

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 2.

KÖLN, 7. Januar 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe II. (Vierling's Bach-Verein — Löwe's Oratorium „Das hohe Lied Salomonis“ — Jul. Schneider's Oratorium „Die heilige Nacht“ — Radecke's Orchester-Concerete — Kammermusik, Quartett-Soireen — Concertsänger — Schiller-Fest). Von G. E. — August Kömpel. Von A. S. — Die Sixtinische Capelle in Rom. Mariano Astolfi. Nach A. de la Fage. — Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt.

Berliner Briefe.

II.

[Vierling's Bach-Verein (Cantate von Bach; Händel's „Der Frohsinnige und der Schwermüthige“ — Bach und Händel). — Löwe's Oratorium: „Das hohe Lied Salomonis“ — Jul. Schneider's Oratorium: „Die heilige Nacht“. — Radecke's Orchester-Concerete (Schumann's „Manfred“); Beethoven's „Prometheus“ u. s. w.) — Kammermusik, Quartett-Soireen. — Concertsänger (von der Osten, Albertine Meyer, Signild Hebbe). — Schiller-Fest (neunte Sinfonie).]

Der Bach-Verein (unter Leitung des Musik-Directors Vierling) führte eine Cantate von Bach: „Wer da glaubet und getauft wird, der wird selig“, und: „Frohsinn und Schwermuth“ von Händel, letzteres mit vielen Kürzungen, auf. Die Cantate Bach's gehört zu seinen durchsichtigeren, in denen nicht bloss die erhabene Gewalt des religiösen Gefühls und der wundervolle künstlerische Bau unsre Bewunderung erregen, sondern auch der Sinn für äusseren Wohlklange im Ganzen befriedigt wird. Ueber Händel's interessantes Werk, das nun allmählich wohl die Runde durch Deutschland machen wird, und welches man kennen muss, um Händel nicht einseitig zu beurtheilen, ist in Ihrem Blatte bereits früher viel Vorzügliches geschrieben worden. Wenn ich auch nicht den hohen Werth darauf zu legen vermag, den ihm derjenige zuschreibt, dem wir die Erinnerung an dasselbe vorzugsweise verdanken, wenn ich vielmehr der Ansicht bin, dass die einerseits etwas trocken und weitläufig durchgeföhrte Antithese zwischen dem Frohsinnigen und dem Schwermüthigen durch ihren fast architektonischen Charakter etwas Unfreies, Unkünstlerisches hat, während andererseits im musicalischen Ausdruck der verschiedensten Lebensbeziehungen sich vielfach doch nur Keime von dem finden, was eine spätere Zeit zu grösserer Reife gebracht hat, so verkenne ich doch nicht die grosse melodische Frische und die überraschende Mannigfaltigkeit von Ausdrucks-Nuancen. Namentlich um Hän-

del's Stellung Bach gegenüber recht zu würdigen, ist es wichtig, dass wir diese und ähnliche Werke kennen lernen. Es wird heute Mode unter den Musikern — und die Dilettanten, obgleich sie oft gar nicht wissen, wovon die Rede ist, sprechen es ihnen nach —, auf Händel vornehm herab zu sehen und ihn, wenigstens im Vergleich mit Bach, als eine untergeordnete Grösse zu betrachten. Wenn nun auch nicht zu läugnen ist, dass Bach nicht nur ungleich mannigfaltiger in musicalischen Combinationen, ungleich subtiler in der Erzeugung und Auflösung der verwickeltsten Fortschreitungen, sondern auch ungleich tiefer und inniger im Ausdruck ist, so folgt daraus doch noch nicht ein unabdingter Vorzug. Das Seltener, Verwickeltere, Kunstvollere und das Ausdrucksvollere ist noch nicht das Schönere. Gerade jenes Maass, das Händel zu halten wusste, sowohl in der Polyphonie und Harmonie als im Ausdruck, ist auch ein Vorzug. Und wenn Händel's schönste Schöpfungen diejenigen sind, in denen er zu einer gewissen Steigerung des Ausdrucks und der Ausdrucksmittel gelangt, so hat Bach sein Höchstes stets dann geschaffen, wenn er sich entschloss, seine immer nach den äussersten Gränzen des Möglichen hinstrebende Phantasie zu zügeln. Händel's praktischer, auch der äusseren Klangwirkung zugänglicher Sinn und Bach's Spiritualismus stehen in einem Gegensatze zu einander, und es lässt sich objectiv schwer bestimmen, welcher von ihnen grösser sei. Wenn nun aber der Musiker, geblendet durch Bach's, von Händel allerdings nicht erreichte musicalische Unerschöpflichkeit, Kühnheit und Kunstfertigkeit, wenn der fühlende Dilettant, hingerissen durch einzelne Bach'sche Gesänge von der wunderbarsten Innigkeit und Erhabenheit des Ausdrucks, Händel oberflächlich und trivial findet, so muss man ihn an die Universalität Händel's erinnern; man muss ihm begreiflich machen, wie Händel mit freiem Blick die ganze Welt umfasste, eben darum aber auch vielleicht dem Einzelnen nicht immer mit ganzer Wärme sich hingab, während Bach nur die Welt

des subjectiven Gemüthes kannte und in Wahrheit eigentlich der letzte und freilich grossartigste Vertreter einer Periode des deutschen Lebens ist, die wir glücklicher Weise überwunden haben. Dass jene vielgeschmähte Periode, der die Heroen unserer deutschen Literatur, später die politischen Ereignisse ein Ende machten, dass auch sie ihr Edles, Grosses und Bedeutendes hatte, würden selbst unsere Historiker vielleicht eher anerkennen können, wenn sie die Gabe hätten, sich in Bach's ganz aus jener Zeit hervorgegangene Wunderwelt zu versetzen. Händel aber war es, der in der musicalischen Welt zuerst aus der dumpfen Enge des in religiösen Sorgen und Scrupeln sich abängstigen Gemüthes flüchtete, dem es nicht wohl war in diesem unablässigen Tiftern und Handeln um das bloss Persönliche, Subjective, dessen mächtiger Athem uns endlich einmal freie, männliche Töne hören liess; so war er der musicalische Prophet der geistigen Befreiung Deutschlands; und das ist eine That, die ihn trotz manches Mangels einem Bach ebenbürtig macht. Um ihn in dieser Weise kennen zu lernen, ist es zweckmässig, sich an Werke wie „Frohsinn und Schwermuth“, „Acis und Galatea“, „Susanna“ und ähnliche zu erinnern; denn erst durch die Gesamtheit aller dieser so verschiedenartigen Schöpfungen lässt sich Händel's culturhistorische Bedeutung richtig feststellen.

Ein neues Oratorium von Karl Löwe: „Das hohe Lied Salomonis“, kam in den Concerten, welche Frau Justizrath Burchardt, eine früher treffliche Sängerin, jetzt Gesanglehrerin, gibt, zur Aufführung. Es thut uns leid, dass wir nicht von einer günstigeren Aufnahme der neuesten Schöpfung des poetischen Balladen-Componisten berichten können. Nicht Viele kennen Löwe's Balladen; wer sie aber kennt, fühlt sich sympathisch angezogen durch diese so vielseitige, für das fremdartigste poetische Colorit um verwandte musicalische Töne in verlegene und dabei so edle, milde Natur. Im Oratorium hat Löwe nie auf gleicher Höhe gestanden. Nur das Ungewöhnliche erweckte seine schöpferische Kraft; sobald die Dichtung nichts Besonderes hatte—and dies war mehr oder weniger bei den Oratorien-Texten der Fall—, konnte auch seine Ton-Phantasie sich nicht zu Höherem empor schwingen. Seine musicalische Erfindungskraft ruht nicht in sich selbst, sondern hängt von einer äusseren, gegenständlichen Anregung ab. Er gehört zu den Componisten, von denen man nur zu wissen braucht, was für einen Text sie gewählt haben, um im Voraus bestimmen zu können, wie die Musik sein wird. Dazu kommt, dass auch seine musicalische Technik nicht ausgebildet genug ist, um ein mehrere Stunden dauerndes Oratorium durch kunstvolle Polyphonie, durch sorgfältige Instrumentirung innerlich und äusserlich beleben zu können. Das hohe Lied — diese Textwahl war keine glückliche.

Löwe, dem alten Theologen, mag Manches nicht bedenklich sein, was uns anstössig ist. Es scheint uns aber, dass eine ganz besondere Geschmacksbildung, ein ganz besonderer Studiengang dazu gehört, um sich in diesem orientalischen Bilderschwulst, wenn z. B. die Nase der Geliebten mit dem Thurm, der vom Libanon nach Damascus hinüberschaut, verglichen wird, wohl zu fühlen. Und dann ein 20 Seiten langes Gedicht ohne Handlung, mit drei Personen und wenig Chor, das aus nichts als einer Reihe von Liebes-Dithyramben besteht, einer überschwänglicher als der andere! Welches Componisten Kraft sollte an dieser Aufgabe nicht scheitern? Nun hat Löwe sich freilich auch hier als einen Musiker gezeigt, der überall den richtigen Ausdruck trifft; hin und wieder zieht die Lebendigkeit des Rhythmus oder die Wärme der Melodie an, im Ganzen aber ist das Werk von zu einfachem melodischem und harmonischem Inhalt, um musicalisch gebildete Zuhörer zu fesseln.

Ein anderes Oratorium von Julius Schneider: „Die heilige Nacht“, lässt wohl den routinierten Musiker erkennen, bewegt sich aber in einer Sphäre von Melodien und Harmonien, die heute nicht mehr Anerkennung finden kann.

Unter den Abonnements-Concerten dieses Winters verdienen, wie schon im vorigen Jahre, die von Herrn Musik-Director Radecke veranstalteten Orchester-Concerfe, die vorzugsweise den Zweck haben, eine Art Ergänzung der auf das classische Repertoire beschränkten Concerfe der königlichen Capelle zu sein, besondere Aufmerksamkeit. Die Aufgabe ist indess eine sehr schwierige, da die Auswahl weniger gross ist, als es auf den ersten Blick scheint. Auch kommt wohl hin und wieder der Fall vor, dass Werke, die auswärts gefallen haben, hier kein Glück machen. So war es z. B. bei Schumann's *Manfred*-Musik, die in Leipzig und Wien sehr gut aufgenommen worden ist, während sich unser Publicum matt und theilnahmlos verbliert. Die Ouverture zum *Manfred* halte ich für eine der bedeutendsten Schöpfungen Schumann's, für eine der wenigen, die wenigstens annähernd im grossen Stil geschrieben sind; zwischen ihr und der übrigen Musik finde ich eine Kluft, deren Grösse und Weite ich kaum zu bezeichnen vermag. Eigenthümlich in der Farbe und nicht ohne eine gewisse dämonische Grösse ist der Chor der Geister des Ahriman; nächstdem ist vielleicht das kurze Requiem und die die Scene mit der Alpenkönigin begleitende Musik als recht gelungen und ansprechend hervorzuheben. Wie Jemand darin aber bedeutende Intuitionen zu finden, wie er nun gar für das Uebrige, z. B. für den im Concertsaale doch nur ein ironisches Lächeln erregenden Kuhreigen sich zu begeistern vermag, ist schwer zu verstehen. Ueberhaupt spricht es nicht sehr für Schumann's

nüchterne Urtheilskraft, dass er selbst mit so grosser Liebe gerade diese Arbeit unternahm. Ein Melodram! Wenn die Musiker doch nur das sichere Selbstgefühl haben möchten, um sich nicht zu gefälligen Dienern der Poesie herabzusetzen! Es ist ein Hinausstreben über die Gränzen der Musik, das zuletzt mit etwas Nichtssagendem endigt. Und nun gar der Mansred, dieses Product einer von aller Natur und Gesundheit verlassenen Phantasie! Begreiflich freilich ist es, wenn die Modernen sich gerade für den Manfred interessiren; denn sie finden darin ein Analogon für ihre eigenen Uebertreibungen und Verzerrungen, obgleich sie wohl im Irrthum sind, wenn sie sich vielleicht einbilden, Byron würde auch in ihnen ein Analogon für seinen Manfred finden.

Mit Beethoven's Prometheus-Musik, die in einem anderen der Radecke'schen Orchester-Concerte zur Aufführung kam, ist es ein ganz anderes Ding. Zwar enthält auch sie überwiegend Stücke von musicalisch geringem Werthe, die zu geniessen man sich die Handlung des Balletts, die Personen, Costume, Decorationen u. s. w. vergegenwärtigen muss; aber erstens ist es Niemandem, am allerwenigsten Beethoven selbst, eingefallen, höheren Werth darauf zu legen — den letzten Satz etwa ausgenommen, dessen Thema Beethoven später für die *Eroica* benutzt und so der Vergessenheit entrissen hat; zweitens ist es mit Beethoven und Mozart wie mit Göthe und Schiller, dass jedes Blatt von ihnen historische Bedeutung hat. Von solchen Männern ist es allerdings wichtig, zu wissen, wie sie auch die untergeordnetste Aufgabe gelös't haben, weil sie uns nicht mehr als blosse Persönlichkeiten, sondern als verkörperte Menschheits-Ideale gelten, an denen wir uns zum Bewusstsein bringen, was überhaupt der menschliche Geist unter den günstigsten Bedingungen erreichen kann. Wenn daher die Aufführung der Prometheus-Musik von gewissen Seiten spöttisch betrachtet wurde, so spricht sich darin nur ein, wenn unabsichtlich, sehr böötisches Nicht-verstehen dessen aus, um was es sich handelte. So gewiss es ist, dass der eigentlich künstlerische Genuss, den man bei der Prometheus-Musik haben konnte, selbst dem nachzustellen ist, den uns die erste, beste der Beethoven'schen Clavier-Sonaten verschafft haben würde, so war es doch von ganz eigenthümlichem Interesse, Beethoven auch einmal auf diesem Gebiete kennen zu lernen. Er hat seine Aufgabe einfach und bescheiden gelös't, dem Stoffe sich anschmiegend, mit sichtbarer Rücksichtnahme auf den Standpunkt eines Ballet-Publicums — und dennoch zugleich mit viel höherem Adel, als die modernen Ballet-Componisten, denen es nur um leidenschaftliche, sinnliche Aufregung, nicht um tiefere innere Befriedigung zu thun ist. Allerdings hatte auch das Ballet jener Zeit einen tieferen

ethischen und künstlerischen Gehalt, als das heutige. — Ausserdem kam eine Ouverture von Radecke selbst zu König Johann, die, wenn auch nicht durch erfinderische Kraft, so doch durch edlen Ausdruck und musicalischen Fluss sich vortheilhaft auszeichnete, und Gade's liebliche Frühlings-Phantasie zur Aufführung. Der Concertmeister David aus Leipzig erfreute durch sein zwar nicht den höchsten Anforderungen der Technik durchweg genügenden, aber doch höchst geschmackvolles und einsichtiges Spiel.

Sowohl in den Laub'schen als in den Zimmermann'schen Quartett-Soireen sind mehrere neue Quartette zur Aufführung gebracht worden: eines von Würst (*D-dur*) und eines von Taubert (*G-dur*). Selbst verhindert, dieselben zu hören, berichte ich Ihnen, dass sie beide beifällig aufgenommen wurden. Schumann's *A-dur*-Quartett, das von Laub und Genossen gespielt wurde, fand selbst in dem Zuhörerkreise, der hier versammelt ist und der zu den vorgeschrifteneren gehört, keinen warmen, herzlichen Beifall. Auch ist gerade dieses Werk, trotz vieler hervorragenden Schönheiten im Einzelnen, an Sonderbarkeiten reich. Die Kammermusik ist sehr reichlich vertreten: 1) durch die Herren Grünwald und Blumner, mit vier Concerten; 2) den Kammermusicus Ed. Ganz, mit vier Concerten; 3) die Herren Oertling und Becker, mit drei Concerten. Dazu kommen die Liebig'schen Sinfonie- und die Oertling'schen Quartett-Soireen. Etwas besonders Erwähnungswertes ist in allen diesen Concerten nicht vorgekommen. Herr von Bülow hat drei Soireen für Claviermusik veranstaltet, die bei der eminenten Technik und der ruhigen, objectiven Auffassung, die er besitzt, in ihrer Art sehr interessant sind. Wir haben ihn in diesen Concerten Bach, Mozart, Beethoven (der u. A. durch die spiritualistische *C-moll*-Sonate, Op. 111, vertreten war), Chopin, Schumann, Joachim Raff (von diesem hörten wir eine geistvolle Composition, „Metamorphosen“, in der ein einfaches Thema in harmonisch und rhythmisch fesselnder Weise variiert wird), Liszt — jeden in seiner Weise vortrefflich vortragen hören. Hin und wieder war bei älteren Meistern der Vortrag etwas zu modern, zu sehr darauf berechnet, überraschende Gegensätze zu erzielen. — Der beliebte Tenorist Herr v. d. Osten ist von Dresden wieder nach Berlin übergesiedelt. Seine Stimme ist in den höheren Lagen noch immer eben so frisch als weich. Neben ihm hat sich zu immer höherer Bedeutung der königliche Domsänger Herr Otto entwickelt. Wir besitzen jetzt also zwei Concert-Tenöre, die in Deutschland wohl zu den ersten gerechnet werden dürften. Neben Fräulein Jenny Meyer ist jetzt auch eine Altistin Albertine Meyer hier aufgetreten, die gleich jener eine herrliche Stimme und

entschiedenes Auffassungs-Talent hat; doch treten noch viele Ecken und Härten in ihrem Gesange hervor, nach deren Beseitigung erst von höheren künstlerischen Leistungen wird die Rede sein können. Eine schwedische Sängerin, Fräul. Signild Hebbe, gefiel sehr in einem Concerte, das sie durch ihre Mitwirkung verschönerte. Sie hat eine frische, helle Stimme und singt mit sicherem Bewusstsein dessen, was sie will und kann. Ob ihre Stimme ausreichend genug ist, um Grosses zu leisten, wird sich erst zeigen. Dem pariser Conservatorium verdankt sie eine grosse Bestimmtheit sowohl im Tone selbst als in den Nuancen des Vortrags; doch fehlt noch ein gewisser Dust, die Wärme und Weichheit des Gefühls, die sich in der zarten Verschmelzung des Einzelnen zur Harmonie des Ganzen verräth; es herrscht mehr der Verstand als das Gefühl; es ist eben pariser Schule. Nur in Italien oder in Deutschland kann der Sänger jenen höheren Geist sich aneignen, der über dem bloss Bewussten und Verständigen steht.

Der Glanzpunkt der verflossenen Wintermonate war der musicalische Theil des Schiller-Festes. Im Opernhaus kam ausser verschiedenen Stücken von Beethoven (*Ouverture zur Weihe des Hauses*), Taubert (*Pfortnerlied aus Schiller's Macbeth*: „Verschwunden ist die finstre Nacht“, für vierstimmigen Chor) und Haydn („Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ aus der *Schöpfung*) die neunte Sinfonie zur Aufführung. Wie bei früheren Gelegenheiten, war auch diesmal der Chor 4—500 Personen stark, aus den besten Mitgliedern der Sing-Akademie, des Stern'schen und Jähns'schen Gesang-Vereins gebildet. Die Damen Köster und Jenny Meyer, die Herren Woworsky und Krause sangen die Soli, der k. Musik-Director Taubert leitete das Ganze. Trotz der trefflichen Leitung, trotz der vorzüglichen Leistung des Orchesters und der zum Theil glänzenden Ausführung der Soli war die Gesamtwirkung nicht so grossartig, als man nach der grossen Anzahl trefflichster Chorkräfte hätte erwarten können. Namentlich empfinden alle diejenigen den Unterschied, die einmal die Wirkung rheinischer Stimmen an den grossen Musikfesten kennen gelernt haben. Der Grund mag theilweise darin liegen, dass Ihre Landsleute nicht nur frischere und vollere Stimmen haben — nach meinen Erfahrungen kommen die schönsten deutschen Stimmen vom Rheine —, sondern dass sie auch mit mehr Eifer und Temperament bei der Sache sind. Zu dem norddeutschen Phlegma kommt bei uns in vielen Fällen noch eine affectirte Prüderie und Zurückhaltung; man hält es nicht für vornehm, dreist und offen heraus zu singen. So viel Zeit und Mühe unsere Dilettantinnen auf das Studium des Gesanges verwenden, wo keine Natur mehr vorhanden ist, hilft alles Studium nichts. Die wichtigste Ursache indess, warum der Klang der Chöre

nicht im Verhältnisse zu der Masse der Sänger war, liegt in der schlechten Akustik des Opernhauses, die eigentlich nur durch scharfe Stimmen zu überwinden ist. Unser kleiner Theaterchor erreicht verhältnissmässig eine grössere Wirkung, weil die Einzelnen so hell singen, als der Raum es verlangt. Ein kleinerer Chor würde wahrscheinlich stärker geklungen haben. Denn die voraufgestellten Soprane klangen stark genug und fassten die hohen Töne mit genügender Unerschrockenheit an; schwächer schon klangen die Alte, und die im Hintergrund der Bühne postirten Männerstimmen verschwanden oft fast gänzlich. Trotzdem war die Aufführung, im Ganzen genommen, die beste, die wir von der neunten Sinfonie bisher hier gehört haben.

G. E.

August Kömpel.

Frankfurt a. M., den 25. December 1859.

Wiederum haben wir dem Vorstande der Museums-Concerte die Bekanntschaft eines aus der Menge der Violin-Virtuosen mächtig hervorragenden Talentes zu danken, von dessen Dasein die Kunstwelt bislang kaum eine Kunde erhalten*). Am 16. d. Mts. liess sich der königlich hannover'sche Kammer-Virtuose Herr August Kömpel mit

*) Die „Kunstwelt“ hat heutzutage so viel zu lesen, dass sie leicht übersieht und leicht vergisst. In Nr. 45 der Kölnischen Zeitung v. J. 1857, 14. Februar, heisst es im Feuilleton (VI. Concert in Köln):

„Ein Violin-Concert von Spohr (Nr. 11), so vorgetragen, wie wir es hörten, war ein hoher Genuss. Namentlich das Adagio und der überaus liebliche Schlussatz mit seinem reizenden Thema in Doppelgriffen rissen das ganze Publicum hin. Herr August Kömpel, königlich hannover'scher Kammermusiker und Solospielder im Orchester zu Hannover, hat durch den vollendeten Vortrag dieses Concertes mit Recht einen ausserordentlichen Erfolg errungen. Er hat in Ton und Bogenstrich ganz die gediegene deutsche Schule, ist Herr über sein Instrument in allen Lagen und auf allen Saiten, und trägt mit einem Ausdrucke vor, der beweis't, wie Geist und Seele des Künstlers sich in das Kunstwerk, das er uns zu voller Erscheinung bringen will, versenkt haben. Man hört aus seinem Spiel, dass er nicht nur ein Schüler Spohr's ist, wie man so zu sagen pflegt, sondern dass der Meister mit Liebe an ihm gebildet hat, weil er wohl wusste, dass der Stoff vortrefflich war. Herr Kömpel hat drei Jahre lang (von 1844 bis 1847) Spohr's Unterricht genossen und blieb dann noch bis 1851 als Mitglied des Orchesters in Kassel in seiner nächsten Nähe. Seit 1852 ist er in Hannover angestellt.“

Eben so vortheilhaft berichtet die Niederrheinische Musik-Zeitung in Nr. 7 d. J. 1857 über den vortrefflichen Künstler.

Herr Kömpel hat durch Vermittlung des Herrn Intendanten von Platen von der Munificenz des Königs von Hannover ein Jahr Urlaub zu einer Kunstreise erhalten, den er benutzen wird, sich auch in Belgien und Frankreich hören zu lassen.

Die Redaction.

dem eilsten Concerte in *G-dur* und dem Potpourri über zwei Mozart'sche Themen von seinem Lehrer Spohr hören. Nicht etwa bekamen wir wieder einen der Vielen aus der Schule dieses Grossmeisters zu hören, bei denen etwas haf-ten geblieben, diesmal ward uns das Vergnügen, einen reinen, vollständigen Abdruck jenes Violin-Poeten vor uns zu sehen, wie deren wohl nur wenige mehr vorhanden sein mögen. Die Eigenthümlichkeiten dieser Schule im *Legato* und *Staccato* der Bogenführung, in der Accentuation — zuweilen in frappanter Weise —, in Summa ausgeprägter Stil im *Allegro* wie im *Adagio*, traten aus dem Vortrage dieses jugendlichen Künstlers im schönsten Verein zu Tage, ohne slavische Nachahmung des Vorbildes merken zu lassen. Was sich aus dem Vortrage der genannten Compositionen überhaupt noch abnehmen liess, ist, dass Herr Kömpel sich als einen in jeder Beziehung würdigen Rivalen des Herrn Joachim präsentirt, dessen Leistungen eben so auf strenger Gesetzlichkeit und richtiger Erkenntniss des wahrhaft Schönen beruhen, wie bei diesem Kunstgenossen, demnach hier wie dort ein Verschmähen aller Essechthascherei auf dem Griffbrett sowohl, wie mit dem Bogen. In Bezug auf letzteren war es insbesondere erfreulich, wahrzunehmen, dass in der königlichen Capelle zu Hannover noch die loblche Sitte besteht, dieses Werkzeug mit Kolophonum zu bestreichen, um die ausgedehnte Scala der Schattirungen wirksam zum Ausdruck bringen zu können, während es in anderen Städten seit Jahren nur zu deutlich geworden, dass die Herren Violinisten jenem harzigen Ausdrucksmittel die Pomade substituiren, sonach ihr Spiel sich wohl durch Glätte auszeichnet, die aber allezeit Weichheit und Monotonie zur Folge hat, überhaupt nur ein gelecktes Bild zu geben vermag. Die Liebhaber dieses fetten Einsalbungsmittels wissen an Joachim zu tadeln, dass er zuweilen stark kratze; leicht erklärlich, weil er die Tragweite des Tones in die Ferne berechnet. Schreiber dieser Zeilen weiss zwei ihm sehr wohl bekannte grosse Meister, Lipinsky und Mayseder, zu nennen, in deren Nähe im Concertsaale nicht gut weilen war, weil sie ihren mit Kolophonum bestrichenen Bogen kräftig auf die Saiten zu setzen gewohnt waren, damit der Ton den weiten Raum ausfülle und den dynamischen Anforderungen des vorge-tragenen Stückes entspreche. Was wäre erst von der Kraft des Rode'schen Bogens zu sagen! —

Bei der heutzutage bestehenden Umwandlung in der Kunst des Violinspiels gegen die classische Epoche, wozu weniger die Paganini'sche als vielmehr die Bériot'sche Schule den Haupt-Anlass gegeben (was jedoch nicht diesem Meister selber, sondern seinen Schülern zur Last fällt, die das immer noch maassvolle und oft wahrhaft schöne Muster bis ins Widerliche übertrieben und das Instrument zum

Seiltänzer-Werkzeug herabgewürdigt haben, Herr Vieux-temps voran), bei so beklagenswerther Umwandlung wird es vorläufig ganz unpassend sein, das jüngere Geschlecht der Geiger zum Vortrage der grossen Charakterbilder von Viotti, Rode, Rudolf Kreutzer, Baillot und anderen ihnen geistesverwandten Componisten aufzufordern; denn wer nicht das erforderliche Zeug dazu mitbringt, wird sie nur verderben. Fühlt sich aber Einer der Aufgabe gewachsen, der trete hervor, er darf des Beifalls von Kennern und Laien versichert sein. Für die überwiegende Mehrzahl der heutigen Geiger, ob sie zu den entarteten Schülern eines berühmten oder unberühmten Meisters zu zählen, passt einzig und allein das Mendelssohn'sche Concert, weil es lediglich das Zugehörbringen einer Unsumme von Noten (in den Allegro-Sätzen) ohne Anwendung besonders künstlicher Stricharten beansprucht, daher es von Meistern der wohlfeilen Mechanik wie von dergleichen Schülern so sehr in Affection genommen ist; ihr fetter Bogen gleitet dabei so leicht über die Saiten hinweg, wie der geschickte Schlittschuhläufer über die breite Eisfläche.

Berührt man das Thema „Entartung des Schülers“ (oft synonym mit Abtrünnigkeit), so lassen sich bis zu Meister Beethoven zurück viele trübselige Variationen darüber anstimmen. Was ich diesfalls auch mit Baillot erlebt, mag auf ein ander Mal verspart bleiben. Ich will nur schliesslich im Vereine mit mehreren Sinnesgenossen hoffen und wünschen, dass Herr Kömpel die Zahl der entarteten Schüler niemals vermehren, sondern treu und fest an seinem erhabenen Vorbilde hangen werde. Nur zehn Jahre weiter, und es wird sich vielleicht schon zeigen, dass kein Zweiter mehr aus Spohr's Schule ein unverfälschtes Zeugniß darüber zu geben im Stande ist.

Es bedarf wohl kaum der Versicherung, dass Herr Kömpel die Versammlung im Museums-Saale zu enthusiastischen Beifallsbezeugungen hingerissen hat. A. S.

Die Sixtinische Capelle in Rom.

Mariano Astolfi.

Der Name des päpstlichen Sängerchors leitet sich bekanntlich von der Capelle im Vatican her, die unter Sixtus IV. 1473 gebaut wurde und durch Michel Angelo's Gemälde des letzten Gerichts geziert wird. Der Chor ist nicht zu verwechseln mit dem Sängerchor von St. Peter, der vom Papste Julius III. her auch den Namen *Capella Julia* führt. Beide Capellen leiten übrigens ihren Ursprung von Gregor I., also aus dem Beginn des siebenten Jahrhunderts. her. Die älteste Benennung war wohl *Scuola dei cantori*, Sängerschule; eine solche hatte fast jede bedeutende Kirche.

Seit Gregor XI., der 1377 von Avignon wieder nach Rom zurückkehrte, scheint der Name „Capelle“ auf einen Verein von Musikern allgemeiner angewandt worden zu sein, ja, selbst der Titel „Capellmeister“ soll sich von dem geistlichen Vorsteher der wirklichen Capelle als Kirche, der bis auf 1574 stets ein Bischof war, und unter dessen Aufsicht alles stand, was den Gottesdienst in der Capelle, die Erhaltung und die ökonomische Verwaltung betraf, auf die musicalischen Capellen übertragen haben. Sixtus V. schaffte diese Einrichtung ab, und von der Zeit an wurde der *Maestro di capella* von den Sängern selbst aus dem Kreise der Capell-Mitglieder gewählt.

Der Sixtinische Chor zählt zweiunddreissig Stimmen, acht Bässe, acht Tenöre, acht Contra-Alte (oder hohe Tenöre) und acht Soprane. Die Sänger müssen unverheirathet sein, ja, in neuester Zeit ist sogar bestimmt worden, dass sie einen gewissen Grad der Priesterweihe erhalten haben müssen. Indess wird von anderer Seite behauptet, dass es mit dieser letzten Bedingung nicht ganz streng genommen wird, und dass man sich zuweilen bei der Aufnahme mit dem Versprechen, die Weihe später zu erlangen, begnügt. Der Grund dieser Nachsicht liegt in Folgendem. Nach 1833, in welchem Jahre Baini die Priesterweihe als obligatorisch für die Aufnahme in die Capelle durchsetzte, weil zwei Sänger, Colini und Coletti, die Sixtina verliessen und aufs Theater gingen, drängte man sich keineswegs mehr so wie früher zu der Aufnahme; die schönsten Stimmen gingen für sie verloren. Daher fing man denn an, durch die Finger zu sehen*). Niemals war es aber einem bisherigen Bühnensänger verwehrt, in die Capelle zu treten, wenn er Neigung, Talent und Kenntnisse dazu besass. Ein glänzendes Beispiel einer solchen Bekehrung war Mariano Padroni, der noch in dem zweiten Jahrzehend unseres Jahrhunderts in Perugia lebte und vor seinem Eintritt in die Sixtina sich auf den Theatern, wo keine Frauen austreten durften, durch die Virtuosität, mit welcher er die Rollen einer Prima Donna durchführte, berühmt gemacht hatte.

Die Aufnahme ist mit strengen Prüfungen verknüpft. Die erste Frage ist natürlich, ob eine schöne, volle und umfangreiche Stimme da ist — in letzterer Beziehung verlangt man von den Bässen und Tenören zwei volle Octaven mit der Brust [?], was um so auffallender ist, da die alten italiänischen Kirchengesänge sich fast ausschliesslich innerhalb einer Scala von neun bis zehn Tönen bewegen. Ferner erstreckt sich die Prüfung auf musicalisches Wissen und Fertigkeit, namentlich Treffen u. s. w., auf die Kenntniss des Choralgesanges, auf die deutliche Aussprache

*) So viel wir wissen, ist gegenwärtig die erwähnte Bestimmung schon seit einigen Jahren ganz aufgehoben.

und das Verständniss des Lateinischen und — auf ein scharfes Gesicht. Das letztere ist wegen der eigenthümlichen Aufstellung des Sängerchors unentbehrlich. Es ist nämlich überlieferte Sitte, dass der ganze Chor nur aus einem einzigen grossen Partiturbuche singt, dessen Noten und Buchstaben zwar sehr dick sind und auf weit spatierten Linien stehen, und das auch auf einem hochgestellten Pulte liegt, trotzdem aber ein gutes Auge bei den Sängern der hinteren Reihen erforderlich. Die Ordnung derselben ist nämlich folgende: in erster Reihe die Altisten, dann die Soprane, in der dritten die Bässe, in der letzten auf erhöhter Stufe die Tenöre. Die zwei jüngsten Altisten wenden das Blatt um, der Eine rechts dreht um, der Andere links ergreift das Blatt und streicht es glatt ein. Verfehltes oder geräuschvolles Umwenden zieht Geldstrafe nach sich. — Früher musste der Aspirant auch einen *Contrapunkt alla mente*, d. h. aus dem Stegreif, auf eine Choral-Melodie setzen; die neuere Zeit hat von dieser Forderung Abstand genommen.

Die Art der Aufnahme ist folgende. Der Meister der Capelle (dessen Wahl übrigens stets nur für ein Jahr gilt, aber jedes Jahr auf dieselbe Person fallen darf) prüft erst unter vier Augen die Würdigkeit des Aspiranten. Dann wird das ganze Capitel der Capellsänger zur öffentlichen Prüfung versammelt. Besteht der Aufzunehmende, so wird ihm ein Tag bestimmt, an welchem er in der Sixtinischen Capelle selbst eine zweite Gesangprobe, dann in der anders gebauten Capelle vom Quirinal eine dritte ablegen muss. Ist allen diesen Prüfungen Genüge geleistet, so erfolgt die Entscheidung über die Aufnahme trotzdem erst durch geheime Abstimmung mittels Bohnen. Der Meister versammelt den Chor, ruft jeden einzelnen Sänger, mit dem Dienstältesten beginnend, zu sich ins Cabinet, vereidigt ihn und lässt ihn weisse und bunte Bohnen aus einem offenen Becken nehmen, worauf der Sänger Eine Bohne in die Stimm-Urne wirft. Gegen die Gewohnheit in anderen Ländern verneinen hier die weissen Bohnen. Hat der Candidat zwei Dritteln der Stimmen und eine darüber für sich, so ist er aufgenommen. Im entgegengesetzten Falle darf er sich erst nach Verlauf einer bestimmten Zeit wieder melden.

Die wirkliche Aufnahme in das Collegium ist sehr feierlich. In öffentlicher Versammlung beugt der Candidat das Knie vor dem Meister, der allein sitzt, während alle Uebrigen stehen. Der Meister bekleidet ihn mit der *Cotta*, einer Art von Chorhemd, worauf der Candidat den Eid der Treue dem Papste leistet, die Hand des Meisters küsst, dann aufsteht und alle Collegen des Chor-Capitels umarmt und küsst. Uebrigens kostet ihm die Sache, da in Rom nichts umsonst ist, etwa 150 Frances an allerlei Gebühren.

Das Haupt der Capelle ist der *Abbate* (Abt) oder *Camerlengo* (Kämmerling, Kämmerer), der das zeitliche und materielle Wohl derselben besorgt, die ganze Verwaltung in Händen hat und wie der *Maestro* durch geheime Abstimmung jährlich gewählt wird. Auch hier wieder muss der zu Erwählende Eine Stimme über zwei Dritteln der sämmtlichen für sich haben. Der Erwählte leistet den Eid in die Hände des ältesten Mitgliedes. Biani bekleidete sechsundzwanzig Jahre hinter einander (1817—1844) die Kämmerer-Würde und wurde sogar mit Autorisation des Papstes zum lebenslänglichen *Camerlengo* ernannt. (Geb. den 21. October 1775, gest. den 10. Mai 1844.)

Sein Nachfolger war Mariano Astolfi, bis jetzt der letzte der Componisten der Sixtinischen Capelle.

Astolfi war zu Velletri geboren. Seine armen Eltern konnten nicht viel für ihn thun. Sie schickten ihn in die Stadtschule; der Singlehrer Philippo Fedeli erkannte sehr bald die musicalischen, von einer sehr schönen Stimme unterstützten Anlagen des Knaben, bildete sie aus und schickte ihn nach Rom, wo er im Jahre 1814 unter die Altisten der päpstlichen Capelle aufgenommen wurde. Späterhin trat er in einen geistlichen Orden.

Er besass eine so umfangreiche Stimme, dass er vom tiefen *c* des Tenors zwei volle Octaven mit der Bruststimme durchlief und mit dem Falset noch die drei folgenden Töne bis zum zweigestrichenen *f* des Soprans mit schönem Klange sang. Er sang alle Soli in der päpstlichen Capelle und in anderen Kirchen und wurde auch für Concerte sehr gesucht. Er trug Tenor-, Alt- und Mezzo-Sopran-Gesänge gleich vollendet vor. Als Componist zeichnete er sich durch die Beherrschung der schwierigsten Formen aus; ausgezeichnet wurde besonders ein *Libera me, Domine*, ein achtstimmiger Kirchengesang, den er zu Biani's Exequien geschrieben hat. Einige Stücke von ihm stehen in dem *Répertoire de musique d'église*, das bei Schott in Brüssel erschienen ist.

Ausserdem gehörte Astolfi zu den besten Gesanglehern der neueren Zeit in Italien, wiewohl auch seine Wirksamkeit auf die Dauer keinen Damm gegen die hereinbrechende Flut der Verdi'schen Schreier-Manier aufrichten konnte. Einer seiner besten Schüler in Gesang und Composition ist sein Neffe, der Abbé Ottaviano Astolfi, Professor der Mathematik und Tenorsänger in der päpstlichen Capelle.

Mariano Astolfi war übrigens auch nicht bloss Musiker; er war zugleich ein gelehrter Theologe, wiewohl er erst in reiferen Mannesjahren Griechisch und Hebräisch und von den neueren Sprachen Französisch gelernt hatte. Dass ein Mann von solcher wissenschaftlichen Bildung auch ein gelehrter Musiker war, namentlich in Bezug auf

Geschichte der Kirchenmusik, braucht kaum bemerkt zu werden; er war auch in dieser Beziehung ein würdiger Nachfolger Biani's.

Die Abnahme körperlicher Kräfte durch wiederholte Anfälle einer entzündlichen Krankheit nötigte ihn in den letzten Jahren, dem Gesange zu entsagen. Doch gab er immer noch Unterricht und versah, seitdem er in der päpstlichen Capelle nicht mehr sang, auch noch die Capellmeister-Stelle an der Basilica von St. Lorenzo, für welche er eine Menge von Kirchenstücken componirte.

Am 24. März 1854 unterlag er einem wiederkehrenden heftigen Krankheits-Anfalle. Seine Leiche wurde nach feierlichen Exequien in dem Grabgewölbe der päpstlichen Sänger zu Santa Maria di Vallicella beigesetzt.

(Nach A. de la Fage.)

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 3. Januar 1860.

Programm: 1. Sinfonie in C-dur (mit dem fugirten Schlussatz) von W. A. Mozart. — 2. *Ver sacrum* oder Die Gründung Roms, für So'i, Chor und Orchester componirt von F. Hiller.

Die prächtige Sinfonie von Mozart, in welcher von allen seinen Instrumental-Compositionen sich das Genie, das ihn als den grössten Musiker charakterisirt, am glänzendsten und selbst für den Laien am imponirendsten offenbart, machte bei gelungener und schwungvoller Ausführung einen solchen Eindruck auf das Publicum, dass der lauteste Beifall nach jedem Satze ausbrach. Das Genie des grössten Musikers zeigt sich hier nämlich in der Vereinigung der contrapunktischen Kunst und der durchgeföhrtesten thematischen Arbeit, in welcher auch das kleinste Motiv zu einer gewissen Selbstständigkeit gelangt, mit der reichen melodischen Erfindung und dem Klangreiz der Instrumentirung. Diese Vereinigung hat Niemand in so vollkommener Form und doch so freier Anwendung als Ausdruck des Schönen zur Erscheinung gebracht, als Mozart; auch Beethoven nicht. Man hat diese Sinfonie „Jupiter“ genannt — die Deutschen sind nun einmal stark, oder auch schwach (z. B. Mondschein Sonate, Harfen-Quartett!), in Ertheilung solcher Taufnamen; allein wenn man damit die Majestät des Werkes hat ausdrücken wollen, so haben wir nichts dagegen. Fast möchte man die Sinfonie noch lieber „Minerva“ nennen; denn vollendet an Hoheit und Schönheit und völlig gerüstet entstieg sie dem Haupte des Jupiter im Reiche der Tonkunst.

Das Gesangwerk von F. Hiller: „*Ver sacrum*“, haben wir bereits früher ausführlich besprochen. Es ist jetzt in Partitur, Clavier-Auszug und Stimmen erschienen (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) und wird allen musicalischen Vereinen und Concert-Instituten, die über gute Chor- und Orchesterkräfte verfügen können, willkommen sein. Die vortreffliche Composition hat im Einzelnen wie im Ganzen bei der diesmaligen Aufführung wiederum einen grossen Eindruck auf das Publicum gemacht, wie es der lebhafteste Applaus nach einigen Abschnitten und am Schlusse des ersten Theiles und des Ganzen bewies. Unter den Solisten ragte Herr Ed. Sabbath von Berlin hervor, der die bedeutende Partie des Priesters (Bariton) sang. Seine schöne Stimme hat in bohem Grade die Färbung eines Tenorklanges, welcher sie zu reinem und kräftigem Anschlag der Höhe befähigt, dagegen aber an gewissen Stellen einen etwas weni-

ger hellen Timbre, welcher der Sonorität und dem Gefühlsausdruck günstiger sein dürfte, wünschenswerth macht. Der Vortrag zeigt den gebildeten Sänger; an demselben ist besonders ein richtiges Maasshalten und eine edle Ruhe zu loben, die aber freilich auch verleiten kann, Alles mit allzu gleicher Tonstärke zu singen und gar zu sehr gegen hervorbrechende Gluth, selbst gegen innigere Wärme, auf der Hut zu sein und die alte Regel des römischen Rhetors: „Das Herz macht allein bereit!“, zu wenig zu beachten. Jedenfalls ist Herr Sabbath ein höchst schätzenswerther Concertsänger, der seinen Ruf auch bei uns unter lebhaftem Beifall bewährt hat.

Fräulein E. Saart von hier (Priesterin der Vesta) hat sehr gefallen, und mit Recht. Sie hat namentlich die Hymne an die Nacht rein und recht hübsch gesungen; ihre Höhe ist sehr lieblich und ansprechend, und die junge Künstlerin ist auf dem Wege, die Hoffnungen ihrer Freunde zu verwirklichen. Fräulein Berg haus aus Weimar (Camilla) hat eine schöne und, wenn sie dieselbe nicht forcirt, auch ganz wohlklingende Stimme; sie ist aber noch nicht ausgebildet genug, um überall, namentlich in Bezug auf Intonation, sicher zu sein. An Talent fehlt es ihr keineswegs. Herrn Dr. Rademacher sind wir Dank schuldig, da er durch plötzliche Uebernahme der Tenor-Partie die Aufführung möglich machte und diese Partie besonders in den dramatischen Stellen ganz befriedigend vortrug. Das Ensemble der Solostimmen liess freilich zu wünschen übrig.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das bestgelungene Portrait des vor Kurzem verstorbenen königlich sächsischen Hof-Capellmeisters C. G. Reissiger, lithographirt von C. Meyer, gedruckt von F. Hanfstengel (Preis auf chin. Papier 20 Ngr., weiss 15 Ngr.), erschien so eben bei Bernhard Friedel (früher W. Paul), Kunst- und Musicalienhandlung in Dresden.

Ed. Rassmann, Bildhauer im Schwanthaler'schen Atelier zu München, hat zwei Büsten von Franz Liszt und Richard Wagner, jede stark einen Fuss hoch, vollendet. Sie sind in plastischem Alabaster ausgeführt. Das Eigentumsrecht hat die Verlagshandlung von C. F. Kahnt in Leipzig erworben, die das Exemplar zum Preise von 3 Thlrn. ablässt.

Ole Bull gibt zu Christiania in seiner Heimat wiederum Concerthe, die sehr besucht sind.

Mozart-Stiftung.

Bekanntmachung und Einladung

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main, begründet bei dem im Jahre 1838 dahier veranstalteten Sängerfeste, hat ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstüzung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstüzung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtene Rufes sind und besondere musicalische Befähigung besitzen.

§. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen, nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musicalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musicalische Befähigung durch die That nachzuweisen.

§. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschusse bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes übertragen.

§. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter.

§. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns binnen drei Monaten, von untengesetztem Datum an, alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um dieses Stipendium zu bewerben.

Frankfurt am Main, den 18. December 1859.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

(classischer Gattung).

Im Verlage des Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Grädener, Karl G. P., Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 35. 2 Thlr. 25 Sgr.
— — 2 kleine Sonaten (leichteren Stils) für Clavier und Violine. 41. Werk. Nr. 1 in B. 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in D. 1 Thlr. 10 Sgr.

Früher erschienen in meinem Verlage:

— — Fünf heitere Lieder für Tenor von Rob. Reinick mit Pianoforte-Begleitung. Op. 9. 15 Sgr.
— — Erstes Trio für Piano, Violine und Violoncell. Op. 22. 3 Thlr. 10 Sgr.
— — Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. 15 Sgr.
— — Fliegende Blättchen im Kinderton fürs Clavier zu zwei Händen. Op. 24. 20 Sgr.
— — Fliegende Blätter (Präludium, Scherzo, Notturno, Vallade) für Pianoforte. Op. 31. Der fliegenden Blätter drittes Heft. 25 Sgr.
— — Der fliegenden Blättchen im Kinderton fürs Clavier zu zwei Händen zweites Heft. Op. 33. 25 Sgr.
— — Zwiegesang der Elfen von Rob. Reinick, für sechsstimmigen Chor und Soli. Op. 36.
Clavier-Auszug 1 Thlr. 10 Sgr.
Solo- und Chorstimmen 1 Thlr.

Grädener behauptet unter den jetzt lebenden Componisten ersten Ranges seinen Platz. Seine Werke tragen den Stempel der Originalität und Genialität, sie reihen sich in Geist und Form würdig denen von Rob. Schumann an. Musikern und gediegenen guten Dilettanten dürften obige Werke von hohem Interesse sein.

Fritz Schuberth. Hamburg.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementpreis 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.