

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 52.

KÖLN, 25. December 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Das Semeiomelodion (Noten-Klanginstrument). — Hector Berlioz über die Orchesterstimmung. — Aus Bonn (Zweites Abonnements-Concert). Von V---s. — Die neue Orgel in Barmen. Von Dr. Arnold. — Viertes Gesellschafts-Concert im grossen Gürzenichsaale. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Musicalien-Versteigerung — Mainz, Zweites Concert des Kunst-Vereins — Coburg, Neue Oper — Regensburg, *Concert Spirituel* — Leipzig, „Vampyr“, Gewandhaus-Concert, Dr. M. Hauptmann — Wien).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem **siebenten Jahrgange, 1859**, die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln. Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1859 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagsbuchhandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

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

Das Semeiomelodion

(Noten-Klanginstrument).

Es ist dies der Name einer Vorrichtung für den musicalischen Elementar-Unterricht, in so fern er die Ton-Verhältnisse betrifft. Der Erfinder, Herr Armin Früh, hat vor einiger Zeit diese Vorrichtung auch hier in Köln producirt, und wir haben sie damals aus eigener Anschauung und Prüfung für höchst sinnreich erfunden, prak-

tisch anwendbar und ohne Zweifel für den Unterricht höchst erfolgreich erklärt. Herr Früh, von seinen Reisen zurückgekehrt, auf welchen er die Zeugnisse der bekanntesten musicalischen Autoritäten in Paris, Brüssel, London, Köln, Leipzig, Prag, Wien, Berlin u. s. w. für seine Erfindung gewonnen, hat seinen gegenwärtigen Aufenthalt in Dresden aufgeschlagen, wo er eine Anstalt zur Fabrication der Noten-Klanginstrumente errichten wird.

Unter obigem Titel hat er eine kleine Broschüre herausgegeben (Halle, bei H. Karmrodt, 1859), in welcher er den leitenden Gedanken bei seiner Erfindung aus einander setzt und eine ausführliche Beschreibung des Instrumentes gibt. Das Wesentliche der Vorrichtung besteht darin, dass dem Kinde mit der Notenschrift zugleich der Klang vor die Sinne geführt wird, dass das Auge die Note im System sieht und das Ohr zugleich den Ton derselben in der Tonleiter hört. Es ist die Erfindung auf das dringendste für den Gesang-Unterricht in Schulen zu empfehlen.

Ueber seine Idee lassen wir den Herrn Erfinder selbst reden, wie folgt:

„Die bisherige Lehrweise, dem Schüler die Ton-Verhältnisse nach Noten beizubringen, ist eine unzureichende und unzweckmässige. Sie kann sich höchstens über das geschichtliche, keinesfalls aber über das naturgemässe Recht ausweisen, womit sie ihre Stellung einnimmt.

„Die Noten sind eine Bilderschrift für die Töne; sie sind der unmittelbare Abdruck, das eng aufschliessende Kleid der Töne. Noten und Töne bilden in der Seele des Componisten ein einziges, ungetheiltes Ganzes. Schreibt der Componist seine musicalischen Gedanken auf das Papier, so theilt er dieses Ganze dennoch, so legt er den Abdruck, das Kleid der Töne heraus auf das Papier. Dieses Herauslegen, dieses Aufschreiben geschieht nach einem mathematischen Grundgesetze; alles, was bei den Ton-Verhältnissen Regel heisst, steht in einem inneren organischen

Zusammenhänge nach einem Mittelpunkte hin und wird von diesem aus bestimmt und beherrscht. Der Componist darf gegen die Ordnung dieses mathematischen Grundgesetzes keinen Verstoss begehen, ohne das musicalisch Empfundene oder die Notenschrift zu entstellen. Dieses innere mathematische Grundgesetz ist nichts Zusammenraffirtes oder mit der Zeit erst allmählich Zustandegekommenes; nein, es ist genau eben so alt, als die Erfindung der Notenschrift selber. Der erste Componist, der erste Noten-Aufschreiber musste es schon kennen, sonst hätte er es nicht anwenden und Noten aufschreiben können zum Wiederverständniss für Andere.

„Wenn der Componist, wie wir eben gesehen haben, aus den Tönen heraus nach einem bestimmten Grundgesetze die Noten hervorbrachte, so hat nun der Elementar-Unterricht keine andere Aufgabe als die, rückwärtsführend genau nach eben demselben Grundgesetze aus den Noten heraus die Töne wieder zum Vorschein zu bringen. Die äusserlich sichtbare Form will wieder zurückgeführt sein in dasselbe hörbare Urbild, aus welchem sie geboren ist.

„Warum ist der mündliche Unterricht dieser Aufgabe nicht gewachsen?

„Weil er nicht direct und unmittelbar, sondern indirect und mittelbar verfährt.

„Die Noten sind fürs Auge da und die Töne fürs Ohr. Beide Bestandtheile, und das ist meine Idee, müsste der Unterricht von vorn herein in Eines zusammen legen und zusammen behandeln, damit sie der Schüler gleichfalls zusammen begriffe. Der Unterricht müsste Auge und Ohr zugleich hinlenken auf seinen Gegenstand, wie er sinnlich wahrnehmbar ist in einer innigen Vereinigung, gleichwie er dort in der Seele des Componisten ursprünglich geistig vorhanden war. Das, was die Anschauung dem Auge an Diensten leistet, müsste zugleich auch fürs Ohr mit bewerkstelligt werden. Dann würde die natürliche Verbindungskette, welche die Sinnesthätigkeiten unter sich ordnet, mit einem geringen Aufwande an Denkkraft schon ausreichend sein, den Gegenstand zum geistigen Eigenthum des Anfängers zu machen. So wäre der Unterricht ein directer und unmittelbarer, weil der Schüler mitten ins Centrum der Sache hineingeführt würde und keine anderen Mittel und Kräfte aufzubieten brauchte, als nur solche, auf welche ihn die Natur hinweis't.

„Was thut dagegen der mündliche Unterricht? Gerade das Gegentheil. Er trennt die Note vom Tone, macht also eine Kluft zwischen beiden, die sich um so weiter aufthut, je mehr Platz er selber einnimmt. Durch das Auseinanderreissen zweier eng zusammen gehörigen Theile verlieren diese ihre gegenseitigen Verbindungsfäden und sterben einzeln ab. Die Notenschrift steht daher vor dem mündlichen

Unterrichts-Verfahren als eine todte Bilderschrift, und nun erst, nachdem der mündliche Unterricht einmal das Unrecht der Scheidung begangen hat, nun erst hat er eine gegründete Ursache, an seinem Platze zu bleiben, vorher hatte er sie nicht; nun erst übernimmt er die Ehrenpflicht, das Verschuldete möglichst wieder gut zu machen und dafür Sorge zu tragen, dass sie, die Notenschrift, wieder zum Leben erweckt werde. Natürlich ist diese Aufgabe für ihn Endziel; und dieses Endziel zu erreichen, darf er nicht zu jenem natürlichen und directen Mittel zurückgreifen, es würde ja sonst seine Existenz gefährdet sein; es bleibt ihm nur übrig, sich an zwei künstliche Mittel zu halten.

„Eines dieser künstlichen Mittel ist die Reflexion. Diese, die sonst stets um einen Schritt zurückzutreten pflegt, da, wo eine Sinnesthätigkeit, wie das Auge oder das Ohr, mit einem ihr verwandten Gegenstande in Wechselwirkung treten will, sie muss sich hier gegen alle übliche Gewohnheit herbeilassen, die Bilderschrift der Noten auf gewisse Begriffe zurückzuführen. Es wird dem Schüler z. B. gesagt: Diese Note hier heisst *c* und diese da *f* u. s. w. Diese scheinbar unschuldige Benennung führt den Schüler von dem Figürlichen und Wesentlichen der Notenschrift ab und nöthigt ihn, auf Unwesentliches, auf Namen, die vom Tone weiter abseits liegen, mehr Gewicht zu legen. Beim ferneren Verlaufe des mündlichen Unterrichts kommt eine Unzahl von Regeln vor, z. B. die Regel für die Umbildung der Stammtöne durch Vorsetzungszeichen (wie aus *d* durch ein vorgesetztes *b* oder \sharp *des* oder *dis* wird, wie dadurch ein anderer Ton bezeichnet wird und welcher u. s. w.) oder die Regeln für den Bau der vielen Tonleitern, Intervalle oder Accorde. Die mündlichen Regeln wollen auf die Notenfiguren übertragen sein, sie wollen in ihnen aufgehen, sie bilden also mit Hülfe der Reflexion, ohne welche die Anwendung einer Regel nicht geschehen kann, die Notenfiguren in etwas Anderes um, was sie von vorn herein nicht sind und auch nicht sein wollen, sie machen Begriffe daraus. Sind aber Begriffe daraus entstanden, so ist das nur eine vorläufige Veränderung. Bei den Begriffen kann es nicht bleiben, dieselben müssen doch schliesslich zu einer klingenden Bedeutung hinführen; denn das ist das Ziel des Unterrichts. Um dahin zu gelangen, müssen die Begriffe nochmals unreflectirt werden in Töne, und hierbei läuft es wiederum auf neue Gesetze hinaus und auf abermalige Regeln, die, bei Licht besehen, noch viel schwieriger sind, als die ersteren.

„Dass dieser Lehrgang einen Umweg macht, wird der geneigte Leser schon jetzt zugeben. Der Umweg möchte immerhin sein, wenn nur dabei der Zweck des Unterrichts nicht allzu sehr verfehlt würde. Es ist schon an sich für

den Lehrer kein Leichtes, die Tonschrift in ihren inneren Seiten und einzelnen Regeln durch mündliche Erklärung erschöpfend wieder zu geben: — wie verhält sich aber hierzu der Schüler? Fasst er den dargebotenen Stoff der begrifflichen Darstellung auch nach Wunsch auf? Ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich behaupte: Nein, er zeigt sich vielmehr ungeduldig und widerwillig. Es kann auch nicht anders sein. Begriffe sind etwas Verwickelteres, als Figuren. Wider Erwarten wird er genöthigt, aus den letzteren die ersteren erst aufzusuchen. Der musikfähige Schüler bringt schon Töne mit, die er fühlt oder hört; es verlangt ihn, diese an die sichtbare Schrift auf kurzem Wege anzupassen. Die Begriffe liegen aber nicht auf dem unmittelbaren geraden Verbindungswege von der einen bekannten in die andere unbekannt Grösse; die Begriffe liegen wo anders, auf dem krummen Wege, sie liegen abseits. Dem Schüler will das Künstliche, was in dem mündlichen Lehrverfahren liegt, nicht behagen; er hat ein natürliches Gefühl von Abneigung gegen den Umweg. Andererseits gehört zum Erfassen von Begriffen die Fähigkeit des Begreifens selbst. Gibt es auch im Einzelnen bewundernswürdige Ausnahmen, findet man z. B. Kinder im zartesten Jugendalter, die über Begriffliches mit Leichtigkeit hinwegkommen, so sind dies eben Ausnahmen, von denen ich hier nicht rede. Bei Weitem die grosse Mehrzahl der jungen Lernenden hat nicht die nöthige Fassungskraft für Begriffe, sie will auf dem Wege sinnlicher Anschauung die Lehr-Objecte auffassen, und sie fasst sie so auch hundertmal sicherer und leichter auf, als auf dem Verstandeswege. Sinnliche Anschauung und immer wieder sinnliche Anschauung, dies ist das echte Bildungsmittel für die Jugend; reiferes Nachdenken ist Sache des vorgeschrittenen Alters. Hierin stimmen alle gewissenhaften Beobachter des Jugend-Unterrichts überein. Göthe sagt mehr als einmal, dass das Kind nur das richtig begreift, was es mit seinen Sinnen fassen kann, besonders dann, wenn man es ihm unter die Augen stellt. Ein Mann wie Pestalozzi hat die reichen Erfahrungen seines ganzen Lehrerlebens in der einen Spitze der Anschauungslehre niedergelegt. Es müsste so sein, dass der Schüler die Noten, die er vor sich sieht, gleich mit innerem Leben versehen, d. h. klangbar, vorfände. Er müsste sie nur mit dem Finger zu berühren brauchen, um sofort ihre klingende Bedeutung zu hören. So wäre die Verbindung zwischen den Tönen und der Notenschrift unmittelbar hergestellt. Alsdann müsste der übrige gesammte Vorrath an einzelnen aus einander liegenden Regeln ebenfalls zusammenbegriffen und organisch geordnet dem Auge und dem Ohr des Schülers plastisch vorgeführt werden, gleichwie dies vorher in der Seele dessen der Fall war, der die Noten erst aufgeschrieben hat.

Dass dieses durch einen besonders organisch construirten Hülf-Apparat geschehen musste, versteht sich von selbst. Derselbe macht nicht bloss die Reflexion völlig überflüssig, vielmehr vertritt er die Stelle des mündlichen Unterrichts überhaupt in einer Weise, die sich noch viel eclatanter herausstellen wird, wenn ich noch gezeigt haben werde, wie sich das Gedächtniss zum mündlichen Unterrichte bisher verhalten hat, und wie es sich in dem hier angegebenen Hülf-Apparate künftig verhalten wird.“

Auch diese Auseinandersetzung ist sehr lesenswerth. Darauf folgt alsdann die ausführliche Beschreibung des Noten-Klanginstrumentes.

Hector Berlioz über die Orchesterstimmung.

Ist die Stimmung wirklich seit einem Jahrhundert gestiegen? Darüber ist in der ganzen musicalischen Welt kein Zweifel. Das Verhältniss, in welchem sie gestiegen ist, scheint fast überall dasselbe gewesen zu sein, denn im Grunde sind die Unterschiede in den verschiedenen Ländern und Städten jetzt doch nur unbedeutend. Namentlich macht man zu viel Aufhebens von der verschiedenen Stimmung in den Theatern von Paris; ich habe bei mehreren Gelegenheiten Orchestermassen vereinigt, z. B. in der Kirche St. Eustache, in den Champs Elysées, die aus den Orchestern der drei Operntheater und aus Regiments-Musikcorps genommen waren, und nach sorgfältigem Einstimmen machte sich die Sache ganz gut.

Auch bei den Musikfesten in Deutschland und England, bei denen ja die Orchester ebenfalls aus mehreren Städten vereinigt werden, macht man dieselbe Erfahrung. Indess lässt sich nicht läugnen, dass kleine Verschiedenheiten bestehen. Die in Paris niedergesetzte Commission hat fast an alle Capellmeister und Dirigenten in Europa und America geschrieben und um Einsendung ihrer Stimmgabeln gebeten. Die Vergleichung derselben mit den vorhandenen Exemplaren aus den Jahren 1790, 1806 u. s. w., welche wir besitzen, wird es zur Evidenz bringen, dass die Stimmung seit hundert Jahren um einen Ton gestiegen ist. Wenn das so fortgeht, so wird sie im Jahre 2458 um eine Octave gestiegen sein!!

Als die dramatische Musik in Frankreich Eingang fand, zu Lully's Zeit z. B., war die Stimmung nicht eigentlich fixirt, allein sie war so beschaffen, dass die Sänger jede Partie ohne Anstrengung singen konnten. Als die Stimmung allmählich stieg, hätten die Componisten darauf Rücksicht nehmen und etwas weniger hoch schreiben sollen. Sie thaten es aber nicht. Indess liess sich doch die Musik von Rameau, Grétry, Gluck, Piccini und Sacchini für alle

Stimmen noch immer leicht singen, mit Ausnahme einiger Gesangstücke von Monsigny, der schon für die damalige Zeit, geschweige denn für die unsrige, zu hoch schrieb. Spontini lieferte Tenor-Parteien, welche unsere jetzigen Sänger sogar für zu tief liegend erklären.

Fünfundzwanzig Jahre später hatte die Steigerung schon rasende Fortschritte gemacht, und man ging für den Sopran und Tenor bis zu fabelhafter Höhe. Da kamen denn für den Tenor das hohe *c*, ja, *cis*, mit der Brust genommen, und dergleichen Uebertreibungen auf, woran die früheren Componisten nicht gedacht hatten.

Die Partie des Achill in Gluck's Iphigenie in Aulis, eine der höchsten Tenor-Parteien, die er geschrieben, geht nur bis *b*, welches damals den Klang unseres jetzigen *a* hatte. Ein einziges Mal hat er im Orpheus ein hohes *d* geschrieben, was denn derselbe Ton wäre, wie das dreimalige *c* in Rossini's Wilhelm Tell; aber jene Note findet sich in einem langsamen melodischen Gang, der offenbar für die Kopfstimme geschrieben ist, und in welchem sie nur hingehaucht, nicht aber mit Kraft eingesetzt zu werden braucht. — Für Sopran hat die Alceste ein hohes *b* auszuhalten, also unser jetziges *a*. Die höchste Partie für Sopran in Gluck's Opern ist die Daphne in *Cythere assiégée*; sie geht in einer der Arien bis *c* in einer Passage, also immer nur bis zu unserem *b*; man sieht aber aus der ganzen Partie, dass sie für eine von jenen ausnahmsweise erscheinenden Sängerinnen geschrieben ist, deren es zu allen Zeiten gegeben hat.

Umgekehrt bemerkt man, dass die älteren französischen Componisten für die tiefen Stimmen höher schreiben. Ihre Bass-Parteien sind fast durchweg Bariton-Parteien; unter *B* gingen ihre Bässe nie, ja, selbst diese Note brachten sie nur selten an; daher kommt es denn, dass Gluck'sche Bass-Parteien heutzutage nur von hohen Baritonern gesungen werden können. (Dass Gluck u. s. w. die tiefen Basstöne nicht schrieben, war bei der tieferen Stimmung natürlich; hätte indess Berlioz in dem ganzen Aufsätze auch Mozart berücksichtigt, so würde er in mancher Hinsicht zu anderen Resultaten gekommen sein.)

Fast noch schlimmer als für die Sänger ist die hohe Stimmung für die Hornisten und Trompeter. Sie können viele Töne der höheren Octave ohne Gefahr gar nicht mehr ansetzen. (Die höhere Stimmung trägt allerdings etwas zu dieser Gefahr bei, sie ist aber keineswegs allein daran schuld, und Berlioz hat Unrecht, wenn er die so oft verunglückenden Horn- und Trompetentöne nur auf Rechnung der Stimmung setzt. Wenn man auch die Horn- und Trompetenstimmen, die Bach, Händel, Gluck u. s. w. geschrieben haben, um einen ganzen Ton tiefer transponirt, so kann sie doch heutzutage Niemand blasen. Die Trom-

peterschulen fehlen, aus denen die Trompetercorps an den Fürstenhöfen und bei den Stadtmusicis hervorgingen.)

Es scheint ausgemacht, dass die Fabricanten der Blas-Instrumente hauptsächlich an der Steigerung der Stimmung schuld sind. (Vergl. die entgegengesetzte Ansicht von La Fage in Nr. 31 des laufenden Jahrgangs der Niederrheinischen Musik-Zeitung.)

Ueber das, was nun eigentlich zu thun sei, spricht sich Berlioz folgender Maassen aus:

„Allerdings würde eine Erniedrigung der Stimmung eine Wohlthat für die Tonkunst und namentlich für die Gesangkunst sein; allein ich halte es für unmöglich, sie durchzuführen, selbst nur in Frankreich allein, und ohne Rücksicht auf die anderen Länder. Ein Missbrauch, der seit einer Reihe von Jahren sich festgesetzt hat, lässt sich nicht in wenigen Tagen abschaffen. Die Musiker und Sänger selbst würden am Ende die Ersten sein, die sich störrisch dagegen zeigten; eine solche Neuerung brächte sie aus ihren Gewohnheiten, und wo gibt es etwas Unbesiegbare-res als die Gewohnheiten? Wollte man aber auch annehmen, dass ein Allerhöchster Wille die Reform befähle, so würde es enorme Summen kosten, um sie wirklich durchzuführen. Abgesehen von den Orgeln, müssten für alle Theater-Orchester und für alle Regiments-Musikcorps neue Blas-Instrumente angeschafft und der Gebrauch der bisherigen aufs strengste untersagt werden. Und selbst wenn das alles ermöglicht und verwirklicht würde, wer bürgt dann dafür, dass das ganze Ausland der Reform folgen würde?

„Das Beste dürfte also sein, die gegenwärtige Stimmung zu fixiren.

„Und das lässt sich ausführen. Wir sind im Stande, die Zahl der Schwingungen eines tönenden Körpers mit mathematischer Genauigkeit zu bestimmen. Nimmt man z. B. das *a* der grossen Oper in Paris mit 898 Schwingungen in der Secunde als Normal-Typus an, so braucht man nur in dem Stimmsaale aller Concert- und Theater-Orchester eine Orgelpfeife aufzustellen, welche genau diesen Ton angibt. Nach dieser Pfeife allein darf fortan gestimmt werden, nicht nach der Oboe oder Flöte u. s. w.; deren Tonhöhe mehr oder weniger von dem Bläser abhängt.

„Es wird dann leicht sein, die Blas-Instrumente vollkommen in Einklang mit der Orgelpfeife zu bringen. Allein diese Instrumente müssen in dem Saale, wo die letztere steht, unter Verschluss verbleiben, und dieser Saal muss, wie ein Blumenhaus, immer auf der mittleren Temperatur eines mit Zuhörern gefüllten Opern- oder Concertsaales gehalten werden. Dadurch wird erreicht, dass die Instrumente nicht kalt in das Orchester kommen und durch die Wärme des Hauches der Bläser und der Atmosphäre des Saales

nach einer Stunde höher werden. Ferner dürften die Blas-Instrumente eines Theaters, wenigstens eines vom Staate oder der Civilliste unterstützt, unter keinem Vorwande je mit nach Hause genommen werden, damit es keinem Bläser möglich werde, sein Instrument um ein Kleines abnehmen zu lassen. Endlich müsste die Regierung von Staats wegen das *a* von 898 Schwingungen als Normal-Typus bestätigen und jeden Fabricanten von Blas-Instrumenten, Orgeln und Clavieren jeder Art, der Instrumente von höherer Stimmung in Vertrieb brächte, eben so bestrafen, wie die Verkäufer anderer Dinge, die falsches Maass und Gewicht gebrauchen. Werden solche Maassregeln ergriffen und streng durchgeführt, so wird die Stimmung sicher nicht weiter steigen.“ —

Ernst oder Spass? Da H. Berlioz Mitglied der Stimmungs-Commission in Paris ist, so möchten wir beinahe mit A. Schindler glauben (s. Nr. 51 v. 18. d. Mts.), dass die Sache dort nach vieler „Artikelschreiberei“ *in statu quo* bleiben werde. Um so mehr dürfte Schindler's Vorschlag in Deutschland zu beachten sein. Aber auch hier sind die Gewohnheiten eben so unbesiegbar, wie in Frankreich!

A u s B o n n .

Den 20. December 1858.

Unser zweites Abonnements-Concert unter Albert Dietrich's Leitung fand am 17. December Statt, dem Geburtstage Beethoven's, und gestaltete sich so von selbst zu einer Feier, die dem Meister wohl vor Allem in seiner Vaterstadt gebührt. An der Spitze des Programms stand die erste Overture zur Leonore, nicht eine riesenhafte Tonschöpfung wie die zweite und dritte, aber ein schönes, liebliches, an inniger Empfindung reiches Musikstück, zur Einführung in den Geist der Oper wohl geeigneter, als jene beiden gewaltigen Werke, die eigentlich nichts neben sich und nach sich dulden; und den Schluss des Concerts bildete die Eroica. Die Ausführung dieser beiden Instrumentalwerke, der Niemand seinen Beifall versagen konnte, gab uns einen Maassstab für das, was selbst unvollkommenen und beschränkten Kräften zu erreichen möglich ist, wenn sie durch eine wahrhaft künstlerische Leitung angeregt und erhöht werden. Unser Orchester ist gewiss nicht zu denjenigen zu rechnen, von denen man bedeutende Kunstleistungen zu erwarten berechtigt ist. Um so höher wird jeder Einsichtige das Verdienst des Dirigenten schätzen, dem es gelingt, das künstlerische Verständniss, das in ihm selbst lebendig ist, auf ein solches Orchester gleichsam zu übertragen, so dass es befähigt

wird, die grossen Schöpfungen der Meister in unverkümmerter Schönheit wiederzugeben.

Die reinste Bewunderung erwarb sich Herr Musik-Director Ed. Franck aus Köln durch den Vortrag des Beethoven'schen Concerts in *Es-dur*. Es ist leicht, einen Künstler wie Franck zu loben; denn die Vollendung seines Spiels leuchtet Jedem ein; man gibt sich willig dem Eindrucke hin, der von diesen Tönen ausgeht, und das Wort des Lobes, der Anerkennung findet sich von selbst. Nicht eben so leicht aber wird es, die Eigenthümlichkeit dieses Spiels genauer zu bezeichnen. Franck ist im Besitze einer Technik, die auch das Schwerste mit so unfehlbarer Sicherheit überwindet, dass in dem Hörer nie auch nur die Ahnung einer Schwierigkeit aufsteigt. Aber diese Technik lässt er nicht um ihrer selbst willen glänzen; alles, was man im Einzelnen an seinem Spiele loben könnte, tritt zurück, ja, verschwindet hinter dem Gesamt-Eindruck des Ganzen. Der in die Kunst des Clavierspiels eingeweihte Kenner mag die wunderbar leichte und graziöse Behandlung der Passagen, des Trillers, die ungezwungene Anmuth und den einfachen, ungesuchten Ausdruck im Vortrag der Cantilene rühmen; für den Zuhörer, der nur geniessen will, gibt es dergleichen einzelne Vorzüge in Franck's Spiel gar nicht. Denn ihm, dem echten Künstler, dient die vollendete Technik nur dazu, aus dem Vortrage jede materielle Schwere zu verbannen, damit die innere geistige Natur des Kunstwerkes sich frei und ungehindert uns offenbare. Gleichsam als ob er keiner Vermittlung bedürfe, um uns vernehmlich zu werden, redet der Geist des Werkes selbst unmittelbar zu uns. Wie es aus der schöpferischen Kraft seines Meisters hervorgegangen, so steht das Kunstwerk vor uns da, vollkommen und ganz; es ist ihm nichts von seiner wahren Schönheit genommen, es ist ihm kein falscher Putz aufgezwungen worden. So empfangen wir das Kunstwerk gewisser Maassen aus erster Hand und in der reinen Freude, mit der es uns erfüllt, vergessen wir den nachschaffenden Künstler, der es unserem Genusse darbietet. Dieses ist die Wirkung, nach der jeder streben sollte, der es sich zur Aufgabe macht, ein Kunstwerk zu reproduciren. Freilich kann diese Wirkung nur der erzeugen, der mit tiefer Einsicht in das Innerste der Kunst eingedrungen ist und zugleich jene allseitig gereifte künstlerische Bildung besitzt, nach der zu streben einem Jeden geboten, die zu erreichen aber nur Wenigen vergönnt ist.

Was wir von Vocalmusik hörten, bewegte sich ganz auf geistlichem Gebiete. Es war ein Psalm von Mendelssohn (*Non nobis Domine*, Op. 31) und J. Seb. Bach's Cantate „Bleib' bei uns“. Der Psalm — es ist der 115te, dem aber der Componist nicht weniger als acht Verse entzogen hat — gehört zu den früheren Productionen Men-

delssohn's und theilt mit diesen alle die Vorzüge, die den Compositionen aus der späteren Zeit nicht immer in gleichem Maasse eigen sind; es ist ein Stück voll frischer Kraft und reizvollen melodischen Ausdrucks.

Die wohlgelungene, von echter Weihe erfüllte Ausführung der Bach'schen Cantate war nicht die geringste Zierde dieses reichen Concert-Abends. Die Worte, die zu dem auferstandenen Heilande gesprochen wurden (Evang. Luc. 24, 29.), haben dem tief sinnigen Meister unserer Kirchenmusik eine jener Compositionen eingegeben, in denen sein Gemüth und sein Glaube ihren herrlichen Ausdruck finden. In dem grossen Chor, dem Hauptstück des Ganzen, wird der Sinn jener einfachen und doch so beziehungsreichen, so vieldeutigen Worte ganz ausgeschöpft. Die Empfindung steigt auf und nieder, von sehnsüchtig schmerzlichem Flehen bis zu lebhaft andringender Bitte; dann spricht sie sich noch einmal, subjectiv gesteigert, in der Tenor-Arie aus, durch deren Vortrag Herr Dr. Kl...n abermals sein Verständniss classischer Musik bewährte.

Das Concert liess den wohlthuendsten, erhebendsten Eindruck zurück; es war eine würdige Feier des Tages, an dem uns vor nun bald neunzig Jahren Beethoven geboren wurde. V---s.

Die neue Orgel in Barmen.

Am verflossenen Dienstag (den 7. December) wurde die grosse, von den Herren A. Ibach und Söhne neu erbaute Orgel in der Unterbarmer-Kirche zum ersten Male dem Publicum durch Herrn van Eyken vorgeführt. Mit diesem kostbaren Werke ist das Wupperthal um eine Zierde bereichert worden, wie es bisher nichts Aehnliches aufzuweisen hatte, und fühlen wir uns um so mehr verpflichtet, darüber näheren Bericht zu erstatten, als es ein einheimisches Kunstproduct betrifft, um das uns gewiss viele bedeutende Städte beneiden dürften.

Die Orgel, deren prächtige architektonische Fassung von Herrn Baumeister Schnitzler herrührt, enthält 53 klingende Stimmen, 3 Manuale und freies Pedal. Die Gesamtwirkung des Instrumentes ist eine wahrhaft erhabene, echt kirchliche. Fülle, Kraft und Würde bezeichnen ihren Charakter; das Siegel der künstlerischen Vollendung offenbart sich in der wunderbaren Harmonie, in der die verschiedenen Stimmen zu einander stehen. Keine brüllenden Bässe, keine kreischenden Mixturen, keine säuselnden Flöten, wodurch der Unerfahrene so leicht bestochen wird. Gerade darin, dass keine Stimme die Gränze der kirchlichen Würde überschreitet, dass keine eine Ausnahmestellung beansprucht, sondern alle nur dazu da sind, um durch ihre Ge-

samtwirkung einen feierlichen, erhebenden Eindruck hervorzubringen, darin liegt die hohe künstlerische Bedeutung dieses Werkes. Dabei fehlt aber keineswegs die nöthige Mannigfaltigkeit; im Gegentheil wird es gerade durch die meisterhafte Harmonie, in der alle Stimmen zu einander stehen, erst recht möglich, die zartesten Nuancen im Registriren zu erreichen. Unter den 53 klingenden Stimmen machen wir als ganz besonders ausgezeichnet namhaft: im Haupt-Manual: Rohrflöte, Gambe und Trompete, sämmtlich achtfüssig; im zweiten Clavier: Principal, Fugara, Gemshorn, sämmtlich achtfüssig, und eine vierfüssige Rohrflöte; im dritten Clavier: Salcional und *Vox angelica*, achtfüssig, und Fugara, vierfüssig. Im Pedal: Subbass, Violon, Principal-Bass und eine wahrhaft grossartige Posaune, sämmtlich sechszehnfüssig, und endlich eine achtfüssige Jubalflöte, ein von den Herren Ibach selbst erfundenes Register von wunderbarer Wirkung. Die Intonation des Ganzen war musterhaft.

Herr van Eyken war so recht der Mann, um dem überaus zahlreich versammelten Publicum die reichen Schönheiten und Vorzüge dieses herrlichen Werkes vorzuführen und nach jeder Seite hin zur Geltung zu bringen. Das köstliche Instrument scheint ihn selbst zur besonderen Begeisterung erhoben zu haben, denn wir entsinnen uns nicht, von seinem Spiel jemals so hingerissen gewesen zu sein, wie gerade an diesem Abende. Nicht wenig wurde er von der trefflichen Akustik unterstützt, welche gerade die Unterbarmer-Kirche auszeichnet und sie vorzugsweise zu musicalischen Ausführungen geeignet macht. Möge Herr van Eyken uns den Genuss gewähren und noch recht oft zu seinen öffentlichen Vorträgen gerade diese Orgel wählen, die als Königin über alle anderen Orgeln des Wupperthales hervorragt. Dr. Arnold.

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsale des Gürzenich.

Dinstag, den 21. December 1858.

Das Programm für dieses Concert konnte nicht so ausgeführt werden, wie es bestimmt worden, indem Herr Servais, den man von Brüssel erwartete, durch ein Missverständniss über den Tag des Concerts ausgeblieben war.

Das Concert begann mit Beethoven's Overture zur Leonore in C, Nr. I, einem Werke, das im Stil den Cherubini'schen Overturen zu vergleichen ist. Die Overture ist recht hübsch, allein gegenwärtig, wo man die grosse Leonore-Overture nicht aus der Erinnerung verbannen kann, hat sie doch mehr nur ein historisches Interesse.

Hierauf spielte Herr Concertmeister von Königslöw mit anerkennungswerther Bereitwilligkeit (an der Stelle des Concertes von

Servais) das Violin-Concert von Spohr Nr. 9 mit künstlerischer Auffassung und Vortragsweise sehr schön. Der Chor sang *a capella* das kleine *O salutaris hostia* von Rossini, das wir zum ersten Male hörten. Es beginnt mit einer starken Reminiscenz aus Bach und hat einige überraschende Stellen, dürfte aber im Ganzen doch zu denjenigen Compositionen gerechnet werden müssen, die nur durch einen berühmten Namen interessant sind.

Eine recht gute Ausführung der Sinfonie Nr. 3 in *A-moll* von Niels W. Gade schloss die erste Abtheilung des Concertes. Das Werk sprach unser Publicum im Ganzen wohl an, machte jedoch keinen bedeutenden Eindruck. Uns gefiel der erste Satz am besten; das Adagio ist sehr unbedeutend, und der originelle und sonst sehr ansprechende dritte Satz hätte vielleicht durch ein etwas bewegteres Tempo nach dem Vorhergehen eines gedehnten Tempo's mehr ange-regt, als es der Fall war. Wir hörten, dass der Componist selbst dasselbe langsame Tempo nehme, das Hiller nahm, müssen aber trotzdem der Meinung bleiben, dass das Anmuthige dadurch in Wehmüthiges verkehrt wird, was nach dem monotonen Adagio eben nicht wünschenswerth ist.

Während der Pause lief das Gerücht durch den Saal, Herr Servais sei angekommen. Es wurde bald durch eine Ansprache des Herrn Dirigenten an das Publicum bestätigt, welches sich gern damit einverstanden erklärte, etwas länger zu verweilen, um den grossen Künstler zu hören.

Die zweite Abtheilung begann mit der sehr gelungenen Aufführung der Lorelei von Wolfgang Müller und von Ferd. Hiller, durch welche diese schöne Composition besonders durch die Chöre und die herrliche Behandlung des Orchesters wieder in volles Licht trat. Auch die Solo-Parteien (Lorelei — Fräulein Schröder vom hiesigen Theater, Fischerknabe — Herr Wolters aus Hamburg) waren ganz gut besetzt und wurden mit verdientem Beifall aufgenommen.

Herr Servais, dem nur eine kurze Frist geblieben war, sich und sein Violoncell in convenienzmässigen Zustand zu setzen, entschloss sich, im Vertrauen auf Hiller und das kölner Orchester, ohne Probe zu spielen: und siehe, das Orchester und sein Dirigent begleiteten *a vista* ein grosses Concert und eine Phantasie über slawische Melodien höchst präcis und ohne allen Fehler. Servais, der zum ersten Male vor unserem sehr solide denkenden Publicum auftrat, machte dasselbe Anfangs durch das Originelle seiner Vortragsweise etwas stutzig, endete aber natürlich damit, Alles zur Bewunderung hinzureissen. Wir theilen unsererseits, besonders seitdem wir Gelegenheit hatten, ihn gestern nochmals in einer Soiree bei dem Herrn Grafen von Stainlein zu hören, wo er ganz *à son aise* war und sich den Eingebungen seines Genie's hingab, diese Bewunderung vollkommen von dem Standpunkte aus, welcher in der Tonkunst die volle Berechtigung der Virtuosität anerkennt, zumal bei einer so exceptionellen Künstlernatur, wie Servais unzweifelhaft ist. Wir werden auf sein Spiel späterhin zurückkommen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

In Berlin kommt am 17. Januar 1859 in der Buchhandlung von R. Friedländer & Sohn, Kurstrasse Nr. 9, eine seltene Sammlung von musicalischen Büchern, zum grossen Theil aus

dem XV. und XVI. Jahrhundert, zur Versteigerung. Sie rührt her aus der Bibliothek des verstorbenen k. k. österreichischen Feldzeugmeisters von Kudelka, dessen Sammlerliebe für musicalische Werke seines Gleichen nicht hatte. Vierzig Jahre lang hatte er mit grossen Kosten und durch mancherlei nur einem Manne seiner Stellung zugängliche Verbindungen diese Schätze zusammengesucht. Es ist schade, dass die Sammlung nicht einer öffentlichen Bibliothek einverleibt wird. Selbst der grosse Kenner der musicalischen Literatur, der verstorbene Bibliothekar Dehn in Berlin, fand in ihr einzelne ihm ganz unbekanntere Werke, und eben so viele, nach denen er bisher vergebens gesucht. Wir finden im Katalog u. A.: Mart. Agricola *Musica figurata* Deutsch, 1532. Arcadelt 5 Bücher *Madrigali*, 1546. Bonaventura *Regula Musicae*, 1523. Brunetti *Euterpe*, Madrigale für 1—4 Stimmen, 1606. Caccini *Le nuove Musiche* und dessen *Euridice*, 1600. *Flores Musicae Cantus Gregoriani*, 1488. Fux *Gradus ad Parn.*, 1725. Original-Ausgabe. Gerbert — Athan. Kircher — Marcello (8 Bde. in Fol.) — Martini *Storia della Musica*, 3 Bde. — Lichtenthal, P., *Dizionario della musica*, Milana, 1826. 4 Bde. 8. Luscinus *Musurgia*, 1536, mit Abbildungen der Instrumente in Holzschnitt. — Mattheson's Werke. — Mersenne *Harmonicorum l. XII*. Paris, 1648. Fol. — Newsidler, Teutsch Lautenbuch, 1574. — Prätorius — Printz — Tartini *Trattato di Musica* — Walther's Lexikon u. s. w. — Ferner eine Theorbe von Jos. Ellinger in Prag, a. 1720.

Mainz, 16. December. Das zweite grosse Concert der diesjährigen Saison des hiesigen Kunst-Vereins fand am 10. d. Mts. unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Fr. Lux Statt und brachte uns von Instrumentalsachen in sehr gelungener Aufführung die wunderbare *A-dur*-Sinfonie von Beethoven und die Ouverture zum Wasserträger von Cherubini. Von Vocalsachen trugen vier wackere Dilettantinnen den 23. Psalm (Gott ist mein Hirt) von Fr. Schubert, und Herr Baritonist Appé vom hiesigen Stadttheater die Arie aus *Jessonda* von Spohr mit vielem Beifall vor. Eine Composition des Herrn Lux, „Des jungen Kriegers Scheiden“, für zwei Soli und Männerchor mit Blasinstrumenten-Begleitung konnte wegen plötzlicher Erkrankung eines Solisten nicht zur Aufführung kommen; statt dessen wurde vom mainzer Männergesang-Vereine der O-Isis-Chor und „Kriegers Gebet“ von Fr. Lachner mit gewohnter Präcision vorgetragen. — Von den kleineren Concerten des Kunst-Vereins möge hier noch erwähnt werden, dass in einem derselben ein Trio, *B-dur*, Op. 17, für Piano, Violine und Violoncelle, eine Composition unseres in Havre lebenden Landsmannes A. Oechsner, von den Herren Lux, Heinefetter und Hom dem Publicum vorgeführt wurde. Die Composition selbst (bei Richault in Paris erschienen) kann als eine sehr gediegene Arbeit hingestellt werden, und sind wegen Originalität der Erfindung namentlich das Scherzo und wegen effectvoller Behandlung der Instrumente das Adagio hervorzubeheben. — Von der hiesigen Liedertafel und dem Damen-Gesangverein (Dirigent Herr Musik-Director Fr. Marpurg) wurde am 13. d. Mts. im hiesigen Stadttheater Händel's *Samson* zur Aufführung gebracht, und es hätte diese Aufführung eine gelungene genannt werden können, wenn nicht eine Differenz mit dem hiesigen Theater-Orchester den Vorstand der Liedertafel dazu veranlasst hätte, zu diesem Concerte ein Orchester zusammen zu stellen, welches aus Militärmusikern, Dilettanten und einigen herangezogenen Kräften vom wiesbadener Orchester bestand und allein durch die letztgenannte Verstärkung sich halten konnte. Die Chöre waren mit unverkennbarer Sorgfalt einstudirt, die Soli, in den Händen von Dilettanten, liessen, mit Ausnahme des Tenors, Manches zu wünschen übrig. A.

Im Hoftheater zu Coburg wurde am 5. d. Mts. zur Vorseier des Geburtstages der Herzogin die neue Oper des Herzogs, „Diana von

Solange“ unter grossem Beifalle zum ersten Male aufgeführt. Der fürstliche Tondichter mit seiner Gemahlin wohnte der Aufführung in der Prosceniums-Loge bei, dessgleichen der Herzog von Württemberg, während für die übrigen auswärtigen Gäste des Hofes die grosse herzogliche Mittelloge bestimmt war. Unter den zahlreichen Geladenen befand sich auch Herr Otto Prechtler, der Verfasser des Textes.

Regensburg, 3. December. Bei dem gestern Statt gehaltenen Concert Spirituel im grossen Saale des neuen Gesellschaftshauses stand Herr Dom-Capellmeister Schrems am verwaisten Dirigentenpulte. Das Programm lautete: Erste Abtheilung: 1) Sinfonie von J. Haydn in *Es*, Op. 91. 2) Der 126. Psalm, für mehrere Singstimmen componirt von J. G. Mettenleiter. Zweite Abtheilung: 1) Overture in *Ut* (Op. 124) von L. van Beethoven. 2) Concert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von Mozart. 3) Halleluja aus Händel's *Messias*. — Die Leistungen des Orchesters waren in jeder Beziehung tüchtig; eben so errang sich Herr Dieterich durch sein Pianofortespiel rauschenden Beifall. Den Preis des Tages trug aber der Sängerehor durch den Vortrag des so viele Schwierigkeiten bietenden Mettenleiter'schen Psalmes davon. Der leider zu früh heimgegangene Meister hinterliess dieses Werk im Manuscripte und wurde dasselbe zur erstmaligen Aufführung gebracht. Die meisterhafte Behandlung des Textes („An Babels Flüssen sassen wir und weinten, als wir an Zion dachten“) setzte nicht minder in Erstaunen, als die bewundernswerthen contrapunktischen Kunstformen besonders die Kenner fesselten.

Leipzig. Marschner's „Vampyr“ ging am 24. November neu einstudirt in Scene. Die Gesamt-Darstellung war für unsere Kräfte gut und wurde von einem überfüllten Hause so beifällig aufgenommen, dass wir nun auch die dritte und musicalisch bedeutendste Oper Marschner's wohl als dauernd für unser Repertoire wiedergewonnen ansehen können.

Man schreibt aus Leipzig: „Das neunte Gewandhaus-Concert war eines der anregendsten der Saison, mehr jedoch durch die mitwirkende Künstlerschaft, als durch das Programm selbst. Zur Aufführung kamen: Symphonie *D-dur* von Haydn, Recitativ und Arie aus der Oper „*Persée*“ von Lully, gesungen von Frau Viardot-Garcia; Concert *A-moll* für die Violine von Molique, vorgetragen von Ludwig Strauss; Arie aus der Oper die „*Italiänerin in Algier*“; Leonoren-Overture von Beethoven; Arie aus *Così fan tutte* von Mozart (Frau Garcia); *Les Arpeges*, Caprice für Violine von Vieuxtemps (L. Strauss). Wenngleich man bei Frau Garcia die ausserordentliche Methode im Gesange würdigte, so vermochte ihre Leistung im Ganzen keinen tieferen Eindruck zu erzielen. Herr Ludwig Strauss aus Wien bewährte den ihm vorausgegangenen Ruf als trefflicher Violinspieler, der mit grosser Fertigkeit und klarer Auffassung einen brillanten Vortrag verbindet. Reicher Beifall wurde ihm zu Theil. — Fräulein Josephine Bondi aus Wien spielte im dritten Euterpe-Concerte das *Es-dur*-Concert von Beethoven mit Beifall.

Herr Musik-Director Dr. M. Hauptmann, Cantor an der Thomas Kirche und Lehrer am Conservatorium der Musik zu Leipzig, ist auf Vorschlag des Ordens-Capitels vom Könige von Baiern zum Ritter des Maximilians-Ordens für Kunst und Wissenschaft ernannt worden.

Wien. Im neunten Concert der Schwestern Ferni, das abermals sehr gut besucht war, trug Fräulein Virginia den ersten Satz eines Concertes von Rode und das siebente Concert von Bériot vor. Konnte sie des letzteren nicht ganz mächtig werden, so entfaltete sie dagegen in dem Rode'schen Satze eine so sichere, feste

Haltung, und namentlich im Vortrage der Gesangsstellen ein so schönes Maass der Empfindung, dass sie sich mit Recht des lebhaftesten Beifalls erfreute. Carolina spielte eine Phantasie von Alard, „*Souvenir de Mozart*“, in welcher die Motive von „*La ci darem la mano*“ und der Grundgedanke des ersten Satzes der *G-moll*-Sinfonie zu verschiedenen Variationen verarbeitet sind, und eine ähnliche Paraphrase über den Beethoven'schen „*Sehnsuchtswalzer*“ von Léonard. Der Vortrag der Motive, namentlich jener von „*La ci darem*“, war nicht von dem echten Gepräge; im Uebrigen aber entfaltete die jugendliche Künstlerin wieder den ganzen Glanz ihres schwungreichen, kühnen Spiels, dem beinahe nie etwas misslingt, besonders ihr unvergleichliches Staccato.

Im zehnten Concerte, das bei ausverkauftem Hause Statt fand, spielte Fräulein Virginia die „*Rêverie*“ von Vieuxtemps mit Pianoforte-Begleitung. Derjenige, dem noch Laub's Vortrag dieses ausdrucksvollen Tonstückes in Erinnerung war, konnte sich von dem Spiele des Fräuleins nicht ganz befriedigt finden. Nebstbei spielte sie die Lucia-Phantasie von Hermann und mit ihrer Schwester „*Le torrent*“ für zwei Violinen ohne Begleitung von Bériot und eine Phantasie für zwei Violinen mit Orchester von Alard. Carolina spielte überdies eine Paraphrase über Verdi's „*Nabucco*“ von Léonard. Der Vortrag aller dieser Tonstücke war ausgezeichnet, der Beifall stürmisch.

Der bisherige Theater-Director in Köln, Herr Kahle, ist jetzt in Graz als zweiter Tenorist engagirt. *Sic transit gloria mundi.*

(W. B.) f. Musik.)

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen nächstens:

Chorstimmen

zur

H-moll-Messe von Joh. Seb. Bach

nach der Ausgabe der Bach-Gesellschaft
und mit deren Genehmigung.

Leipzig, im November 1853. **Breitkopf & Härtel.**

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig,
vorräthig in der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung
in Köln.

Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger.

Von Alexander Uibischff.

Aus dem Französischen übersetzt von Ludwig Bischoff.

8. Geh. 1 Thlr. 24 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.