

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 21.

KÖLN, 26. Mai 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Mendelssohn's Musik zu der biblischen Tragödie „Athalia“ von Racine. Von L. B. — Zur Geschichte der Musik. *Edmond de Coussemaker: L'Art harmonique de XII et XIII siècles.* — Tages- und Unterhaltungsblatt (Das 43. niederrheinische Musikfest — Leipzig, Festabend zu Ehren Moscheles' — München, Wagner'sche Opern, Ordens-Verleihung — Eger, Schiller-Feier — Wien, Messe von Herbeck, Chormeister Weinwurm — Paris, Gounod Akademiker, Ambroise Thomas, Theater — Warschau, Concerte).

Mendelssohn's Musik zu der biblischen Tragödie „Athalia“ von Racine.

Die Musik zur „Athalia“ gehört zwar zu Mendelssohn's nachgelassenen Werken, ist aber früher als das Oratorium „Elias“ geschrieben, und zwar, wie man sagt, auf den Wunsch des Königs Friedrich Wilhelm IV., welcher auch die Composition der Chöre zur „Antigone“ veranlasst hatte. Die Athalia-Musik wurde zuerst in einem Hofconcerte zu Potsdam mit Piano-Begleitung, welche Liszt ausführte, im Jahre 1844 aufgeführt.

Racine hatte sich in den letzten zwanzig Jahren seines Lebens einer so streng religiösen Richtung ergeben, dass er der Beschäftigung mit der Dichtkunst, namentlich mit der dramatischen, als einer unheiligen und unsittlichen, ganz und gar entsagte, seine „profanen“ Werke verdammt und seine Familie vor jeder poetischen Ansteckung ängstlich bewahrte, so dass seine Frau, welche er in seinem neununddreissigsten Jahre heirathete, die dramatischen Meisterstücke, die ihren Mann weltberühmt gemacht hatten, nicht einmal lesen, geschweige denn einer Aufführung derselben beiwohnen durfte. Endlich liess er sich durch die ebenfalls zu ascetischer Frömmigkeit bekehrte und den ganzen Hof bekehrende Frau von Maintenon bestimmen, für das adelige Fräuleinstift zu St. Cyr zwei biblische Tragödien zu schreiben, „Esther“ und „Athalia“, von denen die erste sein schwächstes Werk ist, während „Athalia“ bei den Anhängern der classischen Schule einen hohen Rang einnimmt.

Diese äusseren Veranlassungen mussten hier erwähnt werden, weil sie auf die Anwendung des Chors und dessen Zusammensetzung in der „Athalia“ entscheidenden Einfluss übten. Schon früher hatte Racine für das Fräuleinstift vier heilige Gesänge (*cantiques*) gedichtet; damit die jungen Damen nun auch in der Tragödie etwas zu thun bekämen, wurde der „Athalia“ ein Chor eingefügt, ge-

bildet aus den im Tempel zu Jerusalem erzogenen jungen Mädchen vom Stamme Levi. Was Racine mit diesem Chor Anderes gewollt, als eben die adeligen Fräulein beschäftigen, sieht man nicht ein. Sollte es ein Versuch sein, den griechischen Chor in die französische Tragödie einzuführen, so war er gänzlich verfehlt. Der antike Chor ist ein allgemeiner Begriff, durch eine sinnliche Masse repräsentirt: er steht neben oder vielmehr über der Handlung, verbreitet sich mit lyrischer Freiheit über alles Göttliche und Menschliche, über Zeiten und Völker, Leben und Schicksal — und das sollen in der „Athalia“ Kinder thun? Denn „Kinder“ nennen die handelnden Personen diesen Chor ausdrücklich, und das Programm des Stückes bezeichnet sie als höchstens fünfzehnjährige: — warum? Ei nun, weil mit dem sechszehnten Jahre die Fräulein von St. Cyr durch die Maintenon an Herren vom Hofe verheirathet wurden. Da begeht nun der Dichter den Missgriff, diesen Kinderchor über die höchsten Interessen des jüdischen Volkes, über die Legitimität des Thrones, über Glauben und Unglauben, über die Gegensätze im menschlichen Herzen und ihre Erscheinungen im Leben reflectiren zu lassen! Er lässt ihn sogar handelnd, wenigstens dialogisirend in das Drama eingreifen am Schlusse des zweiten und dritten Actes, so dass er bald sprechend, bald singend eine Collectiv-Person im Drama bildet, welcher es wegen des Widerspruches ihrer Reflexionen mit ihrem Alter an aller poetischen Wahrheit des Daseins fehlt. Ohne den Missgriff der Behandlung desselben liesse sich ein Kinderchor in dieser Tragödie sonst wohl noch rechtfertigen, wie wir gleich sehen werden; so wie ihn Racine aber gibt, fehlt ihm das Hauptforderniss zu einer dramatischen Person, die Uebereinstimmung des Charakters mit der äusseren Erscheinung.

Mendelssohn musste jenen Widerspruch fühlen und in Verlegenheit sein, als er sich entschloss, diese Chöre zu componiren. Er wollte zuerst der Absicht des Dichters

treu bleiben und sämtliche Gesänge nur für Sopran- und Altstimmen schreiben, und das wäre auch wohl die einzig richtige und hier allein anwendbare Art der musicalischen Darstellung gewesen. Dann hätte sich der Componist aber die Freiheit nehmen müssen, die reflectirende und dialogisirende Poesie auszuschneiden oder der Declamation zuzuweisen (wozu er auch jetzt, doch zum Theil — im dritten Acte — sich gezwungen sah) und zur Darstellung in Tönen nur die Stellen zu wählen, welche als Ergiessungen eines frommen, kindlichen Gemüthes in Andacht und Gebet, mit Einem Worte: als Empfindung und Gefühl aussprechend, zu wirklichen Gesängen werden konnten. Den musicalischen Charakter dieser Gesänge könnten wir uns aber auch dann nur so denken, wie ihn etwa Gluck in den Chören der Priesterinnen in der „Iphigenie auf Tauris“ oder Méhul im „Joseph“ ihren Compositionen gegeben haben — ein Charakter, welchen in der gegenwärtigen Mendelssohn'schen Musik allein der kleine, achtstimmige Chor Nr. 3: „Lasst uns dem heil'gen Wort des Höchsten lauschen“, ausspricht, der eben deshalb denn auch vortrefflich wirkt.

Statt dessen that Mendelssohn, um die ganze Poesie mit ihren Reflexionen und Antithesen componiren zu können, und auch um das ermüdende Einerlei bloss weiblicher Stimmen zu vermeiden, dem Chor der Mädchen auch Männer und sogar bärtige Männer mit tüchtigen Bassstimmen hinzu. Für die Harmonie hatte er nun freilich eine breitere Grundlage gewonnen, aber die eigentliche Bedeutung des Chors, dasjenige, woraus er allein gerechtfertigt werden kann, den Gegensatz der unschuldigen Mädchen gegen das sündhafte Weib, den Goldgrund der Kindlichkeit, auf welchem das Bild des Knaben Joas sich hebt und hervortritt — das alles hat er dadurch gänzlich verwischt und somit wiederum seinerseits noch den letzten Rest der poetischen Wahrheit vernichtet. Und dennoch hatte er nicht den Muth, den „kühnen Griff“ durchzuführen; denn er liess, um dem Chor seine Hauptfarbe zu erhalten, die Soli in den Händen der Jungfrauen, so dass in dieser Hinsicht das ermüdende Einerlei trotzdem sehr fühlbar geblieben ist, zumal da jetzt, wo einmal Jünglinge und Männer herbei befohlen waren, Stellen wie: „Dem Gott, der euch befreit vom Joch, Ihm widerstrebt ihr noch?“ — „Du schweigst, Zion! wenn diese Fremde schon dir gottlos entwendet der Väter heil'gen Königsthron?“ — „Wie lange noch, o Herr, soll es dauern, dass wider Dich die Bösen erheben ihr Haupt?“ u. s. w. u. s. w., diese Solo-Stellen offenbar in den Mund von Männern, nicht von Kindern hörten.

So wissen wir denn weder den Chor des Dichters, noch den des Componisten in das geeignete Verhältniss

zur Handlung zu bringen, und Beide haben das Ihrige dazu gethan, die Wahrheit der Erscheinung zu zerstören.

Hiermit fällt eigentlich schon das Ganze. Betrachten wir nun aber vollends den Text genauer, so wird es uns erst recht klar, warum die Composition desselben selbst in so tüchtigen Händen, wie Mendelssohn's, fast nothwendig scheitern musste.

Erinnern wir uns an Gemälde, die uns Tische und Stühle, Rosen und Birnen, Atlass und Sammt, Rebhühner, Käse, Weintrauben, Eier, ein Glas Bier oder Champagner und dergleichen darstellen, mit technischer Virtuosität darstellen — was empfinden wir bei ihrem Anblicke? Nichts; und doch ist es Natur, Natur in ihrem treuesten Abbilde, die uns vorgeführt wird. Treten wir dagegen vor eine Landschaft von Both, Claude Lorrain, Achenbach, Schirmer, oder nur vor ein radirtes Blatt von Kolbe, so verschwindet die Bewunderung der Technik vor einem ganz anderen Eindrücke: aus dieser Natur tritt uns eine Idee entgegen, diese übt den Zauber der Schönheit und bannt uns in ihren Kreis; nun sehen wir nicht mehr den Stamm, das Blatt, den Berg, die Wolke, nein, die Einheit der Idee und der sinnlichen Erscheinung steht vor uns, wir empfinden, wir fühlen die Natur durch den Sinn des Auges.

Wenden wir dies auf die Vocalmusik an, so ist bei ihr das Wort, der Text dasselbe, was dort Blume, Baum, Blatt oder Tisch, Ei, Bier u. s. w., überhaupt der natürliche Stoff war. Diesem Stoffe kann durch den Ton eine sinnliche Erscheinung gegeben werden, wobei der einzelne Ton dem einzelnen Worte entspricht; das nennt man denn auch wohl Musik, aber es verdient diesen Namen nur in demselben Maasse, wie die treueste Copie wirklicher Dinge auch Malerei heisst. Soll die Musik sich aber als Kunst zeigen, als schaffende Herrin, nicht als dienende Magd, so muss sie dem Gedanken (dem Worte) einen sinnlichen Ausdruck (Ton) für das Gefühl geben, sie muss, wie dort die Kunst des Malers durch das Auge, so hier durch das Ohr die Einheit der Idee und der Erscheinung vermitteln. Wie der Maler die Natur vergeistigt, so soll die Musik den Text beseelen; das Wort ist der Leib, der Ton ist die Seele; das Wort gibt dem Tondichter nur den Anstoss, nicht um wieder in Worten, sondern um in Tönen zu denken. Musik ist eine zweite Sprache, welche, wenn sie sich zugleich der Worte bedient, von der ersten nur borgt, um, was diese für den Verstand gesagt, für die Empfindung und das Gefühl darzustellen.

Wenn in Weber's „Freischütz“ der Chor den fast verzweifelnden Max mit den Worten antritt: „O, lass' Hoffnung dich beleben und vertraue dem Geschick!“ — wenn Beethoven's Leonore ausruft: „Könnt' ich süssen

Trost dir bringen!“ — oder wenn Händel's „Hallelujah“ zum Himmel aufschlägt und seine Männerstimmen in die Welt hinaus donnern: „Und Er regiert von nun an und ewig!“ — oder wenn Mozart's Donna Anna: „Zur Rache!“ ruft: sind es denn da überall die Worte, oder nicht vielmehr die Töne, welche unsere Seele trösten, rühren, bewegen, erschüttern? Die Worte schrumpfen zu Buchstaben zusammen, denen erst der schöpferische, göttliche Hauch der Töne Sinn und Leben gibt — ja, wir können sie ganz wegwerfen, und die zweite Sprache, die musicalische, sagt unserem Gefühle dennoch dasselbe. Und darauf beruht auch die Aufgabe der ausführenden Kunst in der Musik, und jener gewöhnliche Schauspieler-Ausdruck: „Sie ist recht brav, aber z. B. keine Donna Anna“, ist höchst richtig, denn er sagt nichts Anderes, als: sie vermag die Einheit der Mozart'schen Idee der Donna Anna mit der dramatisch-musicalischen Erscheinung derselben durch ihre Individualität nicht herzustellen.

Hiernach ist es klar, dass man zwar jeden Text in Noten setzen, aber durchaus nicht jeden Text in Musik verwandeln kann, und dass es dem Tonsetzer eben so wenig möglich ist, eine philosophische Abhandlung auch durch die Composition zu einem musicalischen Kunstwerke zu machen, als der Maler durch die treueste Copie eines aufgeschlagenen *Corpus juris* ein Gemälde der Rechtswissenschaft liefern kann. Nur was die Seele auf irgend eine Weise berührt, was im Gefühle wurzelt, sei dessen Wort-Ausdruck auch noch so gewöhnlich (man denke nur an Mozart's Opern-Texte), lässt sich componiren: was in das Gebiet des Verstandes gehört, durchaus nicht oder höchstens komisch, was für unseren Zweck hier nicht weiter ausgeführt zu werden braucht.

Die Anwendung auf unseren Gegenstand ergibt sich von selbst. Reflexion ist Sache des Verstandes. Racine's Poesie in den Athalia-Chören ist aber fast durchweg Reflexion, echt französisch-classischer Parnass, sententiös, reich an Antithesen für den Esprit, nicht an Contrasten für das Gefühl. Diese Chöre enthalten z. B. allein einige und dreissig Fragesätze! und darunter solche, wie: „*Est-il donc si difficile et si pénible d'aimer Dieu?*“ — „*Chère Sion, que dis-tu quand tu vois*“ etc. — „*Que vous sert, disent-ils, cette vertu sauvage? de tant de plaisirs si doux pourquoi fuyez-vous l'usage?*“ — Dazu kommen eine Menge rhetorischer Ausrufungen, wie z. B.: „*Que de raisons d'engager à ce Dieu sa foi!*“ — ja, sogar ironische, wie: „*Vous voulez que ce Dieu vous comble de bienfaits et ne l'aimer jamais!*“ — Welche Macht musicalischer Phantasie könnte die Kluft ausfüllen, die hier zwischen dem Denken in Worten und dem Denken in Tönen liegt? Und wenn nun gar in Nr. 2 (S. 47 des Clavier-Auszugs)

eine Stimme die Grundsätze der Diener Baal's mit den Worten dieser Weltkinder selbst berichtet, so frage ich, wie es menschenmöglich sei, den moralischen Abscheu, den das Kind Aaron's bei Wiederholung dieser sündhaften Lehren empfinden muss, durch die Musik zu den Baalsworten, welche das gute Kind singend referirt, auszudrücken! Das sind musicalische Räthsel-Aufgaben, deren Lösung unmöglich ist.

Daher denn auch in Mendelssohn's Composition die gewöhnlichen, oft wunderlichen Melodien, besonders in den Solostimmen. Man nehme nur z. B. das Terzett in Nr. 1 (S. 26 des Clavier-Auszugs): „Ihr wollet nur die Furcht und nicht die Hoffnung hören“ u. s. w., und lasse die Worte weg, so wird jeder Unbefangene in der Melodie, dem Rhythmus und dem Tempo (*Allegro molto*) eher alles Andere hören, als eine Aufforderung zur Liebe Gottes. Eben so geht es uns bei Nr. 2: „Zion, du schweigst“ u. s. w., und auch sangbarere Motive, wie das Duett: „O, wie selig ist das Kind“, und das Terzett in Nr. 4: „Ein Herz voll Frieden“, halten eben so wenig, wie im Allgemeinen auch die Chöre, den Vergleich mit früheren Arbeiten Mendelssohn's aus. Allein der Hauptmissgriff war, wie zu zeigen versucht worden, der Entschluss, diesen Text überhaupt in seiner Vollständigkeit zu componiren.

Dass ein Werk Mendelssohn's von solchem Umfange auch seine Schönheiten hat, ist natürlich; das Beste darin ist wohl der oben schon erwähnte achtstimmige Chor Nr. 3 und das ganze darauf folgende Melodram, wobei der Componist mehr sein eigener Herr war. Die Andeutung der christlichen Idee durch die einfache Choral-Melodie in der ersten Trompete während der Weissagung des Hohenpriesters ist von erhebender Wirkung. Es ist dies ein Choral aus der ersten Zeit der Reformation: „Vom Himmel kam der Engel Schar“, dessen Text die Geburt des Heilandes besingt. Gegen den Schluss hin hat er Aehnlichkeit mit „Ein' veste Burg ist unser Gott“. Wir halten diese Choral-Melodie an dieser Stelle für vollkommen berechtigt; dagegen müssen wir die Verwendung einer anderen („Ach Gott, vom Himmel sieh darein“) zu dem früheren Chor: „Nur Angst und Weinen, Herr, und Furcht und Zittern sende“, entschieden tadeln. Choräle soll man nur da anbringen, wo sich das Gefühl einer christlichen Gemeinde ausspricht.

Ob Mendelssohn sich bei dieser Arbeit überhaupt so recht von innen angeregt fühlte? ob er sich für die in der Athalia vorherrschende Verherrlichung der Idee der Legitimität von Gottes Gnaden in der That begeistern wollte und konnte? Ich weiss es nicht. Aber im Jahre 1842 schrieb er über die Stelle in seinem Lobgesang: „Hüter, ist die Nacht bald hin? Wenn der Morgen schon

kommt, so wird es doch Nacht sein“, folgende Zeilen an mich: „Was doch alles in jenen frühen Menschen schon gelebt hat und ausgesprochen worden ist! Mir wird's immer curios, wenn ich lebhaft an diese Stelle denke. Wüssten doch nur mehr Leute aus einem Kunstwerke zu erkennen, was Einer damit hat ausdrücken und machen wollen! — — Es ist ja bei uns auch so, dass man gar zu gern irgendwie oder wo ein *D-dur* möchte klingen hören und sich recht nach dem Schlusse der Fermate: „Die Nacht ist vergangen!“ seht; die dauert aber lange, und es möcht' Einem graulich dabei werden.“ L. B.

Zur Geschichte der Musik.

Edmond de Coussemaker: L'Art harmonique des XII et XIII siècles. Paris, Durand et Didron, 1865. XII und 292 Seiten Text, nebst Monuments CV S., Traductions 123 S. in Quart.

Der unermüdliche Fleiss des Verfassers, der sich seit länger als zwei Jahrzehenden — sein *Mémoire sur Hucbald* erschien 1841 — auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musik bewegt, hat uns wiederum mit einer umfangreichen Arbeit beschenkt, welcher nächstens noch zwei verwandte folgen sollen: Ueber die harmonische Kunst des XIV. Jahrhunderts, und: Ueber die mittelalterlichen Musik-Instrumente. Ihm stehen Collectaneen, literarische Verbindungen und andere Hülfsmittel zu Gebote, die in gleichem Maasse selten beisammen sind; er weiss sie fruchtbar auszubeuten und hat manches Dankenswerthe zu Tage gefördert, wobei wir jedoch nicht verhehlen dürfen, dass mit allen jenen Gaben erst der Anfang gemacht ist zu dem, was die Kunstgeschichte bedarf, um auf sicherem Grunde zu stehen. Die Erforschung der Anfänge unserer harmonischen oder mehrstimmigen Musik ist zunächst auf liturgischem Gebiete begonnen mit ehrenwerthem Wetteifer beider abendländischen Kirchen, im kirchlichen Zeitalter durch evangelische, im Revolutions-Zeitalter durch römische Katholiken. Wir erwähnen das, weil kürzlich auch in diesem Punkte um Prioritäten gestritten und der Anhub tieferer Forschung beiderseits parteiisch in Anspruch genommen ist. Denn dass im sechszehnten Jahrhundert die Evangelischen es waren, welche die unverfälschte Tradition hegten und schirmten, bezeugen auch die Päpstlichen, indem Guidetti's *Directorium Chori*, das 1589 nach tridentinischen Grundsätzen ausgeführte Lehrbuch des gregorianischen Gesanges, sich eingeständlich stützt auf Lossii's *Psalmodia*, 1553. Später haben die Protestanten Staphorst (Hamburg. Kirchengeschichte, 1723, I., 3, 327) und Joh. Lud. Walther (*Lex. diplomaticum*, Göt-

tingen, 1745) sich bemüht, die Choralnoten bis zur Neumenschrift zu verfolgen, ehe noch moderne Geschichtsforschung im Schwange war. Musikhistorie ist danach begonnen durch G. B. Martini 1757, der es in drei Quartanten nur bis zum Griechenthum gebracht hat; ihm nachfolgend die Protestanten Burney, Hawkins und Forkel, insgesamt weniger der heiligen Tonkunst nachspürend, als der gelehrten oder volksthümlichen. Erst der Revolution gegenüber warf die römische Kirche Panier auf und begann die Restauration der Liturgie, darin dem übrigen Abendlande musterhaft und anregend vorleuchtend; und so sind es auch römische Katholiken, die im neunzehnten Jahrhundert zuerst der Musikhistorie nachforschen, Kiesewetter 1820, Fétis 1821, dann noch Winterfeld 1834, Coussemaker 1841, P. Lambillote S. J. 1851, Schubiger 1858.

Dies nur zur Beschwichtigung ungestümer Ansprüche, welche seit dem neuesten Fortschritts-Stadium in München und Wien aufgetaucht sind, um den protestantischen Geschichtsforschern Unwissenheit*) oder Unredlichkeit vorzuwerfen, wogegen die redlichen Arbeiter Proske, Commer und Mettenleiter wohl wissen, was sie Lossius, Praetorius und Winterfeld verdanken, und wie gleicher Maassen beide Theile zur Forschung der Wahrheit berechtigt und verpflichtet sind. — Unser Verfasser wird von dieser Controverse nicht direct berührt, obwohl auch er gleich seinem Freunde Lambillote gar schön ins Licht zu stellen wissen, was alles sie zuerst gefunden, und wie sicher und unwandelbar die römische Gelehrsamkeit den Faden der Tradition allzeit behauptet habe, unangesehen der Klage über Ungleichheit des Ritus, die von den Päpsten allzeit bekämpft ist. Lästig ist in Coussemaker's Schriften, neben der überall durchgehenden Polemik gegen Fétis, der allerdings Bürste und Striegel verdient, weit mehr noch die selbstgefällige Weise, mit der er, was ihm gelungen, in erhabenen Worten anpreist; herausfordernd zur Heiterkeit oder Eifersucht die immer wiederkehrenden Phrasen, wie S. 122: *La révélation de ce fait* (nämlich von der alleinigen *mensura ternaria* = Tripel-Rhythmus bei den ältesten Mensuralisten) *et de quelques autres que nous signalons dans le cours de cet ouvrage, doit faire voir qu'il n'est pas toujours sans intérêt d'exhumer de noms restés inconnus. . . . Sans nous donner pour les Christophe Colomb d'un nouveau monde musical, il nous est permis de croire*

*) Minder kränkend erscheint der Vorwurf der Allg. Lit. Zeitung, die Protestanten verständen kein Mittel-Latein, wenn selbst Lambillote's Freund die Worte: *Diaphonia vocum disjunctio sonat*, falsch übersetzt: *La diaphonie fait entendre la disjonction des voix*, statt *signifie* = bedeutet, heisst. Hist. 23 aus Guido Gb. 2, 21.

que ces révélations ne sont pas tout à fait indignes. . . . Aehnliches vom *fait inconnu jusqu'ici, révélé premièrement par nous* — begegnet uns im Context doch gar zu oft, von anderem Füllwerk nicht zu reden; über die Breite und Selbstgefälligkeit der Rede, die mit neidenswerther Papierverschwendung gekrönt ist — wie bei Lambillote —, klagen wir jedoch nicht weiter, da dies mehr den Verleger, als die Wissenschaft angeht. Wissenschaftlicher Inhalt aber ist unläugbar vorhanden, wenn auch die Methode nicht zwingend, die Resultate nicht überall unzweifelhaft sind. Zu Coussemaker's Hauptwerke: *Histoire de l'harmonie*, verhalten sich die später erschienenen theils als schwächere Begleiter, theils als ausführliche Anhänge, daher man manche Materien wiederholt findet.

Die Disposition des vorliegenden Werkes ist folgende: Die Prolegomènes enthalten: 1. Beschreibung eines musicalischen Manuscriptes von Montpellier; 2. [Allgemeines] über die ältesten harmonischen Tonsätze; 3. über die ältesten Urkunden derselben. — I. Theil: Harmonische Musik; Anfänge, Arten — *duplum, triplum, quadruplum* —, Kunstformen, Melodie, Tonalität, Rhythmus, Mensuralschrift u. s. w. II. Theil: Harmonisten — Theoretiker, Erfinder. *Appendices*: 1. Texte des dritten Theiles, besonders abgedruckt; 2. 3. Register über das im Manuscripte MP. Enthaltene; 4. Erläuterungen zu den Tonsätzen. III. Theil: Tonsätze, erstlich im Original, *Monuments*, dann in moderner Tonschrift, *Traductions*.

Die neulich herausgegebenen *Scriptores*, mit dem Manuscripte von Montpellier verbunden, gewähren neue Blicke in die älteste Mensuralmusik. Das Manuscript MP., Eigenthum der medicinischen Facultät, seit 1771 bekannt, ist neuerdings im *Journal des Savants* 1842 unter *Notice des manuscrits* näher beschrieben als eine werthvolle Schrift des vierzehnten Jahrhunderts, welche ausser 17 vierstimmigen, 75 zweistimmigen, übrigens lauter dreistimmige Tonsätze, Tripla oder Tricinia, enthält, Compositionen, die nach unseres Verfassers Ermittlung insgesamt älter sind, als das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, was aus dem Umstande zu schliessen sei, dass sie insgesamt nur drei Notengattungen zeigen: *Longa, Brevis, Semibrevis*, während sie der *Minima*, die erst am Ende des dreizehnten Jahrhunderts aufgekomen, entbehren (S. 127). Neben diesem Kriterium des Alters wendet der Verfasser zur Feststellung der Componisten-Namen folgendes combinatorische Verfahren an: Wenn in den Script. eine Melodie mit Namen ohne Noten vorkommt, und es findet sich im Manuscripte MP. dieselbe Melodie mit Noten ohne Namen, da wird der obige Name unbedenklich für den Componisten der letzteren Melodie angenommen, obwohl auch damals schon gleiche Texte verschie-

dentlich componirt wurden. Doch scheint dieses mehr bei liturgischen Texten geschehen zu sein, daher wir uns hier bis auf Weiteres unserem Führer getrost anschliessen wollen.

Von dem theoretischen Theile, der sich, wie gesagt, zu der früheren Darstellung in Coussemaker's Hist. fast nur ergänzend verhält, heben wir das Wichtigste heraus, theils zur Kenntnissnahme, theils zu weiterer Besprechung. — Ueber den *Discantus*, d. h. den harmonisch mensurirten Tonsatz, wird gegen die sonst gangbare Meinng behauptet, dass er nicht immer secundär zum Tenor oder *Cantus firmus* stehe, sondern zuweilen (nach moderner Weise) den Tenor selbst umwandle (S. 45); die beigebrachten Zeugnisse von Garland, Franco und Muris stimmen so wenig überein, dass wir die Sache *in suspenso* lassen, zumal die von Coussemaker dafür verglichenen Beispiele Nr. 7 und 28 nicht treffend sind, weil deren ursprünglicher Tenor unbekannt ist. — Ueber *Organum purum s. proprium* und *ordinarium s. commune* reichen die Erklärungen der Alten nicht aus, eine Definition zu begründen, doch scheint es nach W. Odington, Scr. 1, 145, dass *O. p.* das liturgisch unmensurirte war, *O. ord.* aber nach Franco, Scr. 118, das mensurirte, auch vielstimmige. — *Tonalité*, ein kürzlich von den Franzosen aufgebracht Terminus, scheint uns bis jetzt noch zu schwebend, um wissenschaftlich verwerthet zu werden; bald bedeuert es Tonsystem überhaupt, wie hier bei Coussemaker S. 96, wo die gregorianische und die moderne Tonalität unterschieden wird; bald, wie bei Féti's und Anderen, die diatonische Scala insonderheit der Kirchentöne. Von besonderem Interesse sind die *Modi rhythmici*, die hier sorgfältig behandelt und zu wesentlicher Ergänzung der Hist. ausgeführt sind; es sind damit gemeint die Bestimmungen und Arten der rhythmischen Bewegung nach *mensura ternaria* und *binaria*, die der verwickelten Notationslehre theils hülfreich, theils beschränkend zur Seite gehen. Ein dorniges Capitel, dessen Schwierigkeit sich jedoch allgemach löst bei Ansicht der Facsimiles und Uebertragungen, die den Hauptwerth des Buches ausmachen; es duldet keinen Auszug, vielleicht jedoch wird dem, der den schwierigen Weg selbst einschlagen will, zur Erleichterung dienen, dass die Mensuralschrift sich in vier Perioden entwickelt hat: I. *saec.* 13, Franco und Aristoteles: Tripelrhythmen und einfache Ligaturen; — II. *saec.* 14, Muris: Einführung der Minima, kunstreiche Ligaturen, Eintritt der Doppel-Rhythmen; — III. *saec.* 15, Tinctoris' und Gafurius' verwickelte Proportionenlehre; — IV. *saec.* 16, Glarean und Sebald Heyden: historische Zusammenfassung, Säuberung, allmähliche Einführung der modernen Notation. Da Bellermann (Mensuralnoten) und Dommer (Lexikon) nur das fünfzehnte und sechzehnte Jahrhundert ins Auge fassen, so ist Coussemaker's

Mittheilung ein Zuwachs zur Lehre, der vieles Wunderliche aufhellt.

Bei den Skizzen von Leben und Werken der Déchanters, Didacticiens, Trouvères haben wir Gelegenheit, die Combinationsgabe des Verfassers zu bewundern, welche oft sehr gewagt, zuweilen aber auch zu glücklichen, haltbaren Resultaten durchgedrungen ist, unter Anderem über Franco Colon. Lebenszeit, wobei wir das Finale „*Roma locuta Res finita*“ S. 32 getrost in Kauf nehmen. Hervorheben wir noch, dass die Benennung *Déchanteur* = *Discantor* hier als allgemeinere erwiesen ist für solche Künstler, die Gesang und Erfindung übten, überhaupt der gesamten Kunst mächtig waren (S. 142), ferner dass nicht nur die Didacticiens, sondern auch die Trouvères sich zuweilen mit Composition, letztere jedoch nur einfacher Melodien, befassten. In späterer Zeit — um 1500 — war bekanntlich *Cantor* das geringere Wort, welches nur den Erfinder der Melodie bezeichnete, was der Deutsche als angeborene Naturgabe minder achtete, während *Compositor* = *Setzer* den Künstler benennt, der des Contrapunktes mächtig ist und das Natürliche zu vergeistigen versteht. — Dass aber *Déchant*, die künstlerische Composition, in Frankreich s. XI erfunden (C. Hist. XII, Art. 132), welches schon damals im *Progrès* vorangegangen (A. 39), ist eine wichtige Entdeckung des in Bailleul, *Départ. du Nord*, geborenen Autors, die wir als wahrscheinlich acceptiren für jenes Zeitalter fränkisch-deutscher Obgewalt, während die späteren Jahrhunderte dem specifischen Franzosenthum gar wenig begabte Tonkünstler geschenkt haben.

Hier scheint es an der Stelle, ein wichtiges Theorem, das mit anderen Fragen in engem Zusammenhange steht, besonders durchzunehmen: es betrifft die Lieblings-These des Verfassers vom doppelten Contrapunkte, wo wir unsere abweichende Ansicht festhalten und um so mehr zu begründen suchen, als Coussemaker auf sie besonderes Gewicht legt. Dass überhaupt die doppelte Contrapunktirung, d. h. Darstellung mehrstimmiger Melodien, deren Ober- und Unterstimmen mit einander vertauscht werden können, schon früh versucht ist, darüber ist kein Zweifel, und Coussemaker hätte, um sie zu beweisen, die weit sicherern Zeugnisse in s. Scr. 1, 312^b, 313, 314 aus dem Anonymus II, wo sie sogar in der heute üblichen Weise dreilinig notirt sind, herbeiziehen mögen; aber das sind nur gleichsam zufällige Versuche des Gebrauches der Intervalle, nicht ausgeführte Melodien, wie sie C. Hist. 53 annehmen will. Wenn nun Fétis Biogr. Ed. II. 2, 381 diese letztere nicht als doppelten Contrapunkt anerkennt, weil sie keine Umkehrung in die Octave zulasse, so weist ihn darüber Coussemaker sehr herbe zu recht aus drei Gründen:

1. Joh. de Gerlandia gebe in Scr. 1, 113 — 117 jenes Beispiel als Probe zu der *Repetitio diversae vocis, i. e. idem sonus diverso tempore a diversis vocibus repetitus*. — C. Art. p. 78.

2. Anonymus IV (*Musei Britannici*), Scr. 1, 357, lehre von mehrstimmigen Tonsätzen, dass sie dreierlei seien: *Primus modus est propinquus proportionibus, hoc est infra diatessaron vel diapente. Alius m. est ex remotioribus, quae continentur sub diapason et praedictis. Tertius m. est ex remotissimis, infra diapente cum diapason, vel duplex diapason, vel ultra*. — C. A. 76.

3. Die Schlüssel-Zeichnung bedeute nicht absolute Tonhöhe oder Stimmregister z. B. des Basses oder Soprans, sondern nur allgemein den Umfang der einzelnen Melodie, deren Tonhöhe nach Umständen verschieden bestimmt worden sei. — C. A. 77.

Der erste dieser Gründe ist nicht stichhaltig, weil jene Worte eben sowohl Imitation bedeuten können und *diversae voces* nur individuell verschiedene Stimmen, nicht aber die Tonhöhe bezeichnet. — Der zweite Grund beweist nicht die Tonstelle der Einzelstimmen, sondern den Ambitus oder Gesamt-Umfang des Tonsatzes, der also innerhalb kleinerer und grösserer Grenzen sich bewegen konnte: mindestens innerhalb einer Quinte, höchstens innerhalb zweier Octaven und darüber, z. B. *c—g. . . G—g¹. . . d—d². . . G—d²*. — Am wenigsten überzeugend ist der dritte Grund, da vielmehr die fixirte Tonhöhe schon früh durch die noch heute gangbaren Sangschlüssel ausdrücklich bezeichnet und theoretisch beschrieben ist. Marchettus von Padua beschreibt um 1274 die absoluten Tonhöhen, als *gravis, acuta, superacuta*, Gb. 3, 120; und Adam v. Fulda, Gb. 3, 344, gibt bei seiner Erklärung der Claves eine Tabelle, welche sämtliche damals übliche Tonnamen, die guidonischen und älteren, mitsammt den zugehörigen Schlüsseln verzeichnet, wo dann der Bass- oder *F*-Schlüssel — wie bei uns — das kleine *f*, der *C*-Schlüssel, wie bei uns, das eingestrichene *c¹* trifft, was zum Ueberflusse noch die beigeetzten Namen *Gravis, Acuta* u. s. w. besagen.

Wollen wir jedoch der scharfsinnigen Combination unseres Verfassers selbst dieses zugestehen, dass das besprochene Beispiel aus Garland vermöge seiner äusserlichen Schriftgestalt*) verführerisch sei, als Doppel-Contrapunkt angesehen zu werden, so müsste zuvor nachgewiesen sein, nach welchen Regeln damals Dissonanzen in die Mehrstimmigkeit eintreten durften. Denn den damals

*) wobei jedoch nicht ausser Acht zu lassen, dass Coussemaker die überlieferte Handschrift Hist. 53 n. 5 an zwei Stellen emendirt, um eben — einen (scheinbar) richtigen Contrapunkt duplex heraus zu bringen!

bekanntem Consonanz-Regeln (vgl. auch C. A. 82 unten und 83 oben) widerspricht jenes Beispiel durchaus, wie es auch gedeutet werde: es ist nämlich vier Mal die (dissonirende) Secunde im Zusammenklang gebraucht, während alle *regulae discantus* zum Zusammenklange Consonanzen fordern, mit Ausnahme freilich des Durchganges, welchen der von C. mit Vorliebe behandelte Garland — vielleicht zum ersten Male — beschreibt, C. Scr. 1, 107^a: „Es wird zuweilen eine von zwei Noten in Dissonanz gestellt, zur Verschönerung. Das kann an der ersten oder zweiten Stimme (vgl. ebd. 106^b *Primus* = Tenor, *Secundus* = Discantus) geschehen, das erlauben die besten Meister; es findet sich vor im Organum (dem liturgischen Tonsatz) und besonders in Motetten“ (den freien, mehrstimmigen Sätzen, oft mit verschiedenen Texten). — Hätte Coussemaker diese Stelle zu Hülfe gerufen, er würde vielleicht seine Thesis durch die Möglichkeit von Durchgängen gestützt und damit sogar dem übelklingenden Organum Hucbald's eine lindere Auffassung gewonnen haben, freilich noch immer keine Sicherheit dieser dunklen Lehre — wobei dann vor Allem nicht zu vergessen, dass nach der ältesten, bis spät ins siebenzehnte Jahrhundert gültigen Regel jede Dissonanz, also auch der Durchgang, alsbald zur nächstliegenden Consonanz übergehen soll, worüber schon Franco, C. Scr. I., 130^a, eine leise erste Andeutung gibt in den Worten: *Omnis imperfecta discordantia immediate ante concordantiam bene concordat* — aber auch diese Regel ist in Coussemaker's Beispiel des doppelten Contrapunktes nicht erfüllt.

Ein zusammenhängendes System dieser Lehren, wie es sich etwa aus den neu eröffneten Quellen nach der Zeitfolge construiren liesse, steht noch zu erwarten. Coussemaker selbst hat Ansätze dazu in beiden theoretischen Werken, doch sind sie zu breit gehalten und zerstreut, um sauber zu krystallisiren. Unter den Beispielen sind Nr. 21, 22, 23 von Coussemaker als doppelte Contrapunkte ausdrücklich bezeichnet. Allerdings legen nun jene drei die Stimmen um, indem z. B. Nr. 21 vom siebenten Tacte an die zweite Stimme singt, was vorher die erste, und umgekehrt; aber beide stehen in gleicher Tonhöhe, also ist's keine Umkehrung des Klanges, sondern der Sänger. Wollten wir nun Coussemaker's Hypothese über die (Nicht-) Tonhöhe der Claves gelten lassen, so würde das erste Beispiel 21 eine Transposition der Oberstimme allenfalls ertragen, vielleicht auch das S. 81, 82 gegen Fétis angeführte, welches dadurch freilich nicht schöner wird. Bei den übrigen Beispielen wäre aber jene Transposition unmöglich; und dass die Schlüssel wirklich Tonhöhe fixiren, ist, wie wir nachträglich bemerken, bewiesen in Coussemaker's eigenem Buche, und zwar durch die

Contraalt- und hohen Sopran-Schlüssel, z. B. Nr. 22, 41, 43. Wollte man diese ziemlich häufigen Schlüssel in die Octave transponiren, so kämen überspannte Tonhöhen heraus: $a^2 - h^2 - c^3$ (Ex. p. 103, 1), die nur für Instrumente ausführbar sind, während hier der Text auf Singstimmen deutet.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das 43. niederrheinische Musikfest hat an den Pfingsttagen (den 20., 21. und 22. Mai) in Düsseldorf Statt gefunden. Es war dieses Mal zugleich eine Einweihungsfeier der neuen Tonhalle, eines kolossalen Baues, welcher einen schönen, grossen Concertsaal durch einen ebenfalls neuen Zwischensaal mit dem schon längere Zeit vorhandenen Rittersaale verbindet und auf diese Weise ein so grossartiges Gesellschafts-Local bildet, wie es nur die volkreichsten Städte aufzuweisen haben. Dazu bietet die Lage desselben in dem schönen, ehemals Geisler'schen Garten, welcher zu dem Zwecke des Neubaus angekauft worden ist, einen besonderen Reiz und die Annehmlichkeit dar, dass die ganze Künstler- und Zuhörerschaft bei Musikfesten hier einen steten Vereinigungspunkt findet. Der diesjährige Besuch war bei den obschwebenden politischen Verhältnissen über Erwarten zahlreich; der Concertsaal, der mit seinen Gallerieen an 2500 Menschen fasst, war nach Abzug des Chor- und Orchester-Personals von etwa 6—700 Mitwirkenden überall besetzt, und das auf- und abwogende Gedränge der geputzten Menschenmasse während der Pause und nach dem Schlusse jedes Concertes in den beiden Vorsälen, in der schönen Glashalle, die längs dem Ritter- und Zwischensaale hinläuft, und im Garten hätte einen mürri-schen Patrioten zur Verzweiflung bringen können. Nur die Zahl des angemeldeten Chor-Personals war durch die mittlerweile eingetretenen kriegerischen Umstände vermindert worden, auch hatte die entferntere Fremde nicht so zahlreiche Besucher gesandt, wie früher. (Ausführlicheren Bericht über die Aufführungen bringt die nächste Nummer.)

Man schreibt aus Leipzig, 13. Mai: Die Gesellschaft „Klapperkasten“ hatte auf gestern Abend zu Ehren des berühmten Altmeisters Moscheles zu einem Festabende eingeladen. Die Aristokratie des Geistes und der Gesellschaft war durch gefeierte Namen aus Wissenschaft und Kunst, so wie durch Spitzen unserer Behörden und Personen aus den ersten Kreisen der Stadt vertreten. Die Zahl der Anwesenden soll sich auf 250 Damen und gegen 700 Herren belaufen haben. Erwartungsvoll musterten wir den Bilder- und Blumenschmuck des Festraumes, die riesige Inschrift hoch über dem Orchester und stellten unsere Vermuthungen über den Zweck eines in der Mitte emporragenden Piano auf, welches die Inschrift „Klapperkasten“ trug — als die Thüren des Nebensaales sich öffneten und ein Herold im reichsten Costume mit acht Fanfaren blasenden, prächtig geschmückten Trompetern erschien, welcher den Zweck des Abends verkündete, ferner auf den von der Gesellschaft gewählten deutschen Namen des „Pianoforte“ anspielend, das Recht derselben auf eine solche Feier begründete, und aus dem Instrumente, welches eben so dem Gefeierten, als er ihm seine jetzige Bedeutung verdankt, durch zauberartige Wandlung die herrliche, künstlerisch schöne und sprechend ähnliche, von Knaur geschaffene Büste von Moscheles hervorgehen liess; weil aber der Held des Festes im Frühlinge geboren (den 30. Mai) und ein echtes Frühlingkind geblieben, so rief der Herold den „Frühling“ selber, um das Fest zu

weihen. Und er kam auf einem Triumphwagen und pries in Versen das Leben und Wirken des Frühlingskindes, als Stellvertreter der Muse ihn krönend, während mit leisem Orgelklang des Meisters Melodien tönend. Dieser „scenische Prolog“ war so durchweg gelungen und schön, dass erhöhte Stimmung sich eines Jeden bemächtigte. Es folgten nun die musicalischen Vorträge: 1. „*Les Contrastes*“ für zwei Pianoforte (von den Herren Bernuth, Jadassohn, Rast, Witte vortrefflich gespielt). 2. „Winternacht“, Lied für gemischten Chor (von hiesigen kunstgeübten Dilettanten mit grosser Wirkung gesungen). 3. „Alexandermarsch-Variationen“ (mit welchem ältesten grösseren Werke von Moscheles Herr Hofpianist Derffel aus Petersburg eben so die Anwesenden entusiastirte, wie vor fünfzig Jahren der Componist desselben). 4. „Maifeier“, Lied für gemischten Chor, und 5. „*Hommage à Händel*“ (als würdigen Beschluss von den beiden zuerst genannten Herren in ausgezeichnete Weise vortragen). Hierauf wies Herr Dr. Roderich Benedix in seiner „Festrede“, von der Bedeutung des Wortes „Meister“ ausgehend, auf die hohen Verdienste und die bleibende geschichtliche Bedeutung hin, die sich Moscheles als Schöpfer des heutigen Clavierspiels und „Virtuos“, als „Dirigent“ der philharmonischen Concerte in London, als „Componist“, als „Lehrer“ am hiesigen Conservatorium erworben, und fügte bei, wie aus seinem Wirken für deutsche Kunst und Kunstgenossen auch immer das edle Herz des wahrhaft grossen Mannes hervorgeleuchtet u. s. w. Begeistert stimmten Alle in des Redners dreimaliges „Hoch“ ein. Der Gefeierte sprach tiefbewegt seinen Dank aus und dankte dann in Tönen durch eine „freie Phantasie“ auf dem Pianoforte, welche in geistreicher und formenschöner Weise Reminiscenzen aus seinem Leben, aus eigenen und fremden Werken verflocht. Der humoristische Theil des Abends war voll Scherz und Laune, kurz, Munterkeit, Humor und frisches, heiteres Leben würzten das köstliche Fest.

München. Trotz der kriegerischen Constellationen werden die Fest-Aufführungen Wagner'scher Opern im Juni zu München Statt finden. „*Iannhäuser*“ und „*Lohengrin*“ sollen in ihrer ursprünglichen, unverkürzten Gestalt gegeben werden. Mit Herrn A. Niemann ist ein Uebereinkommen getroffen, dem zufolge er für jeden Opernabend ein Honorar von 1000 Fl. erhält.

Der König von Baiern hat dem Abbé Franz Liszt das Grosskreuz des Verdienst-Ordens vom heiligen Michael verliehen.

Am 8. Mai fand die Enthüllung der Gedenktafel Schiller's, welche an dem Hause Nr. 2 am Markte in Eger errichtet wurde, Statt. Die Tafel enthält in altgothischer Schrift: „In diesem Hause wohnte im Jahre 1798 Friedrich von Schiller Behufs seiner Studien zur Wallenstein-Trilogie.“

Wien, 15. Mai. Vorgestern wurde in der k. k. Hofcapelle eine neue Messe vom Hof-Capellmeister Herrn Herbeck zur ersten Aufführung gebracht. Das in grossen Dimensionen angelegte Werk hat nicht verfehlt, einen tiefen Eindruck auszuüben. Dasselbe nimmt seinen Ausgangspunkt von der Beethoven'schen „*Missa solemnis*“ und bekundet somit in jeder Beziehung einen entschiedenen Bruch mit dem so genannten wiener Kirchenstile.

In der am 11. d. Mts., Abends halb 8 Uhr, im Musikvereins-Saale Statt gehaltenen ausserordentlichen General-Versammlung des Wiener Männer-Gesangvereins wurde an die Stelle des nunmehrigen Hof-Capellmeisters Herbeck zum Chormeister des Vereins Herr Weinwurm, bisher Chormeister des akademischen Gesangvereins, gewählt. Von den 127 Anwesenden gaben 114 dem Herrn Weinwurm ihre Stimmen.

Carlotta Patti ist in Italien ernstlich erkrankt und kann ihr Engagement in London nicht antreten.

Paris. In der Sitzung der Akademie der schönen Künste am 12. Mai ist an Stelle des verstorbenen Clapisson Gounod mit 19 von 36 Stimmen zum Mitgliede der Akademie gewählt worden. Felicien David erhielt 16 Stimmen, Victor Massé eine. Ausser den Genannten waren noch als Candidaten vorgeschlagen Maillart und Elwart.

Ambroise Thomas hat die Composition eines Opernbuches unter den Händen, welches die Herren Carré und Barbier nach Goethe's „*Wilhelm Meister*“ zurecht gemacht und „*Mignon*“ betitelt haben. Das Werk ist aber für die komische Oper bestimmt!?

**** Paris,** 23. Mai. Die Operette von Ed. de Hartog: „*Le mariage de Don Lope*“, die schon einige und dreissig Vorstellungen im *Théâtre lyrique* erlebt hat, wird nächstens daselbst wieder aufgenommen werden in Verbindung mit einer neuen einactigen Operette: „*Les Dragées de Susette*“, mit Musik von Hector Salomon, einem jungen, höchst talentvollen Componisten, der jedenfalls eine bedeutende Zukunft hat. Der Director desselben Theaters, Herr Carvalho, ist vom Könige von Holland zum Ritter des Ordens der Eichenkrone ernannt worden.

In einer Correspondenz aus Warschau, die über die Flut von Wohlthätigkeits-Concerten klagt, welche die Stadt in den Monaten März und April überschwemmt hat, wird ein Concert vom Conservatorium und dessen Director von Kontski gerühmt, welches Wagner's Ouverture zu „*Rienzi*“, Mozart's *Requiem* und Chöre aus Meyerbeer's „*Africanerin*“ zusammengestellt hatte!

Ankündigungen.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Classische und moderne Pianoforte-Musik.

Sammlung

vorzüglicher Pianoforte-Werke

von Joh. Sebast. Bach bis auf die neuesten Zeiten.

Zweiter Band. In elegantem Sarsenetbande mit Golddruck.

Preis 2 Thlr. netto.

Enthält Werke von: *Paradies, Händel, J. S. Bach, Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven, Hummel, Mendelssohn, Schumann, Thalberg, Chopin, Liszt, Heller.*

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.