

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, II. März 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Franz Schubert. Von Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn: I. — Die Aufführungen von Beethoven's „Fidelio“ in Wien. — Madame Viard-Louis. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fünfte Soiree für Kammermusik, Musik-Director Gernsheim, Sonate für Pianoforte und Violine von Franz Derckum — Gotha, Fanny Janauschek — München, Preis-Ausschreiben — Wien, Theater, Gastspiele, Concertpfeifer Piccolini — Petersburg, Friedrich Haase).

### Franz Schubert.

Von Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn\*).

#### I.

Heinrich von Kreissle hat bereits vor drei oder vier Jahren eine „biographische Skizze“ von Franz Schubert herausgegeben, welche trotz ihrer Anspruchslosigkeit das Beste war, was bis dahin über den grossen Tondichter erschienen, indem die bald nach seinem Tode veröffentlichten Aufsätze ähnlicher Art nur kurz und in Tagesblättern zerstreut waren. Schubert hatte übrigens das sonderbare Loos, dass in den mehr als drei Jahrzehenden, die nach seinem Tode verflossen sind, trotzdem dass seine geistigen Schöpfungen die ganze gebildete Welt eroberten und die Anerkennung seines reichen Talentes sich bis zu einem wahren Schubert-Cultus steigerte, dennoch kein Versuch zu einer wirklichen Biographie gemacht wurde und alles, was auf sein Leben, seine Art zu arbeiten, sein ausserkünstlerisches Treiben u. s. w. Bezug hatte, nur theils im Gewande phantastischer Erdichtung, theils in anekdotischer Klatschweise in die Welt kam. An Vorsätzen, Schubert's Leben und Schaffen darzustellen, hat es nicht gefehlt: so wissen wir aus Liszt's Munde, dass er zu der Zeit, als er sein Buch über Chopin herausgegeben hatte, Materialien zu einem Leben Schubert's sammelte und sehr für die Sache eingenommen war. Auch erfahren wir aus Kreissle's Vorworte, dass Herr Anselm Hüttenbrenner, ein Freund Schubert's, dergleichen Materialien an Liszt übermittelt habe, wie auch, dass einige Männer in Wien mit dem Vorhaben, Schubert's Leben zu schreiben, umgegangen sind. Allein es kam nichts von alledem

zu Stande. Die Gründe davon setzt der gegenwärtige Biograph in seinem Vorworte ganz richtig aus einander. Nachdem er eingeräumt, dass die Veröffentlichung der oben erwähnten Skizze aus manchen Quellen, die ihm nicht bekannt gewesen, willkommene Mittheilungen an ihn veranlasst habe, und dass er dadurch und durch eigene Bemühungen allmählich in den Besitz eines verhältnissmässig reichen Materials gelangt sei, fährt er fort: „Die Schwierigkeiten, mit welchen eine Darstellung von Schubert's Leben zu kämpfen hat, sind freilich in Wesenheit dieselben geblieben. Sie gipfeln in der Unmöglichkeit, ein Leben, „„in welchem es nicht Berg, nicht Thal, sondern nur gebahnte Fläche gab, auf der sich unser Tondichter in gleichmässigem Rhythmus fortbewegte““, als interessant und bedeutend hinzustellen, ohne dem Leser an Stelle der Wahrheit Phantasiestücke zu bieten, die wohl für den Augenblick Anregung und Erheiterung gewähren mögen, der Sache selbst aber in keiner Weise förderlich sind\*). Eben aus dieser Ursache haben auch Personen, in deren Macht es gestanden, über Schubert's Leben viele und zuverlässige Aufschlüsse zu geben, nach wiederholten Anläufen zu grösseren Arbeiten in dieser Richtung sich schliesslich auf die Erklärung zurückgezogen, dass eine Biographie Schubert's ein geradezu unausführbares Unternehmen sei, weil sich dieser Tondichter, dessen äussere Existenz so ganz von allem dem losgelöst war, was geistig in ihm lebte und webte, nur aus seinen musicalischen Inspirationen darstellen und begreifen lasse. Es liegt in der That ein Körnchen Wahrheit in dieser Behauptung; jede Biographie Schubert's wird wegen des Mangels an innigen Wechselbeziehungen zwischen innerem und äusserem Le-

\*) Wien. Verlag von Karl Gerold's Sohn. 1865. VI und 620 Seiten in 8. mit Schubert's Portrait und Autograph vom 10. Juli 1821.

\*) Derlei poetisch und gemüthlich gefärbte „Phantasien“ über Schubert sind auch im Druck erschienen. Ihr Inhalt gehört zum bei Weitem grössten Theile in das Reich der Fabel und ist nur geeignet, den Tondichter in einem ganz anderen Lichte erscheinen zu lassen, als dies in Wirklichkeit der Fall war.

ben mehr oder weniger das Gepräge des Skizzenhaften an sich tragen, und die Aufzählung und Würdigung seiner künstlerischen Leistungen immerdar einen unverhältnismässig grossen Raum in Anspruch nehmen. Dennoch konnte mich diese Ansicht, da sie eben zu viel behauptet, in keiner Weise abhalten, den verpönten Versuch abermals mit verstärkter Kraft zu wagen und die Lösung der mir gestellten Aufgabe nach Thunlichkeit anzustreben. Es ist meine auf Erfahrung gestützte Ueberzeugung, dass in nicht ferner Zeit bei dem allmählichen Heimgange der noch lebenden Zeugen von Schubert's äusserer Existenz eine Biographie dieses Tondichters schlechterdings zu den Unmöglichkeiten gehören wird, und dass fürdar, ungeachtet so mancher unvermeidlicher Lücken, im Wesentlichen kaum ein Mehreres geboten werden dürfte, als in dieser Darstellung enthalten ist, es müsste denn Jemand, auf rein musicalischen Boden sich stellend, Lust und Musse finden, die an die Zahl von Eintausend hinreichenden Compositionen Schubert's kritisch zu zergliedern.“

Nach Durchlesung des Buches muss man dem Verfasser die vollkommene Berechtigung zu seinem Ausspruche geben, dass schwerlich eine vollständigere Nachrichten-Sammlung über Schubert's Leben, als die von ihm veröffentlichte, zu erwarten sei. Die musicalische Welt ist ihm mithin für die Herausgabe des Buches eben desshalb grossen Dank schuldig, weil er die historische Wahrheit ohne alle Rücksicht darauf, ob sie günstige und schwärmerische Vorstellungen zerstöre, oder ungünstige und verleumderische zu nichte mache, nach bestem Wissen und Erfahren mittheilt. Wenn er in diesem Streben zuweilen bis zu kleinlicher Gewissenhaftigkeit im Abdruck unbedeutender, Schubert nur mittelbar und von aussen her berührender Schriftstücke geht, ja, sich von manchen Lesern den Vorwurf der Trockenheit zuziehen wird, so gestehen wir dagegen, dass allerdings das Buch auf einen geringeren Umsang hätte beschränkt und folglich die wünschenswerthe Verbreitung durch billigeren Preis desselben erleichtert werden können, dass wir aber jene Ausführlichkeit, auch wo sie Dinge von mehr localem Interesse oder ökonomische Verhältnisse und Aehnliches berücksichtigt, bei Weitem dem so genannten blühenden Stile eines Biographen vorziehen, der alles, was seinen Helden betrifft, in der Färbung seiner eigenen persönlichen Anschauungsweise darstellt. Und dann macht auch, wir müssen sagen: glücklicher Weise, der von dem Verfasser im obigen Vorworte bezeichnete „Mangel an innigen Wechselbeziehungen zwischen innerem und äusserem Leben“ bei Schubert noch eine andere Art der Künstler-Biographien unmöglich, nämlich die psychologische Erklärung der Thätigkeit

des Genius aus den äusseren Verhältnissen, Lebens-Ereignissen, ja, körperlichen Zuständen des Dichters oder Componisten, die Construction seines Ichs von den ersten Aeusserungen seines Geistes bis zu dessen höchsten Schöpfungen, die Nachweisung der Notwendigkeit nicht nur seiner Entwicklung nach bestimmten allgemeinen Richtungen hin, sondern sogar der Entstehung einzelner Werke, und was der Räthsel mehr sind, welche der menschliche Dünkel durch Zergliederung einer göttlichen Natur zu lösen sich anmaasst. Auch der dreisteste und dialektisch geübteste psychologische Ausleger wird sich den tausend Werken eines rein musicalischen Genie's wie Schubert gegenüber vor den Kopf schlagen und zu dem bekannten Bilde der übrigens sehr schätzbaren Thiere vor dem Berge eine neue Copie liefern müssen.

Und spricht denn nicht sehr oft die Mittheilung nackter Thatsachen belehrender und eindringlicher, ja, erschütternder zu uns, als Raisonnement und sentimentale Declamation? Können wir eine deutlichere Vorstellung von dem Loose eines in Tönen schaffenden Genie's dem Musik-Verlage gegenüber erhalten, als durch den Abdruck der Briefe namhafter Verleger an den Componisten, z. B. eines Schreibens von H. A. Probst in Leipzig, welcher (April 1828, ein halbes Jahr vor Schubert's Tode!) ihm für das *Es-dur-Trio*, Op. 100! 20 Gulden 60 Kreuzer zahlte, „da ein Trio meist nur ein Ehrentitel und selten etwas dabei zu verdienen ist“! (S. 434.) Dabei fragte er ausser um die Opus-Nummer auch um Mittheilung einer etwaigen Dedication an, worauf Franz Schubert entgegnete: „Das Opus des Trio's ist 100. Dedicirt wird dieses Werk Niemandem, ausser jenen, die Gefallen daran finden. Dies die einträglichste Dedication.“ (S. 435.) — Und ferner, wenn wir lesen, dass Schubert's Nachlass im gerichtlichen Gesammt-Schätzungswerthe (die Manuscrite galten natürlich für nichts!) sich auf 63 Gulden belaufen und sein unvermögender Vater für ihn 269 Fl. 19 Kr. Krankheits- und Beerdigungskosten bezahlt hatte, während Haslinger nach seiner eigenen Angabe bis 1860 mit dem Liede „Der Wanderer“ 27,000 Fl. verdient hatte!

Und wiegen nicht die einfachen Briefe seines Bruders Ferdinand an den Vater, und des Vaters an diesen, bei dem Franz wohnte, jede noch so rührende Schilderung der letzten Augenblicke des Scheidenden auf, und sind sie nicht zugleich schönere und zuverlässigere Denkmale der Liebe der Seinigen zu ihm, als die lautesten Betheuerungen Fremder? —

Der Vater (Schullehrer in der Rossau zu Wien) schreibt am Morgen des Todestages Franzens (den 19. November 1828) an Ferdinand:

„Lieber Sohn Ferdinand!

„Die Tage der Betrübniss und des Schmerzes lasten schwer auf uns. Die gefahrvolle Krankheit unseres geliebten Franz wirkt peinlich auf unsere Gemüther. Nichts bleibt uns in diesen traurigen Tagen übrig, als bei dem lieben Gott Trost zu suchen und jedes Leiden, das uns nach Gottes weiser Fügung trifft, mit standhafter Ergebung in seinen heiligen Willen zu ertragen, und der Ausgang wird uns von der Weisheit und Güte Gottes überzeugen und beruhigen.

„Darum fasse Muth und inniges Vertrauen auf Gott: er wird Dich stärken, damit Du nicht unterliegest, und Dir durch seinen Segen eine frohe Zukunft gewähren. Sorge so viel als möglich, dass unser guter Franz unverzüglich mit den heiligen Sacramenten der Sterbenden verschen werde, und ich lebe der tröstlichen Hoffnung, Gott wird ihn stärken und erbalten. Dein betrübter, aber von dem Vertrauen auf Gott gestärkter Vater

„Franz.“

Und Ferdinand's Brief vom 21. November 1828:

„Liebwerthe Herr Vater!

„Sehr Viele äussern den Wunsch, dass der Leichnam unseres guten Franz im Währinger Gottesacker begraben werde. Unter diesen Vielen bin besonders auch ich, weil ich durch Franzen selbst dazu veranlasst zu sein glaube. Denn am Abende vor seinem Tode noch sagte er bei halber Besinnung zu mir: „Ich beschwöre Dich, mich in mein Zimmer zu schaffen, nicht da in diesem Winkel unter der Erde zu lassen; verdiene ich denn keinen Platz über der Erde?“ Ich antwortete ihm: „Lieber Franz, sei ruhig, glaube doch Deinem Bruder Ferdinand, dem Du immer geglaubt hast und der Dich so sehr liebt. Du bist in dem Zimmer, in dem Du bisher immer warst, und liegst in Deinem Bette!“ — Und Franz sagte: „Nein, ist nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht!“ — Sollte dies nicht ein Fingerzeig seines innersten Wunsches sein, an der Seite Beethoven's, den er so sehr verehrte, zu ruhen?! —

„Ich habe desshalb mit dem Rieder gesprochen und mich erkundigt, welche Kosten diese Leichen-Uebertragung verursache, und da kommen ungefähr 70 Fl. C.-M. heraus.—Viel! sehr viel!—Aber für Franzen doch gewiss sehr wenig!—Ich meinerseits könnte für diesen Fall einstweilen 40 Fl. entbehren, denn ich habe gestern 50 eingenommen.

„Sind Sie daher, lieber Herr Vater, meiner Gesinnung, so wäre mir wieder ein grosser Stein vom Herzen gewälzt. Jedoch müssten Sie Sich sogleich entschliessen und es mir durch den Ueberbringer dieses mittheilen lassen, damit ich das Eintreffen des Todtenwagens veranstal-

ten könnte. Auch müssten Sie dafür besorgt sein, dass hierüber noch heute Vormittags dem Herrn Pfarrer in Währing die Anzeige gemacht werde.

“ Ihr trauernder Sohn

„Ferdinand\*).

21. November 1828. Früh 6 Uhr.“

Der Vater ging sogleich auf den Vorschlag ein, und so wurde Schubert's Wunsch, der im Fiebertraume noch sein Verlangen aussprach, neben Beethoven zu ruhen, nach Möglichkeit erfüllt, indem sein Grab (Nr. 223) nur durch drei Gräber von dem Beethoven's (Nr. 290) auf dem Währinger gartenähnlichen Friedhofe getrennt ist.

Franz Schubert, geboren den 31. Januar 1797, war der jüngste von vier Söhnen aus der ersten Ehe des Lehrers Franz Schubert in Wien. Sein Vater und dessen älterer Bruder Karl, Söhne eines Bauern und Ortsvorstehers in Mährisch-Neudorf, hatten sich dem Lehrstande gewidmet und leisteten darin Gutes; seine älteren Brüder ergriffen ebenfalls das Fach des Vaters: Ignaz, der älteste, bekleidete zuletzt die Stelle desselben als Lehrer in der Rossau († 1844); Ferdinand, drei Jahre älter als Franz und diesem im Leben am nächsten stehend, starb 1859 als Director der Haupt-Normalschule zu St. Anna. Er war musicalisch gebildet, hat einige Kirchen-Compositionen und theoretische Schriften über Musik verfasst. Er war nach Franzens Tode im Besitze des musicalischen Nachlasses; was davon bei seinem Tode noch übrig blieb, ging auf seinen Neffen Dr. Ed. Schneider über.

Die musicalische Natur von Franz offenbarte sich nicht nur sehr früh, sondern auch sogleich auf eine überquellende Weise. Unterricht auf dem Clavier und auf der Violine erhielt er vom Vater und den Brüdern nur in den ersten Elementen und nur kurze Zeit, worauf er sich selbst forthalf und seine Lehrer sehr bald überholte. Im Besitze einer hübschen Soprano Stimme, kam er als eifsjähriger Knabe in die kaiserliche Hofcapelle, wurde in den Stadt-Convict aufgenommen und gelangte in dem kleinen Convict-Orchester bald an das Pult der ersten Violine. Am meisten sollen Mozart's *G-moll-Sinfonie* und dann die Beethoven'schen Eindruck auf ihn gemacht haben. Er schrieb im Convict schon alles Mögliche, wozu ihm ein Freund das Notenpapier lieferte; er hat diese Versuche meist vertilgt, andere sind verloren gegangen. Eine vierhändige grosse Phantasie und „Hagar's Klage“ als erstes bedeutenderes Gesangstück entstanden 1811. Auf dieses Stück, das 28 Seiten füllte, veranlasste Salieri den Unterricht des vierzehnjährigen Knaben im Generalbass.

\*) Das Original des Schreibens ist im Besitze des Herrn von Kreissle.

Mit dem väterlichen Hause blieb er während der Zeit seines Aufenthaltes im Convicte dadurch in Berührung, dass an Ferialtagen die von ihm componirten Streich-Quartette, oft unmittelbar nach ihrem Entstehen, in den dort üblichen Quartett-Uebungen an den Sonntag-Nachmittagen der Reihe nach aufgeführt wurden. Der alte Schubert pflegte dabei das Cello, Ferdinand die erste, Ignaz die zweite Violine und Franz die Viola zu spielen. Da war nun der Jüngste unter allen der Empfindlichste. Fiel wo immer ein Fehler vor, und war er noch so klein, so sah er dem Fehlenden ernsthaft, zuweilen auch lächelnd ins Gesicht; fehlte der Vater, so ging er beim ersten Male darüber hinaus; wiederholte sich aber der Fehler, so sagte er ganz schüchtern und lächelnd: „Herr Vater, da muss etwas gefehlt sein“, welche Belehrung dann ohne Widerrede hingenommen wurde.

In der Ferienzeit pflegte Franz auch das Theater zu besuchen. Von den damals gegebenen Opern interessirte ihn ganz besonders Weigl's „Schweizerfamilie“, die erste Oper, die er überhaupt hörte, und in welcher Vogl und die Milder sangen; dann Cherubini's „Medea“, Boieldieu's „Johann von Paris“, „Aschenbrödel“ von Isouard, ganz besonders aber Gluck's „Iphigenia auf Tauris“, in welcher die oben genannten Künstler ebenfalls Vorzügliches leisteten. Diese letztere Oper versetzte ihn jedes Mal in Entzücken, und er zog sie ihrer edeln Einfachheit und Erhabenheit wegen schliesslich allen übrigen Opern vor.

Dieser Theaterbesuch erklärt auch einiger Maassen die Thatsache, dass der geniale Jüngling sich alsbald mit staunenswerther Sicherheit in dramatisch-musicalischen Arbeiten versuchte, wie denn bereits im Jahre 1813 von ihm die Composition der Zauber-Oper von Kotzebue: „Des Teufels Lustschloss“, in Angriff genommen und im Jahre 1814 vollendet wurde, im Jahre 1815 aber mehrere Opern und Singspiele entstanden.

Da der Lehrer, dem Franz durch Salieri übergeben worden war, erklärte: „Der hat Alles schon vom lieben Gott gelernt!“ so übernahm Salieri selbst seine Fortbildung, und Schubert genoss in den Jahren 1813—1817 dessen Unterricht und Anleitung, in so weit überhaupt bei einem solchen Genie, welches übrigens auch Salieri freudig anerkannte — „er kann Alles, es ist ein Genie, Lieder, Messen, Opern, Quartette, alles, was man will“, sagte er öfters —, die Rede davon sein konnte. Dass sich ihre Richtungen trennen mussten, war natürlich, und man braucht nicht nach äusseren Veranlassungen des Bruches zu suchen. Dass Schubert schon in seiner Jugend „einen guten Tropfen“ liebte, erzählte dem Verfasser Franz Doppler, mit welchem Franz, von Salieri kommend, öfters

in einer nahe gelegenen Weinschenke ein Stündchen verplauderte. Uebrigens hielt er Salieri bis an sein Ende hoch in Ehren. Die Annahme, dass Schubert im Grunde nie etwas Rechtes gelernt habe, widerlegt Kreissle auch durch die verbürgte Thatsache, dass er in der Instrumental-Musik die Werke anerkannter Meister früher und später eifrig studirt habe. Im Liede aber ist seine bei nahe auf der Stelle reife künstlerische Erscheinung ohne Gleichen.

Nach fünfjährigem Aufenthale im Convicte kehrte er 1813 ins väterliche Haus zurück, wurde vom Vater zum Lehrstande bestimmt und pädagogisirte drei Jahre lang in der ABC-Classe der Schule zu Sanct Anna. Um so bewundernswerther ist dabei seine musicalische Productivität. Seine erste Oper: „Des Teufels Lustschloss“, von Kotzebue in drei Acten (S. 37—43) beendete er 1814 und schrieb die Messe in *F*, nach deren Aufführung ihn Salieri öffentlich umarmte, ein *Salve Regina*, mehrere Lieder, Tänze für Quartett und Hörner, drei Violin-Quartette (darunter das in *B-dür*, von Spina 1863 als Op. 168! herausgegeben — Schubert hat es vom 5.—13. September schon im Jahre 1814 in seinem siebzehnten Lebensjahr componirt) und eine grosse vierhändige Sonate.

Wenn es auch bekannt ist, dass Schubert viel und schnell componirt hat, so erscheint doch durch die genauen Nachweisungen bei Kreissle seine Thätigkeit eben in den Jahren, wo er noch bei Salieri viel aus- und einging und die Elementarclasse in der Schule seines Vaters pflichtmässig mehrere Stunden lang täglich unterrichtete, geradezu unbegreiflich, selbst wenn man nur die zum mechanischen Niederschreiben erforderliche Zeit, geschweige denn die geistige Arbeit dabei in Anschlag bringt. Dem Jahre 1815, seinem neunzehnten Lebensjahre, entquoll ein Strom von mehr als hundert Liedern und Balladen, ein halbes Dutzend Opern und Singspiele, Kirchen-Compositionen, Sinfonieen, Kammermusik für Quartett und für Clavier, und unter dieser Masse von Productionen bereits solche, besonders in Liedern, die zu dem Besten gehören, was er geschaffen. Mit besonderer Liebhaberei griff er nach Balladen; den „Amphiaraos“, ein grosses Gedicht von Th. Körner, componirte er in fünf Stunden, die Musik zu „Emma und Adelwold“ füllte fünfundfünzig Seiten Manuscript u. s. w., wovon die Autographen bei Spina vorhanden sind.

In dieses Jahr oder spätestens in den Beginn des Jahres 1816 fällt auch die Composition von Goethe's „Erlkönig“, jenes nächst dem bald darauf entstandenen „Wanderer“ populärsten Liedes von Schubert, welches aber erst sechs Jahre später den Ruf desselben begründete und dann in kurzer Zeit Gemeingut der ganzen musicali-

schen Welt wurde\*). Schubert schrieb dieses Lied an einem Nachmittage auf seinem Zimmer in dem väterlichen Hause am Himmelpfortgrund. Spaun kam eben dazu, als sein Freund sich in Mitte der Arbeit befand. Er hatte das Gedicht in steigender Aufregung ein paar Mal durchgelesen, und da während dieser Beschäftigung auch der musicalische Inhalt zu vollkommener Klärung gelangt war, wühlte er das Lied in jener Spanne Zeit auf das Papier hin, die eben zur Vollbringung der nur mehr noch mechanischen Arbeit erforderlich war. Die fertige Composition wurde am Abende desselben Tages in das Convict gebracht, wo sie Schubert und nach ihm Holzapfel den Freunden vorsang, womit die mannigfachen Ausschmückungen, mit welchen die geschäftige Phantasie die Genesis des „Erlkönig“ zu umgeben wusste, wegfallen. Da die Freunde bei der Stelle: „Mein Vater, jetzt fasst er mich an!“ bedenkliche Gesichter schnitten, übernahm es der Musikmeister Ruczizka, sie über die Zulässigkeit der musicalischen Dissonanz (die heutzutage sich ganz harmlos ausnimmt) aufzuklären und zu beruhigen. Als der Sänger Vogl mit Schubert bekannt wurde, bemächtigte er sich sogleich dieses für ihn wie geschaffenen Liedes und sang es häufig in Privat-Cirkeln, bis er endlich im Jahre 1821 bei Gelegenheit einer im Operntheater veranstalteten Akademie den „Erlkönig“ in die Oeffentlichkeit einführte.

Von den Liedern und Balladen aus diesem Jahre sind wenigstens ein halbes Hundert noch nicht gedruckt.

Ferner gehören in das Jahr 1815 die Messe in *G* (Op. 141, ein Meisterwerk), eine Messe in *B*, ein *Stabat mater*, ein *Magnificat*, das Violin-Quartett in *G-moll* „für die Hausmusicanten“, zwei Clavier-Sonaten, zwei Sinfonien in *B* und *D* in vier Sätzen, und von Opern und Singspielen: „Der vierjährige Posten“ (ein Act, im Mai); „Fernando“ (ein Act, vom 3.—9. Juli componirt!); „Claudine von Villa Bella“ (drei Acte, wovon nur der erste noch vorhanden; „mit den beiden anderen ist 1848 der Ofen geheizt worden in Abwesenheit des Besitzers des Manuscriptes“); „Die beiden Freunde von Salamanca“ (zwei Acte, Ouverture und 18 Nummern Gesangstücke—Partitur bei Dr. E. Schneider in Wien).—Wahrscheinlich rührten auch noch drei andere Singspiele, von denen nur unbedeutende Bruchstücke übrig sind, aus demselben Jahre her.

Der Drang, Opernmusik zu schreiben, kam, wie wir sehen, sehr früh bei Schubert zum Durchbruche, und er genügte ihm nach seiner Weise durch Massen-Production.

\*) Das Datum ist ohne Zweifel auf dem Manuscripte angegeben. Dieses besitzt Frau Clara Schumann. Das Lied ist übrigens von Schubert zwei Mal componirt worden, das zweite Mal mit der auch in den Stich übergegangenen Triolen-Begleitung.

Der musicalische Gehalt dieser Operetten reiht sich wohl nicht dem Bedeutenderen an, was Schubert überhaupt geschaffen, auch würden dieselben, als Theaterstücke gesehen, von der Bühne herab der jetzigen Geschmacksweise wahrscheinlich nicht mehr zusagen, zumal wenn man die Naivität einiger der benutzten Textbücher in Betracht zieht\*); andererseits aber wäre es ein Irrthum, wollte man glauben, dass in diesen Erstlingen der dramatischen Muse Schubert's nur die Schülerhaftigkeit eines — allerdings hochbegabten — Anfängers zu Tage trete; denn der in Melodieen unerschöpfliche, mit den Gesetzen der Harmonie und der Kunst der Instrumentirung vollkommen vertraute Tondichter, welcher um jene Zeit schon mehrere seiner schönsten Lieder geschrieben und das Zeug in sich hatte, ein Werk, wie es die *G-Messe* ist, zu schaffen, bewegt sich auch in diesen dramatisch-musicalischen Arbeiten mit einer Leichtigkeit und Sicherheit in der Behandlung des vocalen und instrumentalen Theiles, dass da von schülerhaften Versuchen nicht die Rede sein kann. Eine Aufführung des musicalischen Theiles der Operetten im kleinen Concertraume würde manch reizendes Stück zu Tage fördern.

Die Lust, Opern zu schreiben, hat übrigens Schubert nie verlassen. Es trat wohl hier und da eine längere Pause ein, im Ganzen genommen ist aber seine Thätigkeit auf diesem Felde eine überraschend fruchtbare, und trotzdem, dass in späterer Zeit die Ungunst der Theater-Verhältnisse seinen zwei grösseren Bühnenwerken die ihnen gewisser Maassen schon zugesicherte Aufnahme in das Repertoire verwehrte, sehen wir doch den Unermüdlichen noch am Ende seiner Tage abermals mit dem Gedanken an eine neue Oper beschäftigt.

Was von Schubert's dramatisch-musicalischen Arbeiten während seiner Lebzeiten auf der Bühne zur Aufführung gelangte, gehörte ausschliesslich dem Melodram und der musicalischen Posse an.

### Die Aufführungen von Beethoven's „Fidelio“ in Wien.

Das „chronologische Verzeichniss der Werke L. van Beethoven's“ von Alexander W. Thayer ist so eben in Berlin, 1865, bei Ferd. Schneider, VIII und 208 S. gr. 8., erschienen. Herr Thayer, ein Amerikaner aus Boston, hat über fünfzehn Jahre sich mit Forschungen über die Feststellung der Chronologie sämmt-

\*) An läppischen Operntexten fehlt es zwar auch jetzt nicht; aber die Methode, nach welcher in Unsinn gemacht wird, ist eine andere — zeitgemässé geworden.

licher Werke Beethoven's beschäftigt und für die Erreichung seines Zweckes weder Zeit noch Kosten gescheut, obwohl seine Reisen und der langjährige Aufenthalt in Deutschland einen bedeutenden Aufwand von beiden nöthig machten. Da jetzt „andere Beschäftigungen und Berufspflichten den Reisen und persönlichen Nachforschungen ein Ende gemacht haben“, so hat er, auf die Ausarbeitung eines grösseren, vollständigen historisch-chronologischen Werkes verzichtend, sich entschlossen, die Resultate seiner bisherigen Bemühungen nicht länger zurückzuhalten, und so den vorliegenden Katalog herausgegeben, und zwar in deutscher Sprache, deren er ganz gut mächtig ist. Wir kommen auf das Buch zurück und theilen gegenwärtig Einiges aus dem Abschnitte Nr. 125 über die Aufführungen der Oper Fidelio in Wien mit, was zur vollständigen Widerlegung der irrthümlichen Angabe dient, welche besonders gern von verkannten Genie's noch jetzt zu Gunsten eigener Werke ausgebeutet wird, als habe Beethoven's Fidelio überhaupt nie Boden in Wien gefunden und sei erst später durch die Aufführungen in Norddeutschland zur Anerkennung gekommen.

Der erste Theaterzettel der Oper lautet so:

„Neue Oper. Heute Mittwoch den 20. November 1805 wird in dem k., auch k. k. priv. Schauspielhause an der Wien gegeben zum ersten Male: Fidelio oder Die eheliche Liebe. Eine Oper in drei Acten, frei nach dem Französischen bearbeitet von Joseph Sonnleitner. Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.“

„Personen: Don Fernando, Minister — Herr Weinkopf; Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses — Herr Meier; Florestan, ein Gefangener — Herr Demmer; Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio — Dlle. Milder; Rocco, Kerkermeister — Herr Rothe; Marzelline, seine Tochter — Dlle. Müller; Jaquino, Pförtner — Herr Cache; Wachhauptmann — Herr Meister. Gefangene. Wache. Volk.“

„Die Handlung geht in einem spanischen Staats-Gefängnisse, einige Meilen von Sevilla, vor. — Die Bücher sind an der Casse für 15 Kr. zu haben.“

Am Donnerstag den 21. November, bei der zweiten Aufführung, lautet der Theaterzettel eben so, wie auch bei der dritten Aufführung am Freitag den 22.; immer wurde die Oper als Fidelio, nicht als Leonore gegeben.

Damals wurde Fidelio nur drei Mal gegeben. Darauf mit Text-Aenderungen von Breuning im Jahre 1806 zwei Mal (den 29. März und 10. April). Der Zettel war derselbe, auch mit dem Titel „Fidelio“; der Titel des Textbuches aber hiess: „Leonore oder der Triumph der ehelichen Liebe. In zwei Aufzügen.“ — Das Original des Buches hiess: „*Léonore ou l'Amour conjugal*“.

Seit der Wiederaufnahme der Oper am 23. Mai 1814 (Leonore — Mad. Milder, Florestan — Herr Radichi, Pizarro — Herr Vogl, Rocco — Herr Weinmüller, also mit ausgezeichneter Besetzung) wurde sie am 26. Mai, 2., 4., 7. und 21. Juni, 18. Juli zu Beethoven's Benefiz gegeben, und in dieser Benefiz-Vorstellung sang die Milder zum ersten Male die grosse Arie mit den vier Hörnern, und Weinmüller zum ersten Male das Lied vom Golde. Letzteres war wohl von Anfang an vorhanden, aber bisher gestrichen, die Arie wohl erst 1814 componirt worden.

Ueberhaupt wurde nun Fidelio in Wien aufgeführt:

1814	22	Mal (Leonore: Milder).
1815	10	„ (Milder 7 Mal, Mad. Campi 3 Mal).
1816	10	„ (Campi).
1817	9	„
1818	5	„
1819	3	„
1822	5	„ (Schröder).
1823	3	„ (Dieselbe).
1831	7	„ (Mad. Ernst).

Weiter gehen die Angaben bei Thayer nicht.

### Madame Viard-Louis.

Ueber diese französische Beethoven-Pianistin schreibt man aus Wien:

„Trotzdem das erste Concert das leerste unter den leeren war, gab sie doch am 26. Februar ein zweites, und diesmal sogar mit Orchester. Da ausserdem Frau Viard-Louis ihren Pleyel'schen Flügel auf ihren Kunstreisen mit sich führt, so muss man wohl annehmen, dass der pecuniäre Erfolg bei ihr gar nicht in die Wagschale fällt, und dass es ihr nur darum zu thun ist, selbst um den Preis bedeutender materieller Opfer sich im Vortrage Beethoven'scher Compositionen, denen sie sich ausschliesslich gewidmet zu haben scheint, in allen bedeutenden Städten hören zu lassen. Eine so uneigennützige Begeisterung und ein so aufopferndes Verfolgen des gesteckten Ziels ist in gewisser Beziehung der Anerkennung werth, und als Dilettantin betrachtet, leistet Frau Viard-Louis Anerkennenswerthes. Sie besitzt mehr Kraft, als sonst Clavier spielenden Damen eigen zu sein pflegt; dabei ist ihre Ausdauer erstaunlich. Das Vorzüglichste ihrer Technik ist die vollständige Unabhängigkeit der linken Hand von der rechten: auch gelingen ihr oft die schwersten Passagen trefflich, während sie zuweilen bei ganz einfachen Stellen hudelt oder daneben greift. Meistens verdirbt sie sich selbst die Wirkung ihrer Passagen durch die gegen das ABC des Clavierspiels verstossende Gewohnheit, Läufe, selbst chro-

matische, Triller u. s. w., mit gehobenem Pedal zu spielen. Im Vortrage spielt das *Tempo rubato* eine zu grosse Rolle, sonst zeugt die Auffassung von Verständniss und Geschmack. Das Interessanteste bei Madame Viard-Louis ist das Programm. Es war ein schöner Genuss, die beiden reizenden Beethoven'schen Concerte in *G* und in *Es* (vom Opern-Orchester unter Herrn Dessooff's Leitung sehr gut begleitet) vorüberrauschen zu hören. Die unlängst von Derffel so trefflich und mit so grossem Beifalle gespielte 111. Sonate ging spurlos vorüber. Fräulein Bochkoltz-Falconi sang zwei Beethoven'sche Lieder und eine Arie aus „*Titus*“, besonders letztere (mit von Herrn Klein trefflich gespieltem obligatem Bassethorn) in ganz ausgezeichneter Weise.“

(W. R.)

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln**, 10. März. Die fünfte Soiree für Kammermusik war wohl die interessanteste der ganzen Saison, und zwar nicht in dem Sinne interessant, wie man das Wort oft als einen Euphemismus bei Vorführung von neueren Compositionen gebraucht sieht, die nur für die Leute vom Fach spannend, für das Publicum aber unverständlich und folglich langweilig sind, sondern in Wahrheit die sichtbarste Theilnahme der ganzen Zuhörerschaft erregend und — was die Hauptsache ist — in hohem Grade befriedigend. Das Programm war die vorzüglichste Veranlassung dieser Befriedigung, und dazu die treffliche Ausführung, deren fleissige Vorbereitung dieses Mal, weil sie auf die besten Gegenstände gerichtet gewesen, durch den allgemeinen Beifall den ehrenvollsten Lohn erhielt. Das Programm brachte ein Trio für Violine, Alt und Violoncell, Op. 9 Nr. 3 in *C-moll*, und das grosse Trio in *B-dur*, Op. 97, für Pianoforte u. s. w., beide von Beethoven; zum Schlusse das Violin-Quartett in *G-dur*, Op. 161, von Franz Schubert.

Das erste Trio von Beethoven, von den Herren von Königslöw, Japha und Schmit sehr schön vorgetragen, war zweifels ohne dem bei Weitem grössten Theile der Zuhörer unbekannt, obwohl bereits 1798 geschrieben, auch (als Op. 61!) für Clavier, Violine und Violoncell arrangirt. Freilich, wie selten kommt jetzt ein Kammermusik-Verein auf den glücklichen Gedanken, ein so einfaches Werk aufs Programm zu setzen! Nun, wir und die ganze Zuhörerschaft vom Dienstag Abend sind sehr dankbar für diesen Einfall und haben die melodische Zeichnung und die harmonische Farbenfrische dieses Cabinetsstückes, dem man seine 67 Jahre nicht anhört, mit innigem Behagen in Ohr und Gemüth aufgenommen. Ausser den zwei ersten Nummern desselben Werkes 9 machen wir noch auf das ebenfalls mit grossem Unrecht vernachlässigte noch frühere Werk dieser Gattung von Beethoven: „Grosses Trio in *Es-dur* für Violine, Viola und Violoncello, Op. 3,“ aufmerksam; es ist schon 1796 in Mozart'schem Stile, in dem reizenden Andante im Haydn'schen, geschrieben und enthält sechs Sätze: 1. *Allegro con brio* in *Es*,  $\frac{4}{4}$ . 2. *Andante* in *B-dur*,  $\frac{3}{8}$ . 3. *Menuetto* in *Es*,  $\frac{3}{4}$ . 4. *Adagio* in *As*,  $\frac{2}{4}$ . 5. *Menuetto moderato* in *Es*,  $\frac{3}{4}$ . 6. *Finales Allegro* in *Es*,  $\frac{2}{4}$ . Es ist auch als Sonate für Pianoforte und Violoncello (unter Op. 64!) von Beethoven bearbeitet herausgekommen und macht sich auch in dieser Gestalt recht gut.

Das zweite alt-neue Werk, welches, ebenfalls so gut wie unbekannt, die gespannte Aufmerksamkeit von Anfang bis Ende fesselte, war Franz Schubert's Violin-Quartett in *G-dur*, das als

Op. 161 bei Spina in Wien erschienen ist. Die Original-Partitur (im Besitze von Spina) trägt das Datum: 20.—30. Juni 1826. Also in zehn Tagen entstand ein Werk, das in allen vier Sätzen den Stempel des Genies trägt, wie die besten seiner Gattung. Kurz vorher war auch das *D-moll*-Quartett entstanden — beide auf Anregung eines Quartett-Cirkels von drei tüchtigen Dilettanten und dem Violoncellisten Bauer von der Hofcapelle. Der erste Satz des *G-dur*-Quartettes gleicht allerdings mehr einer unaufhaltsam strömenden Phantasie, als einem regelrechten Allegro, aber diese Phantasie bewahrt sich dennoch bei allem Schwärmen und Schwirren ihren eigenthümlichen Charakter, und dadurch, dass auch die folgenden, namentlich die beiden mittleren Sätze, immer wieder an diesen Charakter selbst in der Form der schwirrenden Figuren erinnern und auch der letzte Satz hier und da wieder an ihn anklingt, entsteht eine Einheit des Kunstwerkes, wie sie sonst selbst bei Schubert und dessen überquellendem Episodenflusse nicht eben häufig, bei den Neueren aber so gut wie gar nicht mehr zu finden ist. Ein lieblicherer Gegensatz zu der vibrierenden Unruhe als die süsse Melodie des Trio's vom Scherzo, die dabei wunderbar schön sich in den vier Stimmen zu einem fortwährenden Gewinde verfließt, lässt sich kaum denken. Das Finale, in Melodie und Rhythmus, wie manche andere Musikstücke Schubert's, an ungarische Weise anklingend, krönt das Ganze durch seine originelle Lebendigkeit.

Zwischen diesen beiden Stücken trat das bekanntere grosse *B-dur*-Trio von Beethoven, Op. 97, mit seinen vollendeten Formen und breiteren Maassverhältnissen imponirend hinein. Herr Musik-Director Gernsheim aus Saarbrücken führte die Clavier-Partie in technischer Hinsicht sehr gut aus, wie er denn auch schon in der letzten Versammlung der musicalischen Gesellschaft durch den Vortrag einer Sonate für Pianoforte und Violine von seiner Composition (Op. 4) und einiger Salonstücke seinen Ruf als vorzüglicher Pianist vollkommen bewährte. Bei dem Vortrage des Trio's wiederholte sich uns die schon oft gemachte Wahrnehmung, dass der moderne Flügel und die moderne Behandlung desselben den reinen Genuss der Composition nicht aufkommen lässt, da Violine und Violoncell wie Kinderstimmen gegen ein Riesen-Organ erscheinen. Möchten doch die Pianisten den Rath befolgen, bei allen Sachen mit Begleitung den Flügeldeckel nicht zu öffnen oder einen Salontüpfel von schwächerem, d. h. milderem Tone zu wählen! Das ritardirend veränderte Tempo im Trio des Scherzo und bei dem Coda desselben Satzes hat uns nicht angenehm berührt; da aber in beiden Malen das Violoncell und die Violine den Ton angeben, so wissen wir nicht, ob wir dem Pianoforte oder den Bogen-Instrumenten grollen sollen: beethoven'sch ist diese Vortragsweise keinesfalls. — Was die Composition der Sonate Op. 4 von Gernsheim betrifft, so spricht uns seine erste Sonate, die in diesen Blättern auch von anderer Seite eine günstige Besprechung gefunden hat, mehr an; wir glauben bei dem unverkennbaren Talente des jungen Künstlers ihn vor einem zu prononciren Anschlusse an Schumann's Manier warnen zu müssen.

In der vorletzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hörten wir eine neue Sonate für Pianoforte und Violine von Franz Derckum, vorgetragen von den Herren Breunung und von Königslöw. Je länger Derckum, den wir zu den tüchtigsten Theoretikern und Lehrern an unserem Conservatorium zählen, im Schreiben gefeiert hat, desto mehr erfreute uns diese seine neueste Composition, deren klare, durchsichtige Arbeit bei anmutigen Motiven und melodischem Flusse einen so durchschlagenden Erfolg bei der zahlreich versammelten Zuhörerschaft hatte, dass Niemand die Unmittelbarkeit des Eindrucks dieser Musik erkennen konnte. Dem Vernehmen nach wird die Sonate nebst einer früher componirten hier bei M. Schloss erscheinen.

Fanny Janauschek ist in Gotha als Medea, Margaretha in den „Erzählungen der Königin von Navarra“ und Iphigenie aufgetreten, erhielt reichen Beifall und erzielte überfüllte Häuser; man musste jedes Mal das Orchester räumen.

Der Verwaltungsrath des münchener Actien-Volkstheaters, welches statutgemäss die Hebung der volksthümlichen dramatischen Literatur und Kunst zu fördern hat, beschloss, die im November 1. J. bevorstehende Eröffnung des Theaters zu einer Preisbewerbung zu benutzen, und zwar für ein Schauspiel, ohne Beschränkung hinsichtlich des Stoffes, der Zeit oder der Form, ferner für ein Lustspiel oder Vaudeville, Lieder- oder Singspiel, endlich für eine Posse mit Gesang oder ein Zaubermärchen mit Couplets, Chören, Melodramen u. s. w. Der Preis besteht für das beste Stück jeder dieser drei Gattungen in je 500 Fl., und sollte ein solches allen Anforderungen entsprechendes Stück nicht einlaufen, so wird das relativ beste Stück in jeder Kategorie einen Preis von je 300 Fl. erhalten. In dem einen wie in dem anderen Falle muss das Stück seine Bühnenmässigkeit und Wirksamkeit in mindestens drei rasch auf einander folgenden Aufführungen bewährt haben. Wir bemerken, dass der End-Termin zur Einsendung der Stücke am 15. Juli 1. J. endet und ein Comite von fünf Mitgliedern über die Preisertheilung entscheiden wird.

**Wien.** Fräulein Sophie Stehle vom münchener Hoftheater begann als Gretchen in Gounod's „Faust“ ein — wie wir hören — leider nicht auf Engagement abzielendes Gastspiel. Fräulein Stehle, welche an München durch einen bedeutenden, mit Pension verbundenen Vertrag gefesselt ist, in diesem Falle gastiren zu lassen, ist allerdings nicht vom Standpunkte des Publicums, welches freilich seine Rechnung dabei findet, wohl aber vom Standpunkte der Leitung ein eben so unpolitischer Act, wie sich als solchen schon kürzlich das Gastspiel des Fräuleins Artôt erwiesen hat. Gastspiele dieser Art gehören unseres Bedünkens in den Sommer, wo man durch neue Erscheinungen in die tote Saison etwas Leben zu bringen trachten muss. Im Winter aber soll mit eigenen Kräften gearbeitet werden. Fräulein Stehle ist nichts weniger als das, was man eine grosse oder gar vollendete Künstlerin nennen möchte; aber sie vereinigt eine solche Fülle gewinnender Eigenschaften, dass man entwaffnet wird, bevor man Zeit gefunden, die kritische Wehre gegen eine entdeckte Blösse zu erheben. Betrachten wir ihre Eigenschaften im Einzelnen, zunächst die natürlichen, so ist die Persönlichkeit des Gastes auf den ersten Anblick wohl kaum eine befriedigende zu nennen. Aber bald entfalten sich die mannigfaltigen Reize der Erscheinung, die uns das ganze Wesen immer näher bringt. Ihre Stimme hat einen wunderbaren Klang, man kann ihn sich nicht reiner, sonorer, voller und weicher denken. Sie vereinigt die dunklere Färbung des Altklanges mit dem helleren Charakter des Soprans. Die Decime von *f* bis *a* ist durchaus gleich, höher hinauf erscheint der Klang gepresst. Unstreitig die glänzendste Eigenschaft dieser Sängerin ist ihre Aussprache. Sie ist von musterhafter Deutlichkeit und liefert den unumstösslichen Beweis, dass man mit vollem Tone und breitem Tragen der musicalischen Phrase die accentuirteste Declamation verbinden kann. Möchte doch unser Opern-Publicum, nachdem es hier gewahr wird, dass die wichtigste Forderung an den dramatischen Sänger, nämlich Verständlichkeit des Textes, tatsächlich erfüllt werden kann, künftig gegen jede Verkürzung dieses seines Rechtes energisch protestiren.

Im Josephstädter Theater in Wien stellte sich kürzlich der Concertpfeifer Piccolini aus London vor. Mit Clavierbegleitung pfiff der Gast zuerst Schubert's „Ständchen“ und hierauf die grosse Bravour-Arie Casta Diva aus „Norma“. Herr Piccolini wird in seiner Leistung wohl schwerlich einen Rivalen finden; er pfiff durch-

aus in Doppeltönen und Trillern und bewahrte in allen Tonlagen eine seltene Reinheit: man glaubte abwechselnd den Schlag einer Nachtigall, die Stimme der Wachtel, den Triller der Lerche zu vernehmen. Die Leistungen des Pfeifers fanden vielen Beifall. (!)

**Petersburg.** Friedrich Haase gehört dem hiesigen Theater nicht mehr an. Um dem Zwiespalte, in den er mit dem kaiserlichen Intendanten gerathen, ein Ende zu machen, hat er seine Entlassung genommen und kehrt nach Deutschland zurück. Die deutsche „St. Petersburger Zeitung“, die dieses anzeigt, widmet dem scheidenden Künstler Worte des Dankes und der Anerkennung für alles, was derselbe seit April 1860 auf dem hiesigen Theater geleistet hat. Haase ist während der fünf Jahre in nicht weniger als 90 Rollen aus allen Gebieten des Drama's aufgetreten.

## Ankündigungen.

### **Stuttgarter Musikschule** (Conservatorium).

Mit dem Anfang des Sommer-Semesters, den 24. April d. J., können in diese für vollständige Ausbildung sowohl von Künstlern als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten. Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin- und Violoncellspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunkt, Formenlehre, Vocal- und Instrumental-Composition nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavier-Unterrichts, Orgelkunde, Declamation und italiänische Sprache, und wird ertheilt von den Herren Stark, Kammersänger Rauscher, Lebert, Hofpianist Pruckner, Speidel, Hofmusiker Levi, Professor Faisst, Hofmusiker Debuyssère, Hofmusiker Keller, Concertmeister Singer, Hofmusiker Boch, Concertmeister Goltermann, so wie von den Hülfslehrern Herrn Alwens, Attinger, Beron, Hauser, Tod, Hof-Schauspieler Arndt und Secretär Runzler. Für das Ensemblespiel sind regelmässige Lectionen eingerichtet. Auch zur Uebung im öffentlichen Vortrage und im Orchesterspiel ist den dazu befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsfächern beträgt für Schülerinnen 100 Gulden rhein. (57<sup>1</sup>/<sub>6</sub> Thlr., 215 Frs.), für Schüler 120 Gulden (68<sup>3</sup>/<sub>5</sub> Thlr., 257 Frs.).

Anmeldungen wollen vor der am 19. April statt findenden Aufnahme-Prüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im Februar 1865.

Die Direction der Musikschule:  
**Professor Dr. Faisst.**

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.