

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 3. April 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Die heilige Tonkunst. IV. — Die „Graner Messe“ von Liszt. Von Ed. H. — Aus Frankfurt am Main (Frithiof, Dramatisches Gedicht nach Jesaias Tegner, bearbeitet und für Solo, Chor und Orchester componirt von Hof-Musik-Director C. A. Mangold). Von A. S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Frau Viardot-Garcia — Neuwied, Die letzte Vesper von G. Flügel — Darmstadt, Die Hof-Capellmeister — Aus Schwerin, Musikleben — Frankfurt a. M., Quartett der Gebrüder Müller — Neue Oper von R. Wagner).

Die heilige Tonkunst.

IV.

(I. s. Nr. 11, II. u. III. Nr. 13.)

Wie aus dem Verein der Figuration und Recitation die hohe Kunstgestalt des Eccard'schen Festliedes erwuchs, so sind die späteren Kunstformen aus jenem gliedhaft entfaltet in Lied, Arie, Recitativ, Choral-Fuge, zusammengefasst im Motett, weiter ausgestaltet im Oratorium, umkleidet mit kunstreichem Instrumentenspiel, dem als edelste Zier das weitfaltige Gewand des Orgeltones sich gesellte. Das gänzlich freie Instrumentenspiel drang langsam vor, anfänglich nur im Vor- und Nachspiel der Orgel, dann am geselligen Clavicymbel ausgeübt. Die chromatisch gleichschwebende Temperatur, den überhand nehmenden Tasten-Instrumenten nothwendig, half die Kirchen-Tonarten zerstören, die Instrumentalität gewann neue eigenthümliche Kunstformen in dem langathmigen, phantastisch schweifenden Periodenbau, die einsame Schwelgerei des Gemüthes fand ihren Ausdruck in der selbstständigen, prä-ludirenden Phantasie. Diese Neuerungen berühren die kirchliche Kunst, wie sie von ihr berührt, ja, theilweise hervorgerufen sind. Denn nachdem das orthodoxe Kirchenthum, die typischen Weisen conservativ festhaltend, durch die pietistische, subjectiv verinnerlichte Schule bekämpft war, in welchem Kampfe beiderseits die zeitgemässen rationalistischen Waffen schon zu blitzen begannen, da lös'te sich das liederfreudige Gemeindeleben, der evangelische Kirchengesang ward von den Führern der öffentlichen Meinung als ein veraltetes Erbstück verspottet. Hervorragt in der Polemik jener Zeit der Hamburger Mattheson (von Riehl genannt „Fürst der Aesthetiker“), der den Wahlspruch liebte: *Universus mundus exercet histrionem* — und wenn Alles schauspielert, wie sollten wir's nicht thun? und brachte das Schauspiel in die Kirche, allen weltlichen Schmuck der vocalen, instrumen-

talen und poetischen Zeitkünste hineintragend — den Gesang der Gemeinde verachtend als die „schlichte Singweise der Ungelehrten, mit faulen, kalten, schläfrigen Noten, choral'ter, ohne Tact und ohne Zierath auf einfältige Weise hervorgebracht.“

Diese Worte zeigen, dass damals der rhythmische Gesang nicht mehr bräuchlich war und dass überhaupt der Choral als ein unförmliches, geringes Wesen für die einfältigen Ungeschickten nur noch zugelassen ward. Vielmehr hatte die psalmodisch recitirende Art, welche deutliche Spuren des romanischen Calvinismus an sich trägt, sich vieler Orten schon festgesetzt, während wenige vom Weltgetriebe fernere Gemeinden die ursprüngliche Art länger behielten. Jedenfalls entstand aus dieser Schwankung das zerstreute, einheitlösende Wesen unseres modernen Gesanges mit seinen hundertfältigen Varianten, jeder zufälligen Laune des Pastors, Cantors oder Schulmeisters nachgiebig. Nur die Lieder von geradem Rhythmus (Dupeltact) blieben meist unversehrt, weil sie dem durch die französischen Tänze und Märsche gangbar gewordenen durchsichtigen Rhythmus der verständigen Fasslichkeit am nächsten stehen. Daher sind die Weisen: „Nun danket alle Gott“, „Nun komm' der Heiden Heiland“, „Jesus, meine Zuversicht“, „Liebster Jesu, wir sind hier“ — noch heute meist unverändert die alten, dagegen die triplirten oder wechselnden weit erheblicheren Aenderungen unterlegen sind, z. B.: „Ein' feste Burg“, „Nun lob' mein Seel den Herrn“, „Befiehl du deine Wege“, „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“.

Und doch bleibt trotz feindlicher Zeitgewalt der Gemeindegesang bestehen, wenn auch krank, doch lebens- und genesungskräftig. Klopstock meinte durch die so genannte Lieder-Besserung der Kirche die Lieder zu erhalten, die schon in Gefahr standen, der Zeitgesinnung zum Opfer hinausgeworfen zu werden. Klang auch in den gebesserten wie in seinen eigenen Liedern das rednerische

Pathos des mehr rationalistischen als mystischen Messias hindurch, doch blieb mit und durch sie der Gemeindegesang ein unveräussertes Gut der deutschen Kirche, um so köstlicher, wenn man dagegen hält die Armuth Englands, Frankreichs und Hollands, denen das Kirchenlied niemals so tief gedrungen, so auch weit früher der ersten Schönheit entfremdet ist. — Dass die Melodien ebenfalls gerettet blieben, ist einerseits des Volkes eigener Zähigkeit, andererseits der neuen Kunst zu danken, die in Sebastian Bach ihren Gipfel erreicht.

Sein Verdienst ist um so mehr auch hier anzuerkennen, weil eine angesehene, nicht ganz unbegründete Meinung ihn auch unter die Verstörer zählt. Gesteht man nämlich zu, dass S. Bach's Choräle, sowohl die für gewöhnlichen Kirchendienst bestimmten als in Cantaten und Oratorien verwebten, manche Spuren seines Zeitalters tragen — denn der moderne Rhythmus ist eingeführt, die Führung der Stimmen hat zuweilen etwas Instrumentales, Orgelhaftes, der rein kirchliche Ton kommt ins Gedränge mit dem zeitgemässen Kunstgesange —, so gewahrt der aufmerksame Betrachter eben so unzweifelhaft Anklänge an das Ursprüngliche, einen Abglanz der Töne Luther's und Eccard's in der Handhabung der Kirchentöne und in der canonischen Figuration der Choralzeilen.

Die Choral-Figuration, ein herrliches Stück deutscher Art und Kunst, ist in Meisters Hand ein leuchtendes Geschmeide, in der des ungeistlichen Nachbildners ein gefährliches Spielzeug. Bach pflegte auf der Orgel in Vor- und Nachspielen den *Cantus firmus* in seinen Haupttönen gewaltig klingen zu lassen, dazwischen die Melismen der einzelnen Zeilen gleichsam als Frage und Antwort oder erweiterte Auslegung einzuweben. Bei den langgezogenen Tönen des psalmodirenden Gesanges und den Ruhepunkten (Fermaten) zwischen den Zeilen bildete sich das Bedürfniss eines Zwischenspiels während der Verweilung, doppelter oder gebrochener Accorde neben wiederholten gleichen Melodie-Tönen. Die Bach'sche Kunst in Vor-, Zwischen- und Nachspiel war demnach in gutem Glauben begonnen, um dem Heiligthume verklärend zu dienen; sie ward in den Händen schwächerer Nachahmer ein Spiel der Eitelkeit, bald ein Virtuosen-Kunststück zur Zerstreuung, bald eine triviale Ausfüllungs-Formel, deren Seele entflohen war. Desshalb ist in unserer Zeit, wo die Schönheit der Liturgie neu zu gründen versucht wird, das regelmässige Zwischenspiel mit Recht verworfen, wie es denn bei den ursprünglichen (rhythmischen) Tonweisen vollends unleidlich und unanwendbar bleibt. Dagegen eine Figuration einleitend oder schliessend zu bringen, ist nicht tadelnswerth, und die Bach'sehen Phantasieen voll edler Schönheit ganz aus unseren Kirchen zu verbannen, würde

sehr ungerecht sein gegen den frommen Geist, der sie erschaffen. Die wahre Orgelkunst ist ein unschätzbare Gut unserer Kirche, das wir uns Missbrauchs halber nicht rauben lassen.

Neben dem Gemeindegesange erhob sich der Kunstgesang zur dramatischen Darstellung heiliger Geschichte. Die Urgestalt des Oratoriums gehört der alten Kirche an, wo in einfacher Kürze die Passions-Historie durch den Evangelisten recitativisch vorgetragen, durch den Chor der *Turba* beantwortend umsungen ward. Am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts hebt die neue Art an, bald dem Bibelworte und Kirchenliede eng angeschlossen, bald mit freien lyrischen Ergüssen durchzogen, gewöhnlich mit dem eigentlichen Choral beginnend und schliessend. Die herrlichen Denkmäler vollendeter heiliger Kunst: Händel's Messias und Bach's Matthäus, geben jedes in seiner Art Kunde vom evangelischen Geiste. Händel's Tonbilder stellen überwiegend das Reich Gottes im Glanze der Erfüllung dar; die triumphirende Kirche ist der Kerngehalt seines Kron- und Lebenswerkes, das die ewige Jugend des fast sechszigjährigen Künstlers bezeugt; — die Bilder der Passion, des leidenvollen Erdenwandels treten zurück neben den Bildern der Herrlichkeit. Im Bach'schen Matthäus ist dagegen die Passion das Hauptbild, das tiefe, versöhnende Leiden, der Kampf und Durchgang in dem „wunderlichen Krieg, da Tod und Leben rungen“; es treten die dunklen Bilder, z. B.: „Lass ihn kreuzigen“, die tiefe Busse des „O Mensch, bewein' dein' Sünde gross“, die göttlichen Zornesflammen am Tage der Kreuzigung, die Todtenklage am Grabe, am meisten hervor, das Herz zu bewegen; doch blickt durch alle Dunkelheit das strahlende Licht des persönlich gegenwärtigen Heilandes (der in Händel's Messias nicht erscheint), tröstend, segnend, königlich spendend; mit besonders evangelischer Freude ist ausgeführt das „Trinket Alle daraus“ und „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“. Bedeutsam ist, dass die Bach'sche Passion in *Moll* schliesst, Händel's Messias in *Dur*. — Wenn nun beide grosse Meister ihrer Kirche auf eigenthümliche Weise gedient haben, so erscheint auf Bach's Seite ein Uebergewicht in der wunderbaren Allseitigkeit, womit er nicht nur alle Kunstformen beherrscht, sondern auch scheinbar entgegengesetzten Aufgaben gerecht wird; denn er hat nicht nur den evangelischen Choral in allen denkbaren Weisen — einfach, figurirt, fugirt, thematisch, phantasirt — bearbeitet, sondern auch mit Wahrheit und Schönheit katholische Messen gesungen, die allen Glanz der alten Kirche in überweltlich triumphirender Weise verkünden, tiefsinniger als Palestrina, herzlicher als Gabrieli, weil das Evangelium der feste Grund seines Herzens war.

Dieser Gewaltige leuchtet als Stern in jener Zeit, die nur dem oberflächlichen Blicke als eine lieb-, herz- und geistlose erscheint. Seine Wirkungen blieben der nächsten Nachwelt fast verborgen, da im Zeitalter der wachsenden Verflachung kaum die gelehrten Künstler ihn kannten und studirten; und doch ist aus Bach'scher Art und Kunst ein wesentlich Neues unmerklich hervorgegangen, was die Welt mit Leidenschaft sich aneignete; dies ist die Fortbildung der Instrumentalität zu freier weltlicher Tondichtung in phantastisch kühnen Darstellungen des Unausprechlichen. Was die Italiäner hundert Jahre zuvor versuchsweise als Einleitung oder Verbrämung wagten, was später in Frankreich, Deutschland und England zur Ergötzlichkeit und Unterhaltung in Suiten, Ouverturen, Sonaten und Phantasieen spielend unternommen war, das war ein schwaches Vorspiel zu der nunmehr ernst gemeinten Selbstständigkeit instrumentaler Tonbilder, die, von Bach bis Beethoven vorzüglich durch deutsche Künstler ausgebildet, die folgenreichste Umgestaltung alles Tonwesens bewirkten.

Die „Graner Messe“ von Liszt.

Wien bekam am 22. und 23. März die grosse Festmesse zu hören, welche Liszt vor zwei Jahren zur Einweihung der neuen Kirche in Gran componirt hat. Sowohl die Enthusiasten als die wenigen Besonnenen, welche es damals versuchten, sich in diesem Feuerlärm Gehör zu verschaffen, hatten — für oder wider — es hauptsächlich auf das Moment der Religiosität abgesehen.

Ueber die innere Frömmigkeit eines Künstlers zu urtheilen, ist ein sehr schweres, bedenkliches Unternehmen. Die ästhetische Kritik ist keine Inquisition. Sie hält sich streng an das Werk und bleibt des Grundsatzes eingedenk, dass die Kirchlichkeit eines Kunstwerkes und der subjective Glaube des Künstlers zwei sehr verschiedene Dinge sind.

Wenn von den modernen Musikern einem der Ruhm wahrer und strenggläubiger Frömmigkeit gebührt, so ist es gewiss Joseph Haydn. Die fromme Kindlichkeit, mit der er sich täglich auf die Kniee warf, Gott um erleuchtenden Beistand anzuflehen, mahnt als letzter schöner Abglanz an jene gottbegeisterten Maler und Sänger des Mittelalters, deren Kunstübung eigentlich nur ein werktätiges Beten war. Und dennoch ist die Unkirchlichkeit seiner Messen eben so zweifellos, wie die Echtheit seines Glaubens. Haydn's Messen stehen in ihrer weichen Anmuth schon fern von der Grossheit und Würde, die der alt-italianischen Kirchenmusik innewohnte und von dem höchsten Begriffe des Gottesdienstes unzertrennlich bleibt. Eine sub-

jectiv unanfechtbare Frömmigkeit konnte also dennoch musicalische Formen wählen, welche für die objective Höhe der Kirche nicht die zuträglichsten sind.

Wir können also Liszt immerhin für einen zweiten Haydn an Strenggläubigkeit halten und dabei die Kirchlichkeit seiner graner Messe stark in Zweifel ziehen. Dem Bannspruche der Liszt'schen Adepten sind wir damit natürlich anheimgefallen, insbesondere dem Verfasser der „musicalischen Pflichten“, der jeden Zweifler mit folgenden Beweisen vernichtet: „Ist etwa der Geist, der in Liszt's Faust, Dante, Berg-Sinfonie, seiner Hunnenschlacht weht (lauter reine Instrumental-Compositionen!) nicht ein rein und specifisch katholischer? Ist er nicht jetzt beschäftigt mit einer Legende, „Die heilige Elisabeth“? Haben die Zeitungen nicht davon gesprochen, dass er ein Oratorium „Salomo“ und eines „Christus“ zu schaffen gedenkt?!“

Wenden wir uns von diesen Oratorien *in partibus* zu der wirklichen graner Messe.

Die Religiosität, ja, selbst die Kirchlichkeit einer Musik in gewissen traditionellen Formen zu suchen, davon sind wir sehr weit entfernt, so beachtenswerth uns auch die Tradition gerade bei Kunstwerken erscheint, welche der katholischen Kirche dienen. Indess bleibt es richtig, dass der vorzugsweise für die Kirche verwandten contrapunktischen und fugirten Schreibart nichts specifisch Religiöses nachweisbar ist, noch weniger den süsslich-melodiösen Wendungen, welche durch die ununterbrochene Nachahmung Mozart's und Haydn's gegenwärtig in den Kirchen herrschen. Auch wir sind mit den Verfechtern der graner Messe in dem Punkte vollkommen einverstanden, dass es auf den Geist der Religiosität ankomme, der ein solches Werk durchdringen soll, und nicht auf bestimmte Ausdrucksformeln.

Angenommen, Beethoven hätte das Adagio aus seiner neunten Sinfonie in eine grössere Kirchenmusik aufgenommen, so würde man sich wohl Anfangs überrascht, aber gewiss alsbald von dem seligen, verklärten Frieden erhoben fühlen, dessen Geist diese Musik zum wahren Gebete macht.

Vom religiösen Geiste, von der Heilkraft des Gebetes, von der Segnung der Kirche werden wir hingegen in einer Musik kaum etwas erkennen, die das ganze Wirrsal menschlicher Leidenschaften absichtlich aufstört und mit vollendetem Raffinement die irdische Unruhe und Zerrissenheit feiert. Sei Liszt noch so andächtig gewesen beim Componiren, welcher Mensch könnte es sein beim Anhören dieser Messe? Welches Gemüth vermöchte durch diese Töne sich zu Gott gehoben zu fühlen, gestärkt und versöhnt?

Man hat die „dramatische“ Behandlung des Messtextes durch Liszt als neu und bedeutend hervorgehoben. Sie ist in der That dramatisch im Sinne Meyerbeer's und Wagner's.

Wenn in der Waffenweihe der „Hugenotten“, in den Venusberg-Scenen des „Tannhäuser“ u. dgl. die grellsten Farben, die schreiendsten Contraste gegen einander gespannt werden, so rechtfertigt man sie eben mit dem „dramatischen“ Zwecke. Situationen, die vor unseren Augen die Gräuel der Geschichte und die Qualen der Leidenschaft ausbreiten, erheischen auch die schärfsten Waffen, mit denen die Musik zu zerfleischen vermag. In der Kirche wollen wir uns nicht zerfleischt, sondern in unserm Gott versöhnt fühlen.

Liszt's Messe wirkt mit den grellen, falschen Contrasten Meyerbeer's und Wagner's. Das von Wagner (nach Berlioz' Vorgänge) eingeführte Tremoliren getheilter Violinen in den höchsten Chorden repräsentirt meist das Wunderbare; die rohe Gewalt des Blechs das Erhabene; das Mystische endlich feiert seine Räthsel in den peinlichsten Dissonanzen und Accordfolgen, welche nur blasirtes Raffinement ersinnen kann. Liszt's Messe hat Stellen, gegen welche die entsetzlichen Accordreihen in der Dom-Scene des „Propheten“ beschämt zurücktreten. Indess selbst über grelle Einzelheiten, über die zeitweilige Tortur der Gehörserven, ja, über die vollständige Meyerbeerisirung der Passionsgeschichte vermöchte man vielleicht sich hinwegzuhelfen, fühlte man durch das Ganze den warmen Athemzug religiöser Empfindung wehen. Allein die grübelnde Reflexion schaut mit stechend grauen Augen aus jedem Tact heraus. Sie ist der heilige Geist, der diese Messe schuf.

Ueber das religiöse Gefühl des Componisten, wir wiederholen es ausdrücklich, hegen wir nicht den mindesten Zweifel; allein sein Werk spiegelte uns wie eine *Fata morgana* das Bild eines lebhaften und geistreichen Mannes vor, der sich in den Messtext vertieft, ungefähr wie Dawison in das Manuscript irgend einer bedeutenden, aber vor ihm längst abgespielten Rolle. Das feine, unternehmende Lächeln scheint zu sagen: „Es wäre doch seltsam, wenn es für diese Rolle nicht auch eine Auffassung gäbe, die von allen bisherigen völlig abweicht — sehr seltsam, wenn sich nicht eine Unzahl geistreicher Pointen herausfinden liesse, an die bisher kein Mensch gedacht.“

Wir haben wirklich von derlei Künstlern Rollen gesehen, die, voll geistreicher Blitze, doch das Bild kaum mehr erkennen liessen, das der Dichter damit verband. Liszt's Messe ist eine solche Leistung. Warum sollte ihn seine Bildung nicht befähigen, Neuerungen zu bringen, auf welche das blosse musicalische Talent, und sei es das reichste, nicht verfällt? Warum sollte ein Mann, der mit

literarischen, philosophischen, ja, theologischen Kenntnissen an die Composition einer Messe geht, darin nicht Ideen niederlegen können, an welche der Verstand und die Bildung seiner Vorgänger niemals reichte?

In der That, leichtfertig ist Liszt nicht an dieses Werk gegangen. Er hat sich in die Bedeutung des Messtextes so ernstlich vertieft, dass ihm fast jedes Wort eine eigenthümliche Bedeutung, einen verborgenen Zusammenhang enthüllte.

Das Wort wurde ihm im höchsten Grade wichtig, und in dem Eifer, es genau zu interpretiren, zeigt sich Liszt gewisser Maassen begeistert, am Glauben also, wenn auch nicht von demselben.

Mit dem grübelnden Eifer eines Theologen übersetzt Liszt die verborgene Bedeutung jedes einzelnen Wortes in eine entsprechende musicalische „Intention“. Wir entsinnen uns kaum eines Werkes, in dem diese moderne Muse, die „Intention“, so unumschränkt regiert hätte. Auf jede Sylbe legt sie ihre dürre Hand, und wo sich sonst duftige Veilchen wiegten, da entsteigt nun gespensterbleich der tödliche Baum der Erkenntniss*).

Liszt hatte für die Grundzüge dieser Auffassung ein hochbedeutendes und gefährliches Vorbild in Beethoven's zweiter Messe. In der That haben die beiden Werke mehr mit einander gemein, als die Tonart *D-dur*. Auch Beethoven's *D*-Messe riss den Kirchenstyl aus seinen bisherigen Formen in eine gewaltige, aber phantastische Region, für welche die irdischen Bedingungen des Gottesdienstes keinen Raum boten.

Beethoven's musicalischer Genius konnte indessen von den versengenden Strahlen der „Intention“ wohl zeitweise gestreift, niemals aber zu Boden gezwungen werden. Welche musicalische Entschädigung aber bietet Liszt's Messe für die getäuschten Hoffnungen der Andacht? Soll der rein musicalische Genuss der überwiegende, und der Hörer mehr Künstler sein, als Christ? Fast scheint dieses der Ansicht des Componisten selbst zu begegnen, da er es vorzog, die Messe nicht in der Kirche, wohin sie gehört, sondern ganz concertmässig im grossen Redoutensaale aufzuführen.

Vieles von dem ungünstigen Eindrucke würden wir auf diese concertmässige Einkleidung schieben, wären wir nicht so begünstigt gewesen, die graner Messe auch in der Domkirche zu Prag zu hören. Während wir aber dort

*) Dass wir nicht eine dem Componisten fremde Auffassung unterlegen, beweisen wohl schon die äusseren Vorbereitungen, dem Hörer das „Verständniss“ zugleich mit dem Programm in die Hand zu drücken. Die Vertheilung des Messtextes (mit etwas Exegese) unter ein rein katholisches Publicum wird Manchem wunderlich vorgekommen sein.

dachten, sie müsste im Concertsaale jedenfalls gewinnen, so sehnte sich im grossen Redoutensaale unser wankelmüthiges Ohr wieder nach der Kirche. Die gothischen Hallen, die glasmalenen Fenster, der Weihrauchduft, kurz: die Heiligkeit des Ortes lieh doch auch der graner Messe etwas von der Stimmung, die wir in der Musik allein hier nimmermehr entdecken konnten.

Nicht als ob sie durch Trivialitäten der Melodie oder des Rhythmus gegen die kirchliche Würde verstiesse. Der Ton höchsten Ernstes ist durchaus festgehalten. Allein nirgends kommt eine Stimmung zur wahrhaften Ausprägung. Wir werden durch lauter Anfänge, Fragmente, Anregungen und Contraste rastlos weiter getrieben, ohne zur Sammlung irgend Zeit zu gewinnen. Die geistreichsten Pointen können uns für die Ruhelosigkeit des Ganzen nicht entschädigen. Hin und wieder tauchen freundlichere, klare Stellen auf, wie im *Agnus Dei* und *Benedictus*, welche uns überhaupt als die einheitlichsten und gesammeltsten Musikstücke des Ganzen erschienen; doch lange bleibt die Freude nicht ungetrübt. Der Hörer wird jeden Augenblick durch einen gesuchten Contrast aus der Stimmung gerissen. Geht er näher darauf ein, so findet er wahrscheinlich eine sinnreiche Motivirung, eine jener thematischen Anspielungen, die Wagner in Schwang gebracht, oder ähnliche Beziehungen; allein der Total-Eindruck, den er mitnimmt, wird deshalb kein anderer. Von den zwei Begriffen, die das Wort „Kirchenmusik“ bilden, gelangt bei Liszt weder der eine noch der andere, am wenigsten beide, zu schöner Wirklichkeit. Fast möchten wir auf diese Messe ein strenges Wort Schumann's über eine Oper Meyerbeer's anwenden: „sie sei der Angstschrei eines von den Forderungen der Zeit aufs äusserste gequälten Talentes.“ So steht uns die graner „Messe“ fremdartig entgegen: halb Oper, halb theologische Abhandlung. Wir würden indess um den Namen nicht streiten, unter welchem uns ein Kunstwerk von reicher musicalischer Erfindung geboten würde. Damit ist es jedoch in der graner Messe bestellt, wie — in Liszt's grösseren Compositionen überhaupt.

Das Rühmenswerthe und Anziehende des Werkes ruht in den einzelnen durch Reflexion vermittelten Pointen, sei es der Text-Auffassung, sei es des musicalischen Effectes. Hier liess sich von Liszt's Geist und Bildung eine Reihe feiner Aperçus erwarten, und er hat diese Erwartung auch in jedem Satze reichlich erfüllt. Einige Mittheilungen über die hervorragendsten Einzelheiten der „Graner Messe“ behalten wir uns für einen zweiten Aufsatz vor.

Diesmal nur noch eine Bemerkung. Fast alle längeren, insbesondere apologetischen Besprechungen der graner Messe, die uns zu Gesicht kamen, beginnen mit einer ausführlichen Geschichte der Kirchenmusik. Die grossar-

tigsten und höchsten Entwicklungen der *Musica sacra* werden dabei natürlich zu Vorstufen für die Liszt'sche Messe herabgesetzt, welche an die Stelle des „ohnehin abgelebten“ Alten einen neuen Kirchenstil, und zwar den für die Gegenwart allein zusagenden aufgerichtet habe. Dass man auch der Kirchenmusik gegenüber, deren Blüthezeit tief in der Vergangenheit liegt, diese sonst wohlbekannte Sprache führt, scheint uns etwas stark. Wenn unserer Zeit, wie eingeräumt wird, die kindliche Frömmigkeit und Gottesfurcht abhanden gekommen sind, in welcher die alten Meister schufen, so sind doch Gottlob ihre Werke nicht mit abhanden gekommen. In ihnen allein ist — noch für lange Zeit — das Heil der Kirchenmusik zu suchen.

Nur zwei geschichtliche Bildungen der heiligen Musik entsprechen vollkommen der hohen und ernsten Bedeutung des Gottesdienstes: die Kirchenmusik der alten Italiäner (römische und venetianische Schule) und der älteren Deutschen (Eckart, H. Schütz, S. Bach).

So lange nicht ein erneutes religiöses Leben auch die Kunst wahrhaft befruchtet und mit ursprünglicher Kraft (nicht mit reflectirendem Witz) selbst sich neue Formen schafft, wird der moderne Kirchen-Componist am besten thun, sich in jene Ausdrucksweisen zu versenken, aus welchen mit nie erreichter Innigkeit Gottesliebe und Gottesfurcht spricht. Nicht jedes Zeitalter darf jede Mission übernehmen wollen.

Savigny hat bekanntlich unserer Zeit den Beruf zur Gesetzgebung abgesprochen. Der Beruf, eine neue Kirchenmusik zu schaffen, fehlt ihr noch weit mehr.

Wien, den 25. März 1858.

Ed. H.

Aus Frankfurt am Main.

[Frithiof, Dramatisches Gedicht nach Jesaias Tegner, mit Benutzung der Uebersetzungen von Mohnike und A. von Helvig, bearbeitet und für Solo, Chor und Orchester componirt von C. A. Mangold, grossherzoglich hessischem Hof-Musik-Director.]

Ist es auch eine höchst unerquickliche Arbeit — vielleicht auch eine höchst nutzlose —, über dieses ausgedehnte Werk der Kunst, das aus drei Abtheilungen nebst einem Vor- und einem Nachspiel besteht, etwas für diese Blätter niederzuschreiben, so mahnt doch eine höhere Pflicht, sich ihrer zu unterziehen. Die Aufführung fand am 20. März unter Leitung des Herrn Rühl mit seinem Gesang-Vereine und dem Theater-Orchester Statt. Die Soli wurden gesungen von Fräul. Veith, den Herren Baumann, Hill, Leser und Zimmermann. Mit diesen Kräften ist alles Erforderliche und Mögliche zur Verlebendigung des Werkes geschehen.

Nach dem Beispiele anderer moderner Componisten hat auch Herr Mangold für gut gefunden, eine „Vorbemerkung zum Textbuche“ vorausgehen zu lassen, um seine Zuhörer auf den Standpunkt zu erheben, sein Werk richtig aufzufassen. Aus dieser Vorbemerkung seien zunächst die letzten Sätze hier angeführt, da sie die Quintessenz für jene enthalten, denen das Glück nicht zu Theil werden dürfte, mit eigenen Ohren zu hören. Es heisst dort: „Dem Componisten schwebte Göthe's Iphigenia bei der Darstellung des Antiken im modernen Sinne, d. h. für unsere Zeit verständlich, als Muster vor. [?!] Er begann das Werk 1851, er beendete dasselbe (nach mehreren Umarbeitungen) im Sommer 1857, belebt von der Hoffnung, etwas zu schaffen, was durch poetisch-musicalischen Gehalt in seinen Theilen wie im Ganzen vielleicht im Stande wäre, den Gebildeten anzuziehen, zu fesseln und nicht unbefriedigt zu lassen.“

Um aber unsere Leser auf den Standpunkt zu stellen, sich von dieser Composition einen ungefähren Begriff zu machen, da sie nun gehört, dass dem Componisten Göthe's Iphigenia als Muster vorgeschwebt, wird erforderlich, durch ein Beispiel aus dem Textbuche zu zeigen, wie Herr Mangold scandirt, folglich auch declamirt:

Alle Schreckens-Mächte schreiten;

Bestrafe frechen Uebermuth;

Wir begrüßen dich sonst; Odin's Auge

O köstliche Zeit, schenkt Eurem u. s. f.

Nicht wahr, ganz in derselben Weise radebrecht auch Göthe in der Iphigenia die Sprache?

Um nach diesem Specimen der Wissbegierde der Leser entgegen zu kommen, wie es mit dem Bau fast sämtlicher Chöre (dem „Schwerpunkt“ des Werkes) und auch der Solostücke aussieht, bedarf es bloss der Erinnerung an Mendelssohn's Chöre zu Athalia. Wir kennen den Allerhöchsten Befehl, dem zufolge Mendelssohn zur musicalischen Bearbeitung jener langgestreckten, ungefügigen Verse veranlasst worden. Hören wir aber diese Chöre an dem Orte, für den sie bestimmt, so wird uns ihre Unform wenig oder gar nicht verletzen (so gleichfalls die Mehrzahl der Chöre zur Antigone); im Gegentheil werden wir das bloss recitirende Durchlaufen von Zeile zu Zeile gerechtfertigt finden, da wir den Chor in steter Betheiligung an der Handlung sich bewegen sehen. Der Scene aber entzogen und in den Concertsaal gebracht, wird jeder Musikgebildete diese Chöre verwünschen, weil sie hier Charakter und Bedeutung verloren haben und mehr als bloss langweilen. In den Concertsaal bringt der Musikgebildete den Begriff mit, den er aus dem Studium oder bloss durch vieles Hören der Chöre von Bach, Händel, Mozart, Haydn

u. A. erworben, jede formlose Mache wird er für Unsinn erklären. Darum hätten die Chöre zu Athalia nicht veröffentlicht werden sollen, um sowohl sie vor unrechtem Gebrauche zu wahren, als auch, um damit kein Beispiel zur Nachahmung zu geben*). Dieses liegt in Mangold's Werke vor uns. Er selber leitet unsere Erinnerung an dieses sein Prototyp in der „Vorbemerkung“ mittels der Worte: „Unbekümmert um hergebrachte Formen und Wendungen, sollte sich der musicalische Strom frei und natürlich ergiessen.“ Ja wohl, er ergiesst sich wirklich frei und natürlich. Schon die Misshandlung der Sprache gibt Zeugniß davon.

In derselben Weise, wie Mendelssohn seinen Text durchläuft, ohne an ein Verweilen bei einigen Zeilen Behufs eines organisch-gegliederten Baues zu denken (weil nicht zweckentsprechend), so durchläuft Mangold, oft mit unerhörter Flüchtigkeit, seinen Text, dass sogar das Nachlesen zuweilen schwer wird; und in derselben Weise, wie Mendelssohn seine Chöre häufig *unisono* recitiren lässt und nur an einzelnen Stellen oder bei Einschnitten die Stimmen harmonisch vertheilt, eben so Herr Mangold — mit dem Unterschiede jedoch, dass dort bloss der Männerchor, hier aber ein gemischter recitirt. In solcher Weise fortgefahren, gestaltet sich dieser „Frithiof“ zu einer Schablonen-Arbeit, dergleichen niemals noch da gewesen, d. h. dergleichen für den Concertsaal verfertigt worden. Welch ein Grad von Muth, Zuversicht oder Verblendung gehört wohl dazu, mit solcher Arbeit vor das frankfurter Concert-Publicum zu treten, dessen Sinn und Verstand an den edelsten und erhabensten Producten der Tonkunst seit vollen vierzig Jahren herangebildet worden?!

Ein weiterer Blick in das Innere dieser Schablonen-Arbeit zeigt, dass der Chor die 28 Zeilen des so genannten Vorspiels vierstimmig in flüchtigster Weise durchläuft, dass er ferner in der ersten Abtheilung bei den Worten: „Jagt die Wasser mit Gewalt“, einige imitatorische Scalagänge nach der Höhe macht, dass er in der zweiten Abtheilung sich bis zu einem Fugato versteigt, und in der dritten einen Frühlingsgesang anstimmt; letzteren aber hat Referent nicht selber mehr gehört, denn schon hatte ihn die tödlichste Langeweile aus den entweihten Hallen vertrieben.

Wie es der Componist mit der Factor der Chöre gehalten, so in gleicher Weise mit den Solostücken. Z. B.: In der ersten Abtheilung erscheint ein Arioso (Arien kommen nirgends vor) von 14 Textzeilen, ein Duett von 38, ein Klagegesang von 24 u. s. f. War es wohl mit so viel Text

*) Trügen diese Chöre nicht einen hochberühmten Namen als Verfasser, keine Verlagshandlung würde sie umsonst in Druck gegeben haben.

möglich, einen organisch-gegliederten Bau aufzuführen? Keinesfalls; es lag dieses auch nicht in der Absicht, weil sich Alles „frei und natürlich ergiessen“ sollte. Fort mit den „hergebrachten Formen und Wendungen“, diesen Hemmschuhen schöpferischer Geister! Fort mit dem contrapunktischen Bleigewicht, das sich an die Schwingen unserer Phantasie hängt!

Mit dieser Art und Weise, zu componiren, hat sich Herr Mangold mit beiden Füßen auf den Boden der Zukunftsmusik gestellt, als deren würdigen Genossen ihn in noch höherem Grade die Overture und die ganze Orchestration documentiren, als dies selbst der sangliche Theil vermag. Wilder Lärm ist ihre Charakteristik. Jede Overture des Grossmeisters dieses neuen Ordens ist im Vergleiche mit dem Ungethüm Mangold's, in welchem mehrere Motive gegen einander wüthen, ein zahmer Löwe.

Ueber den melodiösen Inhalt des Machwerkes wird es gerathen sein, eine andere Stimme sprechen zu lassen, um nicht der Uebertreibung beschuldigt zu werden. Das Conversations-Blatt vom 23. März äussert sich darüber in folgenden Worten: „Wenn auch die Melodie, und zwar die durchgeführte, zu den „hergebrachten Formen“ gehört, so ist es einem Zuhörer wohl zu verzeihen, wenn er in einem vier Stunden langen Oratorium, wo also ein anderer Affect als der durch das Hören hervorgebrachte nicht eintreten kann, eine einfache, wohlklingende, durchgeführte Melodie, ja, selbst deren mehrere herbeiwünscht. Eine solche sucht man aber in dem Frithiof vergebens. Es finden sich fast in jedem Theile mehrere über einander geordnete melodische Ansätze, die eine Weile hin und her schwanken und endlich verschwinden; dabei wird dem Zuhörer zu Muthe, als wenn ihm Jemand eine verwickelte Begebenheit erzählt und in dem Augenblicke, wo er die Entwicklung darlegen soll, ausruft: „Ach, das habe ich nun rein vergessen!“

Dem Componisten mag es zum Troste gereichen, dass sein Frithiof von ungefähr 700 Leidtragenden in grösster Stille zum Friedhofe geleitet worden. *Requiescat in aeternum!* Das schwere Convolut der Ueberreste von Papier wird wohl aber den anderen Ueberresten von demselben Componisten in der Hof-Bibliothek zu Darmstadt beigesetzt werden und die Zeugnisse unablässiger Bemühungen um das Conserviren der Tonkunst in nicht hergebrachten Formen und Wendungen um eines vermehren.

A. S.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Frau Viardot-Garcia hat hier am 29. März im kleinen Saale des Gürzenich ein sehr besuchtes Concert gegeben und ist auf dem Stadttheater am 30. als Rosine im Barbier von Sevilla und am 31. als Donna Anna im Don Juan aufgetreten. Wir werden auf die meisterhaften Leistungen der genialen Künstlerin zurückkommen.

Neuwied. In der letzten Vesper des Gesang-Vereins des Musik-Directors G. Flügel, der dem Vernehmen nach unserem Lehrer-Seminar und der Stadt erhalten bleibt, griff Mozart's *Misericordias Domini*, eine wahre Perle selbst unter den Mozart'schen Compositionen, gut in einander. Ausserdem wurden Stücke von Joh. Mich. Haydn, Bortniansky, Joh. Eccard, W. Gärlich und „Des Staubes eitle Sorgen“ von J. Haydn gesungen. Sämmtliche Orgel-Präludien waren von dem kürzlich verstorbenen F. Kühmstedt.

**** Darmstadt.** Die Nachricht in Nr. 12 d. Bl. von Ernennung des Herrn Louis Schlösser zum Hof-Capellmeister ist dahin zu berichtigen, dass der Genannte bloss diesen Titel erhalten hat; denn functionirender Hof-Capellmeister ist allein Herr Schindelmeisser. — Unsere kleine Residenz sieht nun nicht weniger denn fünf Hof-Capellmeister in ihren Ringmauern. Die Geschichte ihrer Creirung ist folgende. In den letzten Jahren der ober-capellmeisterlichen Regierung Ludwig's I. († 1830) ward dieser eines Tages von einer üblen Laune beschlichen, in Folge deren der functionirende Capellmeister Wilhelm Mangold seines Amtes enthoben und Herr Thomas ans Pult gesetzt wurde. Ludwig II. restituirte alsbald Herrn Mangold, und Herr Thomas trat mit gesicherten 2000 Gulden Jahrgelohnte wieder in sein früheres Dunkel zurück, darin er noch in gemüthlicher Ruhe lebt. Ueber zwanzig Jahre führte nun W. Mangold den Tactstock. Da beschleicht auch Ludwig III. die üble Laune; er ruft Herrn Schindelmeisser ans Directions-pult und empfiehlt Herrn Mangold (mit 2000 Gulden Jahrgelohnte) Ruhe und ein beschauliches Leben. Vor 13—14 Jahren producirte sich Herr Dreyschock vor Ludwig II. Hoherfreut von dessen Kunst, Clavier zu spielen, glaubte dieser Grossherzog ihn nicht besser als mit dem Titel eines grossherzoglich hessischen Hof-Capellmeisters honoriren zu können. Derselbe befindet sich gegenwärtig in unserer Stadt.

**** Aus Schwerin.** Das musicalische Leben unserer Residenz hat seit der kräftigen und tüchtigen Leitung der Oper unseres Hoftheaters durch den Herrn G. Aloys Schmitt einen wesentlichen und sehr vortheilhaften Umschwung erfahren. Denn abgesehen noch von den Leistungen der Oper selbst, für welche die letzte Vorstellung des Tannhäuser am 26. März (Tannhäuser Herr Seyffart, Wolfram Herr André, Landgraf Herr Hinze, Elisabeth Fräulein Bianchi und Venus Fräulein Ubrich) ein glänzendes Zeugnis ablegte, ist es auch diesem energischen und jugendkräftigen Künstler zuerst gelungen, ein tieferes und umfassenderes Interesse für Concertmusik hierorts zu erwecken. Vier grössere Abonnements-Concerte vereinigen in dieser Winter-Saison die gesammten Fähigkeiten der Mitglieder der grossherzoglichen Oper und des Orchesters, um in grösster Abwechslung nur Gediegenes und Tüchtiges vorzuführen, wobei vorzugsweise auf classische Musik Rücksicht genommen wird. Mit diesen Abonnements-Concerten im Saale des grossherzoglichen Schauspielhauses wechseln drei von Herrn A. Schmitt im Casino veranstaltete Soireen für Kammermusik, die im Verein mit den Herren Zahn und Fuhr (erste Violine und Cello) und den Herren Schmiedekamp und Petschwer, welche das Streich-Quartett completiren, mit den hervorragenden Tonschöpfungen dieses Genres bekannt machen. Das Programm der letzten (zweiten) Soiree war: Quartett (*A-dur*) von Beethoven, Capriccio fürs Piano von Mendels-

sohn, Lied ohne Worte von Vollweiler und Saltarello von Steph. Heller (vorgetragen von Herrn A. Schmitt), Romanze (G-dur) von Beethoven für Violine, gespielt von Herrn Zahn, Quintett (Es-dur) von R. Schumann. — Bei einer so ausgebreiteten und erfolgreichen Thätigkeit des Herrn Aloys Schmitt hat es allgemeine Theilnahme gefunden, dass demselben eine bei uns seltene Auszeichnung zu Theil geworden. Der Grossherzog hat den Herrn Schmitt in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen zum „Hof-Capellmeister“ ernannt. Erst Herrn A. Schmitt ist es gelungen, diese allgemein übliche Titulatur bei uns einzuführen, indem der Opern-Dirigent bisher nur den bescheidenen Titel eines „Musik-Directors“ führte.

Frankfurt a. M., 27. März. (Quartett der Gebrüder Müller.) Die Herren Müller, Hof-Quartettisten des Herzogs von Meiningen und Söhne der altberühmten so genannten braunschweiger Müller, haben am vergangenen Donnerstag eine Quartett-Production veranstaltet, der, wie wir hoffen, noch mehrere folgen werden. Sie stammen aus einer vortrefflichen Schule, der sie alle Ehre machen, spielen mit Präcision, Feuer und Gefühl, besonders in den zarteren Stellen. Die Technik ist in schönstem Maasse gebildet, und die Stellen, welche virtuose Kräfte erheischen, werden von ihnen mit grosser Leichtigkeit wiedergegeben. Damit jedoch der Wahrheit ihr Recht werde, müssen wir Folgendes anführen: Es fehlt hier und da noch die Ruhe, und ein gewisses Schwanken macht sich bemerkbar. Dieses rührt nicht etwa von technischer Unsicherheit her, sondern vielleicht von einem künstlerischen Verlangen, nach allen Seiten hin geistreich sein, in jede einzelne Stelle besonderen Ausdruck legen zu wollen. Einfache, durchweg klare Werke aber, wie das Mozart'sche Quartett, wo die oben erwähnte Richtung in dem ersten, dritten und vierten Satze hervortrat, vertragen das nicht, und es ergibt sich die Gefahr, dass eben das ehrenwertheste Streben zum entgegengesetzten Ziele führt. Auch müssen wir Manches gegen die Tempi einwenden. Der Menuett im Haydn'schen Quartett war offenbar zu schnell genommen, eben so der letzte Satz, und wenn auch die meisterhafte technische Ausführung den stürmischen Beifall des Publicums hervorrief, so kann dieses unser Urtheil nicht modificiren; denn es handelt sich bei der Quartettmusik nicht um momentane, sondern um nachhaltige Wirkung, und man darf dem Publicum — von dem ein grosser Theil noch zurückseufzt nach den schönen Tagen des Carnevals von Venedig — keine Gelegenheit geben, in einem guten Stücke das Virtuose über das Künstlerische zu stellen. Der Vortrag der Fuge im Beethoven'schen Quartette, dessen Andante alles Preises werth wiedergegeben ward, litt ebenfalls und zwar sehr stark an Uebereilung im Tempo. Die Passagen waren alle deutlich, aber der Ideengang musste bei einem derartigen Prestississimo unklar werden. In dem zweiten Theile der Fuge und in jener Stelle, wo die harmonische Durchführung durch jene scharf mitten ins Thema tretenden Accorde entwickelt wird, kamen diese Accorde nie zur rechten Zeit und klangen matt.

Wenn wir nun auf alle diese Einzelheiten eingegangen sind, so geschah es nur, um den Herren Müller unsere Achtung und die Aufmerksamkeit zu beweisen, mit der wir ihren Leistungen folgten. Künstler wie sie haben ein volles Recht auf Wahrheit; nur das Bedeutende verträgt diese, das Unbedeutende wird in ihr erdrückt oder — was sehr oft geschieht — schlüpft unter ihr weg.

Ich theile Ihnen obigen Auszug aus einem Referate im hiesigen Conv.-Blatte mit, weil einerseits die Müller-Epigonen aufmunternde Erwähnung verdienen, andererseits aber Ihre Zeitung fast noch die einzige ist, die sich mit Energie und überzeugender, wenn auch leider nicht immer beherziger Wahrheit der Misshandlung der classischen Stücke durch Uebertreibung der Tempi entgegenstellt, und den vier Künstlern doch vielleicht die Warnung gut thut, wenn sie sie auch in der Niederrheinischen Musik-Zeitung lesen. Die Stufen vom *Allegro* bis zum *Presto* und *Prestissimo* scheinen diesem

Quartette ganz unbekannt zu sein; man hört fast nur *Adagio* oder *Prestissimo*. Wie sehr das der Auffassung und Charakterzeichnung schadet, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. W.

Eine neue Oper Richard Wagner's. Die Nachricht, Richard Wagner habe ausser den Nibelungen eine neue Oper vollendet und wolle sie zuerst in Prag aufführen, enthält, wie die Neue Zeitschrift für Musik behauptet, einen doppelten Irrthum. Zunächst sind nämlich nicht die ganzen Nibelungen, sondern vor der Hand erst der Vorabend und die zwei ersten Hauptabende (Rheingold, Walkyre und der junge Siegfried) fertig. Der letzte Abend (Siegfried's Tod) ist noch zu componiren. Diese Arbeit hat Wagner allerdings deshalb verschoben, um vorher die Dichtung und Composition einer neuen Oper zu vollenden, deren Sujet vom Componisten geheim gehalten wird. Es ist aber ein zweiter Irrthum, dass jene neue Oper schon vollendet sei. Die Unmöglichkeit davon wird Jedem einleuchten, wenn wir mittheilen, dass Wagner die Dichtung des Textes erst Mitte August des vorigen Jahres begann. Von seiner enormen Productivität zeugt es aber, dass Wagner innerhalb vier Monate nicht nur die Dichtung des ganzen Textes, sondern auch die Composition des ersten Actes bereits vollendete. Die weitere Arbeit wurde durch seine Reise nach Paris unterbrochen. Wo diese neue Oper zuerst aufgeführt werden wird, ist noch gänzlich unbekannt

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Jahn, O., *Sieben Lieder aus Klaus Groth's Quickborn für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Vierte Sammlung der einstimmigen Lieder.)* 20 Ngr.
- Kündinger, R., *Op. 11, Second Nocturne pour le Piano.* 12 Ngr.
 — — *Op. 12, Galop brillant pour le Piano à 4 mains.* 18 Ngr.
 — — *Op. 14, Hommage à l'inconnue. Morceau de Salon pour le Piano.* 18 Ngr.
 — — *Op. 16, Mazurka-Fantaisie pour le Piano.* 15 Ngr.
- Merkel, G., *Op. 14, für das Pianoforte zu vier Händen:*
 Nr. 1. *Marsch.* 10 Ngr.
 „ 2. *Polonaise.* 10 Ngr.
 — — *Op. 18, Albumblätter. Vier Charakterstücke für das Pianoforte.* 25 Ngr.
- Perfall, K., *Vier Frühlinglieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen.* 1 Thlr.
- — „*Zur schönen Maienzeit.*“ *Sechs Lieder aus den Gedichten von Hoffmann von Fallersleben, für Männerchor, Partitur und Stimmen.* 1 Thlr. 10 Ngr.
- Reinthal, C., *Jephtha und seine Tochter. Oratorium. Partitur.* 20 Thlr.
Orchester-Stimmen. 15 Thlr.
- Talaxy, A., *Op. 94, Le Myrthe d'Espagne. Morceau brillant pour le Piano.* 15 Ngr.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
 Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
 Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.