

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 25.

KÖLN, 20. Juni 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Die Nachblüthe der deutschen Tonkunst. — Aus Leipzig (Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner unter Dr. Langer — „Der Abt von St. Gallen“, komische Oper von G. Franz und Herther). Von Dr. Oscar Paul. — Aus Münster (Die verfllossene Concert-Saison). Von F. — Nachtrag zum Art. II. über das vierzigste niederrheinische Musikfest. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Mannheim, „Loreley“, Oper von E. Geibel und Max Bruch — Herr E. de Coussemaker in Lille).

Die Nachblüthe der deutschen Tonkunst*).

Noch mehr, wie das in der älteren französischen Declamations-Oper begründete Musik-Drama, ist die Programm-Musik eine dem innersten deutschen Wesen fremde Erscheinung; ihr moderner Erfinder ist der Franzose Berlioz, und Liszt, der ja auch seine Bücher französisch schreibt, zeigt sich in der „symphonischen Dichtung“ dem französischen Geiste verwandt. Die Programm-Musik, die Abart der Instrumental-Musik, welche, um verstanden zu werden, einer besonderen Erklärung bedarf, verläugnet, indem sie zugleich das jeder Kunstübung nothwendige Formgesetz für nichts achtet, den ersten und wesentlichen Zug deutscher Instrumental-Musik: die Idealität. Mit welchem Grunde sich die Pfleger und Vertreter dieser Richtung auf Beethoven berufen, darauf glauben wir bereits zur Genüge geantwortet zu haben, und was Schumann betrifft, so ist man eben nur auf dessen unkünstlerische Anfänge zurückgegangen. Die von dem heidelberger Studenten geschriebenen „Papillons“ (Op. 2) erschienen Brendel wirklich so bedeutsam, dass er, der sonst nichts von Schumann näher bespricht, sie (a. a. O. S. 506 ff.) „besonders hervorheben“ zu müssen glaubte**).

*) So lautet die Ueberschrift des 15. Capitels der „kurzen Geschichte der Musik“ von Dr. Jos. Schlüter, welche demnächst im Verlage von W. Kugelmann in Leipzig erscheinen wird. Wir machen mit Vergnügen auf diese Schrift (von etwa 220 Seiten) durch auszugsweise Mittheilung des Schlusses des letzten Capitels aufmerksam. Dieses Bruchstück allein wird den Leser schon in Stand setzen, auf die gesunden Ansichten zu schliessen, welche das Ganze durchdringen, und er wird der Erscheinung des Buches um so mehr mit Verlangen entgegen sehen, als es Zeit ist, die Irrlehren anderer Compendien der Musikgeschichte aus den Conservatorien zu verdrängen. Die Redaction.

**) „Der Inhalt, das Phantasiebild, welches zu Grunde liegt, ist die Schilderung eines Balles, natürlich nicht (?) eine äusserliche Copie, nicht ein Abmalen der Ereignisse durch Töne, sondern Schilderung des Eindrucks, der Stimmungen bei einem

Die späteren Compositionen Schumann's sind von der Tendenz, Begebenheiten in äusserlicher Folge abzuschildern, durchaus frei. Er erklärt sich ausdrücklich gegen die Berlioz'schen Programme, die ihm „alle freie Aussicht benahmen“, und selbst die Ueberschriften einzelner Tonstücke will er nicht allgemein angewandt wissen; er verwahrt sich dagegen, dass man, was seiner Persönlichkeit entsprach, nun auch sofort zur Regel erhebe. „Ein nicht gutes Zeichen für die Musik bleibt es immer, wenn sie einer Ueberschrift bedarf; sie ist dann gewiss nicht der inneren Tiefe entquollen, sondern erst durch irgend eine äussere Vermittlung angeregt. Dass unsere Kunst gar Vieles ausdrücken, selbst den Gang einer Begebenheit in ihrer Weise verfolgen könne, wer wird es läugnen? Die aber,

Balle. — — Hin und wieder zwar werden auch Aeusserlichkeiten gezeichnet, aber es schwimmt im Ganzen Subjectives und Objectives phantastisch in einander. — — Die erste Nummer, ein langsamer Walzer, spricht schon diese nächtliche Phantasterei und Träumerei ganz entschieden aus; schon in dieser Kleinigkeit ist Schumann's Individualität ausgeprägt. Ihr voran geht eine kurze Einleitung in vier Tacten; die Empfindung beim ersten Eintritte in den Saal scheint mir darin dargestellt. Die Tanzenden treten aus einander in Nr. 2, die Versammlung wogt bunt durch einander. In Nr. 3 springt Bajazzo herein und macht allerlei täppische Geberden. Eine Nummer leidenschaftlicheren Ausdrucks, $\frac{3}{8}$ -Tact, dann eine träumerische Polonaise führen weiter in die Mitte der Situation. In Nr. 10 erklingt die Ballmusik nur noch von fern; in einem Nebenzimmer entspinnt sich ein zärtliches Zwiegespräch. Die Liebenden kehren zurück in den Ballsaal. Die Thüren werden geöffnet und die Tanzmusik wird wieder hörbarer. Es folgt eine Polonaise von stürmischerem, lebendigerem Charakter im hellen *D-dur*, das Ganze beschliesst der Grossvater-Tanz. Die Melodie des Walzers, welcher die Scene eröffnete, lässt sich gemeinschaftlich mit diesem wieder hören; endlich entfernen sich die Gäste und es wird stiller. Die Lichter verlöschen, es schlägt 6 Uhr (im hohen *A* des Discants), der letzte Gast schleicht nach Hause, ein Ton nach dem anderen verklingt.“ Wir fragen, ob das nicht eine ganz äusserliche, realistische Schilderung ist? es fehlte nur noch, dass wir erführen, wann der Ball angefangen und wie die Damen Toilette gemacht!

welche die Wirkung und den Werth der so entstandenen Gebilde prüfen wollen, haben eine leichte Probe, sie brauchen nur die Ueberschriften wegzustreichen.“ In der That fällt der Werth dieser angeblich „charakteristischen“ Musik durch die einfache Bemerkung zusammen, dass die meisten Ueberschriften nachträglich erfunden werden; nur sind die neuen „Tondichter“ selten so aufrichtig, wie jener, der unseren Rath begehrte, ob er seine neu verfertigte Overture „Minna von Barnhelm“ oder „Clavigo“ überschreiben solle, oder der von Ambros („Gränzen“ u. s. w. S. 136) aufgeführte, „ziemlich renommirte“ Pianist, der in der Wahl des Titels für eine grosse Etude nur noch zwischen „Abd-el-Kader“ und „Der Rheinfall bei Schaffhausen“ zweifelhaft war. „*Une fille est-elle dépourvue de beauté, d'esprit et de dot, on nous vante son caractère.*“

Hector Berlioz, nicht „einer der“, sondern der „Hauptträger der neueren Entwicklung“, welche den Mangel idealer Grösse und künstlerisch einheitlicher Gestaltung durch sinnliche Illusion und „grossartiges Detail“, das Incorrecte der Zeichnung durch ein reicheres Colorit ersetzen zu können meint, wurde in einem Städtchen des Isère-Departements am 11. December 1803 geboren. Nach dem Willen seines Vaters, der selbst Arzt war, sollte er in Paris Medicin studiren, aber es wollte nicht. Als ihm in Folge seiner Erklärung jede Unterstützung von Hause entzogen wurde, liess er sich einige Monate als Chorist bei einem Vaudeville-Theater gebrauchen, gab dann Singstunden und brachte es so endlich doch dahin, dass er seine Studien im Conservatorium vollenden konnte. Er erhielt (1830) für seine Cantate „Sardanapal“ den Preis und ein Reise-Stipendium nach Italien. Im Jahre 1832 nach Paris zurückgekehrt, brachte er daselbst seine Symphonieen: „*Sinfonie fantastique. Episode de la vie d'un artiste*“, und: „*Harold en Italie*“, zur Aufführung. Beide schildern eigene Erlebnisse: jene seine in wilder Leidenschaft für eine Schauspielerin erzeugten Traumgesichte (endend mit Henkermarsch, Guillotine und Hexensabbat), diese, mit obligater Bratsche (Harold!), die in Italien von Land und Leuten empfangenen Eindrücke: Harold im Gebirge, Scenen der Melancholie, des Glückes und der Freude — Pilgerzug — Ständchen in den Abruzzen — Orgie der Banditen. Mit Byron's Childe Harold (4. Gesang) hat die Symphonie weiter nichts gemein, er hätte sie eben sowohl, wie Ambros sagt, *Berlioz en Italie* oder auch nach der gewöhnlichen Weise ganz allgemein *Souvenirs d'Italie* überschreiben können.

Ein ganzes Dichterwerk, Shakespeare's „Romeo und Julie“, durch die Mittel des Orchesters zur Darstellung zu bringen, versuchte Berlioz in der „dramatischen Symphonie“ *Roméo et Juliette*. Auf die Einleitung über die erste

Scene der Tragödie (*Dispute*) und einen vom Chor gesungenen „Prolog“ mit zwei eingelegten Liedern (Strophened für Alt: Lob der Liebe, Italiens und Shakespeare's — Tenor-Solo: „Erzählung von der Fee Mab“) folgen, wiederum durch Chor- und Instrumentalsätze erläutert und verbunden, die Hauptscenen des Drama's: Romeo's Melancholie, Ball bei Capulet — die Balconszene — die Fee Mab (ein der Erzählung Mercutio's entnommenes Motiv) — die Scene in der Gruft. Berlioz hat seine Absicht, Shakespeare musicalisch zu reproduciren, nicht erreicht, denn er verstand es nicht, die Menge der nur durch die genaueste Kenntniss der Dichtung verständlichen Einzelheiten unter die Einheit einer künstlerischen Idee zu sammeln, d. h. das Einzelne nach den Gesetzen der musicalischen Construction zu gruppiren und zu einem harmonischen Ganzen zu ordnen. Daher that er besser, in der Faust-Legende die symphonische Form nicht anzuwenden und sich auf die Wiedergabe einzelner Scenen zu beschränken: Einleitung, Rakoczy-Marsch (statt des Soldatenliedes), Bauerntanz unter der Linde, Mephisto's Floh- und Rattenlied u. s. w.

Als originel erfundene Musikstücke — in strengem Bezuge auf das Ganze beide *hors d'oeuvre* — sind der Rakoczy-Marsch und das Scherzo „*La fée Mab*“ berühmt geworden, gekannt wenig. Berlioz berechnete die Effecte seiner Instrumentation für eine so starke Besetzung (mindestens fünfzehn erste und eben so viele zweite Violinen, zehn Violinen u. s. w.), dass, von Anderem abgesehen, seine Werke schon deshalb keine Verbreitung finden konnten. Als er aber auch in Paris „keine nachhaltige Theilnahme fand“, d. h. als die Franzosen es salt hatten, unternahm er im Jahre 1843 eine Kunstreise nach Deutschland, kam jedoch hier, wie Brendel meint, noch zu früh. „Man war damals bei uns noch nicht reif für die Berlioz'schen Neuerungen.“ Das Einzige, womit Berlioz gleich damals Anerkennung gewann, war das glänzende, phantastische Colorit, das er seinen an sich wenig bedeutenden Compositionen zu geben wusste. Unter den Wenigen, die für ihn als Componisten eintraten, war auch Liszt. Dieser lud ihn sogar im Jahre 1852 nach Weimar, wo unter seiner Leitung die Romeo-Symphonie, die Faust-Legende und die Oper „Benvenuto Cellini“ (deren zweites Finale der Carneval) zur Aufführung gelangten. — Das einzige gesunde und einheitlich gedachte Werk, das die durch Berlioz begründete Richtung hervorgebracht, ist die Symphonie-Ode „*Le Désert*“ (die Wüste) von Félicien David (geb. 1810); die späteren Symphonie-Cantaten: „Moses auf Sinai“ und „Columbus“, hatten, wie auch seine Opern, nur geringen Erfolg.

War bei Berlioz noch Einiges anzuerkennen, so führt uns die „Symphonische Dichtung“ Liszt's hart an die

Gränze, wo die Musik Kunst zu sein aufhört; sie wird durch principielle Bevorzugung des Gedankenhaften, „Hochsymbolischen“ Negation ihrer selbst — *cogitat, ergo non est*. „Musik des Geistes“, die dem Geiste das Wort und der Musik die Seele nimmt! Dass Liszt für musicalische Behandlung zum Theil höchst undankbare Stoffe wählte, ist bei Beurtheilung der symphonischen Dichtungen wohl zu berücksichtigen; zugleich aber wird man gestehen müssen, dass die in denselben herrschende Formlosigkeit keineswegs charakteristisch und durch den Gehalt bedingt war. Näher besehen, ist die symphonische Dichtung ein gar verwunderliches Gegenstück zur alten Suite: sie will als Ganzes etwas bedeuten, ohne im Einzelnen etwas an sich Klares und Verständliches gesagt zu haben. „Natürlich geht Alles in Einem Zuge ohne Unterbrechung fort und ein Theil geht und wächst in den anderen hinein, ohne es zu einer geschlossenen und gerundeten Gestalt gebracht zu haben — das Geschlossene und Gerundete ist eben erst die ganze symphonische Dichtung.“ So Ambros, der halbe Lobredner Liszt's, von den „Idealen“; ihm gehört auch das vortreffliche Wort: „Diese Werke sind nicht, sie bedeuten!“ Dass übrigens in der langen Reihe der symphonischen Dichtungen (z. B. im Faust, Tasso und Prometheus) auch annehmbare und wirksame Musikstücke vorkommen, ist bei einem Musiker wie Liszt wohl natürlich, der Eindruck des Ganzen aber bleibt leeres, schauerliches Missbehagen, das sich an manchen Orten selbst in ungehöriger Weise Luft zu machen gesucht hat. Als Virtuose ist Liszt eine einzige Erscheinung, als Schriftsteller gebührt ihm unter den Musikern eine hervorragende Stelle, als Componist blieb er, was er in seinen zahlreichen *Partitions de Piano*, Paraphrasen, Transcriptionen (Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Meyerbeer, Verdi u. s. w.) gewesen war — Uebersetzer.

Was Liszt in der symphonischen Dichtung vergeblich, versuchten Andere, nach dem Beispiele Mendelssohn's und — Beethoven's, in der Overture, welche mit Aufgabe der speciellen Beziehungen den Gesamt-Charakter der Dichtung in wohl begränzten, musicalisch schönen Formen darstellen soll. Zu den besseren der letzthin erschienenen gehören die Gade's zu „Hamlet“ und „Michel Angelo“ [?], Schindelmeisser's zu „Uriel Acosta“ (diese allerdings stark an Meyerbeer erinnernd) und Wold. Bargiel's zur „Medea“, W. Taubert's zu Shakespeare's „Sturm“, K. Reinecke's zu „Alladin“ und „Dame Kobold“. Leider hat sich aber auch eine beträchtliche Zahl minder begabter Componisten dahinter gemacht, und geht das so fort, so werden wir bald für jedes Drama eine besondere Overture haben. Zum Schlusse kämen dann wieder die kleinen Ueberschrifts-Musiker, die poetischen Clavierspieler, welche

in der frommen Absicht, einen poetischeren, charakteristischen Inhalt darzustellen, uns allein mit ihrem armen Ich quälen. „Sie toben, wie vom bösen Geiste getrieben, Und nennen's Freude, nennen's Gesang.“ Ihre Werke zeigen dem blödesten Auge die beiden Merkmale, woran Goethe vorzugsweise den Rückgang unserer Dichtungs-Epoche und ihre Auflösung, so wie die Unfruchtbarkeit der Dichter erkannte: die Ausbildung des Technischen und die Richtung nach dem Subjectiven (vgl. Gervinus' Geschichte der deutschen Dichtung, V, S. 659). Und auch bei den grösseren Werken haben gerade die gerühmten engeren Beziehungen der Musik zur Poesie nur einen subjectiven Grund, gerade diese neueste Errungenschaft hat Alles verrückt und durch einander geworfen, und es wird die höchste Zeit, es allseits zu erkennen, dass die Gränzen der Kunst nothwendig auch die Gränzen des Schönen sind*).

Wie in der Oper durch Wagner, so ist in der Instrumental-Musik durch Berlioz und Liszt das künstlerische Gleichgewicht zwischen der Form und dem geistigen Gehalte gestört, und unsicher schwankt die Kunst zwischen ihren entgegengesetzten Polen, einem crassen Realismus und einem abstracten Idealismus, ohne deren lebendige Mitte zu finden. Man ist im Princip weiter vorgeschritten, als in der Ausführung. Aber nicht welche Ziele sich der Künstler gestellt, was er sich bei seinem Werke gedacht, kann uns kümmern, sondern nur, was er kann und schafft; Anerkennung und ungeheuchelte Theilnahme wird er nur dann finden können, wenn er, was er wollte, auch wirklich mit den Mitteln seiner Kunst erreicht. „Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst“, sagt der grösste aller Kunst-Philosophen, Lessing, „kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist. Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historien, um Historien zu malen, und bedenken nicht, dass sie dadurch ihre Kunst zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der anderen Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, dass ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert.“

Bei den Nachahmern, den Componisten *à la* Liszt und Wagner, stellt sich die Sache natürlich erst recht schlimm. Diese Herren thaten, als brauche man sich nur bequem gehen zu lassen, um genial und modern zu sein, sie componiren im Grunde nicht mehr, sie poniren einfach und

*) „Welch ein Schweifen, Welch ein Irren!

Alle Gränzen wild verwirren,

Unsre Zeit nimmts für Genie.

Tonkunst will Gedanken klingen,

Dichtkunst eitel Farben bringen,

Malerei malt Poesie.“

Eman. Geibel.

[*]

verlangen dann, dass man nach Anweisung des Programms oder der Ueberschrift etwas daraus mache. Was gemacht worden ist, braucht nicht mehr gemacht zu werden, und was gemacht werden kann, muss gemacht werden. Zum Glück ist aber die Zahl derer, welche sich mit gleichem Frevelmuthe an der Form versündigten, nur sehr klein, und ob sie auch triumphiren, dass ihre guten Freunde ihnen den Frevel gegen die heiligen Gesetze der Kunst als höheren Beruf und treue Förderung des Wahren und Schönen anrechnen und alle Andersdenkenden mit den Regulativen einer neu erfundenen Aesthetik, der „Aesthetik des Hässlichen“*), auf Leben und Tod verfolgen, es sollte uns eben keine Besorgniss einflössen. Die „neudeutsche Schule“, wie sie jetzt officiel genannt sein will, wird sich unzweifelhaft in eben so rascher Frist überlebt haben, wie die Sturm- und Drangzeit der siebziger Jahre und das junge Deutschland der Literatur, und weit eher ist zu besorgen, dass, was allein noch in R. Wagner's bekannten Werken als ein gesunder und bildungsfähiger Keim liegt, unentwickelt bleibe, als dass es mit der angekündigten Freiheit und Gleichheit aller Kunst jemals Ernst werden könnte.

Aus Leipzig.

(Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner unter Dr. Langer. — „Der Abt von St. Gallen“, komische Oper von G. Franz und Herther.)

In der kurzen Zeit unseres jetzigen Aufenthaltes war uns historischer Arbeiten halber nur verstattet, die wichtigsten musicalischen Erscheinungen zu berücksichtigen.

Zu diesen gehört vor allen Dingen der gegenwärtige Standpunkt des Universitäts-Gesangvereins der Pauliner. Der Dirigent dieses Vereins, Herr Dr. Langer, welcher die seltene Gabe besitzt, den freien, keine Herrschaft vertragenden Sinn der Studenten mit einem vorzüglichen Tacte zu lenken und ihn für die classischen Tonschöpfungen unserer besten Meister zu begeistern, konnte in diesem Semester (um mit der Studentensprache zu reden) eine „Fuchs-Aufnahme“ bewerkstelligen, welche zu den schönsten Hoffnungen für die Aufführungen im künftigen Winter berechtigt. Der Verein besteht jetzt aus etwa hundert Studenten, die allwöchentlich im Universitäts-Gebäude ihre Uebungen halten. Mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit werden nur Gesänge von anerkannten Meistern studirt, z. B. von Gumpeltzheimer, C. M. von Weber, Mendelssohn, Schumann, Julius Rietz, M. Hauptmann, Ferd. Hiller u. s. w. Der Schriftführer des Vereins, Herr *Stud. theol.* Hausmann, erlangte nach vielfältigen Bemühungen von den Herren Verlegern die Berechtigung zu einer Miniatur-Ausgabe der besten Partituren für Männerchor, welche bis jetzt geschrieben worden sind. Natürlich darf dieses Büchlein, das A und O eines jeden Pauliners, nicht über den Kreis des Vereins hinaus verabreicht werden, sondern hat den Zweck, jedem Mitgliede Gelegenheit zu bieten, vermittels des Auges in den Geist der Compositionen einzudringen.

Zu Ehren-Mitgliedern hat der Verein nur hervorragende Tonkünstler. Von den hier lebenden Persönlichkeiten haben in den letzten Jahren z. B. M. Hauptmann, Julius Rietz u. s. w. die Ehren-Mitgliedschaft angenommen, und zuletzt ist sie auch Ferdinand Hiller angetragen worden, da der Verein die Verdienste dieses Meisters, obgleich er fern von Leipzig weilt, in ihrem ganzen Umfange zu würdigen weiss. — Das leipziger Gewandhaus könnte kaum ohne den Pauliner-Verein grössere Chorwerke zur Aufführung bringen, obgleich ihn natürlich ein ebenbürtiger Frauenchor zur Seite noch zu ganz anderen Leistungen veranlassen würde, wie wir sie erlebten, als Julius Rietz im Gewandhause das Scepter führte und mit unbeugsamer Energie allen ihm entgegenstehenden Widerwärtigkeiten die Spitze bot. Wir hoffen im künftigen Winter-Semester noch öfter Gelegenheit zu haben, die Leistungen dieser Corporation zu besprechen, und wünschen gegenwärtig allen jüngeren Paulinern, denen ja diese Blätter vor Augen kommen, ein wackeres, eifriges Streben zur Ehre und zum Gedeihen des Vereins, welcher mit Recht „der Stolz der Universität“ genannt wird.

Als zweite musicalische Erscheinung müssen wir eine im Stadttheater zu mehrmaliger Aufführung gelangte neue komische Oper in drei Acten berücksichtigen, welche den Titel trägt: „Der Abt von St. Gallen“, und von G.

*) Aesthetik des Hässlichen. Von Karl Rosenkranz. Königsberg, 1853. Eine ästhetische Apologie des Hässlichen lag dem berühmten Philosophen fern genug: — es soll gerichtet werden. Von der Musik bemerkt er (S. 50) sehr treffend, dass sie, nächst der Poesie, unter allen Künsten am meisten dem Verfall ins Hässliche Preis gegeben sei, und dasselbe gewinne hier vermöge der grösseren Leichtigkeit der Production und der Unsicherheit der Kritik noch mehr Boden, als in der Malerei. Das „Wohlgefallen am Hässlichen“, lesen wir auf der einen Seite 52, tritt dann hervor, „wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Corruption geniessen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Hässlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Thierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Caricaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentirung, in der Literatur eine Poesie von Koth und Blut sind solchen Perioden eigen.“ Wäre der Verfasser Kenner der neueren Literatur, so würde ihm gewiss die Musik den reichsten Beitrag zu seinen Betrachtungen geliefert haben.

Franz gedichtet, von F. Herther in Musik gesetzt worden ist. Das bekannte Gedicht von Bürger hat dem Verfasser dieses Operntextes zum Vorwurfe gedient.

Im ersten Acte befinden wir uns auf der Abtei St. Gallen, wo die Landleute sich versammelt haben, um dem feisten Herrn Abt den Zehnten ihrer Aernte zu bringen und ihn um Fürbitte beim heiligen Benedict anzugehen. Der Abt drückt darauf in einigen Worten sein Wohlgefallen aus über die dargebrachten Gaben, kann jedoch dabei nicht unterlassen, seinen Feind, „den trotzigen Kaiser“, als Feind der Kirche hinzustellen und ihn als böses Beispiel für die guten Sitten anzuführen. Er bezeichnet Letzteren als die Ursache, dass „statt Fasten—Schmausen und Zechen“, „statt Mässigkeit—Völlerei“, „statt keuscher Zucht—unsittlich Wesen“ überhand genommen hätten. Den zornigen Eifer des Abtes unterbrechen Gudula, seine Haushälterin, und Hedwig, seine Nichte, mit den Worten: „Es dampfen die Schüsseln, Euer Mahl ist bereit“, „worauf sich schnell sein Zorn zerstreut“. Er treibt mit der grössten Hast die Landleute fort, um die Begierde nach Essen und Trinken zu befriedigen.

Der Abt wird jedoch noch zurückgehalten von einem jungen Hirten, Hans Bendix, der den Abt und dessen Haushälterin Gudula prellen will, um sein Liebchen Hedwig, die Nichte des Abtes, zu sehen und zu küssen. Der Abt, wüthend über die Verzögerung der Mahlzeit, fährt ihn barsch an:

„Was willst Du noch hier, Du frecher Gesell?

Marsch fort aus dem Kloster, marsch fort auf der Stell!“

Hans Bendix erwidert jedoch dem Abte:

„Ihr seid ein weiser, erleuchteter Mann

Und hört das Gräschen fast wachsen, sagt man“,

durch welche Schmeichelei sich der Abt besänftigen lässt und dem Hirten Gehör gibt. Letzterer macht nun dem lüsternen Abte den Mund wässerig nach seinem schönen Liebchen, welches er aber erst dann heimführen könne, wenn er einen alten begehrliehen Gesellen und eine alte Matrone, deren Herz nach ihm in Liebesschmerz schmachte, geprellt habe. Der Abt merkt nicht, dass er selbst der zu foppende alte Geselle und die schmachtende Matrone seine Haushälterin Gudula sei; er rath daher dem Hans Bendix, um dessen Liebchen in seine eigenen Arme zu locken, dasselbe ins Kloster zu bringen, damit er das Herz des schönen Mädchens prüfen könne, ob es stark genug sei, Gefahren zu bestehen. Er ladet darauf den Hirten ein, sich mit ihm zum Mahle niederzusetzen, das unter einer Linde vor der Abtei bereitet wird. Nun hat Bendix vorläufig seinen Zweck erreicht, da er sich in der Nähe des Liebchens aufhalten kann. Die alte Gudula, in Liebe zu Bendix erglüht, bezieht das Verweilen des Hirten auf sich, indem sie singt:

„Bendix hat auch seinen Zehnten gebracht,

Und bleibt nun zurück, so wie ich gedacht!

Ich bring' auch die schönsten Gerichte zu Tisch,

Und der Wein in dem Humpen ist feurig und frisch.

Nicht für den Alten gab ich mir die Müh',

Nur für Bendix, für den ich in Liebe erglüh'.

Schläft erst der Alte sicher und fest,

Dann setzen wir heimlich uns nieder zum Rest.“

Doch Hedwig kennt ihren Geliebten besser:

„Bald muss ich lachen, bald macht's mich bang,

Denn ich bin's, die seine Liebe errang.

Doch, um mich zu seh'n hier, kein Mittel es gibt,

Als dass er sich stellt in die Alte verliebt.“

Nach der Mahlzeit, bei welcher sich der Abt weidlich gepflegt hat, verlangt dieser, dass ihm ein Lied vorgesungen werde. Hedwig entschuldigt sich mit einem Schnupfen, und so muss Gudula ein verliebtes Jägerliedchen vortragen, während Bendix seiner Hedwig verstohlen die Hand drücken kann. Unterdessen ist der Abt eingeschlafen, und Gudula setzt sich mit dem Liebespaare in eine Laube. Hier macht nun Hans Bendix, während der Abt im Schlafe noch fort kaut, seiner Hedwig eine Liebeserklärung und fragt sie, ob sie mit ihm aus dem Kloster ziehen wolle. Er richtet jedoch scheinbar seine Worte an Gudula. Vor Verlegenheit fehlen der Alten die Worte; deshalb antwortet Hedwig, scheinbar für Gudula sprechend:

„Sie, die Dich liebt mit Innigkeit,

Sie ist zu folgen Dir bereit.

Und tief liest sie in Deinem Blick,

Dort findet sie Frieden und Liebesglück.“

„Dort finde ich Frieden und Liebesglück!“ ruft Gudula schmachtend und gibt dann einen Rath, wie sie es anfangen wolle, um von dem Alten loszukommen. Sie sagt:

„Ich werd' ihn ärgern spät und früh,

Verbrennen den Braten, versalzen die Brüh';

Ich werd' ihm stören die Mittagsruh',

Und schläft er des Nachts—schnell lauf' ich hinzu

Und schreie mit greller Stimm' ihm ins' Ohr:

Feuer! Mörder! der Feind ist vor'm Thor!

Ich will ihn so schauderhaft maltraitiren,

So ärgern und quälen und chicaniren,

Bis endlich er ruft in Raserei:

Fahr' hin zur Hölle und sei frei!“

„und dann“, setzt sie schmachtend hinzu:

„Find' ich beim Liebsten Frieden und Ruh'!“

Der mittlerweile erwachte Abt hat aber diese Worte gehört. Er flucht und schimpft:

„Du Hexe, Du Furie, Du Satanas Du!“

und ruft schliesslich seine Klosterknechte, welche Hans Bendix hinauswerfen sollen. Ehe sich der aber packen lässt, droht er dem Abte, ihm sein Liebstes bald zu entreissen und ihm Küche und Keller zu leeren, und rettet sich auf einem ihm bekannten Pfade.

Hier schliesst der erste Act. Im zweiten Acte trifft Hans Bendix den im Walde verirrtten Kaiser, welcher sich

für einen Krieger des Kaisers ausgibt, mit seinem Gefolge. Beide begegnen sich in ihren Wünschen. Der Kaiser will dem Abte gern was am Zeuge flicken und Hans Bendix will Rache nehmen. Letzterer führt also den fremden Krieger auf geheimen Pfaden durch den Wald zum Kloster. Die Scene ändert sich und man sieht Hedwig im Kloster, an ihren Liebsten denkend und sich alle Liebesscherze und Neckereien ausmalend, die sie mit ihm vornehmen wollte, wenn er bei ihr sässe. Zum Schlusse aber wird sie ernst und bittet die Heiligen um Schutz für ihren Geliebten. — Mittlerweile haben die Krieger ihren Weg zum Kloster gefunden. Hans Bendix führt sie durch eine geheime Pforte in den Klosterhof, und mit lautem Hallob schrecken sie den Abt und die Mönche aus dem Schlafe, holen die Weinfässer aus dem Keller und zwingen den Abt, ein Hoch auf den Wein und auf die Mädchen auszubringen. Wider Willen muss er gehorchen; als die Krieger ihm aber befehlen, den Kaiser leben zu lassen, weigert er sich entschieden, indem er sagt, dass er wohl auf das Verderben, nie aber auf das Wohl des Kaisers trinken werde. Da gibt sich der Kaiser zu erkennen. Von tödtlichem Schrecken ergriffen, sucht der Abt den Kaiser zu besänftigen. Letzterer lässt Gnade für Recht ergehen und gibt dem Abte, welchen „die Aeste eines Baumes doch nicht tragen würden“, die bekannten drei Fragen (nach Bürger's Gedicht) zur Beantwortung auf. Zum Schlusse fordert der Kaiser die herbeigeeilten Bauern auf, die Hacke mit dem Schwerte zu vertauschen und ihm die Mauern und Burgen des Feindes zerstören zu helfen. Alles folgt dem Kaiser und auch Bendix, begleitet von seinem Liebchen Hedwig, schliesst sich dem Kriegszuge an.

Der dritte Act spielt drei Monate später zu Constanz, wo der Abt die drei Fragen beantworten oder im Falle des Unvermögens zum Eselsritt verdammt werden soll. Hedwig gibt ihrem Geliebten Bendix den Rath, den Abt zu retten, da er sich nur dadurch der Rache der Mönche entziehen und sie selbst von der Kirche gesegnet freien könne. Nach dieser Unterredung erscheint der früher so feiste Abt mager und abgehärmt; Gudula folgt ihm höhnisch und schreit ihm fortwährend ins Ohr, dass er jetzt die Rache des Kaisers fühlen werde. Hedwig, die mit Hans schon die Beantwortungen verabredet, hüllt ihren Geliebten in Mantel und Kapuze, schmückt ihn mit Käppchen und Kreuzchen wie einen Abt, und wird somit der rettende Engel. Sie wirft einen Kriegeranzug hin, mit welchem sich der ganz verwirrte Abt willenlos bekleiden lässt. Der Herold erscheint und entbietet den vermeintlichen Abt Hans Bendix vor den Reichstag. Hier thront der Kaiser und empfängt ihn so, wie es in dem Gedichte von Bürger geschildert wird. Der wirkliche Abt, als Krieger verklei-

det, spielt an den Schranken lauschend eine äusserst komische Figur. Er fällt in Ohnmacht, als sich Hans Bendix bei Beantwortung der dritten Frage zu erkennen gibt. Der Kaiser, entzückt über den lustigen Schwank des Hirten, will diesen zum Abte einsetzen und den wirklichen Abt dennoch „zum Esel verdammen“. Die schlaue Hedwig hilft aber wieder mit ihrem Mutterwitze aus. Sie stellt sich hinter ihren Geliebten und sagt ihm vor, was dieser getreulich nachspricht:

„Du kannst ja (ich kann ja) nicht lesen, nicht rechnen und schreiben,

Du weisst auch kein sterbendes Wörtchen Latein!

Und dann kann ja ein Abt auch sein Liebchen nicht frei'n!“

wodurch sich der Kaiser veranlasst fühlt, Hans Bendix in seinem Stande zu lassen. Dem Abte wird verziehen und ihm aufgetragen, den Bund der Liebenden zu segnen. Gudula, als die am meisten Gefoppte, muss auch Ruhe und Frieden halten, da der Kaiser jeden Friedensstörer zum Eselsritt verdammt hat.

Mit einem freudigen Tutti: „Des Friedens Sonne Allen scheint!“ schliesst die Oper.

Die Musik von Herther legt zwar nicht von grosser Originalität Zeugnis ab, sie zeigt aber, dass der Componist tüchtige Studien gemacht hat. Im ersten Acte ist namentlich die komische Scene in der Laube, wo Hans Bendix seine Liebeserklärung anbringt, von reizender Wirkung. Auch das Jägerliedchen der Gudula ist formelgewandt und natürlich componirt. Im zweiten Acte sind die Kriegerchöre mit dem Solo des Abtes als gut gearbeitete Musikstücke hervorzuheben, und im letzten Acte zeichnet sich das Finale durch Kraft und Frische aus. Die Gewandtheit, mit Kenntniss für die Singstimmen zu schreiben, ist in der Oper durchweg wahrzunehmen; doch verleitet sie den Componisten, manche Nummern, die recht hübsch angelegt sind, durch allzu viel italiänische Wendungen zu beeinträchtigen. In der Overture sind die Haupt-Motive der Oper geschickt zu einem geschlossenen Satze verarbeitet und gut instrumentirt. Wir glauben versichert zu sein, dass alle Bühnen, wenn sie der von Herrn Theater-Director Wirsing zu Leipzig ins Leben gerufenen, äusserst geschmackvoll in Scene gesetzten Aufführung nachkommen, mit dieser komischen Oper Glück machen werden. Herr Lück (Bass) als Abt, Herr Rübsamen (Bariton) als Kaiser, Frau Dr. Bachmann (Mezzo-Sopran) als Gudula verdienen alle Anerkennung. Ganz besonders ist aber die jugendliche Sängerin Fräulein Harry hervorzuheben, welche die nicht leichte Partie der Nichte des Abtes in ganz reizender und anmuthiger Weise zur Geltung brachte. Ihre sehr anerkanntenswerthe Gesangsbildung, verbunden mit natürlichem Darstellungs-Talente, sichern

der liebenswürdigen Sängerin eine gute Zukunft. Herr Jungmann (Tenor) als Hans Bendix hätte zuweilen mehr pfliffigen Humor, wie ihn die Rolle verlangt, entwickeln können.

Wie wir vernehmen, soll der Componist ein musicalischer Hauslehrer in Norddeutschland sein, der seine Oper jetzt in Druck erscheinen lässt. Wir theilen diese Angabe jedoch nicht als verbürgt mit, da uns nur eine Privat-Mittheilung als Gewähr zur Seite steht und wir jetzt am Genfer See für den Augenblick aus allem musicalischen Verkehr mit dem Norden von Deutschland herausgerissen sind.

Dr. Oscar Paul.

Aus Münster.

Anfang Juni 1863.

Auch in der verflossenen Concert-Saison hat unser Musik-Verein durch zwölf Vereins-Concerte und vier auf besondere Veranlassung veranstaltete unter der umsichtigen und sorgfältigen Leitung des Herrn Musik-Directors Julius Grimm der in hiesiger Stadt in erfreulichem Grade vorhandenen Liebe zur Tonkunst reiche Nahrung geboten und wie seit Jahren, so auch jetzt wiederum gezeigt, dass nicht ausschliesslich in Residenzen und Metropolen, sondern auch unter bescheidenen Verhältnissen Musik-Institute dauernden Bestand haben können, wofern nur particularistische Tendenzen ausgeschlossen bleiben und wahre Liebe zur Kunst die Einigung der vorhandenen musicalischen Elemente hervorbringt und erhält.

Indem der Musik-Verein es sich zur Aufgabe gemacht hat, durch eine jährliche Veranstaltung von mindestens zwölf Concerten eine reiche Anzahl classischer Tonwerke zu Gehör zu bringen, steht es selbstredend nicht in seiner Macht, zu jedem Concerte fremde hervorragende Solisten hinzuzuziehen. Dies geschah denn auch in der verflossenen Periode nur bei einzelnen grösseren Aufführungen, so am Cäcilien-Tage, wo wir in der zweiten Cantate aus dem Weihnachts-Oratorium von Bach und in der Loreley von F. Hiller die herrliche Stimme des Herrn Dr. Gunz bewundern konnten; sodann in den an den Tagen des 6. und 7. Februar zur Einweihung des prächtigen städtischen Festsaales veranstalteten grossen Concerten, wo Händel's „Messias“ aufgeführt wurde. Die Soli waren in den Händen der Damen Weis aus Hannover, A. v. Siebold aus Göttingen und der Herren Otto aus Berlin und Bletzacher aus Hannover. Die Vereinigung so trefflicher Solostimmen, der vortrefflich einstudirte Chor von 154 Mitgliedern, das 52 Mitwirkende zählende Orchester, hier zum ersten Male unterstützt durch die Orgel,

welche der bewährte Dom-Organist Herr Hüls spielte, machten die Aufführung des grossen Oratoriums zu einer der bedeutendsten in der Reihe der seit Jahren hier Statt gefundenen grösseren Concerte.

Ausser den genannten Solisten hörten wir noch in zwei Concerten mit grossem Vergnügen Fräulein Rothenberger aus Köln als Leonore in Mendelssohn's Loreley-Finale und in Arien aus der Schöpfung und dem Don Juan.

Während in früheren Jahren die Vereins-Concerte in Beziehung auf Instrumental-Solovorträge fast ausschliesslich auf das Pianoforte beschränkt bleiben mussten, ist seit vorigem Jahre durch die Berufung des Herrn G. A. Bargheer als Concertmeister ein tüchtiger Geiger gewonnen worden. Herr Bargheer ist aus Detmold gebürtig. Sein schon früh sich zeigendes Talent für die Geige zog ihm die Aufmerksamkeit und Gunst seines Fürsten zu, die ihm seine weitere Ausbildung unter Spöhr und Joachim ermöglichten. Im Herbst 1861 folgte er dem auf Anregung des Musik-Directors Grimm an ihn gerichteten Rufe hieher, wo denn auch seine Leistungen verdiente Anerkennung gefunden haben. In den letztjährigen Concerten spielte er Concerte von Spöhr (VIII. und IX.), Mendelssohn, Rode, Viotti, Romanze in *F* von Beethoven, Ciaccone von Bach und Polonaise Op. 40 von Spöhr.

Unter den übrigen Instrumental-Solovorträgen heben wir hervor das Clavier-Concert in *Es-dur* von Beethoven, vortrefflich gespielt von Herrn Grimm, so wie die Variationen Op. 17 von Mendelssohn für Pianoforte und Violoncell, vorgetragen von Frau Philippine Grimm und Herrn Val. Müller.

Von grösseren Tonwerken sind in den Concerten zur Aufführung gekommen:

1) Symphonieen: Fünf von Beethoven (I., II., VI., VII., VIII.); je zwei von Haydn (*B-dur* und *G-dur*) und Mozart (*C-dur* Op. 34 und *D-dur*); je eine von von Ph. E. Bach (*D-dur*), Onslow (*D-moll*), Schubert (*C-dur*), Mendelssohn (*A-moll*), Schumann (*D-moll*). Ferner Serenade von J. Brahms und canonische Suite von J. Grimm.

2) Ouverturen: Vier von Weber (Euryanthe, Oberon, Freischütz, Pretiosa), drei von Mendelssohn (Melusine, Athalia, Ruy-Blas), je zwei von Beethoven (Leonore III, König Stephan) und von Cherubini (Wasserträger, Abencerragen), je eine von Méhul (*Jeune Henry*) und von Barginel (Medea).

3) Werke für Chor, Solo und Orchester: Bach (Weihnachts-Cantate); Händel (Messias — Chöre aus Athalia); Mozart (*Requiem* — *Ave verum*); Weber (Musik zu Pretiosa); Schubert (Gesang der Geister über den Wassern — Nachtgesang im Walde — Ode: „Gott im Ungewitter“); Mendelssohn (Psalm 95 — Athalia — Lo-

reley); Schumann (Vom Pagen und der Königstochter); Hiller (Loreley); Wüllner (*Salve Regina*); Grimm (Hymne: „Seele und Ton“).

4) Arien, ein- und mehrstimmige Lieder von Händel, Haydn, Beethoven, Mozart, Gluck, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Esser, Kirchner, Grimm.

Im Anschluss hieran berichten wir noch kurz, dass auch die Kammermusik im verflossenen Winter in drei von den Herren Grimm und Bargheer gegebenen Soireen ihre Vertretung gefunden hat, in welchen Mendelssohn's Octett, Schumann's Quintett Op. 44, Mozart's Quintett *G-moll*, Beethoven's und Haydn's Trios in *G-dur*, Sonaten und Duos von Bach, Beethoven, Mozart, so wie eine Sonate für Pianoforte und Violine von Grimm (Manuscript), und Clavier-Duette (Manuscript) gemacht wurden. F.

Nachtrag zum Art. II. über das 40. niederrh. Musikfest. In dem Berichte über den dritten Tag ist zufällig der Vortrag der Phantasie und Fuge in *G-moll* von J. S. Bach durch den trefflichen und durch wackere Compositionen bekannten Organisten Herrn J. A. van Eyken auf der von Sonreck in Köln gebauten Orgel nicht erwähnt worden. Das Publicum zeigte durch grosse Aufmerksamkeit Verständniss für Bach'sche Musik und zeichnete den Spieler durch lebhaften Beifall aus. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mannheim, 15. Juni. Gestern Abend fand im hiesigen Hoftheater die erste Aufführung der grossen romantischen Oper „Die Loreley“, Dichtung von Emanuel Geibel, Musik von Max Bruch aus Köln, bei überfülltem Hause mit vollständigem Erfolge Statt, an welchem der Dichter und der Componist, die Darsteller und die Ausstattung und die treffliche Leitung des Ganzen durch Herrn Capellmeister Vincenz Lachner ihren vollen Antheil in Anspruch nehmen können. Das manheimer Theater hat seinen alten Ruf, die Blüten deutscher dramatischer Kunst mit Wohlwollen aufzunehmen und ihrer Entfaltung seine Kräfte mit Liebe zu widmen, einmal wieder recht schön bewährt; möchte der Geist, welcher die Vorsteher dieser Kunst-Anstalt belebt, doch auch bei den Leitern der grossen Bühnen unserer Residenzstädte einkehren, damit die deutschen Werke, namentlich der musicalisch-dramatischen Kunst, nicht, wie so häufig geschieht, den Erzeugnissen des Auslandes nachgestellt würden! In der „Loreley“ von Geibel und Bruch haben wir einen Stoff aus der deutschen Sagenwelt, deutsche Poesie und deutsche Musik, und der gestern Abend mit jedem Acte steigende, zuletzt in wahren Jubel ausbrechende Beifall des Publicums hat auf glänzende Weise gezeigt, wie empfänglich auch die Menge für das wirklich Musicalisch-Schöne ist, sobald es ihm nur geboten wird. Herr Bruch wurde nach dem Finale des ersten Actes, das er mit Recht, trotz Mendelssohn's Vorgang, selbständig componirt und somit dem Ganzen die gleichmässige individuelle Farbe des Stils erhalten hat, gerufen, eben so nach dem grossartigen Finale des zweiten Actes; und nach dem Schlusse des dritten Actes ruhte der stürmi-

sche Beifall nicht eher, bis der Componist und die sämtlichen Träger der Hauptrollen nochmals erschienen. Das Finale dieses letzten Actes, in welchem Alles zusammenwirkt, Gesang, Orchester, Decorationspracht, krönt das ganze Werk, welches dadurch den grossen Vortheil für den Erfolg hat, dass seine Handlung sich besonders vom zweiten Acte an fortwährend steigert und mit einem durch den Verein aller theatralischen Mittel erzeugten, aber dabei wahrhaft poetischen und durch die Musik verklärten Effecte schliesst. Doch wir behalten uns eine ausführlichere Besprechung der Oper für die nächste Nummer vor. L. B.

Herr E. de Coussemaker in Lille gibt eine neue Sammlung der *Scriptores de Musica Medii aevi* als zweite Reihe der in Gerbert's Werk abgedruckten Musikschriften aus dem Mittelalter heraus. Seit Jahren beschäftigt sich der genannte Musikgelehrte, Correspondent des pariser Instituts, der kaiserlichen Akademie zu Wien u. s. w., mit der Forschung nach den vom Abte Gerbert nicht gekannten oder übersehenen Manuscripten in den Bibliotheken von Italien, Frankreich, Belgien und England, doch konnten erst jetzt die Hindernisse einer Herausgabe beseitigt werden. Der erste Band (in 4to zu 450—500 Seiten in Doppelspalten) ist unter der Presse und wird ungedruckte Werke aus dem XII. und XIII. Jahrhundert enthalten, unter Anderem Tractate von Hieronymus von Mähren, Jan von Gerland, Franco von Köln, Pierre Picard, Walter Odington, Jean Balloce, Robert von Handlo, John Hamboys und mehreren Anonymen. — Das Buch wird auf starkem holländischem Papier mit den besonders dazu hergestellten Notentypen des XIII. Jahrhunderts gedruckt. Ein schöner Probedruck liegt uns vor. Es werden nur 250 Exemplare abgezogen. Es erscheint in Heften von 10 Bogen, das Heft zu 8 Francs. Man unterschreibt bei Aug. Durand in Paris (*rue des Grès-Sorbonne*) oder bei L. Quarré in Lille. Wer bis zum 1. Juli 1863, wo das erste Heft erscheint, unterzeichnet, erhält ein Exemplar, auf dessen Vortitel sein Name abgedruckt wird. L. B.

Berichtigung. In der Inhalts-Anzeige von Nr. 24 und auf S. 192, Z. 2 v. u. lies *La Réole* (ein Ort in Frankreich), statt *La Créole*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen heute mit Eigenthumsrecht folgende

Transscriptionen für das Pianoforte

von

S. Thalberg.

1. Auf Flügeln des Gesanges, Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy. Preis 15 Ngr.
 2. Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia (Scène et chœur du 2. acte) de G. Donizetti. Preis 22½ Ngr.
 3. Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini. Preis 17½ Ngr.
- Zu beziehen durch alle Buch- und Musicalienhandlungen.
Leipzig, 15. Juni 1863.

Breitkopf & Härtel.

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

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.