

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 34.

KÖLN, 20. August 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Felicien David. Biographie. — Der Opern-Aufwand vom Ende des XVII. bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Italiänische Opern-Gesellschaft, Fräulein Auguste Brenken, „Loreley“, Oper von Em. Geibel und Max Bruch — Berlin, H. von Bülow — Wien, Frau Marschner, Dr. Ambros — Metzger's Accord-Signal — Prag, Prüfungs-Concert — Deutschland's Theater — Ordens-Verleihungen — Ullmann's Concerte).

Felicien David.

Felicien David wurde den 8. März 1810 zu Cadenet im Departement Vaucluse im südlichen Frankreich geboren. Sein Vater war Musiker und gab dem Knaben, der in den Kinderjahren schon eine entschiedene Neigung zur Musik zeigte, den ersten Unterricht in den Elementen derselben, ehe er noch das vierte Lebensjahr vollendet hatte. Kaum fünf Jahre alt, hatte er das Unglück, seinen Vater zu verlieren. Eine um viele Jahre ältere Schwester nahm sich des so früh verwaisten und mittellosen Knaben an und erzog ihn in ihrem Hause.

Die Natur hatte ihn mit einer schönen Stimme begabt, und dies verschaffte ihm in seinem achten Jahre Aufnahme als Chorknabe in die Gesangschule der Kirche zum heiligen Erlöser in Aix, wo er sich sehr bald durch seine schöne Stimme und seine musicalischen Fortschritte auszeichnete. Bei seinem Austritte aus der Chorschule im Alter von fünfzehn Jahren las er vortrefflich vom Blatte und hatte sich eine Menge von Kenntnissen in praktischen musicalischen Dingen erworben. In der genannten Kirche war es Gebrauch, den Chorknaben, die eine gewisse Zeit lang darin ausgehalten hatten, ein Stipendium zu bewilligen, um ihre wissenschaftliche Ausbildung im Jesuiten-Gymnasium fortzusetzen. David genoss diese Unterstützung, aber nach drei Jahren verliess er die Schulstube, um sich seiner Neigung zur Tonkunst hinzugeben.

Bald zwang ihn jedoch die Sorge für seinen Lebensunterhalt, sich um die Stelle eines Schreibers bei einem Advocaten zu bewerben. Aber, wie vorauszusehen, die Arbeit auf dem Bureau sagte seiner Natur noch weniger zu, und er entzog sich ihr sogleich, als ihm die Stelle eines zweiten Orchester-Dirigenten an dem Theater zu Aix angetragen wurde. Mittlerweile wurde die Capellmeister-Stelle an der Kirche zum heiligen Erlöser erledigt, und David erhielt sie im Jahre 1829.

Allein in diesem Wirkungskreise fühlte er erst recht das Bedürfniss, seine Kenntnisse zu erweitern, um die Gedanken seiner lebhaften Phantasie regelrecht zu ordnen und aufzuschreiben; er sehnte sich nach einem tüchtigen Lehrer und hoffte diesen nur in Paris zu finden. Aber um in Paris zu leben, fehlte es ihm an Geld. Freilich hätte sein reicher Oheim ihm die Mittel geben können, allein er war geizig und zähe und begriff die Sehnsucht einer Künstlerseele nach Höherem nicht. Nach vielem Drängen liess er sich endlich bewegen, ihm fünfzig Francs monatlicher Unterstützung zu bewilligen. Das war freilich sehr wenig, aber dennoch zögerte David keinen Augenblick, sich zu entschliessen, seine Stelle aufzugeben und nach Paris zu gehen.

Er kam an, stellte sich Cherubini vor, ersuchte ihn um Durchsicht seiner Compositions-Versuche und wurde auf das Conservatorium aufgenommen. Er war damals zwanzig Jahre alt. Sein Lehrer in der Composition wurde Fétis; einen Cursus im Orgelspiel machte er in einigen Monaten bei Benoist durch und nahm auch noch bei Reber Privatstunden, um so bald wie möglich sein Ziel zu erreichen. Seine Fortschritte waren reissend, als plötzlich seine Zukunft vernichtet schien, da sein Oheim ihm die kleine monatliche Unterstützung entzog, von welcher er kärglich genug lebte. Indessen David verzweifelte nicht: er bewarb sich um Unterrichtsstunden im Clavierspiel und in der Harmonielehre, und erhielt deren genug, um seine Bedürfnisse, die von je her sehr gering waren, vom Ertrage zu bestreiten.

Um diese Zeit stand der Saint-Simonismus in Paris in seiner Blüthe und machte bei jugendlich lebhaften und phantastischen Naturen viele Proselyten. Verleitet durch die falschen Prophezeiungen der Häupter desselben über einen neuen Messias und seine neuen Apostel, liess sich Felicien David in die Genossenschaft aufnehmen. Sein Enthusiasmus liess ihn übersehen, dass die Reform der

menschlichen Gesellschaft, welcher er sein Dasein widmen wollte, auf dem Nützlichkeits-Princip beruhte und nur eine Form des Socialismus war, deren Lehren schnurstracks der Bedeutung der Kunst im Leben entgegenliefen. Er sah darin nur die verlockende Seite der Sitteneinfachheit, der Brüderlichkeit, und ergriff mit Begeisterung die Gelegenheit, die Gesänge für den neuen Cultus zu componiren. Die Apostel der neuen Lehre, etwa vierzig an der Zahl, hatten nach mancherlei Wechsel ihrer Lage und dem Scheitern ihrer weit aussehenden socialistischen Plane zuletzt zu Menilmontant bei Paris sich ein Asyl gegründet. Dort componirte David mehrere Hymnen für vierstimmigen Männerchor; jedes Gesangstück hatte seine Bestimmung für die verschiedenen Arbeits-Abschnitte des Tages, und die Adepten sangen sie im Chor. David schrieb dreissig solcher Hymnen, denen später ein anderer Text untergelegt worden ist und die unter dem Titel *Ruche harmonieuse* („Harmonischer Bienenkorb“) in Druck erschienen sind.

Bekanntlich schritt die Regierung am Ende gegen die Secte ein, und nach ihrer Verurtheilung im Jahre 1832 den 27. August vertheilten sie sich in verschiedene Gruppen und verliessen Frankreich mit dem Entschlusse, ihr Evangelium anderen Nationen zu predigen. Der Vater Enfantin ging nach Africa, wo er später eine Stelle in der Verwaltung von Algier annahm, und Felicien David schloss sich der Gruppe an, die sich den Orient zum Schauplatze ihres Wirkens gewählt hatte.

Auf der Reise von Paris nach Marseille gab David in den bedeutenderen Städten Concerte, deren Ertrag in die allgemeine Casse der kleinen Gesellschaft floss. Die Einnahmen waren meistens beträchtlich, da eine Menge von Neugierigen herbeiströmte, mehr um die sonderbaren Philosophen zu sehen, als um ihre Musik zu hören. In Lyon und in Marseille fanden sie viele Freunde und wurden gut aufgenommen. Jedoch war dies nicht überall der Fall; in Avignon z. B. entgingen sie nur mit Mühe der fanatischen Verfolgung des Pöbels.

In Konstantinopel wurden sie durch ihre Proselytenmacherei der Regierung verdächtig; man zog sie gefänglich ein und entliess sie nach einiger Zeit mit der Weisung, die Stadt zu verlassen. Sie gingen nach Smyrna und von da nach Aegypten. Ihre Bekehrungs-Versuche hatten nirgends Erfolg, so dass ihre Existenz schwierig und oft peinlich ward.

David sammelte indess auf diesen Reisen die orientalischen Melodien, die er benutzte und später in seine Tonwerke verflocht oder wenigstens ihren Charakter nachahmte. In Smyrna und in Cairo gab er auch Unterricht in der Musik. Der Vicekönig Mehemed Ali nahm die Ge-

sellschaft gut auf und mehrere Mitglieder derselben traten in seine Dienste. David ging mit einem einzigen Gefährten nach Ober-Aegypten; aber als sie bald das rothe Meer erreicht hatten, zwang sie die Pest, umzukehren. Sie schlossen sich einer Carawane an, welche durch die Wüste nach Syrien zog. Bis jetzt war es David noch immer gelungen, ein Pianoforte, das ihm in Lyon geschenkt worden war, mitzuschleppen; auf der Reise durch die Wüste aber wurde das Instrument ein Opfer der Rohheit und des Aberglaubens einer Beduinenhorde, die es in der Meinung, dass ein böser Geist darin hause, zertrümmerte. Mit Mühe und Noth und nicht ohne Gefahr erreichte er die Hafensstadt Beyrut und schiffte sich ein, um nach Marseille zurückzukehren.

Wir sehen also, dass Felicien David's später vorwiegende musicalische Richtung auf ein eigenthümliches Colorit seiner Compositionen, auf persönlicher Anschauung des Orients und eigenen Erlebnissen, Wahrnehmungen und Sammlungen beruht, dass sie nicht einen reflectirten Vorsatz oder eine Laune der Phantasie zum Grunde gehabt, sondern sich aus den Schicksalen seines Lebens entwickelt hat. Ein fast dreijähriger Aufenthalt im Morgenlande war die natürliche Quelle des Charakters, den er nachher mehreren von seinen Werken und namentlich dem berühmtesten, welches er „*Le Désert*“ („Die Wüste“) nannte, zu geben mit Glück versuchte. Beiläufig gesagt, ist es zu verwundern, dass noch keiner von den Künstlerroman-Fabricanten unserer Zeit über Felicien David hergefallen ist, dessen Leben so reichen Stoff bietet. Mögen wir nur nicht durch diesen Aufsatz irgend einem Heribert oder Genossen dazu Veranlassung geben!

In Marseille und der Provence hielt sich David nur kurze Zeit auf, um Verwandte und Freunde wieder zu begrüßen; schon im August 1835 traf er in Paris ein. Bald darauf gab er unter dem Titel „*Mélodies orientales*“ eine Sammlung von Liedern heraus, die einzige Frucht seines Aufenthaltes im Morgenlande. Allein seine Zeit war noch nicht gekommen, der Erfolg dieser Veröffentlichung entsprach keineswegs seinen Erwartungen.

Enttäuscht, aber nicht entmuthigt, ging er zu einem Freunde aufs Land und brachte dort einige Jahre in völliger Zurückgezogenheit zu, arbeitete aber fleissig daran, sein Talent durch Uebung im Schreiben zur Reife zu bringen. Hier schrieb er seine erste Sinfonie in *F* und eine zweite in *E*, 24 kleine Quintette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, 2 Nonetto's für Blas-Instrumente, mehrere andere Stücke für Instrumental-Musik und viele Romanzen und Lieder, von denen später gar manche, z. B. „Der Pirat“, „Die Zigeunerin“, „Der Beduine“, „Der gefallene Engel“ und besonders „Die Schwalben“ sehr gesucht waren.

Von Zeit zu Zeit kam er nach Paris, um dort seine Sachen, namentlich die Lieder, drucken zu lassen, allein sie verloren sich in der Masse des Producirten. Erst im Jahre 1838 brachte er es dahin, dass seine erste Sinfonie in den Concerten zur Aufführung kam, welche damals ein gewisser Valentino dirigirte, und im folgenden Jahre brachte Musard eines von David's Nonetten.

Allein es verflossen noch sechs volle Jahre, seit seiner Rückkehr aus dem Orient neun Jahre, ehe der muthvolle Künstler die Früchte seiner andauernden Studien und seines Glaubens an sich selbst ärnten sollte.

Am 28. December 1844 wurde seine Sinfonie-Ode *Le Désert* zum ersten Male gegeben, und zwar in einem Concerte des Conservatoires. In diesem für David entscheidenden und denkwürdigen Concerte fand einer von jenen auffallenden plötzlichen Uebergängen von der Vernachlässigung und Geringschätzung eines Talentes durch das Publicum zum begeisterten Enthusiasmus Statt. Ja, dieser Enthusiasmus blieb nicht bei der Bewunderung stehen, er ging in der That bis zu einer Art Wahnsinn. Die Presse theilte die excentrische Stimmung der Zuhörerschaft; die *Gazette musicale* theilte den ungeheuren Erfolg in folgenden Ausdrücken mit: „Platz, Platz, meine Herren! sage ich Ihnen. Oeffnen Sie die Reihen, treten Sie bei Seite! Noch einmal Platz, breit und schön, denn ein grosser Tondichter ist uns geboren, ein Mann von eigenthümlicher Macht, von ganz besonderem Gepräge, eines von den so seltenen Talenten, welche auf der Stelle einen gedrängt vollen Saal bezaubern, erschüttern, beherrschen, ihm den lauten Schrei der Bewunderung und des Erstaunens entreissen und in kaum zwei Stunden eine allgemeine Popularität erobern. Und das ist kein Vorurtheil, keine Verblendung, keine Uebertreibung, es ist die reine Wahrheit über einen Erfolg, den wir noch nie so unvorbereitet, so vollständig, so betäubend erlebt haben. Die Ohren klingen uns noch von den stürmischen Ausbrüchen des Applauses: es war eine unwiderstehliche Wirkung, die Alle ohne Ausnahme hinriss, und zugleich der freie, aufrichtige Ausdruck einer wahren und tiefen Erregung“ u. s. w.

Nach diesem über alle Maassen glänzenden Erfolge im Conservatoire musste man andere Concerte veranstalten, um die Neugier des Publicums zu befriedigen. Sie fanden im Saale Ventadour Statt, und die Menge strömte etwa vier Wochen lang dorthin und wurde der enthusiastischen Beifallsbezeugungen nicht müde. Das Uebermaass hat in allen Dingen seine schlimme Seite, die Reaction bleibt nie aus. Das musste auch David erfahren, namentlich durch seine nachherigen Compositionen, in denen in technischer Hinsicht wohl ein Fortschritt sichtbar ist, die aber trotzdem keine ähnliche Aufnahme fanden.

David bereiste im Jahre 1845 Deutschland und führte seine „Wüste“ in Leipzig, Berlin, Breslau, Frankfurt u. s. w. auf. Das deutsche Publicum verkannte sein Talent und die einzelnen Schönheiten des Werkes nicht, blieb aber von der fanatischen Bewunderung der Pariser weit entfernt. Die Kritik sprach sich sogar theilweise sehr streng dagegen aus: man warf dem Componisten vor, dass er mehr durch die arabischen Melodien und die recitativische Declamation des Gedichtes wirke, als durch musicalische Gedanken und deren geschickte Behandlung und Verarbeitung.

Wenn die Franzosen, z. B. Fétis in dem Artikel über Felicien David in seiner *Biographie universelle*, sagen, dass die deutschen Kritiker in der Regel zu wenig Rücksicht auf die Gattung eines Musikstückes nehmen, so haben sie allerdings Recht; gibt es doch noch heute bei uns Musikgelehrte und schaffende Tonsetzer, welche z. B. der ganzen Gattung der komischen Oper ihr Recht widerfahren zu lassen geradezu unfähig sind, ja, Wagner und Genossen werfen sie ganz aus der dramatischen Musik heraus. So hat man auch bei David's „Wüste“ zu wenig berücksichtigt, dass darin nicht eine Sinfonie in classischer Form, deren Sätze thematisch durchgeführte Motive enthalten, gesucht werden darf, sondern ein Tongemälde, zu dessen Ausführung die Mittel der Poesie, des Gesanges und der Instrumental-Musik vereint angewandt wurden, das folglich keineswegs als eine reine Instrumental-Musik beurtheilt werden darf. Man kann die Form missbilligen — denn jedes Programm zu einer Musik ist immer eine Beschränkung der Musik selbst, aber die Kritik des Inhalts muss der gewählten Form Rechnung tragen. Uebrigens hat man in Deutschland im Allgemeinen doch das Talent David's in seinem Werke durchaus nicht verkannt, die „Wüste“ ist häufig und auch meist mit Beifall aufgeführt worden; aber sie hat in Deutschland eben so wie in Frankreich ihre Zeit gehabt, und dass sie jetzt, nach zwanzig Jahren, so gut wie verschollen ist, beweist freilich — wenn man auch dem flüchtigen Zeitgeiste und der Sucht nach Neuem, die keine ruhige Befriedigung mehr kennt und in den Erscheinungen der Kunst wie im Leben selbst zu keinem Momente mehr sagt: „Verweile doch, du bist so schön!“ — wenn man diesem Geiste auch einen Theil der Schuld des schnellen Vergessens zuweist, dennoch, dass die Composition eben nicht das Werk eines Genius war, sondern mehr durch Ueberraschung und Fremdartigkeit wirkte, als durch Tiefe des Inhalts der gewählten Form. In der Form selbst war Hector Berlioz bekanntlich dem Felicien David schon vorausgegangen, dessen Programm-Sinfonien mit Vocalsätzen: *Episode de la vie d'un artiste* — *Le retour à la vie* — *Harold* — *Romeo et Ju-*

liette, in den Jahren 1829 bis 1839 der „Wüste“ vorausgegangen waren.

In der „Wüste“ hatte David wenigstens noch ein Programm gewählt, das sich durch eine geschickte Zusammenstellung von Szenen und Situationen für den musicalischen Ausdruck eignete. Das Glück aber, das er damit gemacht hatte, verleitete ihn zu Compositionen über kolossale Stoffe, die kaum ein Epos, geschweige denn die Musik bewältigen kann. Zunächst schrieb er ein Oratorium: „Moses auf dem Sinai“, dessen Aufführung zu Paris (1846) aber eine sehr kalte Aufnahme fand. Er glaubte desshalb, zu dem mit so viel Glück angeschlagenen Gesang-Sinfonie-Stil zurückkehren zu müssen, aber sah nicht ein, dass auch dieser nur durch seine Neuheit und das orientalische Colorit überrascht hatte, und vergass die alte Regel: *Non bis in idem*, oder: „Wird man wo gut aufgenommen, muss man nicht gleich wieder kommen.“ Dieses Mal sollte nichts Kleineres als die Entdeckung von America ihn begeistern. Allein sein „Christoph Columbus“ segelte zwar ein paar Mal in den Concertsälen auf und ab, aber ohne das Land zu finden, wo er mit jubelndem Zurufe aufgenommen worden wäre, so viel Mühe sich auch die befreundeten Journale gaben, stets die hoffnungsvollsten Berichte über die Entdeckungsreise zu drucken. Das Werk ist uns bei einer guten Aufführung desselben in Paris als das schwächste, das wir von David kennen, vorgekommen; auch sind die Versuche, ihm dort wieder einmal Leben zu verschaffen, stets gescheitert.

Im Jahre 1848 brachte David ein neues oratorisches Werk: „L'Éden“ („Das Paradies“), zur Aufführung; er hatte es weder Oratorium, noch Cantate, noch Sinfonie-Ode genannt, sondern *Mystère*. Man weiss, dass im Mittelalter unter dem Namen „Mysterien“ dramatische Vorstellungen religiöser Stoffe in den Klöstern und auch öffentlich gegeben wurden; der Name wurde von David wieder hervorgeholt, um durch sein geheimnissvolles Dunkel zu imponiren. Der alt-neue Titel verlieh indess dem Werke eben so wenig Werth, als ein antiker Schrank mit dem schönsten Schnitzwerk den Inhalt der darin aufbewahrten Manuscripte veredelt. Das „Eden“ hatte keinen Erfolg, wovon denn auch die politischen Verhältnisse von 1848 wenigstens einen Theil der Schuld getragen haben mögen. Die Gattung aber fand ihren Nachahmer: im Jahre 1850 brachte Giulio Alary noch einmal ein „Mysterium“ von seiner Composition zur Aufführung: es hiess „Die Erlösung“ und hatte fünf Acte nebst Prolog und Epilog — alles Musik, theils Sinfonie, theils Solo-, theils Chorgesang. Der Prolog enthielt nichts Geringeres als die Einsetzung des Abendmahls und den Gesang der Apostel. Im Laufe der opernhafte Handlung erscheint Jesus auf dem Oel-

berge (Gebet mit Horn-Solo), vor Gericht, am Kreuze (die sieben Worte); die Soli sind ferner dem Petrus, Judas, der Maria, der Magdalena und drei allegorischen Figuren: „Glaube, Liebe, Hoffnung“, die ein „mystisches Terzett“ vortragen, zugetheilt. Chöre singen die Engel, die Juden, die Soldaten, die Hirten, die Seelen („mystischer Chor der Seelen“!); als Contrast: „cynischer Chor des Volkes“ auf dem Wege nach Golgatha, Würfeln der Soldaten um den heiligen Rock — und was des Unsinns und der Entweihung des Heiligen in Religion und Kunst mehr ist. Nimmt man nun hinzu, dass Alary ein Componist der italienischen Schule ist, und dass selbst die Franzosen in dem Werke zu viel „leichte Melodien“ und den Stil des Ganzen „nicht ernst genug“ fanden, so kann man sich ungefähr eine Vorstellung von dieser Mysterien-Musik und Mysterien-Poesie machen. Sie sank in das Dunkel zurück, aus welchem sie David und Alary auszugraben versuchten; zwar wurde die Partitur von David's „Eden“ gestochen, allein lebendig wurde sie nie wieder.

Nach dem „Columbus“ und dem „Paradies“, die beide nicht durchdrangen, betrachtete David sein Mysterium als einen Uebergang zur dramatischen Musik und wandte sich nun zur Opern-Composition, dem Hauptziele aller französischen Tonsetzer, weil sie dadurch allein sich einen dauernden Ruf und eine sorgenfreie Existenz gründen können. Während die meisten derselben gleich mit Opern oder wenigstens Operetten anfangen, kam David erst im Anfange seines einundvierzigsten Lebensjahres dazu.

Am 22. November 1851 führte das damalige *Théâtre national*, eine bald wieder eingegangene Unternehmung des Componisten Adam, die erste Oper von Fel. David: „La Perle du Brésil“, auf.

Das Textbuch von Gabriel und St. Etienne gehört zu derjenigen Gattung der neueren so genannten komischen Oper, in welcher nichts mehr von dem Charakter der älteren und wirklichen komischen Oper vorhanden ist, als eine Heirath zum Schlusse: alles Uebrige ist romanhaft, unwahrscheinlich, barock, läppisch oder unsinnig — aber es wird dabei für das Pikante, auch für den Nervenreiz, und für die Schaulust gesorgt; die fremden Welttheile müssen dabei eine Hauptrolle spielen, Araber, Chinesen, Tscherkessen, Beduinen, Aegypter dürfen nicht fehlen, und aus allem dem wird ein Schau- und Possenspiel bereitet, das man in Paris seit zwanzig Jahren „eine komische Oper“ nennt. Und wenn noch die Possen dabei die Haupt-Ingredienz wären! Das begriff Jakob Offenbach sehr wohl, und als er die wahre Posse, mit musicalischem Reize ausgestattet, wieder auferstehen liess, war jene Ausartung der komischen Oper, gegen welche er den diametralen

Gegensatz bildete, eine Hauptursache des Erfolgs seiner *Bouffes parisiens*.

In der „Perle von Brasilien“ war es denn auch wohl vorzüglich das americanische Element, oder richtiger das indianische, das Felicien David anzog und ihn bestimmte, diesen Stoff zu componiren, vielleicht auch, ihn sich so zu bestellen. Denn die „Perle“ ist nicht etwa ein Talisman oder etwas dergleichen, sondern eine junge Wilde vom Stamme der Indianer, die aber natürlich, um in der Oper auftreten zu können, irgendwo in einer europäischen Pension eine „portugiesische“, d. h. französisch-portugiesisch-americanische Bildung erlangt hat. Ein Admiral hat sie mitgebracht. Er liebt sie; da man aber erst Admiral wird, wenn man mehrere Male die Linie passirt hat, so lässt sich schliessen, dass der unserige auch bereits jene Alterslinie überschiffte hatte, jenseits welcher eine junge Wilde sich ihren Geliebten nicht mehr sucht, zumal wenn sie, wie Zora, schon einen hat. Der Admiral hält es deshalb für gerathen, mit ihr wieder in See zu gehen. Der Hauptgrund zu diesem Entschlusse war aber der, dass nun der zweite Act auf einem Schiffe spielen und David wieder einen Sturm componiren konnte — es mag der vierte oder fünfte sein, den er orchestriert hat. Laurenz, Zora's Geliebter, hat sich als Matrose auch aufs Schiff geschmuggelt, wird aber entdeckt — da stürmt es, ein Matrose plumpst ins Meer, der Admiral wirft sich ihm nach, um ihn zu fischen, und geht unter — das heisst beinahe, denn Laurenz stürzt sich in die Wellen und rettet ihn! Das rührt den guten Alten, nachdem er wieder trocken ist, und als nun vollends im dritten Acte Alle in einem Urwalde von Brasilien lagern, plötzlich von Indianern umringt werden, Zora aber die Wilden durch ihr „Nationallied“ bändigt, das sie ihnen vorsingt, da raucht der Häuptling mit dem Admiral die Friedenspfeife, und dieser legt die Hände der Liebenden in einander!

Dass bei solchem Stoffe die Musik bei einem gebildeten Theater-Publicum Alles thun müsste, um die Oper aufrecht zu erhalten, wäre eine überall richtige Ansicht, nur nicht in Paris. Dort wird der Unsinn in der Oper übersehen, wenn nur von Anfang bis Ende Handlung da ist, je wechselnder und je toller, desto besser. Das wirklich musicalische Paris sieht eine solche Oper höchstens ein oder zwei Mal, die guten Freunde des Componisten gehen vielleicht drei Mal hinein, für den weiteren Erfolg sorgen die alle Tage wechselnden Fremden und diejenigen Schichten der bürgerlichen Bevölkerung von Paris, die sich ein Fest daraus machen, ein paar Mal im Jahre ins Theater zu gehen und schöne Decorationen zu sehen, was sie nur in der Oper haben können.

Wenn daher französische Biographen David's berichten, dass die „Perle von Brasilien“ einen glänzenden Erfolg gehabt habe, so ist das keine Unwahrheit; auch ist diese Oper zwei Mal wieder aufgenommen worden, das letzte Mal noch in diesem Winter, und hat in mehreren Vorstellungen das Haus gefüllt. Die Musik zeigt, wie die früheren symphonistischen Compositionen und auch die späteren Opern David's, viel Melodie und eine sehr gewandte, mehr durch Feinheit in den lyrischen Stellen, als durch geräuschvollen Effect in grossartigeren Tonmalereien wirkende Instrumentirung.

Der Erfolg seiner ersten Arbeit für das Theater ermutigte Felicien David zu neuen Entwürfen für die Oper. Seine Phantasie und sein Streben nach dem Ungewöhnlichen führte ihn dabei so sehr ins Abenteuerliche und Ungeheure, dass ihm die Erde im Morgen- und Abendlande nicht mehr genügte, sondern er ins Uebersinnliche griff und das jüngste Gericht, „Das Ende der Welt“, zum Stoffe einer dramatischen Composition für die grosse Oper wählte. Er vollendete sie zu einem Werke von vier Acten, aber er konnte die Aufführung nicht durchsetzen. Er schränkte nun das Ganze in einen engeren Rahmen ein, und die Direction des *Théâtre lyrique* nahm die Oper an. Die Proben waren bereits im Gange, als die Direction des Theaters in andere Hände überging; die neue Verwaltung fand keinen Geschmack an dem Werke, und so blieb es liegen, und bis jetzt hat nichts wieder davon verlautet.

(Schluss folgt.)

Der Opernaufwand vom Ende des XVII. bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Wenn wir die Kosten der Opern-Ausstattungen an den ersten Theatern in unseren Tagen für enorm halten, so erscheinen sie doch gegen den Aufwand, der bei den Hofopern der beiden vorigen Jahrhunderte herrschte, nicht übermässig, und wenn man den weit höheren Werth des Geldes in damaliger Zeit mit in Anschlag bringt, sogar gering im Vergleich zu jenem verschwenderischen Prunke, der sich nicht nur in der Pracht der Decorationen und der Maschinerieen, welche jetzt ebenfalls einen grossen Theil der Ausgaben veranlasst, sondern besonders auch in dem zahlreichen Personale der Aufzüge und der Trachten desselben zeigte.

So kostete z. B. in Postel's „Verstörung von Jerusalem“ auf dem Theater in Hamburg der Tempel Salomo's allein 15,000 Thlr. — Der Triumphzug in der Oper *Berenice* von Freschi (in Venedig 1680) entwickelte sich folgender Maassen: Zuerst traten auf Chöre von 100 Mäd-

chen, 100 Soldaten, 100 Reitern in eiserner Rüstung; dann 40 Hornisten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tamboure, 6 Fähnriche, 6 Posaunenbläser, 6 Meistersänger, die auf türkischen Instrumenten spielten, 12 Flötenbläser, 6 Pagen, 3 Sergeanten und 6 Cymbalisten; 12 Jäger, 12 Reitknechte; 6 Wagenführer für den Triumphzug, 6 andere für die Procession; 2 Türken, von denen einer 2 Elephanten, der andere 2 Löwen führte. Am Triumphwagen befanden sich 4 Pferde; 6 Wagen, von 12 Pferden gezogen, mit Gefangenen und Beute folgten ihnen; 6 Kutschen schlossen den Zug. In der Oper *Dario* von demselben Tonsetzer sah man in 3 Acten 14 Veränderungen, darunter das Lager der Perser mit Elephanten, welche Thürme voll Soldaten auf ihren Rücken trugen, die Festungswerke von Babylon, das Lager der königlichen Armee mit Kriegsmaschinen.

In der mit grösster Pracht in Scene gesetzten und am 20. Jan. 1755 in Dresden aufgeführten Oper *Ezio* von Metastasio und Hasse zeichneten sich unter den Decorationen besonders aus: Rom bei nächtlicher Beleuchtung, ein Garten mit natürlichen Springbrunnen und einem Wasserfall (damals ungemeines Aufsehen machend), so wie das Capitol. Die Maschinen, gefertigt und geleitet durch den Theater-Maschinenmeister Reuss, gingen vortrefflich, erforderten aber auch, nebst der Beleuchtung durch mehr als 8000 Lichter und Lampen, an 250 Personen zur Aufstellung. Im Triumphzuge des Aetius, der alles, was Dresden bis dahin gesehen, überstrahlte, erschienen 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampelthiere in folgender Ordnung: 1 römischer Officier mit einem römischen Feldzeichen; 6 *Velites* (leicht bewaffnete Soldaten); 30 lorberbekränzte Musiker mit Trompeten, Krummhörnern und anderen Instrumenten; 2 römische Officiere mit Feldzeichen und 24 Soldaten mit Piken (*hastati*); 12 gefangene Hunnen; 23 *Principes* (schwer bewaffnete Soldaten); 8 Maulthiere und 8 Kameele mit kostbaren Decken, Waffen und Beute, geführt von je 1 Slaven; 4 Wagen (mit je 2 Pferden, 1 Knecht und 2 Soldaten), schwer mit Beute beladen, deren noch jetzt ein Theil im grünen Gewölbe prangt; 14 *Triarii* (Kernleute); 3 römische Feldzeichen, von Officiern getragen; 4 Soldaten mit 2 Tragen voll Beute und 4 Soldaten eben so, insbesondere mit massiv goldenem Geschirr; 6 Soldaten mit Siegeszeichen; 4 lorberbekränzte Römer mit einer Trage, auf welcher ein alter, liegender Mann, gestützt auf ein dem Anscheine nach Wasser ausgiessendes Gefäss, der den Marne-Fluss darstellte; 2 lorberbekränzte Römer mit einem Bilde, den Sieg des Aetius bei Chalons darstellend; das Decret des Kaisers Valentinian III., die Bewilligung des Triumphzuges an Aetius enthaltend, an einer Stange befestigt, getragen

von einem ebenfalls mit Lorber bekränzten Römer; 26 Prätorianer; 6 Handpferde des Aetius mit kostbarem Geschirr und je 2 Knechten; 28 Ritter auf lauter schwarzen Pferden; 5 römische Feldzeichen, worunter eines mit des Kaisers Brustbild; 1 römischer Adler, getragen von einem römischen Officier; 8 Lictoren; 9 Senatoren mit Lorberzweigen; 3 Römer mit Lorberkränzen und Rauchfässern; 12 römische Musiker; der Triumphwagen des Aetius, von 4 prächtigen Isabellen gezogen, neben einander gespannt, begleitet von Officiern und Soldaten; 9 Musiker; 3 Römer mit Lorberkränzen und Rauchfässern; 9 bekränzte Freunde und Anverwandte des Triumphators; 28 leichte Reiter; 20 *Lixae* (Marketender) und *Calones* (Trossknechte); 20 schwer bewaffnete römische Soldaten, deren 60 überdies noch den prächtigen Thron des Kaisers umgaben. Dieser Zug dauerte 25 Minuten; er wurde im Zwingergarten aufgestellt, wesshalb sich dort immer Tausende von Menschen versammelten. Es war eine genaue Beschreibung desselben zum Gebrauche der Zuschauer gedruckt. — Die Tänze hatte Pitrot arrangirt; das Schluss-Ballet, welches drei Viertelstunden dauerte, wurde von 42 Gefangenen der vier Welttheile ausgeführt, die jedoch nach und nach durch neue „Corps“ verstärkt wurden, so dass zuletzt 300 Personen auf der Bühne waren*). Die Aufführung kostete 37,000 Thlr.

Die Personen in dem grossen Singspiel: „Der glückliche Vezir Cara Mustapha“, Hamburg, 1686, theilten sich in *a.* singende und *b.* schweigende. Unter den ersteren finden wir sechzehn Hauptrollen, darunter „die christliche Kirche“, „die Donau“, „die Wien“, einen „höllischen Geist“, Don Gasparo als Roxellana in Weibskleidern, Donna Manuela u. s. w. Ferner achtzehn Nebenrollen, darunter zween höllische Geister und zween Wiener; endlich sieben verschiedene Chöre von Türken, Christen, Wienern, teutschen und polnischen Soldaten u. s. w. Unter den Schweigenden befinden sich Johann Sobieski, die Churfürsten von Baiern und Sachsen, der Herzog von Lothringen und andere Grosse, welche singend auftreten zu lassen respectwidrig gewesen wäre! — Das Scenarium enthält im ersten Theile in drei Acten 22 Verwandlungen, im zweiten Theile in drei Acten 25 dergleichen; darunter das Meer mit daraus aufsteigenden vier Wunderthieren, ein starkes Ungewitter, ein Traum Mahomet's verwandelt ein Prachtzimmer in eine Wüste, der Mond wird durch die aufgehende Sonne in einen abbrechenden Mond verwandelt, verbrannte Städte und Dörfer, Sprengung einer Bastei von Wien u. s. w., Barak tummelt ein hölzernes Pferd, Barak's Thee-, Sorbet-, Chocolat- und Kaffee-Kram

*) Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden. Bd. II.

u. s. w., eilf Tänze u. s. w. — Zeitgemäss würden heutzutage wieder sein: „Das betrübte und erfreute Cimbria“ (Holstein) zu Ehren des Herzogs zu Schleswig und Holstein 1689, und „*Il genio di Holsatia*“, dem Herzoge Friedrich zu Schleswig-Holstein zu Ehren, 1706.

Was die Gehälter u. s. w. betrifft, so finden wir in Berlin schon um 1615 einen Capellmeister Jungius mit 1000 Thlrn. Gehalt, unter König Friedrich I. neben 14 Capellisten 24 Trompeter, letztere zusammen für 6000 Thlr. und für jeden 2 Rationen Futter für 2 Pferde. Vollends aber in Dresden 20 Trompeter und 4 Pauker (4405 Thlr.) neben einer Capelle von 46 Sängern und Instrumentalisten mit 3 Capellmeistern und 2 Vice-Capellmeistern; dazu ferner 5 französische Geiger für 1250 Thlr. (1663 unter Georg II.). Ebendasselbst in dem 1719 erbauten neuen Opernhause (für 124,172 Thlr. 11 Gr. 2 Pf.) Gehalt der Capelle 21,820 Thlr., darunter der Oboist Le Riche mit 2600 Thlrn. jährlich! Die italiänische Oper unter Lotti kostete in demselben Jahre 43,636 Thlr., die *Comédie française* (22 Personen) 10,866 Thlr., dazu 4 französische Sänger 1900 Thlr. und das französische Ballet (2 Balletmeister und 20 Tänzer und Tänzerinnen) 10,833 Thlr.; ferner die italiänische *Commedia* (16 Personen) 5333 Thlr. 8 Gr. Die Baumeister, Maler, Zimmerleute, Maschinisten 10,418 Thlr.

Die dresdener Capelle unter Hasse, einschliesslich der Opernsänger (11 Soprani, 4 Alti, 3 Tenori, 3 Bassi), kostete 58,352 Thlr. 5 Gr. 10 Pf.; dazu das Ballet 22,930 Thlr., die Pensionäre (darunter Porpora) 7500 Thlr. — Gesamt-Etat: 101,639 Thlr. 5 Gr. 10 Pf. — Die Ausstattung der Oper *Siroe* von Hasse kostete 1763 23,077 Thlr. 12 Gr. 7 Pf. und die Aufführungen im Carneval desselben Jahres 38,297 Thlr. — Hasse erhielt bei seiner ersten Anstellung in Dresden 12,000 Thlr. Gehalt; 1763 musste der Hof nach dem Hubertsburger Frieden sich einschränken, und Hasse wurde nebst seiner Gattin, der berühmten Faustina, pensionirt. Letztere hatte schon seit 1753 nicht mehr die Bühne betreten, weil ihre Stimme abgenommen hatte; trotzdem bekam sie auch während des ganzen siebenjährigen Krieges stets ihr volles Gehalt ausgezahlt, das erst 1763 auf eine Pension herabgesetzt wurde. An Instrumentalisten zählte die Capelle Hasse's 58 Mitglieder, namentlich 18 Violinisten, 6 Bratschen, 3 Violoncelle und 2 Bässe, 3 Flöten, 6 Oboen, 2 Hörner, 6 Fagotte, 1 Viola di Gamba und 11 Trompeter, Posaunisten und Paukenschläger. In der kaiserlichen Capelle zu Wien finden wir unter Karl VI. (1711 — 1740) 26 Violinisten und 13 Trompeter; von den acht Solosängerinnen hatten einige ein Gehalt von 6000 Gulden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 20. August. Die Künstler-Gesellschaft von der italiänischen Oper zu Paris hat nach ihrer Rückkehr von Frankfurt am Main, Homburg u. s. w. hier gestern den „Barbier von Sevilla“ als Abschieds-Vorstellung gegeben und hinterlässt ein sehr gutes Andenken an ihre vorzüglichen Leistungen.

Dieser Tage hatten wir das Vergnügen, die Sängerin Fräulein Auguste Brenken in einem Privat-Cirkel zu hören und die ganz vorzügliche höhere Ausbildung zu bewundern, welche diese Künstlerin gegenwärtig erreicht hat. Sie verbindet mit einer frischen und starken jugendlichen Stimme von einem so seltenen Umfange, dass sie Mozart's Arien der „Königin der Nacht“ in der ursprünglichen Tonart mit Leichtigkeit singt, nicht nur eine vollkommene Herrschaft über die technischen Schwierigkeiten, sondern entwickelt auch in dem meisterhaft ausgeführten Staccato eine Stärke und Fülle der Tonhöhe, wie man sie fast niemals von einer Coloratursängerin hört. Sie wird für diesen Winter Engagements für Concerte und Gastspiele annehmen*).

Nächsten Donnerstag den 25. d. Mts. wird im Stadttheater die Oper „Loreley“ von Em. Geibel, Musik von Max Bruch, zum ersten Male gegeben werden, was für Köln, die Vaterstadt des Componisten, ein erhöhtes Interesse hat. Der Theater-Director Herr Ernst hat mit gewohnter Liberalität für eine glänzende Ausstattung gesorgt, bei welcher die neuen, von Herrn Mühldorfer in Mannheim gemalten Decorationen sich den Kunstwerken desselben Malers, die wir im „Oberon“ und in der „Undine“ gesehen haben, würdig anreihen werden. Es ist in der That merkwürdig, dass für die Aufführungen neuer Opern von deutschen Componisten die Provincialtheater den Hoftheatern zuvorkommen und trotzdem, dass sie nur durch den Ertrag der Tages-Einnahmen bestehen, die Kosten der Inszenesetzung nicht scheuen, während die grossen Bühnen, wie es scheint, der Meinung sind, dass ihre grossen Subventionen aus fürstlichen oder Staatsmitteln nur dazu da wären, um enorme Gagen an die copirenden Künstler zu zahlen, nicht aber, um die schaffende Kunst zu unterstützen.

Hans von Bülow hat sich von seiner Stellung am Stern'schen Conservatorium für Musik in Berlin zurückgezogen und ist durch Herrn R. Willmers ersetzt worden. Die Stelle war auch dem ausgezeichneten Pianisten Herrn Louis Brassin angetragen worden.

Die Oper „Der Abt von St. Gallen“ von Herther (Dr. Günther) wurde vor Kurzem im berliner Victoriatheater von der königsberger Operngesellschaft mit vielem Beifalle aufgeführt.

Dr. Ambros, der sich einige Wochen in Wien aufhielt, hat die zwei Bände seiner Geschichte der Musik dem Herrn Staats-Minister überreicht. Der gelehrte Verfasser unternimmt im Herbste eine Reise nach Rom, um in den dortigen Bibliotheken Materialien zur Fortsetzung seines Werkes zu sammeln.

Wien. Frau Therese Marschner, geb. Janda, Gesangs-Professorin am wiener Conservatorium, hat sich kürzlich mit dem Componisten Herrn Otto Bach, Capellmeister am mainzer Theater, verhehlicht. Frau Marschner verbleibt in ihrer Anstellung.

Metzger's Accord-Signal. Der Sinn für Tonhöhe, d. h. die Fähigkeit, ohne Hülfe eines Instrumentes mit der Stimme jede Note in ihrer richtigen Lage anzugeben, ist eine Begabung, die bekannter

*) Briefe an Fräulein Brenken werden durch die Redaction der Niederrheinischen Musik-Zeitung jederzeit an ihre Adresse gelangen.

Maassen nicht jedem Musiker eigen ist. Man kann ein sehr tüchtiger Musiker sein und doch diese Fähigkeit nicht besitzen, und so kann es wohl kommen, dass einem sonst sehr brauchbaren Chormeister der Sinn für Tonhöhe mangelt und er demnach nicht im Stande ist, bei Productionen, wo kein Instrument vorhanden (bei Productionen im Freien, Sängerfahrten u. s. w.), die richtige Tonart des vorzutragenden Stückes anzudeuten. Wie wichtig aber Letzteres nicht nur bezüglich der charakteristischen Klangfarbe und akustischen Wirkung des Tonstückes ist, sondern wie sehr in Anbetracht der Tonlage von der Richtigkeit der Tonart die Gleichheit der Intonation, das Feststehen der Temperatur, ja, die physische Möglichkeit der Ausführung abhängt, ist zu bekannt und leicht einzusehen, als dass diesfalls noch eine Beweisführung nöthig wäre. — Bisher diente in allen solchen Fällen das so genannte Stimm-A, von welchem aus die verschiedenen Tonarten abgeleitet werden mussten. Die Methode indessen erheischt gleichfalls zum Theil wenigstens den Eingangs geforderten Sinn, und können auch im besten Falle dennoch ab und zu Irrungen und Missverständnisse vorkommen, wie solche häufig vorgekommen sind. Allen diesen Zufälligkeiten hilft das von Herrn Chormeister Metzger erfundene Accord-Signal gründlich ab. Dieser sehr portative, die Grösse einer mittleren runden Schnupftabaks-Dose nicht überschreitende Apparat besteht aus den zwölf Halbtönen einer Octave, welche, aus Metallzungen gebildet, gleich den Ziffern einer Uhr angebracht sind, eine darübergeschraubte drehbare Scheibe hat vier Ausschnitte, von welchen drei offen sind, der vierte aber durch einen Schieber geschlossen wird. Die offenen Ausschnitte geben stets den *Dur*-Dreiklang der gewünschten Tonart an. Drückt man den Schieber des vierten Ausschnittes von seiner Stelle, so erklingt statt der grossen die kleine Terz, und man hat den *Moll*-Dreiklang. Der gewünschte Accord wird gefunden, wenn man die Scheibe dreht, bis das Knöpfchen auf den Grundton (*Tonica*) der Tonart (die Grundtöne laufen in chromatischer Reihe um den Rand des Instrumentes und sind mit Buchstaben bezeichnet) hinweist und der Schieber auf *Dur* oder *Moll* gerückt worden ist. Allerdings erklingen nicht alle Accorde in der Dreiklangslage, zu welchem Behufe eine drei Mal so grosse Zahl von Tönen erforderlich wäre, wodurch das Instrument zu voluminös und zu theuer werden würde. Die Tonarten (*Dur* oder *Moll*) in *C*, *Cis*, *D* und *Dis* erklingen im tonischen Dreiklange, *E*, *F*, *Fis* und *G* als Quart-Sext-, *Gis*, *A*, *B* und *H* als Sext-Accorde; indessen ist nicht die Lage des Accords, sondern das Vorkommen der drei Töne desselben das Wesentliche. — Der Accord erklingt gleichzeitig durch's Anblasen; dieses und die Unverstimmbarkeit des Instrumentes, das beim Erfinder um den billigen Preis von 3 Fl. zu haben ist, machen dasselbe zu einem praktischen Hülfswerkzeuge, dem eine grosse Verbreitung in Aussicht steht. (W. Bl. f. Th. u. M.)

Prag. Bei Gelegenheit der Prüfung der Schüler des Instituts von Proksch erregte ein besonderes Interesse die Canon-Ouverture für zwei Orchester von Cäsar Pugni in Mailand, arrangirt für zwei Piano's zu acht Händen von Karl Burhard. Dieses musicalische Curiosum ist ursprünglich für zwei Orchester componirt, welche beide genau dieselben Noten zu spielen haben, von denen aber eines einen Tact später anfängt als das andere. Ueberraschend sind die eigenthümlichen, durch das fortwährende Imitiren entstehenden Klang-Effecte, noch mehr aber, wie trotz der beständig canonischen Bearbeitung sich ein freier, natürlicher Fluss der freundlichsten Melodien entwickelt.

In Deutschland gibt es gegenwärtig 165 Theater, davon 19 wirkliche Hoftheater, 12 Stadttheater ersten Ranges, 28 Theater zweiten Ranges, 39 Stadttheater dritten Ranges, 67 reisende Gesellschaften, von denen 20 sehr gut renommirt und eben so gut finanziel

situirt sind. Die Zahl der in Deutschland lebenden Schauspieler, Sänger und Tänzer beläuft sich auf 6000, die Zahl der Choristen, Mitglieder, Theaterbeamten, Garderobiers u. s. w. auf 8000.

Der König der Niederlande hat dem Componisten Joachim Raff das Ritterkreuz des grossherzoglich luxemburgischen Ordens der Eichenkrone verliehen.

Der Violinist Bazzini hat vom Könige Victor Emanuel für die Dedication seines *Concerto militaire* eine goldene Medaille mit dem Bildnisse des Königs und der Inschrift: „Dem ausgezeichneten Künstler A. Bazzini“ erhalten. Bekanntlich wurde Bazzini von dem Könige von Italien schon früher durch Verleihung des Ordens vom heiligen Mauritius und Lazarus ausgezeichnet.

Ullmann's Concerte. Herr B. Ullmann hat zu einer zweiten Concertreise am Rheine und in Deutschland überhaupt die nöthigen Voranstalten mit seiner bekannten Umsicht für die Vereinigung der berühmtesten Künstler zu diesem Zwecke getroffen. Fräulein Carlotta Patti ist vom 1. October an wieder von Herrn Ullmann engagirt; in der nächsten Frühjahrs-Saison in London wird sie auch das Theater betreten (Coventgarden, Director Gye), und zwar in der Zauberflöte mit folgender Besetzung: Königin der Nacht — Carlotta Patti; Pamina — Adelina Patti; Papagena — Amalia Patti; Sarastro — Dr. Schmidt von Wien; Papageno — Ronconi u. s. w. Man hat in Paris eine künstliche Fussbekleidung für Carlotta erfunden, welche das Hinken ganz unbemerkbar macht. — Für die Concertreise in Deutschland hat Herr Ullmann ausser mit Carlotta Patti mit den Künstlern Vieuxtemps, Alfred Jaell und Louis Brassin, der im Januar an Jaell's Stelle tritt, welcher von da an für London Verbindlichkeiten eingegangen ist, Contracte abgeschlossen, ferner mit den Herren Steffens (Violoncellist), Ferranti (Sänger) u. s. w.

Ankündigungen.

Vorräthig ist wieder in allen Musicalienhandlungen in einzig rechtmässiger Original-Ausgabe:

Vollständiger Clavier-Auszug ohne Text:

„Wie ihn der Verfasser schrieb!

Nicht wie Simrock Sohn ihn druckte.“

Gounod's Faust (Margarethe).

1 Thlr. 10 Sgr.

Berlin.

Ed. Bote & G. Bock (E. Bock).

Königliche Hof-Musicalienhandlung.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.