

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 32.

KÖLN, 6. August 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Das deutsche Singspiel der Hiller'schen Periode. — Aeltere Kirchenmusik. *Selectio Modorum ab Orlando di Lasso compitorum etc. Collegit et edi curavit Franciscus Commer. Tom. V.* — *Stabat mater* für vier Singstimmen von Emanuel Astorga. In erweiterter Instrumentation und mit Clavier-Auszug versehen von Robert Franz. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mannheim, die Oper „*Vineta*“ — Opern-Repertoire des Theaterjahres in Stuttgart — Wien, Frau Dustmann — Antwerpen, Musikfest — Paris u. s. w.).

### Das deutsche Singspiel der Hiller'schen Periode\*).

Während der langen Zeit, in welcher das deutsche Singspiel ganz von der Bühne verschwunden war, hatte sich die Operette in Frankreich vollständig entwickelt und formal ausgebildet. Anmutige Sujets, eine leichte, liebliche, weder zu tiefre und schwerfassliche, noch zu seichte, oberflächliche Musik, ein ländlich einfacher, idyllischer Grundzug, der die Handlungen fast durchweg charakterisiert, hatten es bald zum Lieblinge des Publicums gemacht. Man vermag etwas Anmuthigeres, Lieblicheres sich kaum zu denken, als diese seit J. J. Rousseau's *Devin du village* (um 1750) bis zur Revolution entstandenen französischen Singspiele; nichts konnte geeigneter erscheinen, heitere und vergnügte Stunden zu verschaffen, freundlicher und belebender auf das Gemüth zu wirken, als sie. Die reizenden Texte von Sedaine, Favart, Marmontel, Poinsinet und Anseaume und die liebenswürdige Musik dazu von Desaides, Grétry, Monsigny, Philidor, Duni, d'Alayrac, Gaveaux, Bruni und Anderen bezauberten in gleicher Weise.

Neben dieser französischen Operette stand aber auch gleichzeitig in Italien die komische Oper in höchster Blüthe. Goldoni's phantasiereiche Märchen und die wahrhaft sprudelnde, frische Musik der italiänischen Meister dieses Zeitraumes, eines Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Anfossi, Giuglielmo, Salieri u. s. f., waren das Entzücken aller Musikfreunde. Französische und italiänische Weisen begannen wetteifernd um die Gunst des Publicums zu ringen. Sollte daher die deutsche Musik nicht ganz erdrückt und unmöglich gemacht und ihre fernere Existenz gesichert werden, so musste endlich etwas

geschehen, wodurch die deutsche Bühne in den Stand gesetzt wurde, mit der der Ausländer in die Schranken treten zu können.

Wieder war es der strebsame und unermüdliche Theater-Director Koch in Leipzig, dem wir die Anregung zu den neuen Versuchen im deutschen Singspiele verdanken. Auf seine Veranlassung hatte Standfuss, Ballet-Geiger bei seiner Truppe, ein zur Composition komischer Gesänge sehr begabter Musiker, eine Musik zu dem schon 1743 mit so unglücklichem Erfolge von Schönemann gegebenen „*Der Teufel ist los*“ geschrieben; dieses Singspiel wurde denn am 8. October 1752 trotz des heftigen Widerspruches, den Gottsched dagegen erhob, mit Beifall in Leipzig aufgeführt. Koch hatte bei diesem Streite alle Stimmen für sich, sogar die der einflussreichsten Persönlichkeiten des Hofs; Gottsched's Ansehen war bereits schon so gesunken, dass er, verhöhnt und verspottet, endlich das Feld räumen musste. Standfuss componirte nun noch ein anderes Singspiel: „*Der stolze Bauer Jochem Tröbs oder der vergnügte Bauernstand*“, das an verschiedenen Orten, namentlich auch in Berlin, beifällig aufgenommen wurde. Leider sollte der arme Tonsetzer den Lohn seiner Bemühungen nicht ärnten, denn schon 1756 starb er in den ärmlichsten und traurigsten Verhältnissen in einem hamburger Spitale. Koch führte 1759 noch einen zweiten Theil von dem oben genannten ersten Singspiele auf: den lustigen Schuster, fand aber nicht die gewünschte Theilnahme dafür; der Text erschien veraltet, die Musik selbst nicht mehr wirkungsvoll genug. Da wandte sich der bedrängte Theater-Director mit der Bitte, die Textbücher umzuarbeiten, an den in Leipzig lebenden beliebten Dichter Chr. F. Weisse (1726—1804); J. A. Hiller\*), ein nicht minder angesehener und äusserst ta-

\*) Probe aus: „*Das deutsche Singspiel*.“ Von H. M. Schletterer. Augsburg, J. A. Schlosser. 1863. — Eine ausführlichere Anzeige des Buches geben wir nächstens.

Die Redaction.

\*) Johann Adam Hiller, geboren den 15. December 1728, † den 16. Juni 1804. — Es gehört zu den Nachlässigkeiten des Verfassers, dass von so einflussreichen Männern wie Weisse und

lentvoller Tonsetzer, sollte die Musik von Standfuss verbessern und ergänzen. Beide gingen auf Koch's Ansinnen ein; man behielt von den alten Worten bei, was möglich war, Hiller schrieb zu den neuen Versen Weisse's eine treffliche Musik, neben der sich die Arien von Standfuss allerdings ziemlich ärmlich ausnehmen, und so ging das neu aufgeputzte, alte englische Stück unter dem Titel: „Die verwandelten Weiber“ oder: „Der Teufel ist los“, 1764 nun zum dritten Male hinaus vor das Publicum. Die neuen Zuthaten und das unübertrefflich komische und meisterhafte Spiel Koch's verschafften den Vorstellungen desselben einen grossen und durchgreifenden Erfolg. Der Theater-Director, der nun plötzlich sah, was er an den beiden Männern für Schätze besass, drängte sie zu immer neuen Arbeiten; Hiller componirte fast alle Jahre wenigstens eine neue Oper, wofür er vom Verleger gewöhnlich volle 50 Tblr. bekam, während dieser 6000 Exemplare drucken liess und auch verkaufte; der Dichter war mit der Ehre zufrieden, seine Werke bewundert und beklatscht zu sehen. Fast alle Singspiele Hiller's wurden Lieblinge des deutschen Volkes, am meisten aber das Singspiel „Die Jagd“, 1771 componirt: es erlebte an vielen Orten 40 bis 50 Aufführungen.

In Folge einer Verkettung äusserer Verhältnisse wurde also Hiller, der gewiss daran vorher nie gedacht hatte, der Schöpfer des neuen deutschen Singspiels. Dieser Mann, menschenscheu und hypochondrisch von Natur, krank und missmuthig, liefert einen recht schlagenden Beweis dafür, dass Gott zur rechten Zeit und Stunde auch immer die rechte Kraft in Bereitschaft hält, durch die er helfen und wirken kann. In Hiller fand sich alles vereinigt, was für seine musicalische Mission, sollte sie Erfolg haben, bedingend vorausgesetzt werden musste. Neben tüchtigem Wissen, feinem Geschmacke und gewandter Handhabung aller technischen Mittel stand ihm ein unerschöpflicher Born natürlicher, ansprechender, gesangreicher, ja, volksthümlicher Melodieen zu Gebote; viele derselben sind wirklich auch beliebte Volksweisen geworden, und ist eigentlich von der Erscheinung seiner ersten Operette an auch das wiedererwachte Interesse für das deutsche Volkslied zu datiren. Bei aller Einfachheit der von ihm benutzten musicalischen Mittel wusste er doch alle Nuancen der Freude, Lust, Traurigkeit und Klage auf das glücklichste darzustellen und alle Stimmungen des Gemüthes erschöpfend wiederzugeben; und was ihn nun als Componist komischer

Hiller nicht einmal die vollständigen Namen angegeben sind, bei Hiller auch nicht einmal die Jahreszahlen seines Lebens. Bei Hiller waren die Vornamen um so nothwendiger, da auch sein Sohn Friedrich Adam H. (1768—1812) Operetten geschrieben hat.

Die Redaction.

Singspiele vorzugsweise erfolgreich wirken liess, das ist sein unwiderstehlicher Humor und eine gewisse derbe Lustigkeit, die er, ungeachtet er sonst unheilbarer Hypochondrie fast erlag, wunderbar in seiner Gewalt hatte und auf seine Compositionen zu übertragen wusste.

Wir wissen bereits, in welch traurigem Zustande, namentlich bezüglich der Gesangskräfte, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die deutsche Bühne sich befand; aber gerade darin lag für das neue Unternehmen der grösste Segen. Hätte Hiller in seinen Operetten für tüchtige und kunstfertige Sänger und Sängerinnen zu schreiben gehabt, so würde seine Musik ganz anders ausgefallen sein. Er, der ohnedies mit all seinen musicalischen Erinnerungen und mit seinem besten Streben in den Traditionen der italiänischen Schule wurzelte, dem die italiänischen Opern von Hasse und Graun als unübertreffliche Meisterstücke vorleuchteten, würde uns dann im günstigsten Falle eine italiänische Musik mit deutschem Texte, wie es später Naumann that, geboten haben. So aber musste er all die liebgewonnenen Ideen und Ansichten aufgeben, alles, was er wusste, und nach der Seite hin, wo zunächst seine Studien lagen, als vollkommen erkannt hatte, zu vergessen suchen und sich wider seinen Willen und, wie er vielleicht auch dachte, wider seine bessere Bestimmung auf liedmässige und kleine Arietten beschränken, auf Formen, die er fast erst erfinden musste; glücklicher Weise brach sich aber hier sein innerstes und eigentlichstes Wesen, sein echt deutscher Charakter selbständige Bahn, und dieser Verkettung eigenthümlicher Verhältnisse haben wir denn auch ein von fremden Einflüssen fast ganz unberührtes deutsches Singspiel zu danken. Gerade der Mangel aller Gesangskräfte war für die naturwüchsige und originelle Entwicklung desselben das grösste Glück; nie würde bei besseren Sängern Hiller's Musik das geworden sein, was sie zum Besten des deutschen Singspiels werden musste, und in keinem Falle würde er gleiches Glück und gleichen Erfolg gehabt haben, wenn er bloss ein Nachahmer italiänischer Art und Weise geblieben wäre; denn ungeachtet aller seiner Talente und Studien, all seines Geschickes würde es ihm nie gelungen sein, seine italiänischen Vorbilder zu erreichen.

Hiller würdigte die Lage, in der er sich befand, vollkommen richtig, und indem er bedachte, dass sich eben Jedermann in gewisse Verhältnisse fügen muss, war er klug genug, ohne zu grosses Widerstreben die Dinge zu nehmen, wie sie sich ihm darboten. Der gesunde Sinn des Volkes, der gewöhnlich das Richtige so sicher herauszufinden weiss und wie der gährende Most alles ausstösst, was ihm nicht geistig angehört, lässt solchen Leistungen, in denen es den Nagel auf den Kopf getroffen sieht, immer

bereitwilligst ihr Recht angedeihen, und ihr Erfolg muss daher stets ein günstiger sein. Mancher Künstler, der reicher begabt war als Hiller, hat, wenn er bei seinen Arbeiten von einem anderen Gesichtspunkte ausging, desshalb vergebens gearbeitet, und es ist augenfällig, wie selten, ja, wie nie, wenn die Richtung, welche die Verhältnisse und die Natur vorschreiben, verfehlt wird, auf dem heissten Ringen und Streben, auf dem angestrengtesten Mühen ein Segen ruht.

Hiller's Operetten flogen förmlich von Bühne zu Bühne; sie wurden der Rettungsanker aller hungernden und verzagenden Komödianten-Banden, und wie nach dem Schlage mit dem Stabe des Magiers der frische Quell, so ergoss sich plötzlich ein reicher, unversiegbarer Strom frischer deutscher Lieder und echt nationaler Musik über das ganze Vaterland.

In demselben Jahre, in welchem „Die Jagd“ componirt wurde, 1771, schrieb E. W. Wolf, Capellmeister in Weimar (1735—1792), das Singspiel „Das Rosenfest“, welches ebenfalls einen bedeutenden Erfolg hatte. Die Compositionen dieses Meisters sind vorzugsweise lieblich, angenehm und durchaus edel empfunden. Es herrscht ein Geist von Solidität, männlichen Ernstes und künstlerischer Würde in ihnen, wodurch wir unwiderstehlich gewonnen werden, wenn wir auch von Genialität gerade wenig bemerken. Rasch nach einander liess er seinem ersten Werke noch gegen zwanzig andere Operetten folgen, unter denen „Die treuen Kötler“ 1772, „Die Dorf-Deputirten“ 1773, „Der Abend im Walde“ 1774 (sämmtliche Texte sind von G. E. Heermann), „Das Gärtnermädchen“, „Das grosse Loos“ besondere Erwähnung verdienen. Von Hiller aufgemuntert, unternahm sein Schüler Ch. G. Neefe (1748—1798), ein eben so unverbesserlicher Hypochondrist, wie der Lehrer, 1772 die Composition der komischen Oper „Die Apotheke“ von J. J. Engel. Der Beifall, der ihr ward, eiserte ihn an, auf dem betretenen Wege weiter zu streben, und so entstanden nach und nach noch zwölf andere Singspiele. Wie sein Meister und viele der noch zu nennenden Tonsetzer, besass Neefe gerade keine überraschenden Fähigkeiten, aber er ist ein Künstler, dessen Arbeiten von Geschmack, Bildung, Verstand, Talent und gründlichen musicalischen Studien Zeugniss geben; in der Eleganz und Freiheit seiner Melodie und in der Leichtigkeit, mit der er Gewinnendes und doch Edles und Gutes producirt, gemahnt er häufig an Mozart. Dabei war er ein Mann von der strengsten Rechtlichkeit und beseelt von dem reinsten Wohlwollen für seine Mitmenschen und Mitstrebenden. Besonders interessant ist das von ihm componirte Lustspiel mit Gesang: „Die Zigeuner“, 1777 von H. F. Möller gedichtet, der

Vorläufer von Weber's „Preciosa“; ausserdem haben wir von ihm noch: „Amor's Guckkasten“, den „Einspruch“, „Zemire und Azor“ u. s. w.

Gleichzeitig mit ihm schrieb im fernen Königsberg der *Stud. jur.* J. F. Reichardt (1751—1814) die Operetten „Hänschen“ und „Gretchen“ und den häufig auch von Anderen componirten „Guckkasten Amor's“ von Michaelis. Obgleich diese Werke sehr beifällig aufgenommen wurden, so ahnte doch Niemand, dass aus dem jungen Juristen einer der bedeutendsten Meister seiner Zeit, der einsichtigste und talentvollste Componist der Goethe'schen Dichtungen, der Capellmeister Friedrich's des Grossen und seiner zwei Nachfolger und der grösste Liedersänger der Hiller'schen Periode hervorgehen sollte.

1773 componirte der nachmals so fruchtbare C. D. Stegmann in Dresden (1751—1826) den „Kaufmann von Smyrna“ und bald darauf die zu seiner Zeit so sehr beliebten Singspiele: „Das redende Gemälde“, „Der Deserteur“, „Der Sultan Wampum“, „Die Recruten auf dem Lande“, „Apollo unter den Hirten“, „Erwin und Elmire“, „Der Triumph der Liebe“, „Die Roseninsel“, „Philemon und Baucis“.

A. Schweitzer (1737—1787), Musik-Director bei der Seiler'schen Gesellschaft in Weimar, Gotha und Frankfurt am Main, componirte 1774 die erste grosse deutsche Oper, Wieland's „Alceste“, eines der bedeutendsten Werke der ganzen Periode. Alle Schöpfungen dieses wackeren Tonsetzers (er schrieb gegen 16 Opern und Singspiele, darunter „Rosamunde“ von Wieland und 1777 „Die Dorfgala“) zeichnen sich durch einfache und schöne Melodien und durch ein tüchtiges und ernstes Streben aus. Der genialste unter den hier zu nennenden Operetten-Componisten ist jedoch unstreitig der schon als Erfinder des Melodrama's aufgeführte G. Benda (1721—1795). Man kennt zwar nur 11—12 Arbeiten für die Bühne von ihm, aber allen ist der Stempel des Genies aufgedrückt. Seine Singspiele: „Der Dorf-Jahrmarkt“ 1776, „Walder“ 1777, „Romeo und Julie“ 1778, „Der Holzbauer“ 1778, „Lucas und Bärbchen“ 1786, „Das tartarische Gesetz“ 1787, „Das Findelkind“ 1787, „Orpheus“ 1787 u. s. w., sind reich an hohen Schönheiten und herrlichen Effecten und wie seine Melodramen classische Muster in ihrer Gattung. Alle Componisten seiner Zeit haben ihm nachgestrebt, keiner aber hat ihn ganz zu erreichen vermocht. Er war ausserdem ein vortrefflicher Clavier- und Violinspieler und ist seiner originellen philosophischen Ansichten und seiner Zerstreutheit wegen, die zu unzähligen heiteren Anekdoten Veranlassung gab, allgemein bekannt geworden. Fruchtbarer noch als alle die Vorstehenden war J. André (1741—1799), der, An-

fangs zum Kaufmanne bestimmt, endlich doch seiner Neigung zur Musik folgte und im Zeitraume weniger Jahre über 30 Singspiele schrieb, unter denen „Der Töpfer“ 1776, „Das wüthende Heer“, „Der alte Freier“, „Laura Rosetti“, „Der Barbier von Seviglia“, „Belmonte und Constanze“ vorzugsweise bemerkenswerth sind; seine Musik zu Goethe's Erwin und Elmire erlebte in Berlin nach einander 22 Aufführungen; nie hat wieder eine andere Composition Goethe'scher Texte einen ähnlichen Erfolg gehabt. Seinen Tonsätzen ist Fluss und Anmuth der Melodie und Kraft und Witz im musicalischen Ausdrucke in hohem Grade eigen.

Die Reihe der deutschen Operetten-Componisten ist mit den genannten Meistern keineswegs erschöpft. Wer vermöchte sie auch alle aufzuzählen? In wenigen Jahrzehenden wurden Hunderte von Singspielen componirt, Hunderte aus dem Französischen und Italiänischen übersetzt. Die Neigung und Freude des Publicums an dieser Musikform erscheint in beständiger Zunahme begriffen; doch erreichte bis zum Schlusse des Jahrhunderts die grosse Productivität ihren Culminationspunkt, wenigstens ist hier die erste glänzende Periode des Singspiels abzuschliessen.

### Aeltere Kirchenmusik.

Die Herausgabe der reichhaltigen Auswahl aus den Werken des Lassus durch Franz Commer in Berlin ist durch den Fleiss und die begeisterte Hingebung des Herausgebers an seine Aufgabe und durch die Thätigkeit der Verlagshandlung bis zur Vollendung des fünften Bandes (des neunten der *Musica sacra*) vorgeschritten:

*Selectio Modorum ab Orlando di Lasso compositorum etc. Collegit et edi curavit Franciscus Commer. Tom. V. Berolini apud T. Trautwein (M. Bahn). 110 Pag. fol. Preis 5 Thlr.*

Dieser Band enthält fünfundzwanzig Gesänge, und zwar 3 dreistimmige, 8 vier-, 1 fünf-, 7 sechs-, 4 acht- und 2 zwölftimmige. Davon haben sieben deutschen, die anderen lateinischen Text. Für gemischten Chor sind die 7 sechsstimmigen Gesänge mit deutschem Texte, ferner Nr. XI, XIII, XV—XXV. Von hohen oder von tiefen Stimmen können vier kleinere Nummern ausgeführt werden, Nr. X bloss von drei Männerstimmen. Der Text von Nr. III ist ursprünglich ein weltliches Lied; eben so ist Nr. 25, eine vierstimmige Messe, über das Lied *La la maistre Pierre* gearbeitet, welches von *Jacobus Clemens non Papa* ist (abgedruckt in Commer's *Collectio Musicorum Batavorum XII*). Die Messe selbst ist aus

einer Sammlung von fünf Messen Orlando's, welche zu Nürnberg 1581 in Druck erschienen ist; vier von ihnen sind auf weltliche Lieder gemacht.

Ein merkwürdiger Fund ist die vierstimmige Nummer XVII: *Laudent Deum cithara, chori vox, tuba, fides, cornu, organa, alleluja.* F. Commer fand diese dreizehn Takte auf einem Kupferstiche von Joannes Sadler nach einem Bilde von Peter Candid (wahrscheinlich 1584) gestochen. Das Bild stellt den Psalmisten David dar, in königlichem Schmucke, die Harfe spielend, von singenden, tanzenden und musicirenden Engeln umgeben. Die Ueberschrift lautet: *Ps. CXLVIII. Juvenes et virgines senes cum iunioribus laudent nomen Domini;* die Unterschrift nennt die Namen des Malers und Kupferstechers.

Auch dieser Theil enthält wieder ganz vortreffliche Compositionen, die zum Theil in den kleineren Gesängen durch einen, man möchte sagen, anmuthigen Fluss der melodischen Gänge der Stimmen fesseln, zum Theil in den grösseren, weiter entwickelten Nummern eine wahrhaft erhabene, oft staunenswerthe Polyphonie offenbaren. Wir rechnen besonders dahin das sechsstimmige (2 Discant, Alt, 2 Tenor, 1 Bass) „Maria voll Genad“, das achtstimmige „Bone Jesu“ und die beiden zwölftimmigen Psalmen, deren erster (*Psalm. III. Domine quid multiplicati sunt*) in drei vierstimmigen Chören auf 15 Folioseiten geschrieben ist, der andere (*Psalm. 116. Laudate Dominum omnes gentes*) in 12 reellen Stimmen (3 Cantus, 3 Altus, 3 Tenor, 3 Bassus) 11 Folioseiten füllt.

Bevor unsere Kirchenchöre so weit sind — und das wird noch lange dauern! — dass sie diese Musik *a capella* singen können, empfehlen wir allen Gesangvereinen diese treffliche Sammlung.

Ferner liegt uns als eine der neuesten Veröffentlichungen älterer Kirchenmusik vor:

*Stabat mater* für vier Singstimmen von Emanuel Astorga. In erweiterter Instrumentation und mit Clavier-Auszug versehen von Robert Franz. Halle, H. Karmrodt. Partitur mit Clavier-Auszug darunter, 90 S. gr. Fol., 2 Thlr. 15 Sgr. Orchesterstimmen 1 Thlr. netto. Singstimmen 15 Sgr. netto.

„In der bisherigen Gestalt“ — sagt das Vorwort des Verlegers — „war Astorga's *Stabat mater* zu einer wirkungsvollen Aufführung in Gesangvereinen wenig geeignet. Zu dem Streich-Quartette sollte nach den Intentionen des Componisten die Orgel als wesentliches Ergänzungsmittel hinzutreten; nach der Partitur ist ihr der bei Weitem grössere Theil der Begleitung der Solonummern übergeben. Abgesehen von den Schwierigkeiten, welche das Heranziehen dieses Instrumentes zu Gesang-Aufführungen

in den meisten Fällen bereitet, konnte es bei einem Werke von solcher Bedeutung unmöglich der Improvisation, die ja immer an augenblickliche Stimmungen gebunden ist, anheimgestellt bleiben, die vorhandenen Lücken auszufüllen. Es handelte sich vielmehr um eine reiflich überlegte Ausführung des Begleitungs-Materials im Sinne und Stile des Meisters.

„Robert Franz übernahm die Bearbeitung der Partitur des *Stabat mater*, und sie liegt jetzt in erweiterter Instrumentation — die Orgel wird durch zwei Clarinetten und zwei Fagotte annähernd repräsentirt — und mit hinzugefügtem Clavier-Auszuge dem Publicum vor. Ausserdem haben die Sing- und Orchesterstimmen sorgfältige Vortrags-Bezeichnungen, um Einheit in der Ausführung zu erzielen, erhalten.“

Astorga's *Stabat mater* gehört zu denjenigen Werken, welche mehr genannt als bekannt sind, und desswegen haben sich Robert Franz und die Verlagshandlung offenbar ein Verdienst um die musicalische Literatur erworben, indem sie diese neue, schön ausgestattete Ausgabe eines so berühmten und mit Recht berühmten Werkes veranstalteten.

Emanuele d'Astorga war der Sohn eines sicilianischen Reichsbarons, der abwechselnd in Palermo und auf seinen Besitzungen gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel im Jahre 1680 oder 1681 geboren. Der Vater, ein kühner, rauer Mann, trat in den Verwirrungen und Kriegen um die Unabhängigkeit Siciliens und des Adels in ihm, oder um des Landes Vereinigung mit Neapel und Neapels mit Spanien, als Kämpfer gegen die verbindende Monarchie auf und als Häuptling eines jener in der älteren italiänischen Geschichte nur allzu bekannten, wüsten Soldatenhaufens, die den Krieg bloss als Handwerk trieben und mit wilder Tapferkeit jedem Führer sich hingaben, bis ein anderer mehr zahlte.

Wir verlieren den Knaben aus dem Gesichte, ohne von seiner Erziehung etwas zu erfahren, bis wir ihn bei den furchtbaren Scenen in Neapel und Sicilien im Jahre 1701 wiederfinden. Sein Vater war in die Verschwörung verwickelt. Verwegen und trotzig alle Versöhnungsmittel verschmähend, wollte er mit dem Degen in der Faust fallen, ward aber von seinen eigenen Söldnern, deren Forderungen er nicht mehr befriedigen konnte, verrathen, ausgeliefert und, um die Anderen durch Schrecken niederzuhalten, mit noch Einem seines Gleichen zum Tode auf öffentlichem Blutgerüste bestimmt. Mutter und Sohn mussten seine Hinrichtung mit ansehen; jene starb unter Zuckungen des Entsetzens, dieser verfiel in einen Zustand dumpfer Bewusstlosigkeit. Die Güter der Familie wurden eingezogen, alle Theile derselben verwiesen. Der Jüngling

floh nicht; alles Zuredens ungeachtet war er von der Stelle nicht wegzubringen, wo er Vater und Mutter unter so grässlichen Verhältnissen hatte verscheiden sehen. Das Volk, dessen Rache, nun gesättigt, dem Erbarmen gewichen war, beschützte und versorgte ihn, und so scheint er einige Zeit in Neapel gelebt zu haben. Das Gerücht davon kam zu den Ohren der Prinzessin Ursini, der Ober-Hofmeisterin der Königin, die auf diese von so entschiedenem Einflusse war, als die Königin auf ihren Gemahl, Philipp V. Die Prinzessin nahm sich des unglücklichen Jünglings an und liess ihn zur Versorgung und Beruhigung seines irren Geistes in ein Kloster bringen, und zwar, damit er von den Gegenständen seines Schmerzes weit entfernt würde, vielleicht auch, damit er nicht wider Wissen und Wollen auf das Volk wirkte, in ein entlegenes Kloster, nach Astorga, einer Mittelstadt im spanischen Königreiche Leon. Hier hat er einige Jahre verlebt und von diesem Aufenthalte fortan, statt des geächteten, den Namen d'Astorga angenommen.

In dem Kloster war dem guten Jüngling beschieden, alles zu finden, was er wahrhaftig bedurste: einen geistvollen, frommen Vertrauten, einen sorgsamen Arzt und in jenem Zeitalter der Culmination italiänischer Tonkunst einen gründlichen Meister derselben, der sich des neuen Schülers eben so sehr ersfreute, als dieser des liebevollen Lehrers. So trat denn Emanuel nach etwa zwei Jahren wieder in die Welt hinaus, als Mann von blühender Schönheit, als Künstler in der Composition der Meisterschaft sich nähernd, für Gesang mit einer schönen Tenorstimme begabt.

Wir finden ihn 1704 wieder im Palaste des Herzogs Franz von Parma. Wie er dahin und in so grosse Gnade bei diesem Fürsten gekommen, das wissen wir nicht: Das Einzige lehrt die Folge, dass er im zwei- oder dreiundzwanzigsten Lebensjahr in dessen Dienste getreten, mit liebreicher Auszeichnung und auch seiner Geburt gemäss behandelt worden und die Seele der ausgesuchtesten Kammermusik seines Gebieters gewesen ist. Seiner entschiedenen Vorliebe für den Sologesang (doch auch in mehreren Stimmen) und jener seiner Lage ist es wohl zunächst zuzuschreiben, dass fast alle seine Compositionen, auch aus späterer Zeit, zu dieser dem Stoffe und der äusseren Form, nicht aber dem Geiste und der Kunst nach einfachen Gattung gehören, auch bloss vom Clavier oder dem Quartette begleitet sind.

Astorga's zahlreiche, kleine, trührende Cantaten für den Sopran und Tenor, seine köstlichen Duette für dieselben Stimmen aus dieser Zeit waren alle für seine erlauchte Schülerin, die Tochter des Herzogs, Elisabeth Farnese, und ihn selbst geschrieben.

Es entstand daraus ein Verhältniss, welches der Herzog durchblickte. Huldreich und fürsorgend sandte er seinen Liebling mit den besten Empfehlungen dem Kaiser Leopold I. zu, von welchem eifrig frommen und musikliebenden Monarchen dieser denn auch gnädig aufgenommen, seines Umganges gewürdigt und in jeder Hinsicht ausgezeichnet wurde. Aber wenige Jahre darauf (1705) starb Leopold; und wie unter seinem Sohne und Thronfolger, Joseph I., sich gar Manches änderte, so mag sich auch Astorga's Lage geändert haben. Wir sehen ihn bald nach jenem Regierungswechsel, doch unter ehrenvoller Belobung, scheiden; und alles, was über den Rest seines Lebens — die grössere Hälfte desselben — sich noch hat ausfinden lassen, kommt auf folgendes Weniges hinaus.

Seit die Dinge in Spanien, Neapel und Sicilien einige festere Haltung gewonnen hatten, erhielt Astorga durch Betrieb der Herzogin von Ursini und die Gunst der Königin eine jährliche Unterstützung, die ihn in den Stand setzte, frei und einiger Maassen seiner Abkunft und Erziehung gemäss zu leben. Er benutzte diese Freiheit, nach und nach fast alle gebildeten Länder Europa's und ihre Fürstenhäuser kennen zu lernen. Ueberall war er geachtet und willkommen. Mit seiner Kunst trat er nie und nirgends öffentlich auf, sondern, wie er seine Compositionen nur handschriftlich mittheilte, so sang er sie auch, sich selbst auf dem Claviere begleitend, nur ausgewählten Cirkeln vor. Ueberhaupt wusste er und war geübt, in all seinem Thun und Bezeigen eine gewisse sanste Würde und Zurückhaltung, die aber nur um so mehr für ihn einnahm, zu behaupten. So zeigte er sich im Laufe von zehn bis zwölf Jahren in Madrid, Lissabon, in mehreren Hauptstädten Italiens (nur sein Vaterland, für ihn der Schauplatz des Entsetzens, vermied er), in London, Paris, dann wieder auf kurze Zeit in Wien, nun in Prag, und jetzt verschwindet er unseren Augen gänzlich. Wahrscheinlich, dass er in Böhmen, ausser der romantisch schönen Natur, damals das fand, was er zunächst bedurfte: friedliche, in seiner Weise religiöse, in seiner Kunst ausgezeichnete Menschen, und dass er darum hier, entweder in klösterlicher oder doch in einer dieser ähnlichen Stille und Zurückgezogenheit, seine Tage beschloss. Er starb am 21. August 1736 (nach Bermann's österreichischem biographischen Lexikon). Sein *Stabat mater* scheint er in London geschrieben zu haben, wenigstens bewahrt man dort die Abschrift desselben, von welcher die anderen ausgegangen sind. Es soll zuerst in Oxford im Jahre 1713 aufgeführt worden sein.

Das ganze Werk des *Stabat mater* von Astorga hat neun Nummern.

Nr. 1. Chor, vierstimmig, wie alle übrigen Chöre. *Largo*,  $\frac{4}{4}$ -Tact. *Stabat mater dolorosa* etc. 13 Seiten Par-

titur. — Nr. 2. Terzett für Sopran, Tenor und Bass. *Largo*,  $\frac{4}{4}$ -Tact. *O quam tristis et afflictta*. 11 Seiten. — Nr. 3. Doppel-Duett (d. h. Duett für Sopran und Alt und Duett für Tenor und Bass, beide auf einander folgend zu Einem Satze, *Poco Andante*,  $\frac{3}{8}$ -Tact, vereinigt. a. *Quis est homo, qui non fleret*. b. *Pro peccatis suae gentis*. 18 Seiten.

Nr. 4. Chor. *Alla Breve*,  $\frac{4}{4}$ -Tact. Fugirt, mit Violoncell und Bass begleitet. *Eja mater, fons amoris*. 7 Seiten.

— Nr. 5. Arie für Sopran. *Adagio*,  $\frac{4}{4}$ -Tact. *Sancta mater, istud agas*. 4 Seiten. — Nr. 6. Duett für Alt und Tenor. *Maestoso*,  $\frac{3}{4}$ -Tact. *Fac me tecum pie flere*. 6 Seiten.

Nr. 7. Chor. *Tempo giusto*,  $\frac{4}{4}$ -Tact. *Virgo virginum praeclara*. 7 Seiten. — Nr. 8. Arie für Bass. *Andantino*,  $\frac{3}{8}$ -Tact. *Fac me plagis vulnerari*. 5 Seiten. — Nr. 9. Schluss-Chor. *Adagio* und *Allegro*: *Christe, quum sit jam exire*, 7 Seiten, und *Amen*, 12 Seiten.

Ob die Vertretung der Orgel durch zwei Clarinetten und zwei Fagotte, so wie sie Robert Franz ausgeführt hat, ihren Zweck im Geiste des Originals erfüllt, wird sich nur durch das Hören ganz beurtheilen lassen. Nach der Ansicht sind diese vier Instrumentalstimmen bescheiden angewandt und gehen in den Chören meist mit den Singstimmen. Bei dem fugirten Chor Nr. 4: *Eja mater*, fast dem einzigen, der eine schnellere Bewegung und keine Quartett-Begleitung hat, sind die Clarinet- und Fagottstimmen weggelassen. Ist dabei in der Original-Partitur keine Orgel angegeben, und sollte die Absicht des Componisten gewesen sein, dass dieser Chor *a capella* gesungen werde? Franz hat die vier Gesangstimmen im Clavier-Auszuge darunter gesetzt.

Was nun den Werth der Musik betrifft, so möchten wir keineswegs behaupten, dass er von den Zeitgenossen und der Nachwelt überschätzt worden sei; das Werk verdient in allen Nummern — vielleicht die Bass-Arie Nr. 8 ausgenommen — seinen Ruhm. Der Chor: *Virgo virginum praeclara*, ist in seiner kunstvollen Einfachheit und doch majestätischen Wirkung ein herrliches Stück. Eben so der Schluss-Chor mit dem erschütternden Eintritte des *Quando corpus morietur*.

Ueberhaupt hat Astorga's Musik bei allem Edeln, Tiefen und Feierlichen etwas Eigenthümliches, das man etwas Modernes im besten Sinne des Wortes nennen könnte. Es tritt dies in seinen Melodieen und in schmerzvollen Accenten hervor, welche uns nicht so sehr aus seinem Erfülltsein von seinem Gegenstande herzufließen scheinen, sondern an die persönlichen Empfindungen und Erfahrungen erinnern, mit Einem Worte: an das Unglück und die Schmerzen seiner Jugend in den Schreckenstagen

zu Neapel. Das Schicksal seines eigenen Lebens spiegelt sich in seinen Melodieen und Harmonieen ab, man fühlt, dass in den Stunden, wo er die *Mater dolorosa* in Tönen verherrlichte, diesem Sänger das Bild seiner vor dem Schaffot des Gatten zu Boden sinkenden Mutter vorschwebte, so dass diese Töne der Wiederhall des eigenen inneren Schmerzes wurden. Deshalb dürfte die Frage über die Kirchlichkeit des Werkes von Astorga schwer zu entscheiden sein, weil eben die Individualität des Tonsetzers darin so deutlich hervortritt. Nach den Ansichten der Eiserer für die Reinheit der Kirchenmusik spricht das Durchklingen einer subjectiven Auffassung und Empfindung in einem Kirchen-Musikstücke diesem schon die Kirchlichkeit ab\*). „Der Tonsetzer“ — heißt es in der unten angezogenen Schrift — „muss die Stimmung in seine Töne legen, welche nach der Absicht der Kirche bei dieser Gelegenheit alle Gemüther beherrschen soll. Diese Stimmung kann er nicht lediglich aus seinem Innern entnehmen, er muss sie vorerst von aussen, durch richtiges Erfassen der liturgischen Handlung und ihrer besonderen Bedeutung bei der besonderen Gelegenheit, für welche er arbeiten will — durch Vertiefung seines Gemüthes in diese Handlung u. s. w., in sich aufnehmen und dann versuchen, sie in Tönen wiederzugeben.“ — Das klingt alles recht gut und ist vom dogmatischen Standpunkte genommen auch ganz richtig: wir befürchten nur, dass in der Ausführung bei der subjectivsten Kunst der ganzen Welt, bei der Tonkunst, sich das Subject niemals von dem, was von aussen hinzukommen soll, wird verdrängen lassen.

Schliesslich wollen wir noch das Urtheil von F. Rochlitz, der schon vor vierzig Jahren das *Stabat mater* Astorga's zum Gegenstande eines empfehlenden Aufsatzes gemacht hat, anführen.

„Astorga's Kunst-Charakter,“ sagt er, „so weit er sich aus dem *Stabat mater* und einem unvollendeten *Requiem* beurtheilen lässt, dürfte etwa so zu bestimmen sein: In Erfindung, Geschmack und Kunst der Ausarbeitung am nächsten dem Durante, ausser wo sich dieser zum Grandiosen und Breiten erhebt, wozu Astorga in seiner Sphäre keinen Raum fand; aber im Ausdruck noch inniger, viel zarter, auch in der Ausarbeitung der Einzelheiten noch sorgsamer, als jener in seinen Werken derselben Gattung. In Hinsicht auf Fluss und Singbarkeit dem (etwas späteren) Leo verwandt, aber eigenthümlicher; gewisser Maassen auch dem (gleichfalls späteren) Pergolesi, aber mit weit mehr Tiefe, fester Haltung und Gründlichkeit. Im Stil,

das Wort technisch genommen, dem Marcello befreundet, aber ohne, wie dieser meistens, seine Kunst der Poesie unterzuordnen, und im Mehrstimmigen ihn bei Weitem überflügelnd. Hieher gehört und wäre ganz besonders hervorzuheben Astorga's bewundernswürdige, höchst seltene Kunst, Fertigkeit und Sicherheit, einfach schöne, ausdrucksvolle Melodieen in immer neuer Weise contrapunktisch zu verflechten, und — was ihn absonderlich unterscheidet — dies zu thun, ohne dass diesen Melodieen hinsichtlich der Fasslichkeit und des Ausdrucks der geringste Eintrag geschieht. — Lesern, die Kenntniss der Malerei besitzen und die abzurechnen wissen, was bei solchen Zusammenstellungen allezeit abzurechnen ist, könnte vorgeschlagen werden, sich unseren Meister als den Parmesano, oder noch besser als den Palma Vecchio der Tonkunst (den letzteren in seinen kleineren Compositionen und Staffelei-Gemälden) zu denken.“

Die Sologesänge des *Stabat mater* (Nr. 2, 3, 5, 6, 8) sind im Clavier-Auszuge auch einzeln von der Verlags-handlung zu beziehen.

Die Sammlung des Abtes Santini in Rom enthält (nach Fétis) 54 Cantaten von Astorga für Sopran und Clavier, 44 für Alt und Clavier und 10 Duette für zwei Soprane. An allen wird Originalität, Gefühl und Ausdruck, namentlich auch Einfachheit und Anmuth gerühmt.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 3. Juli wurde in Mannheim die Oper „Vineta“ von Richard Würst zum ersten Male aufgeführt, und zwar mit glücklichem Erfolge. Die Inszenirung, so wie die Aufführung selbst unter der trefflichen Leitung Vincenz Lachner's war vorzüglich, und das Publicum nahm viele Nummern mit lebhaftem Applaus auf, so wie auch die Haupt-Darsteller, der Decorateur und der anwesende Componist durch wiederholte Hervorrufe ausgezeichnet wurden.

Opern-Repertoire des Theaterjahrs in Stuttgart. Die am 2. September vorigen Jahres begonnene und durch den Tod des Königs von Würtemberg am 24. Juni dieses Jahres beendete Theater-Saison hat im Ganzen 204 Vorstellungen gebracht, von denen 85 auf die Oper kamen. Von deutschen Componisten wurden 18 Werke in 42 Vorstellungen gegeben: von Beethoven an 3 Abenden „Fidelio“; von Flotow „Stradella“ 3 Mal, „Martha“ 4 Mal; von Gluck „Iphigenia in Tauris“; von Kreutzer „Das Nachtlager in Granada“ 3 Mal; von Lortzing „Czaar und Zimmermann“; von Meyerbeer „Der Prophet“, „Die Hugenotten“, „Robert der Teufel“ je 2 Mal; von Mozart „Zauberflöte“ 3 Mal, „Don Juan“ 2 Mal, „Die Hochzeit des Figaro“ 1 Mal; von Nicolai „Die lustigen Weiber von Windsor“; von Spohr „Jessonda“ 2 Mal; von Wagner „Tannhäuser“ 3 Mal; von Weber „Der Freischütz“ und „Oberon“ je 4 Mal, „Euryanthe“ 1 Mal. — Von französischen Componisten 10 Werke in 25 Vorstellungen, nämlich: von Adam 3 Mal die einactige Operette „Die Schweizerhütte“; von Auber „Des Teufels Antheil“ 3 Mal; „Die Krondiamanten“, „Fra Diavolo“ je 2 Mal, „Maurer und Schlosser“ 1 Mal; von Boieldieu „Die weisse

\*) Vgl. Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt von A. G. Stein, Pfarrer u. s. w. Köln, 1864, bei J. P. Bachem. 126 S. 8. S. 24 ff.

Frau“ 2 Mal; von Gounod „Gretchen“ 4 Mal; von Halévy „Die Jüdin“ 3 Mal, „Die Königin von Cypern“ 2 Mal; von Méhul „Joseph in Aegypten“ 3 Mal. — Von italiänischen Componisten 10 Werke in 18 Vorstellungen, nämlich: von Cherubini „Der Wasserträger“; von Donizetti „Lucia“ 3 Mal, „Der Liebestrank“ und „Lucrezia Borgia“ je 2 Mal; von Rossini „Tell“ 2 Mal, „Der Barbier von Sevilla“ und „Graf Ory“ je 1 Mal; von Salieri „Axur“ 3 Mal; von Verdi „Der Troubadour“ 2 Mal, „Rigoletto“ 1 Mal. Die meisten Wiederholungen, nämlich die Vierzahl, erlebten „Martha“, „Gretchen“, „Oberon“ und „Freischütz“. — Von diesen 38 Opern waren neu Rossini's „Graf Ory“ und Adam's „Schweizerhütte“ (*Le Châlet*); neu einstudirt „Axur“ von Salieri, „Oberon“ von Weber und „Jessonda“ von Spohr, letztere nach einem Zwischenraume von 22 Jahren.

Dem Vernehmen nach hat die General-Direction des Hoftheaters in Dresden eine neue Oper des Sinfonie-Componisten Gouvy, „Der Cid“, zur Aufführung angenommen.

**Wien.** Ueber die Darstellung der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“ durch Frau Dustmann schreiben die „Recensionen“: „Neu war ferner Frau Dustmann als Königin der Nacht. Die Rolle ist ihrer ganzen Anlage nach weit mehr eine specifisch-dramatische, als eine blosse Coloratur-Partie. Nicht nur der Charakter der Königin, der leidenschaftlichste und entschiedenste im ganzen Drama, auch die musicalische Anlage der Rolle spricht dafür. Man sehe die beiden Arien der Königin darauf an, deren mächtig pathetischer Strom so plötzlich und willkürlich durch die kleinliche Spielerei abgeschmackter Rouladen unterbrochen wird, um dann sofort wieder in dem früheren leidenschaftlichen Tone fortzufahren und zu schliessen. Bis auf diese Rouladen sang Frau Dustmann den Part vortrefflich. Sie gab uns ein weit imposanteres und lebensvoller Bild der Königin, als ihre Vorgängerin; das Recitativ und Andante der ersten Arie vereinigte Schwung mit Würde. Was die berüchtigten Staccato-Passagen betrifft, so haben wir noch keiner Sängerin dabei anders als mit der Empfindung zugehört, welche das Publicum bei Blondin's Seil-Productionen hat. Wird er hinüberkommen? Wird er den Hals brechen? Das sind die einzigen Gedanken, die sich des Zuschauers bemächtigen und jeden ästhetischen Genuss nothwendig ausschliessen. Nun, unsere geschätzte Dustmann ist über das gefährliche Seil hinübergekommen, sie hat nicht den Hals gebrochen — aber gewankt und gezittert hat sie allerdings. Es gibt gegenwärtig unseres Wissens eine einzige Sängerin, welche im Stande ist, die Arien der Königin der Nacht ohne Anstrengung, frei und sicher zu singen, Carlotta Patti. Ihr Sopran fängt bekanntlich erst da recht an, wo die Stimmen gewöhnlicher Menschenkinder aufhören. Für ein ähnliches Naturwunder hat auch Mozart seine Königin der Nacht geschrieben. Es wird nur im wohlverstandenen Interesse der Mozart'schen Oper und aller normal gebauten Sängerinnen sein, wenn man sich endlich entschliesst, die unschönen Rouladen der Königin entweder total zu ändern, oder noch besser, sie gänzlich von den beiden Arien loszulösen, denen sie doch nur äusserlich aufgeklebt sind.“

**Antwerpen.** Die hiesige *Société d'harmonie* veranstaltet für den 24. August ein Musikfest zu ihrer Jubelfeier. Aufgeführt wird ein Te Deum von Benoît und ein Theil von Mendelssohn's „Elias“. Mademoiselle Sax von Paris und Stockhausen werden darin singen. Vieuxtemps ist ebenfalls für das Fest engagirt.

**Paris.** Nach einer Nachricht der *France Musicale* wird Georges Kastner eine Biographie Meyerbeer's schreiben. Die Familie soll ihm dazu alles Material, das in ihrem Besitze ist, geliefert haben, da der Verstorbene selbst öfter gegen Herrn Kastner

den Wunsch geäussert habe, er möge einst sein Biograph werden. Das Buch wird zwei Bände umfassen.

Die Schrift von Pougin: *Meyerbeer, notes biographiques* (Paris, bei J. Tresse, Palais Royal), enthält auch einen Katalog der Werke Meyerbeer's.

Gounod, der Componist des „Faust“, hat dieser Tage aus einer Heilanstalt in Saint Cloud, wo er sich seit einiger Zeit befand, nach Bicêtre gebracht werden müssen. Die Anfälle von Ueber-spanntheit, welchen er unterworfen ist, haben übrigens schon mehrere Male eine so energische Behandlung bei ihm nothwendig gemacht.

Die Einnahmen sämmtlicher Theater, Concerte und öffentlichen Schaustellungen jeder Art in Paris betrugten im abgelaufenen Monat Juni die Summe von 1,100,396 Francs.

**London,** 30. Juli. Ein prächtiges diamantenes Armband und ein Paar diamantene Ohrringe von reichster und kostbarster Façon wurden nebst einer Dedicationsschrift auf feinstem Pergament, welche die Veranlassung der Gabe und die Namen der Geber enthält, der Sängerin Fräulein Tietjens an ihrem Hause in Regents-Park überreicht. An der Spitze der Repräsentanten der Geber führte die Gräfin von Lincoln, von Lady Sandys, dem Herzoge von Leinster, den Grafen Lincoln, Strathmore u. s. w. begleitet, das Wort: „Fräulein Tietjens! Die folgenden Ladies und Gentlemen, beseelt von dem Wunsche, ihre Hochschätzung für Ihre grossen Talente zu bekunden, bitten Sie, aus meinen Händen diese Zeichen ihrer unbegrenzten Bewunderung und Hochachtung anzunehmen.“ — Fräulein Tietjens erwiederte in Anerkennung des Geschenkes und der ehrenvollen Art der Ueberreichung gefühlvolle Dankesworte. Das Geschenk erregt durch die ausgezeichnete Arbeit aus der Kunst-Werkstatt der Kron-Juweliere Garrard allgemeine Bewunderung.

## Ankündigungen.

So eben erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig:

**F. Hinrichs:** *Sechs Gedichte von H. Heine für eine Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte. Op. 4. Pr. 1 Thlr.*

— *Sechs Gedichte von Scheffel, Heine, Goethe, Rückert, M. Opitz und Th. Moore, für eine Bassstimme mit Pianoforte. Op. 5. Pr. 1 Thlr.*

*Vorzügliche Lieder, welche der Beachtung der Gesangfreunde nachdrücklich empfohlen werden.*

*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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Höhle Nr. 1.*

**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.

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.