

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 25.

KÖLN, 18. Juni 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Die ersten öffentlichen Concerte in Wien. Privat-Capellen und Vereine. Quartett-Productionen. — Aus Göttingen (Rückblick auf die Concerte im vergangenen Semester). — Zweites Sängerfest des rheinischen Sängerbundes in Köln. Der 93. Psalm von F. Hiller. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erste Gastdarstellung der italiänischen Opern-Gesellschaft — Paris, Einnahmen der pariser Theater im verflossenen Theaterjahre).

Die ersten öffentlichen Concerte in Wien. Privat-Capellen und Vereine. Quartett-Productionen*).

In der Fasten- und Adventszeit wurden von 1772 an nicht bloss vollständige Oratorien gegeben (wovon die drei ersten Capitel des Aufsatzes handelten), sondern auch gemischte Concerte, „musicalische Akademien“.

Sie waren bunt durch einander gewürfelt, ihre ganz zufällige, principlose Gestaltung zeigt, dass bis in den Anfang unseres Jahrhunderts höchstens die ersten Keime eines wirklichen Concertlebens vorhanden waren. Geistliche und weltliche Musik, italiänische Sänger, einheimische und fremde Virtuosen, wie sie sich eben vorfanden, wurden rasch zu einer „Akademie“ zusammengestellt. Von einem eigenen Locale dafür war lange nicht die Rede; die Bühne an theaterfreien Abenden und in den Zwischenacten des Schauspiels reichte vollkommen für die geringen öffentlichen Bedürfnisse der Instrumental-Musik aus. Wir finden ausser den früher aufgeführten Oratorien folgende wichtigere Musik-Productionen in den Hoftheatern in den letzten dreissig Jahren des vorigen Jahrhunderts: die symphonische Musik in den „Fasten-Concerten“ war repräsentirt durch Symphonieen von Kohaut, Ordonnez, Martini, Haydn, Mozart, Dittersdorf, Kozeluch, Wranitzky, Weigl; auch zwei „Symphonieen“ von Gluck begegnen wir. Die Arien und Chöre dieses Concert-Repertoires waren überwiegend von der Composition Salleri's, Gluck's, Wagenseil's, Weigl's, Händel's, Haydn's. Auch Chöre und Arien von Hasse, Sacchini, Winter, Süssmayer, Righini und Paesiello waren stehende Nummern. Die Sänger waren fast durchaus Italiäner, wie Mad.

Nicolini (Cesarini), der Soprano Signor Muschietti, Mad. Storace, Herr und Mad. Madini, Mad. Cavaglieri und Teyber. Im Jahre 1780 sang die preussische Kammersängerin Mara, 1783 die Storace, 1795 die Engländerin Mrs. Blomer in den Burgtheater-Akademien. Im Fache der Instrumental-Virtuosität wirkten im Laufe dieser Jahre mit: die Geiger Paisible, Schlesinger, Fränzel, Marchand, die Cellisten Reicha und Weigl (Vater des Componisten), der Clari-nettist Stadler, die Hornisten Böck und Punto, der Flötist Scholl, die Oboisten Triebensee und Le Brun, die Harfenspielerin Müller, der Hoftrompeter Weidinger, endlich die Clavier-Virtuosen W. A. Mozart, Fräulein Therese Paradies und in den Jahren 1795, 1798 und 1800 Beethoven.

Eine gefeierte Grösse jener Zeit und eine interessante Erscheinung in der Geschichte deutscher Musik war Georg Benda, der Componist der damals überaus beliebten Mono- und Duo-Dramen „Ariadne auf Naxos“ u. s. w. Benda gab (14. März 1779) im Kärnthnerthor-Theater eine „Akademie“, welche meistens Arien und Duette aus seinen Opern „Romeo und Julie“ und „Walder“ (von den Sängerinnen Cavaglieri und Teyber vorgetragen) zu Gehör brachte.

Als Curiosa stechen bei diesen Akademien im Hof-theater hervor: eine Madame Schindler, welche Arien sang und die Zwerchflöte blies, 1783; Herrn Röllig's „Tasten-Harmonica“ (eine Glas-Harmonica, wobei statt der Finger genässte Lederarme die Glocken berührten, 1791); die Production des J. G. Roth aus Nürnberg auf 16 Pauken, wohl der letzte Nachklang der berühmten alten Hofpauker, die Akademie der Demoiselle Hauk, „einer Riesin von ausserordentlicher Grösse“, welche italiänische Arien sang, endlich, als ein frühes Exemplar descriptiver Musik, eine Art symphonischer Dichtung unter dem Titel: „Werther. Ein Roman, in Musik gesetzt von

*) Der IV. Band der „österreichischen Revue“ enthält den Anfang eines interessanten Aufsatzes von Prof. Dr. Ed. Hanslick in Wien: „Zur Geschichte des Concertwesens in Wien“, dem wir obigen Abschnitt auszugweise entnehmen.

Pugnani, Musik-Aufseher des Königs von Sardinien“ (1796). Wunderlich genug erscheint uns auch eine Akademie von Joseph Weigl, in welcher er ausser einer Cantate: „Die Gefühle meines Herzens“, eine „vollständige Balletmusik: Richard Löwenherz“ — ohne das dazu gehörige Ballet — aufführen liess. [Das geschieht ja jetzt auch noch mit Beethoven's *Gli uomini di Prometeo*.]

Auch im Theater „auf der Wieden“ finden wir in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts einzelne Concert-Produktionen: Akademien zum Vortheil des Musik-Directors Suche (Mayseder's Lehrer), der Orchester-Mitglieder Rust und Pischelberger, Zwischenact-Produktionen des Clarinettisten Plaske und des Geigers Willmann, des Pianisten Wölfl und der achtjährigen Josepha Hofer (später Sängerin als Mad. Hönig), die 1799 ein Clavier-Concert von Hofmeister vortrug. Damit auch hier die „Merkwürdigkeiten“ nicht fehlen, producirt sich 1797 eine „israelitische Tonkünstler-Gesellschaft mit ihren Naturstimmen“, und 1799 Herr Mayer aus Mannheim mit der „Nachahmung von Vogelstimmen“.

Als den eigentlich begründenden Ahnherrn der Virtuosen-Concerte in Wien kann man Mozart ansehen; seine stets nur der echten Kunst dienende hohe Meisterschaft auf dem Clavier hat diesen Kunstzweig zuerst in gediegener Weise dem Publicum nahe gebracht und durch stetige Wiederholung zum Bedürfnisse gemacht. Während seines ersten Aufenthaltes in Wien (1762) scheint sich das Wunderkind Mozart mit seiner Schwester „Nannerl“ nur bei Hofe und in aristokratischen Kreisen producirt zu haben; bei seinem zweiten Aufenthalte (1767) vereitelte seine Erkrankung an den Blattern jede Production des jungen Virtuosen. Bei dem grossen Publicum war überdies damals noch keine Theilnahme für dergleichen zu hoffen.

Die unfläthigen Lieder Hanswursts oder die Musikbände bei den Thierhetzen waren der Masse des Publicums jedenfalls willkommener*).

*) Leopold Mozart schreibt hierüber nach Salzburg: „Dass die Wiener, *in genere* zu reden, nicht begierig sind, Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswürste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich.“ (Vergl. Jahn's „Mozart“, I. 84.)

Die Thierhetzen waren ein regelmässiges, hochbeliebtes Schauspiel. Das „Hetzhaus“, welches „mit allen Freiheiten“ der Theatral-Direction überlassen war, befand sich vor dem „Stabenthor“; es war ein von Holz aufgeführtes, drei Stockwerk hohes Amphitheater, welches 3000 Menschen fasste. Die Hetztage waren gewöhnlich die Sonn- und Feiertage. Die Unkosten der Hetze betragen jährlich 5000 Fl. (Müller's „Genaue Nachrichten“ u. s. w. 1772.)

Es liegen uns zwei grosse, roth gedruckte Original-Placate von Thierhetzen vor. Das eine beginnt: „In dem k. k. privil. Hetz-Am-

Als sich aber Mozart in Wien förmlich ansässig gemacht hatte, pflegte er regelmässig in den Fasten ein eigenes Concert zu geben. Nachdem das erste (Anfang 1782) gut ausgefallen war, associirte er sich im Frühjahre mit einem Herrn Martin, um während des Sommers am Sonntage eine Reihe von Concerten im Augarten zu geben. (Nähere Details bei Jahn, III. Bd., S. 66, 199 ff.) Damit begann die Instrumental-Musik aus dem Banne begünstigter Privatkreise in die Oeffentlichkeit zu rücken. Ihren Schwerpunkt behielt sie jedoch noch lange in diesen Privatkreisen, und es bedurfte geraumer Zeit, bis dieser Schwerpunkt sich immer mehr gegen die Oeffentlichkeit hinsenkte, wo er nunmehr, etwa mit Beethoven's Tode, vollständig ruht.

Der Genuss kunstmässig gepflegter Musik ging zuerst aus dem Besitze der Höfe in den der Adelligen und Reichen über, weiterhin aus diesem in die kunstliebenden bürgerlichen Privatkreise. Zu Zeiten Haydn's, Mozart's und noch Beethoven's gelangte die nichttheatralische Musik nur zum kleinsten Theile, gleichsam in ausnahmsweisem, excentrischem Herausspringen, vor das zahlende grosse Publicum; überwiegend ruhte sie im Schoosse vornehmer Privat-Capellen und des bürgerlichen Dilettantismus. Der Einfluss der Privat-Capellen und des Dilettantismus auf die Physiognomie der damaligen Musik — nicht bloss der reproducirenden, sondern auch der productiven — ist ein tiefgreifender und kaum noch in seiner ganzen Wichtigkeit erfasst und dargestellt. Wir können uns hier die Wiederholung des einschlägigen reichen, historischen Materials nicht gestatten und verweisen auf die bezüglichen lehrreichen Partien in den bekannten Biographien von Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck und auf die Selbst-Biographien von Dittersdorf und Gyrowetz.

Wir können uns heutzutage, wo die ganze nennenswerthe Musikpflege im Besitze der Oeffentlichkeit ist und die grossartigsten Dimensionen angenommen hat, kaum mehr in jene Zeiten zurückdenken, wo die namhaftesten Tondichter im Privatdienste grosser Herren standen, wo der Erzbischof von Salzburg heute einige neue Concerte bei Mozart bestellte, morgen der Prinz von Hildburghausen zwölf neue Symphonien bei Gyrowetz, der Fürstbischof von Breslau ein neues, leichtes Oratorium bei Dittersdorf, wo ein Fürst Esterhazy die ganze Thätigkeit Haydn's gleichsam gepachtet hatte u. s. w., während das grosse Publicum von diesen Genüssen nur durch besondere

phitheater unter den Weissgerbern wird Sonntag den 31. October 1790 unter einer harmonischen Musik ein grosser, starker Thierkampf abgehalten werden.“ (Folgt das detaillirte Programm.) Auf dem anderen Zettel heisst es: „unter einer aus guten Tonkünstlern bestehenden Musik“. [Schade, dass das Programm nicht mitgetheilt ist.]

Protection zu naschen bekam. Noch weniger können wir sie zurückwünschen, die Zeit, wo die Musik ein aristokratisches Privilegium bildete, während sie jetzt, dem allgemeinen demokratischen Zuge der Geschichte folgend, wie Licht und Luft Allgemeingut ist. Aber wie selbst dem modernsten Eisenbahnschwärmer mitunter ein stiller Seufzer nach der bürgerlichen Poesie der Postkutsche entfährt, so muss auch uns erlaubt sein, auf die guten, ja, rührend patriarchalischen Seiten einer Kunstpflege zurückzublicken, wo weder die Jagd nach Geldgewinn, noch nach raschem Weltruhm, sondern die Freude an der Sache selbst den mächtigsten Hebel der Thätigkeit abgab. Man erwäge nur, welche fortwährende Anregung zum Produciren solche Privat-Capellen gaben. Der musikliebende Fürst oder Bischof und seine Gesellschaft wollten Neues hören und spielen; der Componist musste allzeit dafür sorgen. Er brauchte sich nicht während des Schaffens zu kümmern, ob irgend eine Concert-Gesellschaft seine Composition werde aufführen, ob ein Verleger sie werde stechen und bezahlen wollen; er war in allen Dingen gesichert und fortwährend aufgemuntert. Natürlich konnten diese Privat-Höfe auch nicht so fest ummauert sein, dass der Ruhm genialer Künstler nicht über die Schwelle des Palastes hinausgedrungen wäre; wir erinnern an die Erfolge, die Haydn in England, Gyrowetz in Paris, Dittersdorf in Italien und Deutschland — allerdings durch die Gunst ganz besonderer Verhältnisse — erlangten.

Karl Ditters von Dittersdorf existirt im Gedächtnisse unserer Zeit nur noch als Componist heiterer Singspiele; seine Wirksamkeit als Oratorien- und Symphonieen-Componist, wie als Violin-Virtuose ist vergessen. Für seine Zeit und für die wiener Concert-Zustände war er in diesen beiden Eigenschaften nicht unwichtig. Seine vier Oratorien: Hiob, Esther, David, Isaak, wurden gern gehört; ausserdem führte er im Augarten (1786) ein wunderliches Orchesterwerk auf: „Ovid's Metamorphosen“, eine Reihe von zwölf charakteristischen Symphonieen! Ausserdem finden wir auch den grossen Dramatiker Gluck mit Leistungen im symphonischen Fache vertreten, die längst vergessen sind.

Es gab im ersten Jahrzehend dieses Jahrhunderts kein öffentliches Concert-Institut für Aufführung von Symphonieen und anderen Orchestersachen, Trio's und Quartetten. Desto eifriger wurden diese Zweige von Freunden der Musik geübt, und wir sehen die regelmässigen Quartett-Productionen, die „*Concerts spirituels*“ und die „Gesellschaft der Musikfreunde“ sich aus dem musicalischen Privatleben herausbilden. Dr. L. v. Sonnleithner, der noch die volle Mittagshöhe dieser Periode erlebte und

als besonders gesuchtes Mitglied alle besseren musicalischen Privat-Cirkel durch sein Talent unterstützte, hat in einer Reihe von „Musicalischen Skizzen aus Alt-Wien“ (in den wiener „Recensionen“ vom J. 1861, Nr. 47 ff.) uns Spätergeborenen den besten Einblick in jene Zustände verschafft. Mit dem Anfange des Jahrhunderts waren die meisten der hervorragenden Haus-Capellen aufgelöst, die hochgestellten Mäcene grösstentheils verschwunden: die Tonkunst flüchtete unter den Schutz des bescheidenen Mittelstandes. Im Hause des Herrn Joseph Hochenadl, Beamten der k. k. Hof-Kriegsbuchhaltung, dessen Frau und Kinder sehr musicalisch waren, fanden regelmässige Aufführungen von Haus- und Kammermusik Statt, mitunter sogar von ganzen Oratorien, Cantaten und älteren Opern (bei Clavier-Begleitung), in den Jahren 1810 bis 1824. Unter den mitwirkenden Dilettanten bemerken wir die später so berühmt gewordene Sängerin Caroline Unger, den Violinspieler Georg Hellmesberger Vater (später Primgeiger des Hof-Operntheaters), und den Hofrath Kiesewetter, der nicht nur als Sänger mitwirkte, sondern oft Clavier-Auszüge von Oratorien u. dgl. eigens verfasste. Kiesewetter's Sammelgeist hatte ihn keineswegs dem blühenden Leben der Musik entfremdet, ein gewählter Kreis von Musikfreunden versammelte sich an gewissen Festtagen um die Mittagsstunde bei ihm; die Productionen daselbst waren ganz eigentlich die ersten „historischen Concerte“ in Wien und sind im strengen Sinne auch die letzten geblieben. Sie mögen im Jahre 1817 begonnen haben und wurden bis zum Jahre 1838 fortgesetzt. Geistliche und weltliche Compositionen aus früheren Jahrhunderten, aller Schulen und Nationen, wurden hier mit Eifer und Andacht ausgeführt. Einer der vorzüglichsten Hausaltäre des musicalischen Cultus in Wien war die Wohnung des Advocaten Dr. Ignaz von Sonnleithner. Sohn eines geachteten Rechtsgelehrten und Tonsetzers (Dr. Christoph Sonnleithner) und Vater eines solchen (Dr. Leopold v. Sonnleithner), vereinigte auch Ignaz diese beiden Qualitäten. Eine bedeutende Zahl von Kunstfreunden und Künstlern fand sich bei ihm in den Jahren 1815 bis 1824 zu regelmässigen Uebungen ein, die bald den Namen „Productionen“ verdienten. Kammermusik, Arien, Chöre und die zu jener Zeit sehr beliebten Quartett-Arrangements von Ouverturen und Symphonieen, auch von ganzen Opern und Oratorien, wechselten in zweckmässiger Folge. Die Sonnleithner'schen Kränzchen sind uns dadurch besonders wichtig, dass in ihnen und durch sie zuerst Franz Schubert's Lieder und Vocal-Quartette einem grösseren Kreise bekannt wurden, wie denn auch (1820) Leopold v. Sonnleithner das erste Werk Schubert's, den Erlkönig, in Folge einer solchen Privat-Auffüh-

rung auf eigene Kosten herausgegeben und damit die Laufbahn dieses genialen Tondichters factisch eröffnet hat.

Der Eifer der musicalischen Dilettanten blieb nicht überall bei Gesang und Kammermusik stehen. Es bildeten sich auch kleine Orchester-Vereine. Ein solcher hatte seine bescheidenen Anfänge im Elternhause Franz Schubert's. Papa Schubert und seine Söhne (in dieser Schullehrer-Familie war ja Alles musicalisch) versammelten wöchentlich zwei Mal einige wenige Freunde bei sich zu musicalischen Unterhaltungen, meist auf dem Gebiete der Quartett-Musik. Die bescheidene Schullehrer-Wohnung in Liechtenthal wurde bald zu klein für diese Versammlungen. In das gastfreundliche Haus des Kaufmannes Frischling, dann des tüchtigen Orchester-Geigers Hatwig übertragen, erweiterte sich dieser Dilettanten-Kreis allmählich zu einem kleinen Orchester, das im Jahre 1818 schon hinreichend eingespielt war, um Symphonieen von Haydn, Mozart, Romberg und die zwei ersten von Beethoven gut vorzutragen. Für diesen Privat-Musikverein „im Gundelhof“ componirte Fr. Schubert eine Symphonie in *B-dur* „ohne Trompeten und Pauken“, eine grössere in *C-dur* [die jetzt gedruckte?] und die schnell beliebt gewordene „Ouverture in italiänischem Stil“. Die Kosten dieser „Uebungen“ wurden in den Jahren 1815 bis 1818 durch mässige Beiträge der Mitwirkenden bestritten. Im Jahre 1819 nahm die Schubert'sche Gesellschaft (die inzwischen in Herrn Pettenkofer's Wohnung auf dem Bauernmarkt übersiedelt war) auch Concertstücke, endlich auch ganze Oratorien in ihr Repertoire auf. Damit hatte die Gesellschaft ihren Gipfelpunkt erreicht; die Uebungen waren in Productionen verwandelt. Wir sehen an diesem Beispiele (wie an zahlreichen ähnlichen) das naturgemässe, immer unabweisbarer sich meldende Drängen an die Oeffentlichkeit. Zufällige Ereignisse führten im Herbste 1820 die Auflösung dieses Privat-Vereins herbei.

Es lag in der Natur der damaligen Musik-Verhältnisse überhaupt und im Wesen der Kammermusik insbesondere, dass diese ihre überwiegende Pflege im häuslichen Kreise fand. Das Streich-Quartett fand man bei seinen musicalischen Freunden allerwärts und konnte es leicht selbst im eigenen Hause herstellen — ein Drängen in die Oeffentlichkeit war hier kein dringendes Bedürfniss. Erst als der Ruf von Schuppanzigh's Meisterschaft im Quartettspiel sich verbreitete, fühlte auch das grosse Publicum den Wunsch, davon profitiren zu können.

Ignaz Schuppanzigh war der erste (und seiner Zeit einzige) Künstler, der in Wien regelmässige Quartett-Productionen gegen Abonnement veranstaltete, Anfangs im Saale des Gasthofes „Zum römischen Kaiser“, später im alten Musik-Vereinssaale. Seine Quartett-Collegen waren

Linke (Violoncell), Sina (zweite Violine), Franz Weiss (Viola). Diese Quartett-Productionen waren sehr beliebt und zahlreich besucht. Nr. 43 der Wiener Musik-Zeitung vom Jahre 1813 bringt die Abonnements-Anzeige von Schuppanzigh's „schon seit mehreren Jahren in zwei Perioden gegebenen Violin-Quartetten“. Dieser schöne Verein, heisst es weiter, dankt seine Entstehung dem Kunstsinne des Grafen Razumowsky, dessen besondere Liebe zum Violin-Quartett die Virtuosen Schuppanzigh, Linke (Cello) und Weiss (Viola) um sich versammelt hat.

Das Abonnement für „acht Darstellungen“ betrug 10 Fl. — Wenn Schuppanzigh die Saison in Wien zu brachte (er war manchmal auf Reisen), setzte er diese Quartette regelmässig fort. Gegen das Ende der zwanziger Jahre fanden sie (an sechs nach einander folgenden Sonntagen) Abends von 4^{1/2} bis 6^{1/2} Uhr im kleinen Musik-Vereinssaale („Zum rothen Igel“) Statt; das Abonnement zu 10 Fl. W. W. für sechs Productionen. Von dieser Zeit an blieb bis heute der Sonntag Nachmittag (5 bis 6^{1/2} oder 7 Uhr) den öffentlichen Quartett-Productionen bestimmt; nur ganz vorübergehend taucht noch ein oder das andere Mal die „Mittagsstunde“ auf.

Joseph Böhm, der sich in Wien zum ersten Male in den Zwischenacten einer Vorstellung des Burgtheaters producirt hatte, eröffnete am 20. November 1816 eine Reihe von sechs Quartett-Productionen im „Römischen Kaiser“ (an Freitagen Mittags). Wir finden dabei schon Merk als Cellisten. — Auch später im Jahre 1821 unternahm es Joseph Böhm, die durch einige Jahre ausgesetzten, von Schuppanzigh gegründeten Quartett-Unterhaltungen im Prater wieder aufzunehmen. Sie begannen am 1. Mai und fanden im ersten Kaffeehause der Prater-Allee Morgens um 8 Uhr Statt. Also eine Uebertragung der Augarten-Morgen-Concerte in eine grössere Umgebung und ein kleineres Genre. Holz, Weiss und Linke bildeten mit Böhm das Quartett. Clavierstücke bildeten nun einen Bestandtheil des Programms. Demoiselle Förster spielte sogar den ersten Satz von Hummel's *A-moll*-Concert. Die Quartettspieler leisteten so Tüchtiges, dass die Musik-Zeitung (Nr. 40 von 1821) entzückt ausruft: „So muss man Beethoven's und Mozart's Quartette spielen hören!“

Fast scheint es, als ob Böhm momentan Schuppanzigh vergessen gemacht hätte. Dieser, inzwischen in Russland angesiedelt, kam im Frühling 1823 auf Besuch nach Wien und gab am 4. Mai ein — trotz aller Anpreisungen der Journale — schlecht besuchtes Concert, worin er ein Violin-Concert von Maurer und eine Polonaise — damals unentbehrlich — spielte. Ende September eröffnete Schuppanzigh, der durch seinen Eintritt in die k. k. Hofcapelle

nun dauernd an Wien gefesselt ward, wieder seine Quartette mit Holz, Weiss und Linke im Musik-Vereins-saale. (Sechs Productionen 10 Fl. W. W.) Im Februar 1824 gab er wieder einen Cyklus von sechs Quartett-Abenden. Darunter kam Haydn 4, Mozart 5, Beethoven 6, Fr. Weiss 1, Fr. Schubert 1 Mal zur Aufführung. Von dem „Neuen Quartett“ des letzteren berichtet die Musik-Zeitung (Nr. 12 von 1824) einfach, „man müsse es öfter hören, um dasselbe beurtheilen zu können“. Schuppanzigh's Quartette finden wir fortan regelmässig um 4^{1/2} Uhr an Sonntagen im Musik-Vereins-saale. Ihm ist die reichlichere Vertretung Beethoven's im Quartettfache zu danken; sein persönlicher Verkehr mit dem Meister konnte ihn auch tiefer in dessen schwierigere Schöpfungen einweihen. Im Jahre 1829 gab Schuppanzigh vier Quartett-Unterhaltungen im „Römischen Kaiser“, das Abonnement zu 3 Fl. C.-M., „wobei jeder Abnehmer ein Damen-Billet gratis erhält“. Diese wunderliche Begünstigung ist uns in den wiener Concert-Annalen nur dieses eine Mal vorgekommen.

Nach Schuppanzigh und Böhm trat ein längeres Brachliegen der öffentlichen Quartett-Musiken ein, bis 1845 Leopold Jansa und Jos. Hellmesberger 1849 die regelmässige Pflege derselben wieder aufnahmen.

Aus Göttingen.

Nachträglich und in Kürze berichte ich Ihnen, geehrter Herr Redacteur, über die im vergangenen Winter-Semester Statt gefundenen Concerte, und beginne mit den akademischen Concerten des Musik-Directors Hille, welche den eigentlichen Mittelpunkt des musicalischen Lebens hier bilden. Ein grosser Fortschritt ist es unstreitig, dass jetzt in jedem dieser Concerte das Orchester zur Verwendung kommt, was noch vor zwei Jahren der unzulänglichen Kräfte und Mittel wegen nicht möglich war. Freilich bedarf es Seitens des Dirigenten eines aussergewöhnlichen Aufwandes an Zeit und Mühe, um die aufzuführenden Werke einzustudiren, aber es ist denn doch die Möglichkeit gegeben, das musicalische Publicum nach und nach mit den Werken unserer Meister aus der Vergangenheit und Gegenwart bekannt zu machen, eine Aufgabe, die in sich lohnend genug sein dürfte, um Zeit und Arbeit an deren Lösung zu setzen, zumal zu hoffen steht, dass die Schwierigkeiten sich mit der Zeit verringern werden. Dass keine Mühe gescheut war, haben die diesmaligen Aufführungen bewiesen, die, abgesehen von hier und da vorgekommenen kleineren Verstössen, wie sie bei fast allen Orchestern vorkommen, eine strengere Kritik nicht zu

scheuen brauchen. Und wenn z. B., wie es hier vorkam, unmittelbar vor Beginn der Beethoven'schen *C-moll*-Sinfonie der erste Flötist und der erste Clarinettist plötzlich erkrankten und durch sofortige anderweite Besetzung dieser Instrumente aus dem Orchester die Aufführung des Werkes keine Störung erleidet, so ist daraus jedenfalls zu entnehmen, dass das Orchester tüchtige Elemente in sich schliessen muss, — übrigens, nebenbei bemerkt, ein gewagtes Unternehmen von Seiten des Dirigenten, für dessen Gelingen er sich bei Fortuna bedanken mag.

In den fünf akademischen Concerten kamen folgende Orchesterwerke zur Aufführung: die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven, die erste (in *C*) von Gade, die *A-dur* von Mendelssohn, die Jubel-Ouverture von Weber, Ouverture zur Zauberflöte, zu „Aladin“ von Karl Reinecke, die erste Leonoren-Ouverture (in *C*) von Beethoven und sodann die ganze Musik zum Sommernachtstraum, das von Gisbert Frhrn. v. Vincke dazu verfasste Gedicht von dem bekannten Literarhistoriker Dr. Karl Goedeke gesprochen. Mendelssohn's reizende Musik, zum ersten Male vollständig aufgeführt, interessirte in hohem Grade. Dagegen wollte die Reinecke'sche Ouverture, die andere Novität, dem Publicum nicht recht munden. Es ist auch nicht zu läugnen, dass ihr der rechte natürliche Fluss fehlt, obwohl sie interessante und feine Züge genug bietet. Am wenigsten hat mir der nicht gerade originel zu nennende Schlusssatz gefallen. — Herr Karl Hill aus Frankfurt sang zwei Arien aus „Paulus“ und aus der „Schöpfung“ und Lieder aus dem Lieder-Cyklus „Ein frühes Liebesleben“ von E. Hille. Der ausgezeichnete Sänger ward auch jetzt wieder wie früher mit Beifall reich bedacht. Nicht weniger Anerkennung erwarb sich der Pianist Herr Martin Wallenstein aus Frankfurt durch den gediegenen Vortrag des *D-dur*-Concertes von Mozart und kleinerer Sachen von Bach und Schumann. Herr Concertmeister C. Bargheer aus Detmold spielte das Beethoven'sche Violin-Concert und die Chaconne von J. S. Bach. Das Publicum und die Kritik waren einstimmig im Lobe, und der Berichtstatter stimmt vollständig bei. Ferner sang die hiesige vortreffliche Sängerin Frau Ulrich Recitativ und Arie aus Rinaldo von Händel und die Schubert'schen Mignonlieder, und zwar schön und zu Aller Freude.

Ausserdem brachten die Concerte von kleineren Chorsachen die Cantate „Der Sturm“ von Jos. Haydn, die Morgen-Hymne aus der „Vestalin“, Volkslieder für Männerstimmen, vom Studenten-Gesangverein gesungen, und Lieder für Frauenstimmen von R. Schumann.

Im dritten akademischen Concerte wurde der „Messias“ von Händel aufgeführt unter Mitwirkung zweier Gäste aus Kassel, der Frau Hempel-Kristinus und des Herrn

Denner. Erstere besitzt einen ausgiebigen, kräftigen Alt von bedeutendem Umfange und leistete sehr Tüchtiges, und Herr Denner, der die Partie zum ersten Male sang und eben deshalb wohl anfänglich mit einiger Befangenheit zu kämpfen hatte, ist der glückliche Besitzer einer volltönen- den und weichen Tenorstimme, wie sie sich zur Repro- duction von Oratorien-Parteien besonders eignen dürfte. Herr Denner ist übrigens nicht Sänger von Fach, sondern Dilettant. Bei dem oft sehr fühlbaren Mangel an Tenor- risten möchte ich die Leiter von Oratorien-Vereinen auf diesen Sänger aufmerksam machen, und bin der Meinung, dass er bei fortgesetztem eifrigem Studium ein zweiter Hill werden könnte, in Tenor übersetzt. Das Zeug dazu scheint er zu haben. Die schon vorher erwähnte Frau Ulrich war eine Vertreterin der Sopran-Partie, wie wir sie uns nicht besser wünschen, und den Bass-Part hatte ein sangeskundiger Student übernommen, der ihn im Gan- zen recht befriedigend durchführte. Würden überall die Chöre gesungen, wie von unserer Sing-Akademie, so hätte Händel sicher keine Ursache zur Klage, wie denn über- haupt die ganze Aufführung, von Kleinigkeiten abgesehen, eine wohl abgerundete und gelungene zu nennen war.

Ausser den akademischen Concerten fanden noch zwei zum Besten Schleswig-Holsteins veranstaltete Concerte Statt. Das erste gaben die hiesigen verbundenen Männer- Gesangvereine unter Hille's Leitung, und wurde dasselbe auch von dem gerade hier anwesenden Concertmeister C. Bargheer aufs zuvorkommendste durch treffliche Violin-Vorträge unterstützt. Die interessantesten Gesangs- Nummern des Programms waren die Sturmes-Mythe von Fr. Lachner und der Altdeutsche Schlachtgesang von Jul. Rietz, beide mit vollem Orchester aufgeführt. Das zweite Concert gaben die Herren Concert-Director Joachim, Capellmeister Scholz und Hof-Opernsänger Bletzacher aus Hannover, die freundlich begrüsst und verdienter Maassen mit Beifall in reichster Fülle belohnt wurden. Die auf dem Programm besonders hervortretenden Namen waren Bach, Beethoven, Tartini, Spohr. Bei beiden Con- certen waren die Räume bis auf den letzten Platz gefüllt.

Zum Schlusse erwähne ich noch eines Concertes, das Ende Mai Capellmeister G. Herrmann aus Lübeck nebst dessen Tochter hier gab. Derselbe führte darin ein von ihm componirtes Octett für Streich-Instrumente auf, das von einem bedeutenden Talente des Componisten Zeugniß ablegt und sich auch den Beifall des Publicums zu erringen wusste. Von den vier Sätzen möchte ich dem reizenden Scherzo und nächst diesem dem ersten Satze den Preis zuerkennen. Das interessante Werk verdient alle Be- achtung und wird sich zweifelsohne in den betreffenden musicalischen Kreisen bald Eingang zu verschaffen wissen.

In dem ersten Satze des eilften Concertes von Spohr und Variationen von Vieuxtemps zeigte sich Herr Herrmann auch als gewandten Solo-Geiger aus der älteren Schule. Ich für meinen Theil hätte nun freilich lieber gesehen, wenn Herr Herrmann das Spohr'sche Concert vollständig gespielt und dafür die unbedeutende Vieuxtemps'sche Composition weggelassen hätte; und so wird es auch An- deren ergangen sein. Fräulein Herrmann sang „*Al per fido*“ von Beethoven, Lorelei von Fr. Liszt und zwei Lieder von G. Nicolai und G. Herrmann. In der Mittellage besitzt die Stimme viel Klang und Kraft, wogegen die Höhe noch etwas absticht. Die Lorelei war keine für die Stimme der jungen Dame günstige Wahl. Im Uebrigen sang dieselbe mit Geschmack und Wärme, und fanden ihre Vorträge, von denen ich die der beiden Lieder besonders hervorhebe, verdiente beifällige Aufnahme.

Göttingen, im Juni 1864.

Zweites Sängerfest des rheinischen Sängerbundes in Köln. Der 93. Psalm von F. Hiller.

Der rheinische Sängerbund hat sich im Jahre 1862 als ein Zweig des grossen deutschen Sängerbundes, der seine Entstehung aus dem nürnberger Gesangsfeste (1861) herleitet, gebildet*) und im vorigen Jahre zu Aachen sein erstes Fest gegeben (vgl. Jahrg. 1863, Nr. 37). Durch örtliche Verhältnisse bewogen, hatte die Stadt Aachen damit einen internationalen Gesang-Wettstreit verbunden; da die dortigen Rücksichten in Köln wegfielen, so war das zweite Sängerfest des Bundes ein rein deutsches, an dem sich 30 mehr oder weniger zahlreiche Vereine (der Bund zählt deren 42) betheiligten. Die leitenden kölnen Vereine waren die Polyhymnia (Dirigent R. Zerbe), der Apollo (W. Eisenhuth), die Germania (Radermacher), der Liederkranz (Kufferath). Das Concert fand Sonntag den 12. d. Mts. im grossen Gürzenichsaale Statt, fand aber in Hinsicht auf zahlreichen Besuch nicht die Theil- nahme, die es verdient hätte.

Das Programm enthielt an Gesamt-Aufführungen ausser zwei Overturen (Oberon von Weber und Con- cert-Overture über Wilhelm's Lied: „Die Wacht am Rhein“, von Rob. Zerbe, k. pr. Regiments-Capellmeister

*) Ein anderer ist „der rheinische Sängerverein“, wel- chen, unabhängig vom deutschen Sängerbunde, der kölnen Män- ner-Gesangverein (Franz Weber), die Liedertafel von Aachen (Fritz Wenigmann), von Crefeld (Karl Wilhelm), von Elberfeld (Weinbrenner), die Concordia von Bonn (Brambach) und der Männer-Gesangverein von Neuss (Hartmann) im April 1863 gebildet haben. Vergl. 1863, Nr. 38 und 41.

in Köln, neu): „Begrüßungschor“ von Wolfg. Müller und W. Eisenhuth, Meeresstille u. s. w. von C. L. Fischer (von ihm selbst dirigirt), „Rheinlied“ von V. Lachner, „Der 93. Psalm“ von Ferd. Hiller, neu (vom Componisten dirigirt), „Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht“ von F. Abt, neu (vom Componisten dirigirt), „Frühlingsgruss“ von V. Lachner, „Das deutsche Lied“ von Stoltze und P. F. Schneider. — Dazwischen Einzel-Vorträge durch die crefelder Concordia (H. Friese), die aachener Concordia (C. F. Ackens), die neuwieder Liedertafel (C. Löcher), den M.-Gladbacher Liederkranz (H. Zimmermann).

Im Ganzen wurde, was Präcision und Sicherheit betrifft, gut gesungen, und die Ausführungen gaben Zeugniß von ernster und fleissiger Einübung; auch der Vortrag zeugte von künstlerischem Streben, welches aber, da viele jüngere Vereine betheilt und auch die Stimmen an sich nicht überall gleich klangvoll und biegsam waren, nicht immer sein Ziel erreichte. So war es natürlich, dass trotz der Tüchtigkeit einzelner Vereine (von denen z. B. die Concordia von Aachen und der Liederkranz von M.-Gladbach bei ihren Einzel-Vorträgen Auszeichnung erwarben) der Wohllaut des Gesamtones nicht jene innige Verschmelzung erreichte, die dem Männergesänge seinen besonderen Reiz gibt. Höchst erfreulich waren aber die Reinheit, Richtigkeit und Präcision, mit der schwierige Werke, wie z. B. Ferd. Hiller's Psalm, gesungen wurden, was einen Fleiss und eine Liebe zur Sache bei allen Vereinen bekundet, welche die höchste Anerkennung verdienen, und das um so mehr, da ein grosser Theil der Mitglieder derselben mit der Tagesarbeit so beschäftigt ist, dass sie sich die Zeit zu den Singübungen von ihren Erholungsstunden absparen müssen, worin sie manchen anderen Vereinen, deren Glieder über weit mehr freie Zeit zu verfügen haben, voranstehen.

Von den neuen, für das Fest bestimmten Compositionen ist der 93. Psalm: „Der Herr ist König und herrlich geschmückt“, von F. Hiller die umfangreichste und bedeutendste. Das Werk — in der Reihe das 112. des Meisters — ist in demjenigen Oratorienstile geschrieben, in welchem Mendelssohn und Hiller die einfache, kräftige Form der älteren Meister mit der neueren Auffassungsweise musicalischer Texte vereinigt und mit Freiheit erweitert haben, ohne deshalb die Polyphonie, die bisher fast alleinige Grundlage der kirchlichen Vocalmusik, aufzugeben. Diese in der Zeit wurzelnde und eben dadurch vollkommen berechnete Schreibart macht denn auch nothwendiger Weise von den ungeheuren Fortschritten der Instrumental-Musik und der Verstärkung des Orchesters durch eine wesentlich in das Ganze eingreifende Behandlung des Orchesters einen anderen Gebrauch, als ihn die älteren Kir-

chen-Componisten machen konnten. Das Bedürfniss dazu fühlten diese so gut, wie die neueren, das sehen und erfahren wir aus der Art und Weise, wie sie die Orgel als Orchester-Instrument benutzten, ferner — was noch selten oder gar nicht von dieser Seite betrachtet worden ist — wie sie diejenigen Instrumente, für deren imponirende Wirkung sie Virtuosen besaßen, z. B. die Trompeten, nicht bloss zur Verstärkung des Glanzes der Chöre, sondern sogar zur Begleitung und obligaten Secundirung der Arien in der Kirchenmusik mit Vorliebe anwandten. So hat denn auch Hiller in diesem seinem neuesten Werke ersten Stils den Gesangstimmen das volle Orchester: Geigen-Quartett (oder, wie man heutzutage richtiger sagen muss: Geigen-Quintett, da das Violoncello in der Regel selbstständig behandelt wird), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, ferner 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Tuba zugesellt und hat diese drei Instrumental-Chöre höchst wirkungsvoll und keineswegs erdrückend, aber auch nicht untergeordnet, sondern als ebenbürtige Genossen des Sängerkhore zu einem Ganzen verschmolzen, in welchem die Violinen und höheren Holz-Blasinstrumente um so wesentlicher für die Vervollständigung der weiten Harmonie sind, als die Männerstimmen sich nur in der mittleren und tiefen Tonregion bewegen. Wir halten es nämlich für einen Irrthum (den wir wohl hauptsächlich Mendelssohn zu verdanken haben, der sonst nicht leicht in solchen und ähnlichen Dingen einen Fehlgriff that, aber seinen schönen Hymnus „An die Künstler“ nur mit Blechmusik begleitete), dass man Männerchöre nur mit Blech-Instrumenten begleiten zu müssen glaubt, was nur bei Gesängen, die im Freien ertönen sollen, zu billigen ist. Man nehme einmal den Priesterchören von Mozart in der Zauberflöte und dem Chor der Gefangenen in Beethoven's Fidelio das Orchester hinweg und die Wirkung wird verloren sein. Daher haben mit Recht die Männer-Gesangstücke mit ganzem Orchester, wie C. L. Fischer's „Meeresstille und glückliche Fahrt“, und J. Rietz's „Dithyrambe“, überall gefallen, wovon der rauschende Applaus, mit welchem das erstere, vom Herrn Componisten dirigirt, auch jetzt wieder in dem Concerte, von dem wir sprechen, aufgenommen wurde, das lebendigste Zeugniß gab.

Die Composition Hiller's (Haupt-Tonart *C-dur*) enthält 1. ein *Allegro maestoso*, $\frac{4}{4}$, *C-dur*, auf die zwei ersten Verse des Psalms; 2. ein *Allegro con fuoco*, $\frac{3}{4}$, in *C-moll*, auf die zwei folgenden, das bei den Worten: „Aber der Herr ist noch grösser“, in *Es-dur* fällt und eine reiche Phantasie in prächtiger Tonfülle entfaltet. Ihm folgt ein *Andante con moto*, $\frac{2}{4}$, in *E-dur*, ein zart melodischer Satz auf die Worte: „Heiligkeit ist die Zierde Deines Hauses ewiglich“, welcher zugleich würdig und lieblich gehalten

ist, was nur bevorzugten Talenten gelingt. Dieser Nummer schliesst sich der Anklang an das erste Maestoso: „Der Herr ist König“, an, dem unmittelbar im *Allegro vivace*, $\frac{4}{4}$, *C-dur*, ein fugirtes „Halleluja“ folgt, welches mit sehr richtigem Gefühle für die so schwer in der engen Harmonie der Männerstimmen zu erreichende Klarheit fast nur dreistimmig (Tenor und erster und zweiter Bass), vortrefflich zu einem glänzenden Schlusse geführt ist. Hiller hat mit dieser Composition ein werthvolles und zugleich sehr dankbares Gesangstück für Männer-Gesangvereine geliefert. Der, wie schon gesagt, sehr wackeren Ausführung unter seiner Direction wurden die lautesten Ovationen zu Theil*).

Herr Hof-Capellmeister F. Abt dirigitte ebenfalls persönlich seine neue Composition: „Siegsgesang der Deutschen“, für Chor und Instrumental-Begleitung, welche dem beliebten Lieder-Componisten, der auch in diesem Werke dem Charakter eindringlicher Popularität mit Erfolg treu geblieben ist, einen donnernden Applaus bereitete.

Auch die zwei neuen Compositionen: „Gruss am Rheine“, von W. Müller, für Männerchor von W. Eisenhuth, und eine Overture für Orchester mit Benutzung von Wilhelm's Lied: „Die Wacht am Rhein“, von Rob. Zerbe, erwarben lebhaften Beifall; namentlich ist die Overture ein Musikstück, welches dem Componisten Ehre macht und Talent und Geschick in der Factor bekundet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 17. Juni. Gestern Abend eröffnete die italiänische Opern-Gesellschaft ihr Gastspiel im Stadttheater mit Bellini's lieblich idyllischer *Sonnambula*. Die eben gebrauchten Prädicate der Musik dieser Oper können mit vollem Rechte auch auf die Darstellerin der Amine, Mademoiselle Vitali, angewandt werden, welche durch ihren Gesang und ihr Spiel die Gunst des Publicums an diesem ersten Abende zwar nicht durch imponirende Glanz-Effecte, die auch nicht angebracht gewesen wären, erobert, aber durch Reiz und Anmuth und vollendete Gesanges-Technik gleich im Augenblick gewonnen, und sie nicht bloss für den Augenblick, sondern auf die Dauer sich gesichert hat. Denn den schönen Ton einer so reinen, frischen Silberstimme und den gefühlvollen, unaffecteden Vortrag, der selbst bei den kleinen, mit grosser Zierlichkeit hingeworfenen Fiorituren immer natürlich bleibt, wird man stets wieder mit wahrem Vergnügen hören. Die ganze Erscheinung der jungen Künstlerin ist in Harmonie mit ihrem Gesange; beide haben nichts Grosses und Blendendes, aber etwas ungemein Liebliches und von der Gunst der Grazien Geweihtes. Ihre musicalische Bildung und Schule ist vortrefflich. Es ist demnach in jeder Hinsicht ein Kunstgenuss und

*) Der 93. Psalm für Männerchor und Orchester. Franz Lachner in Hochachtung und Freundschaft zugeeignet von Ferd. Hiller. Op. 112. Clavier-Auszug. (43 S. Fol.) Leipzig und Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Pr. 2 Thlr. (Chorstimmen Tenor I. und II., Bass I. und II., à 10 Sgr. — Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift zu beziehen.

eine Freude, ihrer Darstellung zu folgen, zumal da der Wohlklang ihres Gesanges und das Maasshalten im dramatischen Ausdrucke, welches sonst die Italiänerinnen nicht im richtigen Grade und die deutschen Sängerinnen heutzutage leider noch weniger als jene beachten, dem gebildeten Zuhörer wahrhaft wohl thut. Wie sehr aber ein solcher Gesang, der seinen Werth in den künstlerischen Vortrag setzt und die Gränzlinie des Schönen auch im leidenschaftlichen Ausdrucke inne hält, auch auf das ganze Publicum mit einer Art von Zauber wirkt, das bewiesen gestern der rauschendste Applaus und die wiederholten Hervorrufe.

Wenn wir also die londoner Berichte über Mademoiselle Vitali vollkommen bestätigen können, so ist dies nicht ganz so derselbe Fall bei dem Tenor Herrn Baragli, was zum Theil daran liegt, dass wir in Deutschland an den echten Tenor-Timbre der meisten italiänischen Tenoristen, der gar nicht in die Region des Baritons überstreift, nicht gewöhnt sind, und zweitens an dem Tremoliren, womit das deutsche Publicum bei seinem Sinne für die reine Tonschönheit selbst bei mässiger Anwendung sich niemals befreunden wird, geschweige denn bei übermässigem Gebrauche desselben. Trotzdem bleibt Herr Baragli eine sehr interessante Künstler-Individualität, denn er ist in Bezug auf musicalische Bildung und Schule ein ganz vortrefflicher Sänger, welcher die Coloratur mit einer so vollendeten Correctheit, Rundung und Weichheit vorträgt, wie man sie nur höchst selten von einer Männerstimme hört, was seinem Lehrer, Herrn Ronzi in Florenz, grosse Ehre macht. Dabei ist Herr Baragli ein sehr guter Schauspieler, der sich mit Natürlichkeit und Sicherheit in allen Situationen seiner Rolle bewegt. Diese beiden Eigenschaften, vollendete Technik und das Talent der Darstellung, machen es uns zur Pflicht, die späteren Vorstellungen, wo Herr Baragli in anderen Charakteren auftreten wird, abzuwarten und einstweilen allen unseren Sängern und Dilettanten zu empfehlen, die Gesanges-Technik dieses Künstlers mit Aufmerksamkeit zu beobachten. — Herr Antonucci gehört zu den glücklichen Bassisten (oder tiefen Baritonisten), welche nur einen Ton klingen zu lassen brauchen, um sogleich alle Zuhörer für sich einzunehmen. Bekanntlich lässt sich aus der Rolle des Grafen nichts machen; aber die kleine Romanze und die wenigen Recitative zeigten sehr wohl die sonore Stimme, eine vortreffliche Aussprache und einen würdigen Vortrag. Wir freuen uns auf die Leistungen dieses Künstlers in grösseren Partien.

Paris. Die grosse Oper hat vom 1. April 1863 bis 31. März 1864 eingenommen 1,420,910 Frs. und an Autorenrechten bezahlt 85,406 Frs. — Die komische Oper eben so 1,109,760 und 131,538. — Das *Théâtre lyrique* eben so 863,994 und 86,337. — Sämmtliche Theater-Einnahmen in Paris betragen 12,991,015, die Autoren-Antheile 1,335,960 Frs.; die ersten 167,572 mehr, als im vorhergehenden Jahre, die Autoren-Antheile 19,689 Frs. mehr. — Aus der Provinz haben die letzteren sich auf 436,363 Frs. belaufen; in ganz Frankreich haben mithin die dramatischen und musicalischen Autoren an Antheilen von den Aufführungen ihrer Werke 1,772,323 Frs. erhalten.

Ankündigungen.

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.