

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 8.

KÖLN, 21. Februar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Wilhelmine Schröder-Devrient. I. — Kirchenmusik-Streit. — Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich (Schluss). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dritte Soiree für Kammermusik, Gounod's Faust, Herr Marchesi, Ferd. Hiller — Barmen, Concert — Schwelm, Concert — Cleve, Mendelssohn's „Elias“ — Berlin, Sivori, Fräulein Artot — Karlsruhe, Ordens-Verleihung — Wien, Italiänische Oper — Triest, Alfred Jaell — Neapel, Fräulein Tietjens — Brüssel, Jean Becker — Paris).

Wilhelmine Schröder-Devrient*).

I.

Die grosse Schauspielerin Sophie Schröder, geborene Bürger, aus Paderborn heirathete im Jahre 1795, erst fünfzehn Jahre alt, den bisherigen kurkölnischen Criminalrichter Joh. Nik. Smets aus Eynatten bei Aachen, welcher damals unter dem Namen Stollmers Mitglied einer Schauspieler-Gesellschaft in Reval war. Aus dieser Ehe, die 1799 wieder getrennt wurde, stammte der am Niederrheine bekannte Dichter Wilhelm Smets, der späterhin mit seiner acht Jahre jüngeren Stiefschwester Wilhelmine in Wien zusammentraf, wo sie etwa neun Monate zusammen waren. Sophie vermählte sich nachher mit Friedrich Schröder, Schauspieler und Sänger und zu seiner Zeit besonders als Darsteller des Don Juan berühmt. Ihre älteste Tochter war Wilhelmine, geboren zu Hamburg den 6. December 1804 nach ihrer eigenen Aufzeichnung (also nicht 1805, wie in den anderen Biographien steht; jene Aufzeichnungen, einen sehr bald abgebrochenen Anfang von Memoiren, hat Claire Glümer in ihren „Erinnerungen an W. Schröder-Devrient“, Leipzig, bei Barth, 1862, die Wolzogen benutzt hat, mitgetheilt).

Die Eltern bestimmten sie schon als Kind von vier Jahren zur Tänzerin, und sie war mit ihren zwei Schwestern zuerst in Prag, dann in Wien Mitglied des Kinder-Ballets von Friedrich Horschelt (geboren zu Köln 1793).

*) Wilhelmine Schröder-Devrient. Ein Beitrag zur Geschichte des musicalischen Drama's. Von Alfred Freiherrn von Wolzogen. Leipzig. F. A. Brockhaus. 1863. XII und 351 S. in 8. — Eine interessante Biographie, aus den vorhandenen, sehr zerstreuten Nachrichten über das Leben und die Bühnen-Darstellungen der grossen Künstlerin in anziehender Weise zusammengestellt und aus Privat-Collectaneen und Familien-Mittheilungen ergänzt und berichtet. Zunächst geben wir die Nachrichten über das erste Auftreten der Künstlerin, danach werden wir uns auch über das Buch im Ganzen aussprechen.

Wenn dieses Institut auch wohl nicht die beste moralische Schule sein mochte, so fand doch Wilhelmine in ihm eine treffliche Vorübung zu mimischem und plastischem Ausdrucke, welchem sie späterhin einen sehr grossen Theil ihrer Erfolge verdankte.

Nach dem Tode ihres Vaters, der den 18. Juli 1818 in Karlsbad starb, sorgte die Mutter für die Ausbildung des begabten Mädchens für die Bühne als Schauspielerin.

Wilhelmine betrat, fünfzehn Jahre alt, am 13. October 1819 als Aricia in Schiller's „Phädra“ zum ersten Male die Bühne auf dem Hofburgtheater in Wien, und ein gewisser Höhler, unter welchem Namen man keinen Andern als den bekannten wiener Theaterdichter und Humoristen Castelli zu suchen haben wird, referirte über dieses Debut in der dresdener „Abendzeitung“ mit folgenden Worten, die offenbar das Gepräge der schlichten Wahrheit an sich tragen; „Eine einnehmende körperliche Bildung, eine für ihr Alter bewundernswerthe Besonnenheit im Spiele, eine reine und verständige Declamation zeugten von der guten Schule, aus der sie hervorging. Als das Publicum sie am Schlusse hervorrief, führte die geehrte Mutter sie an der Hand vor und empfahl sie nicht nur der Nachsicht, sondern auch der Strenge des Publicums.“ Im Verlaufe dieses Engagements spielte sie von bedeutenden Partien noch die Luise in Schiller's „Cabale und Liebe“, die Beatrice in der „Braut von Messina“ und die Ophelia in „Hamlet“. Ihre jüngere Schwester Betty wurde von der Mutter am 16. October 1819, dreizehn Jahre alt, als Melitta in Grillparzer's „Sappho“ vorgeführt, und über sie urtheilte Castelli: „Diese steht noch auf der Gränzlinie zwischen Kind und Jungfrau, daher war es wohl auch zu erklären, dass ihr die Aeusserungen der Kindlichkeit mehr gelangen, als jene der Leidenschaft.“ Wegen nicht geeigneter Beschäftigung an der Hofburg ging Betty Schröder im Januar 1823 zum Theater an der Wien über, und

auch der schon 1821 Statt findende Uebergang Wilhelminens vom Schauspiel zur Oper war durch die damaligen Verhältnisse des Hofburgtheaters wesentlich mitbedingt; denn da es weder ihr noch ihren beiden Schwestern gelang, sich dort auch nur die bescheidenste Stellung zu erobern, so sah sich die Mutter genöthigt, an eine anderweitige und gewinnbringendere Beschäftigung ihrer Töchter zu denken.

Es ist oft so dargestellt worden, als sei das musicalische Talent Wilhelminens ganz urplötzlich in ihr erwacht, als habe Niemand in der jungen Schauspielerin, welcher gewisse prophetische Stimmen bereits die Erfolge der Mutter, als einer grossen Tragödin, geweissagt, die künftige Sängerin zu ahnen vermocht, als habe überhaupt Niemand gewusst, dass die angehende Künstlerin zu allen reichen Naturgaben auch noch mit dem köstlichen Gnadengeschenke einer schönen, hohen Sopranstimme ausgestattet worden war. Diese Erzählungen sind richtig, wenn man das grosse Publicum dabei im Auge hat, das allerdings durch die Sängerin Wilhelmine Schröder nicht wenig überrascht wurde; falsch aber ist die Annahme, als sei selbst die Mutter und ihr Freundeskreis durch dieses Meteor überrascht worden. Die Mutter hat vielmehr Wilhelminen mit aller Sorgfalt zur Sängerin ausbilden lassen, sobald sie es inne wurde, dass das Mädchen stimmbegabt und mit einem feinen Gehör ausgerüstet war.

Den besten Lehrern hat sie den musicalischen Unterricht ihrer Tochter anvertraut; der deutsche Singmeister der Letzteren war der tüchtige Joseph Mozatti (gestorben den 5. Juni 1858), von dem unter Anderen auch der wackere Baritonist Schober und Caroline Unger (jetzige Ungher-Sabatier)*] ausgebildet worden sind, und später kam Wilhelmine, wie mehrere zuverlässige Gewährsmänner uns versichern, auch noch zu Giulio Radichi (gestorben den 16. September 1846), einem in Wien etablirten italiänischen Maestro von grossem Rufe, in die Lehre. Jedenfalls war der Unterricht Mozatti's derjenige, der am

*] Sie trat ziemlich gleichzeitig mit der Schröder-Devrient ihre Opern-Laufbahn an, und zwar nicht schon 1819 als Cherubin in „Figaro's Hochzeit“, wie in den von Irrthümern wimmelnden Werken, dem Blum'schen „Theater-Lexikon“ und dem „Tonkünstler-Lexikon“ von Schilling; zu lesen ist, sondern am 24. Februar 1821 in Mozart's „Così fan tutte“. Vorher hatte sie öffentlich nur in Concerten gesungen und in Privat-Cirkeln sich durch ihren Gesang vielen Beifall erworben. Ihr Debut auf der Oper fand aber ganz im Gegensatze mit dem der Schröder-Devrient gar keinen Anklang, und man fragte sich nach dem ersten nicht glücklichen Versuche achselzuckend, warum das Hoftheater dieses Mädchen aus dem bürgerlichen Leben in die Oeffentlichkeit gerissen, da die Bühne durch sie nichts gewinnen, sie selbst aber nur verlieren werde. Später freilich wandte sich das Blatt. (Notizen des Herrn Richard Kiessling.)

längsten dauerte und am meisten fruchtete, obschon Wilhelmine in ihrer Jugend keinen grossen Eifer zum Lernen zeigte und z. B. zum Scalasingen stets gezwungen werden musste. Am höchsten aber ist der Vortheil zu veranschlagen, der ihr daraus erwuchs, dass sie alle Rollen, mit welchen sie in Wien debutiren sollte, unter der speciellen Leitung ihrer Mutter, die früher selbst länger als zehn Jahre in der Oper mitgewirkt, einstudirte, wobei nicht bloss Mozatti, sondern auch noch ein besonderer Clavierspieler zur Begleitung gegenwärtig war und die Mutter ihr über jedes Wort, jede Bewegung, jeden Schritt und Tritt den einsichtsvollsten Rath ertheilte. Und nun vergesse man ferner nicht, welchen grossen Vorsprung vor anderen jungen Sängerinnen sie dadurch schon gewonnen, dass sie bereits zwei Jahre hindurch so schwierige dramatische Aufgaben wie eine Ophelia bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit zu lösen sich bestrebt hatte, ehe sie die Opernbühne betrat. Musste doch eine solche Vorschule ihre geistigen Anlagen ganz anders entfalten, ihre schöpferische Selbstthätigkeit in ungleich stärkerem Grade anspornen, als dies bei Künstlerinnen der Fall zu sein pflegt, welche ihre Laufbahn gleich mit der Oper anfangen, bei der der sinnliche Klangreiz des Organs die ersten Erfolge fast allein bestimmt, und schon deshalb von einer eigentlichen Kunstleistung *ab ovo* kaum die Rede sein kann.

Es versteht sich, dass, wer den kleinen, überaus nützlichen Umweg von Shakespeare's Ophelia zu Mozart's Pamina nicht zurückgelegt hat, diese „singende Ophelia“, welche viele unserer gewöhnlichen Opern-Debutantinnen oft wohl schon von vorn herein für eine unbedeutende Aufgabe zu halten beliebten, weil die Partie keine grossen Bravour-Passagen enthält, so nicht zur Darstellung bringen werden, wie unsere siebenzehnjährige Künstlerin, als sie damit zum ersten Male vor das wiener Publicum trat und Friedrich August Kanne in der „Wiener Musicalischen Zeitung“ über dieses Debut wie folgt referiren durfte: „Am 20. Januar 1821 war eine neue Erscheinung für das Hof-Operntheater am Kärthnerthor, Wilhelmine Schröder als Pamina. Die kluge Mutter hatte das Mädchen früher in keinem Privat-Cirkel singen lassen; Niemand wusste, dass das Mädchen musicalische Kenntnisse besitze, und so war gleichsam eine Sängerin aus den Wolken herausgefallen. Man wunderte sich daher um so mehr, bei ihr eine ziemlich ausgebildete Stimme, eine ganz reine Intonation und einen zwar ganz einfachen, von allen Schnörkeleien entfernten, aber sehr angenehmen Vortrag zu finden. Diese Vorzüge, verbunden mit einem Schauspieler-Talente, wie noch wenige grosse Sängerinnen bewiesen haben, gewährten einen eigenen Zauber und entzückten die überraschten Zuhörer so sehr, dass das Haus von Bei-

fall wiederhallte. Wir wünschen uns und der jungen Sängerin Glück, wenn sie anders in der Folge ihre Stimme gehörig zu pflegen versteht und bei vermehrter Biogsamkeit derselben nicht auch zugleich von dem herrschenden Modegeschmack verführt, in faden Verzierungen ihr Heil sucht, sondern die Einfachheit und Wahrheit sich zum höchsten Ziel ihrer Leistungen setzt.“

Diese würdigen Worte einer besonnenen Anerkennung stechen von den ekelhaften Lob-Psalmen, womit heutzutage jedes neue Bühnen-Talentchen gleich als ein Nonplus-ultra der Vollendung ausgeschrien und auf diese Weise recht absichtlich dem faulen Eitelkeitsteufel überliefert wird, so vortheilhaft ab, dass wir einen angemesseneren Prolog zur Eröffnung der Opern-Laufbahn unserer Künstlerin uns kaum zu denken wüssten. Kanne's Urtheil behielt, wie wir in der Folge sehen werden, seine Wahrheit bis ans Ende dieser ruhmreichen Laufbahn. Nach dem ersten glücklichen Debut wurde Wilhelmine bei den in Wien so häufigen Concerten vielfach in Anspruch genommen. Zuerst sang sie am 2. Februar 1821 in einem Concerte des berühmten Contrabassisten Dall' Occa, wo sie durch eine sehr anmuthig vorgetragene Arie von Pavesi und in einem Duett aus Rossini's „Armide“ zeigte, „dass ihre schöne klangreiche Stimme schon viel Biogsamkeit gewonnen hatte“. Mit steigender Spannung sah das Publicum hiernach einer neuen dramatischen Leistung der talentvollen jungen Künstlerin entgegen. So gross aber die Erwartungen auch immer sein mochten, sie wurden durch ihre ausserordentlich gelungene Darstellung der Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie“ am 2. März noch übertroffen. „Ihr Spiel“, so schrieb Kanne, „war meisterhaft — idealisch kann man es nennen —, voll Innigkeit, Natur und Wahrheit. Sie sang einfach und herzlich, wie es die Rolle erfordert, declamirte richtig, und ihre Intonation war durchgehends rein. Bewunderungswürdig ist die Sicherheit, mit welcher sie die einzelnen hohen Töne und die von einander entfernten Intervalle, ohne sie erst nach Art sehr vieler Sänger und Sängerinnen durch einen Vorschlag zu suchen und zu bilden, sogleich in voller Reinheit zu treffen weiss. Dies beweist ihre glücklichen und natürlichen Anlagen und die zweckmässige, gute Schule Mozatti's. In ihrer Darstellung fand sich keine Spur von einer Anfängerin. Bei den mannigfaltigen Talenten, welche sie uns offenbarte, ist sie für die Oper eine eben so erwünschte als ganz ungewöhnliche Erscheinung, und wir hoffen, dass ihre grosse Lehrerin die vielen Keime, welche einst die herrlichste Blüthe versprechen, sorgsam pflegen und hüten werde. Möge der ihr bisher gewordene Beifall ihren Eifer verdoppeln. Das Publicum liebt sie schon.“

Ihre dritte Opern-Partie war am 12. April 1821 die Marie in Grétry's „Blaubart“ (*Raoul Barbe-bleue*). Schon damals schrieb Kanne, dass sich die herzdurchdringenden Töne und Geberden, welche uns mit Mitleiden und Schauern erfüllten, als wirklich dem Innern entquollen beurkundeten. Sie gab den ganzen Part mit gleicher, ja, gegen den Schluss der Oper mit steigender Kraft und leistete im Spiele, besonders in den zwei letzten Acten von dem Momente ihres Herausstürzens aus dem Schreckensgemache bis zum Schlusse so Bedeutendes, dass diese Rolle wohl nicht leicht wahrer und ergreifender irgendwo gegeben werden dürfte. Sie bewies sich auch als Sängerin, besonders in solchen Stellen, die einen hohen Grad leidenschaftlichen Ausdrucks fordern, alles Beifalls würdig, der ihr auch sowohl im Verlauf, als am Schlusse der Oper reichlich zu Theil ward. Fleissige und unter sorgfältiger Leitung fortgesetzte Uebungen werden sie im Gesange auf eine noch höhere Stufe und sicher zu dem Range einer bedeutenden tragischen Sängerin erheben.

Noch grösser aber war der Erfolg, den sie am Vorabende des kaiserlichen Namensfestes, den 3. November 1821, in Weber's „Freischütz“, der zum ersten Male in Wien gegeben wurde, als Agathe errang.

Am 20. December wurde am Kärthnerthore zum ersten Male Spohr's „Zemire und Azor“ aufgeführt. Wilhelmine gab die Partie der Zemire „mit frischer Stimme und angemessenem Spiele“. Nach Kanne's Bericht gefiel vorzüglich die Romanze an die Rose, obwohl man deutlich sah, „dass an mehreren Orten die Rolle eine grosse, kunstfertige Sängerin erfordert hätte“; mehrmals war ihre Intonation auch schwankend.

Im Sommer 1822 machte die Mutter mit ihren beiden ältesten Töchtern Wilhelmine und Betty die erste Gastspiel-Reise über Prag zunächst nach Dresden, wo Sophie und Betty Schröder am 13. Juli in Houwald's „Fluch und Segen“, am 16. in Grillparzer's „Sappho“ spielten, und Betty für die Rolle der Melitta noch zu jung gefunden wurde. Ausserordentlich aber war die Sensation, die Wilhelminens erstes Auftreten am 21. Juli als Emmeline in der „Schweizerfamilie“ hervorrief. „Schon ihre Tracht,“ so schrieb Friedrich Kind in Nr. 184 der dresdener „Abendzeitung“, „ohne alle Flittern, aber idyllisch zierlich, gab hinlänglichen Beweis, welcher Vortheil sich von Localtrachten ziehen lässt. Wer erkannte nicht augenblicklich und streng von allem Aehnlichen geschieden das Schweizermädchen? Wer glaubte, als sie gleich anfänglich mit über die Kniee gefalteten Händen auf der Steinbank sass, nicht irgend eine holde Sennerin belebt vor sich zu sehen, die, vor ihrer Hütte sitzend und irgend eines entfernten Jakob Friburg träumerisch denkend, in das liebe Abend-

roth schaut? In gleicher Art führte sie dann auch das Ganze aus; ihr Spiel war durchgängig der Dichtung angemessen und gerundet; das „Ich weine, ich lache!“ war ungemein hinreissend, und die Stellung, als sie sich von dem Rosenstock ab und, die Hand am Boden, aufhorchend zurückbeugte, nicht nur der Situation angemessen, sondern auch höchst malerisch.“ — Sie trug in dieser Rolle einen Rock von grober Wolle, ein schlichtes rothes Mieder, weisse Leinwand-Aermel, eine weite Bauernschürze, bunte, vom Knie bis zum Knöchel reichende geringelte Strümpfe, wie heute noch die ramsauer und berchtesgadener Bäuerinnen, und einen Strohhut, dem man ansah, dass er eben so gegen Regen und Wind, als gegen die Strahlen der Sonne zu schützen bestimmt war. Ihr Haar war in zwei durch bunte Bänder verlängerte Zöpfe geflochten, die ihr über den Rücken lang herabgingen. Es konnte in der That nichts Einfacheres und Naturgetreueres geben, als diesen Anzug. Und doch — wie entzückend war nicht der Eindruck, da sie, so gekleidet, mit gefalteten Händen und freudig zum Himmel gerichteten Blicken im dritten Acte am Fenster der Hütte erschien, um in das Terzett: „Ach, wie herrlich ist der Morgen!“ einzustimmen! Die Bewunderung ihrer reizenden Erscheinung pflegte in diesem Momente mitunter einen solchen Höhegrad allgemeiner Ekstase zu erreichen, dass der Capellmeister sich genöthigt sah, mit der Intonirung des Musikstückes anzuhalten, bis sich das Publicum an der himmlischen Gestalt der frommen Beterin so recht von Herzen satt gesehen und sein Entzücken darüber ausgejauchzt hatte*).

Nachdem sie ihr dresdener Gastspiel am 26. Juli als Pamina geschlossen, ging es weiter nach Leipzig, wo die Mutter Ende Juli als Sappho, Gräfin Orsina und Medea (von Gotter) grosse Bewunderung erregte, aber auch Wilhelmine wiederum als Emmeline, Pamina und in den ersten Scenen des zweiten Actes vom „Freischütz“ als Agathe nach Eduard Genast's Bericht**) „den hohen dramatischen Funken bekundete, der in späteren Jahren zur Feuersäule heranwachsen sollte, den Weg beleuchtend, den die Jünger ihrer Kunst zu gehen hatten.“ Dann heisst es weiter: „Ihre klangvolle, schöne Stimme, das liebliche Gesicht, von dem reichen blonden Haar umwallt, die ebenmässige Gestalt nahmen sofort das Publicum für sie ein, und ihr sinniges Spiel steigerte nur noch den Beifall. Aber nicht allein auf der Bühne entfaltete sie so viel Liebenswürdigkeit, auch im geselligen Leben; ich konnte das täglich in mei-

nem Hause beobachten, wo sie sich ganz ihrem reizenden Naturel überliess. Ihre Mutter war ja die eben so wohlwollende als von uns hochverehrte Lehrerin meiner Frau*). Wie eine flüchtige Gazelle sprang Wilhelmine in dem grossen Garten, der sich an unserer Wohnung befand, herum, und wenn sie sich ausgetobt hatte, warf sie sich wie ein Kind ins Gras und jauchzte dem Himmel zu: „Ich bin so fröhlich, so selig, und immer umgaukeln mich Freude und Lust!“ Ein reines R hervorzubringen, war ihr damals fast unmöglich (sie hat es nie fertig gebracht); darum wurden zu ihrer und unserer Belustigung alle möglichen Uebungen damit vorgenommen. Ich sagte: „Sie müssen mit der Zunge an den Oberzähnen und dem weichen Gaumen einen förmlichen Pralltriller schlagen.“ Ihre Mutter, die ein makellofes R sprach, bestätigte das auch. Auf den Spazirgängen sprang sie meistens vor uns her und übte das abscheuliche R, wie sie es nannte. Meinte sie es nun inne zu haben, so kam sie zurückgesprungen, stellte sich mit untergestemmtten Armen vor uns hin und rief: „Da habt ihr eure Schnarre, Rrrrr!“ und dieses Manöver dehnte sie, immer dabei rückwärts gehend und Verbeugungen machend, bis zur Ermüdung aus.“

Kirchenmusik-Streit.

Während hier in Köln der Streit über die Zulässigkeit musicalischer Messen beim katholischen Gottesdienste ruht und im Dome nach wie vor Aufführungen geistlicher Musik mit vollständiger Besetzung der Solostimmen, des Chors und Orchesters an Feiertagen u. s. w. Statt finden, hören wir mit Erstaunen, dass in unserer Nachbarstadt Aachen von Neuem darauf hingearbeitet wird, die Orchester-Instrumente und — die Frauenstimmen aus der Kirche zu verbannen. Durch das Feuilleton der „Aachener Zeitung“ erfahren wir, dass in einer öffentlichen Vorlesung oder Ansprache oder Predigt über den beregten Gegenstand dem singenden Theile des schönen Geschlechtes zugerufen worden sei: „Fräulein, ühr brucht hü nüt senge zu komme; wenn sie üch nützig hant, lasse se et üch sage.“ *Horribile auditu!* Das heisst doch wohl die apostolische Regel: *Mulier taceat in ecclesia!* aufs ärgste missverstehen, denn die nothwendige Consequenz der Verbannung der weiblichen Sopranistinnen müsste doch die Wiedereinführung der männlichen Sopranisten sein, wogegen sich bedeutender Widerspruch *in abstracto* und *in concreto* erheben dürfte.

*) Christine Böhler war in Prag Sophie Schröder's Schülerin gewesen.

*) Vgl. Nr. 31 der „Vossischen Zeitung“ von 1860, Beilage 1, S. 2: „Wilhelmine Schröder-Devrient“, von Fr. Tz. (Friedrich Tietz).

**) „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers. Von Eduard Genast.“ (Leipzig, Voigt und Günther, 1862.) II., 173—174.

Wenn der Propagandist für die Abschaffung der Instrumental- und Frauenstimmen — eine curiose Zusammenstellung! — in der gedachten *Oratio pro domo* (d. h. für seine Ansicht, nicht „für den Dom“) sagte, „er würde lieber die Damen die Messe bedienen, als sie im Singchor sehen, da sie nicht die christliche Gemeinde vorstellen könnten“, und am Ende zur Bestätigung seines Bannspruches anführte: „Jesus Christus habe niemals seiner heiligen Mutter geboten, in der Kirche zu singen“, so verlohnen sich so schlagende Beweisgründe freilich keines Aufwandes von Logik und werden vom Verfasser des aachener Feuilletons mit Recht mit der Antwort abgefertigt, „dass es auch nirgend geschrieben stehe, Christus habe seiner heiligen Mutter das Singen verboten“.

Im Verlauf folgten natürlich die alten Vorwürfe über die Unkirchlichkeit der geistlichen Musik von Haydn, Mozart und Beethoven in Bausch und Bogen. Doch wagte man nicht, diese Heroen aller historischen Wahrheit zum Trotz als Unchristen oder Antichristen zu bezeichnen. Dagegen stand man nicht an, zu erklären, dass ein Protestant gar keine Messe für die katholische Kirche schreiben könne. „Für diese Theorie“ — sagt die Aachener Zeitung — „ist es schlimm, dass wir dieser gewagten Hypothese ein frappantes Beispiel entgegen zu stellen haben; denn wer würde nicht den ganzen musicalischen Kram des Paters Lambilotte, mit dem er die katholischen Kirchen überschwemmt hat, für ein Dutzend Tacte aus der Messe des Protestanten Bach hingeben, und welche Kirchenmusik kann in Beziehung auf Stil, Ausdruck und religiösen Charakter mit der *H-moll*-Messe des grossen Patriarchen verglichen werden? Das aus innerster Seele hervorgehende Flehen um göttliches Erbarmen, die Lobpreisung Gottes, das Bekenntniss des Glaubens, die Heiligkeit und der Friede Gottes sind hier in einer Weise ausgesprochen, die selbst, wie wir es erlebt haben, im Concertsaale mit einem reinen und frommen Gefühle beseelt, das bis in die innersten Tiefen der Seele dringt.“

Unter den Beweisstücken für Mozart's Religiosität finden wir hier ein uns bisher unbekanntes Zeugnis. Der Canonicus Goschler sagt in seinem „Leben eines christlichen Künstlers im achtzehnten Jahrhundert“ (Jahreszahl und Verlagsort sind nicht genannt): „Ohne Zweifel war Mozart ein Christ; die Beweise seines aufrichtigen Glaubens gestatten keinen Zweifel. Ich citire seine authentischen Briefe mit um so grösserer Befriedigung, als sie den Lesern, welche darin edle Beispiele, rührende Beweise der Gefühle, welche der christliche Glaube einflösst, und der Tugenden, die er erzeugt, finden werden, zur Erbauung dienen können.“

Von der abgeschmackten Erzählung, welche der Herr Redner vorgebracht, dass ein Capellmeister Scholtz Beethoven einen lächerlichen Text zu seiner *C-dur*-Messe gegeben, worüber Beethoven „Thränen vergossen“ habe, ist uns nichts bekannt, und wir haben in Schindler's Biographie, auf welche man sich beruft, nichts darüber gefunden. Dagegen ist die betonte Perhorrescenz der Fuge Beethoven's auf *Amen* auf folgende Weise interessant abgewiesen: „Wenn man in dieser und ähnlichen Wiederholungen etwas Lächerliches findet, wie will man Palestrina, das Idol der Regeneratoren, vertheidigen, der oft auf einen einzigen Vocal endlose Phrasen singen lässt, die von den Sängern Lungen wie Blasebälge verlangen! Und welchen Eindruck muss das *Ite Missa est* und das *Alleluja in festis primae classis* machen, wenn der Priester fünf Minuten lang eine endlose Masse von Noten auf die Anfangsbuchstaben *I* und *A* singt, ehe er die zweite Sylbe ausspricht!“

Aus dem Schlusse des sehr wohlgemeinten und mit Wärme geschriebenen Artikels führen wir unter Anderem noch an:

„Der Zweck des katholischen Cultus“, sagte unser Redner mit Recht, „ist die Erbauung; die Kirchenmusik ist Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck. Sie soll den Cultus heben, nicht die Aufmerksamkeit von ihm auf sich selbst lenken.“ Wir sind ganz mit dieser Ansicht einverstanden, aber gerade darum glauben wir, dass die neuere Musik diesen Zweck erreicht. Nicht eine streng contrapunktische Arbeit, eine Reihenfolge von Fugen spricht am meisten zum Herzen der Gläubigen; diese Sprache würde sie ermüden, weil sie für sie des Inhalts und des Gefühls entbehrt. Die erste Eigenschaft der Kirchenmusik ist, wie die des Predigers, sich dem Zuhörer verständlich zu machen. Man liebt deshalb eine breite Harmonie, erhabene Chöre, ruhige und melodische Soli, welche die verschiedenen Bewegungen der mit Gott vereinten Seele wiedergeben. Dies sind aber nicht die Eigenschaften der alten Musik, die jetzt als allein fähig ausgegeben wird, die Seele auf sich selbst zu lenken und zur Sammlung anzuregen. Um von einer Sprache durchdrungen zu sein, muss man sie verstehen, ihren Sinn fassen. Die dem Contrapunkte angeschmiegte Musik ist aber sicher keine ausdrucksvolle: sie lässt kein Wort verstehen, und dies scheint doch nach dem Ausspruche über das *Amen* der Beethoven'schen Messe eine Hauptbedingung zu sein. Unser Ohr ist ausserdem zu sehr gewöhnt an die grossen Eindrücke, die mit dem stets wachsenden Pomp des Gottesdienstes Hand in Hand gehen, und mit welchen die späteren Meister unsere Seele erfüllt haben, als dass wir die Messen der alten Italiäner mit dem kindlichen Ohr derjenigen anhören

sollten, welche vor zweihundert Jahren das Auditorium bildeten.

Wenn jemals jene Partei zum Siege gelangt, so wird die Kunst auf ihre Wiege zurückgeführt, und das Genie geht unter. Man verbannt jetzt die Instrumental-Musik aus den Kirchen, man behält nur einige Instrumente, das heisst Violine, Alt, Bass und Fagott, welches das Violoncell ersetzt. Wodurch hat aber gerade das Fagott solche Ehre verdient*)? Die Freude darüber kann eine vorübergehende sein, denn in einer Stunde kann dieses Instrument nach der Ansicht eines Herrn durch den traditionellen Rommelpott ersetzt werden, der ehemals die frommen Gesänge der Liedersänger am Dreikönigen-Tage und zu St. Martin begleitete; im nächsten Jahre wird man in den bunten Fenstern einen Anlass zur Zerstreuung finden, und die schönen Malereien werden durch mattes Glas ersetzt werden; aus demselben Grunde wird man die Vergoldungen abschaffen, und die in dem Sinne gemachten Geschenke, wie die zur Erhaltung der Instrumental-Messe ausgesetzten Fonds werden keinen Zweck mehr haben.

Herr Stein hat in seinem interessanten Vortrage die Wahrheit unserer Angaben in Bezug einer Citation des Werkes *De cantu et musica sacra* vom Fürstbische Gerbert in Zweifel gestellt. Wir begnügen uns, nur einen unter tausend Beweisen für unsere Behauptung aus demselben Werke des Fürstbischofs Gerbert, Band II., Buch IV. c. V., Pag. 366, das im Jahre 1774 gedruckt wurde, zu citiren. „Wer kann ungerührt bleiben, wenn er z. B. an einem Festtage, der der Freude gewidmet ist, das *Te Deum* oder *Magnificat* von Graun hört? Er wird wider seinen Willen zur Freude hingerissen. Wer kann ein sanftes Gefühl verläugnen, wenn in seine Ohren die harmonischen Töne deren ausnehmend gefertigten Werke eines Bach, Hasse, Telemann u. s. w. schallen? Ja, wer kann sich der Thränen und des Mitleids enthalten, wenn er ausser anderen gefertigten Oratorien den über allen Werth erhabenen Passions-Oratorien des seligen Graun beige-wohnt? Ich bin ein Augenzeuge davon, dass einst bei ihrer Aufführung ein Ungläubiger Thränen des Mitleids und des Erbarmens fliessen liess: um wie viel mehr ein Christ, der bei der Vorstellung des schmerzlichen Leidens seines Erlösers nothwendig in Traurigkeit muss versetzt werden.“ Jeder mag daraus entnehmen, ob Gerbert nicht toleranter war, als unsere Gegner.

*) Vielleicht durch den Serpent in den Dorfkirchen in Frankreich?
Anm. der Redaction.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 10. Februar 1863.

(Schluss. S. Nr. 7.)

Eine Neuigkeit, welche mit vielem Beifall aufgenommen wurde, war ein *Salve Regina* für Solostimmen, Chor und Orchester, componirt von F. Wüllner, Musik-Director in Aachen. Herr Wüllner, der sich schon durch frühere Instrumental-Compositionen, unter denen besonders eine grosse Sonate für Pianoforte Auszeichnung verdient, als einen Musiker von Kenntniss und Geschmack bewährt hat, führte uns in diesem Kirchenstücke sein erstes grösseres Vocalwerk vor, das durch melodische Erfindung, fliessende und sangbare Stimmführung, correcte und keineswegs gesuchte Harmonie, neben geschickter polyphoner Arbeit in einigen Sätzen, einen sehr guten Eindruck macht und offenbares Talent für diese Musikgattung bekundet. Es besteht aus vier Sätzen. Der erste ist ein Andante in *F-dur*, $\frac{4}{4}$ -Tact, dessen homophone melodische Perioden von einer lieblichen Begleitungs-Figur, welche die verschiedenen Saiten-Instrumente einander abnehmen, umwunden sind. Der kurze mittlere Satz bringt zwar einen nicht unangenehmen Wechsel hervor, doch scheint es uns, als wenn die Worte: *Vita, dulcedo et spes nostra*, zu polyphonem Anlauf, der doch bald wieder aufgegeben werden muss, um den Charakter des Ganzen nicht zu stören, nicht ganz passend wären. Nr. 2 ist ein lebhafter, frischer Satz, in welchem sich der Componist das *Ad te clamamus* zum bewegenden Princip genommen hat, wesshalb man es denn mit dem Ausdruck des *Suspiramus gementes et flentes*, also mit den Seufzern und Thränen, nicht gar zu genau nehmen muss, da der Satz, rein musicalisch genommen, wirksam ist, auch wohl in der Ausführung wegen mangelnder Zeit zu wiederholten Proben die vom Componisten beabsichtigten Nuancen des Vortrags nicht immer bemerkbar wurden. Der Satz geht in ein Solo-Quartett (Nr. 3) aus *B-dur* mit einem Mittelsatz in *Ges-dur* über, zu welchem der Chor *pp* tritt; es ist recht schön und wurde auch vom Publicum ausgezeichnet. Nummer 4 enthält einen kurzen *Alla-breve*-Satz auf *Sancta Maria, ora pro nobis*, dem ein recht gut durchgeführter Fugensatz *Allegro non troppo*, $\frac{4}{4}$ -Tact, in *B-dur* folgt, in welchem das *Ora pro nobis* in einer einzelnen Stimme oft choral-mässig durch den Chor der anderen, welche das Fugato fortsetzen, hindurch klingt und das Ganze zu einem ruhigen, der innigen Bitte entsprechenden, sanften homophonen Schlusse führt.

In dem Solo-Quartett lernten wir in Fräulein Emma Zum Busch, welche die erste Stimme sang, ein neues Talent kennen, das alle Aufmerksamkeit und Theilnahme verdient. Die junge Dame besitzt eine sehr ausgiebige und sonore echte Sopranstimme, welche in Verbindung mit allem Aeusseren der Persönlichkeit, was die Bühne erfordert, einen unverkennbaren Beruf zu dramatischem Gesange bekundet und bei fortgesetzten ernsten und vorsichtigen Studien eine bedeutende künstlerische Zukunft verspricht.

Von Orchestersachen brachte das Concert eine Sinfonie in *B-dur* von J. Haydn, welche ganz ausserordentlich schön und fein schattirt ausgeführt wurde, und zum Schlusse die heroische Olympi-Ouverture von Spontini voll Glanz und Schwung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der dritten Soiree für Kammermusik hörten wir das Quartett von Mozart Nr. 1 in *G-dur*, und das in *C-dur*, Op. 59 Nr. 3 von Beethoven; in beiden erfreute die treffliche Ausführung und riss zu dem lebhaftesten Applaus hin. Zwischen diesen Quartetten spielte Herr Isidor Seiss die Sonate Nr. 2 in *G-moll*, Op. 22 von Schumann. Die Wahl gerade dieser Sonate war nicht zweckmässig getroffen, um das Publicum unserer Soireen für Schumann's Musik zu gewinnen, was der mässige Beifall zeigte. Herr Seiss trug das sehr schwierige und völlig undankbare Stück mit grosser Virtuosität vor, störte aber den Genuss durch seine gar zu auffallende Unruhe am Flügel. Wir haben dem sehr tüchtigen und eleganten Spieler schon einmal einen Wink in dieser Beziehung gegeben, allein an dem fraglichen Abende begleitete Herr Seiss wiederum sein Spiel mit so fortwährenden mimisch-plastischen Bewegungen, dass wir beinahe in Versuchung kommen, ihn zu denjenigen Künstlern zu zählen, welche ihre Geringschätzung der Kritik durch doppelt starkes Auftragen des Gerügten bekunden zu müssen glauben. Wir wünschen aufrichtig, uns hierin zu täuschen.

Gounod's „Faust“ ist hier mit glänzender Ausstattung bereits mehrere Male in Scene gegangen und macht auch hier volle Häuser. Herr Marchesi hat einige Gastrollen gegeben; über seinen Don Juan waren die Stimmen sehr getheilt, sowohl in Bezug auf den Gesang, in welchem er sich einige höchst unmozartische Freiheiten erlaubt haben soll, als auf das Spiel, das nicht lebendig genug erschien. In Verdi's Ernani als Karl V. und im Trovatore als Graf Luna war er vortrefflich und ärgerte grossen Beifall.

Ferdinand Hißler ist zur Aufführung seiner „Katakomben“ nach Bremen und Hannover gereist.

Barmen, 13. Februar. Gestern gab Herr Musik-Director Anton Krause sein Concert im Saale der Concordia. Das Programm brachte eine Sinfonie in *D-dur* von Haydn, Sopran-Arie aus Figaro's Hochzeit (Fräulein Mann), Lieder für Alt von F. Breunung und Mendelssohn (Fräulein Assmann) und Mendelssohn's *G-moll*-Concert, gespielt vom Concertgeber. Im zweiten Theile führte Herr Krause seine Messe für vier Solostimmen, Chor und Orchester vollständig auf. Sie wurde vom Publicum sehr gut aufgenommen; der Componist und treffliche Dirigent unserer Vereine und Concerte wurde vom Chor und Orchester mit Applaus empfangen und ärgerte am Schlusse einen wahren Blumenregen.

Schwelm, 15. Februar. In dem gestrigen Concerte spielte Fräulein Marie Lindemann den Clavierpart des Septetts von Hummel mit Eleganz und Virtuosität. Das Publicum spendete durch rauschenden Applaus der Pianistin die wohlverdiente Anerkennung.

Cleve, 6. Februar. Unsere musicalischen Zustände fangen an, sich dermaassen zu heben, dass wir sogar Mendelssohn's „Elias“ unter Leitung des Herrn Musik-Directors Fiedler in vollständiger und gelungener Aufführung gehört haben. Zu Anfang des zweiten Theiles wurde der Dirigent mit Fanfaren und Applaus empfangen. Die Soli waren meist mit Dilettanten besetzt: den Elias sang Herr Noizet, die Alt-Partie Fräulein Assmann, welche durch ihre wohl lautende Stimme, den weichen Tonansatz und die in Köln erlangte Ausbildung als Sängerin sehr gefiel.

Berlin. Sivori wird hier erwartet. Fräulein Artot hat als Marie in der Regimentstochter noch mehr gefallen, als in der Nachtwandlerin. Ihre nächste Rolle ist Margarethe in Gounod's Faust.

Karlsruhe. Der Grossherzog von Baden hat dem hiesigen Hof-Capellmeister Strauss das Ritterkreuz des Zähringer-Ordens verliehen.

Wien. Merelli's italiänische Oper wird dreissig Vorstellungen geben; in 22 derselben wird Adelina Patti singen, zuerst als Sonnambula mit Carrion als Elvino. Giuglini und Madame Lafont werden ebenfalls auftreten. Parterre- und erste Rang-Logen 30 Gulden für jeden Abend.

Triest. Die hiesigen Blätter sind voll von begeisterten Berichten über Alfred Jaell, der seit 1857 seine Vaterstadt zum ersten Male wieder besucht und am 3. Februar im *Teatro Grande* Concert gegeben hat. Unter dem Jubel des ganzen Hauses wurden ihm Lorberkränze zugeworfen, darunter einer, auf dessen Band ein deutsches Gedicht von Julius Rodenberg gedruckt war. Zu gleicher Zeit flogen Abdrücke in Form einer Motivtafel mit italiänischer Inschrift von allen Logen herab, des Inhalts: „*Nella sera 3 Febbraio 1863, in cui Alfredo Jaell Triestino primo fra i pianisti ventenni dava un concerto nel Teatro Grande. Salve, della tua Tergeste figlio diletto! Alfine ritorni a noi carico d'allori onde t'incoronarono gli ammiratori del Tamigi, dell'Istro e della Senna rapiti in estasi soave divina. Tu ritorni a noi, oh benedetto! col sorriso del genio a ricevere in fronte il bacio di amore dei plaudenti concittadini.*“

Neapel. Fräulein Tietjens ärgtet seit einiger Zeit auf dem Theater *San Carlo* Lorbern; die Neapolitaner sind ausser sich über diese deutsche Sängerin. Der Engländer Mapleson, Director des Majestäts-Theaters in London, hat die Concession für sämmtliche Operntheater von Neapel auf neun Jahre erhalten.

Brüssel. Am 11. d. Mts. hat Herr Jean Becker in einer von Herrn Fétis veranstalteten Sitzung für Kammermusik im Conservatorium ein Quintett von Fétis und das zweite Quartett von Ed. de Hartog mit ungeheurem Erfolg gespielt. Auch in Antwerpen hat Herr Becker drei Mal gespielt. Sein Concert in Paris findet am 25. d. Mts. Statt; er wird darin das Violin-Concert von Beethoven spielen.

Paris. Es ist die Rede davon, Gluck's „Armide“ wieder in Scene zu setzen. — Die Tänzerin Madame Ferraris verlässt am 4. April die grosse Oper, um ein glänzendes Engagement für London anzutreten, das ihr von Herrn Mapleson, dem Director von *Her Majesty's Theater*, angetragen ist.

Am 13. Februar sang Adelina Patti zum letzten Male die Lucia. Das Haus war im Voraus ausverkauft, selbst die Plätze der obersten Galerie hinter dem Kronleuchter, die nie vorher verkauft werden, waren dieses Mal genommen. Sperrsitze hinter dem Orchester wurden bis mit 50 Fres. bezahlt, Fauteuils auf dem Balcon mit 90 Fres. Was man auch über eine solche fanatische Liebhaberei sagen mag, gewiss ist, dass Paris noch nie eine so bezaubernde und hinreissende Darstellung der Lucia gesehen hat. Am 15. d. Mts. sang sie in Paris überhaupt zum letzten Male in Rossini's Barbier. — Der Tenorist Tamberlik wird erwartet.

Am Donnerstag den 19. d. Mts. sollte Flotow's „Stradella“ in der italiänischen Oper gegeben werden.

Im *Théâtre lyrique* beginnt Gounod's „Faust“ jetzt das Publicum mehr anzuziehen, als früher. — Es heisst, Hector Berlioz wolle seine „Trojaner“ ebenfalls diesem Theater übergeben, da er daran zu verzweifeln scheint, sie auf die Bühne der grossen Oper zu bringen.

Die Brutto-Einnahmen von allen Theatern, Concerten u. s. w. im Monat Januar haben folgende enorme Summen erreicht:

Von den kaiserlichen Theatern	622,700	Fr. 69 C.
Von den Theatern zweiten Ranges, Vaude- villen und kleinen Bühnen.....	1,167,876	" 60 "
Von Concerten jeder Art	273,372	" 50 "
Von verschiedenen Sehenswürdigkeiten...	7,631	" 50 "
Total..	2,074,581	Fr. 29 C.

Eine neue Oper von Gounod heisst „Ivan le terrible“ und hat den gleichnamigen russischen Czaaren zum Helden.

Preis-Ausschreiben.

Die Aachener Liedertafel, in der Ueberzeugung, dass es für das fernere Gedeihen des Männergesanges von förderlichem Einflusse sein wird, wenn die Vereine in den Stand gesetzt werden, sich mehr als bisher mit der Aufführung von grösseren Compositionen ernsteren Stils zu befassen, eröffnet hiermit einen Concur auf die beste Concert-Composition für Männergesang und Orchester.

Der erste Preis beträgt dreihundert Thaler, der zweite hundert Thaler.

Die näheren Bedingungen sind folgende:

Die Aufführung des Werkes soll nicht weniger als eine halbe und nicht mehr als eine ganze Stunde dauern.

Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheim gegeben. Indessen ist das Gebiet der Parodie, der Burleske, überhaupt des Niedrigkomischen ausgeschlossen, eben so jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

Die preisgekrönten Tonstücke bleiben Eigenthum des Componisten; die Liedertafel behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung der Preise das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am ersten October dieses Jahres beim Vorstande der Liedertafel eingelaufen sein. Dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich das nämliche Motto trägt und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

Die Herren Niels W. Gade in Kopenhagen, Ferdinand Hiller in Köln und Dr. Julius Rietz in Dresden haben das Preisrichter-Amt freundlichst übernommen.

Zusendungen werden an den Vorstand der Aachener Liedertafel, zu Händen des Herrn Dr. Roderburg, erbeten.

Aachen, den 15. Februar 1863.

Der Vorstand der Aachener Liedertafel.

Ankündigungen.

Dr. G. Schilling's *musicalisches Conversations-Handlexikon*, 2 Bände, 2. Auflage, 44 Bogen gr. 8vo., broschirt, kostet von jetzt an nur noch 24 Sgr. und kann zu diesem Preise durch jede Buch- und Musicalienhandlung des In- und Auslandes bezogen werden.

Augsburg, im Januar 1863.

J. A. Schlosser's Buch- und Kunsthandlung.

Im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig sind so eben folgende Werke erschienen:

Jahrbücher

für

Musikalische Wissenschaft,

herausgegeben von

Friedrich Chrysander.

Erster Band. Gr. 8. Broschirt. Pr. 2 Thlr. 24 Ngr.

Inhalt. Vorwort und Einleitung. 1. Klang. Von M. Hauptmann. — 2. Temperatur. Von M. Hauptmann. — 3. Joannis Tinctoris terminorum musicae diffinitorium, das erste gedruckte musicalische Wörterbuch, lateinisch und deutsch, mit erläuternden Anmerkungen herausgegeben von Heinrich Bellermann. — 4. Deutscher Volksge- sang im 14. Jahrhundert. — 5. Geschichte der Braunschweig-Wol- fenbüttel'schen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. — 6. Henry Carey und der Ursprung des Königsgesanges God save the King. — 7. Händel's Orgelbegleitung zu Saul und die neueste englische Ausgabe dieses Oratoriums. — 8. Beethoven's Verbindung mit Birchall und Stumpff in London.

Das musikalische Lied

in geschichtlicher Entwicklung

übersichtlich und gemeinfasslich dargestellt

von

Dr. K. E. Schneider.

Erste — cantillirende — Periode.

Gr. Octav. Broschirt. Pr. 2 Thlr.

Der Verfasser beabsichtigt in vorliegendem Werke, wovon gegenwärtig der 1. Theil erscheint, eine Geschichte des Liedes, des uns allen so vertrauten, so allgemein beliebten Liedes. Wie das Lied aus dem Volksgesange entstanden ist, wie es in der frühesten Zeit ausgesehen und geklungen hat — etwa bis zu den Meistersängern — erzählt er im vorliegenden ersten Theile. Er hat sich bemüht, eben so gründlich als verständlich zu sein. Sein Buch ist jedem gebildeten, musikliebenden Leser zugänglich und dürfte besonders denjenigen zu empfehlen sein, welche den Liedergesang selbst praktisch ausüben. — Der 2. Theil, welcher das mehrstimmige (contra- punktische) Lied behandelt, wird noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Zur

Periodisirung der Musikgeschichte.

Ein Vorschlag von

Dr. K. E. Schneider.

Gr. Octav. Broschirt. Preis 10 Ngr.

Diese kleine Schrift versucht, die neue Eintheilung der Musik- geschichte, nach welcher der Verfasser die Entwicklung des „Liedes“ zum ersten Male behandelt hat, in ihrer Nothwendigkeit dar- zulegen und innerlich zu begründen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

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.