

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 8.

KÖLN, 25. Februar 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Der Deserteur. Oper in drei Acten von Ernst Pasqué. Musik von Ferdinand Hiller. — Der Opersänger (Rückblick auf die Künstler-Laufbahn von Aloys Ander). — Aus Detmold (Orchester-Concerte). — Aus Leipzig (Universitäts-Gesangverein der Pauliner). — Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Aachen, Herr Ferdinand Breunung — Leipzig, „Frithjof-Sage“ von Max Bruch — Karlsruhe, Abonnements-Concert — Königsberg, Frau Tuzcek-Herrenburg).

## Der Deserteur.

Oper in drei Acten von Ernst Pasqué. Musik von Ferdinand Hiller.

(Erste Aufführung den 17. Februar 1865.)

Herr Ernst Pasqué, der Verfasser des Buches der genannten Oper, welcher der musicalischen Welt durch seine früheren Leistungen als Sänger und in den letzten Jahren durch seine Uebersetzungen fremder Operntexte und sehr anerkennungswerthe Mittheilungen aus den Archiven zu Weimar und Darmstadt über frühere Musik-Zustände wohlbekannt ist, hat in dem Texte zum „Deserteur“ in zweifacher Hinsicht einem glücklichen Gedanken Folge gegeben. Im Gegensatze zu den meisten Libretti der neueren französischen komischen Oper, welche ihre Stoffe, sie mögen aus fernen Regionen oder vergangenen Zeiten hervorgeholt sein oder nicht, in der Farbe der heutigen gesellschaftlichen pariser Zustände dem Publicum vorführen, um sie pikant zu machen, hat Pasqué seinen Stoff zwar nicht aus der deutschen Geschichte durch Aufstellung wirklich historischer Personen, sondern aus den deutschen politischen und socialen Zuständen einer gewissen Periode genommen, und hat danach gestrebt, auf diesem Hintergrunde ein Stück ländlichen Lebens, in welches das abscheuliche Verhandlungs-System der Landeskinder als Söldner nach Africa und America eingreift, aus dem vorigen Jahrhundert uns zu vergegenwärtigen. Dass er bei dem gewählten Stoffe auf die Dichtung einer rein komischen Oper verzichten musste, war klar; aber er führte eben durch die gewählte Handlung, deren Eindruck zur grösseren Hälfte nicht bloss auf Erheiterung, sondern auch auf Erregung von Gefühl und Mitleid berechnet war, die moderne Spiel-Oper auf das ältere, echt deutsche Singspiel zurück, und deshalb hätten wir sehr gewünscht, dass auch der Dialog zwischen den Musikstücken beibehalten worden wäre, der in dieser Opern-

gattung dem deutschen Publicum mit Recht lieb geworden und nur durch ein völliges Missverständniss dessen, was zur Illusion in der Oper gehört, und durch musicalische Pedanterei verdrängt worden ist. Oder kann irgend Jemand im Ernste glauben, dass z. B. in dem „Deserteur“ an den Stellen, wo die gesprochene Rede unentbehrlich ist, das Schwirren der Violinen eine ästhetische Befriedigung gewährt?

Ferner hat Pasqué den Versuch gemacht, das wirkliche Volkslied wieder einzuführen, und hat dazu einige Lieder von Schubart benutzt. Auch dieser Versuch ist löblich und weist ebenfalls auf das ältere deutsche Singspiel zurück. Bei dem Abschiede der Soldaten am Schlusse des ersten Actes ist zu dem „Kaplid“ von Schubart: „Auf, auf, ihr Brüder, und seid stark!“ auch die Schubart'sche Melodie beibehalten worden, was einen recht guten Eindruck macht.

Mit alledem lassen wir also gern den Absichten des Dichters volle Gerechtigkeit widerfahren, wollen aber nicht zugleich damit sagen, dass diese Absichten überall mit Geschick durchgeführt sind. Gar Manches ist lang gezogen, namentlich im ersten Acte, und im Verschmelzen des Komischen mit dem Sentimentalen ist der Verfasser nicht immer glücklich gewesen, was besonders in der Rolle des Schulmeisters und Cantors Daniel — unter welchem er sich den Dichter C. F. Daniel Schubart selbst gedacht hat — sich zeigt, selbst wenn wir von dem Fehler in der Oekonomie des Stückes absehen, eine Nebenfigur zur Hauptrolle zu machen. Während der Schulmeister im ersten Acte als ein carnevalistischer Gratulant vor dem Brautvater — dem Gemeinde-Vorsteher — und dem Brautpaare erscheint und seine Schuljugend in bunten Trachten einen Chor plärren und zum Theil mit Kinder-Instrumenten begleiten lässt (der übrigens *da capo* gerufen wurde), schwärmt er im zweiten Acte für die Göttin der Freiheit höchst pathetisch und behauptet, dass „aus ihrem Flam-

menkranze Funken (die sonst zu brennen pflegen) ihm in die Seele niedergethaut sind“, belehrt uns auch, dass er die Stadt verlassen und Schulmeister und Cantor geworden, „um frei zu sein“. Ei, ei, wenn das der Kirchenpatron und der Herr Pfarrer geahnt hätten! Trotz alledem ist freilich der Daniel die beste Figur in der ganzen Oper, und wir wollen ihm auch die Tiraden der Freiheits-Sehnsucht verzeihen, weil sie dem Componisten Gelegenheit zu einer schwungvollen Arie gegeben haben, die auch Herr Lang recht gut vortrug, wie denn sein Spiel im ersten Acte auch den richtigen Tact zeigte, das Komische nicht zu übertreiben.

Der Inhalt des Buches ist kurz der, dass mitten in die Verlobungsfeier Michel's, des Sohnes des wohlhabenden Dorfältesten, mit Liesel, einer Waise, das Schicksal in Gestalt des hinkenden Boten tritt, einer ziemlich gelungenen, hauptsächlich durch die musicalische Charakteristik gehobenen komischen Figur, der den Befehl des Fürsten bringt, eine Anzahl junger Bursche für ein Regiment in Africa auszuheben. Bald darauf erscheint auch schon der Feldwebel mit einem Commando Soldaten. Er fordert von Liesel auf offenem Markte einen Kuss; als „grober Patron“ abgewiesen, schwört er, sich zu rächen, und nimmt ihren Bräutigam Michel unter die Recruten. Michel entflieht auf dem Rheine vom Schiffe und überrascht die trauernde Liesel durch seine Zurückkunft. Aber, o weh! der Feldwebel ist auch schon wieder da. Liesel verbirgt den Liebsten in ihre Schlafkammer; aber als der Herr Soldat zudringlich wird, stürzt Michel hervor und schützt sein Mädchen. Der ingrimmige Feldwebel nimmt ihn fest, und am anderen Morgen soll der Deserteur erschossen werden. Glücklicher Weise jagt der Fürst in dem nahen Walde, Liesel eilt zu ihm; er ist gnädig gestimmt, weil ihm so eben ein Erbprinz geboren, und Liesel stürzt mit dem Pardon in der Hand glücklicher Weise auf die Scene, als die Soldaten schon auf Michel anlegen und nur noch das Commando: „Feuer!“ fehlt. Ob bei der Katastrophe die ältere französische Oper „*Le Déserteur*“, Musik von Monsigny, die auch in Deutschland zu ihrer Zeit sehr viel bis in den Anfang unseres Jahrhunderts hinein gegeben wurde, benutzt sei, wissen wir nicht.

Ferdinand Hiller, dem wir bisher gewohnt waren nur in höheren Sphären der Tonkunst zu begegnen, hat dieses Mal den Kothurn verschmäh't; jedoch bewegt er sich auf dem Soccus des Komos, wie wir in diesem neuesten Werke sehen, ebenfalls mit grossem Talente und in jener geistreichen Manier, die wir aus manchen von seinen Compositionen für Clavier kennen, ja, wir möchten beinahe sagen, dass seine „Operette ohne Worte“ für das Piano-forte zu vier Händen als ein Vorspiel zu dieser Oper mit

Gesang zu betrachten sei. Da indessen das Komische in dem „Deserteur“, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, nur episodisch auftritt und die eigentliche Handlung des Stückes sich dem ernsteren Drama nähert, so bot sie auch dem Componisten Gelegenheit dar, sowohl in mehreren Sologesängen als in einigen Ensembles und in den Finalen des ersten und zweiten Actes die Eigenschaften des bewährten Meisters zu entfalten, was ihm, unserer Meinung nach, am glänzendsten in den grösseren Gesangstücken, sowohl in Bezug auf charakteristische Zeichnung als auf das Colorit des Ganzen, gelungen ist. Dass dabei die Behandlung der grösseren musicalischen Formen eine meisterhafte ist, versteht sich bei Hiller von selbst. Aber auch die Musik von leichterem Gepräge, wie sie die heiteren Scenen verlangen, ist in den meisten derselben, und vorzüglich in der hübschen, komischen Episode des zweiten Actes, wo sämtliche junge Mädchen des Ortes den Schulmeister um Rath fragen, wie sie es anzufangen haben, um beim Fürsten Gehör zu erlangen, voll Geist und anmuthiger Popularität, ohne irgendwie trivial zu werden. Nur an einzelnen Stellen, z. B. in dem Schulkinder-Chor und in der Instrumentirung beim Einmarsche der Soldaten im ersten Acte, tritt der Realismus zu grell hervor. Durch melodischen Fluss zeichnen sich im dritten Acte die Gesänge des Ortsältesten und Michel's aus, während in einigen früheren von den beiden Grund-Elementen der Opernmusik, Gesang und Declamation, die letztere zu sehr dominirt. Ein grosser Vorzug des Werkes ist es, dass die Inspiration des Componisten im Laufe der Entwicklung der Handlung durchaus nicht ermattet, sondern ihm bis zum Schlusse so treu bleibt, dass wir den letzten Act in melodischer Hinsicht für den besten halten.

Die Aufführung war recht gut; man sah, dass alle dabei Betheiligten auf der Bühne und im Orchester die Oper mit Liebe studirt hatten. Das Haus war ganz gefüllt, und die lebhaft theilnehmende, günstige Stimmung, welche das gesammte Publicum von Anfang an offenbarte, war ein recht erfreuliches Zeugniß der allgemeinen Anerkennung der unschätzbaren Verdienste des Componisten um unsere musicalischen Zustände und des Verlangens aller gebildeten Kreise der Einwohnerschaft, dem grossen Meister durch eine öffentliche Kundgebung zu zeigen, dass die Stadt Köln stolz darauf sei, ihn den Ihrigen nennen zu können. Diesem Verlangen kam die Oper in gelungener Aufführung in so anregender und überzeugender Weise entgegen, dass selbst eine entgegengesetzte Stimmung dadurch in die günstigste umgeschlagen wäre, nun aber die vorhandene sichtbar von doppelter Freude an dem Werke und an dem Componisten zu enthusiastischer Aufnahme gehoben wurde und sich durch den rauschend-

sten Applaus sowohl bei einzelnen Nummern und Scenen, als besonders nach jedem Actschlusse und am Schlusse des Ganzen durch stürmischen Hervorruf des Componisten und des Personals offenbarte. Der Erfolg der Oper war ein so vollständiger, wie ihn sich die Verfasser nur wünschen können.

### Der Opernsänger\*).

Unser Standpunkt bei Beurtheilung eines Opernsängers ist der Art, dass der Schwerpunkt unserer Anforderungen consequent auf den Gesangstil zu liegen kommt. Wir glauben damit nicht einseitig musicalisch zu urtheilen, wollen uns aber vornehmlich vor der entgegengesetzten Einseitigkeit, der Vorliebe für das „dramatische“ Sängerthum, hüten. Wir halten es mit den Opernsängern wie mit der Oper selbst, die ohne dramatisches Element nicht existiren kann, ihren Schwerpunkt aber in der Musik finden muss, und zwar speciel im Gesange. Der Text ist bei einer Oper gewiss eine Nothwendigkeit; wenn wir aber etwas entbehren sollen, was Einem ja in menschlichen Dingen nur zu oft auferlegt wird, so werden wir doch eine Oper ohne Text einem Texte ohne Musik (Oper können wir wohl im ersten Falle sagen, im zweiten kann man es nicht einmal mehr so nennen) unbedingt vorziehen. Eben so wünschen wir stets die Vereinigung des dramatischen mit dem Gesangs-Vermögen bei dem Opernsänger; bleibt uns aber die Wahl, so würden wir — da es sich ja hier nicht um gänzlichen Mangel, sondern um stärkeres Ausgeprägtsein dieser oder jener Eigenschaft handelt — ohne Zaudern den vollkommenen Sänger mit gewöhnlichem Darstellungs-Geschick dem genialsten Schauspieler, der nicht singen kann, vorziehen.

Gleich so vielen Sängern der Neuzeit war auch Ander in vielen wesentlichen Punkten ein glücklich begabter Naturalist, der sich nach der musicalischen, wie nach der dramatischen Seite seiner Kunst selbst emporgearbeitet. Ehren wir ein solches Streben, aber verhehlen wir uns nicht die nothwendige Unvollständigkeit seiner Resultate. In dramatischer Hinsicht ist es Ander allerdings gelungen, sich in staunenswerther Weise zu höheren Wirkun-

\*) Ein Rückblick auf die Künstler-Laufbahn des verstorbenen Aloys Ander in den wiener „Recensionen“ spricht so manche kritische Grundsätze aus, die nicht nur für den Sänger, sondern auch für alle diejenigen, die den Sänger heutzutage beurtheilen und meist verderben, zu beherzigen sind, dass wir zu weiterer Verbreitung derselben um so lieber beitragen, als uns selbst oft, und nicht bloss von Dilettanten, die Geltendmachung zu strenger Forderungen an die dargebotenen Gesangsleistungen in Concerten und auf der Bühne vorgeworfen wird. Die Redaction.

gen, zur künstlerischen Beherrschung seines Stoffes aufzuschwingen, in der höheren Ausbildung des Gesangs-Vortrages dagegen ist er zeitlebens zurückgeblieben.

Was man gemeinlich „musicalisch sein“ nennt, das besass Ander unzweifelhaft. Wir meinen jene solide musicalische Unterlage, die fast jeder deutsche oder böhmische Schullehrers-Sohn von der Natur und vom Herrn Vater mitbekommt: reine Intonation, sicheres Treffen, Tact und Tempofestigkeit, musicalisches Gedächtniss. Niemand wird sich erinnern, dass Ander je gefehlt hätte; dass es ihm schwer werde, eine Partie auswendig zu lernen, klagte er nur vor zwei Jahren bei dem unglücklichen Versuche, den Wagner'schen Tristan einzustudiren, und so sehr war man von seiner eminenten musicalischen Begriffsfähigkeit überzeugt, dass man der Unverdaulichkeit der Wagner'schen Musik unbedingt alle Schuld zuschrieb, während wohl auch die ersten Spuren der verheerenden Geistesstörung ihren Theil daran haben mochten.

Diese musicalische Unterlage, so nothwendig sie ist, genügt aber nicht, wo es sich um so viel Wichtigeres, um Stimme, Stimmbildung und Vortrag handelt.

Es ist notorisch, dass Ander keinen, oder zum mindesten keinen zweckmässigen Gesang-Unterricht genossen hat. Was er als Sänger leistete, verdankte er vielleicht einigen vereinzelt fruchtbringenden Winken erfahrener Kunstgenossen, sicher aber grösstentheils sich selbst, dem eigenen, ungemein regen Vorwärtsstreben; was ihm fehlte, hätte aber nur ein mehrjähriger, regelrechter, gediegener Unterricht ihm geben können. Zu dem Mangel eines solchen gesellte sich noch die Gefahr der frühzeitigen Betheiligung am Männer-Gesangvereine, dessen eventuelle gesellige Vortheile den unwiderbringlichen Schaden des hohen Chorsingens und der Vocal-Quartett-Productionen nicht aufwiegen. Wie viele Tenoristen gibt es nicht in Wien, die als Gesang-Vereinler ihrer ursprünglich gesunden Stimme die höchsten Töne gewaltsam entringen und als fetirte Quartettsänger oder im Vortrage Proch'scher Lieder die grosse und kleine Gevatterschaft in den siebenten Himmel versetzen, — die aber nicht im Stande sind, einen Ton ohne Tremolo auszuhalten, geschweige eine ordentliche Scala zu singen. Ander scheint das zum Theil auch erprobt zu haben und kam — sagen wir es offen — zum Theil schon verbildet auf die Bühne.

Es zeigte sich dieses sofort am Stimm-Ansatz: die Töne quollen nicht frei und leicht aus der Brust, es waren zumeist gedrückte Gaumentöne, die mit Beigabe eines Hauchlautes emittirt wurden und denen seine Neigung, beim Singen die Zähne zusammenzupressen, einen Anstrich von Härte gab, dem sich auch ein öfteres krankhaftes Zittern beigesellte. Fachmänner wissen, wie sehr durch

eine zur zweiten Natur gewordene falsche Stimm-Emission nicht nur die Schönheit, sondern auch die Gesundheit der Stimme leidet. Bei schlechtem Ansatz singt sich's noch einmal so schwer, um so schwerer, wenn das Organ, wie bei Ander, ohnehin nicht zu den ausdauerndsten gehört. Es war daher kein Wunder, dass der überdies sehr nervöse Künstler stets mit sichtbarer Anstrengung (so dass man ihm die Halsadern förmlich anschwellen sah) seinem Berufe nachkam, zeitweise durch Hals-Affectionen und Nervosität von demselben entfernt, dann wieder mit verdoppelter, unnatürlicher Anspannung zu demselben zurückkehrend.

Eine schöne, reine Vocalisation war unter solchen Vorbedingungen schwer möglich und auch wirklich nicht vorhanden, die klare Abstufung von einem Tone zum anderen wesentlich erschwert. Von Läufen und Trillern sehen wir ganz ab, derlei Lappalien verlangt unser aufgeklärtes Publicum von keinem „dramatischen“ Sänger mehr; aber Ander konnte factisch keine vier Noten schnell und gleichmässig hinter einander singen, ein Mordent hatte für ihn seine bedeutenden Schwierigkeiten, und obwohl er im getragenen Gesange durch sinnigen und feurigen dramatischen Ausdruck glänzte, war doch auch hier seine Gesanges-Technik eine mangelhafte. Im Portamento z. B., statt jenes schmelzenden Ueberganges von einem Tone zu einem anderen, weiterliegenden (in der Sext z. B.), den man mit einer schönen Wölbung von einem Ufer zum anderen vergleichen könnte, gewöhnte er sich (und das Publicum) — da seine Stimme nicht weich, sein Ansatz nicht sicher genug war — an jenes hässliche Hinübergleiten mit der fast chromatischen Berührung der Zwischentöne. Auch liess er sich in der Cantilene durch sein überströmendes Gefühl zu Willkürlichkeiten der Betonung und Rhythmisierung verleiten — Betonung der unwichtigen Note, statt der Hauptnote eines Tactes, Vorwegnahme des erst im nächsten Tacte kommenden Tones, Verschleppung der Zeitmaasse u. dgl. m. —, die von einem Laien-Publicum an seinem Lieblingssänger, der es durch wahrhaft poetische Leistungen entzückt, selbstverständlich nicht geahndet, oft kaum bemerkt werden, die jedoch einer gerechten, fachkundigen Kritik nicht gestatten, das, was entweder eine Lücke oder eine Ausschreitung bildet, gutzuheissen.

Zu diesen Mängeln rein musicalischer Gattung gesellte sich auch noch eine Aussprache, die nach zwei Seiten hin störend wirkte, denn sie war erstens von nationalen Anklängen wesentlich getrübt (Ander war ein Mährener), und zweitens war unseres Künstlers Wort-Eintheilung mitunter auffallend fehlerhaft, so bei allen Diphthongen, welche er im Singen gewaltsam zu trennen pflegte, wenn

sie unter zwei oder mehrere Noten zu stehen kamen, z. B. das Wort „allein“ theilte er: „alla—in“, oder sprach gar wie im „Lohengrin“ statt „Land und Leut“: „Land und La—it“ u. dgl. m. Dass seine Prosa demgemäss auch nicht eben viel erfreulicher war, als die seiner Collegen böhmischer oder wiener Abkunft, braucht kaum hinzugefügt zu werden; doch traten solche Fehler schon an und für sich nicht so bedeutend hervor und wurden namentlich durch sein intelligent durchdachtes Spiel, durch die Wärme seiner Darstellung in den Hintergrund gedrängt.

In der That gelangen wir auch, wenn wir uns vom Ton-Material und der Gesanges-Technik, vom eigentlich musicalischen Vortrage ab und mehr den dramatischen Qualitäten zuwenden, zu wesentlich erfreulicheren Resultaten, die der Erinnerung an die künstlerischen Verdienste des Verewigten ganz anders günstig lauten und den Ruf, den er sich in Wien erworben hat, erklären helfen.

Wir begegnen da vor Allem der Himmelsgabe, die nicht zu erkaufen und nicht zu erlernen, freilich wohl aber auszubilden ist: dem ursprünglichen Talente. Dieses Talent aber hatte einen wesentlich schauspielerischen Anstrich. So wenig man es dem steifen Debutanten vom 22. October 1845 ansehen konnte, doch war der Schauspieler in ihm lebendiger und wirkungskräftiger, als der Sänger. Wiewohl eine musicalisch sichere, war er doch keine musicalisch feine Natur und bewährte für alles, was in die Kategorie stilvoller Gesangs-Effecte gehörte und nach dieser Richtung hin Geschmack und Studium erforderte, wenig Sinn, desto mehr aber für jede echt dramatische Wirkung, von den äusseren Behelfen der Bühnen-Routine bis zu den erschütternden Aeusserungen tief innerster Erregung, von der sinnigen Einzel-Nuance bis zu der Kunst consequenter Charakter-Auffassung und Durchführung.

Ander neigte eben stets mit Vorliebe dem Heroischen zu und gerieth dadurch in Widerspruch mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften und mit den Wünschen des Publicums, welches ihn zumeist in sentimentalen Rollen zu hören liebte. Uns dünkt indess, Ander habe Recht gehabt, wenn er fand, dass der Charakter seiner Stimme (leider nicht auch ihre Kraft) und die Eigenthümlichkeit seines Talentes ihn auf das Heldenhafte hinweise. Ist denn nicht seine unbestritten beste Rolle — Meyerbeer's Johann von Leyden — eine Heldengestalt? Das war die Schöpfung, die ihm das Ruhmesthor geöffnet, diejenige, die ihn mit Einem Ruck als anerkannt ersten Sänger hinstellte, diejenige, in welcher er die grössten, wenn auch, dem Charakter des Tonwerkes entsprechend, vielfach nur äusserlichen Wirkungen erzielte. Aufgaben einfacherer, aber schwierigerer und würdigerer Art waren Mozart's Titus, Gluck's Pylades, Beethoven's Florestan und Wagner's Lo-

hengrin, vier Gestalten, welchen Ander durch wahrhaft künstlerische Selbstverläugnung gerecht zu werden verstand. Er sang sie, so gut er konnte, und spielte sie meisterhaft, mit einer Ruhe, die ihm sonst nicht eigen war, mit einer Weihe, welche mit der Grösse der Aufgabe wuchs.

Aloys Ander hat sich über die Wechselfälle der Künstler-Laufbahn nicht zu beklagen gehabt; die allgemeine Gunst — und die besondere der Frauen obendrein — stand fest zu ihm bis über's Ende seiner Laufbahn, bis an sein Lebensende. Dafür hatte der Arme freilich mitten im Vollbewusstsein dieses Glückes wenig ruhige Augenblicke; denn was ihm die nervöse Erregtheit seines Temperamentes an Sammlung und Heiterkeit vergönnte, das raubte ihm Krankheit und Verfall der besten Kräfte in der Blüthe seiner Jahre, so dass er eigentlich zeitlebens, zwischen eingebildeten und wirklichen Leiden schwankend, nur bestrebt war, Beides zu bannen oder zu verläugnen. Das Publicum stand in den letzten Jahren ihm gegenüber wie ein treuer Freund am theuren Krankenbette, und auch für die Kritik war es Gewissenspflicht, die Abnahme der Kräfte des trefflichen Künstlers nur schonend zu berühren. Zwei Momente sind es vor Allem, wo nach unserer Meinung die volle, ganze kritische Wahrheit noth thut und dem Kritiker zur absoluten Pflicht wird: der Moment der höchsten Blüthe eines Künstlers und die Zeit der Sammlung nach seinem Tode. Dem Werdenden, wie dem Herabkommenden ist die Kritik immerhin eine gewisse Rücksicht schuldig, um ja nicht durch Voreiligkeit zurückzuschrecken oder durch unnützes Bereden des Unabänderlichen wehe zu thun. Der höchstgefeierte Künstler hingegen ist wie ein Monarch unter Schmeichlern und Kriechern, und zugleich wie ein Volkstribun unter dem Gejohle der Menge: ihm thut die Wahrheit noth, auch wenn er sie nicht liebt; und dem Dabingeschiedenen schulden wir sie um seines öffentlichen Wirkens willen, eingedenk vor Allem der Grundsätze, die wir zur Beurtheilung eines Opersängers ersten Ranges für maassgebend erachten.

### Aus Detmold.

Den 15. Februar 1865.

Nachdem die Reihe unserer Orchester-Concerte für diesen Winter geschlossen ist, gestatten Sie mir wohl einen kurzen Rückblick auf die uns dargebotenen Genüsse. Seit langen Jahren waren wir gewohnt, von der fürstlichen Hofcapelle in den ersten Wintermonaten eine Anzahl Concerte (in der Regel zwölf) vorgeführt zu sehen, in denen vorzugsweise Sinfonien, Ouverturen und Vorträge für einzelne Orchester-Instrumente das Programm

bildeten. In diese Concerte, denen man den Vorwurf der Einförmigkeit mit Recht machte, ist, seitdem die Leitung des Orchesters dem Capellmeister Bargheer übertragen ist, mehr Abwechslung, mehr Leben gekommen. Gesangsvorträge wechseln jetzt mit Instrumentalmusik, auch Clavier-Concerte werden uns mitunter geboten; statt der anerkennungswerthen, aber langweiligen Leistung eines ersten Flötisten, Oboisten oder gar Fagottisten werden uns Compositionen für mehrere Instrumente, Sextette, Octette u. s. w. oder einzelne Instrumentalsätze für ganzes Orchester vorgeführt. Dabei hat der Capellmeister Bargheer das ernste Streben, nur gute Musik dem Publicum zu bieten; bei dem alten Classischen wird auch das Neue nicht vergessen, und durch geschmackvolle Auswahl des Programms weiss er das Concert stets zu einem interessanten zu machen. Vor Allem müssen wir ihm aber das Lob ertheilen, dass die Ausführung der Musikstücke eine durchweg gute und der Sache würdige ist. Unser Orchester, augenblicklich 42 Mitglieder, hat sich an den neuen Dirigenten mit Liebe angeschlossen und sich gewöhnt, auch dem leisesten Winke zu folgen. Wenn Bargheer auch dasselbe als ein gut geschultes von seinem Vorgänger überkommen hat, so kann man doch einen Fortschritt in zweierlei Beziehungen nicht verkennen; unser Orchester hat sich unstreitig vervollkommnet im feinen Nuanciren, das Piano ist jetzt schön und ebenmässig; dann aber wird dem Detail, der correcten Wiedergabe einzelner schwieriger Stellen ungleich mehr Aufmerksamkeit gewidmet, wie früher; so erinnern wir uns, die Hörner in dem Scherzo der *Eroica*, so wie die Contrabässe in dem Scherzo der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven noch nicht so rein und schön gehört zu haben, wie in diesem Winter.

Was nun die Programme selbst betrifft, so hörten wir ausser den eben gedachten Sinfonien die *A-dur*-, die *F-dur*- und die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, die *B-dur*-Sinfonie von Schumann, die *D-dur*-Sinfonie (eigentlich Serenade und hier auch Serenade genannt) von Mozart, die *B-dur*-Sinfonie von Haydn; zum ersten Male wurde die leider unvollendete zweite Sinfonie von Norbert Burgmüller und eine kurze, aber prächtige Sinfonie (*D-dur*) von Cherubini ausgeführt, und von neueren Werken hörten wir die interessante zweite Suite (*E-moll*) von Lachner, die frische Sinfonie in *A-dur* von Reinecke und Reinthaler's Sinfonie in *D-dur*. Letztere hat hier sehr angesprochen, und es ist in der That zu verwundern, dass diese Sinfonie bei dem doch wahrlich nicht zu grossen Ueberflusse an guter neuer Musik nicht mehr auf den Programmen unserer Concert-Institute sich findet. Sie zeichnet sich aus durch eine Fülle frischer, ansprechender Motive, geschickte Verarbeitung und glänzende Instrumen-

tation, und wenn der Componist sich sollte entschliessen können, einige Längen, namentlich im letzten Satze, zu ändern, so würde der Effect gewiss noch erhöht werden.

Von grösseren Orchestersachen hörten wir ferner: *La reine Mab* aus der Sinfonie Romeo und Julie von H. Berlioz, die Prometheus-Musik von Beethoven (zum ersten Male vollständig) und die zweite Serenade von Brahms. Letztere zeugt wieder von dem gediegenen, ernsten Streben des tüchtigen Meisters, aber für das grosse Publicum schreibt Brahms nicht; seine Musik ist zu streng, so gar nicht einschmeichelnd, zu wenig melodienreich, als dass sie — zumal bei der ersten Vorführung — sich Erfolg erringen könnte.

In den Ouverturen waren vertreten: Beethoven (König Stephan, *C-dur* Op. 115, Leonore Nr. 3, Coriolan), Mendelssohn (Paulus, Melusine, Athalia, Ruy-Blas, Sommernachtstraum), Cherubini (Abencerragen, Anakreon, Wasserträger), Catel (Semiramis), Hiller (Concert-Ouverture), Gade (Im Hochland), Weber (Euryanthe und Freischütz) und Mozart (Zauberflöte).

An Solo-Vorträgen waren es vorzugsweise Violin-Concerte, welche uns dargeboten wurden; hier müssen wir vor Allen unseres Capellmeisters Bargheer erwähnen, der in dem *D-moll*-Concerte von Molique, dem *E-moll*-Concerte von Spohr, dem Mendelssohn'schen Concerte wiederum durch gediegenes Spiel und warmen, ausdrucksvollen Vortrag entzückte; neuerer Zeit hat der wackere Künstler mehrfach Gelegenheit gehabt, auch ausserhalb seiner Heimat, namentlich in Holland, sich bekannt zu machen, und dass er in kurzer Zeit bereits zum dritten Male einer ehrenvollen Einladung nach dort Folge leistet, zeigt, dass auch dort sein Talent Anerkennung gefunden hat. Neben ihm hat sich der Vorspieler bei der ersten Geige, Kammermusicus Schulz, durch Vorführung der Gesangsscene von Spohr und des Concertes in *A-moll* von Molique wiederum als strebsamen, fleissigen Künstler bewährt, und eben so haben der Kammermusicus Schmidt (Violoncell) und der Kammermusicus Cordes (Horn) von Neuem gerechte Anerkennung bei ihren Vorträgen gefunden. — Die vocale Partie in den ersteren Concerten hatte die zufällig hier in ihrer Vaterstadt anwesende Fräulein Steinhagen, Schülerin des Professors Stern in Berlin, übernommen, welche sich durch ihre frische, ansprechende Stimme und treffliche Schule reichen Beifall erwarb. Später hatten wir die Freude, eine geschätzte Dilettantin nach langer Unterbrechung an den Concert-Abenden wieder zu begrüßen, welche uns schon oft mit dem seelenvollen Vortrage Schubert'scher und Beethoven'scher Lieder entzückte. — Clavier-Vorträge endlich brachten uns die letzten Concerte. Frau Musik-Director Hahn

aus Bielefeld trug mit vollendeter Technik und vielem Feuer das Concertstück von Weber vor und fand gerechten Beifall; vor Allem war es aber das im letzten Concerte auftretende Fräulein von Asten aus Wien, welches im *C-dur*-Concerte von Beethoven und kleineren Stücken durch ihren weichen Ton und ihr ausdrucksvolles Spiel das Publicum enthusiastirte und namentlich in dem kleinen, schwärmerischen Tonstücke von Schumann: „Des Abends“, an die Meisterin erinnerte, welche letzteres an derselben Stelle vor einigen Jahren uns vorgeführt hatte.

### Aus Leipzig.

Den 15. Februar 1865.

Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner muss sicherlich zu den Zierden unserer Universität gerechnet werden, da es in Wahrheit ein hoch anzuerkennendes Bestreben ist, wenn Studenten neben ihren den Verstand bildenden Fachstudien die herzveredelnde Tonkunst mit solcher Liebe hegen und pflegen, wie dieselbe stets bei den öffentlichen Vorträgen des genannten Vereins wahrgenommen werden kann. Und diese Liebe zur herrlichen Kunst, welche von dem trefflichen akademischen Musik-Director Herrn Dr. Langer durch Hinlenken des freien Studentensinnes auf edle Tonschöpfungen immer genährt und geläutert worden ist, hat denn auch den Verein auf eine Stufe des Könnens geführt, auf welcher er einen Vergleich mit den besten Männer-Gesangvereinen unseres deutschen Vaterlandes wohl auszuhalten im Stande sein dürfte. So zeigten denn auch in dem gestrigen Concerte die Pauliner alle vortrefflichen Eigenschaften, welche einen wirklich künstlerisch gebildeten Männerchor über die Masse derartiger Corporationen herausheben, indem man sich an reiner Intonation, an prächtiger Tonbildung im Forte und Piano, an Sicherheit im Einsetzen der einzelnen Stimmen, an Gleichmässigkeit des Ensembles beim Crescendo und Decrescendo und an deutlicher, verständnisvoller Text-Aussprache im Ganzen recht erfreuen konnte.

Das Programm enthielt nur Männerchöre lebender Componisten, wogegen man in früheren Concerten häufiger nach historischen Gesichtspunkten die Zusammenstellung der Tonstücke ordnete und somit auch den grossen Meistern Weber, Mendelssohn, Schumann u. s. w. den Tribut der Hochachtung bereits öffentlich dargebracht hat. Wir sind nun ganz damit einverstanden, dass man jetzt auch den Tonkünstlern der Gegenwart ihr gutes Recht angedeihen lässt, wenn damit das künstlerische Interesse nicht beeinträchtigt wird. Gern gestehen wir, dass in dem

heutigen Concerte alle Ansprüche befriedigt wurden, die man überhaupt an ein Männer-Concert-Programm machen kann. Ganz besonders aber freuen wir uns, einmal einem Werke wieder begegnet zu sein, welches in der Männergesang-Literatur rundweg als ein epochemachendes bezeichnet werden muss. Das Werk führt den Titel: „Scenen aus der Frithjof-Sage, für Solostimmen, Männerchor und Orchester componirt von Max Bruch“, und dasselbe gelangte heute unter trefflicher Direction des Componisten in der Weise zur Aufführung, dass nach jeder der sechs Scenen, aus denen das Werk besteht, der rauschendste Beifall der zahlreichen Zuhörerschaft ertönte. Eine Analyse dieser genialen Compositionen zu geben, würde hier zu weit führen, und wir können nur im Allgemeinen angeben, dass dieselbe eine eben so selbständige Erfindung, wie das eingehende Studium unserer früheren Meister von Seiten ihres Schöpfers bekundet. Die Instrumentation verdient neben dem trefflichen Tonsatze noch besonders hervorgehoben zu werden, und in diesem Punkte scheint Herr Max Bruch auch von Meyerbeer viel gelernt zu haben. Wie schon gesagt, war die Ausführung vorzüglich, zu deren Gelingen der mit grosser, voller Stimme und tüchtiger Gesangs-Technik ausgerüstete Baritonist Herr Staegemann (als Frithjof), ferner die sehr glücklich disponirte Sopranistin Frau Thelen (als Ingeborg) vom hiesigen Stadttheater und endlich der im schönen Solo-Quartett der vierten Scene excellirende Tenorist Herr Wiedemann (Mitglied des Vereins) nicht wenig beitrugen. Genannte Solisten verdienten in Wahrheit all den Dank, welcher ihnen in reichem Maasse vom Publicum gespendet wurde.

Von den übrigen Nummern bemerken wir in Kürze, dass der Lachner'sche Psalm allzu stark instrumentirt erschien und dass „Mei Maidle“ (Volkslied, gesetzt von E. Silcher) den Preis davontrug, indem es wiederholt werden musste. Auch Reinecke's „Waldlied“ und Schubert's „Nachthelle“, worin sich wiederum Herr Wiedemann als Solo-Tenor rühmlichst auszeichnete, fanden wohlverdiente Anerkennung. Am wenigsten sagte uns „Reutti im Winkel“ von Vincenz Lachner zu, hingegen war „Wanderers Nachtlid“, componirt von E. Nessler, als sehr anständige Arbeit eines jungen, strebsamen Componisten zu begrüssen.

Zum Schlusse sei noch Herrn Staegemann für die köstliche Wiedergabe einer Arie aus Haydn's „Schöpfung“ besonderer Dank ausgesprochen, an den sich die rühmende Hervorhebung von Fräulein J. Hering's Pianoforte-Vortrag anreihen möge, welche Künstlerin zwar noch mit ein wenig Unruhe, aber doch mit Geist und ausgebildeter Clavier-Technik Romanze und Rondo aus dem *E-moll-*

Concerte von Chopin zu Gehör brachte, wonach auch ihr das animirte Publicum den schuldigen Dank durch Applaus und Hervorruf darbrachte. O. P.

## Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 21. Februar 1865.

Programm. I. 1. Sinfonie von J. Haydn. 2. Rondo für Sopran mit obligater Violine aus der Oper „*Il rè pastore*“ von Mozart (Fräulein Pauline Wiesemann). 3. Sonate für zwei Claviere von Mozart (Frau Schumann und Herr F. Hiller). 4. Lieder von F. Schubert und Beethoven (Fräul. Wiesemann). 5. „Frühlingsbotschaft“ für Chor und Orchester von Gade. 6. Notturmo in *G-moll* von Chopin — *Scherzo capriccioso* in *Fis-moll* von Mendelssohn (Frau Schumann).

II. 7. „O, weint um sie!“ für Solo-Sopran (Fräulein Wiesemann), Chor und Orchester von F. Hiller. 8. Sinfonie in *D-moll* von Robert Schumann.

Wir freuten uns sehr, einer der anmuthigsten Sinfonien von Haydn einmal wieder zu begegnen, mithin einem rein musicalischen Genusse durch eines von jenen Werken aus der guten alten Zeit, die nichts wollen, als Musik, aber diese dann auch mit so reicher Fülle ansprechender Melodien von heiterer wie herzinniger Art, mit einem solchen Flusse thematischer Consequenz und selbst im contrapunktischen Gewebe mit so durchsichtiger Klarheit dem Publicum zu hören geben, dass aus jedem Satze ein Genie hervorleuchtet, das in der besonderen Kunst, für die es geschaffen, auch alle Hilfsquellen für die vollkommensten Gebilde derselben findet und nicht auswärts betteln zu gehen braucht, um sich durch Programme zu begeistern.

Von Mozart aber, dem zweiten Heros der neueren Instrumentalmusik, hatten wir einer angemesseneren Vertretung entgegengesehen, als durch die Sonate für zwei Claviere. Es hatte sich das Gerücht verbreitet, dass wir bei Anwesenheit der Frau Schumann das Concert in *Es-dur* für zwei Claviere von Mozart durch sie und Capellmeister Hiller mit Orchester-Begleitung ausgeführt hören würden, und auf diesen seltenen Genuss war Alles aufs freudigste gespannt. Statt dessen traten die beiden Celebritäten etwas gar zu bescheiden mit einer Sonate auf, welche, von Mozart selbst höchst wahrscheinlich auf Veranlassung von Dilettanten und für solche geschrieben, mehr in eine Matinee oder in einen häuslichen Musik-Abend passt, als in ein Gürzenich-Concert. Bei Meister-Vorträgen darf der Name des Componisten allein nicht maassgebend sein, sondern auch Gattung, Form und Umfang des vorzutragenden Stückes; hier gilt „*Noblesse oblige*“, und ein Concert für zwei Flügel mit eingelegten Cadenzen würde diesem Spruche gerecht geworden sein, nicht aber eine Sonate und ein paar kleinere Stücke, wenn auch noch so virtuos gespielt, wie dies namentlich bei dem *Scherzo capriccioso* von Mendelssohn der Fall war.

Lieder mit Orchester gehören mehr oder weniger ins Gebiet der Arie und finden darin die Rechtfertigung ihrer Zulassung, zumal, wenn sie schön und künstlerisch befriedigend gesungen werden, wie Fräulein Pauline Wiesemann namentlich das Lied von F. Schubert: „Des Mädchens Klage“, mit Instrumentirung von Hiller vortrug und dafür rauschenden Applaus und Hervorruf mit Recht ärgerte. Auch Klärchens „Freudvoll und leidvoll“ von Beethoven, obwohl eine schwierige Aufgabe, gelang trotzdem ganz gut bis auf eine unbedeutende Kleinigkeit, während die Arie von Mozart aus

der Oper „*Il rè pastore*“ bei ihrem einfachen Stile wohl nur durch ganz ausserordentliche Eigenschaften des Vortrages, wie sie Jenny Lind auf dem letzten Musikfeste in Düsseldorf entwickelte und auch nur sie dieselben entwickeln kann, eine grosse Wirkung machen dürfte.

Die zweite Abtheilung des Concertes brachte Hiller's „O, weint um sie!“ aus Byron's hebräischen Gesängen, jene schöne Composition, die eine wahre und tiefe Empfindung eben so ergreifend in Tönen ausdrückt, wie die Poesie in Worten. Man hört sie desshalb sehr gern einmal wieder. Fräulein Wiesemann trug die Sopran-Partie recht ausdrucksvoll vor.

Zum Schlusse übte das Orchester ein edles Vergeltungsrecht gegen Frau Schumann und spielte ihr die Sinfonie in *D-moll* von Robert Schumann mit Präcision und Schwung vor. Obwohl diese Sinfonie der Zeit ihrer Veröffentlichung nach die vierte heisst, so ist sie doch der Entstehung nach die zweite und zu der Zeit geschrieben, als Schumann durch bewundernde Anerkennung von Mendelssohn's Formvollendung die Ansicht aufgab, dass man in den alten Formen nichts Eigenthümliches mehr schaffen könnte, — eine Ansicht, die leider durch sein Ansehen bereits eine solche Verbreitung gefunden hatte, dass sie trotz Schumann's Umkehr noch heute in vielen Köpfen spukt! Der letzte Satz der *D-moll*-Sinfonie gibt den deutlichsten Beweis, dass es Schumann's wirkliche Ueberzeugung war, als er an einen Freund schrieb: „Wenn man in freien Formen schaffen will, so muss man erst die gebundenen, für alle Zeiten gültigen Formen beherrschen.“ — Er hat es nicht mehr erlebt, wie sehr man von dieser Grundlehre abgewichen ist und ihm selbst einen Theil der Verantwortung für dergleichen Verirrungen hat aufbürden wollen!

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

† **Aachen**, 22. Februar. In der gestrigen Sitzung der Stadtverordneten ist Herr Ferdinand Breunung, Lehrer am Conservatorium und Dirigent des städtischen Singvereins und des Orchesters der musicalischen Gesellschaft in Köln, zum städtischen Capellmeister hierselbst ernannt worden. Herr Breunung war von dem Comite der Sachverständigen mit 11 Stimmen von 12 zu dieser Stelle gewählt und in Vorschlag gebracht worden. Seinem Vorgänger, dem nach München berufenen Herrn Franz Wüllner, der am 16. d. Mts. in dem Concerte, das er zum letzten Male dirigierte, Beethoven's fünfte Sinfonie und dessen grosse *Missa solemnis* aufs glänzendste aufführte, wurden sowohl in dem Concerte vom Chor- und Orchester-Personale und Publicum, als nach demselben bei einem Abschiedsmahle die ehrenvollsten Ovationen und die aufrichtigsten Zeichen von Anerkennung und Dankbarkeit für seine Wirksamkeit und Förderung der Musikzustände in der Stadt Aachen durch die Rede des ersten Beigeordneten Herrn v. Pranghe und die Ansprachen und Toaste anderer Theilnehmer zu Theil.

\*\* **Leipzig**, 22. Februar. Die „Frithjof-Sage“ von Max Bruch hat durch die Aufführung des Pauliner-Vereins einen so ausgezeichneten Erfolg gehabt, dass sie das beinahe Unerhörte, eine vollständige Uebereinstimmung aller hiesigen Blätter, mögen sie der Zukunfts- oder Vergangenheits-Richtung angehören, in der günstigsten Beurtheilung erreicht hat. Die Gewandhaus-Direction hat beschlossen, das Werk in ihrem Concerte für die Armen am 2. März aufzuführen, und hat den Componisten zur Direction desselben eingeladen. Dessgleichen hat der akademische Gesangverein zu Wien dasselbe Werk für das Concert zur Feier der vor 500 Jahren geschehenen Gründung der Universität zur Aufführung im grossen Redoutensaale am 25. März gewählt. Frau Dustmann wird die Partie der Ingeborg singen, der Chor aus 220 Sängern be-

stehen und das Orchester dasjenige des Hof-Operntheaters am Kärnthner-Thore sein. Herr Bruch wird auch diese Aufführung selbst dirigiren.

\* **Karlsruhe**, 15. Februar. Im ersten Abonnements-Concerte der grossherzoglichen Hof-Kirchenmusik hörten wir in der Schlosskirche: Phantasie und Fuge (*G-moll*) für die Orgel von J. S. Bach; *Sicut cervus* von Palestrina; *Christus factus est* von Anerio; Sopran-Arie mit Violoncello von J. S. Bach (Frau Braunhofer); achtstimmiges *Crucifixus* von Lotti; Tenor-Arie mit Chor und Orgel von Mendelssohn; *Ave verum* von Mozart; Kirchen-Arie von Stradella (Herr Brandes); Orgel-Sonate in *C-moll* von Mendelssohn; Sopran-Arie von Händel („Er weidet seine Herde“); Cantate von J. S. Bach: „Gottes Zeit ist die beste Zeit“. — Alle Orgel-Vorträge durch Herrn Hoforganisten Barner. Von diesen Concerten finden drei im Ganzen Statt.

Am Montag den 13. Februar gab uns der Cäcilien-Verein eine gelungene Aufführung des „Paulus“ von Mendelssohn. Die Soli sangen die Hof-Opernsänger Herren Brandes und Oberhoffer und Mitglieder des Vereins.

**Königsberg in Pr.**, 10. Februar. „Frauenliebe und Leben“ klingt uns noch immer im Ohr, liegt uns noch immer im Herzen. — So soll man eigentlich eine Kritik nicht anfangen: aber bei aller Mühe, in dem Concerte von Frau Leopoldine Tucek-Herrenburg die kritische Ruhe zu bewahren, wurde unser Gefühl durch den begeisternden Vortrag der Künstlerin doch überwältigt. In dem herrlichen Schumann-Chamisso'schen Lieder-Cyklus „Frauenliebe und Leben“ bilden acht Gesänge ein Ganzes, es folgt ein Lied aus dem anderen, und so ist die Wirkung im Zusammenhange auch eine unvergleichlich grössere, als wenn man ein einzelnes der Lieder herausnimmt. Schumann hat den Chamisso'schen Gedichten nicht allein ein glänzendes Colorit gegeben, er hat sie neu geschaffen. Leise, ahnend, sehnsuchtsvoll sang Frau Tucek das erste Lied: „Seit ich ihn gesehen, glaub' ich blind zu sein!“ in heller Begeisterung folgte: „Er, der Herrlichste von Allen,“ und daran reihte sich in fast tropischer Gluth das prächtige: „Ich kann's nicht fassen, nicht glauben“. Und so ging es in entzückender Folge bis zu den letzten Liedern, deren Vortrag wir vielleicht am meisten bewundern. Unbeschreiblich fein und echt weiblich zart sang die Künstlerin das sechste Lied: „Süsser Freund, du blickest mich verwundert an!“ und vollends die letzte Nummer: „Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan!“ erschütterte Alle. Das Concert eröffnete Frau Tucek-Herrenburg mit einer glänzenden, sehr brillanten Arie aus „*Così fan tutte*“ von Mozart, bei der die bedeutende Gesanges-Virtuosität der Künstlerin zur vollen Geltung kam, und beschloss es mit Liedern von Chopin, A. Jensen und dem Schubert'schen Erbkönig. Die Lieder von Chopin, die hier leider fast gar nicht gekannt werden, sind in ihrer grossen Einfachheit sehr reizend. Namentlich das zweite: „Litthauisches Lied“, sprach ungewöhnlich an. Das künstlerische Wesen der Concertgeberin ist eine glückliche Verbindung von Anmuth, tiefster Empfindung mit dramatischer Lebendigkeit des Ausdrucks.

### 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, Höhle Nr. 1.

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.