

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 46.

KÖLN, 15. November 1862.

X. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe (Die grosse Oper: Halévy's „Jüdin“ — Die komische Oper: Pergolese's „La Servante maîtresse“, Grétry's „Zémire et Azor“ — Das Théâtre lyrique). Von B. P. — Alexander von Zarzycki. — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Sing-Akademie — Bonn, Erstes Abonnements-Concert — Barmen, Erstes Abonnements-Concert — Würzburg, Soiree für Kammermusik — Karlsruhe, F. Hiller's Oper „Die Katakombe“).

## Pariser Briefe.

Die grosse Oper: Halévy's „Jüdin“ — Die komische Oper: Pergolese's „La Servante maîtresse“, Grétry's „Zémire et Azor“ — Das Théâtre lyrique.]

Die grosse Oper hat in der letzten Hälfte des Sommers nichts Neues gebracht, und eben so wenig steht bis jetzt für den Winter ein neues Werk in Aussicht. Dafür ist aber Halévy's „Jüdin“ mit grosser Sorgfalt und Pracht neu in Scene gesetzt worden und hat durch eine grosse Zahl von Vorstellungen das Publicum fortwährend angezogen. Seit dem Brände der Magazinhäuser des Operntheaters, bei welchem ein Theil der Decorationen der „Jüdin“ in Flammen aufgegangen, war die Oper nicht gegeben worden. Nun regte der Tod des berühmten Componisten die Theilnahme ganz besonders an und die erste Vorstellung war zugleich eine Gedenkfeier: nach dem grossen Terzett des zweiten Actes, als man die Sänger heraustrief, hob sich der Vorhang, und man sah die Büste Halévy's, welche von den Damen Sax (Rachel), Vandenheuvel-Duprez (Eudoxia) und den Herren Gueymard (Eleazar), Obin (Cardinal) und Dulaurens (Prinz Leopold) unter dem Enthusiasmus des brechend vollen Hauses bekränzt wurde. Die Besetzung der Rollen ist vortrefflich in musicalischer Hinsicht; in der Darstellung erreicht aber Fräulein Sax die frühere Rachel, Madame Falcon, keineswegs, ja, es ist eigentlich unverantwortlich, dass auf dem ersten Operntheater Frankreichs in Scenen der höchsten tragischen Leidenschaft, wie die Anklage Leopold's vor allem Volke, die Sängerin mehr mit dem Publicum beschäftigt ist, als mit der Situation auf der Bühne. Und wo ist die alte strenge Censur der Regie dieses Kunst-Instituts in Bezug auf die Treue der Costüme und der ganzen äusseren Erscheinung geblieben, wenn der Darstellerin der Jüdin erlaubt wird, in der allermodernen Frisur mit hoch über der Stirn aufgedrehtem Haar zu erscheinen? Und das ist

bei Fräulein Sax um so auffallender, weil sie scharf blondes Haar hat, das dem Bilde einer israelitischen Schönheit ohnedies nicht günstig ist.

Der Eleazar ist eine der besten Schrei-Partien Gueymard's, die Ausdauer und Kraft der Stimme ist bewundernswert, ein Duett mit dem Cardinal (Obin) ist ein wirkliches Prachtstück. Der Tenorist Dulaurens ist in der Provinz entdeckt worden; er hat eine fast erschreckend starke Stimme voll des reinsten Metalls, welche er in der letzten Zeit auch besser als Anfangs behandeln lernt, wie er in der Jüdin und besonders auch in Rossini's Tell bewiesen hat. Die Partie des Leopold trat durch ihn ganz anders als sonst hervor; namentlich im Terzett des zweiten Actes wirkte er Wunder, und Gueymard rettete seine Ueberlegenheit hauptsächlich nur durch sein vortreffliches Spiel. Es ist immerhin erfreulich, dass Halévy's Meisterwerk sich mit so glänzendem Erfolge seit dem Juni bis heute (Anfang November) auf dem Repertoire erhält, nur mit einer kurzen Unterbrechung, die ein Urlaub Gueymard's veranlasste.

Im „Tell“ trat zum ersten Male Madame Marie Cinti-Damoreau auf, die Tochter der grossen Sängerin, welche vor Jahren mit Nourrit und Levasseur dem Geschrei, das den französischen Opernsängern den Namen der *hurleurs* (Heuler) zugezogen hatte, ein Ende machte und der wahren Kunst des Gesanges wieder ihr Recht verschaffte. Die Tochter ist ein Diminutiv der Mutter, sehr reine Intonation, Feinheit und Geschmack im Vortrage sind bei etwas geringerem Stimm-Material da. Jedoch ist die Stimme, wenigstens in den Solostücken, ausreichend hörbar und hat jedenfalls das eine Gute, dass sie die Besitzerin nicht zum Schreien versöhnen wird.

Im Theater der komischen Oper sind die Wiederaufnahmen alter Opern aus dem vorigen Jahrhundert im Gange. Ohne Erfolg blieb Dalayrac's Musik zu der einactigen Oper „Die zwei Worte oder die Nacht im Walde“;

der Inhalt des Buches, eine läppische Räubergeschichte, konnte die Musik, die viele Banalitäten und Längen hat, nicht heben. Dagegen sind „*La Servante maîtresse*“ von Pergolese und „*Zemire und Azor*“ von Grétry mit einem Beifalle aufgenommen worden, der alle Erwartung überstieg.

Die zweiactige Oper „*La Serva Padrona*“ hat Pergolese (Giovanni Battista Jesi aus Pergola, geb. 1707, sehr jung, schon 1739, gestorben) im Jahre 1730 geschrieben und damit in Italien Glück gemacht. Im Jahre 1752 kam das Werk mit der Gesellschaft der italiänischen Bouffons unter Bambini nach Paris. Diese Gesellschaft gab so genannte *Intermezzi* im Theater der *Académie royale de Musique*, und zwar an denselben drei Wochentagen, an denen grosse Oper war, wie Rousseau ausdrücklich sagt. Er setzt hinzu: „Die Vergleichung der beiden Musikgattungen an einem und demselben Abende zog den Franzosen die Stopfen aus den Ohren (*déboucha les oreilles françaises*); nach dem lebendigen, natürlichen und charakteristischen Gesange der Italiener konnte kein Mensch die Schlepperei der französischen Musik ertragen; sobald die italiänische Komödie aus war, ging Alles nach Hause, und man sah sich am Ende gezwungen, die Reihenfolge zu ändern und die Operetten der Bouffons zuletzt zu geben.“

Kein Wunder, dass die Partei der französischen Musik gegen die Italiener eingenommen war und mit Cabalen und Einflüsterungen bei Hofe nicht eher ruhte, bis sie nach siebzehn Monaten wieder verabschiedet wurden.

Aber damit war wenig gewonnen, denn die Revolution des Geschmacks war einmal im Zuge und liess sich nicht mehr hemmen. Die Italiener hatten etwa ein Dutzend komischer Opern auf ihrem Repertoire, darunter zwei von Pergolese, die *Serva padrona* und *Il Maestro di musica*, den *Parataggio* von Jomelli und *I Viaggiatori* von Leo, Componisten, die uns nur durch ihre Kirchen-Musikstücke bekannt sind. Viele von diesen Partituren blieben in Paris, man machte sich an die Uebersetzung des Textes, und so wurde schon den 14. August 1754 *La servante maîtresse*, übersetzt von Baurans, auf dem *Théâtre Favart* gegeben.

Bald darauf (1757) kam Duni aus Italien nach Paris und componirte französische Originaltexte nach der Weise der italiänischen *Opera buffa*, ihm folgten Philidor und Monsigny und diesen Grétry; kurz, die echte französische komische Oper entwickelte sich aus jenem Anstoss, den die Italiener in der Reaction des gesunden Sinnes gegen den steifen, von der Hof-Aristokratie octroyirten Geschmack gegeben hatten. Die Bouffons

triumphirten über die „*Acteurs de la Tragédie mise en musique*“!\*)

Bei der jetzigen Wiederaufnahme der vor mehr als hundert Jahren zuerst hier gehörten Oper hat man nichts hinzugethan, als eine Ouverture, da Pergolese keine dazu geschrieben hat. Gevaert hat den glücklichen Gedanken gehabt, dazu eine Clavier-Sonate von Scarlatti zu benutzen, die er sehr hübsch und den einfachen Orchester-mitteln, wie sie in der Oper angewandt sind, gemäss instrumentirt hat.

Diese bestehen nämlich, mit sehr wenigen Ausnahmen, nur im Geigen-Quartett und Contrabass. Aber auch das Quartett ist meist nicht wirklich vierstimmig, da der Bass durchweg in der tieferen, und die Bratsche ebenfalls sehr häufig in der höheren Octave mit dem Violoncell gehen. Auch die beiden Violinen gehen oft mit einander in Octaven. Trotzdem liegen doch auch schon charakteristische Figuren im Orchester, die mitunter auch in lebhaften Imitationen auftreten, so dass die Begleitung doch nicht monoton wird, zumal da zuweilen, doch meist nur als Verstärkung der Harmonie, zwei Fagotte, zwei Hoboen, zwei Hörner und eine Flöte (vielleicht auch zwei, aber unisono) mit drein klingen.

Die Hauptsache ist natürlich der Gesang, und den führen nur zwei Personen aus, ein alter Murrkopf und seine hübsche junge Magd. Neben ihnen spielt ein Diener noch eine stumme Rolle, der nur dazu da ist, Püffe und Scheltworte vom Herrn und von der Magd anzunehmen und sich dabei so komisch wie möglich zu geberden. Pandolphe (im Original *Uberto*), ein alter Junggeselle, ist schwach von Verstand, bequem, ärgerlich, polternd, aber ohne Charakter; die Magd Zerbine lebhaft, keck, witzig und listig, bringt es endlich fertig, dass der Alte sie heirathet. Das ist die ganze Handlung. Der Text nach der alten Uebersetzung von Baurans ist beibehalten.

Das ganze Interesse liegt mithin in der Musik und in dem charakteristischen Ausdruck derselben durch die Melodie, den Rhythmus und die Accentuation des Wortes. Man kann sie mit Einem Worte nicht besser charakterisiren, als wenn man sie komisch nennt, denn das ist sie in vollem Maasse, und man muss dabei recht von Herzen lachen, wenn man überhaupt noch lachen kann und es sich nicht à la Mephisto vor Grämelei und blasirter Gähn-

\*) Ueber den Einfluss, den die Musik jener komischen Oper auch auf die Vorbereitung des pariser Publicums zur richtigen Auffassung und Würdigung der späteren Musik Gluck's ausübte — ein Moment, das zu wenig in der Geschichte der Gluck'schen Periode geltend gemacht worden ist —, vergleiche den Aufsatz: „Zur Geschichte der komischen Oper“, in der Rheinischen Musik-Zeitung, 1851—1852, S. 593 und 601. Die Redaction.

sucht abgewöhnt hat. Die Einfälle des Componisten sind wunderbar spassig, in den Arien trifft jede Note den Nagel auf den Kopf, jede Arie ist ein vollständiges Charakterbild, das nicht zu erkennen ist, und zu dem auch alle Details der Musik passen. Freilich gehört guter Gesang und gutes Spiel in beiden Rollen dazu, im Bass drastische und derbe, im Sopran seine und schalkhafte Betonung, und in beiden eine ganz untadelhafte Aussprache. Uebrigens kann man die Musik erst ganz würdigen, wenn man den italiänischen Originaltext ins Auge fasst, da der französische doch Manches verwischt. So ist gleich in der ersten Arie des Alten, wo er seinen Unmuth ausschüttet: „Warten, wenn Niemand kommt, im Bette liegen und nicht schlafen, sich abmühen ohne Dank, sind drei Dinge zum Sterben!“ — der Schluss so componirt:

Allegretto

Bass clef, common time, key signature one flat.

son tre co - - se da mo - ri -  
re da mo - ri - re.

wobei der Ausdruck sprechender ist, als mit dem französischen: „*Sont trois sujets d'aller se pendre*“. Ein köstlicher Zug ist dabei in den ersten Tacten das Nachschlagen des Basses im Orchester, der in den letzten Tacten mit der Singstimme zugleich brummt. — Die Besetzung war gut.

Dasselbe kann man nicht von Boieldieu's *Jean de Paris* sagen, in welchem ein neuer Tenor Warnots nicht eben glücklich, der Bariton Crosti (Seneschall) mit schöner Stimme und guter Schule seine Parade-Arie durch schleppendes Tempo verunstaltete, und Prinzessin und Page ungenügend waren. Man sah da einmal wieder recht deutlich, was für Leute dazu gehören, die echte, altsfranzösische Oper zu singen, nicht die figurirte und modernisirte der Componisten von Auber an.

Im September brachte die Direction der komischen Oper Marmontel's „Zemire und Azor“, Musik von Grétry, wieder auf die Bühne, und zwar dieses Mal mit historischer Treue. Diese ging so weit, dass man nicht nur alles, was Adolf Adam bei der Wiederaufnahme im Jahre 1846 namentlich im Orchester hinzugehan, wieder ausmerzte, sondern auch die Gesangstücke und die Ballettmusik, welche damals weggelassen worden, wieder herstellte. Auch damit noch nicht zufrieden, hatte man die Bühne so eingerichtet, wie bei der ersten Vorstellung der Oper den 9. Nov. 1771 am Hofe zu Fontainebleau; die Decorationen zeigten den Styl jener Zeit, eben so die Costüme, und ein neuer Vorhang in den Zwischenacten stellte

die Hauptscene des dritten Actes nach einem damals berühmten Kupferstiche dar. Die Pariser hatten also einen echt „retrospectiven“ Genuss, und die Direction macht gute Geschäfte und hat die Kosten der glänzenden Ausstattung nicht zu bereuen.

Wenn man schon bei der ersten Erscheinung der Oper, welche ursprünglich *La Belle et la Bête* hiess, weil sich die schöne Zemire in den thierähnlichen verwunschenen Prinzen Azor verliebt, den Witz machte, dass *la Belle Grétry's* Musik und *la Bête Marmontel's* Poesie sei, so hat doch der läppische Inhalt des Märchens die grosse Verbreitung der Oper nicht gehindert. Hat doch auch Spohr in Deutschland denselben Gegenstand zu einer Oper benutzt\*). Grétry war, erst achtundzwanzig Jahre alt, aus seiner Geburtsstadt Lüttich vor fünf Jahren nach Paris gekommen, hatte bereits zwei Opern: *Le Huron* (1768) und *Le Tableau parlant* (1769) auf die pariser Bühne gebracht und damit bedeutenden Erfolg gehabt. Der Himmel hatte ihm die Gabe der Melodie verliehen und einen gewissen Instinkt für Harmonie; diesen hat er aber niemals zu wirklicher Wissenschaft ausgebildet, obwohl er in Rom, wo er neun Jahre zubrachte (von seinem neunzehnten bis siebenundzwanzigsten Lebensjahre), bei Casali Contrapunkt studirt hatte. Dafür aber hatte ihm die Natur den richtigen Sinn für den melodischen Ausdruck der Wahrheit der Empfindung gegeben, und in dieser Beziehung begründete er einen grossen Fortschritt der ausdrucksvollen, an die Dichtung in Wort und Situation sich anschliessenden Musik, und man darf dreist sagen, dass er trotz der verschiedenen Gattung dramatischer Musik, in welcher Beide arbeiteten, dennoch im Princip ein wirklicher Vorgänger Gluck's war. Ja, man braucht nur seine *Essais sur la musique* zu lesen — denn er war auch Schriftsteller —, um sich zu überzeugen, dass ihm auch der Fehler Gluck's und seiner Nachahmer, den Wortausdruck auf die Spitze zu treiben, nicht fremd war, so dass Méhul von manchem Gesuchten in diesem Genre sagte, das sei Esprit, aber keine Musik, und Andere meinten: „Grétry mache sehr ähnliche Portraits, sei aber kein Maler.“ Noch mehr: mit dem neuesten Gluckisten in Deutschland hatte er auch die gränzenlose Eitelkeit gemein, nur seine eigene Musik für Musik zu halten und auf jede andere ohne alles Hehl vornehm herabzublicken. Einst kam er mit einem Freunde an einem Abende ins Theater, wo sein „Richard Löwenherz“ als zweites Stück gegeben werden sollte; vorherging eine sehr beliebte und in der That vortreffliche Operette,

\*) Spohr's „Zemire und Azor“ ist 1818 geschrieben und wurde zuerst im Jahre 1819 im März zu Frankfurt am Main, wo Spohr damals Capellmeister war, gegeben.

deren zweiter Act eben begann, als sie in die Loge traten. „O weh,“ sagte Grétry ganz laut, „wir sind zu früh gekommen!“ — Eben so enthalten seine *Essais* merkwürdige Aeusserungen über sein System und seine Selbstliebe. So sagt er z. B. über die Stelle einer Arie in seinem *Amant jaloux*, wo dem Liebhaber sich ein Zweifel aufdrängt: „Die Pause im Gesange, das Abbrechen der Phrase ist vorzüglich gut getroffen, denn die zwei folgenden halben Töne im Orchester drücken die Geberde aus, die Lopez macht; ich konnte sie ihn etwa auf *Ah!* oder *Oh!* singen lassen, allein die Pause ist viel ausdrucksvoller.“ Was er selbst über „Zemire und Azor“ schreibt, ist vollends köstlich. Da heisst es unter Anderem:

„Die Idee, den Ali in dem Duett mit dem Kaufmann: „*Le temps est beau*“ — „*J'en suis bien aise!*“ — gähnen zu lassen, fiel mir bei dem Ritornell ein, wo die gehaltenen Noten des Fagotts mich darauf brachten. Das Gähnen eines Scaven, der von Weindunst berauscht einschläft, hat eben so gut sein Charakteristisches, als das Ja oder Nein einer bestimmten Person. Indem ich den richtigen Ausdruck des Gähnens Ali's zu finden suchte (*en cherchant le bâillement convenable*), bemerkte ich, dass meine Versuche meine ganze Familie, die bei mir im Zimmer war, zum wirklichen Gähnen brachten. Nun spielte ich ihr mein Duett vor, um sie über die Schläfrigkeit zu trösten, die sie bei mir vermuteten. Oft habe ich nachher im Theater gar Viele gähnen gesehen, und war so kühn, zu hoffen, dass es nicht vor Langerweile geschah. — Das Terzett: „*Ah! laissez-moi la pleurer!*“ habe ich drei Mal auf verschiedene Art componirt. Zwei Mal war es fertig, als Diderot mich besuchte. Er war ohne Zweifel nicht damit zufrieden, denn ohne zu loben oder zu tadeln, fing er an zu declamiren: „*Ah! laissez moi, laissez moi la pleurer!*“ — Ich legte diesem declamatorischen Schall Töne unter, und der weitere Verlauf des Stückes fand sich von selbst.\* — Meine Oper Zemire hatte in der Provinz eben so glänzenden Erfolg, als bei Hofe und in Paris; sie rettete mehrere Theater-Directionen vom Bankrott und wurde fast in alle Sprachen übersetzt. Ein Franzose hat mir versichert, dass er in drei Theatern gewesen, wo man an einem und demselben Tage Zemire und Azor mit vlaemischem, deutschem und französischem Text gab; es war auf einer Messe in Deutschland\*\*). In London gab man sie italiänisch; als man da ein Rondo einschob, das nicht von mir war, rief

man, als es gesungen war: Fort damit, das ist nicht Grétry's Musik!“

Nun, bei allen diesen Schwächen war Grétry denn doch vorherrschend Musiker, so dass, wie später ebenfalls bei Gluck, die Musik mit der Reflexion durchging und die vom Verstande gesuchte Charakteristik durch das Genie zu einem musicalischen Kunstwerke wurde. Wenn auch die Langweiligkeit mancher Situationen in Zemire und Azor nicht ohne nachtheilige Einwirkung auf die Composition geblieben ist, so schlug doch auch heute noch die grössere Anzahl der Nummern der Partitur mit vollständigem Erfolg durch, und musicalische Witze, die aus Grétry's Princip fliessen, wie z. B. in der Arie, in welcher Ali seine Reise durch die Lust beschreibt, wo er singt:

*La tête tou-ou-ou-ourne d'y penser!*

werden verziehlich und wirklich komisch, wenn sie so wie von Ponchard gesungen werden. Neben dieser drastischen Komik, die auch in dem oben bereits erwähnten Duett zwischen Ali und Sander, ferner in der Gespenster-Arie Ali's und sonst noch hervortritt, hat Grétry für die Empfindung, sowohl für zarte als leidenschaftliche, wahre und höchst ansprechende Töne gesunden, die sich in den Arien der Zemire und des Azor (z. B. in dem reizenden Cantabile: „*Du moment qu'on aime*“, das der Tenor Warnots, der seit seinem Debut grosse Fortschritte gemacht hat, wiederholen musste), in den Terzetten u. s. w. als echt melodisches Gut, welches nicht alt wird, bewähren.

Die Instrumentirung ist allerdings einfach, aber keineswegs leer oder charakterlos; wenn auch das Quartett die Hauptrolle spielt, so ist doch die bescheidene Anwendung der Blas-Instrumente da, wo sie Statt findet, sehr wirksam. Ein Violin- und ein Flöten-Solo sind mit Geschmack angebracht. Die Ouverture hat den Zuschnitt der damaligen italiänischen Muster, d. h. drei kurze Sätze, ein lebhaftes Tempo, dann ein melodiöses Andante und zum Schluss ein rauschendes Allegro — eine Form, die Rousseau als aus praktischen Gründen entstanden und angenommen erklärte. „Nummer 1 zwingt die lärmenden Zuschauer zu allmählicher Ruhe auf ihren Plätzen; ist das durch ein kräftiges Forte erreicht, so macht eine sanfte, schmeichelnde Melodie in Nummer 2 sie aufmerksam und ihre Stimmung für das Sentimentale empfänglich; und in Nummer 3 bereitet das geräuschvolle Allegro durch den Contrast auf die Stille vor, welche der Beginn des Gesanges fordert.“ Welch eine Bahn hat seitdem die Ouverture bis zu Mozart, Beethoven, Spontini, Weber durchlaufen!

Die „Weisse Frau“ von Boieldieu kann man eigentlich nicht zu den wieder aufgenommenen Opern zählen, denn sie ist im Grunde niemals vom Repertoire des Theaters der *Opéra comique* gekommen, auf welchem sie

\*) Es ist beinahe, als hätte Grétry L. Köhler's „Melodie der Sprache“ gelesen!  
Die Redaction.

\*\*) Auf einer Kirmess in Holland oder Flandern könnte es immerhin möglich gewesen sein. In Deutschland wurde übrigens die Oper allerdings auch häufig gegeben.

Die Redaction.

sich siebenunddreissig Jahre lang erhalten hat, ein Erfolg, der in Paris wenigstens ohne Beispiel ist. Ihre erste Vorstellung fand im December 1825 statt. Es ist aber anzuerkennen, dass die Direction—Herr E. Perrin—die diesjährige Aufführung sehr sorgfältig mit neuen Decorationen u. s. w. in Scene gesetzt hat. Auch hat endlich der Chor, durch frische Stimmen verstärkt, aufgehört, eine steife Garnitur auf beiden Seiten der Bühne zu bilden, und nimmt Theil an der Handlung. In der Besetzung war es hauptsächlich Roger, der in diesem Jahre nach langer Zeit wieder mit seinem unvergleichlichen George Brown das Publicum herbeizog. Er nahm denn auch in dieser Rolle im September Abschied von der Bühne, und an seine Stelle trat Leon Achard.

Er ist der Sohn des einst beliebten Spiel-Tenors Achard im Theater des Palais Royal in Paris, hat das Conservatorium besucht und trat zuerst im *Théâtre lyrique* auf. Sein trefflicher Tonansatz, die reine Klarheit des Klanges seiner Stimme und die deutliche Aussprache machten Aufsehen, allein die Direction wusste ihn nicht zu schätzen, und er ging nach Lyon. Dort blieb er einige Jahre, zur Freude aller verständigen Musikfreunde, die lieber singen als schreien hören und nicht zu ihrem vollständigen musicalischen Genusse die Aufregung der Angst verlangen, dem ersten Tenor möchte eine Pulsader in der Brust springen. Sein Ruf drang endlich auch nach Paris, Herr Perrin machte sich auf, fand in ihm, was er suchte, und mehr, als er erwartete, und der Sänger widerstand nicht den Silberklängen, mit denen der Director seine Anträge begleitete.

Am 4. October trat er in Paris als George Brown auf, und das ganz gefüllte Haus bestätigte einstimmig das Urtheil der Lyoner. Seine Stimme hat nichts an ihrer Frische verloren, aber an Umfang und Kraft gewonnen. Er schlägt das *a*, *b* und *h* in der Höhe mit Leichtigkeit aus der Brust an; vielleicht hat er auch noch das *c in petto*, aber man möchte ihn im Namen der Kunst und seiner Gesundheit beschwören, es drin zu lassen. Dabei hat sich die Stimme vollkommen gesetzt und ist so biegsam, dass Achard uns endlich wieder einmal die vermittelten Uebergänge aus dem *forte* zum *piano* und umgekehrt zu hören gibt, welche die neueste grosse Schule des französischen Gesanges gar nicht mehr kennt. Endlich ist seine Vocalisation geläufig und correct, und das will ebenfalls heutzutage bei Männerstimmen viel sagen. Sein Erfolg war sogleich durch den Vortrag der ersten Arie: *Quel plaisir d'être soldat!* entschieden, die er mit ungewöhnlichem Schwung und Humor sang. In der zweiten: *Viens, gentille dame!* und dem folgenden Duett entfaltete er einen solchen Reiz des Ausdrucks und des Colorits, dass man wohl behaupten kann,

er habe als lyrischer Tenor, wie wir sagen (*ténor léger* bei den Franzosen), keinen Nebenbuhler zu fürchten.

Sein Spiel scheint freilich noch der Ausbildung und Sicherheit zu bedürfen, auch ist er kein schlanker Jüngling mehr, sondern ein wenig wohlbeleibt, und der Vortrag des Dialogs ist noch zu hastig. Das wird sich indess schon bessern bei den hiesigen Umgebungen. Im Gesange überragt er diese Umgebungen aber unendlich, denn das Ensemble in der jetzigen „Weissen Dame“ ist mit dem früheren nicht zu vergleichen.

Am 30. October fand die Einweihung des neuen *Théâtre lyrique* auf dem Platze Châtelet, der zu einem so schönen Garten umgeschaffen ist, statt. Das neue Gebäude und die Umgebung strahlten in glänzender Erleuchtung, die grosse Fontaine warf ihren wie Feuer schimmernden Strahl hoch über die Castanienbäume empor, doch alles das war nichts gegen die Pracht im Innern des Hauses. Aus einer geräumigen Vorhalle führt eine doppelte, breite steinerne Treppe nach dem ersten Stock, wo der Foyer und die ersten Ranglogen sind. Der Foyer zum Promenieren, im Verhältniss zu seiner Länge etwas schmal, ist einfach decorirt und hat an beiden Enden einen Salon mit schwelrenden Divans.

Der Zuschauerraum fasst jedensfalls mehr Menschen, als das alte Theater, und man sitzt bei Weitem bequemer. Die Sperrsitze (*stalles*) sind gut gepolstert und mit Leder überzogen, sie klappen sich von selbst in die Höhe, wenn man aufsteht. Die Logen haben jede ein allerliebstes kleines Vorzimmer mit einem Sopha, auf dem man im romantischen Halbdunkel, ungeblendet vom strahlenden Lichte und dem Glanze der Toiletten, dem Gesange lauschen kann. Das Parterre ist sehr klein, so dass man es vom Balcon aus gar nicht sehen kann; die Sperrsitze, welche wie in der italiänischen Oper auch von Damen besucht werden können, nehmen fast den ganzen unteren Raum ein.

Es ist also das neue Opernhaus ein ziemlich aristokratisches, auch in Bezug auf die Eintritts-Preise, welche höher als früher sind. Dasjenige Publicum, welches bei seinen Vergnügungen seine Casse berücksichtigen muss, wird sich nicht hieher drängen. Ob die Direction—Herr Carvalho—ihre Rechnung dabei finden wird, muss die Zukunft lehren. Indess die Fremden werden hinströmen, denn so viel ist gewiss, man kann in ganz Paris kein schöneres Schauspielhaus sehen. Der Reichthum der Decoration einigt sich mit dem elegantesten Geschmack, das Gold ist verschwenderisch angebracht, aber die Verzierungen und Architekturstücke, die es bedeckt, sind nicht plump und schwerfällig. Das Proscenium ist wunderbar prächtig. Nur der Vorhang entspricht der Pracht des Ganzen nicht. Das Licht fällt durch eine grosse Glaskuppel von oben herab,

wie im neuen *Cirque olympique* und im *Théâtre de la Gatté*; es ist fast zu blendend und fällt Einem so heiss und drückend wie Sonnenlicht auf den Kopf. Die Erfahrung wird wohl Mittel an die Hand geben, es nach Willkür zu mässigen.

Der grösste Vorzug des neuen Hauses besteht aber in der Akustik; Stimmen und Instrumente klingen wunderbar voll und schön. Ob dieses herrliche Resultat den Berechnungen des Architekten des Theaters, Herrn Davioud, oder dem glücklichen Ungefähr zu verdanken ist, kann uns gleichgültig sein; kurz, es ist vorhanden und wird hoffentlich dazu beitragen, das Schreien der Sänger wenigstens von dieser Bühne fern zu halten.

Die Eröffnung begann mit einer „Hymne an die Musik“, von Gounod für diese Feierlichkeit componirt, ausgeführt vom Orchester und dem sämmtlichen Sänger-Personale. Und welch ein Personal! Die Damen Viardot, Cabel, Faure-Lefebvre, Miolan-Carvalho, Girard, Moreau, Gonetti, Willème und noch vier andere; die Herren Battaille, Monjauze, Sainte-Foy, Balanqué, Legrand, Wartel, Girardot, Leroy und noch sieben andere Sänger! Gounod's Composition ist voll hübscher Effecte, aber ohne hervorstechende Motive. Darauf folgte ein Concert, in welchem die bedeutendsten von den genannten Künstlern austraten, auch Mad. Viardot mit der Arie aus dem dritten Act des *Orpheus*; von Orchesterstücken wurde nur Weber's Oberon-Ouverture gemacht.

Ueber die grosse Oper und die Italiener späterhin. Die erstere hat Mario auf 24 Vorstellungen engagirt: er erhält monatlich 15,000 Francs und wird in diesen Tagen auftreten. Worin? Als Masaniello in der Stummen von Portici!

B. P.

### Alexander von Zarzycki.

Polen hat in den letzten Jahrzehenden in seiner Literatur durch die Werke bedeutender Genies einen Aufschwung genommen, der namentlich auch durch die Erzeugnisse der Poesie gegen die Vernichtung der polnischen Nationalität protestirt und dieser wenigstens in literarischen Denkmälern Existenz und Fortdauer mit Erfolg zu sichern strebt. Auch die Tonkunst, für welche die Slawen von Natur eine grosse Empfänglichkeit besitzen, ist in diesem Streben nicht zurück geblieben und hat seit Chopin und grossentheils durch ihn gar manche Blüthen getrieben, welche sowohl bei Componisten als bei Virtuosen den vaterländischen Boden und die Eigenthümlichkeit des Charakters der Nation nicht verläugnen.

Den Vertretern dieser Richtung schliesst sich Herr A. von Zarzycki, der sich in den letzten drei Jahren in

Paris aufgehalten hat, als Pianist und Componist an. Schon im Jahre 1860 gab er dort ein Concert mit Orchester im Saale Herz, in welchem er ein Concert in drei Sätzen für Pianoforte und Orchester, eine grosse Polonaise, ebenfalls mit Orchester, und drei Salonstücke, Alles von eigener Composition, dazwischen eine Mazurka von Chopin und zwei Etuden von Henselt vortrug. Man schrieb uns damals darüber, dass das Concert eines der glänzendsten der Saison gewesen; der junge polnische Künstler habe ein ausserordentliches Talent bekundet, sein Spiel sei im höchsten Grade correct und reinlich bei meisterhafter Technik im schnellsten Tempo und einer staunenswerthen Bewältigung der rapidesten Octavengänge. Der Vortrag sei glänzend und schwungvoll, entbehre aber auch keineswegs der Leichtigkeit und Anmuth. Ueber die Composition namentlich des Concertes waren die Stimmen getheilt, indem die Einen darin eigenthümlichen und ursprünglichen Geist fanden, Andere eine zu weit gehende Anhänglichkeit an diejenige neueste Schule, welche die Melodie vernachlässigt und in orchesteraler Behandlung des Instrumentes und harmonischen Klangwirkungen zu glänzen sucht.

Wir kennen jenes Concert nicht, müssen aber nach den Stücken von Herrn Zarzycki, die wir gesehen und theils von ihm selbst vortragen gehört haben — einem ziemlich lang aber höchst interessant ausgesponnenen Scherzo und den als Op. 1 und 3 in Paris bei Maho erschienenen *Poesies musicales*, Heft I. und II. — auf die Seite derjenigen treten, die dem Verfasser ein nicht ungewöhnliches Compositions-Talent zusprechen. Die nächstens von ihm bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinenden Op. 4 und 5, *Grande Valse* und *Barcarolle*, werden uns in Stand setzen, unser Urtheil fester zu stellen.

Als Virtuose hat sich Herr Zarzycki bei uns in Köln am letzten Samstag in der musicalischen Gesellschaft durch den Vortrag des F-moll-Concertes von Chopin, des oben erwähnten Scherzo's von seiner Composition, einer Fuge von J. S. Bach und der Transscription des Gounod'schen Walzers (aus Faust) von Liszt auf glänzende Weise eingeführt, so dass wir ihm bei seinem Eintritte in Deutschland, welches er bereisen will und wo er zunächst im Gewandhause zu Leipzig auftreten wird, nicht nur unseren aufrichtigen Glückwunsch mitgeben, sondern ihm auch einen schönen Erfolg zu prophezeien nicht anstehen. Wenn wir auch beim ersten Satze des Chopin'schen Concertes dem Urtheil von Paris her über sein Spiel noch nicht ganz beistimmen konnten, so überzeugten wir uns doch sehr bald, dass die Schuld an den Mängeln des Instrumentes und nicht den Fingern des Spielers lag; sobald er sich an diese Mängel gewöhnt hatte, wurde er ihrer Herr und spielte den letzten Satz ganz vortrefflich unter allgemei-

nem Applaus der Zuhörer. Eben so tüchtig zeigte er sich in den nachherigen Stücken, welche die verschiedenartigste Vortragsweise verlangten.

## B zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 4. November 1862.

Dem Andenken Felix Mendelssohn-Bartholdy's, obwohl es durch jede Aufführung eines seiner Werke immer von Neuem lebendig erhalten wird, wurde am 4. November durch die Aufführung seines Oratoriums „Paulus“ in unserem zweiten Concerthe eine erhebende Feier zu Theil. Es war ja am 4. November 1847, Abends um 9 Uhr 26 Minuten, als seine schöne Seele die irdische Hülle verliess, und keines seiner Werke konnte an dem Jahrestage seines Todes zu eindrucksvollerer Erinnerung an den Meister gewählt werden, als dasjenige, in welchem er zuerst auf die grossartigste Weise die Schwingen seines Genies entfaltete, die dann seinen Ruhm in kurzer Zeit in alle Welt trugen. Sahen wir doch dieses Oratorium hier am Rheine vor unseren Augen entstehen, brachte er es uns doch als die schönste Frühlingsgabe am 22. Mai 1836 zum Musikfeste nach Düsseldorf, als Gabe des wirklichen Frühlings und der schaffenden Frühlingskraft seines Geistes. Er wollte sein Werk zuerst von dem niederrheinischen Chor hören, dessen frische, volltönende Stimmen er seit 1833 kennen gelernt hatte, wo er zum ersten Male unser Musikfest in Düsseldorf leitete, und darauf im Jahre 1835, wo er in Köln Händel's „Salomon“ nach der Original-Partitur mit dazu ausgeschriebener Orgelstimme (wie wir ihn im vorigen Jahre hier wieder gehört haben) aufführte, wieder seine grosse Freude daran hatte, die er auch noch in späteren Jahren überall unverhohlen aussprach. Damals erhielt er von Köln neben der londoner Partitur-Ausgabe von Händel's Werken eine Dank-Adresse für die Leitung des Festes, welche über 600 Unterschriften sämmtlicher Mitwirkenden trug.

Die Aufführung des „Paulus“ in Düsseldorf verbreitete die Kunde von der Trefflichkeit des Werkes durch Deutschland, und man kann die Jahre 1837 und 1838 die „Paulus-Jahre“ in der Geschichte der Musik nennen. Zu den glänzendsten Aufführungen im Jahre 1837 gehörten die zu Leipzig in der Paulinerkirche am 16. März, im August wieder zu Düsseldorf unter Jul. Rietz zu Ehren des Meisters, der mit seiner jungen Gattin sein liebes Düsseldorf wieder besuchte, zu Birmingham am Musikfeste am 20. September, zu Berlin ebenfalls im September u. s. w. In den genannten beiden Jahren hat man mehr als fünfzig Aufführungen des „Paulus“ in einundvierzig Städten von Deutschland, der Schweiz, Dänemark, Holland und England gezählt. Mendelssohn selbst dirigierte ihn zum letzten Male in Leipzig am Charfreitage des Jahres 1847. Nach der ersten Aufführung in Düsseldorf hatte er zwar an den Chören wenig, Vieles aber an den Sologesängen, sowohl an den Recitativen als an den Arien geändert. Die Angabe bei Lampadius („F. Mendelssohn-Bartholdy“, ein Denkmal u. s. w., Leipzig, 1848), S. 83, dass er zu der Aufführung in Leipzig am 15. September 1838 nach

dem Choral Nr. 9 (*F-moll*) eine neue Arie für Alt (?) eingeschaltet habe: „Der Du die Menschen lässt sterben und sprichst: Kommt wieder, Menschenkinder!“ — beruht auf einem Irrthum. Diese Arie in *F-dur*, 76 Takte,  $\frac{8}{4}$ , ist für Sopran geschrieben und wurde bereits bei der ersten Aufführung in Düsseldorf gesungen. Schreiber dieses besitzt eine Copie derselben, die Mendelssohn selbst damals besorgt hat. In den gedruckten „Paulus“ hat er sie nicht aufgenommen, wahrscheinlich weil er der Ansicht war, dass sie den Eindruck des Chors: „Siehe, wir preisen selig“, schwächen würde, zumal da nach der ersten Anordnung drei Nummern (der Choral in *F-moll*, das Arioso in *F-dur* und der genannte Choral in *Es-dur*) von gleicher Stimmung auf einander folgten. Interessant ist aber jene Notiz bei Lampadius desshalb, weil sie beweist, dass Mendelssohn doch dieses Arioso recht lieb hatte und es noch Ende 1838 wieder einlegte.

Die gegenwärtige Aufführung am 4. November hier in Köln war ausgezeichnet durch Zahl und Tüchtigkeit der Mitwirkenden in Chor und Orchester, durch Präcision und sowohl Kraft und Feuer, als Zartheit und Wohlklang in den Chören, und durch ausdrucksvollen Vortrag der Sologesänge. Eine so ergreifende Aufführung, wie namentlich die des ganzen ersten Theiles war, erinnern wir uns kaum je gehört zu haben. Viel trug zu dieser grossen Wirkung gewiss auch das jetzt sehr verstärkte und vervollkommenne Orchester und das Eingreifen der Orgel bei, welche, gespielt von Herrn Musik-Director Weber, nicht nur bei den Chören und Chorälen — namentlich bei dem Pracht-Chor im zweiten Theile: „Aber unser Gott ist im Himmel“, der erst durch sie in seiner ganzen Erhabenheit sich offenbarte —, sondern auch bei einzelnen Sologesängen ganz wunderbare, zuweilen wahrhaft erschütternde Effecte (z. B. in dem Recitativ des Paulus Nr. 36: „Wie der Prophet spricht“) hervorbrachte. Die Herren Ibach in Barmen haben in dieser Orgel, die schon jetzt mit ihren wenigen Stimmen der Kirchenmusik einen ganz neuen Zauber im Concertsaale verleiht, ein Meisterwerk aufgestellt. Was wird erst der Eindruck sein, wenn, wie wir nicht zweifeln, das Werk durch Munificenz der edlen Kunstmfreunde, die es uns seit dem Musikfeste bis jetzt erhalten haben, vervollständigt, als dauernde Zierde des schönsten Concertsaales in Deutschland dastehen wird! Aber auch der Chor war, wie schon gesagt, vortrefflich; der Preis gebührt dem Sopran, der zuweilen, z. B. in dem Chor: „Siehe, wir preisen selig“, mit so viel Ausdruck sang, als wäre es eine einzige Stimme, deren Ton von der tiefsten Empfindung die Farbe erhielt.

Die Haupt-Soli wurden von Fräulein Adeline Büchner aus Köln (Sopran) und Adele Asmann aus Barmen (Alt), den Herren Dr. Gunz aus Hannover (Tenor) und Heinrich Beer aus Bremen (Bass) gesungen. Fräulein Büchner, eine Schülerin der Gesanglehrerin Frau Dr. Rademacher hierselbst, hat eine sehr wohlklingende, leicht ansprechende und ausserordentlich sympathische Stimme; ihre Intonation ist rein und sicher, der Vortrag correct und innig gefühlt, ausdrucks voll ohne Affectation oder störende Manieren. Ihre eminente musicalische Natur geht schon daraus hervor, dass sie alle ihre Partien aus dem Gedächtnisse singt, und mit einer Sicherheit, die in Erstaunen setzt. Eine sehr gute Aussprache und richtige Declamation vollenden den schönen Eindruck ihres Gesanges, der durch eine, wir möchten sagen: kindliche Einfachheit etwas eigenthümlich Fesselndes und Rührendes hat. Fräulein Asmann ist im

Besitze einer ebenfalls sehr ansprechenden Altstimme; ihre Tonbildung ist unter der Sorgfalt des Herrn Professors Böhme vollkommener geworden, der Vortrag ist ganz correct und der Ausdruck bekommt mehr Wärme. In Herrn Dr. Gunz lernten wir einen guten Sänger mit schöner, biegsamer und schmelzvoller Stimme kennen. In einigen Recitativen hätten wir etwas mehr Nachdruck gewünscht, dagegen war alles Lyrische, besonders der Vortrag der Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod“, vortrefflich. Herr Beer war ein würdiger Vertreter des Paulus; seine Auffassung der Partie hat uns sehr zugesagt; der Vortrag, unterstützt durch eine klangvolle, kräftige Stimme (deren Vibrirung Herr Beer nur mehr beherrschen muss, damit er nicht auch da, wo es durchaus nicht hingehört, ins Tremuliren gerathe) und durch eine deutliche Aussprache, wurde den verschiedenen Situationen und Seelenstimmungen des Paulus ganz gerecht und war besonders in den heroischen Stellen energisch und ergreifend.

---

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Dienstag den 11. d. Mts. veranstaltete die Sing-Akademie unter der Leitung ihres Dirigenten, des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber, eine öffentliche Sitzung vor einem eingeladenen Publicum, das sich sehr zahlreich im grossen Saale des Casino eingefunden hatte. Es wurden mit Pianoforte-Begleitung aufgeführt: „Athalia“ von F. Mendelssohn und Soli und Chöre aus dem Psalm „Non nobis, Domine“ von demselben; ferner „Christus am Oelberg“ von Beethoven. Die Soli waren von Mitgliedern der Akademie ganz gut besetzt; in dem Beethoven'schen Oratorium zeichneten sich namentlich Fräulein Rothenberger (Seraph) und Herr A. Pütz (Partie des Christus) aus. Die Chöre waren, wie immer, sehr gut eingeübt, und das Ganze bewährte den Sinn der Mitglieder der Akademie für die ernste Gattung der Oratorien-Musik, und das bekannte Talent des Dirigenten, diesen Sinn zu nähren und zu eifriger Theilnahme an den Uebungen anzuregen.

**Bonn,** 9. November. Unsere Abonnements-Concerte sind in diesem Winter auf sechs mit erhöhten Preisen und Verloosung der Plätze festgesetzt. Die Theilnahme ist erfreulich, und in dem ersten Concerfe am 6. d. Mts. waren alle Räume im Haupt- und den Nebensälen im goldenen Stern besetzt. Zur Aufführung kamen unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn B. J. Brambach im ersten Theile: Weber's Ouverture zu „Euryanthe“; Beethoven's Violin-Concert, vorgetragen von Herrn Concertmeister Grunwald aus Köln; der 114. Psalm für Chor und Orchester von Mendelssohn; Adagio von L. Spohr und „Papageno-Rondo“ von Ernst für die Violine (Herr Grunwald). Zweiter Theil: *Sinfonia eroica* von Beethoven. Die Ouverture und auch die beiden ersten Sätze der Sinfonie wurden recht gut ausgeführt, in den beiden letzten Sätzen der *Eroica* bemerkten wir einige Ungenauigkeiten. Vortrefflich zeigte sich der Chor in dem Psalm: „Als Israel aus Aegypten zog“; er hat nicht nur an Zahl, sondern auch an Präcision und Sicherheit bedeutend gewonnen; die Einsätze waren kräftig und wurden nicht bloss von den Koryphäen und ihrer nächsten Umgebung, sondern von sämmtlichen Mitgliedern fest angepackt, auch die Stellen ohne Begleitung rein und klangvoll intonirt. Herrn Concertmeister J. Grunwald's Spiel war der Glanzstern des Abends: Auffassung und Vortrag des Beethoven'schen Concertes waren vortrefflich und rissen das Auditorium nach jedem Satze zur Bewunderung hin, während nachher in dem Bravourstücke von Ernst die eminente Virtuosität des Künstlers hervortrat und rauschenden Applaus änderte.

---

**Barmen.** Unser erstes Abonnements-Concert sollte am 25. October Robert Schumann's „Paradies und Peri“ bringen, aber da die Peri uns wegen plötzlichen Unwohlseins im Stich liess, so konnten wir nicht ins Paradies kommen und mussten im Concordia-Saal uns an einem obwohl improvisirten, doch recht genussreichen Concerfe genügen lassen. Cherubini's Ouverture zu „Faniska“ eröffnete dasselbe. Darauf sang Herr Musik-Director C. John aus Halle die Arie des Pylades: „Nur einen Wunsch“, aus Gluck's „Iphigenie in Tauris“ mit hübscher und klangvoller Stimme, nachher auch zwei Lieder von Schubert und Schumann, deren eines er auf dringendes Verlangen des Publicums wiederholen musste. Herr J. Grunwald aus Köln spielte ein Violin-Concert von Spohr mit herrlichem Tone und entzückendem, echt künstlerischem Vortrage, und den Schluss des ersten Theiles bildete die Aufführung des *Kyrie* aus einer Messe von unserem Musik-Director Herrn Anton Krause für Soli und Chor mit Orgel- und Orchester-Begleitung, welche allgemein ansprach und auf das ganze Werk begierig machte. Den zweiten Theil füllte die Sinfonie Nr. II. in D-dur von Beethoven, welche zwar etwas besser ausgeführt wurde als die Cherubini'sche Ouverture, aber dennoch Manches zu wünschen übrig liess.

**Würzburg.** Am 25. October hatten wir hier einen seltenen Genuss durch die Soiree für Kammermusik, welche Herr August Kömpel, unterstützt von Mitgliedern des hiesigen Orchesters und Musik-Instituts, veranstaltet hatte. Wir hörten Beethoven's Quartett in B-dur, Op. 18, Nr. 6, Spohr's Quatuor brillant in E-dur, Op. 43, und F. Mendelssohn-Bartholdy's Octett für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle. Wir wissen nicht, welchem von diesen Vorträgen wir die Palme geben sollen; wenn das classische Spiel im Beethoven'schen Quartett im höchsten Grade fesselte, der Glanz der Bravour der Solo-Violine in Spohr's Quartett, das ein wahres Concertstück ist, zur Bewunderung hinriss, so machte doch zuletzt die feurige Composition Mendelssohn's und die schwungvolle Gesammt-Ausführung derselben einen prächtigen Eindruck, der zu anhaltendem Applaus begeisterte.

**Karlsruhe,** 15. November. Gestern Abend wurde Ferdinand Hiller's Oper „Die Katakombe“ auf dem hiesigen Hoftheater mit glänzender Ausstattung und vollständigem Erfolg gegeben. Begeisterter Beifall wurde allen Nummern zu Theil; der Componist und sämmtliche Darsteller wurden nach jedem Acte gerufen.

### Ankündigungen.

---

In unserm Verlage erschien:

**Uebungen  
zum Studium der Harmonie und des Conträpunktes**

von

**Ferd. Hiller.**

In Carton-Umschlag broschirt. 1½ Thlr.

**M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung  
in Köln.**

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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, Appellhofplatz 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.