

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, 5. März 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Freiheit der Theater. — Aus Wien (Offenbach'sche Werke auf den Theatern — Männer-Gesangvereine — Gesellschaft der Musikfreunde). Von R. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert des kölner Männer-Gesangvereins, III. und IV. Soiree für Kammermusik, Gastspiel der Frau Tuzek-Herrenburg — Barmen, Abonnements-Concert — Berlin, Frau Harriers-Wippern — Gewandhaus-Concert in Leipzig — Mainz, Theater-Angelegenheit — Dresden, Herr Dawison — Stuttgart, Kirchen-Concert u. s. w.).

## Die Freiheit der Theater.

So lautet jetzt das Lösungswort der dramatischen Dichter und Componisten in Paris, was bei letzterer Kategorie ungefähr eben so viel sagen will, als sämtlicher Componisten in Frankreich, da für sie bekanntlich die Oper und Operette, am Ende auch nur das Vaudeville das einzige Ziel ihres Strebens ist. Auf der anderen Seite haben die Schauspieler und Bühnensänger bei der Nachricht von den Absichten des Kaisers eine leise Anwandlung von Fieberschauern bekommen, weil sie, ihrer Meinung nach unter der Herrschaft der privilegierten Directionen schon zu wenig in ihren Rechten geschützt, bei freier Concurrenz allen Schutz zu verlieren befürchteten. Aber die Schriftsteller und Componisten sind obenauf und der festen Ueberzeugung, dass durch die Vernichtung der Privilegien der Theater die Directionen gezwungen sein werden, ihre Werke aufzuführen, die bis jetzt durch das Veto eines Vorrechtes für grosse oder kleine Oper, für Tragödie oder Posse um die Unsterblichkeit gebracht werden konnten!

Schon Anfang December, als die Kunde von dem Entschlusse des neuen Theatergesetzes sich verbreitete, richteten die Componisten von Paris eine Adresse an den Kaiser, in welcher es hiess: „dass die Abschaffung der ausschliesslichen Theater-Privilegien endlich der Tonkunst in Frankreich eine breite Laufbahn öffne. Eben so begünstigt in der freien Ausstellung ihrer Werke, wie die Maler und Bildhauer, werden die Componisten, der Fesseln ledig, die immer von Neuem jeden Aufschwung lähmten, von jetzt an mit der gegebenen Erleichterung, sich vor dem Publicum zu zeigen, die nützliche Verwendung ihres Talentes und den fruchtbarsten Wettstreit finden. Dieser weise Schutz, den Ew. Majestät der Tonkunst zu widmen geruhen will, wird der französischen

Schule, welche vielleicht in Gefahr ist, den hohen Rang, den sie sich errungen hat, zu verlieren, noch mehr Glanz verleihen.“

Diese Adresse haben — wie viele meint der Leser wohl? — vierundachtzig pariser Componisten unterschrieben! Ein ganzes Heer! Das Spasshafteste dabei ist, dass Männer wie Rossini, Auber, Meyerbeer, Fel. David, Gounod, Thomas u. s. w. die Adresse unterzeichnet haben, wahrscheinlich ohne sie zu lesen, da sie sonst schwerlich mit Bewusstsein ihr eigenes Todesurtheil (vergleiche die gesperrt gedruckten Stellen) unterschrieben haben würden.

Worin aber diese sanguinischen Hoffnungen der jüngeren oder unbekannteren Componisten, *qui n'ont pu arriver*, wie sie sagen, ihre Begründung finde, will uns durchaus nicht klar werden.

Durch die Freigebung der Theater-Unternehmungen kann allerdings ein verständiger, thätiger, speculativer Kopf einen guten Gedanken haben, ein die Kunst förderndes Project ins Leben rufen, ohne demüthigen Bewerbungen und Protectionsgesuchen, ohne Umtrieben und Einflüssen persönlicher Gunst unterworfen zu sein. Aber jedes Ding hat seine Kehrseite. Eben so leicht kann ein Abenteurer, ein verkommenes Subject auf sein oder anderer Leute Risiko eine Theater-Werkstatt eröffnen, die er nach einigen Monaten wieder schliessen muss. Freilich kam dergleichen auch bisher schon vor, und die Freunde der Freiheit sagen, es sei besser, dass ein Unternehmer dergleichen Bankerotte auf eigene Hand mache, als dass die Regierung gewisser Maassen die Verantwortung theile. Wer will aber mit Sicherheit voraussagen, welche Classe von neuen Theater-Directoren die Mehrzahl bilden wird, die geschickten, besonnenen und glücklichen Speculanten, oder die ungeschickten, leichtsinnigen, ja, gewissenlosen? Das kann nur die Erfahrung lehren. Es ist aber jetzt nicht das erste Mal, dass man in Frankreich diese Erfah-



rung macht, und die frühere hat, beim Abschluss der Rechnung, für die Kunst ein arges Deficit ergeben.

Seit 1791, wo das Gesetz erschien, das Jedem erlaubte, ein Theater zu errichten, hatten sich die Theater maasslos vermehrt; Napoleon's I. Decret vom 29. Juli 1801 hob in Paris mit Einem Federstriche fünfundzwanzig von ihnen auf. Nach diesem heroischen Mittel gegen die Versunkenheit des Bühnenwesens machten die übrig gebliebenen gute Geschäfte. Was hatte die Kunst, im Besonderen die Tonkunst, bei der Freiheit, die ganz unbeschränkt zehn Jahre (1791 — 1801) dauerte, gewonnen?

Doch ehe wir einen Rückblick darauf werfen, wollen wir erst die Vorstellungen über die neue Theaterfreiheit, welche, wie wir aus mehreren Blättern ersehen, in Deutschland noch ungenau sind, berichtigen.

Das Gesetz vom 6. Januar enthält in seinem §. 1 die wesentlichste Bestimmung der ganzen Reform der Theater: „Ein Jeder darf ein Theater bauen lassen und es in Betrieb setzen unter der Verpflichtung einer Anzeige an das Ministerium unseres Hauses und der schönen Künste und an die Polizei-Präfectur von Paris; in den Departements an die Präfectur.“ — Durch folgenden Zusatz ist die Unterstützung von Seiten der Behörden auch für die Zukunft gewahrt: „Diejenigen Theater, welche der Aufmunterung in besonderem Grade würdig erscheinen, können durch den Staat oder durch die Stadtgemeinden unterstützt werden.“ So wichtig dieser Zusatz ist, so führt er doch im Grunde das System der Bevorzugung und alles daran Hangende wieder ein; zugleich aber liegt darin die ausgesprochene Wahrheit, die auch für die Bühnen in Deutschland gilt, dass die Erfahrung lehrt, wie überall ein grosses Theater ohne Zuschuss von irgend einer Seite nicht bestehen kann. Es ist also ganz in der Ordnung, dass sich die Regierung das Recht vorbehält, ihre Pflicht den Kunstanstalten gegenüber erfüllen zu können, und dass sie die Unterstützung der dramatischen Kunst für eine ihrer Pflichten hält, geht auf erfreuliche Weise aus jenem Zusatze zum ersten Artikel hervor.

Der andere Haupt-Artikel ist der §. 4: „Dramatische Werke jeder Art und Gattung, die Stücke, welche bereits Gemeingut geworden sind, mit einbegriffen, dürfen auf allen Theatern aufgeführt werden.“

Hiedurch sind also alle Privilegien der einzelnen Theater aufgehoben: die Aufführung einer Tragödie oder eines fünfactigen Lustspiels hängt nicht mehr von der Entscheidung des *Comité de lecture des Théâtre français* ab, eben so wenig wie die Erscheinung einer ersten Oper auf der Bühne von der Annahme der Direction der grossen kaiserlichen Oper u. s. w. Dieser Paragraph ist dermaassen allgemein gefasst, dass danach jeder Theater-Un-

ternehmer Possen, Vaudevilles, Opern, Tragödien, Komödien, Ballets, kurz, alles, was er will — und kann! — durch einander geben darf.

Uns kommt gerade der Erfolg dieses Artikels sehr zweifelhaft vor, und doch ist er es, auf den der junge Anwachs der Dichter und Componisten seine Hoffnung setzt. Auch das Ministerium meint (in den Motiven zu dem neuen Gesetze): „Während die lebenden Autoren und Componisten Absatzwege für ihre neuen Erzeugnisse finden können, werden die Meisterwerke des alten Repertoires, von den Fesseln befreit, welche sie ausschliesslich an die beiden ersten französischen Theater banden, von jetzt an, ohne dadurch herabzusinken, auch die populären Bühnen zieren und ihre nützlichen Belehrungen dorthin tragen. Auf der anderen Seite bleibt die Staats-Regierung im Besitze des Rechtes, Institute ersten Ranges durch Subvention zu unterstützen, damit sie den anderen zu Beispielen und Mustern der Nacheiferung dienen.“

Hierbei drängt sich auf der Stelle die Bemerkung auf: Was hat — vorläufig nur auf die Kunst des Schauspielers und Sängers bezogen — in Frankreich den grössten Einfluss auf die Erreichung einer gewissen Meisterschaft in der Darstellung gehabt? — Antwort: Die Beschränkung der einzelnen Bühnen auf bestimmte Gattungen und Fächer der dramatischen Kunst. Ferner: Was ist in Deutschland nicht nur an immer mehr überhandnehmender Unzulänglichkeit der Bühnenkünstler, sondern zugleich auch an dem Ruin so vieler Theater-Unternehmungen Schuld? — Antwort: Die Aufführung dramatischer Werke aller Gattungen in Oper und Schauspiel auf einer und derselben Bühne und meistens durch dieselben Personen.

Im Uebrigen sind durch das neue Theatergesetz die bisherigen Polizei- und Oberaufsichts-Gesetze nicht abgeschafft; die Censur der vor der Aufführung einzusendenden Werke ist beibehalten; in Paris kann der Minister des kaiserlichen Hauses, in der Provinz der Präfect die Aufführung untersagen. Auch die Armenabgabe ist beibehalten — jene für alle Bühnen-Directionen und Concertgeber so drückende Steuer, welche keine andere Kunst belastet, als die dramatische und musicalische, eine Steuer, welche die französische Herrschaft auch in unserer Rheinprovinz zurückgelassen hat, und welche an die Abgaben der Jahrmakts-Theater und der Kameel- und Bärenreiber erinnert! — Dass §. 5 die Kinder-Theater (also auch wohl die Kinder-Ballets) verbietet, ist gewiss löblich.

Wenden wir uns nun zu der Erfahrung über die frühere Periode der Theaterfreiheit in Frankreich zurück, und betrachten wir einmal etwas genauer, ob sie — speciel der Tonkunst — Vortheil gebracht habe, oder nicht.



Vor der Revolution existirten in Paris die königliche Oper, von Ludwig XIV. gegründet, die komische Oper und das Theater von Monsieur, welches bald das Theater Feydeau wurde, und einige unbedeutende Etablissements. Durch das Decret von 1791, welches Jedermann erlaubte, ein Theater zu unternehmen, wurden die Verhältnisse der Oper wenig geändert. Die drei Operntheater blieben, was sie waren; einige Liederbühnen versuchten, daneben aufzukommen, wie das Theater Louvois, das Theater Montansier; die Musik setzte wohl einen Fuss auf diese Scenen, aber ohne auf ihnen zu einem ungetheilten Rechte zu gelangen. Auf keinem dieser Nebentheater erschien irgend ein Singspiel, das Aufmerksamkeit erregt oder dauernden Werth gehabt hätte, während ein zweites *Théâtre français* einige recitirende Schauspiele brachte, die sich lange hielten.

In den Kranz der grossen Oper flocht die neue Theaterfreiheit auch nicht ein einziges neues Blättchen. Die Freiheit kann keinen Anspruch darauf machen, irgendwie Theil an den grossen Werken, welche die grosse Oper überhaupt hervorgebracht hat, zu haben: auf ihre Rechnung kommen nur ephemere Schöpfungen von trauriger Mittelmässigkeit, wenn sie nicht geradezu unter Null standen. Während einer zehnjährigen Periode war das grosse, schöne Theater von allen Componisten von Geist und Talent, mit Ausnahme von Grétry, Méhul und Gossec, verlassen und brachte kaum zwei oder drei achtbare Werke unter einer Menge von schlechten Producten. Grétry's „Anakreon bei Polykrates“, wahrlich keines seiner Meisterstücke, war das Hauptwerk dieser Periode auf einer Bühne, der die erhabenen Schöpfungen eines Gluck, Piccini, Sacchini hohen Glanz verliehen hatten. — Sonach existirte die grosse Oper eigentlich nur noch dem Namen nach und trug an und für sich, geschweige denn im Verhältnisse zu ihrer früheren Wirksamkeit, nichts zum Aufschwunge der dramatischen Musik bei.

Und dennoch hatte während dieser Freiheits-Periode diese Oper keine Concurrenz zu bestehen: keine einzige Unternehmung versuchte, ihr bevorrechtetes Genre an sich zu reissen und sie auf ihrem alten Gebiete zu beunruhigen. Und welch ein Unterschied zwischen den Ausgaben von damals und den Kosten der jetzigen Oper! Man denke nur, abgesehen von allem Anderen, an den heutigen Gagen-Etat! Wessen sich also in der ersten Aera der Theaterfreiheit, von 1791 bis 1801, Niemand unterfing, wird das jetzt bei zehn Mal grösseren Schwierigkeiten Jemand unternehmen? Wer wird es wagen, der grossen Oper Concurrenz zu machen? Wer, oder selbst welche Actien-Gesellschaft, wird neben dem jetzigen neu erstehenden Hause noch einen neuen Theater-Palast bauen und das

Capital für die ganze Einrichtung der Bühne und der Säle hergeben wollen, da es schon in die Millionen geht, bevor der erste Accord des neu geschaffenen Orchesters und der erste Ton des neu engagirten Sänger-Personals darin zu Gehör kommt? Und wird die Subvention des Staates dem Concurrenz-Unternehmen ohne Weiteres in die Tasche fallen? — Das Einzige, was man zur Ermunterung der gefahrvollen Nebenbuhlerschaft anführen könnte, wäre, dass Frankreich ruhiger ist, als in jener ersten Periode, dass die Künste des Friedens mehr sicheren Boden gewonnen haben, dass endlich die Liebhaberei an der Oper zugenommen habe. Beides Erstere geben wir zu, das letzte nicht; wohl hat die Liebhaberei als Sucht nach Neuem zugenommen, aber jenes echte Interesse für Opernmusik, welches einst Parteiungen, wie für Gluck und Piccini, erzeugte, ist nicht mehr in Paris vorhanden, es hat sich in die Liebhaberei des Angaffens von Decorationen, optischen und mechanischen Kunststücken verkehrt.

In der komischen Oper, oder richtiger gesagt: in der mit Dialog gemischten Oper, waren die Franzosen schon im Jahre 1791 weit voran geschritten. Sie hatten ausser den früheren Opern *Le Tableau parlant*, *La fausse Magie* u. s. w. von Grétry den trefflichen *Richard Coeur du lion*; Méhul hatte mit „Conrad und Euphrosine“ eine elektrische Wirkung erzeugt. Die neue Aera fand also hier nur wenig zu thun, um etwa den Rahmen zu vergrössern. Indess gebührt der Ruhm dem Theater Feydeau, dass es sich kühn dem älteren Theater Favart entgegenstellte und zehn Jahre Stand hielt, bis — beide Theater einsahen, dass sie getrennt nicht bestehen konnten, und sich vereinigten.

Indessen hatte doch diese Concurrenz Resultate für die dramatische Tonkunst. Während der zehn Jahre seiner selbständigen Existenz hatte das Theater Feydeau 216 Werke gebracht, nämlich etwa 40 italiänische oder übersetzte Stücke, 50 Komödien oder Schauspiele und ungefähr 108 oder 110 Opern und Vaudevilles. Rechnen wir zehn neue Opern jährlich, so ist das gewiss schon die höchste Zahl, die ein Theater liefern kann. In diesen zehn Jahren wurden neue Werke von mehr als vierzig Componisten aufgeführt —: unter ihnen waren allerdings solche, die zum ersten Male fürs Theater schrieben, aber auch viele schon bekannte, ja, berühmte Namen. Dalayrac allein, ein Veteran und kein Neuling, brachte mehr als 25, Gavaux 17, Solié 11, Méhul 10, Grétry 8, Berton 8, Cherubini 8, Kreutzer 8, Boieldieu 7, Lesueur 4 u. s. w. u. s. w.\*).

\*) Dix Années lyriques en France par Paul Smith. Gazette et Revue mus. An 1842. Nr. 41—44.



Es war also einer der ältesten Componisten, dessen Ruf schon auf eine ganze Reihe von Erfolgen begründet war, der von der neuen Theater-Unternehmung den meisten Vortheil zog. Aber diese gewährte dennoch der Kunst einen grossen Dienst, indem sie theils einige jüngere, unbekannte Talente zur Anerkennung brachte oder wenigstens sie dazu zu bringen versuchte, und anderen bereits gemachten Meistern Gelegenheit zu Werken gab, für welche der Rahmen des älteren Theaters der komischen Oper (Favart) zu eng war.

Dabin gehörte besonders die neue Gattung von musicalischen Dramen, welche Lesueur und Cherubini schufen, von der man sowohl in Bezug auf den Adel des Stils, als auf die Benutzung des Chors und der Scenerie bisher noch keine Vorstellung gehabt hatte. So entstanden *La Caverne*, *Télémaque* von Lesueur, und von Cherubini *Lođiska*, *Medea*, *Elisa* oder die Reise über den St. Bernhard u. s. w., die mit einem Aufwande in Scene gesetzt wurden, welcher im Theater Favart gar nicht anzubringen war. Auch Steibelt's „Romeo und Julie“ gehört hierher, eine Oper, die mit demselben Glanze in Scene ging und an zweihundert Vorstellungen erlebte.

Neben diesen drei Componisten, deren Talent sich auf dem neuen Theater entwickelte, erlangten einige andere, unter ihnen Gaveaux, durch angenehme und gefällige Musik leichter Gattung grosse Popularität. Ihre Musik war geistvoll und melodiös, und man nahm leicht und gern etwas daraus mit nach Hause.

Das Theater Feydeau bildete aber neben guten Componisten auch gute Sänger und Schauspieler, welche bei der Verschmelzung mit der älteren komischen Oper das Personal dieser erfrischten und verjüngten.

Dies waren also für diese Gattung der dramatischen Musik wirklich gute Folgen der Concurrnz, welche die Tochter der Theaterfreiheit war. Allein das Endresultat war trotzdem, dass die Concurrnz sich nicht behaupten konnte, dass sie die beiden Operntheater, durch welche sie aufrecht gehalten werden sollte, in ihren Sturz mit hinab zog. Am Ende mussten beide kämpfende Schiffe die Segel streichen und um ihrer eigenen Existenz willen Frieden machen und sich einigen.

Aber auch von Seiten des Vortheils für die Tonkunst stand das Resultat in keinem Verhältnisse zu den gehegten Erwartungen; die Concurrnz trieb keine reiche Blüten musicalischer Genies hervor. Damals, wie jetzt, glaubte man, dass nun, da die Schranken gefallen und der Zutritt zu dem Kampfplatze einem Jeden gestattet, grosse Musiker von allen Seiten her aufstehen und ihr Vaterland von dem Tribut an die fremden Nationen befreien würden. Wenn wir, wie es geschehen muss, Cherubini, Méhul und

Berton ausnehmen, die schon vor der Theaterfreiheit Ruf erworben hatten, so bleibt von allen jüngeren Componisten nur Einer übrig, der seine Erstlingsgaben auf den Altar des neuen Theaters legte und wirklich auch für die Zukunft ein grosser Tondichter wurde: Boieldieu. Nicolo, kein Franzose, brachte sein erstes Werk erst nach der Vereinigung beider Theater auf die Bühne.

Also: wenn beim Anfange der Concurrnz sieben bis acht Componisten ersten Ranges vorhanden waren, sich um die Palme zu streiten, so fanden sich beim Ende derselben nur zwei neue dazu, welche im Stande waren, sich in die Arena zu wagen.

Aus diesen historischen Notizen geht also hervor, dass die freie Concurrnz der dramatischen Kunst keine dauernden Vortheile gebracht, obwohl sie als Schöpferin einer Uebergangs-Periode Berechtigung zur Anerkennung hat; dass aber für das Aufleben und die Entwicklung von Genies, deren Entstehungsgründe weder mess- noch zählbar sind und in ganz anderen Einwirkungen liegen, als staatliche Institute haben können, nichts von der Theaterfreiheit zu hoffen ist, wiewohl es eben so verkehrt wäre, den Aufschwung der französischen Oper nach jener Periode auf Rechnung des Regimes zu setzen, welches durch Napoleon I. wieder eingeführt wurde. Thatsache bleibt es aber immerhin, dass Spontini, Herold, Auber, Meyerbeer, Halévy u. s. w. erst in der Aera der wieder eingeführten Concessions-Beschränkung ihre Werke schufen.

Die ganze vom gegenwärtigen Kaiser decretirte Theaterfreiheit läuft auf die Theatergewerbe-Freiheit hinaus und ist nichts als eine Concession an die Gewerbefreiheit überhaupt, welche für klug und zeitgemäss gehalten worden, da sie zu den Freiheits-Illusionen gehört, womit der liberale Imperialismus die Franzosen beglückt. Das einzige Gute daran dürfte die Abschaffung des ausschliesslichen Vorrechtes einzelner Bühnen für gewisse Gattungen dramatischer Werke sein; dass aber auch dieses Gute in Nachtheil umschlagen kann, haben wir oben angedeutet. Im Princip aber ist es gewiss ungerechtfertigt, das Geschäft der Theaterleitung mit dem Betriebe von anderen Gewerben auf eine und dieselbe Linie zu stellen. Die Gefahr liegt in dem Mangel an Bürgschaft, welche der Staat und das Gemeinwohl gegen die Unfähigkeit der Unternehmer hat, wenn Jedermann, der Lust und vielleicht Geld dazu hat, ein Theater errichten und ausbeuten kann. Ein Kunst-Institut, und vollends ein solches, wie das Theater, dessen Einfluss auf Bildung und Moralität so bedeutend ist, ist doch etwas Anderes, als ein Handwerk oder eine Fabrik. Liefert der ungeschickte Handwerker oder Fabrikant schlechte Waare, so schadet er doch nur sich selbst; ein unfähiger und gewissenloser



Theater-Director kann aber für sich selbst sogar ein gutes pecuniäres Geschäft machen, während er der Kunst und dem Geschmack und der Sittlichkeit, mithin dem geistigen Gemeinwohl unendlich viel schadet. Warum soll der Staat, dessen erste Pflicht die Sorge für das Gemeinwohl ist, von den Leitern der so einflussreichen Wirksamkeit eines Theater-Instituts nicht eben so gut Bürgschaften ihrer Befähigung verlangen, wie er sie bei allen übrigen einflussreichen Stellungen der Staatsangehörigen verlangt? Unserer Ansicht nach thut ein Gesetz über die Regelung der Beschränkung der Concessions-Verleihung und eine weit strengere Handhabung desselben, als die darauf bezüglichen Vorschriften bis jetzt erfahren haben, weit mehr noth, als jene so genannte Theaterfreiheit.

Die andere Gefahr, welche diese Freiheit mit sich führt, liegt in der Concurrrenz an sich; um sich davon zu überzeugen, muss man die Sache weniger principiell als praktisch betrachten. Die gewöhnlichen Gewerbe beruhen auf dem Bedarf, und der Absatz ihrer Erzeugnisse steht zu den Kosten, die darauf verwandt werden müssen, in bestimmtem Verhältnisse. Es ist ein grosser Unterschied, ob der Fabrikant für fünfzig oder für fünfhundert Menschen Waare liefern will. Dieser Umstand hält also die Concurrrenz in Schranken, da nicht Jeder im Stande ist, das nöthige Capital zu schaffen. Der Betrieb des Theatergeschäftes beruht aber auf der Frequenz der Zuschauer, und die Betriebskosten sind ganz gleich, ob der Director vor fünfzig Leuten oder vor fünfhundert oder tausend spielt. Hier ist mithin der Reiz zum Concurrnzmachen viel lockender und gefahrloser, und wenn keine Nachfrage mehr nach der Befähigung existirt, so werden sich eine Menge von Concurrenten finden, um ein Geschäft zu versuchen, bei welchem das Verhältniss der Einnahme zur Ausgabe sich so vortheilhaft gestaltet — mit Einem Worte: das Geld wird dann auch hier die grösste Rolle spielen. Dass aber durch eine ins Maasslose gesteigerte Concurrrenz bei der Unbeständigkeit der Gunst des Publicums, welche wie die Wetterfahne sich bei jedem neuen Winde dreht — denn *de gustibus non est disputandum* —, der Frequenz der besseren Theater Abbruch geschehen werde, ist klar, und da die Frequenz die einzige Basis der Durchführung eines guten, künstlerische Zwecke verfolgenden Unternehmens ist, so leuchtet ein, dass auch schon die Concurrrenz an und für sich der wahren Kunst keinen Vortheil, sondern eher Nachtheil bringen muss.

So eben lesen wir in einem pariser Blatte: „In Folge der neuen Theaterfreiheit hat sich hier eine Gesellschaft mit einem Capital von einer Million Francs gebildet, die

gemeinschaftlich im Châtelet-, Gaité- und Porte-St.-Martin-Theater ergiebige Cassenstücke zur Aufführung bringen will. Im Châtelet soll fortan vorzugsweise die Féerie, in der Gaité das eigentliche Melodrama, in der Porte St. Martin das historische Drama und wo möglich das alte Repertoire cultivirt werden. Zur Vorbereitung der grossen Maschinenstücke, welche hier stets eine sehr werthvolle Zeit und Räumlichkeit in Anspruch nehmen, wird in Champigny bei Vincennes eine grosse Decorations- und Maschinen-Fabrik nebst einer vollständigen Bühne eingerichtet, wo die Ausstattung der neuen Stücke hergestellt, zusammengesetzt und probirt werden soll.“ — Schöne Aussichten!

### Aus Wien.

Den 23. Februar 1864.

„Saison Offenbach“ wäre die beste Bezeichnung für unsere gegenwärtige Theaterzeit, denn Offenbach beherrscht jetzt hier das Repertoire. In voriger Woche wurden an drei Abenden in drei verschiedenen Theatern Offenbach'sche Werke aufgeführt: im Hof-Operntheater die „Rheinnixen“ zum fünften, sechsten und siebenten Male bei stets überfülltem Hause, „Signore Fagotto“ allabendlich im Carltheater und „Die Kunstreiterin“ allabendlich im Theater an der Wien. Signore Fagotto (das Sujet ist eine Copie des Capellmeisters von Venedig) ist musicalisch die reichste von den Operetten des Componisten und hat viel Schönes, was aber hier in Folge falscher Besetzung verloren geht. Herr Treumann hat nämlich der Frau Grobecker, die beinahe jeden Abend in Hosenrollen erscheinen muss, die Partie des Signore Fagotto, die für einen Bass-Buffo geschrieben ist, übertragen. Da hört denn freilich Alles auf, und Offenbach hatte dadurch triftigen Grund, seinen Contract mit Treumann zu lösen. Dadurch war nun auch dem Theater an der Wien gestattet, Operetten von Offenbach zu geben. Den Anfang machte „Die Kunstreiterin“ (*Mademoiselle en lotterie*). Herr Director Strampfer, der strebsamste unserer Bühnenlenker, besitzt ein Personal für die Operette, wie kaum eine zweite Bühne es vorzuführen hat. Fräulein Gallmeier, die sprühende, aber auch launenhafte Soubrette, versteht es, jeden Abend ihr Auditorium zu entzücken. Die Herren Friese und Swoboda, letzterer mit einer schönen Tenorstimme begabt, sind sehr gute komische Kräfte, die neben einer grossen Routine auch gründliche musicalische Bildung besitzen. Das Personal für kleinere Gesang-Piecen, Chor und Orchester ist brav. — Dieser Tage sahen wir eine Wohlthätigkeits-Vorstellung im Hof-Operntheater, wie sie selten



vorkommen wird. Es wurde Raimund's „Verschwender“ gegeben mit Besetzung sämtlicher Rollen durch die besten Kräfte des Hofburg-Theaters. Den Bettler sang Herr Hof-Opernsänger Mayerhofer, Chöre und Orchester gab die Hofoper. Als Statisten bei dem vorkommenden Feste erschienen sämtliche nicht beschäftigte Mitglieder der beiden Hoftheater. Der Reinertrag der Vorstellung des „Verschwenders“ hat 7245 Fl. betragen, die sämtlichen Kosten nur 60 Fl., und auch diese nur für Wagen.

Ein neuer Männer-Gesangverein, der „Schubert-Bund“, nur aus Lehrern bestehend, an dessen Spitze der tüchtige Chormeister Franz Mayr steht, hat in seiner ersten öffentlichen Production gezeigt, dass man bessere Programme zusammenstellen und auch theilweise noch besser singen kann, als der wiener Männer-Gesangverein, welcher allerdings die 27 neben ihm bestehenden nicht zu fürchten hat; dieser 28ste aber dürfte ihm gefährlich werden. — Der wiener Männer-Gesangverein hat durch seine Liedertafel zum Besten der verwundeten Soldaten mehr als 1000 Fl. an das Hülf-Comite senden können.

Das dritte Concert der Gesellschaft der Musikfreunde brachte uns unter Herbeck's Leitung: Mendelssohn's „Lobgesang“, Sinfonie-Cantate für Solostimmen, Chor und Orchester, dann Haydn's Sinfonie in *D*. Wenn auch das Programm weniger interessant war, als beim zweiten Concerte, in welchem Schumann's Faust-Musik mit dem Meister des Gesanges Julius Stockhausen gebracht wurde, so war die Aufführung doch ganz geeignet, das zahlreiche Auditorium vollkommen zufrieden zu stellen. Im Lobgesange entzückte Frau Wilt durch ausgezeichnet schönen Vortrag, während Fräulein Seehofer, eine junge, mit einer umfangreichen Stimme begabte Sängerin noch zu sehr die Anfängerin durchblicken liess, um in einem solchen Werke als Solistin zu genügen. Indess verdient ihr Fleiss und emsiges Streben alle Anerkennung. Herr Dr. Olschbauer, sonst unser Tenor *par excellence*, schien nicht gut disponirt. Die Chöre waren ausgezeichnet, besonders im Choral, doch ist der Frauenchor nicht so voll und kräftig, wie in der Sing-Akademie, der Männerchor aber sehr gut. Das Orchester, welches der artistische Director der Gesellschaft, Herr Herbeck, vor einigen Jahren zusammengestellt hat, ist heute schon ausgezeichnet zu nennen. Die drei Sätze der Sinfonie-Cantate wurden correct und mit Schwung ausgeführt, obwohl ein hiesiger Kritiker, der die Sinfonie in *D* von Haydn für Mozart's *Es-dur*-Sinfonie anhörte, das Orchester matt nannte. Diese Sinfonie wurde mit so viel Präcision und Feinheit gebracht, dass jeder Satz stürmisch applaudirt wurde. Bald werden unsere Philharmoniker nichts mehr voraus haben, als die grössere Anzahl von Instrumenten.

Nächsten Sonntag findet das vierte Gesellschafts-Concert und gleich darauf ein Schubert-Concert durch dieselbe Gesellschaft Statt. Dann folgen noch Concerte der Sing-Akademie, des Singvereins und zwei philharmonische; ausserdem sind wir noch immer überschwemmt mit Concertgebern, die alle Instrumente repräsentiren. Wann werden wir Ruhe haben? R.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Sonntag den 28. Februar gab der kölnner Männer-Gesangverein unter Franz Weber's Leitung ein Concert im grossen Gürzenichsaale zum Besten „der deutschen Truppen in Schleswig“, welches von einem sehr zahlreichen Publicum besucht war und des Schönen gar Vieles brachte. Der Verein bewies durch den überaus präcisen, gut nuancirten und klangvollen Vortrag der gewählten Gesänge einmal wieder unter stürmischem Applaus, dass ihm die Meisterschaft in diesem Genre nicht streitig gemacht werden kann. Der Veranlassung gemäss bildeten kriegerische und patriotische Lieder („Dir möcht' ich diese Lieder weihen“ von C. Kreutzer, Soldatenabschied von Silcher, „Das Eisen bricht die Noth“ von E. Geibel und F. Hiller, Freiheitslied von C. M. von Weber, Schlachtlied von Klopstock für Doppelchor von F. Schubert) den Hauptinhalt des Programms, dem sich Franz Weber's „Weine nicht!“ für Tenor-Solo und Chor und Abt's „Vineta“ anschlossen. Die Composition J. Herbeck's von Reinick's „Morgenlied“ erschien zu gesucht; sie gibt mehr Malerei einzelner Worte, als die Stimmung des Ganzen wieder. Ausserdem trug Fräulein Julie Rothenberger Beethoven's Clärchen-Lieder aus Egmont mit Applaus vor; ohne Orchester kann aber die beste Sängerin beide nicht zu vollständiger Geltung bringen, zumal da der dabei benutzte Clavier-Auszug zu den Zurechtmachungen für Dilettanten gehört, welche die Intentionen der Partitur kaum ahnen lassen. Herr Leopold Auer, der in Düsseldorf als Concertmeister angestellt ist, spielte Präludium und Fuge in *G-moll* von J. S. Bach mit grosser Bravour, ferner die „Legende“ (nächstens werden wir auch wohl noch eine „Agende“ oder eine „Homilie“ auf der Violine oder dem Clavier zu hören bekommen!) und die Polonaise von Wieniawski und gab nach stürmischem Hervorrufe noch Paganini's *Perpetuum mobile* mit derselben staunenswerthen Technik hinzu, die wir im letzten Gesellschafts-Concerte bewunderten. Herr Alexander Schmit liess durch den edlen Gesang auf den Saiten seines Violoncells die Schwächen der Phantasie von Servais vergessen und rief durch ein Andante und ein Lied aus dem XVII. Jahrhundert den Eindruck und Ausbruch des Beifalls bei dem ganzen Publicum hervor, den der seelenvolle Vortrag einer Melodie niemals verfehlt.

In der dritten Soiree für Kammermusik hörten wir ein Violin-Quartett von Haydn in *D-dur* und das Quartett Nr. 2 in *E-moll* aus Beethoven's Opus 59 (erste Violine Herr Georg Japha) in trefflicher Ausführung, ferner eine „Suite“ in fünf Sätzen (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianoforte und Violine von Woldemar Bargiel, von welcher einzelne Sätze uns ansprachen, andere weniger, da in ihnen eine geistreiche Rhythmik die Herrschaft über die Melodie hartnäckig zu behaupten schien.

Die vierte Soiree brachte das grosse, für Viele, von deren Zahl wir uns selbst nicht ausnehmen, übergrosse *A-moll*-Quartett, Op. 132, von Beethoven (erste Violine Herr von Königslöw), in welchem zuweilen, z. B. im dritten Satze, dem „Dankliede in lydischer Tonart für Genesung“ (Beethoven war wirklich im Winter 1824 von einer schweren Krankheit befallen gewesen, nach welcher



er im Frühjahr 1825 diesem Quartette die letzte Feile gab), der logische Zusammenhang der Ideenfolge stets ein Räthsel bleiben wird, wenn man nicht so dreist sein will, zu behaupten, es sei gar keiner darin. Das will nun Schreiber dieses nicht thun, sondern zieht es vor, mit Beethoven's bestem und gründlichst musicalischem Freunde, dem Grafen von Brunswick, sich für einen „Schwachkopf“ zu erklären, „der das Dunkel nicht zu durchschauen vermöge“. Das merkwürdige Quartett wurde ganz vortrefflich mit bewundernswerthem Zusammenspiel ausgeführt. Ferdinand Hiller brachte uns eine neue Serenade für Fortepiano und Violoncell, die er selbst mit Herrn Al. Schmit vortrug. Dieses Duo von bedeutendem Umfange und Gehalt erfordert ein paar gute Spieler, namentlich einen zugleich technisch und musicalisch so tüchtigen Violoncellisten, wie Herr Al. Schmit ist. Es hat fünf Sätze, deren zwei erste: *Allegro quasi Andante* und *Menuetto* zusammenhängen; dann folgen Capricetto, Thema mit Variationen und Finale. Die ganze Composition ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet, sowohl was die melodiöse Erfindung, als die höchst geistreiche und z. B. in den Variationen dabei zugleich auch melodisch ansprechende Ausarbeitung betrifft. Jeder Satz rief rauschenden Beifall hervor, da jeder an und für sich genommen zum wenigsten gespanntes Interesse erregt, meistens aber zündend wirkt, und das Ganze sich vortrefflich steigert. — Den Schluss der Sitzung machte das schöne Quintett in *G-moll* für Streich-Instrumente von Mozart.

Von dem oben erwähnten Kriegsliede von E. Geibel („Das Eisen bricht die Noth“) ist uns eine recht hübsche Composition von Emil Naumann für Männerchor und grosses Orchester, dem Herzog von Coburg gewidmet, zu Gesicht gekommen.

Die königliche Kammersängerin Frau Leopoldine Tuzek-Herrenburg hat als zweite Gastrolle die Frau Fluth in Nicolai's „Lustigen Weibern“ gesungen und in der dritten auf allgemeines Verlangen die Susanne in Mozart's Figaro wiederholt. In beiden Partien erregte der vortreffliche Gesang Bewunderung, indem diese Künstlerin bei der grössten Correctheit dennoch für den Ausdruck jeder Seelenstimmung, der gefühlvollen und erregten, wie der munteren und neckischen, eine stets charakteristische Nuancirung zu finden weiss und in der Anwendung kunstvoller Verzierungen den feinsten Geschmack mit der anmuthigsten Ausführung vereint, so dass sie z. B. in der Mozart'schen Musik niemals die einfache Schönheit dem Wunsche, zu brilliren, opfert, dafür aber auch den Dank der innigsten Befriedigung und Verehrung von allen wahren Kunstfreunden ärtet.

**Barmen.** Am 20. v. Mts. fand das vierte Abonnements-Concert Statt, welches durch die Anwesenheit unseres früheren Musik-Directors Herrn Karl Reinecke ein besonderes Interesse erhielt. Herr Reinecke wurde mit lebhaftem Applaus empfangen, als er an den Flügel trat, um ein Pianoforte-Concert von seiner Composition vorzutragen. Sein meisterhaftes Clavierspiel ist am Rheine zu bekannt, um unseres Lobes noch zu bedürfen. Am Schlusse des Abends dirigitte er seine Sinfonie, und beide Compositionen hatten grossen Erfolg, den das grosse Publicum und die Musiker einstimmig bekundeten. Namentlich ist auch die Instrumentation in beiden fein und wirksam. Nach der Sinfonie wurde der Componist stürmisch gerufen. Ausserdem sang nach F. Schubert's Overture zur „Rosamunde“ Fräulein Maria Büschgens aus Crefeld die grosse Arie aus Spohr's „Faust“ und die Partie der Mirjam in F. Schubert's „Mirjam's Siegesgesang“ mit grossem und wohlverdientem Beifall. — Am Palmsonntage werden wir hier zum ersten Male die grosse Matthäus-Passion von J. S. Bach haben mit Besetzung der Solo-Parteien durch die Damen Rothenberger und Schreck, die Herren Dr. Gunz und Bletzacher aus Hannover.

**Berlin.** Die Engagements-Verhandlungen der Frau Harriers-Wippen mit Herrn Mapleson, dem Director der italiänischen Oper an Ihrer Majestät Theater zu London, haben ein beiderseitig befriedigendes Resultat erlangt. Die Künstlerin ist in nächster Saison für die Dauer von sechs Wochen engagirt und hat die Bedingungen — eines etwa folgenden Engagements — für die Saison 1865 festgestellt. Als Debut hat Frau Harriers die Alice (Robert der Teufel) gewählt und wird nachher die Agathe (Freischütz) und die Gräfin (Maskenball von Verdi) singen.

**Stettin,** 24. Februar. Das Concert, welches Herr Ernst Flügel gestern im Casinosaale gab, hatte ein überaus zahlreiches, den Saal bis in die letzte Ecke füllendes Publicum versammelt. Ein Blick auf diese Zuhörerschaft und ein Blick auf das Programm könnten zur Bestätigung einer jüngst bei Gelegenheit eines anderen Concertes ausgesprochenen Bemerkung dienen, dass auch in unserer Stadt die nackte Virtuosität in eben dem Maasse an Boden verliert, als die Richtung nach der Production ernster und gehaltreicher Musik gewinnt. Herr E. Flügel hat in der Zeit, wo wir ihn nicht gehört, grosse und bedeutende Fortschritte gemacht. Ein reiferes Alter bedingt reiferes Verständniss, grössere physische wie geistige Kraft. Dass der junge Spieler noch nicht als vollendeter Künstler vor uns tritt, wer wollte das bei der Schwierigkeit der gewählten Aufgaben bemängeln; wo ist die Kunst überhaupt vollendet, wenn sie die Werke der erhabensten Tondichter zur Grundlage nimmt! — Das Concert begann mit der „chromatischen Phantasie“ von Bach. Was den Vortrag dieses Werkes anbelangt, in dem Bülow, der es neuerdings herausgegeben, die Anfänge der Romantik in der Musik erblickt, so war derselbe von Verständniss geläutert, klar, präcis und sicher; er bewies, dass der Spieler über die sehr bedeutenden technischen Schwierigkeiten hinweg ist. Dem Vortrage fehlte es keineswegs an der klaren Durchsichtigkeit, die das Werk auch für den Laien verständlich macht. Dass aber dem jungen Künstler auch die Welt der Phantasie und des Herzens erschlossen ist, das bewies er in dem Vortrage der zuletzt gespielten Beethoven'schen *F-moll*-Sonate. Kaum wüssten wir, wie sich dieses erhabene Werk schwungvoller, begeisterter, inniger vortragen liesse. Zwischen diesen beiden Endfeilern des Programms stand die Schubert'sche Phantasie zu vier Händen, von dem Concertgeber und dessen Vater, Herrn Gustav Flügel, gespielt. Die beiden Clavier-Compositionen von diesem, von Flügel (dem Vater): „Stille Frage“ und „Falter im Sonnenschein“, sind zwei reizende Kleinigkeiten, die an innerem Werthe weit über dem Niveau gewöhnlicher Salon-Compositionen stehen und an das Beste in diesem Genre reichen. Die Schumann'sche Romanze (Op. 28, Nr. 2) ist ein Bijou, *Au bord d'une source* von Liszt ein gefälliges Tonstück; die „Metamorphosen“ von Raff sind etwas wirr und ihre Länge schadet dem Eindruck. Alle Piecen wurden von dem Concertgeber mit Eleganz und grosser Gewandtheit vorgetragen, und es konnte nicht fehlen, dass demselben ein grosser und gerechter Beifall zu Theil wurde. — Unterstützt wurde das Concert durch den Gesang des Herrn Johannes Schleich. Der Sänger besitzt eine kräftige, wohlklingende, ziemlich durchgebildete Tenorstimme, die, wenn die Hand eines Meisters noch weitere Feile an sie legte, von bedeutender Wirkung werden dürfte. In dem Vortrage erkennt man den Opernsänger; seine Accente sind stark und wuchtig, für die zartere Liedform etwas zu prononcirt. Im „Erkönig“ war die dramatische Wärme des Vortrags besonders zum Schlusse von bedeutender Wirkung.

Im achtzehnten Gewandhaus-Concerte in Leipzig kamen zur Aufführung an Orchesterwerken: die Sinfonien in *A-dur* von Mendelssohn und in *B-dur* von Beethoven, so wie Schumann's Manfred-Overture; ausserdem wurden zwei für Leipzig neue Compositionen für Alt-Solo, weiblichen Chor und Orchester zu Gehör gebracht,



nämlich: „Die Nixe“ von Anton Rubinstein und „Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälard's“ von Ferd. Hiller, in welchen beiden Stücken die Alt-Soli von Fräulein Johanna Klein aus Berlin gesungen wurden.

**Mainz.** In der Sitzung des hiesigen Theater-Comité's kam der Antrag des Directors der beiden Theater zu Darmstadt und Mainz, ihn von der Leitung des letzteren zu entbinden, zur Berathung. Director Tescher hatte in seinem Schreiben vom 14. Jan. d. J. angegeben, seine Gesundheit sei erschüttert, die Leitung zweier Theater sei eine zu grosse Last für ihn, und überdies seien auch seine Erwartungen nicht erfüllt worden; die Einnahmen ständen in keinem Verhältnisse zu den Ansprüchen des Publicums; eine Erhöhung der Preise habe sich nicht als durchführbar gezeigt; das Publicum habe auch bei den grossartigsten Vorstellungen das Theater gemieden; er habe hier keinen Gewinn machen wollen, sondern sei nur einem Wunsche des mainzer Stadt-Vorstandes selbst nachgekommen, als er das mainzer Theater übernommen u. s. w. Auf Antrag des Herrn Henckel wurde beschlossen, Herrn Director Tescher von dem mit ihm abgeschlossenen Verträge zu entbinden, aber nur gegen Erlegung einer Entschädigungssumme von 1000 Gulden, die alsdann zu Gunsten des Theaters verwandt werden solle. Es steht noch dahin, ob Director Tescher auf diese Bedingung eingehen oder den Vertrag, bez. die Directionsführung, fortsetzen wird.

**Dresden.** Es wird immer gewisser, dass unser Hoftheater sehr bald die so belebende Kraft Dawson's wird entbehren müssen. Der Künstler kehrt nur noch für die drei letzten Wochen des April von seiner jetzigen Gastspielreise zurück und wird Ende jenes Monats aus dem hiesigen Engagement austreten. Einen Ersatz seines Talenten haben wir vorerst in keinem Falle zu erwarten, weil er zur Zeit unmöglich ist. [Sein Gastspiel hier in Köln beginnt am Dinstag.]

**Stuttgart.** In dem Kirchen-Concerte des Vereins für classische Kirchenmusik am Mittwoch den 10. Februar wurden aufgeführt: 1. Präludium und Fuge (*D-dur*) für die Orgel von Joh. Seb. Bach. 2. *De profundis* (Psalm 130) von Giovanni Carlo Maria Clari (geb. 1669 zu Pisa, gest. um 1750 zu Pistoja). 3. Quintett aus dem Oratorium „Die Pilgrime“ von Johann Adolph Hasse (geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, gest. 1783 zu Venedig). 4. Heilig, von Karl Philipp Emanuel Bach, 1779. 5. Psalm 128, für zwei Solostimmen von Maximilian Stadler (geb. 1748 zu Melk in Unterösterreich, gest. 1833 zu Wien). 6. Offertorium von Wolfgang Amadeus Mozart. 7. Terzett von Luigi Cherubini, *Ave verum corpus* (geb. 1760 zu Florenz, gest. 1842 zu Paris). 8. Sonate (Nr. 5, *D-dur*) für die Orgel von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 9. *Benedictus* von Ferdinand Hiller. 10. Psalm 113 von Ludwig Stark in Stuttgart.

Julius Stockhausen hat vom Grossherzoge von Oldenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

**Wien.** Der Narren-Abend des wiener Männer-Gesangvereins hat auch in diesem Carneval seinen alten Ruhm bewährt; es waren wieder gegen viertausend Narren aller Art in tollster Heiterkeit vereint, ein herrliches Narrenfest zu begehen. Auch heuer hat Herbeck, unstreitig der genialste „Verdichter und Vertoner“ dieses Genre's, den Vogel abgeschossen. Nach dem kräftig und frisch vortragenen Narren-Wahlspruche: „Es lebe die Jugend, es lebe die Narrheit, — denn Kinder und Narren reden die Wahrheit“, nach einer präcisen und beifällig aufgenommenen Aufführung des Genée'schen Quodlibets: „Goldene Lebensregeln“, kamen Herbeck's „Närrische Walzer“, unstreitig der Glanzpunkt des Abends, reizend in

der Melodie, anknüpfend an jene weichen, herzpackenden Weisen, die wir seit dem Tode des alten Lanner nicht mehr gehört haben, vom Gesangvereine mit Schwung, Humor und Feuer vorgetragen. Der Text brachte auch manch zündendes Wort, z. B.:

„Und auch dem Wachtel hier  
Alljährlich geben wir  
Achtzehntausend Gulden,  
Und für die Kunst zugleich  
Im ganzen Kaiserreich  
Bewilligt der Reichsrath jährlich fünfzehntausend Gulden.“  
Und dann:  
„Verschiedene Sprachen spricht unsere Armee,  
Aber deutsch kann's dreinschlagen und auf dänisch thut's weh.“

Offenbach hat an die Redaction der „Wiener Blätter“ folgendes Schreiben erlassen:

„Herr Redacteur! Ich lese in einigen Blättern, dass ich die Absicht habe, meine Oper Die Rheinnixen Behufs fernerer Aufführungen in Wien und an anderen Orten umzuarbeiten. Darauf habe ich zu erwiedern, dass der Erfolg der Rheinnixen in Wien mir keine Veranlassung zur Umänderung bietet, und dass meine Oper auf allen Bühnen in Deutschland, welche Lust haben werden, dieselbe zu geben, so aufgeführt werden wird, wie ich dieselbe geschrieben habe. Mit der Versicherung u. s. w.

„Wien, 10. Februar 1864. Jacques Offenbach.“

Der Pianist Charles Wehle und der Cellist Feri Kletzer haben in Bombay mit vielem Erfolge ihr erstes Concert gegeben.

## Ankündigungen.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

## Beethoven's Sonaten für das Pianoforte.

Nr. 1—38.

Vollständige, überall berechnete Ausgabe.

In drei broschirten Bänden, Preis 15 Thlr.

In drei eleganten Sarsenetbänden, Preis 16 Thlr. 15 Ngr.

Diese Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten wird sich durch ihren Inhalt wie durch ihr Aeusseres Jedermann, besonders aber Allen, welche auf die echte Gestalt und die Vollständigkeit der Werke des grossen Meisters Gewicht legen, vor anderen empfehlen.

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

## Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

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

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