

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. II.

KÖLN, 17. März 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Supplement zur „Africanerin“. Von P. — Aus Paris (die einhundertste Vorstellung der „Africanerin“). Von B. P. — Aus München (Musik-Zustände, classische und Zukunftsmusik). — Aus dem Haag (Die Glocke von Schiller, in Musik gesetzt von F. W. G. Nicolai). — Beethoven's 33 Variationen (Op. 120) über einen Walzer von Diabelli. — Theater in Köln (Frau Louise Dustmann als Iphigenie — Fräulein Therese Tietjens). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, städtischer Gesangverein u. s. w.).

Supplement zur „Africanerin“.

Wie? ein Supplement zu Meyerbeer's „Africanerin“? Ist die Oper noch nicht lang genug? So scheint es beinahe, wenn man einzelne bewundernde Stimmen über den jetzt mit einer Vorrede von Fétis erschienenen, immerhin noch ziemlich starken Supplement-Partiturband hört, die da bedauern, dass so viel Schönes unter der unbarmherzigen Schere des Executors des musicalischen Testaments des Verstorbenen und aus Concession für die Theater-Regie bei der Aufführung ausgefallen sei. Was uns betrifft, so theilen wir bei Ansicht des Supplements die Bewunderung der unendlichen Sorgfalt und des unermüdlichen Fleisses, ja, selbst der physischen Anstrengung, welche eine so ins Einzelste getriebene, mühselige Ausarbeitung einer so kolossalen Partitur erforderte, was zwar schon aus der bisher gedruckten, der überlangen Aufführung zu Grunde liegenden Partitur erhellt, vollständig aber erst durch das Supplement ins Licht gestellt wird. Bedauern können wir aber den Verlust der darin enthaltenen Stücke für die Aufführung nicht, da im Gegentheil der Wunsch noch weiterer Kürzungen gewiss kein einzelner ist.

Das Supplement enthält theils ganze, in die Haupt-Partitur nicht aufgenommene Stücke, theils andere, meistens wohl frühere, Bearbeitungen der darin vorhandenen, zuweilen nur Varianten einzelner Stellen. Es ist mithin für den Musiker von Fach und für den künftigen Biographen als Mittel zum Einblicke in die geistige Werkstatt des Meisters interessant, indem es die auch sonst schon bekannte, fast ängstliche Art und Weise seiner minutiösen Arbeit bezeugt, die freilich nicht immer, wie z. B. bei Beethoven's Correcturen seiner Manuscripte, aus der künstlerischen Gewissenhaftigkeit und aus der Eingebung des Schöneren anstatt des Schönen hervorging, sondern mehr

aus der bis auf die Spitze getriebenen Reflexion und Speculation auf den Effect bei der Menge. In wie weit Meyerbeer's Wahl bei diesem seinem Verfahren von seiner Ueberzeugung vom wirklichen absolut Schönen oder vom Ringen nach dem Auffallenden und bei dem grossen Publicum Durchschlagenden geleitet worden sei, das entscheiden zu wollen, wäre freilich eine Anmaassung: allein den grossen und genialen Schönheiten gegenüber, welche seine Werke enthalten, wird man freilich versucht, anzunehmen, dass er sein eigenes Gefühl für das wahre Schöne öfter zu Gunsten des berechneten Eclats unterdrückt habe.

In der Vorrede rechtfertigt Fétis sein Verfahren bei den durchaus nothwendig gewordenen Kürzungen unserer Ansicht nach auf beifallswerthe Weise; auch sind wir überzeugt, dass der in dieser Hinsicht über ihn in Paris ausgesprochene Tadel seinen Ursprung weniger in dem Enthusiasmus für Meyerbeer, als in dem Aerger der pariser Celebritäten über seine Ernennung zum Testaments-Vollstrecker hat. Ob die verschiedene Bearbeitung eines Stückes, die im Supplement vorkommt, die frühere oder spätere sei, erfahren wir nicht immer mit Bestimmtheit. Gleich im ersten Acte scheint die im Supplement vorhandene Form der Romanze der Ines eine spätere zu sein, da sie die gekünsteltere und im Tanz-Rhythmus *à l'Espagnole* der Sängerin mehr concertirenden Glanz darbietende ist. Sonst ist der erste Act bei der Aufführung vollständig beibehalten worden.

Wir können nicht alle Stücke und Varianten aufzählen. Bemerkenswerth ist die Doppel-Composition des so genannten Schlummerliedes der Selika im zweiten Acte; bei beiden Compositionen (in der Partitur und dem Supplement) reden die Kritiker von „orientalischem Duft“ und „eigenthümlichem Colorit“, Redensarten, die wir wie alles, was von „Localfarbe“ in der Opern- und Concert-Musik gefabelt wird, auf sich beruhen lassen wollen. Von dramatischem und musicalischem Effecte dürfte das weg-

gelassene kleine Arioso der Selika nach dem Duette mit Vasco im Gefängnisse sein, in welches die Glocken des nahen Klosters, wo die Vermählung der Ines mit Don Pedro gefeiert wird, hineinläuten, zumal da in der Aufführung, wie sie jetzt ist, diese Vermählung nicht klar genug hervortritt und folglich das Verständniss der Handlung hindert.

Am bedeutendsten sind die Wegschnitte im dritten Acte, den Anfangs die Autoren, Poet und Componist, für einen der effectvollsten gehalten zu haben scheinen, wahrscheinlich des Schiffes wegen. Sonderbar genug ist man jetzt so ziemlich einstimmig darüber, gerade diesen Act für den langweiligsten zu halten. Wer daran am meisten schuld ist, Scribe oder Meyerbeer, dürfte schwer zu entscheiden sein; dass aber Fétis der Sündenbock sein soll, weil er zu viel zurückgeschoben habe, das können wir nimmermehr zugeben, am wenigsten, wenn behauptet werden will, dass die im Supplement erschienene vollständige Schluss-Entwicklung des Duets zwischen Vasco und Don Pedro, welche in der Aufführung wegbleibt, diesem Duette einen ganz anderen Charakter, und zwar einen musicalisch weit mehr befriedigenden verleihe! Wie eine noch so glänzende Coda — und das ist die betreffende nicht einmal — einem so saft- und kraftlosen Hauptsatze, wie ihn das Duett hat, einen neuen Charakter geben könne, gehört überhaupt in das Gebiet der Fabel. Eben so wenig glauben wir, dass das (von Fétis ebenfalls unterdrückte) Bacchanal der Matrosen, in welches in oft gebrauchter Form die Romanzen-Melodie der Ines als Zwischensatz hineinseufzt, zur Rehabilitirung des dritten Actes in der öffentlichen Meinung beitragen möchte, wenn es zur Verlängerung der Längen desselben wieder aufgenommen würde. Wie sich vollends dieses Bacchanal, welches die Scene beginnt, mit dem kurz darauf folgenden Gebete an den heiligen Dominicus vertragen soll, wollen wir dahingestellt sein lassen, es müsste denn diese Aufeinanderfolge als eine köstliche Frucht des blühenden Realismus vertheidigt werden, zur Versinnlichung des Spruches: „Nachts ge — schwärmt und früh gebetet!“

Wir kehren zu dem, was wir Anfangs gesagt, zurück, zur Bewunderung der Mühe und Ausdauer Meyerbeer's im Schaffen dieser Opernmusik. Das Supplement im Vereine mit der Haupt-Ausgabe macht in der That die Annahme einer fünfzehnjährigen Beschäftigung mit der Partitur glaublich.

Der vollständige Titel des Supplements ist: *„Deuxième partie de la Partition pour Piano et Chant de l'opéra l'Africaine, musique de Meyerbeer. Contenant 22 morceaux et fragments inédits, Airs, Arioso, Cavatines, Nocturne, Ronde bacchique, Septuor, Scènes, Choeurs,*

Récits etc. qui n'ont pas été exécutés à la représentation de l'opéra à Paris. Procédée d'une Préface de Mr. Fétis. Un vol. de 190 pag. gr. 8vo. P.

Aus Paris.

Den 11. März 1866.

Am 9. März fand die einhundertste Vorstellung von Meyerbeer's „Africanerin“ Statt, vom 28. April 1865 an bis zum 9. März 1866, also binnen etwa zehn Monaten. Seit beinahe zweihundert Jahren, dass die grosse Oper existirt, hat kein Werk in so kurzer Zeit diese Zahl von Vorstellungen erreicht: Spontini's „Vestalin“ erst nach acht, dessen „Ferdinand Cortez“ nach drei Jahren, Auber's „Stumme von Portici“ nach zwei, eben so Meyerbeer's „Robert der Teufel“ und „Der Prophet“ nach zwei, „Die Hugenotten“ nach drei Jahren. — Die hundert Vorstellungen der „Africanerin“ haben eine Einnahme von 1,060,000 Francs eingebracht, also im Durchschnitt jede 10,000 Francs, die hundertste 11,000 Frs. Und während dieser zehn Monate ist das Werk auf mehr als vierzig anderen Theatern in Frankreich und mehr noch im Auslande zur Aufführung gekommen und überall mit Vorthail für die Directionen, wie die fortwährenden Wiederholungen beweisen*). Diese Thatsachen widerlegen denn doch auf schlagende Weise die Gerüchte, dass Meyerbeer's frühere Erfolge durch seinen persönlichen Einfluss allein hervorgebracht worden wären, und zweitens auch die oft gehörte Behauptung, dass diese Erfolge ihm mehr gekostet, als eingebracht hätten. Die Tantiemen, welche Meyerbeer von den drei- bis vierhundert und mehr Aufführungen seiner drei grossen Opern bezogen hat, dürften jedem Componisten eine brillante Existenz bereitet haben, und für einen Tondichter in Deutschland — leider sind die Verhältnisse dort immer noch so! — würde der Ertrag des Verkaufs der Partitur und der Antheil an den Einnahmen von der „Africanerin“ allein, welche jetzt von seinen Erben bezogen werden, ein ganz stattliches Vermögen bilden!

Uebrigens würde man doch, wenn man von dem beispiellosen Erfolge der „Africanerin“ einen Schluss auf den Kunstwerth derselben im Verhältnisse zum „Robert“ und den „Hugenotten“ machen wollte, einem Irrthume verfallen, auch wenn man die Sache nur äusserlich und materiel abzuschätzen beabsichtigte; man würde nämlich dabei die zwei Hauptfactoren des vermehrten Besuches, erstens die sich von Jahr zu Jahr steigende Vergnügungssucht der

*) In Brüssel bereits 40 Mal, in Köln 21 Mal.

Menschen im Allgemeinen und der Theater- und Opernliebhaberei im Besondern, und zweitens die erleichterte Verbindung der Provinz mit den Hauptstädten ausser Acht lassen.

Uebrigens gestaltete sich die hundertste Aufführung zu einem wahren Festabende. Das Haus war überfüllt, die Besetzung der Rollen dieselbe, wie bei der ersten Vorstellung: Marie Saxe (Selika), Marie Battu (Ines), Naudin (Vasco), Faure (Nelusco) u. s. w. Von Allen aber hatte nur Fräulein Battu niemals eine Stellvertreterin gehabt, mithin ihre Rolle bereits 99 Mal gesungen!

Meyerbeer's Büste vom Bildhauer Dantan wurde an demselben Abende in dem Foyer der grossen Oper der Büste Halévy's gegenüber aufgestellt. B. P.

Aus München.

Den 8. März 1866.

Der Fortschritt in der Musik macht hier grosse Schritte. Die so genannte Zukunftsmusik schwebt nicht mehr gleich einem ungeheuren Verhängnisse über unseren Häuptern, von den Einen mit banger Sehnsucht, von den Anderen mit banger Furcht erwartet; sie hat begonnen, die Gegenwart zu occupiren. Mit dem mysteriösen Dunkel des Zukünftigen ist freilich auch ein Theil ihres Nimbus verloren gegangen, und sie, die Heilige, muss sich mit ihrer abgelebten Schwester, der Musik der Vergangenheit, beim Tageslichte durch die nüchterne Kritik zusammenstellen lassen und sich einer abwägenden Prüfung unterwerfen. Nun, die mächtige Phalanx, welche für sie in München die Waffen ergriffen hat, und die hiedurch für die Gegenpartei erzeugte Nothwendigkeit, auch ihre Kräfte zusammenzuraffen, trägt jedenfalls zur Klärung der Situation und zur Abkürzung des Schisma bei. Auf welche Seite sich der Sieg definitiv neigen werde, hat allein die Zukunft zu entscheiden. Es wäre vermessen, schon jetzt ein Prognostikon stellen zu wollen, obwohl momentan allerdings die Zukunftsmusik scheinbar günstigere Chancen hat. Jedenfalls bringt die gegenwärtige Krisis das Gute mit sich, dass sie uns einen werthvollen Einblick in die Productivität der Musik-Reformatoren gestattet und uns mancherlei Neues und Interessantes zu hören gibt.

An Gelegenheit, classische Musik und wirkliche Melodien zu hören, fehlt es zwar immerhin noch nicht. Dafür sorgen die musicalische Akademie, die Soireen für Kammermusik, der Oratorien-Verein, die Oper. Gänzlich ungerechtfertigt aber ist andererseits der Vorwurf der absichtlichen Exklusivität, den man diesen Instituten nicht selten macht. Dass Lachner nicht die moderne Musik im Allgemeinen ausschliesst, beweisen die

in den letzten Jahren äusserst vielseitigen Programme der berühmten grossen Abonnements-Concerte, und dass er etwa die *Réverie phantastique* von Bülow dem grossen Publicum, für Orchester arrangirt, vorführen solle, wird ihm doch wohl kein Billigdenkender zumuthen.

Auch der Oratorien-Verein, ein unter Prof. Rheinberger's exacter und gediegener Leitung sichtlich aufblühender, höchst verdienstvoller Dilettanten-Verein, thut für die Pflege der neueren Musik, gegenüber der alten, sicherlich nicht zu wenig. Sein letztes, erst in der vorigen Woche gegebenes Concert brachte Joseph Haydn's liebliches *Stabat mater*, Mirjam's Siegesgesang von Franz Schubert, Eichendorff's „Flucht der heiligen Familie“ von Max Bruch (beiläufig bemerkt, die erste Composition dieses talentvollen und fruchtbaren Componisten, die hier öffentlich gegeben wurde) und eine Hymne für vier Frauenstimmen und Harfe von Rheinberger. Im vorletzten Concerte wurde Schumann's „Paradies und Peri“ vorgeführt.

Dass also ein tief empfundenes Bedürfniss, dem Fortschritte der Zeit noch mehr Rechnung zu tragen, bestehe, ist eine Behauptung, deren Beweis schwer fallen möchte. Allein der entgegengesetzten Ansicht wird von oben gehuldigt, also — besteht das Bedürfniss, und Richard Wagner, obwohl in Verbannung lebend, und seine Anhänger reiben sich vergnügt die Hände. Sie haben hier einen goldenen Boden, wenngleich die Zeiten von „Tristan und Isolde“ vorüber sind.

Fast möchte man an das bis jetzt für unmöglich Gehaltene glauben, dass Wagner's Musik wirklich populär werden kann. Auf den Strassen spielt die Militärmusik Wagner'sche „Weisen“, der akademische Gesangverein führte Wagner's Cantate für Männerstimmen: „Das Liebesmahl der Apostel“, auf; ja, Musikmeister Hünig spielt dieselbe Cantate sogar in einem Arrangement für Militärmusik. Die zahllosen Anschläge über *Demi-monde-Concerte* wimmeln von Wagner's Namen. So enthält, um nur ein Beispiel aufzuführen, der Zettel über ein am heutigen Tage in der Westend-Halle Statt findendes Concert neben zwei Compositionen von Weber und je einer von Rossini und Haydn eine Pièce aus Lohengrin, eine aus Tannhäuser, eine aus dem Fliegenden Holländer, einen Huldigungsmarsch von Richard Wagner und in einer eigenen Abtheilung „Das Liebesmahl der Apostel“ für Blechmusik!

Angesichts dessen ist man versucht, mit Ernst die Frage aufzuwerfen: Ist Richard Wagner wirklich populär geworden? Hierauf gehört sich ein entschiedenes „Nein“. In die Häuser ist er nicht gedrungen, und die öffentlichen Productionen als Popularitätsmesser anzunehmen, ist gewagt, ist unrichtig. Bei gar Vielen, die einen Concert-Zettel

machen, der bestimmt ist, an allen Strassenecken zu prangen, mag ein unbestimmtes, verständniss-inniges Erfassen der Situation die Hand regieren; Viele werden in Folge dessen vielleicht wirklich für einige Zeit Schwärmer für die Mission der Musik-Reformatoren. — Aber populär sind die letzteren nicht und werden es wohl auch niemals werden.

Dafür gab erst jüngst die Aufführung der „Elisabeth“ von Liszt beredtes Zeugnis. Man hätte denken sollen, dass schon die Neuheit dieses nirgends als in Pesth aufgeführten und dort glänzend aufgenommenen Werkes die hiesigen Musikfreunde in Scharen in das Theater locken würde. Zu allgemeinem Erstaunen war das nicht der Fall. Die Aufnahme war, bei wahrhaft ausgezeichneter Aufführung, freilich günstig, das heisst, es wurde viel geklatscht und noch mehr in Zeitungen gelobt. Allein, dass bei der ersten Aufführung das Haus zur Hälfte, bei der zweiten, trotz der in Mitte liegenden enthusiastischen Kritiker, zu drei Viertheilen leer war, verschwiegen alle Referenten, die sich höchstens bis zu dem Zugeständnisse aufschwangen, dass es eben ein Werk sei, das nur die „Elite“ der Musikfreunde anziehen könne. Nun, wie dem auch sei, das münchener Publicum documentirte durch sein Verhalten diesem Oratorium gegenüber, dass es den betretenen Weg zu einer Reformation des Oratoriums nicht für glücklich gewählt erachte, dass es für Melodienmangel nicht durch tiefsinnige Orchester-Malerei entschädigt werde, und dass man die Armuth an wirklich genialen Gedanken allenfalls in einer Oper — in der die Handlung unterstützend wirkt — ertragen könne, nicht aber da, wo bloss Musik wirkt.

Dies ist auch vollkommen richtig.

Denken wir uns Tristan oder Lohengrin — die trotz der Liszt eigenthümlichen unbefangenen Benutzung fremder Melodien dem Principe nach doch eigentlich seine Vorbilder sind — im Concertsaale aufgeführt, welcher Sterbliche könnte das ertragen? während wir Beethoven, Gluck, Mozart überall, in allen Situationen und Stimmungen hören können. In den Werken dieser Heroen flammt eben der göttliche Funke, der den Reformatoren nicht gegeben ist, und dessen Mangel sie zwingt, die Originalität, die sie in Melodien und Harmonien nicht finden können, in Tonmalerei — in Verstandes-Thätigkeit — an den Tag zu legen.

Diese Ueberschreitung der musicalischen Gränzen, diese Confundirung der Musik mit dem darzustellenden Inhalte betont Wagner selbst fortwährend in seinen kritischen Ergüssen, wie er z. B. in dem Vorworte zu einer Uebersetzung seiner Operntexte die Grösse des Dichters am meisten danach ermisst, „was er verschweigt, um das

Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen“, und beifügt, „der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie“.

O, wir armseligen Erdbewohner, die wir, um dieses „laut erklingende Schweigen“ zu verstehen, schon in der Oper alle unsere Sinne bis zum Aeussersten anspannen und zuletzt als ehrliche Leute doch hier und da das Geständnis ablegen müssen, dass es uns dunkel geblieben ist; wie beschämt stehen wir demselben gegenüber, wenn es ohne erläuternde dramatische Action auf uns hereinbraust! Wir müssen uns eben mit der Ueberzeugung trösten, dass die Zukunftsmusik auf Wesen höherer Organisation berechnet ist, und müssen desshalb darauf verzichten, sie in unserem entgeistigten Zeitalter jemals volkstümlich werden zu sehen. *O nos miseros!*

Um ein annähernd entsprechendes Bild der hiesigen Bestrebungen der Musik-Reformatoren zu geben, ist es nöthig, noch Herrn von Bülow's Leistungen zu erwähnen. Herrn von Bülow als Clavierspieler zu loben, hiesse Eulen nach Athen tragen. Sein Vortrag ist mehr als ein tadelloses Vorspielen von Compositionen verschiedener Gattung. Er dringt in alle Tiefen unserer herrlichen Clavier-Literatur, so weit er sie seinem Programme einverleibt, und fördert Schätze zu Tage, die den Hörer zu entzücken vermögen. Nur in Einem thut man ihm Unrecht, wenn man nämlich behauptet, er gebe eine vollgültige Uebersicht unserer Musik-Literatur und gehe in der Auswahl der Compositionen mit einer gewissen Unparteilichkeit zu Werke.

In dem Cyklus von Vorträgen, die er für diese Saison vor wenigen Tagen mit seinem dritten geschlossen hat, findet sich der Name Beethoven's (diesen auszulassen, wäre auch strafbar!) drei Mal vertreten; von Bach spielte er zwei, von Händel eine Composition. Einmal vertreten sind Schubert, Joachim Raff, Bülow (mit einer *Réverie fantastique*), ferner Chopin (mit zwei auf einander folgenden Stücken) und Rheinberger (mit drei kleinen Piècen). Liszt dominirt mit acht zum Theil sehr umfangreichen, zum Theil wahrhaft ungeheuerlichen Compositionen.

Wo ist da Haydn und Mozart, wo Clementi, wo Mendelssohn, Thalberg, Döhler, Taubert, Hiller, Carl Maria von Weber? von Hummel, Moscheles und Anderen nicht zu reden.

Diese Programme reden zu deutlich; es ist nicht nöthig, das Facit zu ziehen. „Man merkt die Absicht, und man wird verstimmt.“

Hier haben Sie ein Bild über die hiesigen Leistungen der Zukunftsmusik, dem ich nur noch das in den Tages-

blättern auftretende Gerücht beifügen will, wonach im Laufe des nächsten Monats 3 (mit Worten drei) Concerte im Theater Statt finden würden, in welchen unter Herrn von Bülow's Direction Liszt'sche und Wagner'sche Compositionen zur Aufführung kommen sollen.

Wenn die vorstehende Schilderung auch weder auf Vollkommenheit, noch auf allgemeine Zustimmung Anspruch macht, so ist sie doch vielleicht neben den zahllosen Treibhaus-Lorbern, welche die Herren der musicalischen Reformation ärnten, als unparteiische Gegenstimme, die dem Ausdrücke der Ansichten des weitaus grösseren Theiles der Bevölkerung Münchens gewidmet ist, nicht ganz ohne Berechtigung. V.

Aus dem Haag.

(Die Glocke von Schiller, in Musik gesetzt von F. W. G. Nicolai.)

Den 6. März 1866.

Das Concert der hiesigen Abtheilung der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, das am 13. Februar im Diligentia-Saale Statt fand, brachte als Hauptnummer eine neue Composition von F. W. G. Nicolai*), welche den ganzen ersten Theil des Concertes füllte.

Schiller's „Lied von der Glocke“ hat bekanntlich schon zu Anfang unseres Jahrhunderts einen Componisten in Andreas Romberg gefunden, und Jahrzehende lang erlebte dessen Composition (für Soli, Chor und Orchester) zahlreiche Aufführungen und gehörte zu den Lieblingswerken der Singvereine. Späterhin hat Lindpaintner eine melodramatische Orchestermusik zur „Glocke“ geschrieben, als diese in Wien von Laube zu einem scenischen Festspiele eingerichtet worden war.

Herr Nicolai hat das schöne Gedicht von Neuem für Soli, Chor und Orchester componirt, und zwar nach einem weit grösseren Maassstabe, als Romberg, so dass die Aufführung beinahe zwei Stunden ausfüllt. So viel man nach einer einmaligen Anhörung beurtheilen kann, darf man mit Ueberzeugung aussprechen, dass dem Werke unter den Compositionen holländischer Tonsetzer ein ausgezeich-

neter Platz gebührt. Die Conception ist meist bedeutend, der Stil breit und die Form wohl abgerundet, und wenn auch das harmonische Element vorwaltet, so ist doch das melodische keineswegs vernachlässigt. Die Stimmführung ist durchaus fliessend und die Instrumentation reich, ohne überladen zu sein. Die Solostimmen sind, ohne gerade durch besonderen Glanz hervortreten, doch recht interessant und auch, was man dankbar nennt; besonders zeichnet sich die Partie des „Meisters“ aus, wozu die durch das Gedicht gebotene Veranlassung glücklich vom Componisten benutzt ist. Die Chöre sprechen sehr an, sie sind vollstimmig und kräftig und klingen im Allgemeinen recht gut. Das Ganze zeugt von einem edeln Streben und hält in theilnehmender Spannung. Wir zweifeln indess nicht, dass die Aufführung den Herrn Componisten überzeugt haben wird, dass einige Kürzungen dem Werke nur Vortheil bringen dürften.

Die Ausführung war so, wie es sich erwarten liess, da bei den vorhandenen guten Kräften die Einübung und die Direction der Aufführung dem Componisten selbst anvertraut war. Den ersten Platz in der Anerkennung verdienen die Damen und Herren des Singvereins für den Eifer und die warme Theilnahme, mit welchen sie das Studium des nicht eben leichten Werkes ihres geschätzten Dirigenten betrieben haben; die Ausführung bewies, dass sie ihre Aufgabe mit Liebe erfasst hatten und zur Befriedigung lösten; die Einsätze waren präcis und gleich kräftig, und es fehlte nicht an Beachtung der Nuancen des Ausdrucks.

Die Haupt-Soli machen ein Quartett aus, welches die Damen Offermans van Hove (Sopran) und Collin-Tobisch (Alt), die Herren Karl Schneider (Tenor) von der deutschen Oper zu Rotterdam und Karl Hill von Frankfurt am Main bildeten. Sie alle trugen ihre Partie mit Wärme und sichtbarer Theilnahme an dem Werke vortrefflich vor, namentlich Herr Hill, der in unverkennbar günstiger Stimmung für die Composition die mit Vorliebe behandelte Partie des Meisters sang.

Der Erfolg beim Publicum und den Mitwirkenden auf der Tonbühne war ein entschieden günstiger. Am Schlusse ärntete Herr Director Nicolai die ungetheiltesten Beweise von Theilnahme und freudiger Erregtheit, die Damen vom Chor warfen ihm Blumen zu, das Orchester liess Fanfaren erklingen und die Zuhörerschaft stimmte durch lebhaften Applaus und Hervorruf darin ein. Der Eindruck dieser Ovationen auf den bescheidenen Künstler wurde dadurch noch besonders erhöht, dass Ihre Majestät die Königin von Holland, die mit mehreren Gliedern der königlichen Familie das Concert mit ihrer Gegenwart beehrt hatte, den Componisten zu sich bescheiden liess und

*) Herr F. W. G. Nicolai, seit einigen Jahren Director der genannten Abtheilung der Gesellschaft und seit H. Lübeck's Tode Director der königlichen Musikschule im Haag, leitet die Uebungen des Gesangvereins und die Concerte der Gesellschaft, in denen grössere und kleinere Vocalwerke von Händel ab bis auf die Componisten der Neuzeit, z. B. Schumann und Hiller, aufgeführt werden. Der Gesangverein hat in den letzten Jahren sehr zugenommen, sowohl an Zahl der Mitglieder — 130 bis 140 Damen und Herren — als an Tüchtigkeit derselben.

in sehr schmeichelhaften Ausdrücken ihm ihren Beifall zu erkennen gab.

In der zweiten Abtheilung sang Herr Schneider die Kirchen-Arie von Stradella, Frau Collin-Tobisch die Alt-Arie aus dem Oratorium „Die Auferstehung“ von Heinze, Herr Hill die Arie des Paulus: „Gott sei mir gnädig!“ Die Palme des Abends dürfte zweifelsohne diesem Sänger gebühren. Zum Schlusse wurde „Mirjam's Siegesgesang“ von Franz Schubert (Solo: Frau Offermans), die Begleitung instrumentirt von J. A. van Eyken, zum ersten Male hier gegeben.

Beethoven's 33 Variationen (Op. 120) über einen Walzer von Diabelli.

Köln, 17. März 1866.

Die morgen (den 18. d. Mts.) bevorstehende Soiree des Herrn von Bülow bestimmt uns, über die Veranlassung und Entstehung des bewundernswerthen, aber sehr wenig gekannten Werkes von Beethoven, welches der berühmte Pianist zum Schlusse seiner Clavier-Vorträge gewählt hat, einige nähere Umstände aus Schindler's Biographie Beethoven's mitzutheilen, die jedenfalls geeignet sind, die Theilnahme des Publicums für die bevorstehende Soiree zu steigern.

Die Verlagshandlung Diabelli und Comp. hatte in dem Winter von 1822 auf 1823 einer grossen Anzahl von Componisten den Wunsch vorgelegt: jeder von ihnen möchte auf das Walzer-Thema, welches Diabelli selbst gemacht hatte, eine Variation schreiben, worauf denn das Ganze als ein Collectivwerk erscheinen sollte. Beethoven, den eine Erinnerung an ärgerliche Umstände bei einem früheren ähnlichen Plane (Collectiv-Composition des Liedes *In questa tomba oscura*) verdriesslich machte, schlug die Einladung rund ab. Bald aber ersuchte er Schindler, Diabelli zu fragen, ob es ihm recht wäre, wenn er das Thema allein bearbeitete. Diabelli ging sogleich darauf ein, sicherte ihm 80 Ducaten Honorar zu und bat ihn um etwa sechs bis sieben Variationen. Beethoven, über das hohe Honorar erfreut, sagte schriftlich zu und äusserte lachend zu Schindler: „Nu, der soll über seinen Schusterfleck Variationen haben!“

„Anfangs Mai bezog der Meister die von einem herrlichen Park umgebene und eine entzückende Aussicht gewährende Villa des Barons von Pronay zu Hetzendorf. Die zunächst vorgenommene Composition war die Bearbeitung des Diabelli'schen Walzers, die ihn in seltener Weise belustigte. Als bald waren zehn, bald noch ein Mal so viel, dann gar schon fünfundzwanzig Variationen auf dem Papier, und immer hiess es: „Das sind noch nicht alle.“ Der

Verleger, besorgt wegen des zu grossen Umfanges des Werkes, folglich zu hohen Ladenpreises, wünschte den Schluss. Der Componist aber, der den Beweis liefern wollte, was sich alles aus einem ordinären Walzer bilden lasse, erwiderte: er möge nur noch etwas Geduld haben. So entstanden die „33 Veränderungen über einen Walzer, Op. 120“, denen man es leichtlich ansieht, in welcher rosiger Stimmung sie niedergeschrieben worden. Des Meisters Gegner haben dieses von ungewöhnlichem Humorsprudelnde Werk immer ignorirt. Sie hätten daraus ersehen können, wenn sie gewollt, in welcher heiteren, vergnüglicher Stimmung Beethoven zuweilen noch in seinen letzten Lebensjahren gewesen, nicht aber „immer düster und brütend“, wie sie ihn zu schildern beliebten. Die ausserordentliche Mannigfaltigkeit in Verwendung des Thema's — es muss sich sogar zur Umgestaltung in das Mozart'sche „Keine Ruh' bei Tag und Nacht“, dann wieder zur Bildung einer Fughetta, endlich sogar zu einer regelrecht geformten Fuge bequemen — gibt ein sprechendes Zeugniß, mit welcher Lust und wohl auch Selbstbefriedigung dieses nur Virtuosen ersten Ranges zugängliche Werk geschaffen worden. Wenn ja die Persiflage des Collectiv-Werkes aus dem Jahre 1808 irgend Einwirkung oder Anstoss zu solcher Gestaltung dieses Werkes gegeben haben sollte, so wollen wir ihr Dagewesensein mit Dank begrüssen und das Factum überhaupt in Beethoven's Lebensgeschichte nicht als blosser Episode betrachten.“

Herr von Bülow wird diese Variationen vortragen und hat dem Programm einen „Versuch, den einzelnen Variationen so allgemein als möglich gehaltene charakteristische Ueberschriften zu verleihen und hiedurch einen äusserlichen Stützpunkt für die Aufmerksamkeit zu bieten“, beigegeben, der, wie er hinzufügt, „nur an diejenigen Hörer sich richtet, welchen das Werk noch gänzlich unbekannt sei“, der aber auch für Dilettanten, die sich an das Werk wagen, interessant sein möchte. Die Ueberschriften lauten: Thema. 1. Marsch. 2. Reigen. 3. Zu zweien. 4. Zu dreien. 5. Zu viere. 6. Triller-Variation. 7. Capriccio. 8. Intermezzo. 9. Moll-Variation. 10. Presto. 11. Idylle. 12. Studie. 13. Wiederhall. 14. Andacht. 15. Scherzo. 16. 17. Virtuosenlaune. 18. Geheimniss. 19. Heftiger Dialog. 20. Vision. 21. Contraste. 22. „Leporello“. 23. Humoreske. 24. Erbauung. 25. Zerstreuung. 26. Behagen. 27. Ungeduld. 28. Uebermuth. 29. Wehmuth. 30. Entsagung. 31. Adagio. 32. Fuge. 33. Finale (Menuett).

Wir bemerken nur dazu, dass die auffallendste davon: „Leporello“, von Beethoven selbst veranlasst ist, der bei Nr. 22, wo er sich den Spass machte, Mozart's Motiv zu benutzen, bemerkt: „*Alla Notte e giorno faticar di*

Mozart. — Was wir sonst von dergleichen Ueberschriften halten, ist bekannt; indess verwahrt sich Herr von Bülow allerdings vor Missdeutung seiner Absichten. Trotzdem bleibt es immer charakteristisch, dass versucht wird, selbst aus so entschieden absoluter Musik andere als musicalische Gedanken herauszulesen.

Theater in Köln.

Den 12. März 1866.

Gluck's „Iphigenie in Tauris“ ist am Freitag gegeben worden, und es ist unsere erste Pflicht, den Entschluss der Direction, eine Oper, deren Aufführung ausschliessliches Eigenthum der Hof- und Residenzbühnen zu sein schien, auf unserem Stadttheater in Scene zu setzen, anzuerkennen und die Anstrengungen des Directors Ernst und des Capellmeisters Seidel zu rühmen. Das Publicum füllte, trotz der hohen Preise, alle Räume des Hauses und erhielt durch die Ausführung der Oper, die allerdings vor Allem durch die classisch vollendete Darstellung der Iphigenie durch Frau Dustmann getragen wurde, einen sichtbar ergreifenden und erhebenden Eindruck. Diese Darstellung der grossen Sängerin war in jeder Hinsicht, dramatisch und musicalisch, ein Erzeugniss ihres Bewusstseins der erhabenen Aufgabe und ihres Glaubens an Schiller's Worte an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben, bewahret sie! Sie sinkt mit euch, mit euch wird sie sich heben!“ Die herrliche Künstlerin war, im Verein mit Gluck's Musik und der ergreifenden Handlung des Drama's, eine echte Repräsentantin des Idealen, dessen Bedeutung in der Kunst sie gegen das Eindringen des crassen Realismus verherrlichte. — Beide Vorstellungen, die Leonore und die Iphigenie, werden allen, die sie sahen, unvergesslich sein, und so mag ein Abschiedsgruss, im Freundeskreise an Louise Dustmann gebracht, zur Erinnerung an sie hier Stelle finden:

Bei Leonorens Bild der treu'sten Liebe,
Dem Sieg des Muths in Kampf mit Seelenschmerzen,
Wo wäre da ein Aug', das trocken bliebe
Bei Deiner Stimme Wiederklang im Herzen!
Doch führst empor Du uns zu dem Erhaben-Schönen
Der griechischen Tragödie in Tönen,
Dann steigen vom Olymp hernieder die Camönen,
Dich als geweihte Priesterin zu krönen.

Doch kaum ist eine so hohe Kunsterscheinung an uns vorübergegangen, und schon geht ein zweiter Stern des dramatischen Gesanges an unserem Horizonte auf, Fräulein Therese Tietjens, die Vertreterin der deutschen Kunst im Lande der Briten, siegreich gegen die italiänischen und französischen Berühmtheiten. Wir heissen die grosse Künstlerin im Vaterlande um so mehr willkommen, da sie den Wunsch der Rheinländer, sie in ihrer eigentlichen Sphäre auf der Bühne zu bewundern, was ihnen bisher noch nicht vergönnt war, erfüllt. Die Bemühungen des Directors Ernst, uns so hohe Gäste vorzuführen, verdienen den grössten Dank der Kunstfreunde.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 14. d. Mts. wohnten wir einer öffentlichen Versammlung des städtischen Gesangvereins im kleineren Gürzenichsaale bei. Mit Pianoforte-Begleitung wurden gesungen: Mendelssohn's Hymne für Sopran und Chor: „Hör' mein Bitten!“ Cherubini's Schlummerlied für Frauenstimmen; J. Seb. Bach's Cantate: „Freue dich, erlöste Schar!“; aus Cherubini's *Requiem* der *Introitus* und das *Dies irae*; F. Hiller's „Palmsonntagmorgen“; Mendelssohn's 98. Psalm für achtstimmigen Chor. — Sämmtliche und, wie man sieht, meist schwierige Compositionen wurden unter der Leitung des jetzigen Dirigenten des Vereins, Herrn Gernsheim, vorzüglich gut ausgeführt; der zahlreiche Chor (60 Sopranistinnen u. s. w.) entwickelte einen recht klangvollen, starken Ton und eine Präcision und Sicherheit, welche besonders in der herrlichen Cantate von Bach, in Cherubini's *Requiem* und in dem *a capella* gesungenen Eingange von Mendelssohn's Psalm sehr erfreulich war und einen wirklichen Kunstgenuss darbot. Die Soli wurden recht gut von den Damen Fräulein Rempel, Frau Cramer und Fräulein Niethen und Herrn Bolle (Tenor) vorgetragen. Die Leistungen des Vereins gereichen dem Eifer der Mitglieder und der besonderen Tüchtigkeit des Herrn Dirigenten zu grosser Ehre; möge das einträchtige Zusammenwirken von Seiten Beider den schönen Chor immer mehr fördern: wir haben ihn mehr wie je nöthig.

In einer der letzten Sitzungen der musicalischen Gesellschaft erregte der aus dem Gedächtnisse mit Fertigkeit und musicalischem Verständnisse ausgeführte Vortrag von Hiller's *Fis-moll-Concert* durch den eilfjährigen jungen Heimann aus Amsterdam, Schüler des hiesigen Conservatoriums, allgemeinen Beifall und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen auf die Entwicklung eines bedeutenden Talentes.

Die italiänische Oper in *Her Majesty's Theatre* in London, unter der Direction des Herrn Mapleson, welcher in dieser Woche mehreren Opern-Vorstellungen im hiesigen Stadttheater beiwohnte, zunächst dem ersten Auftreten von Fräulein Tietjens, der Primadonna seiner Gesellschaft, wird am 7. April eröffnet.

Crefeld. Donnerstag, den 22. Februar, brachte das Concert unserer Liedertafel die Cantate „Gruss an die Nacht“ von A. Dorn, dem Dirigenten der Liedertafel, eine neue Composition, an der wir für unser Theil aussetzen möchten, dass die Musik bei dem ihr zu Grunde gelegten, wenn auch tief-innigen, so doch höchst einfachen Gedichte viel zu grossartig angelegt ist und dass das künstlerisch schöne Ebenmaass zwischen dem vocalen und instrumentalen Theile zum Nachtheile des ersteren wohl etwas verletzt sein dürfte. Die Orchester-Begleitung ist für sich allein ein selbständiges Instrumentalwerk, welches in seiner reichhaltigen Instrumentation ein unverkennbares Compositions-Talent des jungen Künstlers verräth, gleichwohl aber als einfache Begleitung eines Gesanges diesen letzteren um so mehr erdrücken musste, als es demselben mit Ausnahme der beiden letzten Strophen an leicht fassbaren Melodien gebricht, und der mitwirkenden Sänger viel zu wenig waren, um dem gewaltigen Orchester gehörigen Widerstand leisten zu können. Mit dem wundervollen Clavier-Concerte (*C-moll*) von Beethoven hatte Herr Dorn Gelegenheit, seine bekannte Virtuosität von Neuem zu bethätigen. Den Glanzpunkt des Abends bildete unstreitig die „Velleda“ von C. Joseph Brambach, welche den zweiten Theil des Concertes ausfüllte. Diese Composition ist bekanntlich im Jahre 1864 auf Concurrenz-Ausschreiben der aachener Liedertafel mit dem zweiten Preise gekrönt und auf dem Sängerbüste des niederrheinischen Sängervereins im Herbst des genannten Jahres in Aachen mit grossem Erfolge aufgeführt worden. Fräulein Marie Büschgens als Velleda trug hier in Crefeld das Ihrige dazu bei, um Alles in Feuer und Begeisterung mit sich fortzureissen, so dass die Composition

auch hier nach allen Seiten hin und unter rauschendem Beifalle der Zuhörerschaft in würdigster Weise zur Aufführung gelangte.

Berlin. In den königlichen Theatern zu Berlin wurden im Ganzen 55 Vorstellungen im Monat Januar gegeben, und zwar vom Schauspiel 30, von der Oper 21 und vom Ballet 4, davon 30 im Abonnement. Vorstellungen classischer Werke von Goethe (Götz) 1, Kleist 1, Shakespeare 7. Opern: Weber, Freischütz, Oberon. Gluck, Orpheus. Mozart, Don Juan. Meyerbeer, Die Africainerin (5 Mal). Halévy, Jüdin (2 Mal). Flotow, Martha (2 Mal). Boieldieu, Die weisse Dame (2 Mal). Adam, Der Postillon. Bellini, Die Nachtwandlerin. Auber, Die Gesandtin, Der schwarze Domino. Verdi, Violetta (2 Mal). — Zu einigen der aufgeführten Opern und Stücke machen die „Berliner Recensionen“, eine von F. A. Meyer in Berlin gut redigirte Wochenschrift, folgende interessante historische Bemerkungen.

„Der Freischütz“ von C. M. von Weber. Die königliche Bühne in Berlin hat diese Oper am 18. Juni 1821 überhaupt zum ersten Male auf die Bühne gebracht, und ist dieselbe am 5. Januar 1866 zum 347. Male auf derselben gegeben worden. Am 22. December 1858 feierte die königliche Bühne bei Gelegenheit der 301. Aufführung des „Freischütz“ C. M. von Weber's Gedächtniss mit einem Prologe in Verbindung mit lebenden Bildern.

Shakespeare's „Othello“ gelangte in der Uebersetzung von Eschenburg in Berlin zum ersten Male am 29. April 1775, mit Herrn Döbbelin in der Titelrolle, zur Darstellung. Am 12. März 1788 wurde das Trauerspiel zum Benefiz für Herrn Fleck nach der Bearbeitung von Schröder gegeben. Fleck spielte den „Othello“ bis zum Jahre 1794. Von 1794 bis 1812 erlebte das Stück keine Wiederholungen. Am 28. December 1812 wurde dasselbe, mit Mattausch als Othello, nach der Uebersetzung von Voss aufgeführt. Am 6. Januar 1866 fand die 76. Vorstellung des Trauerspiels Statt; ausserdem wurde dasselbe im Jahre 1853 auf der königlichen Bühne auch vier Mal in englischer Sprache von Mr. Ira Aldridge und seiner Gesellschaft aufgeführt.

„Götz von Berlichingen“, geschrieben 1773, für das Theater eingerichtet von Goethe in Weimar 1804, wurde in Berlin am 12. April 1774 zum ersten Male gegeben. Der Theaterzettel trägt folgende Ueberschrift: „Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein ganz neues Schauspiel von fünf Acten. Welches nach einer ganz besondern und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und scharfsinnigen Verfasser mit Fleiss verfertigt worden. Es soll, wie man sagt, nach Shakespearschen Geschmack abgefasst sein. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, solches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben, und so viel, als Zeit und Platz erlauben wollen, Anstalt gemacht, es aufzuführen. Auch hat man sich, dem geehrtesten Publico gefällig zu machen, alle erforderliche Kosten auf die nöthigen Decorationen und neuen Kleider gewandt, die in den damaligen Zeiten üblich waren. In diesem Stück kommt auch ein Ballet von Zigeunern vor. — Die Einrichtung dieses Stückes ist am Eingange auf einen *a partem* Blatte für 1 Gr. zu haben. Der Anfang ist präcise um 5 Uhr.“ Der Dichter ist auf dem Theaterzettel vom 12. April 1774 nicht angegeben. Am 28. April desselben Jahres aber steht auf dem Zettel: „Schauspiel in fünf Akten vom Herrn D. Göde in Frankfurth am Main.“ Bei der ersten Aufführung des Schauspiels spielte Herr Brückner den Götz. Im Jahre 1795 wurde die Rolle von Herrn Fleck dargestellt, 1805 von Herrn Mattausch. Die Vorstellungen des „Götz“ erfuhren grosse Unterbrechungen; von 1777 bis 1795, von 1795 bis 1805 und von 1815 bis 1827 befand sich das Schauspiel nicht auf dem Repertoire. Die Aufführung am 20. Januar 1866 war die 110. auf der hiesigen Bühne.

Herr Gye, Director der italiänischen Oper im Coventgarden-Theater zu London, hat Fräulein Orgeny von der berliner Hof-

oper auf fünf Saisons engagirt. Er wird seine Oper am 3. April eröffnen.

Pauline Lucca soll Zeitungs-Nachrichten zufolge für den Monat April in Madrid für 3000 Fres. Honorar für jeden Spielabend engagirt sein.

In München macht die Wiederaufnahme von Lortzing's „Undine“ mit Fräulein Stehle und Mühlendorfer's Decorationen und Maschinerieen wiederholt volle Häuser.

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

- Beethoven, L. v., Symphonies. Partition de Piano par F. Liszt.*
Nr. 6. *La maj. (F-dur). Pastorale.* 2 Thlr. 10 Ngr.
„ 7. *La maj. (A-dur).* 2 Thlr. 10 Ngr.
Heise-Rotenburg, M. v., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. 20 Ngr.
Leonhard, J. F., Johannes der Täufer. Oratorium. Op. 25. Partitur. n. 12 Thlr.
Mayfeld, M. v., Erinnerungen an R. Wagner's „Tristan und Isolde“ für das Pianoforte.
Nr. 1. *Auf dem Schiffe.* 22½ Ngr.
„ 2. *In König Marke's Burg.* 25 Ngr.
„ 3. *Vor Tristan's Burg.* 25 Ngr.
Mozart, W. A., Concert Nr. 16, C-dur, für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Neue Ausgabe, revidirt von Carl Reinecke. 3 Thlr. 15 Ngr.
— — *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen. Neue Ausgabe.*
Nr. 1. *G-dur.* Nr. 2. *B-dur.* Nr. 3. *E-dur.* Nr. 4. *C-dur.* Nr. 5. *G-dur.* Nr. 6. *B-dur.* Nr. 7. *Es-dur.* à 1 Thlr.
Perles musicales. Sammlung kleiner Clavierstücke für Concert und Salon.
Nr. 36. *Bach, J. S., Fantasia. C-moll.* 7½ Ngr.
„ 37. *Field, J., 4. Notturmo. A-dur.* 10 Ngr.
„ 38. — — 5. *Notturmo. B-dur.* 5 Ngr.
„ 39. *Schumann, Rob., Chopin. As-dur, aus Op. 9.* 5 Ngr.
„ 40. *Clementi, M., Adagio sostenuto, F-dur, aus dem Gradus ad parnassum, Bd. I. Nr. 4.* 7½ Ngr.
„ 41. *Heller, St., Präludium. A-dur, aus Op. 81. Heft 1. Nr. 7.* 5 Ngr.
„ 42. — — *Präludium. Des-dur, aus Op. 81. Heft 2. Nr. 15.* 5 Ngr.
„ 43. *Czerny, C., Andacht (Dévotion), H-dur, aus den 24 Etuden. Op. 692. Nr. 18.* 5 Ngr.
Wagner, R., Vorspiel zu Tristan und Isolde. Orchesterstimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. **L. Bischoff** in Köln.

Verleger: **M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung** in Köln.

Drucker: **M. DuMont-Schauberg** in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.