

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 45.

KÖLN, 6. November 1858.

VI. Jahrgang.

**Inhalt.** Neue Texte zu alten Opern. Schluss. Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Herr Schauseil, Neue Sinfonie von Jul. Rietz, Herr Brinkmann, Capellmeister F. Hiller — Frankfurt a. M., Fräul. Francisca Veith — Eine neue Oper von Berlioz — Instrumenten-Sammlung — Berlin, Fräul. Trietsch † — Baden-Baden, Concerte — Hannover, Vampyr — Braunschweig, Oper — Hamburg, Capellmeister Eschborn — Wien — B. H. Romberg — Rubinstein).

## Neue Texte zu alten Opern.

(Schluss. S. Nr. 44.)

Die Einlagen in den Don Juan, welche Mozart für die Aufführung in Wien nachträglich componirte, sind: 1) das Recitativ und die Arie der Elvira: *Mi tradì quell' alma ingrata* („Mich verlässt der Undankbare“) in *Es-dur*; 2) die Arie des Masetto: *Ho capito, Signor, si!* in *F-dur*, in welcher der eifersüchtige Bräutigam seine verdeckte Wuth darüber, dass er dem vornehmen Cavalier das Terrain überlassen muss, ausspricht und seine Zerline nebenbei mit argen Ehrentiteln tractirt; 3) Die Arie des Ottavio: *Dalla sua pace* („Ein Band der Freundschaft“) in *G-dur*; 4) das Duett zwischen Leporello und Zerline: *Per queste tue manine*, das nach der Arie Leporello's: „*Ah, pietà, signori miei*“, eingeschaltet worden.

Die Auslassung dieser vier Stücke bezeichnet Herr Viol als Frevel und druckt zu ihren Gunsten einen Aufsatz von Gottfried Weber aus der „Cäcilia“ (XI. Band, Heft 44) wieder ab. Allein Nummer 1 und Nummer 3 werden auf allen Theatern gesungen, und auch Nummer 2 hört man überall, wo überhaupt die Rolle des Masetto durch einen wirklichen Sänger besetzt werden kann. Der Charakter dieser Arie: „Hab's verstanden, ja, mein Herr! — Ha, du falsche, glatte Schlange!“ ist vortrefflich, und man vermisst sie nicht gern; indess lässt sich doch nicht läugnen, dass Masetto durch das Duett: „Hurtig, hurtig!“ mit Zerline zu Anfang des ersten Finale's noch weit drastischer charakterisirt wird, und dass folglich die eventuelle Auslassung der Arie in *F-dur* keine gegründete Veranlassung zu dem Ausrufe gibt: „Ist denn alle Kritik ausgestorben im deutschen Vaterlande?“ (S. 14.) Dass sie übrigens einen Bestandtheil der ursprünglichen Partitur, wie sie für Prag geschrieben wurde, bildet und mithin von G. Weber fälschlich unter die späteren Einlagen gezählt wird, spricht allerdings für ihre Beibehaltung.

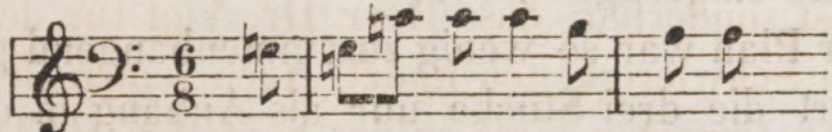
Die wirklich späteren Einlagen (Nr. 1, 3, 4) wurden nicht, wie Dr. Viol sagt, kurz nachher, sondern, wie er selbst aus dem eigenhändigen Katalog Mozart's anführt, erst in Wien, volle sechs Monate nach der ersten Aufführung in Prag, componirt. Der Don Juan ist als vollendet am 28. October 1787 verzeichnet, die drei Einlagen am 24., 28. und 30. April 1788, und zwischen dem Don Juan als Nr. 67 der Werke und den Einlagen als Nr. 79, 80 und 81 liegt die Composition von zwölf anderen Werken. Wie ist es möglich, auf diese Angaben den Schluss zu begründen, „dass die drei Stücke auf einmal und unmittelbar nach einander componirt und also nach einem zusammenhängend gedachten Plane von Mozart seinem Werke eingefügt sind“?!

Dieser Plan war so wenig zusammenhängend gedacht, dass Mozart die drei Stücke nur als Anhang in die Partitur schrieb und nicht einmal die Stellen bezeichnete, wo Elvira und Ottavio ihre Arien anbringen sollten. Er hatte sie nicht für Elvira und Ottavio geschrieben, sondern nur in deren Charakter für die damalige Sängerin und den damaligen Sänger dieser Partien in Wien; sie sind so wenig aus einer beabsichtigten Ergänzung des künstlerischen Baues des Drama's hervorgegangen, dass sie im Gegentheil als Concessionen betrachtet werden müssen. Die gegenwärtigen Stellen der beiden Arien („Mich verlässt der Undankbare“, nach der Register-Arie Leporello's, und „Ein Band der Freundschaft“ nach der Arie der Donna Anna: „Du kennst den Verräther!“) sind ihnen erst durch F. Rochlitz in dessen deutscher Uebersetzung des Don Juan angewiesen und seitdem traditionel geworden. Ulibischeff wollte die Arie der Elvira am liebsten zur Eröffnung des zweiten Actes benutzt wissen.

Alles dies schlägt G. Weber's und Herrn Viol's Schlussfolgerungen über die Nothwendigkeit dieser Stücke für den dramatischen Bau des Don Juan darnieder. Es ist auch gar nichts Neues, was wir in Obigem angegeben ha-

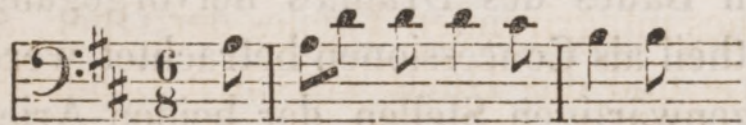
ben, es sind längst bekannte Dinge; aber heutzutage hat man dergleichen vergessen oder nie gewusst, und geht, ohne sich über seinen Gegenstand gehörig in der Literatur zu orientiren, nur geraden Wegs an das Schriftstellern über Kunstwerke.

Auch die letzte Einlage, das Duett zwischen Leporello und Zerline in *C-dur*, verdankt sein Dasein einer Concession, die Mozart dem Localgeschmack des wiener Publicums, und eben nicht dem gebildetsten Theile desselben, gemacht hat, schwerlich aus freiem Willen. Denn das komische Element, welches in der Oper Don Juan neben dem romantischen und tragischen waltet und durch Leporello und Masetto vorzugsweise repräsentirt wird, ist in den Scenen, wo es zu Tage tritt, doch immer mit Humor, ja, häufig mit Ironie gewürzt und greift theils als Contrast zum Tragischen, theils als Ergänzung der Charakterzeichnung in das Ganze ein. So ist z. B. die Furcht Leporello's bei den wilden Blicken des steinernen Comthurs wahrhaft tragikomisch, seine Register-Arie ist voll Ironie, Masetto's ehrliche Tölpelei ist ein echt komischer Gegensatz gegen die Verführungskunst des abgefeymten Cavaliers, der die Lehre des Urahnens von Mephistopheles über die Art, auf welche der Frauen ewiges Weh und Ach so tausendfach aus Einem Punkte zu curiren, gründlich studirt hat. Ja, dieser Don Juan selbst singt mit einer teuflisch zärtlichen Ironie die arme Elvira vom Balcon herab auf die Strasse; sie kann der süßen Melodie:



de - scen - di o gioja bel-la

nicht widerstehen; die Ironie liegt aber hier in der Wahrheit des Gefühls, das jedoch einen anderen Gegenstand hat, indem Don Juan dabei schon an das Kammermädchen denkt, an die er, sobald das Feld rein ist, dieselbe Melodie richtet:



Deh vieni al-la fi - nestra

Und Mozart, so reich an den feinsten Zeichnungen der Charakteristik — man vergleiche einmal diesen Zug mit den vier Trompetern des Königs Heinrich und dem musicalischen Wappen des Lohengrin bei Wagner! — dieser Mozart hätte sich gern dazu hergeben sollen, eine so unwürdige, nicht komische, sondern grob possenhafte Scene, wie die Einlage des Duetts zwischen Leporello und Zerline ist, in seinen Don Juan einzuschmuggeln, oder hätte sie gar als ein organisches Glied in dem Bau des Ganzen betrachtet?

Da wohl nur wenigen, wahrscheinlich keinem unserer Leser die gedachte Scene bekannt ist, denn auf der Bühne ist sie nur in den Aufführungen der ersten Jahre nach Erscheinen der Oper und nur in Wien gegeben worden, so wollen wir zur Rechtfertigung unserer Ansicht ihren Inhalt mittheilen.

Leporello macht sich nach seiner Arie: „*Ah pietà, signori miei*“, aus dem Staube; Don Ottavio bittet die Freunde, seine Geliebte zu trösten, und nach seiner grossen *B-dur*-Arie: „*Il mio tesoro*“, entfernen sich Alle.

Da erscheint auf einmal Zerline wieder; sie hat den Leporello eingefangen, und er ist so gutmüthig, sich von dem zarten Bräutchen herinzerrern zu lassen, denn — er soll ein Duett mit ihr singen. Das Bräutchen ist aber zu einer handfesten Bäuerin geworden, die es weder mit ihren Ausdrücken, noch mit ihren Manieren genau nimmt.

#### Recitativ:

Zerline: Hieher mit dir!

Leporello: Barmherzigkeit!

Z.: Nichts von Barmherzigkeit für deines Gleichen.

L.: Willst du mich denn ausnehmen (*cavarmi*)?

Z.: Haar, Gehirn, Herz und Augen reiss' ich dir aus!

L.: Schätzchen, lass dir sagen —

Z.: Rühre mich nicht an, sonst sollst du gewahr werden, du Abschaum aller Schufte, was der kriegt, der ein Mädchen beleidigt!

L.: O ihr Götter, befreit mich von dieser Furie!

Z.: Masetto! He, Masetto! wo Teufel ist er hingegangen — Leute! — Niemand kommt — Niemand hört —

L.: Sachte, sachte, ich bitte dich — zieh' mich nicht wie ein Pferd beim Schwanz!

Z.: Warte nur ab, wie sich endigt der Tanz! Hieher einen Stuhl!

L.: Da ist einer.

Z.: Setze dich!

L.: Ich bin nicht müde.

Z.: Setz' dich, oder ich reisse dir mit diessen Händchen das Herz aus dem Leibe und werf' es den Hunden vor!

L.: Da sitz' ich. Aber sei so gut und lege das Rasirmesser weg — willst du mich denn barbieren?

Z.: Ja, du Schlingel, ich will dich ohne Seife barbieren!

L.: Ewige Götter!

Z.: Gib mir deine Hand!

L.: Die Hand —

Z.: Nun die andere!

L.: Aber was willst du denn thun?

Z.: Ich will thun, was mir beliebt. (Sie bindet ihn.)

#### Duett:

L.: Bei deinen kleinen Händchen

So weiss und so zart,

Bei diesen frischen Wangen (*fresca pelle*)

Hab' doch Mitleid mit mir.

Z.: Nichts von Mitleid, du Schurke!

Wie eine Tig'rin wüth' ich,

Wie eine Schlang' und Löwin,

Nichts von Mitleid mit dir!

L.: Wie mach' ich mich aus dem Staube —

Z.: Des Tod's, wenn du dich rührst!

L.: O ihr grausamen Götter!

Wer hat in ihre Hände

Mich Armen nur gebracht!

Z.: Verrätherischer Bube!

Hätt' ich nur so wie dich

Auch deinen Herrn in Haft!

L.: Ach, schnüre nicht so feste,

Der Athem geht mir aus!

Z.: Mag er dir nur vergehen,

Du kommst von hier nicht fort!

L.: O Götter, welche Püffe!

Ist es Tag oder Nacht?

Welch Rütteln und welch Stossen,

Verdamnte Finsterniss!

Z.: Wie glühen Freud' und Lust

Der Rach' in meiner Brust!

So muss man mit den Männern

Verfahren, so, nur so!

Dieser Text ist wörtlich aus dem Italiänischen übersetzt, und mag auch zugleich ein Beispiel geben von dem „Humor des Originals“, den Herr Viol in allen deutschen Texten des Don Juan vermisst! Man sieht ihm auf den ersten Blick an, dass er auf die erhabenste Classe des Theater-Publicums berechnet ist.

Nach dem Duett läuft Zerline fort, um Donna Elvira zu holen. Leporello, an den Stuhl festgebunden, bittet einen vorübergehenden Bauer oder Bürger (im Zimmer? auf der Strasse?) um einen Trunk Wasser, versucht, mit den Zähnen seine Bande zu zernagen; es gelingt, und er läuft fort. Zerline kommt mit Elvira zurück, aber der Vogel ist ausgeflogen. Sie beschliessen, dem Ottavio diese Flucht zu melden!! — Das ist das Glied, welches dem Kunstwerke abzunehmen, oder richtiger: nicht aufzudrängen, für einen Frevel gelten soll.

Aber vielleicht ist die Composition dieser flachen Posse so wundervoll, dass es Jammer und Schade ist, dass wir sie nicht mehr auf der Bühne hören? Nun, Mozart bleibt freilich immer Mozart, und bekanntlich hatte er, wie Joseph Haydn, die Macht, die Musik zu „commandiren“, wie es Göthe's Theater-Director im Faust von dem Dichter mit der Poesie verlangt; beide Meister componirten bestellte Sachen fast mit derselben Genialität, wie die

Musik, zu welcher der Drang des Innern sie begeisterte. So ist denn auch diese Einlage immerhin Mozart's nicht unwürdig, aber wenn sie von allen Nummern im Don Juan auch nicht die schwächste ist, so ist sie doch sicherlich die dritte im Bunde der schwachen, den das Duett von Anna und Ottavio (*G-dur*) im Finale und die Arie der Elvira: „*Deh fuggi*“ (*D-dur*), in der Partitur überschrieben: „*Nel stilo di Haendel*“, bilden. Die Opern-Regisseure unseres Jahrhunderts haben deshalb mit sehr richtigem Gefühl diese drei Nummern weggelassen.

Herr Viol erwähnt der Arie: „*Deh fuggi*“ nur in einer Anmerkung, bedauert natürlich auch ihre Auslassung und nennt sie ein „charakteristisches Musikstück“. Wir sind der entgegengesetzten Ansicht und meinen, diese Arie falle ganz und gar aus dem Charakter heraus, den Mozart seiner Elvira durch alles, was sie sonst singt, gegeben hat. Wie er dazu gekommen, eine Arie dieses Stils in eine Partitur wie die des Don Juan einzuschieben, wo die musikalische Charakteristik aller Rollen sonst so fest durchgeführt ist, das ist schwer zu errathen. Man möchte fast mit Ulibischeff auf die Vermuthung einer Ironie kommen, deren Schlüssel der Gedanke des Componisten wäre: „Seht, diesen Stil habt ihr bis jetzt bewundert und bewundert ihn noch! Nun hört einmal, wie er sich zwischen den Nummern meines Stils ausnimmt!“

Wir kommen jetzt zu der Weglassung der Schlussstücke des letzten Finale's.

Es ist sonderbar, dass Herr Dr. Viol für den Schluss der Oper Schwierigkeiten findet. Nach seinen Grundsätzen sollte man erwarten, dass er das Sextett nach dem Sturze Don Juan's in die Hölle mit allen Gründen, die schon oft dafür angeführt worden sind, als da heissen Versöhnung, Beruhigung u. s. w., in Schutz nehmen würde. In der That, seinem musicalischen Werthe nach verdient es, mit Ausnahme des Stückchens Duett, welches den trivialsten italiänischen Phrasen aufs Haar gleicht, weit mehr das Prädicat eines integrirenden Theiles der Oper, als die Händel'sche Arie und das Duett zwischen Leporello und Zerline, zumal da Dichter und Componist diesen Schluss nach dem gewöhnlichen Opern-Zuschnitt für nothwendig hielten. Wir erfahren nämlich aus dem Sextett, was aus den anderen Leuten des Schauspiels wird, die der Teufel nicht geholt hat, und das will doch immer die Galerie wissen, um beruhigt nach Hause zu gehen. Also Elvira geht ins Kloster, Zerline und Masetto „kriegen sich“, Leporello wird fromm, wie ein alter Sünder, Donna Anna bedingt sich Anstands wegen noch ein Trauerjahr aus, und alle zusammen verkünden schliesslich die Moral:

„Wie man lebt, so stirbt man auch.“

Trotz alledem ist auch Herr Viol für den Wegfall des grössten Theiles des Sextetts und will nur das letzte Presto, die Moral, beibehalten wissen. Wie, das werden wir gleich sehen.

Man hat auch hier wieder allgemein sehr richtig gefühlt, dass auf der Bühne das Drama mit dem Sturze des Don Juan endigen müsse, denn die Erzählung einer Katastrophe, die man auf der Scene mit Augen angesehen, ist unerträglich. Aber auch rein musicalisch genommen, z. B. bei Aufführungen des ganzen Finale's im Concertsaale, wie neulich beim Musikfeste in Coblenz, fällt das Sextett gegen die überwältigende Grossartigkeit des Vorhergehenden gar sehr ab und erscheint matt und farblos.

Nun können aber Einige mit dem blossen Wegfallen des Sextetts sich nicht zufrieden geben, sie wollen etwas Anderes an dessen Stelle setzen, einen „künstlerischen Ruhegesang“, wie Franz Kugler sagt, der in dem belletristischen Jahrbuche Argo für 1854 Bemerkungen über Don Juan und Figaro hat drucken lassen.

Nach ihm soll Hector Berlioz folgenden Vorschlag gemacht haben: Die Scene verwandelt sich in eine Kirche; in ihr steht der Katafalk des Don Juan, und der Chor lässt das *Dies irae* aus Mozart's *Requiem* ertönen, womit die Oper schliesst. — Eine Leichenfeier, ein Stück aus einer Todtenmesse für Don Juan, der so eben zur Hölle gefahren ist!! Kolossaler Unsinn!

Das sieht denn F. Kugler doch auch ein und verwirft diesen Schluss und das *Dies irae* dann noch besonders, weil es „nicht das gibt, was wir hier vorzugsweise bedürfen — den künstlerischen Ruhegesang“.

Von diesem selbstgeschaffenen Bedürfniss kann er sich nicht losmachen und gibt dem Gedanken von Berlioz die Wendung, dass eine Leichenfeier für den Comthurs die Oper schliessen solle. Desshalb müsse aber die Capelle, in welcher sie Statt findet, schon früher dem Zuschauer vorgeführt werden. Er fährt dann also fort:

„Hierzu wähle ich die Scene, in welcher das Steinbild des Comthurs zum Gastmahl eingeladen wird. Statt jenes Locals im Freien, in welchem das Reiter-Standbild steht, nehme ich für diese Scene das Innere einer Capelle an, in welche der Mondenschimmer hineinfällt. Hieher, wie in ein gewohntes Asyl, kann sich Don Juan und kann sich hernach Leporello eben so gut flüchten, als in jenen offenen, von einer doch nicht gar hohen Mauer umgebenen Raum. Hier steht das Denkmal des Comthurs, freilich nicht als Reiter-Figur, sondern als einfache Statue zu Fuss, was der Galerie wiederum vielleicht weniger zusagen, was aber schon an sich gescheidter sein wird, indem eine Reiter-Figur aus Stein (statt etwa aus Bronze) in technischem Belange ein bedeutend missliches Ding ist, was zugleich

künstlerisch noch reiner wirken dürfte, und was eben in diesem künstlerischen Bezuge doppelt wünschenswerth ist, um die Gestalt schon hier völlig in derselben Haltung zu zeigen, wie sie hernach in das Gastmahl des Don Juan eintritt. In der Capelle sind die Vorbereitungen zu der bevorstehenden Feier bereits zu erkennen, und Don Juan kündigt die letztere, dies bemerkend, mit ein paar spöttelnden Worten an. Es wird gut sein, wenn auch Donna Anna in der folgenden Scene, in den Worten des einleitenden Recitativs als Grund für ihr ablehnendes Verhalten gegen das eilig drängende Werben Ottavio's ganz kurz anführt, dass die kirchliche Trauerfeier für den Vater ja noch nicht einmal abgehalten sei. Dann kommt das Finale mit seiner rauschenden Lust, mit seinem dämonischen Entsetzen. Die Bühne hat hier durchaus keine Tiefe; es darf, dem Inhalte entsprechend, durchaus kein Saal, sondern nur ein mässig grosses, behagliches Gemach sein. Mit dem Verschwinden des steinernen Gastes brechen die Dämonen herein — Gestalten, in denen das Entsetzenvolle, der grausen Schönheit antiker Furien ähnlich, geädelt und künstlerisch anschaulich erscheint. Es wird finster, Flammen zucken hier und dort empor, Wolkenflöre senken sich über alles, was die Localität bezeichnet, nieder. Wenige schmetternde Accorde leiten am Schluss der Scene nach *B-dur* hinüber. Die Wolkenflöre theilen und heben sich, wie in eine Vision sieht man in jene Capelle hinein, in welcher das Bild des Comthurs steht, und durch deren gemalte Fenster, mehr und mehr emporleuchtend, der junge Morgen hereinbricht. Alles ist zu der heiligen Feier versammelt, vor den Uebrigen Donna Anna und Ottavio (dem ich hier seine Anwesenheit so wenig erlassen kann, wie in der letzten grossen Arie Anna's, bei welcher ihn unsere Bühne gewöhnlich undramatischer Weise durch einen von ihm geschriebenen Brief ersetzt). [!] Alles bleibt aber durchaus im Hintergrund der Bühne, vielleicht sogar durch einen durchsichtigen Flor von dem Vorraume geschieden. Ein ebendort befindliches Orchester übernimmt die Begleitung, und Anna intonirt, in kirchlicher Heiligung die Ruhe nach dem Untergange des Feindes findend, das fromme: „*Lux perpetua luceat ei, Domine, cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es* (aus Nr. 12 des *Requiem*). Der ferne Chor führt das kleine Stück weiter fort und schliesst demselben, als eigentlichen kurzen Schlussgesang, nicht sowohl der Worte als der musicalischen Behandlung wegen, welche zum einfachen Abschluss des Ganzen so vorzugsweise geeignet ist, das — „*Osanna in excelsis*“ (aus Nr. 10 des *Requiem*) an. Während des *Osanna* fällt ganz langsam der Vorhang.

„Ich denke mir diese Schlusscene nicht sowohl dramatisch gehalten, als vielmehr nur wie ein Bild erscheinend,

nur wie symbolisch wirkend; daher diese beiden kurzen Musikstücke, deren Ausführung nur wenige Minuten erfordert, die aber völlig hinreichen, den versöhnenden Gegensatz gegen das Vorige hereinzuführen, in der kurzen, durch Donna Anna gesungenen Intonation doch bestimmt, die geweihte Sphäre zu bezeichnen, in welche ihr Gemüth sich erhob. Daher die kirchlich feierliche Ausstattung, die sich durch das hereinbrechende Licht glanzvoll entwickelt und bei der prächtigen Wiederaufnahme des: „*Et lux perpetua luceat ei*“, am Schlusse des ersten Stückes, durch die volle Gluth der Morgensonne, welche hier durch die farbigen Bilder der Fenster hereinstrahlt, zur erhabensten Wirkung steigert. Aber die einfache Andeutung ist alles, was hier noch gegeben werden darf, und so senkt sich der Vorhang schon bei dem kurzen Schlussgesange des *Osanna* wieder über das Bild herab.“

So weit Kugler. Herr Dr. Viol nimmt die Grab-Capelle und die Todtenfeier an, verwirft aber die Sätze aus dem *Requiem* und lässt dafür von den in der Capelle Anwesenden, zunächst den Damen Anna, Elvira und Zerline das *Presto-Finale* des Sextetts in *D-dur* mit folgenden Textesworten anstimmen:

„Höllenthal des Sünders Lohn,  
Tugend wohnt an Gottes Thron!“

Das ist nun vollends ein seltsamer Gedanke; denn dieses *Presto* passt zur Todtenfeier, wie die Faust aufs Auge!

Es ist kaum nöthig, das Unstatthafte dieser Vorschläge aus einander zu setzen. Hätte Mozart das Schluss-Sextett dem *Finale* nicht angehängt — und wir haben oben gesehen, dass es nur dem Zeitgeschmack und dem Opern-Zuschnitt zu Liebe geschehen ist —, so würde es keinem Aesthetiker auf der Welt eingefallen sein, ein Beruhigungsmittel für die aufgeregten Gemüther, einen Schluss nach dem Schlusse des Drama's zu verlangen. Uebrigens ist der Don Juan trotz des ursprünglich italiänischen Textes eine Volks-Oper in Deutschland geworden, und weil wir ausser ihr und Weber's Freischütz keine haben, so hat das Volk auch ganz Recht, wenn es sich die damit verwachsenen Aeusserlichkeiten nicht nehmen lassen will. Wenn F. Kugler meint, die Galerie würde freilich das Reiter-Standbild des Comthurs vermissen, so zähle ich mich mit zum Galerie-Publicum, und Hunderttausende thun es sicherlich mit mir. Der Kirchhof ist der einzig mögliche Ort für die schön erfundene und von Mozart durch die Accorde, welche die Geisterstimme begleiten, und durch das Duett zwischen Don Juan und Leporello so meisterhaft characterisirte Scene. Nur auf den Kirchhof, auf die seit Christengedenken privilegirte Heimat aller Schauer- und Spukgeschichten, gehört die Scene; jede andere Decoration würde ihr das Gespenstische abstreifen. Und das Pferd

dürfen wir vollends nicht in die Rumpelkammer werfen; selbst Leporello's Anrede:

„Herr Gouverneur zu Pferde!  
Ich beuge mich zur Erde“ —  
ist auf der deutschen Bühne durch die Tradition classisch geworden, und ist auch zehn Mal passender und humoristischer, als Herrn Viol's Uebersetzung:

„O du hochedles Standbild  
Des sel'gen Gross-Comthuren!“

Der ganze Eindruck des „Neigens mit dem Kopfe“ würde verloren gehen, wenn es nicht hoch vom Pferde herab käme, auf welchem man (was dem sonst so kunstverständigen Kugler entgangen ist) den steinernen Mann von der Seite (*en profil*) sieht. Das Kopfnicken einer Statue zu Fuss auf einem Postamente und von vorn (*en face*) gesehen würde pagodenartig komisch sein. Ja, ich gehe noch weiter. Bei welcher Stelle des Duetts überläuft uns ein wirkliches Grausen? Bei dem *C* des Leporello, das dem *E* des Comthurs folgt. Nun behaupte ich geradezu, dass diese gewaltige Stelle, die in zwei Noten die Schauer der Geisterwelt zusammenpresst, nicht halb den musicalischen Effect machen würde, den sie macht, wenn nicht auch das Sichtbare hinzukäme, dass das *E* auf „Ja“ von der Höhe herab tönt, und Leporello mit dem *C* in die Erde zu sinken vermeint.

Was macht den Don Juan unsterblich? Mozart's Musik. Alles Uebrige mit seinen theilweisen Mängeln lasse man doch ja unangetastet; man mäkle auf der einen Seite nicht an Unwesentlichem, und trage auf der anderen nicht Dinge hinein, die nicht darin liegen, wie z. B. die psychologischen Phantasieen über die Haupt-Charaktere der Oper, welche die Donna Anna zu einer gefallenen oder gar den Verführer liebenden Jungfrau, den Don Juan zu einem Ideal der Berechtigung des Sinnlichen im Menschen machen, und was sonst noch mit und ohne Geist Ähnliches hineingedichtet wird. Die Charaktere, wie sie Mozart's Musik geschaffen hat, bedürfen keiner Deutung; lasst nur die Töne walten, und Jeder wird wissen, woran er ist.

Was nun den deutschen Text betrifft, so kann ich wiederum nicht einstimmen, wenn behauptet wird: „man könne nicht leicht etwas finden, das an Trivialität und Jämmerlichkeit ihm an die Seite zu setzen wäre“ (Viol, S. 14). — Dass die deutschen Uebersetzungen des Don Juan ihre grossen Mängel haben, will ich nicht in Abrede stellen; allein für Aenderungen kann nur die Musik den leitenden Grundsatz geben; Abrundung der Verse und Reime, poetische Sprache u. s. w. dürfen erst in zweiter Linie sich geltend machen. F. Rochlitz hat ein unbestreitbares Verdienst durch seine Uebersetzung um den Don Juan; das dürfen wir ihm nicht schmälern. Ueberall aber, wo der

Text nicht mit der Musik in Einklang steht, da muss man ihn ändern; denn das fordert die wahre Pietät gegen Mozart weit mehr, als die Beibehaltung einer jeden Nummer. Aber im Ganzen wird der Tadel des deutschen Textes auch wieder übertrieben. Um nur Ein Beispiel zu geben, so ist die Klage über den Verlust des „Humors“ des Leporello, „aus dem die gangbaren Uebersetzungen einen rohen, dummen, plumpen Tölpel gemacht haben“ sollen (F. Kugler), keineswegs begründet; denn seine Spässe sind im italiänischen Original ebenfalls oft läppisch und scurril. Wir haben oben in dem Text des Duetts mit Zerline schon ein Probchen davon gegeben. Man muss die jämmerlichen Possen, die von den Darstellern des Leporello gerissen werden, nicht auf Rechnung des deutschen Textes schieben; auch die Italiäner sind davon nicht frei. Verhunzte doch der berühmte Lablache die oben angeführte Stelle in der Kirchhofs-Szene so arg, dass er statt des *C* ein schnarrendes *Brrrr!* ausstieß und am ganzen dicken Leibe dabei zitterte!

Will man verdeckte Zoten Humor nennen, so fehlt es dem italiänischen Leporello freilich nicht daran; oder will man etwa behaupten, dass die trockenen Moral-Predigten, die er seinem Herrn hält, in seinem Munde Humor werden? Man vergisst auch hier wieder, dass es Mozart, dass es die Musik ist, welche die roh skizzierte Anlage zu einem humoristischen Charakterbilde gemacht hat.

Was nun die neue Textes-Bearbeitung durch Herrn Dr. Viol betrifft, so räumen wir ihm gern die Schwierigkeit einer solchen Arbeit ein, und geben zu, dass ihm Einzelnes, wenigstens relativ, ganz gut gelungen ist. Im Ganzen aber scheint es doch nicht, als ob hier eine geistvolle und sprachgewandte, dem Original und der Musik sich auf gleiche Weise geschickt anschmiegende Uebersetzung hergestellt worden sei. Vieles ist aus den bekannten Texten aufgenommen, und oft nicht das Beste, sondern gerade das, was man am liebsten anders wünschte, z. B. gleich Anfangs. Donna Anna: „Wie ein wüthend Ungeheuer Will ich dir zur Seite sein“ (*Come furia disperata Ti saprò persequitar*). Eine Furie ist wohl ein Ungeheuer, aber ein Ungeheuer ist nicht immer eine Furie — abgesehen von der falschen Accentuation auf „heu“, da diese Sylbe nicht den Hauptton hat, sondern „Un“. Hier ist die andere Version: „Bis die Rache dich ereilet, Sollst du hier dich nicht befrei'n“ — obgleich keineswegs genügend, dennoch besser. Eben so wenig ist Don Juan's gleichzeitige Rede: *Questa furia disperata mi vuol far precipitar* — durch: „Wie von einem Ungeheuer Muss ich mich von ihr befrei'n“ — genügend wiedergegeben. In einer handschriftlichen Uebersetzung, die mir vorliegt, lautet diese Stelle so:

Anna: Einer Furie Wuth im Herzen,

Lass' ich nimmer dich entflieh'n!

Juan: Dieser Furie wüthend Toben,

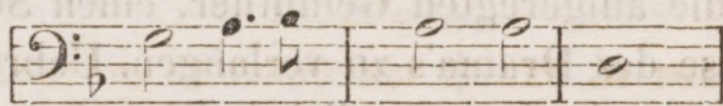
Wird mich ins Verderben zieh'n.

Leporello: Hier ist wahrlich nicht zu scherzen,

Er wird mich ins Unglück zieh'n.

Doch es würde zu weit führen, mehrere Szenen so bis ins Einzelne gehend zu betrachten. Nur das müssen wir noch bemerken, dass einige Verstösse gegen den Sinn des Originals und gegen die Situation nicht beseitigt worden sind, wie es zu verlangen war. So z. B. ruft Ottavio auch hier noch den Dienern in der Scene am Leichnam des Comthurs zu: „Verlasst sie nicht!“ anstatt: *Cercate mi qualche odor, non tardate!* d. h.: Holt schnell etwas Stärkendes — also gerade das Gegentheil.

Um auf den Schluss der Oper zurück zu kommen, so darf es wohl nicht mehr in Frage gestellt werden, ob nach der Scene in *D-moll* zwischen dem Gespenst und Don Juan noch etwas folgen solle; die vollständige Katastrophe der Handlung, der vollständige musicalische Schluss, endlich der moralische Eindruck fordern gebieterisch hier das Ende des Drama's. Aber freilich, die Regie muss dafür sorgen, dass die erschütternde Wirkung der Musik nicht durch Teufelsspek und Feuerwerk vernichtet werde. Nach dem Verschwinden des Geistes treibt den Frevler die Folterqual des Gewissens in Wahnsinn umher; hier und da mag eine Flamme aus dem Boden hervorbrechen, aber die Dämonen, der *Coro di Spettri*, bleiben hinter der Scene und lassen dort ihr furchtbares Unisono auf *a* und *b* ertönen, von dem Männerchor so stark wie möglich besetzt. Erst bei den zwei letzten Tacten des Chors:



vie - ni c'è un mal peg - gior.

Dein harret gröss'-re Qual!

treten die Höllengeister in gemessenem Schritt, aber so gruppiert hervor, dass Don Juan vor ihrem Anblick nach dem Hintergrund flieht, wo in demselben Augenblicke — aber ja nicht früher! — sich der Höllenschlund öffnet. Dann kann sogar auch der Feuerregen mit dem *D-dur*-*Accord* losplatzen und während der letzten neun Tacte des Orchesters seinen Funkenschleier vor die handgreifliche Spedition des Frevlers in die Hölle ziehen.

L. B.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** In der musicalischen Gesellschaft spielte Herr Schauweil aus Düsseldorf, ein früherer Zögling der hiesigen Musikschule, das *C-moll-Concert* von Beethoven und ertönte mit Recht grossen Beifall. Er ist, seitdem wir ihn das letzte Mal hörten, gar bedeutend fortgeschritten, sowohl in der Technik, als im musicalischen Ausdruck.

Eine neue Sinfonie, Nr. 3, von Jul. Rietz fand in ihrem ersten Satze getheilten Beifall, der sich jedoch bei den übrigen Sätzen, namentlich beim Finale, zu einem allgemeinen gestaltete.

Herr Brinkmann aus Hagen, auf der Musikschule zu Leipzig gebildet und jetzt von Paris, wo er sich zwei Jahre lang aufgehalten, zurückgekehrt, trug eine Phantasie von Servais für das Violoncell, eine von jenen lose zusammengeflochtenen Salon-Compositionen, die nur auf Virtuosität, oft nur auf eine specielle oder individuelle Virtuosität berechnet sind, mit lobenswerther Technik vor. Noch bessere Gelegenheit, sein vorzügliches Spiel, seine Sicherheit und Fertigkeit in allen Lagen und seine Bogenführung zu würdigen, gab er uns in einem Privat-Cirkel durch den Vortrag zweier grosser Violoncell-Concerte, die uns neu waren, eines von Molique für Piatti componirt, das andere von Goltermann in Frankfurt am Main — beide in gediegenem Stil geschrieben und dennoch brillant, besonders das letztere, in welchem wir ein sehr hübsch gemachtes und recht anmuthendes Concertstück kennen lernten. An Schwierigkeiten fehlt es in beiden Concerten nicht, die jedoch von Herrn Brinkmann mit voller Reinheit und grosser Leichtigkeit überwunden wurden. Der junge Künstler ist bereits im Besitz so vorzüglicher Eigenschaften, dass es ihm nur an einem guten italiänischen Instrumente fehlt, um sie vollständig geltend zu machen.

**Köln.** Capellmeister F. Hiller ist mit der Composition einer tragischen Oper beschäftigt, zu welcher Moriz Hartmann das Gedicht gemacht hat. Derselbe Dichter hat bekanntlich auch den Text zu dem Oratorium *Saul* dem Componisten geliefert.

In den Nachrichten über jetzt lebende Violinisten in Nr. 21 dieser Blätter (vom 22. Mai d. J.) ist nach der eigenen Angabe des Künstlers zu berichtigen, dass Henri Vieuxtemps nicht den 20., sondern den 17. Februar 1820 zu Verviers geboren ist.

C. B.

**Frankfurt a. M., 2. Nov.** Fräul. Francisca Veith hat die hiesige Bühne verlassen, um ein Engagement bei dem Hoftheater in Kassel anzunehmen. Der Abschied, den ihr das Publicum bereitete, war ein sehr ehrenvoller und bewies, wie sehr die talentvolle Sängerin hier zum Liebling geworden war. Am 28. October sang sie in dem ersten diesjährigen grossen Concerte, das der Rühl'sche Gesang-Verein gab, die Partie der Alceste in der gleichnamigen Oper von Gluck. Wenn auch die ganze Aufführung eine sehr gelungene, so war es namentlich Fräulein Veith, welche die Krone des Abends errang. Das Publicum und namentlich sämtliche Musikfreunde waren darüber einig, dass sie nie so schön gesungen und besonders einen dramatischen Ausdruck entwickelt hat, den man bei einer Coloratursängerin sonst nicht leicht findet. Am Sonntag den 31. October trat Fräulein Veith zum letzten Male im Theater als Norina in *Don Pasquale* von Donizetti auf. Diese Oper, eine der melodiossten des fruchtbaren Componisten, hat bei keiner deutschen Bühne Wurzel fassen können, während sie hier den entschiedensten Erfolg hatte. Allerdings dürfte nicht leicht eine andere Bühne diese Oper so besetzen können. Das Haus war an diesem Abend überfüllt, und Fräulein Veith erhielt die ehrendsten Beweise der Anerkennung. Sie ward nach jeder ihrer Arien, nach jedem Acte und am Schlusse drei Mal hervorgerufen, und Blumen und Kränze flogen ihr

von allen Seiten zu. Sie war sichtlich ergriffen, und der Abschied von Frankfurt mag ihr bei der Liebe, die sie hier genoss, nicht leicht geworden sein. Das Publicum wird sie in gutem Andenken behalten.

Eine neue Oper von Berlioz. Eines jener guten Geschicke, die den Provinzbewohnern versagt zu sein scheinen, kam denjenigen Personen zu Statten, welche jüngst in den Salons des Herrn Georg Kastner in Strassburg versammelt waren. Unser gelehrter Mitbürger hatte sie freundlichst zu der Vorlesung des Gedichtes einer Oper in fünf Acten geladen, welche Berlioz, sein Gast durch einige Tage, für die kaiserliche Akademie der Musik vollendet hat. Da sowohl Text als Musik dieser Oper von Berlioz sind, so begreift man leicht das besondere Interesse, das dieser Vortrag eines noch nicht herausgegebenen Werkes durch den Verfasser selbst, Musiker und Dichter zugleich, erzeugen musste, besonders da der Verfasser eine so hervorragende Persönlichkeit ist.

Der Stoff dieser Berlioz'schen Oper ist dem hohen classischen Alterthume angehörig, aber nach modernem Zuschnitt behandelt, und zwar in Bezug auf die scenische Entwicklung jener Ausnahms-Gattung zugebildet, welche der Verfasser von „*Romeo und Julie*“ geschaffen hat. Man muss sagen, dass unter diesen Umständen Berlioz durch keinen besseren Librettisten als sich selbst hätte bedient werden können, und dass Alles dadurch gewinnen wird, dass in diesen Formen und dem Plane nach bis nun beinahe ohne Gleichen dastehenden Werke Text und Musik aus Einem Kopfe entsprungen sind. Das Gedicht enthält dramatische Situationen in grosser Zahl; viele derselben werden eine ergreifende Wirkung hervorbringen müssen, nach jener zu schliessen, welche sie bei der Lesung hervorbrachten. Was die musicalischen Situationen, die Gelegenheiten zu melodischen Motiven anbelangt, so hat der Dichter sie dem Tonsetzer mit wahrhaft väterlicher Schwäche zur Verfügung gestellt, was das Publicum der Oper, wie wir hoffen, gutheissen wird. Sie entspringen übrigens aus der Natur des Gegenstandes selbst, der, wie wir gesagt haben, dem heidnischen Alterthume entlehnt ist, wo die lyrische Kunst in so grossen Ehren stand.

Herr Berlioz hat seiner Oper ungewöhnlich grossartige Dimensionen gegeben und war besorgt, sie mit allen unseres Tages zum Erfolge eines dramatischen Werkes unerlässlichen Bedingungen zu umgeben. So verlangt die Dichtung eine glänzende Inszenesetzung, die unsere Homerischen und Virgilischen Erinnerungen wachrufen wird, einen bunten Wechsel der Ansichten, mythologische Scenen, ein graziöses und malerisches Ballet, das ist: eben so viele Elemente, die geeignet sind, das Tragische der Handlung zu mässigen und den Glanz des Schaustückes zu heben. Dabei ist zu bemerken, dass die symphonischen Entwicklungen, der scenischen Anordnung gemäss, riesig zu sein verheissen.

Die Proben der — bald hätte ich den Titel verrathen! — werden demnächst unter dem besonderen Patronate des Kaisers beginnen, und bald wird Paris die erste Oper von Berlioz würdigen, die aus mehr als Einer Ursache berufen ist, eine lebhafte Sensation hervorzurufen, und von welcher man in Strassburg, Dank der Courtoisie des Herrn Kastner, einen literarischen Vorgeschmack erhalten hat.

(*Courrier du Bas-Rhin.*)

Bei dem Geigenmacher Anton Fischer in Wien (Stadt, Tuchlauben Nr. 558) sind jetzt mehrere schöne und ausgezeichnete musicalische Instrumente zu haben, namentlich eine sehr schöne und gute Doppel-Pedalharfe von Erard in Paris, eine einfache Pedalarharfe von Brunner in Wien, eine echte Violine von Straduari, eine dito von Nikolaus Amati, grosses Format, dann mehrere andere vorzügliche Geigen, Violen, Violoncelle der besten italiänischen und deutschen Meister.

**Berlin.** Am 1. November wurde die Hof-Opernsängerin Fräulein Trietsch beerdigt. Die talentvolle Künstlerin ist in der Blüthe ihrer Laufbahn, im 28. Jahre ihres Alters gestorben.

**Baden-Baden.** In einem von Herrn Alary gegebenen Concerte spielte die Gräfin Kalergis die Kreutzer-Sonate von Beethoven mit Sivori. In einem anderen von Jos. Wieniawski spielte unter Anderen auch Herr Colosanti das „Miserere“ aus Trovatore auf dem Ophikleid. — Für das Concert der Ernesta Grisi im Salon des Fleurs hat Meyerbeer, der einige Tage hier verweilte, zu einer reizenden Ballade von Méry, „Le Revenant du vieux Château“, Musik gesetzt, welche bei der Declamation ausgeführt wurde.

**Hannover.** Die Oper Vampyr von dem gefeierten Hof-Capellmeister Marschner wurde neuerdings mit ungeheurem Success gegeben. Herr Degele gab den Vampyr mit allem, was dazu gehört, Stimme, Gemüth, Vortrag und edlem, männlichem Anstand. Auch war Fräul. Held reizend als Emmy. Marschner wurde gerufen, so wie auch die Mitglieder.

**Braunschweig.** Unsere Oper entwickelt seit ihrer Wiedereröffnung (18. Juli) eine bedeutende Thätigkeit und brachte in rascher Aufeinanderfolge und in vortrefflicher Aufführung Fidelio, Don Juan, Figaro's Hochzeit, Joseph, Jessonda, Lustige Weiber, Czaar und Zimmermann, Waffenschmied, Stradella, Zampa, Maurer, Falschmünzer, Hugenotten, Lucrezia, Lucia, Liebestrank, Barbier und Romeo zur Darstellung, also achtzehn verschiedene Werke im Zeitraume von acht Wochen. Besonderer Feliebtheit erfreuen sich die Damen Prause, Storch und Meller, der Bassist Thelen und der neugewagte Bariton Weiss. Der Tenor Stolzenberg erwirbt sich den grössten Beifall in Spiel-Parteien wie „Maurer“, Georg im „Waffenschmied“, Nemorino im „Liebestrank“; der Tenor Siegel in den italienischen Opern Lucrezia, Lucia u. s. w. Eine sehr gelungene Leistung des Letzteren war der Joseph in Méhul's gleichnamigem Meisterwerke. — Eine vortreffliche Aufführung von Haydn's „Schöpfung“ unter Leitung des Hof-Capellmeisters Abt verdient noch besondere Erwähnung. Die gegen 300 Stimmen starken, durch die Sing-Akademie und den Männergesang-Verein besetzten Chöre leisteten ganz Vorzügliches; von den Solisten ist besonders Herr Thelen als Raphael und Herr Himmer als Uriel hervorzuheben. Letzterer, der seit einigen Jahren stimmkrank war, ist wieder im vollen Besitze seiner Stimmittel, mit denen er die weiten Hallen des Domes mächtig erfüllte. Sein Auftreten auf der Bühne steht demnächst bevor. — Der unter der Leitung des Hof-Capellmeisters Abt stehende Männergesang-Verein gab bei Gelegenheit einer Sängerfahrt ein Concert in Hamburg, welches einen glänzenden Erfolg hatte. Die hamburger Blätter waren des Lobes der ausserordentlichen Leistungen dieses Vereins voll.

An Ignaz Lachner's Stelle dirigirt Capellmeister Eschborn, Vater der berühmten Sängerin Natalie Eschborn (Frassini) jetzt die Oper in Hamburg.

**Wien.** Vielen Anfragen zu entsprechen, sind zu dem im k. k. Hofburgtheater in Wien gegebenen Trauerspiele „Des Meeres und der Liebe Wellen“ von Grillparzer die hierzu componirten Entr'actes von Horzalka durch die Kunst- und Musicalienhandlung F. Glöggel und Sohn für alle Theater in Partitur zu beziehen. Für Pianoforte ist bereits erschienen: Entr'acte im 3. Acte 15 Kr. Zwei Priesterchöre, Pianoforte mit Gesang, 15 Kr.

Nach der Hamburger Reform ist der Violoncellist Bernhard Hildebrand Romberg, ein Nachkomme von Bernhard Romberg, auch unter den Opfern, welche der Brand des Dampfschiffes Austria gefordert hat. Sein Violoncell, ein ganz ausgezeichnetes Instrument, soll zu 30,000 Mark versichert gewesen sein.

Rubinstein, der seine Vaterstadt Moskau nach sechsjähriger Abwesenheit im September wieder besuchte, erhielt von den daselbst garnisonirenden donischen Kosaken eine glänzende Serenade, als Ausdruck der Verehrung über die von Rubinstein componirte Oper „Dimitri, der Donische“, die einen Helden jener Reiterschar verherrlicht.

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

### BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

- Clementi, M., Sonaten für das Pianoforte. Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe. Nr. 47 bis 52. 1 Thlr. 22½ Sgr.
- Grützmacher, F., Op. 42, Concert (Nr. 2, G-dur) für d. Violoncell mit Begleitung des Orchesters 4 Thlr. mit Begleitung des Quartetts. 2 Thlr. 10 Sgr. mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.
- Gurlitt, C., Op. 21, Sonate (Nr. 4, F-dur) f. d. Pianoforte. 1 Thlr.
- Hering, C., Oeuvres de Piano.  
Op. 24. Le Chant des Campanelles. 12 Sgr.  
„ 26. Polka capricciosa. 12 Sgr.  
„ 32. Le Chant des Lilas. Mélodie. 10 Sgr.  
„ 33. La Neige de fleurs. Valse. 20 Sgr.  
„ 34. Regrette-Espère. Mazourka. 18 Sgr.
- Köhler, L., Op. 68, Kleine Genrestücke für den Clavier-Unterricht. 18 Sgr.
- Lux, Fr., Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. 2 Thlr. 20 Sgr.
- Mendelssohn-Bartholdy, F., Marche tirée du Capriccio Oeuv. 22. pour le Piano à 4 mains par F. L. Schubert. 18 Sgr.  
— — La même pour Piano seul. 12 Sgr.  
— — Op. 35. Sechs Präludien und Fugen für das Pianoforte. Arrang. f. d. Pianoforte zu 4 Händen. 2 Thlr. 20 Sgr.
- Paganini, Grandes Etudes, transcrites pour le Piano par Fr. Liszt, séparées. Nr. 1, 15 Sgr. Nr. 2, 12 Sgr. Nr. 3, 18 Sgr. Nr. 4 et 5 à 10 Sgr. Nr. 6, 20 Sgr. — 2 Thlr. 25 Sgr.
- Porpora, N., Solfeggi fugati ad una e a due voci in chiave di Sol, con accompagnamento di Pianoforte di G. Nava. Fasc. I e II à 1 Thlr. 2 Thlr.
- Reinecke, C., Op. 46, Overture zu Hoffmann's Kindermärchen vom Nussknacker und Mausekönig. Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen. 18 Sgr.
- Schumann, R., Zigeunerleben. Op. 29, Nr. 3, für Männerchor mit vierhändiger Pianoforte-Begleitung eingerichtet von Joh. Herbeck. Partitur und Stimmen. 25 Sgr.
- Talaxy, A., L'Aigrette. Polka-Mazourka pour le Piano. 15 Sgr.  
— — Polka-Mazourka sur la Reine Topaze pour le Piano. 18 Sgr.
- Lobe, J. C., Lehrbuch der musicalischen Composition. Erster Band. 2. Auflage. 3 Thlr.

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

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

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

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