

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 39.

KÖLN, 29. September 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. O. Jahn's gesammelte Aufsätze über Musik. (Schluss.) — Henri Reber (Biographie). Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, die bevorstehenden Winter-Concerde im Gürzenich — Bonn, neue Werke von Joh. Brahms — Mannheim, Standbild des Frhrn. von Dalberg — Leipzig, Wilhelm Christian Pögner † — Sondershausen, Hof-Capellmeister Fr. Marpurg — Wien, Schubert-Monument — Basel, Hans von Bülow — Paris, Theater, Ullman, Curiosum — Dublin, Mapleson's Winter-Gesellschaft u. s. w.)

O. Jahn's gesammelte Aufsätze über Musik.

(Schluss. S. Nr. 38.)

Auf diesen Aufsatz über Wagner's „Lohengrin“ haben wir übrigens schon bei seinem ersten Erscheinen in den „Grenzboten“ in Nr. 5 und 6 des Jahrgangs 1854 der Niederrh. Musik-Zeitung aufmerksam gemacht und dabei auf die Uebereinstimmung der Ansichten über Wagner's Musik, welche O. Jahn ausspricht, mit denen, welche wir in unserer ausführlichen Analyse des „Tannhäuser“ (Niederrh. Musik-Zeitung, III. Jahrg., 1852—53, Nr. 23—40) dargelegt hatten, durch häufige Citate aus dieser Analyse hingewiesen. Jahn hatte auch über den „Tannhäuser“ in den „Grenzboten“ (1853, I. 327) einen Aufsatz geschrieben, der kurz nach unserem letzten (eilstigen) Artikel über diese Oper erschien, so dass für die Sache, um die es sich handelte, bemerkenswerth war, dass zwei Personen, unabhängig von einander, in ihren Betrachtungen und Untersuchungen zu gleicher Zeit auf dieselben Resultate gekommen waren*).

Jahn's Aufsatz über „Tannhäuser“ ist auch in die vorliegende Sammlung aufgenommen. Was er darin über Dichter und Componist in Einer Person sagt, trifft den Nagel auf den Kopf:

„Nicht selten hat schon das Talent des Componisten die Schwächen seines Textes zu verdecken und durch die musicalische Behandlung die Lücken desselben zu ergänzen verstanden. Wo Dichter und Componist in Einer Person vereinigt sind, ist das nicht zu erwarten, sondern dass die Schwächen der dichterischen Conception sich in der musicalischen wiederfinden werden. Es ist überhaupt eine missliche Sache, wenn der Componist sich seinen Text selbst macht. Denn es ist auf keine Weise zu läugnen,

dass durch die poetische Gestaltung und detaillierte Durchbildung des Stoffes die Productionskraft des Musikers bereits im voraus geschwächt werde. Er tritt nicht mehr frisch einem ihm fremden Objecte gegenüber, das er aus sich heraus zu durchdringen und neu zu gestalten hat, sondern er hat einen guten, vielleicht den besten Theil seiner Kraft schon an dasselbe gesetzt; seine musicalische Begeisterung für den Stoff ist nur der zweite Aufguss seiner poetischen. Je mehr diese eine wahre und innige gewesen ist, um so mehr wird sie das musicalische Element in den Hintergrund drängen, und es ist auch aus diesem Grunde begreiflich, dass Wagner principiel der Musik eine secundäre Stellung anweist, wie z. B. Goethe sicherlich die Compositionen Zelter's allen übrigen hauptsächlich desshalb vorzog, weil sie zu seinen Gedichten so wenig Musik als möglich hinzubrachten. Es hilft nichts, an den Künstler der Zukunft das Postulat einer Universalität genialer Schöpfungskraft zu stellen, welche die Beschränktheit der menschlichen Natur überhaupt nicht zulässt. Denn man verwechsle doch um Gottes willen die schaffende Kraft des Genie's, welche allein wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen im Stande ist, nicht mit Bildung, die allerdings einer an Universalität gränzenden Vielseitigkeit fähig ist. In einer Zeit, wie die unserige, deren geistige Atmosphäre mit Bildungs-Elementen aller Art gesättigt ist, kann auch ein mässiges Talent, wenn es mit einiger Beweglichkeit und Geschicklichkeit verbunden ist, sich leicht so viel ästhetische Bildung erwerben, dass es einem Stoffe poetische Motive ansieht und ihn in der gebildeten Sprache, „die für ihn dichtet und denkt“, in leidlichen Versen behandelt. Auch die Musik ist durch die Leistungen der grossen Meister, welche sie mit staunenswerther Energie und Fülle nach allen Seiten geistig und technisch ausgebildet haben, in einem Grade Eigenthum der gebildeten Welt geworden, dass die Fähigkeit, seiner Empfindung einen musicalischen Ausdruck zu geben und

*) Ueber „Lohengrin“ vergleiche man auch die „Zerstreuten Anmerkungen zu Wagner's Lohengrin“ von Dr. Ed. Krüger in der Niederrh. M.-Z., Jahrg. 1856, Nr. 1 und 2.

technische Effecte hervorzubringen, kaum viel weniger verbreitet ist, als die Neigung, Musik zu hören und zu kritisiren. Mit einigen der bildenden Künste ist es ziemlich eben so weit gekommen, und man betrachte nur die gebildeten Einwohner grösserer Städte, worin setzen sie ihre Bildung anders, als in die universelle Fähigkeit, Poesie, Musik und bildende Kunst zu geniessen, zu verstehen und wenigstens in einigen auch selbst zu produciren? Dieser Dilettantismus, das Product der Bildung, ist in seinem Grunde und Wesen von der Kunst verschieden, die nur aus dem schöpferischen Genie hervorgeht, und wie beachtenswerth auch die quantitativen Unterschiede dilettantischer Werke unter sich sein mögen, die wesentliche Verschiedenheit vom wahren Kunstwerke bleibt unverrückt dieselbe.

„Wagner mit seinem vielseitigen Talente für Poesie, Musik, bildende Kunst, so weit sie bei dem scenischen Arrangement in Betracht kommt, und dialektisirende Kritik ist ein Repräsentant des auf unserer heutigen Bildung ruhenden Dilettantismus, wenn man diesen Ausdruck in dem oben angedeuteten allgemeineren Sinne nimmt. Dass er in diese universelle Bildung das wahre Wesen der Kunst setzt, ist die natürliche Folge seiner Meinung, dass er ein wahrer und grosser Künstler sei; da es durch nichts geboten ist, dieses Postulat zuzugeben, so wird man vorläufig auch nicht genöthigt sein, den Begriff der Kunst von ihm zu abstrahiren.“

Ganz unbekannt war uns der Aufsatz über Mendelssohn's „Paulus“, S. 13—37, 1842 in Kiel geschrieben.

Jahn bespricht darin den Inhalt und die Form dieses Oratoriums in Bezug auf Text und musicalische Behandlung, weist dessen Ausgang von den älteren Passions-Musiken, namentlich J. S. Bach's, nach und betrachtet daselbe als Frucht von Mendelssohn's Bestreben, mit neuen Mitteln eine echt christliche, insbesondere protestantische Kirchenmusik, auf der Grundlage der älteren Bach'schen, gewisser Maassen im Gegensatze zu den historisch-dramatischen Oratorien von Händel, herzustellen. Nachdem er das Wesen der Passionen aus einander gesetzt, fährt er fort:

„Als die Sitte dieser Passions-Aufführungen immer mehr vernachlässigt wurde und also der Sinn für die Bedeutung derselben zugleich abnahm, musste auch eine ähnliche Auffassung geistlicher Musik sich verlieren, und die Bach'schen Werke selbst geriethen in Vergessenheit, der sie ja vor nicht gar langer Zeit erst wieder entzogen sind. Dagegen wurde für geistliche Musik die Form, welche Händel dem Oratorium gegeben hatte, so ziemlich die allgemeine. Diese ist von der besprochenen wesentlich verschieden, wie sie denn auch auf einer ganz an-

deren Grundlage beruht. Händel wandte sich, nachdem er eine lange Reihe von Opern geschrieben hatte, da die Verhältnisse ihm die Bühne verschlossen, dem Oratorium zu. Er ging dabei von der Form des Oratoriums aus, welche dasselbe in Italien als ein Nebenzweig der Oper — *azione sacra*, im Gegensatze der *azione teatrale* — erhalten hatte, zur Aufführung bei kirchlichen, wie jene bei weltlichen Festen bestimmt. Aber er durchdrang sie mit der gewaltigen Kraft seines männlichen Geistes und schuf ein ihm ganz eigenthümlich Neues. Er erfasste die von ihm gewählten ernsten Vorwürfe in ihrer für die Menschheit im höchsten Sinne geschichtlichen Bedeutung, und indem er den Chor zum Hauptträger der musicalischen Darstellung machte, gewann er nicht allein für die höchsten Kunstformen ein ergiebiges Feld, sondern für den Ausdruck des Grossartigen und wahrhaft Volksmässigen die unerschöpflichen Mittel. Die Form, in welcher er meist alttestamentarische Stoffe bearbeitete, war in so weit dramatisch, als bei dem Mangel wirklicher Darstellung diese durch breitere Exposition ersetzt werden kann. Hier hören wir keine Erzählung, alle Personen treten selbst redend auf; dem Zwecke gemäss ist allerdings von eigentlicher Handlung nur so viel da, als nötig ist, um Situationen herbeizuführen, welche zur ausführlichen Darstellung verschiedener Empfindungen und Leidenschaften, wie es die Musik erfordert, Veranlassung geben. Man muss gestehen, dass die gewählten Gegenstände, wie Josua, Samson, Judas Maccabäus u. A. dazu höchst geeignet sind, um so mehr, da die leidenschaftlichen Aeusserungen oft rasch wechselnder Empfindungen bei den Israeliten in Liebe und Hass, in enthusiastischem Gottvertrauen und muthloser Niedergeschlagenheit, in Freude und Trauer sehr dankbar für den musicalischen Ausdruck sind. Die Bearbeitung des Stoffes ist eine ganz freie, die sich nur in den äusseren Umrissen an die heilige Schrift hält, wo es nötig scheint, abkürzt, ausführt, auch wohl, um das Interesse zu erhöhen, wie z. B. im Josua, eine Liebes-Episode einschaltet. Dem gemäss strebt auch die musicalische Ausdrucksweise nach dramatischer Charakteristik; nur ist der Vortheil, welcher dadurch, dass keine Action da war, für den Componisten entstand, im Festhalten und breiteren Ausdruck der Empfindung, worin das eigentliche Wesen der Musik besteht, volle Freiheit zu haben, wie sich denken lässt, im vollen Maasse genutzt. In dieser Art ist die Mehrzahl der Händel'schen Oratorien beschaffen; ganz anders freilich der Messias. In diesem ist gar kein dramatisches Element, und eben so wenig kann man ihn episch nennen, kaum dass hier und da ein Faden sich zeigt, der das Ganze äusserlich zusammenhält, das viel mehr auf der inhaltsschweren Kraft seines Grundgedankens basirt

als in historischer Form entwickelt ist. Es ist dieses kolossale Werk am ehesten der Verherrlichung des Heilandes durch einen Seher zu vergleichen, vor dessen ahnendem Blicke die Zeiten sich vermischen, und der in grossartigen, kühnen Bildern Geschehenes und Gedachtes zu Einem verknüpft. So steht dieses in Conception und Ausführung gleich bewundernswürdige Werk, das auch in seiner Form ein ausserordentliches und isolirt stehendes ist, durchaus auf dem individuellen Standpunkte des grossen Mannes, nicht auf dem Boden des kirchlichen Gottesdienstes.

„Jene dramatisirende Form der Oratorien aber wurde in späterer Zeit, wie gesagt, fast allgemein als Muster angesehen. So wie für Händel ausser dem ihm angeborenen Ernste auch die Neigung der Engländer für biblische Stoffe bestimmend gewesen sein möchte, so scheint auf der anderen Seite das Erkalten des kirchlichen Sinnes und ein verflachender Rationalismus zu der allgemeinen Verbreitung derselben beigetragen zu haben. Denn losgelöst von allen Elementen des kirchlichen Gottesdienstes, hatte sie einen allgemein humanen Standpunkt eingenommen, wobei die Wahl biblischer Stoffe etwas Zufälliges ist. [?] So unterscheidet sich auch Händel's Auffassungs- und Behandlungsweise in diesen Oratorien von der ihm sonst eigenthümlichen wesentlich nur in so fern, als die Natur des Stoffes und der Musik der richtigen dramatischen Charakteristik wegen grösseren Ernst und höhere Würde verlangte. Uebrigens ist es dem unbefangenen Hörer nicht schwer, zu erkennen, wie Manches in diesen Oratorien durchaus weltlich ist und sein soll. Aber man ward durch die Grösse und Erhabenheit des gewaltigen Mannes, durch die gediegene Kraft, die Tiefe der Empfindung, durch seine Mässigung und echten Adel hingerissen, wenn man für Kennzeichen des Kirchlichen hielt, was der Ausdruck seiner Individualität war. Das Missverständniss ging so weit, dass man sogar seine Technik als das Muster der kirchlichen aufstellte, und da Vieles, was ihm oder seiner Zeit eigen, später fremd und herbe erschien, es um desswillen auch für echt kirchlich hielt. So ist es begreiflich, dass trotz des vielfachen Anbaues diese Gattung von Oratorien, so wie sie sich mit der Kirche nie vereinigen konnte (man müsste denn die Aufführungen in der Kirche als Beweis gelten lassen wollen), auch die allgemeine Bedeutung nicht erlangt hat, welche ihr sonst nicht hätte entgeben können.“

„Es ist begreiflich, dass man die geistliche Musik wieder auf den Boden der Kirche zurückzuföhren suchte, dass man sie auf das Wesen des Gottesdienstes begründete, und indem man die Elemente desselben, so weit sie in das Gebiet der Kunst fallen, ausbildete, ein dem religiösen Gefühle und Bewusstsein der Gemeinde entsprechendes Werk zu schaffen sich bemühte. Man musste also zu der heiligen

Schrift und dem Choral, dem Ausdrucke der religiösen Empfindung und Reflexion der Gemeinde, als wesentlichen Grundlagen, zurückkehren. Als ein eigenthümlicher Versuch, dieses herzustellen, ist das *Oratorium Christus* von G. Ch. Apel anzusehen, als ein durchaus selbständiges Werk, zu einer Zeit entstanden, wo die Bach'schen Passionen noch vergessen lagen“^{*)}.

„Wie sehr verschieden von demselben auch Mendelssohn's *Paulus* in vieler Hinsicht sein mag, so ist doch die zum Grunde liegende Ansicht vom Wesen und der Bedeutung der Kirchenmusik dieselbe.“

Ausser der Darstellung dieser ohne Zweifel richtigen Ansicht über Mendelssohn's Intentionen mögen hier noch folgende Stellen stehen, deren Beachtung auch heute noch nicht überflüssig sein dürfte.

„Es wird“ — heisst es S. 27 — „aus dieser Zusammenstellung die Anordnung des Textes klar hervortreten, namentlich auch das Verhältniss der verschiedenartigen Elemente zu einander. Doch mag hier, weil in dieser Beziehung mehrfache Missverständnisse laut geworden sind, noch einmal darauf aufmerksam gemacht werden, wie das reflectirende Element, wenn es gleich durch dieselben Mittel zur Darstellung gelangt, wie das dramatische, doch ein von demselben wesentlich verschiedenes, rein ideelles ist. Es ist daher ganz verfehlt, die Aeusserungen desselben als einen Theil der Erzählung anzusehen, nach ihrer dramatischen Rechtfertigung zu suchen, zu fragen (man hat aber so gefragt), wie und von wem man sich denn dies oder jenes damals gesungen denken solle. Man hat hier, wie schon gesagt, nur den Ausdruck der allgemeinen Empfindung, des Gefühls und der Reflexion der Gemeinde zu sehen, deren ideeller Repräsentant der Sänger oder der Chor ist, der hier alle Persönlichkeit abstreift und mit der Handlung in keinem anderen Zusammenhange als dem inneren des Gedankens steht. Dies tritt meistens so klar hervor, dass man sich wundern muss, wie es hat verkannt werden können. So wenn nach der Steinigung des Stephanus der Choral einfällt: „Dir, Herr, Dir will ich mich ergeben!“ unterschieden von dem Klaggesange der Christen um Stephanus; oder wenn nach dem leidenschaftlichen, Hass und Verfolgung athmenden Chor der Juden (Nr. 29): „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte?“ unmittelbar der Choral beginnt: „Herr Jesu Christe, wahres Licht, erleuchte, die Dich kennen nicht, und bringe sie zu Deiner Heerd', dass ihre Seel' auch selig werd'.“ Und hier zeigt es schon der Choral, dass die allgemeine

^{*)} Der erste Aufsatz der vorliegenden Sammlung ist der Erinnerung an G. Ch. Apel, den wackeren Organisten und Universitäts-Musik-Director in Kiel († 1841), gewidmet. Am Schlusse desselben ist von dem *Oratorium „Christus“*, aufgeführt 1824, die Rede.

christliche Empfindung ausgesprochen werden soll. Nicht minder klar ist es aber auch bei den übrigen Chören dieser Art, wie wenn, nachdem der Herr Paulus erschienen ist, der Chor ausruft: „ „Mache Dich auf, werde Licht, denn Dein Licht kommt, und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über Dir! Denn siehe, Finsterniss bedecket das Erdreich und Dunkel die Völker: aber über Dir geht auf der Herr und Seine Herrlichkeit erscheint über Dir!“ “ Was ist dies anders, als der Ausdruck der freudigen Gewissheit, dass der Ruf des Herrn ergangen ist und ergeht an alle, die ihm dienen sollen, und dass er ihnen sein Licht und seine Herrlichkeit offenbart. Oder, was die einfache Erzählung in sich einschliesst, ohne es näher auszusprechen, das drückt der Chor als die darin rubende allgemeine, als unsere Empfindung aus, wie in den Worten: „ „Sehet, welch eine Liebe hat uns der Vater erzeigt, dass wir sollen Gottes Kinder heissen!“ “ nachdem Paulus von dannen geschieden. Ferner, wenn der Chor sich anschliesst an das, was im Verlaufe der Erzählung ausgesprochen ist, und dadurch, was als die Rede des Einzelnen sich kund that, zur allgemeinen, objectiven Wahrheit erhebt und als solche in weiterer Ausführung bestätigt und bekräftigt. So, wenn Paulus und Barnabas erklären: „ „So sind wir nun Botschafter an Christi Statt, denn Gott vermahnet durch uns“ “, und der Chor dazu tritt: „ „Wie lieblich sind die Boten, die den Frieden verkündigen; in alle Lande ist ausgegangen der Schall und in alle Welt ihre Worte“ “; oder wenn derselbe Paulus Worte aufnimmt: „ „Aber unser Gott ist im Himmel, Er schaffet alles, was Er will.“ “ Eben so, wenn Paulus singt: „ „Ich danke Dir, Herr, mein Gott! Du hast meine Seele errettet aus der tiefen Hölle!“ “ und der Chor dazu ausspricht: „ „Der Herr wird die Thränen abwischen von allen Angesichtern; denn der Herr hat es gesagt!“ “ und dadurch das subjective Gefühl des Redenden zum objectiven erhebt, das historische als das in uns stets fortlebende bezeichnet. Hier sind die verschiedenartigen Elemente am nächsten mit einander verbunden, ohne eine andere Berechtigung, als die innere der Idee. Und durchaus wahr ist diese Verknüpfung, weil in der That, wie schon gesagt, das Verhalten der christlichen Gemeinde zu dem durch die heilige Schrift Ueberlieferten ist, dass dieses nicht nur ein äusserliches, einmal geschehenes, sondern in dem Gemüthe der Gläubigen fortlebendes, sich stets erneuerndes ist.“

Es ist dies eine richtige Anwendung der von Mosewius über Bach's Matthäus-Passion gegebenen Erläuterungen auf Mendelssohn's „Paulus“.

In Bezug auf die Stimme vom Himmel sagt Jahn: „Eine himmlische Stimme spricht vernehmlich, und es musste also der Eindruck von etwas Aussergewöhnlichem, Uebernatur-

lichem, durch die gewöhnlichen Mittel hervorgebracht werden. Eine, zumal männliche, Stimme durfte diese Worte nicht singen, damit nicht die Vorstellung aufkommen könne, es solle das die wirkliche, körperliche Stimme Christi sein, welche sich vernehmen liesse. Der volle Chor konnte nicht wohl benutzt werden, weil sich dann diese Worte nicht vor allem Uebrigen ausgezeichnet, sich nicht als die Stimme von oben dargestellt hätten. Der Componist hielt sich an den allgemeinen Eindruck der Stelle: „ „Da umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel, und er hörete eine Stimme“ “, und liess diese Worte von einem Chor von Frauenstimmen singen*). Und in der That machen die Frauenstimmen allein einen so ausserordentlichen Eindruck von Klarheit, haben eine so eigenthümliche Kraft, in ihrem Klange liegt etwas so Leidenschaftsloses, Ueberirdisches, dass schwerlich eine geistvollere, wirksamere Auffassung möglich wäre. Dieser Eindruck wird nun durch die eigenthümliche Anwendung der Blas-Instrumente noch sehr erhöht, während die das Recitativ begleitenden Saiten-Instrumente das Entsetzen ausdrücken, das diese Erscheinung hervorbringen musste. Der Chor aber ist an sich durchaus ohne Persönlichkeit und Geschlecht, rein ideel, und ist eben desshalb für den Ausdruck der himmlischen Stimme durchaus passend; dass wir mehrere Singende, und zwar Frauen sehen, kommt dabei gar nicht in Betracht, sondern nur, ob dies Mittel geeignet ist, den angemessenen Eindruck hervorzubringen, so weit dies im Bereiche der Kunst liegt. So liegt nichts Widersprechendes darin, dass der Auftrag, welchen Ananias durch eine Erscheinung erhält, nicht ebenfalls vom Frauenchor, sondern von einer Sopranstimme gesungen wird, während die Blas-Instrumente in ähnlicher Weise behandelt hinzutreten, um die Art und Weise des Auftrags näher zu bezeichnen. Denn, wie gesagt, ob eine Stimme oder mehrere, ist an sich ganz gleichbedeutend, und es fragt sich nur, ob es angemessen ist, den beabsichtigten Eindruck stärker oder schwächer hervorzubringen. Es ist aber leicht einzusehen, dass die Erscheinung, welche Paulus hatte, vor Allem in den Vordergrund treten und jene andere dagegen zurückstehen muss.“

Henri Reber.

Zu den wenigen Componisten, die in Paris — und das heisst immer so viel, als in Frankreich — nicht bloss für die Oper aller Gattungen, oder von reiner Instrumental-

*) Spohr theilte mir einmal im Gespräche mit, er würde es vorgezogen haben, die Worte der Erscheinung von einem starken Männerchor singen zu lassen, um das Gewaltige, Erschütternde auszudrücken.

musik bloss für das Pianoforte schreiben, sondern auch derjenigen gediegenen Richtung der Tonkunst huldigen, die zum Schaffen von Instrumentalmusik für Orchester und Kammermusik führt, gehört Reber, welcher, obwohl Mitglied des Instituts und Professor der Theorie am pariser Conservatorium, in Deutschland wenig bekannt ist, trotzdem dass ein deutsches Element eben so, wie bei Gouvy, in seinen Compositionen durchblickt und die Instrumentalwerke Beider sehr deutlich von den französischen ähnlicher Art unterscheidet.

Napoléon Henri Reber ist zu Mühlhausen im Elsass am 21. October 1807 geboren. Seine Erziehung war Anfangs auf wissenschaftliche Vorbildung zu industriellen Zwecken berechnet, aber bald entsagte er diesen Studien, um sich ganz und gar der Musik zu widmen, zu der ihn Neigung und Anlage, die sich praktisch in Flöten- und Clavierspiel bewährte, führten. Der ernste Wille, mit dem er in den neuen Beruf trat, bewahrte ihn vor Oberflächlichkeit und Dilettantismus und trieb ihn schon in seiner Jugend an, sich in die Theorie der Kunst zu vertiefen, in so weit das, was von dabin einschlagenden Schriften in seine Hand kam, ihm Anleitung dazu geben konnte, deren Unzulänglichkeit er jedoch bald einsah. Er ging desshalb im Jahre 1828 nach Paris, wo er am 16. October in das Conservatorium, zunächst in eine Nebenklasse Reicha's, welche Reicha jedoch nicht selbst leitete, für Contrapunkt und Fuge eintrat, nach einem Jahre aber Lesueur's Schüler, namentlich im dramatischen Stil, wurde.

Im Jahre 1835 erschien seine erste grössere Composition für Instrumentalmusik, ein Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Demselben folgten bald drei Violin-Quartette, Op. 4, 5 und 7, zwei Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell, Op. 8, späterhin zwei andere, Nr. 3 (Op. 16) und Nr. 4, *Sérénade* (Op. 25), neuerdings *IX Pièces pour Piano et Violon*, Op. 27.

— Für Orchester sind vier Sinfonien von ihm in Paris bei Richault in Partitur und Stimmen und in vierhändigen Clavier-Auszügen von Camille Saint-Saëns erschienen: Nr. I in *D-moll*, Nr. II in *C-dur*, Nr. III in *Es-dur*, Nr. IV in *G-dur*. Die Angabe der Opuszahl fehlt auf allen Partituren; die vierte ist der Concert-Gesellschaft des Conservatoires gewidmet und durch dieselbe auch aufgeführt worden; die drei übrigen wurden zur Zeit in den Concerten der Gesellschaft der heiligen Cäcilia unter Segher's Direction mit Beifall gegeben.

Reber hat auch für die Opernbühne geschrieben, aber, wie die Reihe der eben angeführten Werke für Orchester und Kammermusik zeigt, den in Paris ganz ungewöhnlichen Weg, durch die Instrumentalmusik zum Theater zu gelangen, betreten. Seinen Opern, deren erste

1848 gegeben wurde, gingen einige Heste von Liedern für eine Singstimme mit Clavier-Begleitung voraus, von denen viele beliebt, einige, wie *La Captive* und *Le Voile de la Châtelaine*, berühmt wurden.

Seine erste Oper: *La Nuit de Noël* (Der Weihnachtsabend), in drei Acten wurde im Theater der *Opéra comique* am 11. Februar 1848 gegeben. Ebendaselbst *Le Père Gaillard*, drei Acte, am 7. September 1852 — *Les Papillotes de Mr. Benoist*, ein Act, ebendaselbst den 28. December 1853 — *Les Dames Capitaines*, drei Acte, ebendaselbst den 3. Juni 1857. — Eine grosse Oper, *Naïm*, ist nicht zur Aufführung gekommen, nur die Ouverture ist in Concerten gemacht worden. — Mitglied des Instituts wurde Reber erst 1853 im November, nachdem er die genannten drei ersten komischen Opern geschrieben hatte; unter seinen Mitbewerbern waren Berlioz, Clapisson und Fel. David; die Stelle, zu welcher er gewählt wurde, war durch George Onslow's Tod erledigt.

Ueber Reber's dramatische Musik schrieb uns bei Gelegenheit der Oper *Les Dames Capitaines* unser pariser Correspondent: „Das Buch reicht nicht an den Werth der früheren Arbeiten von Mélesville; es muthet dem Zuschauer gar zu viel zu, sich Unwahrscheinlichkeiten u. s. w. aufbinden zu lassen, indessen das Detail ist komisch und witzig, und das hält hier viele schlechte Texte über Wasser. Die Musik ist weit bedeutender, als das Buch. Reber hat mit dem *Père Gaillard* und mit den *Papillotes de Mr. Benoist* Erfolg gehabt; dergleichen Sujets möchten aber auch wohl der Rahmen sein, in welchen seine musicalischen Bilder passen. Er ist ein Genremaler, als solcher hat er Stil und hält ihn fest, so dass er darin Gelungenes liefert. Er hat sich durch seine anderen Compositionen mit Recht den Ruf eines *Musicien savant* erworben und gilt für einen Archaisten, für einen Verehrer der alten Musik, für einen Classiker *quand même*. In seinen Arbeiten für die komische Oper zeigt sich diese Vorliebe für die ältere Schule z. B. im *Père Gaillard* durch das einfache Colorit der Melodie und die Klarheit des Orchesters nach dem Vorbilde Grétry's. Seine letzte Oper ist aber in Bezug auf den Inhalt des Buches kein Genrebildchen, sondern ein Gemälde, wenn auch kein vorzügliches; es forderte immerhin nach seinen Umrissen und seinem historischen Hintergrunde aus der Zeit der Fronde — die „Feldherrinnen“ sind die Herzogin von Chatillon und die Prinzessin von Condé — eine grossartigere Anlage in der Composition. Für eine solche scheint Reber's Talent nicht auszureichen; jedenfalls wird der Streit über dasselbe, der zwischen seinen Verehrern und ihren Gegnern hier herrscht, durch diese Partitur neue Nahrung bekommen. Sie enthält indess sehr hübsche, einfach, aber fein erfund-

dene und gut gearbeitete Nummern, in denen eine gewisse Eigenthümlichkeit Reber's hervortritt. Allein zu einem prägnanten dramatischen Stile kommt es nicht; denn zwischen jenen stossen wir wieder auf andere, die in italiänischer Manier geschrieben sind und mehr an Rossini, als an Grétry und Haydn erinnern. Reber ist jedenfalls ein bedeutender Musiker und ist seiner Stellung im Institute und im Conservatoire vollkommen gewachsen: allein um in die Reihe grosser Componisten zu treten, scheint ihm die Natur nicht schaffendes Genie genug verliehen zu haben."

Im Ganzen finden wir dieses Urtheil auch durch die Einsicht in die Partituren seiner vier Sinfonieen bestätigt. Die vierte in *G-dur* verdient den Beifall, den sie bei ihrer ersten Aufführung in den Conservatoire-Concerten am 22. Februar 1857 gefunden hat. Bekanntlich öffnen sich die Pforten dieses stark ausschliesslich conservativen Instituts nur sehr selten dem Eintritte eines Zeitgenossen in seine Hallen, und so war es schon eine Anerkennung Reber's, dass man seine Sinfonie auf das Repertoire brachte, und sie erhielt denn auch einen Beifall, der mehr als einen *Succès d'estime* bekundete. Sie zeichnet sich, wie alle Instrumentalsachen Reber's, durch interessante, klare Arbeit und Formvollendung aus, und obwohl man Haydn als Muster darin erblickt, so lässt sich doch hier eine Eigenthümlichkeit des Stils und eine consequente Durchführung desselben nicht verkennen, die sich aber schwer charakterisiren lässt, da man positiv ihr keine hervorspringende Originalität der Erfindung zusprechen kann, allein jeden Vorwurf wirklicher Nachahmung und Reminiscenz negiren, mithin die Selbständigkeit des Schaffens anerkennen muss.

Die Pianoforte-Trio's, namentlich das vierte (Serenade in *D-dur*), dann die Duette für Violine und Pianoforte zeichnen sich unter allen französischen Erzeugnissen ähnlicher Gattung durch einen mehr künstlerischen Inhalt vor den sogenannt brillanten Salonstücken vortheilhaft aus. Wir stimmen über dieselben im Ganzen dem Urtheile des musicalischen Referenten der „*Debats*“ (vom 5. August), Herrn d'Ortigue, bei, welcher mit einigen Bemerkungen über das Dunkel, worin so manche musicalische Talente verborgene Blüthen treiben, und über die Vergänglichkeit der öffentlichen Anerkennung also beginnt:

„Ich habe einigen Kammermusik-Productionen, die während der Saison Statt gefunden, ein paar Artikel gewidmet; man hat aber Beides, sowohl die künstlerischen Leistungen als die Artikel, sehr bald wieder vergessen. Ja, hätten beide Malerei oder Sculptur zum Gegenstande gehabt, so hätten sie freilich mehr Lärm in der pariser Welt gemacht! Erstens wären die Werke dieser Künste

Monate lang in schönen Sälen ausgestellt gewesen, eine alle Tage sich erneuernde Flut von Zuschauern hätte sie mit dem Kataloge in der Hand alle Tage betrachten können, und alle Zeitungen würden ihre Vorzüge ausposaunt haben. Dieses beneidenswerthe Loos theilen die Künstler nicht, welche das Unglück haben, nur Musiker zu sein, besonders wenn sie nicht für das Theater schreiben: im Allgemeinen ist Gleichgültigkeit des Publicums für ihre Person und ihre Werke an der Tagesordnung.

„So ist z. B. ein gelehrter Geistlicher, der eine bände reiche „*katholische Encyklopädie*“ geschrieben hat, in diesen Tagen gestorben. Er hat mitten in der gewaltigen Arbeit zu jenem Werke von 25 Bänden doch Zeit gefunden, die Briefe von Leopold Mozart und Wolfgang Amadeus Mozart zu sammeln und ins Französische zu übersetzen und mit Erläuterungen und musicalischen Bemerkungen zu versehen. So entstand das Büchlein: „*Mozart. Vie d'un artiste chrétien au dix-huitième siècle.*“ Paris, 1857, welches in Frankreich mehr für die Beurtheilung Mozart's als Mensch und Künstler und das Verständniss seiner Werke gewirkt hat, als alles, was man seit fünfzig Jahren über ihn geschrieben hatte. Nun, dieselben Journale, welche das Buch bei seiner Erscheinung rühmend angezeigt hatten, melden jetzt den Tod des Abbé Goschler, geben aber nicht an, dass er Verfasser jenes Buches war, was sie längst vergessen haben.

„So gehört auch einer unserer Zeitgenossen zu den Künstlern, die gern im Verborgenen schaffen und dabei weder das grosse Publicum, noch den Erfolg in den Salons vor Augen haben, sondern nur die eigene Befriedigung der angeborenen Neigung und das Urtheil eines engen Kreises von Auserwählten. Ich meine Henri Reber und seine Compositionen für Kammermusik, von denen mir die neuesten, eine Trio-Serenade und neun Stücke für Violine und Pianoforte, vorliegen. Aus ihrer Durchsicht habe ich die schöne Erinnerung an den Genuss des Hörens, der mir früher zu Theil wurde, geschöpft. Ich hatte diesen Genuss an einigen Abenden in jenen vertrauten Kreisen, in denen die Musik der wahre und alleinige Zweck des Zusammenkommens ist, und die somit die eigentliche Atmosphäre bilden, in welcher die Kammermusik gedeiht.

„Henri Reber hat von den lebenden Kunstgenossen das meiste Persönliche in seinen Compositionen. Er versteht es, auf Gemüth und Herz durch die Musik zu wirken, und erreicht dies ohne Anstrengungen und ohne Aufwand von Mitteln zum Effect oder zu raffinirtem Glanze durch Einfachheit und Aufrichtigkeit im Gegensatze der Lüge erkünstelter Empfindsamkeit, so dass man seiner Musik den Charakter der Naivetät im besten Sinne des

Wortes geben kann. So kann er heiter und ernst, verständig und poetisch sein, und die Tiefe des deutschen Gemüthes vereinigt sich bei ihm mit der französischen Feinheit und Munterkeit. Seine Originalität ist glücklicher Weise nicht jene, die sich durch Auffallendes jeder Art, lärmendes Verblüffen der Menge und Negation der Form kund zu thun strebt; sie liegt in der Einfachheit und Natürlichkeit der Erfindung und der Arbeit, deren Reinheit und Durchsichtigkeit das Wissen des Künstlers in höherem Grade bekundet, als die verzweifelten harmonischen Sprünge und grellen Modulationen Anderer.“

Schliesslich wollen wir nicht vergessen, das theoretische Werk Reber's: *Traité d'harmonie. Paris, 1862* (ein Band in gr. 8.), zu erwähnen, welches wir noch nicht durch eigene Prüfung kennen, das uns aber von urtheils-fähigen Männern vom Fach als vorzüglich klar und praktisch geschildert worden ist, so dass es eine Ueersetzung ins Deutsche verdiente.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Concert-Gesellschaft kündigt zehn Winter-Concerne im Gürzenich unter der Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller an. Die ersten fünf fallen auf die Tage vom

- 23. October,
- 6. und 20. November,
- 4. und 18. December.

Abonnementspreis für einen numerirten Platz 7 Thaler. Dem Vernehmen nach wird das erste Concert durch die Aufführung von Beethoven's *Sinfonia eroica* und Cherubini's *Requiem* an die Siege und Opfer des glorreichen Feldzuges erinnern.

Von Joh. Brahms sind neuerdings bei Simrock in Bonn erschienen: Sextett für Streich-Instrumente in G-dur Op. 36 und eine Sonate für Clavier und Violoncell.

Mannheim. Am 1. September wurde hier das durch König Ludwig I. von Baiern der Stadt Mannheim zum Geschenke gemachte Standbild des Frhrn. von Dalberg, ersten Intendanten des hiesigen Theaters, auf dem Schillerplatze, dem es nebst den beiden Standbildern von Schiller und Iffland nun als drittes zur Zierde gereicht, in Gegenwart des General-Lieutenants und Hofmarschalls Herrn von La Roche, als Bevollmächtigten des Königs Ludwig, so wie der sämtlichen hiesigen Behörden, der Mitglieder des Theaters und zahlreicher sonstiger Bewohner Mannheims unter musicalischer Mitwirkung der Männer-Gesangvereine feierlichst enthüllt. Dasselbe ist von der Composition von Widtmann, der Erzguss von Miller in München. Bei dieser Gelegenheit ist hier in Form von vier Tabellen ein „Rückblick auf die Verwaltung des grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim“ erschienen. Die erste jener Tabellen umfasst den Zeitraum vom 1. October 1779 bis 1. October 1803, während dessen der „Reichsfreiherr Wolfgang Heribert von Dalberg“, geb. 1739, gest. 1806, die Intendanz des hiesigen Theaters, als dessen eigentlicher Gründer im Auftrage des Kurfürsten Karl Theodor Freiherr von Hompesch genannt wird, bekleidete. Nächst der genauen Angabe der Regie und

eines häufig damit in Verbindung stehenden Ausschusses von hervorragenden Bühnen-Mitgliedern, des Budgets des jährlichen pecuniären Erfolges, findet man auf dieser Tabelle die bedeutendsten Persönlichkeiten der Oper und des Schauspiels, wie der musicalischen und theatralischen Direction, z. B. die Capellmeister Holzbauer, Vogler (bis 1786), Danzi, Ign. Fränzl, Concertmeister P. Ritter u. s. w. Von besonderem Interesse ist die Rubrik, welche die erstmalige Darstellung classischer Werke in Oper und Schauspiel angibt. Die Rubrik „Bemerkungen“ enthält unter Anderem folgende Notiz: „1791, 2. und 4. October: „Richard Löwenherz“. Die Emigranten waren bei der Befreiung Richard's ganz ausser sich. Man hörte nichts als Vivat, und weisse Tücher hatten sie an Stöcke gebunden. Das Personal wurde gerufen. Iffland sagte auf französisch: „Möge der König (Ludwig XVI.) einen Blondel finden, der sein Leben rettet!“ Das Publicum stimmte jubelnd in den Wunsch ein.“

Leipzig. Hier ist am 9. September Wilhelm Christian Pöigner nach einwöchentlichem Krankenlager gestorben. Schon durch seine Herkunft stand der Verbliche den Leipzigern nahe: er wurde im benachbarten Altschöpfeld im Jahre 1808 geboren. Bis 1828 Student der Theologie, betrat er während des der Küstner'schen Direction folgenden Aufenthaltes der Bethmann'schen Gesellschaft zum ersten Male die hiesige Bühne und liess sich dann bei Errichtung des „Hoftheaters“ fest engagiren. Nach einjähriger Abwesenheit kehrte er später zu Ringelhardt zurück und blieb nun während dessen ganzer Leitung, so wie auch noch ein Jahr unter Dr. Schmidt thätig, bis er den Brettern entsagte und als Pensionär des leipziger Theaters, so wie als gesuchter Musik- und Gesanglehrer in Leipzig wohnen blieb. Mit seinen ausnehmend schönen, vorzüglich durch seltenen Umfang nach der Tiefe hin brillirenden Stimmmitteln, seinem gediegenen musicalischen Wissen und seiner ihn nie und nirgends im Stiche lassenden universellen Bildung war er eine langjährige hervorragende Zierde des hiesigen Opernpersonals, und seine künstlerische Wirksamkeit ist auch ausserhalb der Bühne — z. B. in den Gewandhaus- und Kirchen-Concerten während der Mendelssohn'schen Glanz-Periode — eine erhebliche gewesen. Von bedeutenden Bass-Partieen, deren erster Vertreter Pöigner in Leipzig war, nennen wir u. A. den Marcel in den „Hugenotten“, den Beaumanoir in „Templer und Jüdin“ und den Cardinal in der „Jüdin“. Dass er auch nach seinem Zurücktritte ins Privatleben fortfuhr, den Cultus der Kunst in unserer Stadt, wo immer es noch in seinen Kräften stand, zu fördern, zeigt noch im letzten Jahre seine werkthätige Beihilfe zur Gründung des wohlbekannten „Klapperkastens“.

Der fürstliche Hof-Capellmeister Friedrich Marpurg verlässt seine bisherige Stellung in Sondershausen, um nach dem Rheine zurückzukehren. Sein Abgang von dort wird sehr bedauert, da die Concerne im Loh unter seiner Leitung grossen Genuss gewährten. Das vorletzte (das 17. in der Reihe), welches den 23. September statt fand, brachte die Ouverturen von Cherubini zu Medea und von Schumann zu Manfred, ferner Beethoven's C-moll-Sinfonie und aus der neuesten Schule Wagner's Vorspiel zu Lohengrin und Liszt's symphonische Dichtung Tasso.

Wien, 14. September. Dem Männer-Gesangvereine waren auf dessen Concurs-Ausschreiben zur Errichtung eines Schubert-Monumentes drei Entwürfe eingesandt worden, von Pilz in Wien, von Wiedemann in München und von Kundtmann in Rom. Die Entwürfe waren seiner Zeit im Kunstvereine ausgestellt und erregten sowohl in den nächstberührten, als auch in weiteren Kreisen, namentlich in der wiener Publicistik, ziemlich lebhafte Controversen. Gestern hielt nun die zur Wahlentscheidung constituirte Jury ihre Sitzung und beschloss mit Majorität, ja, fast einstimmig, keinen der Entwürfe dem Männer-Gesangvereine zur Annahme zu empfehl-

len. Der motivirte Beschluss wird in den nächsten Tagen dem Plenum des Männer-Gesangvereins officiel mitgetheilt werden. Von den Entwürfen wird trotz der Ablehnung jeder einzelne mit 60 Ducaten honorirt.

Basel. Hans von Bülow gedenkt für den Winter seinen Wohnsitz von Luzern, wo er den Sommer zubrachte, hieher zu verlegen, mit den Herren Abel und Kahnt Trio-Soireen zu veranstalten und auch Unterricht zu geben.

Paris. Flotow's Oper „Zilda“ ist, nachdem Madame Cabel von ihrem Urlaub zurückgekehrt, am 18. d. Mts. wieder aufgenommen worden und hat in den beiden auf einander folgenden Vorstellungen bei vollem Hause grossen Beifall gefunden.

Im *Théâtre lyrique* wird eine Oper von Victorien Joncières, „Sardanapal“ genannt, studirt, in welcher eine Schwedin, Fräulein Hebbe, als Myrrha auftreten wird. — Von Jules Beer kommt ebendaselbst eine neue Oper zur Aufführung.

Ueber eine neue Speculation Ullman's enthält die *Gazette musicale* Nr. 38 vom 23. d. Mts. folgende, wie sie sagt, zuverlässige Notizen. Ein Vertrag ist zwischen Ullman und Alexander Dumas abgeschlossen worden; Dumas verpflichtet sich, ein Opernbuch zu schreiben, dessen Stoff er aus seinem Roman *Le Comte de Bragellonne* nimmt, worin Fräulein von Lavallière die Hauptrolle spielt. Louise von Lavallière, die berühmte Geliebte Ludwig's XIV., war keine blendende Schönheit, aber fesselte durch Anmut und Liebenswürdigkeit. Sie hinkte ein wenig, und dieser kleine Naturfehler verschafft ihr jetzt das Glück, die Helden einer Oper zu werden, welche für Carlotta Patti geschrieben wird. Herr von Flotow hat sich ebenfalls verpflichtet, die Musik dazu zu liefern; die Handlung wird nur vier Personen erfordern und keinen Chor. Nach seiner Concert-Rundreise durch Frankreich, die er bereits begonnen, wird Ullman das nötige Sänger-Personal engagiren und dann nach seiner Weise die Tour durch Frankreich von Neuem beginnen und die genannte Oper in allen Städten von Bedeutung geben. [So viel uns bekannt ist, währt der Contract zwischen Fräulein Carlotta Patti und Herrn Ullman nur noch bis zum 1. Mai künftigen Jahres — bis dahin müsste denn also Buch, Musik und Rundreise fertig und abgethan sein. Jedenfalls beweist die Sache wieder den unerschöpflichen Speculationsgeist des berühmten Impresario.]

Die *Concerts populaires de Musique classique* werden im Circus Napoleon am 21. October wieder beginnen.

Ein Curiosum, welches die Zeitungen „eine Ueberraschung“ nennen, fand bei der Wiedereröffnung der *Concerts des Champs Elysées* am 23. d. Mts. statt: Jeder, der sein Billet im Bureau löst, erhält eine Anweisung auf die unentgeltliche Anfertigung seines Portraits durch einen der besten [?] Photographen von Paris. Trotzdem beträgt der Eintrittspreis nur einen Franken. [Da sieht man, was für Segen die Association der Künste bringt!]

Dublin. Mapleson's Winter-Gesellschaft, welche die Damen Tietjens, Sinico, Demeric-Lablahe, Zandrina, die Herren Mario, Morini, Santley, Gassier, Foli, Bossi bilden, hat ihre Opern-Vorstellungen am 17. d. Mts. begonnen und wird binnen drei Wochen vierzehn Opern geben, um dann weiter zu ziehen! Und zu solchem handwerksmässigen Ausbeuten der Kunst geben sich Künstlerinnen und Künstler von solchem Range, wie die meisten von ihnen einnehmen, her!

New-York. Der Steinway'sche Saal schreitet mit grosser Schnelligkeit seiner Vollendung entgegen und wird im December eröffnet werden. Die Einrichtung desselben wird sowohl in Bezug auf Comfort als Eleganz nichts zu wünschen übrig lassen. Die Beleuchtung wird eine eigenthümliche und in den grössten Concert-

sälen Londons benutzte sein, welche bisher hier noch nicht bekannt gewesen ist. Diese Beleuchtung wird von England importirt werden, und die Kosten für die Materialien dazu werden begreiflicher Weise sehr bedeutend sein. Die Sessel für die Zuhörer werden breiter und bequemer, zugleich aber auch kühler sein, als irgend welche bisher in New-York befindliche. Die Baukosten nebst der inneren Einrichtung werden sich auf ungefähr 125,000 Dollars belaufen.

Herr Eduard Härting hat am 3. September am Broadway ein deutsches Theater unter dem Namen „Thalia-Theater“ eröffnet. Er sagt in seiner Anzeige: „Trotzdem mir nur eine verhältnissmässig sehr kurze Zeit gegeben war, alle Arrangements zu treffen, ist es mir dennoch gelungen, ein Ensemble herzustellen, wie es in New-York noch nicht gesehen worden ist; aber ausser dieser fest engagirten Gesellschaft hat mein reger Eifer es ermöglicht, die berühmtesten Grössen Deutschlands zu Gastspielen nach New-York zu bringen. Herr Bogumil Dawison, der grösste lebende Künstler (?), wird schon Ende August auf meine Einladung hier eintreffen. Frau Auguste von Bärndorf, welche man die deutsche Ristori nennt, hat gleichfalls meine Einladung angenommen und wird bestimmt im Laufe Septembers hier sein. Herr Friedrich Haase, der Weitberühmte, unterhandelt ebenfalls mit mir über die Bedingungen, und ist sein Kommen gleichfalls ausser allem Zweifel, da ich fest entschlossen bin, selbst die grössten Opfer zu bringen, um meine Pflicht dem Publicum gegenüber auf das prompteste zu erfüllen.“ (?)

Karl Formes ist von Max Strakosch engagirt und wird mit ihm reisen. Der unruhige Künstler wird hoffentlich die nötige Musse finden.

Ankündigungen.

Gesang-Institut von Kammersänger Ernst Koch in Köln am Rheine.

Das Institut bezweckt, dem Schüler, mag er sich dem Lehrerfache, dem Concert- oder dramatischen Gesange widmen, eine vollständige gesangliche, wie die dazu gehörige musicalische Ausbildung zu geben. Lehrer sind:

Ernst Koch, Methodik, Sologesang, dramatischer Unterricht; Emil Gohr, allgemeine Musik- und Harmonielehre, Treffübungen, Clavier.

Das Winter-Semester beginnt am 2. October, das Schulgeld beträgt jährlich 100 Thlr., zahlbar vierteljährlich pränumerando.

Auswärtige Damen finden als Pensionärinnen in meinem Hause Aufnahme und können zu jeder Zeit eintreten.

Nähtere Auskunft ertheilt

Ernst Koch,
Kammersänger und Vorsteher des Gesang-Instituts.
Köln, Albertusstrasse 37.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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.