

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 23.

KÖLN, 5. Juni 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Das 36. niederrheinische Musikfest. I. Von *L. Bischoff*. — Friedrich Kühmstedt als Componist. — Anton Diabelli (Nekrolog). — Holland (Schluss der Saison) — Beurtheilungen. Für kirchlichen Gesang. *Karl Mettner*, Op. 5 — *Karl Heinrich Saemann*, Op. 23. Von *V. D.* — Tages- und Unterhaltungsblatt (Zu dem Berichte über den Cäcilien-Verein in Frankfurt a. M. — Frankfurt a. M., Pianoforte-Soireen von *August Buhl* — Halle, *J. F. Naue* † — Prag, Programm zur Jubelfeier des Conservatoriums).

Das 36. niederrheinische Musikfest.

I.

Das diesjährige Musikfest ist an den drei Pfingsttagen zu Köln durch eine vorzüglich tüchtige Vereinigung von musicalischen Kräften und einen sehr zahlreichen Besuch von auswärtigen und einheimischen Zuhörern gefeiert worden. Ueber den Erfolg des Ganzen herrscht nur Eine Stimme, wie wir in der vorigen Nummer bereits berichtet haben; er war in künstlerischer Hinsicht grossartig anregend und erhebend, und auch in Beziehung auf die Einnahme sehr günstig. Das Ergebniss in letzterer Hinsicht ist keineswegs gleichgültig, da es die Fortdauer der Musikfeste und namentlich deren Wiederholung in Köln sichert, wo die grossen räumlichen Verhältnisse und andere nicht zu beseitigende Umstände den Kosten-Aufwand bis zu 6000 Thalern steigern, auf welche Summe er zum Beispiel dieses Mal wirklich gestiegen ist. Dennoch hat der Besuch in den Concerten, in den Proben und auf dem Balle die Kosten vollständig gedeckt und noch einen Ueberschuss gegeben. Die hier am Orte vorhandenen und in den zehn Jahren, in welchen hier das Musikfest nicht Statt gefunden, sehr vermehrten und gehobenen musicalischen Kräfte bildeten allerdings einen Hauptfactor des Gelingens, einen anderen ebenfalls sehr bedeutenden aber auch die neuen Räume des Gürzenich, welche durch ihre Grösse und treffliche Akustik das künstlerische und durch ihre Anziehungskraft in architektonischer Hinsicht das materielle Resultat des Festes förderten.

Zu der Masse der Ausführenden hatte Köln aus seinen Vocal- und Instrumental-Vereinen und den hier lebenden Künstlern und künstlerisch tüchtigen Dilettanten von 168 Sopranistinnen 112, von 118 Altistinnen 75, von 86 Tenören 57, von 147 Bässen 92, von 60 Violinisten 30, einschliesslich der beiden Concertmeister Herren *Grunwald* und von *Königslöw*, von den übrigen 93 Instrumentisten 48, und den Dirigenten des Ganzen in der

Person des städtischen Capellmeisters Herrn *Ferdinand Hiller* gestellt — mithin einen Chor von 336 und ein Orchester von 78 Personen, — ein erfreuliches Zeichen der hiesigen musicalischen Zustände. Dieser tüchtige Kern wurde durch vorzügliche Kräfte aus den verbündeten Städten bis auf 519 Choristen und 153 Instrumentisten, also auf die Gesamtzahl von 672 Ausführenden, den Dirigenten und die Solisten ungerechnet, vergrössert.

Da der Zuhörerraum 1251 Sitzplätze im Saale ohne die Galerie enthielt, so waren mit den Ausübenden auf dem stufenweise aufsteigenden Orchesterbau von 72 Fuss Breite und 60 Fuss Tiefe jeden Abend an 2000 Menschen im Saale, welche die Macht der Töne, die hier in der That zur Wahrheit wurde, zu einer erhöhten Stimmung und zu festlichem Genusse erhob.

Unter den Männern von Fach, Musikern und Kritikern, welche dem Feste beiwohnten, bemerkte man die Herren: *Fétis*, Capellmeister des Königs der Belgier und Director des Conservatoriums in Brüssel, nebst seinem Sohne *Eduard*, *Chorley* aus London, *Prof. Breidenstein*, *Dietrich* aus Bonn (wir wissen nicht, ob *Prof. O. Jahn* hier war), *Flügel* aus Neuwied, *St. Heller* aus Paris, *Alfred Jaell*, Hofpianist des Königs von Hannover, *Kücken*, Hof-Capellmeister in Stuttgart, *J. H. Kufferath* aus Utrecht, *F. Kufferath* aus Brüssel, *Köhler* aus Lausanne und *Langert* aus Morges am Genfersee, *Lenz* aus Coblenz, *Mangold* und *Schlosser*, Hof-Capellmeister aus Darmstadt, *Marpurg* aus Mainz, *Müller* aus Münster, *C. Reinecke* aus Barmen, *Schornstein* aus Elberfeld, *Jul. Stern* aus Berlin, *Stocks* aus Schwerin, *B. Scholz* aus Zürich, *Tausch* aus Düsseldorf, *Baron Perfall* und *Wüllner* aus München.

Ueber das neue Oratorium „Saul“ von *Ferdinand Hiller* haben wir in diesen Blättern bereits bei Gelegenheit der ersten Aufführung desselben am 22. December v. J. ausführlich gesprochen (s. Nr. 2 u. ff. des ge-

genwärtigen Jahrgangs). Es bleibt uns nur noch übrig, zu berichten, dass die Aufführung desselben am ersten Pfingsttage im Allgemeinen eine gelungene und zündende, in den Chören eine vollendete und Alles ergreifende und begeisternde war. Wenn die Solostücke in der Ausführung nur zum Theil auf der Höhe der Chöre standen, so wurden sie doch im Allgemeinen so vorgetragen, dass sie das Ganze nicht störten und die innere Schönheit der Melodien nicht vernichteten, sondern in einzelnen Gesängen zu voller Geltung brachten.

Die grossen Schönheiten des Werkes, namentlich der melodische Schwung und die polyphone Arbeit in den Chören, traten in voller Deutlichkeit und durch den prächtig frischen Klang der rheinischen Stimmen in einem Glanze hervor, der eine ausserordentliche, bei vielen Nummern überwältigende Wirkung auf das Publicum machte. Fast alle Chöre wurden lebhaft und zu wiederholten Malen applaudirt; den Gipfel erreichten der Applaus, die Fanfaren und die Zurufe von der Zuhörerschaft und dem Sänger- und Orchester-Personale bei dem grossen Chor: „Jehovah! — Mache uns stark! — Schlage sie nieder! — Dein Name sei gebenedeit!“ welcher den zweiten Theil schliesst. Am Ende des Oratoriums wiederholten sich die enthusiastischen Beifallsbezeugungen. Hiller's Werk hatte nicht nur einen vollständigen, sondern einen höchst glänzenden Erfolg.

Allein nicht nur die *Vox populi*, sondern auch die Stimmen der Kenner und Musiker von Fach waren über die Schönheiten des Werkes einig, viele sprachen sich mit wahrer Begeisterung darüber aus, einige erkannten den Werth der Composition zwar ebenfalls an, konnten aber den Stil derselben nicht mit dem Begriffe vom Oratorium, den sie überkommen oder sich gebildet hatten, vereinigen.

Wir müssen aufrichtig gestehen, dass uns diese Art der Kritik, die bekanntlich auch beim ersten Erscheinen von Mendelssohn's Paulus eine Rolle spielte, genau betrachtet alles Grundes zu entbehren scheint. Wir möchten gern, dass uns die Sprecher derselben, deren man auch unter den gebildeten Dilettanten und musicalischen Altgläubigen findet, doch einmal eine Definition von dem, was sie „oratorischen Stil“ nennen, geben wollten. Wenn F. Chrysan- der in seinem Schriftchen „Ueber die *Moll*-Tonarten und das Oratorium“ sagt, dass uns das rechte Bewusstsein über das Oratorium fehle, dass wir nicht genau wissen, ob und welche Gültigkeit diese Form noch für unser heutiges Schaffen habe, und dass wir nicht einmal mit Bestimmtheit sagen können, welche musicalische Form — welcher Stil — dem Oratorium ausschliesslich, d. h. begrifflich, eigne, so muss ihm jeder, der die Geschichte der Musik und die Oratorien-Literatur kennt, beistimmen.

Die ursprünglich Mysterien genannten geistlichen Komödien des Mittelalters und die ersten Oratorien der Italiäner sind für die Ansichten jener Kritiker nicht maassgebend; sie kennen kaum die Existenz derselben. Ihre oratorische Aesthetik beginnt mit Händel, und was sie oratorischen Stil nennen, ist nichts Anderes als Händel'scher Stil.

Nun vergessen sie aber, dass weder die alten Italiäner noch Händel eine aus kleinen Anfängen erwachsene Form des Oratoriums, welche die Fähigkeit, sich zu entwickeln, lebendig fortzuwachsen und sich zu vollenden, besessen hätte, vorfanden, noch erfunden haben. Alle Oratorien-Componisten hatten die Darstellung auf der Scene als das Vollkommnere im Auge; sie gaben diese durch Veranlassungen, die ausserhalb der Kunst lagen, auf, z. B. durch den Wunsch, die Schau- und Hörlust auf ernstere, namentlich religiöse, Gegenstände zu lenken, oder aus ökonomischen und finanziellen Rücksichten. Dadurch bewogen, gingen sie zu dem Oratorium über oder zogen sich vielmehr in die oratorische Form als Ersatzmittel für die scenische Darstellung zurück.

Deshalb hat das Oratorium wohl einzelne Musikformen, z. B. den Chor und diesen hauptsächlich, auch das Instrumentale in Orgel und Orchester bis zu seiner Höhe entwickeln und vervollkommen können; aber zu einer festen Gattungsform für das Ganze ist es nie gelangt. Seine Gattungs-Einheit ist immer nur eine negative geblieben. Es hat sich ein bestimmter oratorischer Stil nicht gebildet und konnte sich auf dem eingeschlagenen Wege gar nicht bilden. Alles Grosse, was die Tonkunst im Oratorium geschaffen, hat seinen Grund nicht in der Form, sondern im Geiste. Der rechte Stil ist derjenige, der den erhabenen und von religiösem Gefühle durchdrungenen Inhalt so offenbart, dass er mit der ihm inwohnenden Macht wirken kann. Das schliesst denn natürlich alle Frivolität aus, keineswegs aber die freie musicalische Schreibart, während allerdings die gebundene, wie bei dem Gedichte die gebundene Rede, in der Musik also die polyphone und contrapunktische Form, in so fern nicht bloss berechtigt, sondern erforderlich ist, als der Inhalt eines Kunstwerkes auch hauptsächlich nur in der für dasselbe typisch gewordenen Form wahr ausgedrückt werden kann.

Wir wollen diesen theoretischen Sätzen Beispiele aus der Praxis desjenigen Oratorien-Componisten, der für jene Kritiker und Dilettanten maassgebend ist, hinzufügen. Aus Händel selbst sind die Händelsüchtigen (*absit omen!*) am besten zu widerlegen. So sehr dieser grosse Meister den Chor entwickelt und auf den Höhepunkt gebracht hat, so wenig dachte er daran, einen besonderen Oratorienstil zu schaffen, weder durch Rückkehr zu der Schreibart der

Niederländer und alten Italiäner, noch durch Festsetzung einer gänzlich vom Gesangstile seiner Zeit abweichenden Behandlung der Vocalmusik. Auch er betrachtete das Oratorium nur als Ersatzmittel für die Oper, mit der er kein Glück mehr machte und die ihm durch allerlei äussere Umstände verleidet wurde. Allein er schwur deswegen weder in den Chören die freie Schreibart ab, noch wählte er für die Solo-Gesangstücke eine andere Form, als den Opernstil seiner Zeit. Die Coloraturen seiner Arien sind reine Opern-Coloraturen nach dem damaligen Geschmack, und kein Oratorien-Componist unserer Zeit, weder Spohr, noch Schneider, noch Mendelssohn, noch Hiller, hat diesen Verzierungs-Luxus jemals so weit getrieben, wie Händel.

Und wie sieht es mit dem so genannten oratorischen Stil in seinen Chören aus? Sind etwa bloss die fugirten oratorisch? Ei, dann müssen wir eine Menge der herrlichsten Chöre verdammen, beinahe den ganzen Samson, wenigstens die Philister-Chöre, den Gesang der Dalila und ihrer Gespielinnen, den Doppelchor, den dramatischen Chor beim Einsturz des Tempels u. s. w. Wie schade wird es dann sein um die Malereien der Landplagen im Israel in Aegypten, die sich im Orchester sogar bis auf ein (oratorisches?) Gesumse der Fliegen und Mücken erstrecken, namentlich um die wunderbar schöne der „dicken Finsterniss“, um den trompetenschmetternden Chor in *D-dur* im Judas Maccabäus: „Uns weckt der schrecklich süsse Schall!“ und vor Allem um den jubelnden Siegeschor in *G-dur* im Judas und im Josua: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt!“ wobei man einen ganzen Triumphzug mit theatralischem Pomp vorüber ziehen sieht. Und so eine Menge anderer Chöre, deren Stil die Situation und der Inhalt des Textes geschaffen haben, nicht die Gattungsform des Oratoriums.

Das sind *Argumenta ad hominem!*

Mit Recht sagt daher Chrysander a. a. O.: „In die Hand des Componisten ist Alles gegeben; von ihm hängt der Werth eines Oratoriums, die Möglichkeit, es als Ganzes erfassen zu können, in einer Weise ab, wie bei keinem anderen poetisch-musicalischen Kunstwerke. Hieraus erklärt sich die besondere Hochachtung, deren wir den Componisten eines bedeutenden Oratoriums für würdig achten; ist ihm gelungen, einen erhabenen Inhalt zu bewältigen, so ist dies das beste Zeugniß der Kraft und Tiefe seines Innern, und mit Ehrfurcht nahen wir uns dem Denkmale eines hohen Geistes.“

Friedrich Kühmstedt als Componist*).

Was des Frühverklärten Standpunkt als Componist anbelangt, so ist es längst anerkannt, dass er unter den jetzt lebenden Tonsetzern eine der vorzüglichsten Stellen einnahm; ja, in Bezug auf sein Wissen und Können auf dem Gebiete des Contrapunktes konnte er füglich um die Palme mit jedem seiner Zeitgenossen ringen. Einzelne seiner Fugen, wie die in seinen beiden letzten Orgel-Sonaten (Op. 40 und Op. 41), sind wahrhafte Meisterleistungen, die der Componist selbst den besten derartigen Erscheinungen der Vergangenheit an die Seite setzte. Stets suchte er bei seinen zahlreichen thematischen Arbeiten originelle und inhaltvolle Gedanken; nichtssagende Phrasen, glänzende Passagen ohne tiefere Begründung waren ihm verhasst.

Ausser seiner ersten Oper, „Die Schlangenkönigin“**), componirte der Frühgeschiedene, wie er uns selbst mittheilte, noch zwei andere, die aber kein besseres Schicksal hatten, als die erste. Kein Wunder, dass er diese Gattung der Musik fallen liess und sich mehr der ernsten, kirchlichen Musik zuwandte. Nach unserer Meinung war auch dieser Zweig der Tonkunst seinem innersten Wesen am angemessensten, Hier ist auch der Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungen zu suchen. Sein grosses Oratorium „Die Verklärung des Herrn“ (nach Kummer von Dr. Ludwig) enthält trotz des wenig fruchtbaren Textes dennoch vieles wirklich Bedeutende. Der Schluss-Doppelchor des ersten Theiles, der erste Chor des zweiten Theiles und der vorzugsweise fünfstimmige Chor: „O, wenn der Herr die Gefangenen Zions wird erlösen“ u. s. w., so wie das wunderschöne Septett: „Ich will euch wiederseh'n“ u. s. w., sind Tonstücke, die mit den besten Leistungen unserer Classiker rivalisiren können. Der Chor der Jünger: „Vater, den der Engel Chöre preisen“ u. s. w. (Nr. 11 des 2. Theils), ist eines der wirksamsten kirchlichen Tonstücke für Männerchor. Wie schön sind auch die beiden Chöre in Op. 46 (Responsorium u. s. w. zur Einweihung der Wartburg-Capelle), wie erhehend ist der Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ (im ersten Theile der

*) Wir geben diesen Abschnitt aus einem uns mitgetheilten Aufsätze von A. W. Gottschalg in G. W. Körner's „Urania“, 1858, Nr. 8, als werthvollen Nachtrag zu den Briefen und biographischen Nachrichten in den Nummern 7, 8, 9 und 10 des diesjährigen Jahrgangs der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Die Redaction.

**) Kühmstedt selbst erwähnt diese Oper in seinem Briefe vom 3. September 1849 (s. Nr. 7 vom 13. Februar 1858) unter dem Titel „Die Geisterfürstin“ von L. Storch, grosse dreiactige Oper. Vergleiche indess die Biographie von L. M. in Nr. 9, S. 67, wo dieselbe ebenfalls „Die Schlangenkönigin“ genannt wird.

Die Redaction.

Verklärung, Nr. 17)! Wie ergreifend war der Gesang: „Ueber allen Tiefen schweiget, über Freud' und Weh' die Nacht“ u. s. w., den der Meister im Jahre 1850, als der deutsche Gustav-Adolf-Verein in Eisenach tagte, auf der Wartburg componirte! — Wie uns der heimgegangene Freund mittheilte, war jenes Oratorium nicht das einzige, das aus seiner Feder geflossen war; eine frühere derartige Arbeit führte der Componist einmal in seinem Geburtsorte auf. Auch in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte ihn eine neue ähnliche Schöpfung.

Eben so bedeutsam, fast noch bedeutender, möchten wir Kühmstedt's Wirksamkeit auf dem Gebiete des Orgelton-Satzes nennen; von den kleinsten bis zu den grössten Formen hat seine Muse zahlreiche und treffliche Werke geliefert. Welche kirchliche Poesie athmen nicht seine „Augenblicke tieferen Gemüthslebens“ (Op. 31, Op. 37, 3 Hefte) und „Das kleine wohltemperirte Clavier“ (Op. 33)! Es ist jammerschade, dass diese beiden Werke, so wie die „Polyhymnia“, welche ausgezeichnete Bearbeitungen der besten und gebräuchlichsten Kirchenweisen darbot, unvollendet geblieben sind. Jedenfalls hat die Schuld nicht an dem Componisten oder an dem Verleger gelegen, sondern es ist dieser Verlust nur aus der Theilnahmlosigkeit des Publicums, namentlich der protestantischen Kirchenbehörden, herzuleiten. Die leichtesten Orgelsätze hat der fleissige Künstler in Op. 43 niedergelegt. Beachtung verdienen ferner die 25 leichten Orgelstücke des Op. 5 (Erfurt, Körner). Von Kühmstedt's grösseren Orgel-Compositionen sind hervorzuheben die grossartige „Phantasie eroica“ in *F-moll* (Op. 29), seine Doppelfuge in *H-moll* (Op. 28). Vor Allem legte der Meister grossen Werth auf das Concertstück (S. 74 in seinem Meisterwerke *Gratus ad parnassum*, Op. 4, Mainz, Schott) in *E-dur*, mit der grandiosen Fuge über die erste Zeile des Chorals: „Mache dich, mein Geist, bereit“ u. s. w. Recht wirkungsvoll sind auch seine Variationen über den Priestermarsch aus der Zauberflöte (Op. 8, Mainz, Schott). Ein wundervolles Adagio findet sich in der ersten seiner Orgel-Sonaten (*C-dur*), Op. 38 (Mainz, Schott)*. Durch die Lähmung seiner Hände musste Kühmstedt auf das Prädicat eines virtuosen Orgelspielers verzichten. Auch war er nicht so glücklich, je über ein tüchtiges Orgelwerk zu disponiren. Was würde er erst geleistet haben, wenn er durch eine treffliche Orgel immer neue Impulse für seine Schöpfungen erhalten hätte! Einer solchen äusseren Anregung, ohne welche die Meister der Tonkunst vieles Herrliche nicht geschaffen hätten, verdanken wir die schöne Phantasie (ein Concertstück) in *F-moll*, welche er nach der Reise zur Einweihung der grossen Orgel in Lübeck (in

der Marienkirche) von J. Fr. Schulze**) niedergeschrieben hat. Rühmliche Erwähnung verdienen ebenfalls die „54 Präludien“ (Op. 45), welche er zum Nachtrage des berühmten Fischer'schen Choralbuches geschrieben hat. Beiläufig bemerken wir, dass Kühmstedt den ebenfalls früh vollendeten und schwer geprüften M. G. Fischer sehr hoch stellte.

Von seinen zahlreichen Pianoforte-Compositionen, von denen der Componist indess nur wenige veröffentlicht hat, erwähnen wir nur die grosse, seinem genialen Freunde Dr. Franz Liszt gewidmete Concertfuge (Op. 24) und eine grosse Clavier-Sonate (Op. 36), worin der verewigte Künstler sein eigenes, an herben Schicksalen reiches Leben gezeichnet hat. Es verdient diese durchweg etwas düster und ernst gehaltene grossartige Composition einen Ehrenplatz in der neueren Sonaten-Literatur. Dass Kühmstedt auch in den kleineren freien Formen des Claviersatzes glücklich war, beweisen seine beiden Lebensbilder, „Die Coquette“ und „Ein Traum“. Namentlich letzteres Stück ist ein sehr poetischer Claviersatz.

Von den grösseren Orchesterwerken des Meisters ist uns bloss eine grosse Symphonie bekannt, in welcher namentlich die contrapunktischen Formen meisterhaft gehandhabt sind. Im letzten Jahre seines Lebens versuchte Kühmstedt den Symphonie-Stil auch auf die Orgel zu übertragen. Wenn wir nicht irren, so hat unser verklärter Freund im Jahre 1857 eine grosse Orgel-Symphonie geschrieben. Wenigstens theilte er uns an den erinnerungsreichen weimarer September-Tagen die Themen seiner neuen Schöpfung mit. Ausserdem vertraute er uns, dass er in dieser grossartig angelegten Composition die Charaktere Luther's und Melancthon's künstlerisch darzustellen versucht habe. Er wollte dieses Opus seinem Lieblingsschüler Müller aus Sulza widmen.

Früher schon hatte Kühmstedt für seine Schüler eine kleine Compositionslehre geschrieben, auf die er jedoch später wenig Werth legte, als ihn schon die Ideen seiner neuen Musik-Theorie — „der Kunst, in Tönen zu denken“, beschäftigten. Wir wollen hierbei gleich bemerken, dass Kühmstedt gegen die Producte seiner Muse ziemlich streng war. So wollte er z. B. durchaus nicht die Aufführung der Fuge „Ein Tag sagt es dem anderen“ (S. 146 des Clavier-Auszuges zur Verklärung des Herrn) bei dem Concerte der allgemeinen weimarischen Lehrer-

*) Dieser berühmte Meister hat kurz vor dem Ableben Kühmstedt's ebenfalls das Zeitliche gesegnet; er starb am 9. Januar 1858. [Die Firma Joh. Friedr. Schulze & Söhne wird von den Gebrüdern Schulze fortgeführt. Herr O. Schulze hat sich durch die Erfindung des „akustischen Wellen-Apparates“ rühmlichst bekannt gemacht. S. Poggend. Annalen d. Physik u. Chemie. Bd. 100, St. 4. Die Redaction.]

*) Siehe Ritter's Orgelschule, Bd. 3, Nr. 76.

Versammlung in Berka a. W. gutheissen, weil sie seiner nicht würdig wäre. Erst nach mehrfachen Bitten fügte sich unser verehrter Dirigent. Sein genanntes Werk über die musicalische Theorie hat ihn schon lange beschäftigt; ob er es vollständig hinterlassen hat, können wir nicht mit Bestimmtheit angeben. So viel können wir indess bemerken, dass er noch auf seinem letzten Leidenslager daran gearbeitet und seinen Schülern davon dictirt hat. Früher schon hatte der Verewigte ein sehr brauchbares Werkchen geschrieben, nämlich: Die Kunst des Vorspiels oder die Kunst der Entwicklung eines musicalischen Motivs. — Was uns der edle Heimgegangene von seinem Werke mittheilte, war sehr geistreich, gründlich und von mathematischer Evidenz. Dieser feste und klare Standpunkt, welchen der Meister in dieser Beziehung einnahm, war es auch, dass er zur musicalischen Unterweisung begabter musicalischer Talente sehr geeignet war. Der geistreiche, oft ziemlich philosophisch gehaltene Vortrag, die Klarheit seiner Ideen, der sittliche Adel und die wahre Humanität, die in des trefflichen Künstlers Charakter aufs schönste vereinigt waren, fesselten seine zahlreichen Schüler fürs ganze Leben. Gegen die neueren Bestrebungen in der Musik zeigte sich Kühmstedt sehr empfänglich, und gern erkannte er an, was namentlich Wagner Herrliches geschaffen habe. So schrieb er uns in einem früheren Briefe: „Und haben Sie nur Courage! Bedenken Sie, mit welcher Courage Wagner, dessen Talente ich übrigens alle Gerechtigkeit widerfahren lasse, ja, welchem ich die höchste Achtung zolle, auftritt. Er ist ein merkwürdiges, wunderbares Talent, nur sein Princip und seine Kritik ist oft verkehrt, was er durch seine eigenen Compositionen beweis't; ja, zum Theil, wo sie wirklich herrlich, himmlisch sind, da eben stehen sie mit seinem eigenen Princip in diametralem Widerspruch und stehen mit den ewigen alten Bedingungen alles Wahren und Schönen in Einklang.“

Durch mancherlei trübe Lebens-Schicksale hatte das Wesen des Meisters etwas Ernstes und anscheinend Verschlussenes bekommen. Fand er sich jedoch im Kreise achtungswerther Freunde und Genossen, so entfaltete sich sein edler Charakter und seine reiche Bildung aufs liebenswürdigste.

Anton Diabelli.

(Nekrolog.)

Anton Diabelli ist am 8. April dieses Jahres — also gerade an demselben Monatstage auch, an welchem

vor sechzehn Jahren der Musik-Verleger, Compositeur und musicalische Schriftsteller Anton André zu Offenbach der irdischen Laufbahn entrissen wurde, zu einem besseren Leben entschlafen.

Er hatte am 6. September 1781 zu Mattsee im Salzburgischen das Licht der Welt erblickt. Sein Vater, der dort als Stifts-Musicus und Messner fungirte, war sein Lehrer im Gesange, so wie im Clavier- und Violinspiel.

Sieben Jahre alt, wurde er als Chorknabe im Kloster Michaelbeuern aufgenommen. Späterhin kam er in das Capellhaus zu Salzburg. Die höheren lateinischen Schulen absolvirte er zu München; fortwährend jedoch cultivirte er die theoretisch-praktischen Musik-Studien.

Im neunzehnten Jahre trat er als Theologe in das Cistercienserstift Daitenhasslach. Nunmehr beschäftigte er sich auch mit mannigfaltigen Compositionen, welche er jederzeit an Michael Haydn, den er schon von Jugend auf als väterlichen Freund und Rathgeber verehrte, und mit dem er bis zu dessen am 10. August 1806 erfolgtem Hinscheiden in ununterbrochenem Briefwechsel stand, zur Durchsicht und Prüfung sandte.

Nach drei Jahren erfolgte die Säcularisation der bairischen Klöster. Dadurch wurden auch Diabelli's Aussichten für die Zukunft zerstört, und er beschloss daher, nach Wien zu gehen. An Joseph Haydn empfohlen und durch seine gründlichen Kenntnisse sich selbst empfehlend, gelang es ihm bald, seine Existenz als Pianoforte- und Guitarre-Meister zu sichern. Von den vielen angesehenen Familien, in denen er sich Eingang verschaffte und stets willkommen geheissen wurde, sei hier beispielshalber nur das fürstlich Brezenheim'sche Haus namentlich angeführt.

Am 13. November 1818 associirte er sich mit dem Musik-Verleger Peter Cappi und wurde am 3. December desselben Jahres als öffentlicher Gesellschafter vom k. k. Wechselgerichte protocollirt. Am 24. März 1824 aber wurde ihm vom wiener Magistrate die Kunst- und Musicalienhandlung selbstständig verliehen.

Seine unterm 3. Juni 1824 protocollirte Firma „Anton Diabelli & Comp.“ währte über 27 Jahre, nämlich bis zum 24. Dec. 1851, fort, an welchem Tage sie über Zurücklegung seines Befugnisses gelöscht wurde. Von diesem Zeitpunkte an übernahm Herr Karl Spina das Geschäft auf eigene Rechnung.

Wie sehr Diabelli durch unermüdete Thätigkeit und industriöse Speculation seine Handlung zu heben und zu erweitern wusste, ist allbekannt. Der Verlags-Katalog, durch den Ankauf sämtlicher Artikel der nach und nach erloschenen Firmen: Matthias Artaria (früher M. Sprenger, Ludw. Maisch und L. Kozeluch), Berka, J. M. Leidesdorf (früher Sauer & Leidesdorf), A. Pennauer, J. Träg und

Th. Weigl noch vermehrt, reichte (Ende 1851) an 9000 Nummern.

Dass er aber auch, von reinem Kunstsinne geleitet, das Gute kräftig zu fördern bestrebt war, beweisen nebst vielen anderen die preiswürdige Sammlung einzelner Kirchenstücke von Mozart, Cherubini, Joseph und Michael Haydn &c. „*Ecclesiasticon*“ betitelt; Reicha's allumfassendes Harmoniewerk, von Karl Czerny trefflich übersetzt und mit schätzbaren Anmerkungen bereichert; — die kostspieligen Ankäufe eines grossen Theiles des Franz Schubert'schen Nachlasses u. s. w.

Nicht unerwähnt darf gelassen werden, dass er bei der Gewerbs-Producten-Ausstellung im Jahre 1835 mit einer Bronze-Medaille ausgezeichnet wurde.

Als Tonsetzer muss Diabelli unter seinen Kunstgenossen den allerfruchtbarsten zugezählt werden. Ein grosses Verdienst erwarb er sich vorzüglich durch seine, durch die Ueberschrift „Landmessen“ ihre specielle Bestimmung aussprechenden Kirchenstücke. Dieselben sind wirklich also leicht und harmonisch fliessend angelegt und durchgeführt, dass sie selbst bei den beschränktesten Mitteln keine unbefriedigende Wirkung hervorbringen können.

Das Viele, was er für den Unterricht geleistet, soll die Nachwelt in dankbarer Erinnerung bewahren. Als rationel-empirischer Lehrer verstand er selbst am besten, wie der Anfänger allmählich dem Ziele näher gerückt werden müsse. (N. W. M.-Z.)

H o l l a n d.

[Schluss der Saison.]

Die Reihe unserer diesjährigen Musik-Aufführungen wurde später als gewöhnlich geschlossen, daher wir unsere Mittheilung diesmal einige Wochen zu verschieben gezwungen waren.

In Amsterdam fand das 36. Cäcilien-Concert am 12. März Statt und brachte Folgendes zu Gehör: 1) Ouverture zum Märchen „Die schöne Melusine“ von Mendelssohn; 2) Sinfonie Nr. 4, *B-dur*, von Gade; 3) Ouverture zu Jessonda von Spohr; 4) Sinfonie Eroica von Beethoven und 5) Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck mit Schluss von Richard Wagner. Das Orchester bewährte auch in dieser Aufführung seinen Ruf. Herr Concertmeister Bunte ist jetzt definitiv zum Director ernannt. Die amsterdam'sche Abtheilung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst gab ihre letzte Aufführung am 12. Mai. Programm: 1) Ouverture, Chöre und Entreact-Musik zu Vondel's Trauerspiel „Lucifer“ von J. A. van Eyken, mit verbindenden Worten von Schimmel; 2) Mir-

jam's Siegesgesang von Franz Schubert, instrumentirt von J. A. van Eyken; 3) Loreley von Hiller. Sämmtliche Werke wurden zum ersten Male gehört, fanden sehr günstige Aufnahme. Leider war der Chor zu schwach besetzt, welches vornehmlich bei Herrn van Eyken's Werke zu bedauern war.

Im Haag brachte die Sing-Akademie der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst im März Haydn's Oratorium „Die Schöpfung“ zu Gehör. Ebendasselbst gab das Pensionsfonds-Institut „Die Zukunft“ am 28. April noch ein Concert, worin zur Aufführung kamen: 1) Sinfonie von Nicolai (Mitglied des Instituts); 2) Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck; 3) *Le Désert*, dramatische Sinfonie für Soli, Chor und Orchester von Félicien David. Die zwei erstgenannten Compositionen waren bekannt; das David'sche Werk hinterliess keinen entschieden günstigen Eindruck.

Rotterdam. Die dritte Aufführung der hiesigen Abtheilung der Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst am 21. April schloss sich den vorigen Aufführungen in würdiger Weise an und hatte ein sehr günstiges Resultat. Ein zahlreiches Auditorium hatte sich eingefunden, Händel's „Israel in Aegypten“ anzuhören, und trotzte in stiller Andacht der beinahe tropischen Hitze, welche im Saale herrschte.

Es war uns nicht möglich, die Musik-Zustände der Provinzialstädte *en détail* zu behandeln. Im Allgemeinen können wir Folgendes berichten. Am lebhaftesten wurde Musik getrieben in Utrecht*), Dordrecht, Leiden, Arnheim, Deventer und Leeuwarden; weniger Musikleben herrschte in Herzogenbosch, Haarlem, Delft, Groningen und Zwolle.

Die zeeländischen Städte Middelburg, Goes, Zierikzee und Vlissingen, welche schon seit mehreren Jahren einen Verein für Musikfeste bildeten, werden auch in diesem Jahre in Zierikzee ein solches Fest am 10. und 11. Juni veranstalten. Das Programm enthält Folgendes: Am ersten Festtage: 1) Geistliche Ouverture für Chor und Orchester, Op. 31, von O. Nicolai; 2) Samson, Oratorium von Händel. Am zweiten Festtage: 1) Sinfonie Nr. 4 (*C-dur*) von Mozart; 2) Messe in *C-dur* (drei Hymnen) von Beethoven; 3) Psalm 42 von Mendelssohn.

Beurtheilungen.

Für kirchlichen Gesang.

Karl Mettner, königlicher Seminar-Musiklehrer. Liturgische Chöre. Op. 5. Sammlung von Com-

*) Ueber Utrecht werden wir einen besonderen Bericht mittheilen.
Die Redaction.

positionen zu Bibelsprüchen und anderen geistlichen Texten für Männerstimmen zum Gebrauche bei liturgischen Andachten so wie anderen gottesdienstlichen Feierlichkeiten in der Kirche, in Seminarien und anderen höheren Unterrichts-Anstalten überhaupt. Erfurt und Leipzig. G. W. Körner. Preis 1 Thlr. Partiepreis von zwölf und mehr Exemplaren 20 Sgr. baar.

Diese Sammlung, deren Zweck der altmodisch lange Titel genügend erklärt, enthält ausser denen des Herausgebers Compositionen von A. Bergt, Bortniansky, G. Flügel, Gumpelshainer (geb. 1560), Hillmer, Kelz, B. Klein, Nägeli, Schnabel, Sering und Straube in einer Auswahl von 76 meist kürzeren Sätzen (im Stile der alten Italiäner und im Ganzen leicht ausführbar), für alle vorkommenden Feierlichkeiten im Kirchenjahre; ausserdem einen Anhang von 26 ganz kurzen Sprüchen. Ohne auf den Werth der einzelnen kurzen Sätzchen näher einzugehen, können wir diese schöne und billige Ausgabe auch wegen der leichten Ausführbarkeit ihres Inhalts bestens empfehlen. Findet der Verleger den erwarteten Absatz, so verspricht er eine ähnliche Sammlung für gemischten Chor.

Karl Heinrich Saemann, Op. 23, Motette „Ein feste Burg ist unser Gott“ für vier Singstimmen und Orgel oder Pianoforte. Erfurt, G. W. Körner. Clavier-Auszug 1 Thlr. 5 Sgr. Die Singstimmen à 2½ Sgr.

Diese höchst lobenswerthe Arbeit enthält sieben Nummern, nämlich: 1) Des Chorals Vers 1; 2) Recitativ für Sopran; 3) Choral Vers 2, unisono, mit lebhafter Figurierung in der Orgelstimme; 4) Quartetto, ein sehr dankbares, wohlklingendes und abgerundetes Stück; 5) Die Worte des 3. Verses in einem lebhaften Chor, $\frac{3}{4}$ -Tact in *A-moll*; 6) Recitativ für Alt- oder Bassstimme; 7) Schlusschor: Choral, Vers 4; während der Sopran den *Cantus firmus* singt, bewegen sich die anderen Stimmen in freier Figurierung. Wir können die Arbeit im Ganzen nur loben, obgleich wir fürchten, dass im letzten Chor der Sopran (der Choral steht in *C-dur*) wegen der tiefen Lage nicht durchdringen werde, es sei denn, dass der *Cantus firmus* bei diesem Chor durch Knabenstimmen verstärkt wird. Wo nur Knaben- und Männerstimmen das Werk ausführen, ist dieser Umstand nicht zu befürchten, weil in der Regel bei derartigen Seminaristen-Chören die Männerstimmen schwach besetzt sind. Wir empfehlen dieses Werk allen Kirchenchören angelegentlichst. V. D.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Zu dem Berichte über den Cäcilien-Verein in Frankfurt a. M. in der vorigen Nummer 22, wo die plötzliche Uebernahme der Sopransolo-Partie in Händel's Jephtha durch Frau Nissen-Saloman rühmlichst erwähnt wird, fügen wir folgendes interessantes Factum hinzu:

Die tüchtige, vielseitige musicalische Bildung, die diese ausgezeichnete Sängerin schon früh genossen, ist ihr schon oftmals in ihrer Carriere sehr nützlich geworden. Als sie ganz zu Anfange derselben, während sie ihre Studien bei Garcia noch fortsetzte, bei der italiänischen Oper in Paris engagirt war, erwartete sie eines Nachmittags eine Dame, die sie auf einen Ball bei einer befreundeten Familie führen wollte, als plötzlich der damalige Director der italiänischen Oper, Herr Vatel, zu ihr ins Zimmer stürzte und sie flehentlich bat, ihn aus einer grossen Verlegenheit zu retten. Der Barbier von Sevilla war annoncirt für denselben Abend, das Publicum fing schon an, ins Theater zu gehen, und Madame Persiani, welche die Rosine singen sollte, war plötzlich erkrankt; Madame Grisi war gleichfalls unwohl. Henriette Nissen hatte zwar die Haupt-Musikstücke bei ihrem Lehrer studirt, aber die Rolle niemals auf der Bühne gesungen; sie entschloss sich endlich zu dem Wagniss. Auch hier war weder Zeit zu einer Probe, noch zu einer Annonce, die das Publicum von der vorgefallenen Veränderung hätte unterrichten können. Unmittelbar vor der ersten Scene der Rosine, welche mit der grossen Arie in *E-dur* anfängt, erinnerte sie sich noch glücklicher Weise, dass Madame Persiani diese Arie um eine Terz höher transponirt, also in *G-dur* sang; einer jeden anderen Sängerin wäre es unmöglich gewesen, diese Arie in dieser hohen Lage zu singen, und so schätzte sie sich glücklich, nach langen inständigen Bitten Jemanden zu finden, der es unternehmen wollte, ins Orchester zu gehen und den Capellmeister davon zu benachrichtigen, da er eben so wenig wie das ganze Orchester, bevor Fräulein Nissen aufgetreten war, begreifen konnte, wesshalb an diesem Abende die Rückänderung verlangt wurde. Hinsichtlich der Recitative standen ihr die übrigen Mitspielenden: Lablache (Bartolo), Mario (Almaviva), Ronconi (Figaro) überaus freundlich soufflirend zur Seite. Es ist bekannt, dass die Persiani, welche einen Sopran der höchsten Lage, dahingegen wenig Mitteltöne und keine tiefen Töne hatte, nach Belieben Musikstücke nach ihrer Bequemlichkeit höher transponiren liess. Dieses Debut war so überaus glänzend, dass Fräulein Nissen die Rolle der Rosine für die Folge behielt, und dieser Abend wurde von der ganzen pariser Presse einstimmig als eine Heldenthat gepriesen.

Frankfurt a. M. Ueber die drei Soireen für Pianoforte, die unser verdienstvoller Pianist Herr August Buhl in der zweiten Hälfte der abgelaufenen Musik-Saison veranstaltete, drängt es mich, Ihnen Bericht zu erstatten. Kunst ist nichts Anderes, als der schöne Sieg des Geistes über den Zwang der Regel, sie ist die schöne, verklärte Freiheit der künstlerischen Bewegung innerhalb der Schranken des Schönheitsgesetzes, und Schönheit ist Anfang, Mittelpunkt und Ende aller Kunst. Das widrig Gemeine — ohne alles Motiv — ist kein Gegenstand für schöne Kunst, und wer sich nicht mit Abscheu von dem Gemeinen abwendet, wer es in seinen Kunstleistungen nicht zu adeln versteht, der hat keinen Theil an der Kunst, sie erkennt ihn nicht für den Ihrigen an. Und gerade weil Herr Buhl seine Soireen in dieser stets gleichen Reinheit gehalten, verdienen sie auch vor so vielen hervorgehoben zu werden, in welchen das Unkraut seichter Occasional-Producte leider täglich mehr überhand nimmt. Zuvörderst nenne ich Ihnen die bedeutende Anzahl vorzüglicher Werke, welche Herr Buhl aus freiem Gedächtnisse auswendig vortrug. *Didone abbandonata*, Sonate von Clementi, Nocturne in *F* von Field, und Serenade von Thalberg, grosses Rondo in *A-moll*

von Mozart, Phantasie-Sonate, Op. 28, von Mendelssohn, Sonate in *As* von Weber, Kindermärchen von Moscheles und Erlkönig von Liszt, *F-moll*-Sonate, Op. 57, von Beethoven, Sonate in *Fis-moll* von Hummel, Nocturne von Field wiederholt, Präludium und Allegro in *D* von Scarlatti und Ballade in *G-moll* von Chopin. Sonach gab der sinnige Veranstalter dieser Concerte gleichsam eine Geschichte des Clavierspiels der letzten hundert Jahre und erregte mit dieser neuen glücklichen Idee ein ganz besonderes Interesse. Denn indem der Fachkünstler sich in dem alten Arkadien der Tonkunst wieder zu recht und heimisch fand, fühlte sich das grössere Publicum in eine neue Welt versetzt und sich darin gleichsam unbewusst zu einem logischen Bewusstsein des Schönen und Edlen geleitet. Herr Buhl hat diesen Clavier-Akademien (wenn ich mich so ausdrücken darf), welche übrigens das Maass von einer und einer halben Stunde nicht überschritten und folglich nicht ermüden oder Monotonie erzeugen konnten, eine gute Auswahl von Gesängen verschiedener Componisten beigefügt, worunter namentlich die „Sehnsucht“ und zwei Duette für Sopran und Bass von Ihrem Ferdinand Hiller besonders ansprachen, und letztere gewiss grosse Verbreitung finden werden. Ueber Anschlag, Vortrag und Stil-Auffassung so verschiedenartiger Tonstücke, aus so heterogenen Schulen hervorgegangen, kann ich Ihnen um so mehr ein gutes Zeugnis geben, als sich der junge Maëstro immer am liebsten mit dem Solo-Vortrage beschäftigt und denselben zu seinem eigentlichen Elemente gemacht hat. Namentlich fiel eine weise Benutzung des Pedals in die Augen, welche Mässigung allein schon von einer Solidität der Idee und von der Entfernung von jeder Effecthascherei Zeugnis ablegen würde. So hat Herr Buhl (wenn ich nicht irre) Mozart, Hummel, Bach, Haydn und Scarlatti ohne Pedal vorgetragen und trotzdem die schönsten Effecte damit hervorgebracht. Alles brav und ehrenvoll; nur möchte es uns dünken, dass neben dieser Sorgfalt auf Solidität dem freien Fluge und der Energie des Genius hier und da mehr Rechte hätten eingeräumt werden können. Indessen hoffen wir, dass bei dem ernstesten Streben nach Fortschritt, welches sich in diesen Soireen so sichtbar bekundet, auch die Aufgabe der Vereinigung des geistigen und grammatischen Princips gelöst werde, und somit sehen wir einer Fortsetzung dieser nächstwinterlichen Soireen mit dem besten Vertrauen entgegen. — Herr Buhl spielte auf einem André'schen Mozartflügel.

§ M §

Halle. Am 19. Mai starb hierselbst Joh. Friedr. Naue, Dr. phil. und Universitäts-Musik-Director, geboren am 17. November 1787 allhier. Fallen auch Naue's Verdienste, die er sich in theoretischer und praktischer Beziehung um die Kunst erworben, bereits in eine frühere Zeit, so wird doch sein Andenken fortleben in der Geschichte der preussischen Agende und der sächsisch-thüringischen Musikfeste. Die pecuniären Verluste, die Naue durch Organisation dieser Musikfeste in Halle und Erfurt erlitt, brachten ihn in die beklagenswertheste Lage, die den geistig regsamen Mann bis an sein trübes Ende darniederbeugte.

In Bezug auf den Bericht aus Crefeld in Nr. 21 d. Bl. ist uns von dem Vorstande der Liedertafel daselbst das Programm des Concertes derselben vom 29. April, dessen jener Bericht erwähnt, mitgetheilt. Die Gerechtigkeit erfordert, dass wir es abdrucken. I. Freischütz-Ouverture; Nachtgesang im Walde von F. Schubert; Lieder für Tenor von Mendelssohn; Sextett für Pianoforte und Streichinstrumente von Al. Schmitt; 67. Psalm von F. Schneider für Doppelchor und Orchester. II. Männergesänge von Mendelssohn, Schärtlich, F. Schubert; zwei Lieder für S. T. A. und B. von Mendelssohn und von Wilhelm; Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente

von Mozart; Volkslied von Wilhelm; Gebet der Erde von Zöllner. — Die Auswahl scheint uns Abwechslung genug darzubieten.

Die Redaction.

Programm zu der Feier der fünfzigjährigen Gründung des prager Conservatoriums. Am 7. Juli: Früh um 10 Uhr Hochamt und Te Deum in der St.-Jakobs-Kirche. Abends 6 Uhr grosses Concert des Conservatoriums im ständ. Theater. Die Ensemblestücke ausschliessend von den im Institute befindlichen Zöglingen und die Solo-Vorträge durchgehends von Künstlern, die ihre Ausbildung im Institute erhalten haben, ausgeführt.

Am 8. Juli: Früh von 8—12 Uhr und Nachmittags von 2—5 Uhr Proben für das Concert spirituel. Abends 7 Uhr Fest-Vorstellung im ständ. Theater.

Am 9. Juli: Abends 7 Uhr: Grosses Concert spirituel im ständ. Theater. a) Der 100. Psalm von Händel. b) Die neunte Sinfonie mit Chor von L. van Beethoven.

Am 10. Juli: Festmahl im ständ. Baumgarten, den Herren Gästen und Festtheilnehmern gegeben durch den Verein zur Beförderung der Tonkunst.

Theilnehmer an dem Feste sind: a) die durch eigene Schreiben bereits eingeladenen Gäste, Conservatorien der Musik und absolvirten ehemaligen Schüler des prager Conservatoriums; b) alle beitragenden und wirkenden Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen; c) die Professoren und angestellten Lehrer am prager Conservatorium; d) alle Freunde der Tonkunst, welche durch den Erlag einer Anmeldegebühr von zehn Gulden Conv.-Münze den Wunsch, an dem Feste Theil nehmen zu wollen, zu erkennen geben.

Die Herren Gäste und Festtheilnehmer werden dringend ersucht, längstens bis zum 20. Juni ihre Absicht, an dem Feste durch ihr Erscheinen Theil nehmen zu wollen, durch eine kurze schriftliche Anzeige unter der Adresse: „An das Fest-Comite für die Jubelfeier des Conservatoriums in Prag Nr. C. 600—I.“, auszusprechen und hiermit zugleich die allenfälligen Wohnungs-Bestellungen zu verbinden.

Das Empfangs-Bureau ist vom 1. Juli bis inclusive 6. Juli in der Directions-Kanzlei des Conservatoriums Nr. C. 234 - I. 2. Stock, am 7. und 8. Juli aber im Bahnhofe.

Prag, im Monat Mai 1858.

Das Comite.

Rom. Der seit 24 Jahren hier lebende deutsche Tonkünstler Louis Landsberger ist am 6. v. Mts. gestorben.

Ankündigungen.

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.