, sondern auch die richtige Handhabung derselben zu lehren, und schliesslich auch noch den leider dazu nicht zu entbehrenden Fonds von Sinn und Verstand gratis nachzuliefern. — Ehe wir so weit sind, mag das Obige zur Aufklärung genügen.

Lp.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aus Hannover wird den wiener „Recensionen“ geschrieben: „Die Nachricht der Pensionirung Marschner's, die wir Ihnen am Schlusse der vorigen Saison gerüchtweise meldeten, hat sich leider bestätigt. Herr Fischer ist als Hof-Capellmeister an seine Stelle getreten. Der Abgang des berühmten Componisten kann auf die Dauer nicht ohne nachhaltige Wirkung auf den Geist unseres Orchesters bleiben. Herr Fischer zeichnet sich allerdings durch seinen Fleiss aus, und er leitet das Orchester mit musterhafter Präcision, mehr als Marschner, dem man vor gewissen neuesten Partituren mitunter nur zu deutlich seinen Widerwillen gegen allen musicalischen Jammer anmerken konnte — und freilich soll ein Capellmeister als solcher allen Werken gleichen Eifer zuwenden; aber für Marschner war als Dirigenten der Geist das leitende Prinzip, für Herrn Fischer ist es hauptsächlich die Rücksicht auf den Effect; überall tritt bei ihm das Streben nach Contrast hervor. Beide Männer unterscheiden sich wie Classisch und Modern. Fortan wird nun das Orchester ganz einheitlich mit militärischer Disciplin im letzteren Geiste geleitet werden, und sollte das zum Frommen des wahren Künstlerthums geschehen? — Uebrigens wollen wir in Betreff der Quiescirung Marschner's beiläufig noch bemerken, dass denselben ein hohes Ruhegehalt geworden ist, und dass er das Recht behalten hat, die Aufführung seiner eigenen Opern stets selbst zu leiten.“

Leipzig, 4. October. Vorgestern sind die hiesigen Gewandhaus-Concerete für die bevorstehende Winter-Saison wieder eröffnet worden. Der Zudrang zu denselben ist so gross, dass bei manchem Hörer zweijährige Bewerbungen um einen numerirten Platz erst jetzt zum gewünschten Ziele führten. Fräul. Ida Dannemann's Gesangs-

Vorträge erwiesen sich recht lobenswerth, ohne aber vom Publicum mit Wärme anerkannt zu werden; viele Concertbesucher gründen ihren Beifall bekanntlich nur auf den grossen Ruf, den diese Sängerin allerdings noch nicht erworben hat. Herr A. Dreyschock spielte als Hauptstück das *C-moll-Concert* von Beethoven mit der ihm eigenen vollendeten Technik, vermochte trotzdem aber das Publicum nicht zu entzünden. In der Aufführung der *Euryanthen-Ouverture* und der *C-dur-Sinfonie* von Schubert bewährte das Orchester seinen alten, wohlgegründeten Ruf.

Dresden. Durch den Tod des Sängers Conradi hat unsere Bühne einen ehrenwerthen Künstler und Menschen verloren, was sich am Begräbnisstage — den 21. September — durch zahlreiche Beteiligung seiner Kunstgenossen und Freunde bekundete. Den Verstorbenen beweinen fünf unmündige Kinder, deren Mutter schon vor zwei Jahren die Welt verliess. Ein Kreis der vorzüglichsten Künstler unseres Hoftheaters will sich der armen Waisen annehmen.

Der Männergesang-Verein „Orpheus“ gab zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Stiftungsfestes ein geistliches Concert in der Frauenkirche, wobei ausser einer Hymne von Reissiger, einem religiösen Liede von Franz Lachner und dem 100. Psalm von F. Schneider auch R. Wagner's „Liebesmahl der Apostel“ zur Ausführung kam. Die königliche Capelle unterstützte ausnahmsweise dieses von Dilettanten gegebene Concert, eben so die Hof-Opernsänger Borchers, Rudolf, Freny, Mitterwurzer und Eichberger. Die Direction der Aufführung hatten die Herren Capellmeister Krebs von hier und F. Abt aus Braunschweig, so wie der Dirigent des Vereins J. G. Müller übernommen. Der Zuspruch des Publicums war ein sehr zahlreicher. Alles stimmte jedoch darin überein, dass das Wagner'sche Werk — welches der Dichter-Componist 1844 in kaum vierzehn Tagen vollendete — als Gelegenheitsstück wohl am Platze, aber zu einer wiederholten Aufführung doch zu unfertig und desshalb lieber der Vergessenheit anheimzugeben sei.

Stuttgart. Zur hiesigen Feier des hundertjährigen Geburtstages Schiller's hat sich ein Comite gebildet. Mitglieder desselben sind unter Anderen die Regisseure Grunert und Löwe, F. W. Hackländer, Hof-Capellmeister Kücken, Mörike, G. Pfizer und Musik-Director Speidel. Das Schillerfest ist auf drei Tage, vom 9. bis 11. November, berechnet.

Wien. Der artistische Director der Gesellschaft der Musikfreunde, Herr Jos. Hellmesberger, hat bei seiner Ernennung zum Concertmeister am Hof-Operntheater seine Stelle als Director der Gesellschafts-Concerete niedergelegt und sich bloss die künstlerische Leitung des Conservatoriums vorbehalten.

Der Chormeister und Professor Herr Jos. Herbek ist für diesen Winter mit der Leitung der Gesellschafts-Concerete betraut und wird seine neue Amtstätigkeit wohl mit dem Entwurfe der Programme beginnen. Wir wünschen lebhaft, dass man endlich den Künstler hierbei vollkommen frei gewähren lasse und nicht wieder durch philistrische Einwürfe und Maassregeln beeinge; er trage dann, wie ihm die Initiative und freie Ausführung gegönnt ist, auch die Verantwortung für sein Wirken. Dass Herr Herbek selbst dem grössten und gewieitesten Körper mit Sachkenntniß, Würde und Energie gegenüber zu stehen und denselben künstlerisch geistvoll zu leiten versteht, haben wir zu oft anerkannt, als dass wir ihn in einer Stellung, die seinen Fähigkeiten die freieste Entfaltung gewährt, an der Spitze der Gesellschafts-Concerete nicht freudig begrüssen sollten.

Bei meinem letzten Aufenthalte in Wien musste ich mich nicht wenig wundern, in dieser Metropole mitunter eine wenig kirchliche Musik hören zu müssen. Ich fand in dieser Beziehung überhaupt in Oesterreich nicht viel des Erhebenden; es thut mir leid, das auch von der Franciscanerkirche in Salzburg sagen zu müssen. Ich war

eigens dorthin gereis't, weil P. Peter Singer dort dirigire und Orgel spielen; aber die vorgetragene Litanei war so weltlich, dass ich erröthete, dieselbe in einer katholischen Kirche *coram Sacram expos.* zu hören. Nach einer Mittheilung der augsburger Allgemeinen Zeitung enthalten die Provincial-Statuten auch die gänzliche Abschaffung der Instrumentalmusik in der Kirche und die blosse Beschränkung auf Gesang und Orgel. Abgesehen davon, dass das schwer eingehen wird, muss vorerst ein tüchtiges Orgelspiel ermöglicht werden. Ich hörte namentlich in Wien bei einer Abendandacht ein Orgelspiel, das mehr als schülerhaft und wahrhaft der Kirche nicht würdig war. Namentlich würde man sich arg täuschen, wenn man mit ungeschickter Orgelbegleitung den *Cantus Gregorianus* in der Kirche einzubürgern hoffen wollte. Hier ist vor Allem grosses Verständniss der alten Tonarten nothwendig, eine bislang unter Organisten sehr seltene Erscheinung. Ein *Cantus Gregorianus* aber, in moderner Auffassung gespielt, ist ein Unding. M.

Adolf Bäuerle, 1786 geboren, gründete 1806 die wiener Theater-Zeitung, die sich unter seiner Redaction dreiundfünfzig Jahre hindurch am Leben erhielt. Während dieser Zeit war Bäuerle Theater-Secretär, Theater-Dichter, Theater-Referent, in den letzten Jahren auch Romanschreiber, bis er endlich vor wenig Wochen, von finanziellen Missverhältnissen bedrückt, Wien verliess und, als könne er nur in wiener Luft gedeihen, alsbald in Basel sein Grab fand. Das Beste, was bis jetzt über den toten Bäuerle geschrieben wurde, befindet sich im Feuilleton der wiener „Presse“ vom 22. September.

Die berühmten Geiger Wieniawski und de Bériot sind im Begriffe, ein grosses Geschäft abzuschliessen. De Bériot verkauft seine Violine, einen prachtvollen Magini von sehr grossen Dimensionen. Wieniawski ist der Erwerber dieses Zauber-Instruments. Der Kaufpreis ist 20,000 Francs, in zwei Terminen zahlbar, die eine Hälfte sogleich, die andere nach Verlauf eines Jahres. De Bériot wird Wieniawski ein authentisches Zeugniss ausstellen, mit der Erklärung, dass er sein Instrument an Wieniawski um 20,000 Francs verkauft, und dass er sich nur zu Gunsten des Talentes des Erwerbers dazu entschlossen habe, sich des Instrumentes um diesen Preis zu entzässern.

Brüssel. Zu der Congress-Feier, der Enthüllung der Statue Sr. Majestät des Königs Leopold, welche die Säule krönt, wurde Herrn Samuel die Ehre zu Theil, eine Cantate zu componiren. Die Aufführung fand am 26. September statt. Eine ungeheure Estrade wurde auf dem Platze der Nation errichtet. Die Masse der Ausführenden belief sich auf 1200, die Dirigenten ungerechnet. Welche Wirkung solch ein Monstre, verstärkt mit einem halben Dutzend türkischer Trommeln und einer Compagnie Tambours macht, überlasse ich einem Jeden sich vorzustellen. Die Composition an und für sich zeugt von grosser Kenntniss der Instrumental-Effecte und einem sinnigen Eingehen in den Sinn der Worte. Besonders der letzte Satz ist eben so geistreich durchgeführt, als poetisch gedacht. Der Knabenchor fängt mit einem Choral an, der von den übrigen Stimmen aufgenommen wird, und da der ganze Choral eintritt, beginnt mit der Wiederholung des Chorals zu gleicher Zeit das Orchester die Brabançonne (die National-Hymne). In dem Ganzen ist eine Steigerung, die eine glückliche Wirkung hervorbringt. Herr Samuel steht hier seit langen Jahren im besten Rufe und bewies auch diesmal seine glänzenden Eigenschaften. Im vergangenen Jahre wurde in einem der Conservatoriums-Concerthe eine Sinfonie seiner Composition aufgeführt, die sich, so hörte man, eines bedeutenden Erfolges zu erfreuen hatte.

Die Hülfs-Gesellschaft für Schiffer der Dordogne zu Bergerac hat einen Preis für eine Wein-Cantate ausgeschrieben, für welche

folgende Aufgaben an *Messieurs les versificateurs (!) et compositeurs* gestellt sind:

1. Strophe: Das Pflanzen der Reben.
2. „ „ „ Der Weinbau.
3. „ „ „ Die Weinlese.
4. „ „ „ Die Kelterung.
5. „ „ „ Küperei und Behandlung des Weines.
6. „ „ „ Transport des Weines zu Wasser und dessen Vortheile.
7. „ „ „ Einfluss des Weines auf die Gesundheit.

Es ist nicht gesagt, worin der Preis bestehen wird; wahrscheinlich in einem Fasse guten Bordeaux.

Petersburg. Mademoiselle Emmi La Grua hat bei ihrem ersten Auftreten als Norma ungeheuren Beifall gehabt und ist 28 Mal gerufen worden. (Da sollte sie doch lieber von Anfang bis Ende gleich draussen bleiben!) Nach einer französischen Correspondenz hatte selbst das Orchester so etwas Ausserordentliches von Gesang noch nie gehört; „die Mitglieder desselben legten deshalb auch ihre Instrumente weg, um sie im Terzett des zweiten Actes besser sehen und hören zu können.“ (Also ein Finale ohne Orchester !!)

Philadelphia. Sobolewski und seine americanische National-Oper. — Der erst vor Kurzem mit seiner Tochter nach den Vereinigten Staaten übergeseidete Capellmeister Sobolewski (geboren 1804 in Königsberg) befindet sich eben in Milwaukee, um dort, wie man vernimmt, eine nationale Oper zu schaffen. Dieselbe wird den Titel „*The flower of the forest*“ führen. Das Libretto ist dem americanischen Unabhängigkeitskriege entnommen und zählt zu den Hauptpersonen den bei der Erstürmung von Savannah verwundeten polnischen Helden Pulawski und Mohega, ein indianisches Mädchen, auch „Blume des Waldes“ genannt, und natürlich darf der „Letzte des Stammes“ nicht fehlen, welcher in der Person eines gewissen Jequod vertreten ist. Da Sobolewski's Grossvater, der unter Pulawski bei Savannah mitfocht, die Hauptdata dieser Geschichte als Familien-Erinnerungsstück hinterlassen hat, so lässt sich ein gewisser historischer Hintergrund erwarten. Die Chöre sollen beinahe vollendet sein. (Deutsche Musikzeitung für die Ver. Staaten.)

Ankündigungen.

Bei A. Cartellieri in Stettin erschien und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

C. Kossmaly, Ueber die Anwendung des Programms zur Erklärung musicalischer Compositionen. Ein Vortrag. Preis 3 Sgr.

Alex. Ritter, Eine Vorlesung über Programm-Musik von C. Kossmaly beleuchtet. Preis 3 Sgr.

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.