

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 9.

KÖLN, 25. Februar 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Hector Berlioz über seine Stellung zur Zukunftsmusik. — Aus Spohr's Leben. — Etymologisches zur Musik. — Zweites Concert des kölner Männergesang-Vereins. — Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Die wiener „Recensionen“ — Barmen, Benefiz-Concert — Berlin, Curiosum — Weimar, Mozart-Feier).

Hector Berlioz über seine Stellung zur Zukunftsmusik*).

Man hat in Bezug auf die Schule der Zukunftsmusik mir in Deutschland und anderswo Ansichten zugeschrieben, die nicht die meinigen sind; in Folge dessen hat man mir oft Lobsprüche ertheilt, in denen ich wirkliche Beleidigungen sehen konnte; ich habe stets geschwiegen. Kann ich aber jetzt noch schweigen, wo ich von Rechts wegen aufgefordert werde, mich kategorisch zu erklären, oder soll ich ein unwahres Glaubensbekenntniss ablegen? Ich denke, das wird Niemand mir rathen wollen.

Ich will mich daher aussprechen, und zwar mit völligem Freimuth. Wenn die Schule der Zukunft so spricht:

„Die Musik, jetzt in der Kraft ihrer Jugend, ist fessellos und frei, sie thut, was sie will.

„Viele von den alten Regeln haben keinen Cours mehr; sie wurden von ungenauen Beobachtern oder von Handwerkern für Handwerker aufgestellt.

„Neue Bedürfnisse des Geistes, des Herzens und des Ohrs fordern neue Versuche und in gewissen Fällen sogar den Bruch mit den alten Gesetzen.

„Verschiedene Formen sind zu abgenutzt, um noch zur Anwendung zu kommen.

„Uebrigens ist Alles gut oder Alles schlecht je nach dem Gebrauche, den man davon macht, und den Gründen, die diesen Gebrauch veranlassen.

„In ihrer Verbindung mit dem Drama oder auch nur mit dem gesungenen Worte muss die Musik stets in directer Beziehung zu der Empfindung stehen, welche das Wort ausdrückt, zu dem Charakter der Person, die da singt, oft

sogar zu dem Accent und den Wendungen der Stimme, welche dem Gefühle nach die natürlichsten in der gesprochenen Rede sind.

„Die Opern dürfen nicht für Sänger geschrieben werden; die Sänger müssen im Gegentheil für die Opern gebildet werden.

„Diejenigen Werke, welche allein zu dem Zwecke geschrieben sind, um die Virtuosität zur Geltung zu bringen, können nur als Compositionen untergeordneten Ranges und geringen Werthes angesehen werden.

„Die ausführenden Künstler sind nur mehr oder weniger intelligente Werkzeuge, um die Form und den inneren Gehalt der Compositionen ins Licht zu stellen. Mit ihrem Despotismus ist es aus.

„Der Meister bleibt Meister, ihm allein steht der Befehl zu.

„Ton und Klang stehen unter dem Gedanken.

„Der Gedanke steht unter dem Gefühle und der Leidenschaft.

„Die schnellen Coloraturen, die Verzierungen, die Triller, eine grosse Anzahl von Rhythmen sind mit dem Ausdruck aller ernstesten, edeln und tiefen Gefühle unverträglich.

„Es ist folglich ein Unsinn, zu einem *Kyrie eleison*, dem demüthigsten Gebete der katholischen Kirche, figurirte Vocal-Passagen zu schreiben, welche dem wilden Geschrei von Trunkenbolden an einem Schenktisch täuschend ähnlich sind.

„Es ist vielleicht nicht weniger verkehrt, eine und dieselbe Musik zu einem Anruf der Heiden an Baal und zu einem Gebete der Kinder Israels zu Jehovah zu verwenden.

„Noch widriger ist es, ein ideales Wesen, die Tochter des grössten Dichters, einen Engel an Reinheit und Liebe hinzustellen, und sie wie ein Freudenmädchen singen zu lassen“ u. s. w. u. s. w.

*) *Journal des Débats* vom 9. Februar 1860. Wir geben die Erklärung Berlioz's in wörtlicher Uebersetzung, ohne Auslassung und ohne Bemerkungen (für jetzt), da Berlioz selbst sie als Actenstück und Glaubensbekenntniss betrachtet wissen will.

— wenn das also das musicalische Gesetzbuch der Schule der Zukunft ist, so zähle ich mich zu ihr, so gehöre ich ihr an mit Leib und Seele, aus tiefster Ueberzeugung und wärmster Sympathie.

Gehören wir aber nicht alle dazu? Jedermann bekennt sich heutzutage mehr oder weniger offen zu diesen Sätzen, ganz und gar oder theilweise. Gibt es einen grossen Componisten, der nicht schreibt, was er will? Wer glaubt an die Untrüglichkeit der schulmeisterlichen Regeln, einige furchtsame Schwachköpfe ausgenommen, die vor dem Schatten ihrer Nase erschrecken würden, wenn sie eine hätten? —

Ich gehe noch weiter: es ist schon lange so. Gluck war schon in diesem Sinne ein Zukunftsmusiker; er sagt in seiner Vorrede zur Alceste: „Es gibt keine Regel, die ich nicht gern zu Gunsten des Effectes opfern zu müssen glaubte.“

Und Beethoven, war er nicht der kühnste, unabhängigeste aller Tonsetzer, konnte er einen Zügel vertragen? Schon lange vor ihm hatte z. B. Gluck die Grundnote in die Höhe gelegt, was nicht in die Harmonie passt und doppelte und dreifache Dissonanzen gibt. Er verstand diese Kühnheit zu erhabenen Wirkungen zu benutzen, in der Introduction zu der Scene des Orpheus in der Unterwelt, in einem Chor der Iphigenie in Aulis, und vor Allem in der unsterblichen Arie der Iphigenie auf Tauris bei der Stelle:

Mélez vos cris plaintifs à mes gémissements!

Auber hat dasselbe in der Tarantella der „Stummen“ gethan. Und welche Freiheiten hat sich Gluck nicht in der Rhythmik genommen! — Mendelssohn hat sich in seiner schönen Overture zur Athalia über die Einheit der Tonart hinweg gesetzt, sie fängt in *F* an und endigt in *D-dur*; gerade wie Gluck, der in der Iphigenie auf Tauris einen Chor in *E-moll* beginnt, um ihn in *A-moll* zu schliessen.

In dieser Hinsicht gehören wir also alle zur Schule der Zukunft.

Aber wenn sie uns sagen will:

„Man muss das Gegentheil von dem thun, was die Regeln lehren.

„Man ist der Melodie überdrüssig, man ist der melodischen Figuren überdrüssig, der Arien, der Duetts, Terzets, der Musikstücke, deren Thema sich regelmässig entwickelt; man hat die consonirenden Harmonieen satt, auch die einfachen Dissonanzen, die vorbereitet und aufgelöst werden, eben so die natürlichen und mit Kunstgeschick behandelten Modulationen.

„Man muss auf nichts Rücksicht nehmen, als auf die Idee, und den Eindruck auf das Gefühl nicht im Geringsten beachten.

„Man muss das Ohr, diesen alten Trödel, verachten, und es brutalisiren, bis es zahm wird. Es ist nicht Zweck der Musik, dem Ohr zu gefallen. Es muss sich an Alles gewöhnen, an auf- oder absteigende Reihen von verminderten Septimen-Accorden, die einer Masse von Schlangen gleichen, welche sich durch einander winden und zischend einander zerfleischen, an dreifache Dissonanzen ohne Vorbereitung und Auflösung, an Mittelstimmen, die man zusammen zu gehen zwingt, ohne dass sie weder harmonisch noch rhythmisch mit einander stimmen, sondern sich wechselseitig schinden, an gräuliche Modulationen, die in die eine Ecke des Orchesters eine neue Tonart einführen, bevor die frühere aus der anderen Ecke heraus ist.

„Die Kunst des Gesanges darf man nicht im Geringsten achten, man muss weder an ihr eigentliches Wesen noch an ihre nothwendigen Forderungen denken.

„In der Oper muss man sich darauf beschränken, die Declamation zu notiren, sollte man auch die unsangbarsten, abgeschmacktesten und hässlichsten Intervalle gebrauchen.

„Man muss keinen Unterschied machen zwischen einer Musik, die bestimmt ist, von einem Musiker, der still auf seinem Stuhle sitzt, gelesen zu werden, und einer Musik, die auswendig gesungen wird und auf offener Scene den Sänger nöthigt, zugleich an sein Spiel und an das der Mitwirkenden zu denken.

„Um die Möglichkeit der Ausführung muss man sich nie bekümmern.

„Wenn die Sänger beim Einüben einer Partie eben so viel Mühe haben, als sollten sie eine Seite Sanskrit auswendig lernen oder eine Hand voll Nusschalen hinunterschlucken, desto schlimmer für sie; man bezahlt sie, um zu arbeiten, es sind Sklaven.

„Die Hexen im Macbeth haben Recht: das Schöne ist grässlich, das Grässliche ist schön.“

— wenn dieses die neue, in der That sehr neue Religion ist, so bin ich sehr weit davon entfernt, mich zu ihr zu bekennen; zu dieser habe ich niemals gehört, gehöre nicht dazu und werde nie dazu gehören.

Ich hebe die Finger auf und schwöre: *Non credo.*

Ich glaube im Gegentheil fest daran, dass das Schöne nicht grässlich ist und dass das Grässliche nicht schön ist. Gewiss hat die Musik nicht zum ausschliesslichen Zwecke, dem Ohr zu gefallen, aber noch tausend Mal weniger, ihm zu missfallen, es zu quälen, es zu morden.

Ich bin von Fleisch und Bein, wie jeder Mensch; ich verlange, dass man auf meine Sinne, auf meine Empfindung Rücksicht nimmt, dass man mein Ohr, den alten Trödel, mit Schonung behandle.

Ich werde also bei dieser Gelegenheit, ohne mich im Geringsten stören zu lassen, dasselbe wiederholen, was ich einst einer hochherzigen und sehr verständigen Dame antwortete, welche der Gedanke der Freiheit in der Kunst, die bis zum Absurden getrieben wird, etwas verführt hatte. Sie sagte zu mir, als ich nach Anhörung eines Musikstückes, in welchem die Charivari-Mittel angewandt waren, mich nicht darüber aussprach: „Sie müssen das doch gern haben, Sie?“ — „O ja, so gern, wie man Vitriol trinkt und Arsenik nimmt.“

Späterhin machte mir ein berühmter Sänger, den man jetzt als einen der heftigsten Gegner der Zukunftsmusik anführt, dasselbe Compliment. Er hat eine Oper geschrieben, wo in einer wichtigen Scene der jüdische Pöbel einen Gefangenen verhöhnt. Um den Eindruck des Geschrei's der Volkshaufen desto wirksamer zu machen, hat dieser Realist ein Charivari von Chor und Orchester in ewigen Disharmonieen geschrieben. Entzückt von seiner edlen Kühnheit, schlug er eines Tages seine Partitur an dieser kakophonischen Stelle auf und sagte ohne alle Ironie zu mir: „Ich muss Ihnen diese Scene zeigen, sie wird Ihnen gewiss gefallen.“ — Ich antwortete nichts, und es war weder von Vitriol noch von Arsenik die Rede. Aber weil ich denn doch jetzt den Mund öffne und jenes seltsame Compliment immer noch auf dem Herzen habe, so will ich ihm sagen:

„Nein, mein lieber D., das wird mir nicht gewiss gefallen, sondern es missfällt mir entsetzlich. Wenn Sie mich als einen Charivari-Realisten betrachten, so verleumden Sie mich. Sie sprechen Sich, wie man mir sagt, jetzt stark gegen Wagner und seine Adepten aus, und doch haben diese weit mehr Recht, Sie zu den Klapperschlangen der Zukunftsmusik zu zählen, Sie, einen zu drei Viertheilen italienischen Musiker, der sich solch eines Gräuels schuldig gemacht hat, als Sie ein Recht haben, mich unter die Adler dieser Schule zu stellen, mich, den zu drei Viertheilen deutschen Musiker, der ich niemals dergleichen Zeug geschrieben habe — nein, niemals, und ich fordere Sie auf, mir das Gegentheil zu beweisen. Wohlan, laden Sie einen Ihrer Mitschüler ein, lassen Sie Becher von oxydirtem Kupfer bringen, schenken Sie Vitriol ein und trinken Sie! Ich geniesse lieber Wasser, und wenn es auch etwas lau ist, oder eine Oper von Cimarosa.“

H. Berlioz.

Aus Spohr's Leben.

(Vgl. Nr. 7.)

Ueber Spohr's Aufenthalt in Paris im December 1820 und Januar 1821 entnehmen wir seinen Briefen, die in Alex. Malibran's „populärer Biographie“, wie der Au-

tor sein Büchlein selbst nennt, mitgetheilt sind, noch einige interessante Notizen.

Im Januar 1821 trat Spohr in einem öffentlichen Concerte zum ersten Male in Paris auf. Er hatte die Administration der grossen Oper veranlasst, eine Abend-Vorstellung zu geben, deren erste Abtheilung ein Concert, die zweite ein Ballet bringen sollte — eine Einrichtung, die in Paris neu war und den Meister der lästigen Mühen bei Veranstaltung eines eigenen Concertes überhob. Er gab seine Overture zu Alruna, ein neues Violin-Concert und das Potpourri über Mozart's Duett im Don Juan; dazwischen sang Demoiselle Cinti eine Cavatine, Bordogni und Levasseur ein Duett von Rossini. Der Beifall des Publicums sprach sich bei seinen Leistungen in lebhaftem Applaudiren und Bravorufen unzweideutig aus. Nicht so günstig die Kritik der meisten Journalisten, denen Spohr den Hof zu machen vernachlässigt hatte. Zwar sprachen alle Journale von dem Concerte, einige mit unbedingtem Lobe, die meisten mit Hinzufügung eines Aber und alle mit selbstgefälliger Eitelkeit. Ein Referent meinte: „*Si Mr. Spohr reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner en suite, former celui des bons Allemands!*“

In Privat-Gesellschaften spielte Spohr öfter und hatte die Freude, dass von Künstlern und Kennern seine Compositionen und sein Spiel mit Enthusiasmus aufgenommen wurden. Besonders gefiel das Quintett für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, das er für seine Frau geschrieben, die auf den Rath der Aerzte der Harfe entsagt hatte. Man erbot sich, zu einem zweiten Concerte ihm die Geschäfte des Arrangements ganz abzunehmen und ihm das beste Orchester in Paris unentgeltlich zusammen zu bringen; allein er machte keinen Gebrauch davon.

Sein Urtheil über die berühmten Violinisten Baillot (1771—1842), Lafont (1781—1839), den jüngeren Kreutzer*) und Habeneck (1781—1849) ist folgendes, das wegen der praktischen Bemerkungen besonders auch für Violinspieler Werth hat:

„Fragst Du mich nun, welcher von diesen vier Geigern mir am besten gefallen habe, so nenne ich Dir, wenn von blosser Execution die Rede ist, unbedenklich Lafont. Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tiefes Gefühl verbände und sich das der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note

*) Jean Nicolas August Kreutzer, der 15 Jahre jüngere Bruder von Rudolf Kreutzer. Er starb im Sommer 1831, wenige Monate nach seinem Bruder, der schon seit 1826 kränkelte.

einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen, zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiss, so bleibt und lässt er doch dabei ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier sowohl von Künstlern wie vom Publicum als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden, und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet und deren Effect erhöht.

„Dieser Gleichgültigkeit dafür, so wie überhaupt der Unempfänglichkeit der Franzosen für alles, was das Gefühl anregt, schreibe ich es auch zu, dass mein Adagio und die Weise, wie ich es vortrage, hier weniger Eindruck machte, wie die brillanten Allegrosätze. Verwöhnt durch den Beifall, den Deutsche, Italiäner, Holländer und Engländer meinem Vortrage desselben insbesondere geschenkt haben, fühlte ich mich im Anfange gekränkt, es von den Franzosen so wenig beachtet zu sehen. Seitdem ich aber bemerkt habe, wie selten ihnen ihre Künstler ein ernstes Adagio zu hören geben, und wie wenig daher ihr Sinn dafür geweckt ist, bin ich darüber beruhigt.— Das Herausheben der letzten Note einer Periode durch verstärkteren Druck und schnelles Hinaufstossen des Bogens, selbst dann, wenn diese Note auf einen schlechten Tacttheil fällt, ist allen französischen Geigern mehr oder weniger eigen, bei keinem doch so auffallend, wie bei Lafont. Es ist mir unbegreiflich, wie diese unnatürliche Accentuation, die gerade so klingt, als wenn ein Redner die kurzen Endsylben besonders stark betonen wollte, entstanden sein mag. Hätte man beim Vortrage des Cantabile den menschlichen Gesang immer zum Vorbilde genommen (wie nach meiner Ueberzeugung ein jeder Instrumentalist thun sollte), so würde man auf solche Abwege nicht gerathen sein. Die Pariser sind nun aber an diese Unnatur schon so gewöhnt, dass ihnen das Spiel eines Fremden, der nicht eben so bizarr vorträgt, viel zu schlecht oder, wie Herr Sievers sich ausdrückt, viel zu schlankweg vorkommt.

„Dass Lafont's Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahre lang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Execution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln, doch fühle ich mich ausser Stande, es nachzuahmen, und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich vier bis sechs Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, dass man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller

wahren Kunst gänzlich absterbe. Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweis't, dass er es sei, ohne zu jenen verzweifelnden Mitteln seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt ausser seinen eigenen Compositionen auch fast alle andern der älteren und neueren Zeit. Er gab uns an jenem Abende ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn und drei Compositionen von sich, ein Concert, ein *Air varié* und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdrücke. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, so wie überhaupt sein Vortrag durch das zu scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdrücke manierirt wird. Seine Bogenführung ist gewandt und an Nuancen reich, aber nicht so frei, wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön, wie der von diesem, und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compositionen zeichnen sich vor denen fast aller andern pariser Geiger durch Correctheit aus, auch ist ihnen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; aber etwas Erkünsteltes, Manierirtes und Veraltetes im Stil macht, dass er die Quintette von Boccherini oft und gern spielt. Ich war begierig, diese Quintette, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm spielen zu hören, um zu sehen, ob es ihm durch die Weise, wie er sie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltlose der Compositionen vergessen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung der von ihm gegebenen war, so fiel mir das oft Kindische der Melodien und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es ist kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künstler wie Baillot, dem unsere Schätze an Compositionen dieser Gattung bekannt sind, es über sich gewinnen kann, diese Quintette (die nur mit Berücksichtigung der Zeit und Verhältnisse, in denen sie geschrieben wurden, ihr Verdienst haben) noch immer zu spielen! Dass sie hier aber eben so gern wie ein Mozart'sches gehört werden, beweis't von Neuem, dass die Pariser das Gute vom Schlechten nicht zu unterscheiden wissen und in ihrer Kunstbildung um wenigstens fünfzig Jahre zurückgeblieben sind. Von Habeneck hörte ich zwei *Airs variés* seiner Composition. Er ist ein brillanter Geiger, der viele Noten in grosser Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh. Der junge Kreutzer liess mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einiger Maassen die Manier des älteren, und überzeugte mich, dass sie die gediegensten von allen pariser Geigern sind. Dem jungen Kreutzer

fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im Uebrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck.“

Bemerkenswerth sind auch Spohr's Aeusserungen über die Kirchenmusik der Hofcapelle, deren Capellmeister Lesueur und Cherubini alle drei Monate in der Direction abwechselten, d. h. an der Spitze des Sänger-Personals in Hofkleidung prasidirten, während Plantade eigentlich dirigierte, R. Kreutzer und Baillot Vorgeiger an der ersten und zweiten Geige waren. Spohr schreibt:

„War ich gleich schon vorbereitet, hier Musik zu hören, die sich im Stil von dem, was man bei uns in Deutschland Kirchenstil nennt, sehr weit entfernt, so wurde ich doch durch den brillanten Theaterstil in einer Messe von Plantade, die ich beim ersten Besuche der Capelle am 17. vorigen Monats hörte, nicht wenig überrascht. Es ist darin auch nicht der leiseste Anklang von gebundenem Stil, keine Spur von canonischer Führung der Stimmen, noch viel weniger von einer Fuge. Dieses abgerechnet, recht hubische Gedanken und gute Instrumentirung, die in einer komischen Oper ganz an ihrem Platze wären. Das Schluss-Allegro, wahrscheinlich über die Worte *Dona nobis pacem* (gewiss weiss ich es nicht, da die Franzosen das Lateinische auf eine dem deutschen Ohr sehr unverständliche Weise aussprechen), war so ganz im Stil eines Opern-Finales (wie diese gewöhnlich mit drei oder vier Mal gesteigertem Tempo), dass ich beim Schlusse, ganz den Ort vergessend, wo ich mich befand, erwartete, der Vorhang werde fallen und das Publicum applaudiren.

„Am 24. December, des Nachts um 12 Uhr, hörten wir die so genannte Messe *de Minuit*, diesmal von Lesueur's Composition. Vorher mussten wir eine grosse Geduld-Probe bestehen, indem wir während zweier ziemlich langen Stunden, von 10 bis 12 Uhr, nichts als Psalmen, auf die eintonigste Weise abgesungen, dann und wann mit barbarischem Zwischenspiel der Orgel unterbrochen, anzuhören bekamen. Um 12 Uhr fing endlich die Messe an. Wieder derselbe frivole Theaterstil, wie in der von Plantade, in der feierlichen Mitternachtsstunde aber nur noch widerlicher! Was mich dabei am meisten wunderte, besonders von Lesueur, der hier in dem Rufe eines vorzüglichen Harmonikers steht und als Harmonielehrer, wenn ich nicht irre, im Conservatorium Unterricht ertheilt, nicht einmal vierstimmige Führung der Gesangstimmen! Wenn es auch in der Oper zuweilen von Wirkung sein mag, wenn man nur zweistimmig schreibt, die Soprane mit den Tenoren und die Alte mit den Bässen in Octaven gehen lässt, theils um den gewöhnlich schlechten Theaterchoren die Execution zu erleichtern, theils um mehr materielle Kraft dadurch zu erreichen, so scheint es mir doch ganz

barbarisch, dieses in der Kirche einzuführen, und ich möchte daher wohl wissen, was Herr Lesueur, der gewiss ein denkender Künstler ist, dabei beabsichtigt. An die Stelle des Offertoriums waren Variationen von Nadermann für Harfe, Horn und Violoncell eingeschoben, von dem Componisten und den Herren Dauprat und Baudiot vorgetragen. Du weisst, dass mir in Deutschland ein ernster Sinfonien-Satz an dieser Stelle schon zu weltlich vorkam, kannst Dir daher leicht denken, welchen widrigen Eindruck diese galanten französischen Harfen-Variationen in einer Messe um die Mitternachtsstunde auf mich machen mussten; und doch sah ich die Anwesenden andächtig beten. Wie gelingt es ihnen nur, bei solcher trivialen Musik einen frommen Gedanken zu fassen? Entweder ist diese für sie ohne alle Bedeutung, oder sie verstehen, ihr Ohr gänzlich zu verschliessen; denn sonst müssten sie unausbleiblich dadurch, wie ich, an das Ballet der grossen Oper erinnert worden sein, wo diese drei Instrumente bei den üppigsten Tänzen auf gleiche Weise gebraucht werden. Die Harfe, obgleich in uralten Zeiten das Lieblings-Instrument eines frommen Königs, sie sollte schon desswegen aus der Kirche verbannt sein, weil sie zum gebundenen Stile, dem einzigen für die Kirche passenden, völlig untauglich ist.

„Aber wirst Du es glauben, wenn ich Dir versichere, dass selbst der würdige Meister Cherubini sich durch das böse Beispiel hat fortreissen lassen und auch in seinen Messen der Theaterstil oft vorherrschend ist? Zwar entschädigt er bei solchen Stellen durch vorzügliche, effectvolle Musik, aber wer kann diese geniessen, wenn es ihm nicht gelingt, gänzlich zu vergessen, an welchem Orte er sie hört? Es wäre auch weniger zu bedauern, dass Cherubini sich ebenfalls vom wahren Kirchenstile entfernt, wenn er nicht in einzelnen Nummern zeigte, wie wurdvoll er sich darin zu bewegen weiss. Mehrere einzelne Sätze seiner Messen, besonders die kunstreich durchgeführten Fugen, und vor Allem sein *Pater noster* (bis zum weltlichen Schlusse), liefern die herrlichsten Belege dazu. — Hat man es aber erst über sich gewonnen, an diesem oft ausschweifenden Stile kein Aergerniss mehr zu nehmen, so kann man den höchsten Kunstgenuss finden. Durch reiche Erfindung, gewählte, oft ganz fremdartige Harmoniefolgen und eine kluge, durch vieljahrigere Erfahrung geleitete Benutzung der materiellen Kunstmittel weiss er so gewaltige Effecte hervorzubringen, dass man unwillkürlich mit fortgerissen wird, bald alles Klugeln vergisst und sich nur seinem Gefühl und dem Genusse überlässt. Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er, anstatt für Franzosen, immer für Deutsche geschrieben hätte!“

Bei seiner zweiten Anwesenheit in Paris im Jahre 1844 wurde Spohr, der seit seinem ersten Aufenthalte in

London (im Jahre 1819) in den Jahren 1839, 1841, 1842, 1843 dort und in England überhaupt ausserordentliche Triumphe gefeiert hatte, mit grossen Ehrenbezeugungen aufgenommen; unter Anderem führte Habeneck ihm mit dem Conservatoire-Orchester seine Sinfonie „Die Weihe der Töne“ auf, worüber Spohr sich dahin äusserte, dass es auf der Welt nur zwei Orchester gäbe, die so gut zu spielen verständen, das im Conservatorium zu Paris und das im Conservatorium zu Prag.

Etymologisches zur Musik.

Die Namen Violon, Violin, Violino, Violone, [Violono] zu unterscheiden und auch die deutschen Geigen richtig zu nennen, macht zuweilen Mühe, weil wir die Grundbedeutungen vergessen. Viola mag das erste Wort dieser Reihe gewesen sein, deutet aber zurück auf *Vio = βίος, νευρός*, Nerve, Darmsaite. Danach bildet nun der Italiäner:

Viola, als erstes Diminutiv, die mittlere Geige.

Violino, aus dem Vorigen diminutirt, die kleinere obere Geige.

Violone, augmentirt*), ist die grosse Geige; Einige sagen unrichtig *Violono*; noch schlimmer aber ist der Barbarismus, *Violon* mit französischem Klange zu sagen, wo nicht die hohe *Violine* gemeint ist. — *Violone* heisst auch *Contrabasso*, weil seine Stimmung das Umgekehrte der Obergeige ist; denn die Violine stimmt *g d a e* in Quinten, der Contrabass *e a d g* in Quarten.

Violoncello ist Diminutiv von *Violone*, ein kleiner aus der Familie der grossen Bassgeigen. *Cello* allein zu sagen, ist nicht richtig, auch gar kein italiänisches Wort.

Im Deutschen sage man nach alter Weise Geige, statt „Streich-Instrument“ — es ist minder breit und leichter überall anwendbar, z. B. Geigen-Quartett, Geigen-Begleitung, obere und untere, hohe und tiefe Geigen, Geiger und Bläser u. s. w. — [Ich kenne ebenfalls nichts Hässlicheres und schlechter Bezeichnendes, als das Wort „Streich-Quartett“, da durch „Streichen“ niemals ein Instrument oder eine bestimmte Art von Ton benannt werden kann, die Analogieen Streichriemen, Streichholz u. s. w. auf ganz andere Begriffe führen, und der einzige Ton, an den man unwillkürlich bei dem „Streichen“ denkt, keineswegs zu den musicalischen gehört. „Streichen“ ist als technischer Ausdruck in der Musik keineswegs dem „Blasen“ ebenbürtig. Dieser Künstler „bläs't“ schön, er ist

ein berühmter Flötenbläser u. s. w. — das ist gebräuchlich und edel; auch die Dichtersprache verschmäht es nicht: „Blas't, blas't! O, wären es die schwed'schen Hörner!“ Ferner im Allgemeinen: „Unter allen Bläsern ragt Vivier hervor.“ Aber: „Paganini war der König aller Streicher“? — Joachim streicht vortrefflich Violine“??? Nein, Joachim streicht nicht Violine, sondern er ist ein vortrefflicher Geiger. Also fort mit dem Streich-Quartett, der schlechten, neueren Benennung für Geigen- oder Violin-Quartett, wobei man übrigens eben so wenig an vier Violinen, als bei Clavier-Trio an drei Claviere denkt. L. B.]

Zweites Concert des kölner Männergesang-Vereins,

unter Leitung des königlichen Musik-Directors Franz Weber.

Sonntag, 5. Februar 1860.

Der genannte Verein, der seine Abonnements-Concerte in dem grossen Saale des Casino gibt, hat stets noch ein zahlreiches Publicum, das seine Leistungen mit grosser Theilnahme verfolgt und sie ungern entbehren würde. Sobald der Männergesang als wirkliche Kunstgattung behandelt wird, nicht bloss im Dienste der Geselligkeit und des so genannten Humors steht, und als solche auf das rechte, das ist bescheidene Maass der Ansprüche in der musicalischen Welt zurücktritt, wird auch der Musiker und der gebildete Dilettant in das Urtheil der gesangliebenden Menge einstimmen, die dem schönen Vortrage eines mehrstimmigen Männerliedes ihre Gunst zuwendet.

Wir wollen das alte Thema, dass der Männergesang in Deutschland die Grenzen seines Gebietes eine Zeit lang überschritten hat, und alles, was an diesem Ueberschreiten hing, Selbstüberschätzung, Ausschliesslichkeit, Effectmacherei, politische, obwohl sehr unschuldige Wichtigthuerei u. s. w., nicht wieder aufwärmen; aber Eines müssen wir zu Gunsten desselben betonen, dass sein Einfluss auf den Geschmack der Menge im Ganzen genommen ein vortheilhafter gewesen ist und noch immer ist, wenn er richtig geleitet wird. Viele, namentlich Musiker, werden vielleicht das Gegentheil behaupten, weil allerdings die Flut von Compositionen für den Männergesang eine Menge Sand und Schlamm mit sich geführt hat, welche die grünenden Fluren der echten Tonkunst an vielen Stellen überdeckt haben. Allein sollen wir deshalb, weil das Schlechte daneben vorhanden ist, das Gute auf dem Gebiete der Kunst, ja, des Lebens, verschmähen und ihm seine Wirksamkeit absprechen? Alles, was die Liedertafeln und ähnliche Vereine von den Schweizeralpen bis zu dem Nord- und dem Ostmeere singen, ist wenigstens doch deutsche Musik, und an vortrefflichen Früchten ist auch das Feld, das von den Tondichtern für diese Vereine bebaut worden, so arm nicht, wie man im Allgemeinen behauptet; es kommt meist nur darauf an, das Korn von der Spreu zu scheiden und sich nicht in eine einzelne, z. B. in die gar zu weichliche und süssliche, Richtung zu verrennen. Ist es aber nicht hundert Mal erfreulicher und erhebender, wenn die Menge an einem schönen Volksliede nach Silcher's u. s. w. trefflichen Bearbeitungen, oder an den Gesängen für Männerstimmen eines Franz Schubert, Conradin Kreutzer, Felix Men-

*) *Aumentativo* nennt der Italiäner die Vergrösserungswörter, an denen seine Sprache so reich ist; *sala, salone*, grosser Saal, *balco, balcone*, grosser Balken, *mille, millione* u. s. w.

delssohn, Louis Spohr, Heinrich Marschner, Friedrich Schneider u. s. w. Gefallen findet, sich zu ihrem Vortrage drängt, Herz und Sinn daran labt, als wenn sie voll von dem Gedudel und Geklingel rein sinnlicher italiänischer und neu-französischer Opernmusik nach Hause geht?

In dem zweiten Concerte waren hier neu „Das deutsche Lied“ von J. W. Kalliwoda, das die Erwartungen, welche dessen häufige Aufführung in Süddeutschland erregt hatte, nicht rechtfertigte. — „Nachthelle“ von F. Schubert gefiel mit Recht. Weniger konnte F. Liszt's Composition von Göthe's so einfach schönem Gedanken: „Ueber allen Wipfeln ist Ruh“ — behagen, wiewohl grosse Sorgfalt darauf gewandt worden war und es vortrefflich gesungen wurde. Von den übrigen Nummern des Programms machten Silcher's Composition zu dem schönen Gedichte von Chamisso: „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang“, und zwei Lieder von F. Hiller für Sopran-Solo und Männerchor: „Lebenslust“ und „Die Lerchen“, den meisten Eindruck. Das Solo sang Fräulein Elise Saart von hier.

Dass der kölner Männergesang-Verein jetzt in seinen Concerten die Monotonie der Gattung durch Vocal- oder Instrumental-Solo-Vorträge beseitigt, ist sehr zu billigen. So sang Fräul. Saart noch zwei Lieder am Clavier, und einige Vorträge auf dem Pianoforte durch Herrn Hans von Bülow, königlich preussischen Hofpianisten, waren eine Hauptzierde des Concertes, nicht nur durch die Neuheit der Erscheinung (Herr von Bülow trat zum ersten Male hier auf), sondern auch durch das hervorragende Talent des Spielers. Er zeigte sich in Compositionen verschiedenen Charakters (Beethoven's Sonate in *C-moll*, Op. 111, J. S. Bach's italiänischem Concerte, Liszt's Reminiscenzen aus Verdi's Rigoletto und dessen Rakoczy-Marsch) als einen der bedeutendsten Clavierspieler unserer Zeit, dessen technische Meisterschaft zu bewundern ist. Geniale Auffassung und Vortrag haben wir aber nur bei der Ausführung des Rakoczy-Marsches, dieser energisch packenden, fortreissenden, Liszt's würdigen Composition gefunden, während die „Reminiscenzen“ aus Rigoletto uns dermaassen kalt liessen, dass wir kaum begreifen konnten, wie Liszt sich habe entschliessen können, so etwas Triviales als die neueste oder letzte Production eines Talentes in die Welt zu schicken, das uns in dieser Gattung früher so Ausgezeichnetes und Bezauberndes gegeben hat.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln

im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Donnerstag, 16. Februar 1860.

Programm: I. 1. Ouverture zur Oper Figaro's Hochzeit von W. A. Mozart. 2. Recitativ und Arie aus Judas Maccabäus („Dann tönt der Laute Klang“) von G. F. Händel, gesungen von Fräul. Emilie Genast aus Weimar. 3. *Symphonie concertante* für Violine und Viola mit Orchester von W. A. Mozart, gespielt von den Concertmeistern J. Grunwald und O. von Königslöw. 4. „Die Birken und die Erlen“, Gedicht aus den Waldliedern von G. Pfarrius, für Sopran-Solo, Chor und Orchester componirt von Max Bruch, Op. 8 (Neu).

II. 5. Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn. 6. a. Cavatine (*Porgi amor*) aus Figaro's Hochzeit von Mozart. b. „Gretchen am Spinnrad“ von Göthe, componirt von F. Schubert (für Orchester instrumentirt von F. Hiller), gesungen von Fräul. E. Genast. 7. „Zigeunerleben“ von Geibel, von Rob. Schumann für Soli und Chor gesetzt (für Orchester instrumentirt von C. G. P. Grädener). Neu. 8. Ouverture zum Tannhäuser von R. Wagner.

Fräul. Genast hat dieses Mal einen ganz ungewöhnlichen Erfolg gehabt. Die Arie von Händel verlor freilich dadurch, dass das Recitativ ausfiel, was nicht ihre Schuld war, an Wirksamkeit; allein die Reinheit der Intonation und die Fertigkeit und Correctheit der Coloratur bekundeten auch hier gleich, dass die Sängerin singen gelernt hat, und desshalb mit einer nichts weniger als mächtigen, aber wohl lautenden und lieblichen Stimme, mit künstlerischer Ausbildung und seelenvollem Ausdruck Erfolge erreichen kann, die jeder zu schätzen wissen wird, der sich an wirklichem Gesange erfreuen und nicht bloss vor kolossalem Klange erstaunen will. Desswegen möchten wir aber auch der Künstlerin rathen, nach diesen Eigenschaften ihres Naturells die Wahl für ihre Vorträge zu treffen. Der Händel'sche Stil z. B. passt nicht recht dafür. Durch die kleine Arie der Gräfin im Figaro und durch Schubert's Lied, das auf eine ausgezeichnet schöne Weise von Hiller instrumentirt ist, erregte sie einen Beifallssturm, wie er hier nur selten ist, so dass sie sogar das „Gretchen-Lied“ noch einmal singen musste — eine um so ehrenvollere Aufforderung von Seiten des Publicums, als dergleichen sonst hier so gut wie niemals vorkommt.

Die neue Vocal-Composition von Max Bruch: „Die Birken und die Erlen“, ein Wechselgesang zwischen dem Männerchor (Birken) und Frauenchor (Erlen), eingeleitet und beendet durch eine Solostimme, wurde mit grossem Beifall aufgenommen und der Componist am Schlusse gerufen. Der melodische Fluss der Singstimmen, so wie die reizende Instrumentirung, der duftige Farbenton, der über dem Ganzen ruht, die wohlthuende Klarheit und Consonanz (wir sind ja so weit gekommen, dass wir die nothwendigste Eigenschaft der Musik jetzt als eine Seltenheit hervorheben müssen!) zeugen auch in diesem Op. 8 des jugendlichen Tondichters wiederum von grossem Talente und echt musicalischem Berufe. Das Stück, das noch dazu den äusseren Vorzug der Kürze hat und eine nicht schwierige, aber freilich sehr sorgfältige und zarte Ausführung verlangt, muss allen Gesang-Vereinen und Concert-Instituten gar sehr willkommen sein. Es ist bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in Partitur, Clavier-Auszug und Stimmen in recht hübscher Ausstattung erschienen.

Wie sehr Haydn's wunderbar schöne, in sinniger Klarheit mild strahlende und erwärmende *D-dur*-Sinfonie (Nr. 4 der Breitkopf & Härtel'schen Partitur-Ausgabe, Adagio-Einleitung in *D-moll*) das Publicum in der ausserordentlich feinen und anmuthigen Ausführung entzückte, lässt sich nicht beschreiben. Es war eine Stille und Aufmerksamkeit im Saale, dass man athmen hören und auf allen Gesichtern eine glückliche und zufriedene Seelenstimmung lesen konnte. Jeder Satz, besonders aber das Andante, wurde mit einem Ausbruch von Applaus belohnt.

Auch Schumann's „Zigeunerleben“, von Grädener recht hübsch instrumentirt, wurde recht gut ausgeführt und sprach sehr an.

Der Tannhäuser-Ouverture wurde eine höchst sorgfältige, glänzende Ausführung durch das stark besetzte Orchester zu Theil,

trotzdem aber nur ein schwacher Applaus. Die Verstimmung im grössten Theile des Publicums machte sich sogar in dem Vorwurf Luft, dass durch diesen Schluss der schöne Eindruck des ganzen Concertes vernichtet worden sei. Und doch hat die Direction Recht daran gethan, diese Ouverture, deren Missfallen im Theater nur gar zu oft der schwach besetzten und mangelhaften Ausführung zugeschrieben wird, einmal in dem klangreichen Saale des Gürzenich und ausgestattet mit aller Kraft und allem Pomp des Orchesters vorzuführen. Sie ist dadurch dem Componisten und das Publicum der Composition gerecht geworden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Es geht uns folgende authentische Mittheilung von Wien zu: „Die Nr. 7 der „Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik“, welche heute erscheinen sollte, wurde von der Pressbehörde unterdrückt. Wien, den 15. Februar.“ — Das ist denn doch wohl ein in der ganzen deutschen Presse der Kunstblätter unerhörter Fall!

**** Barmen.** Am 28. Januar fand das jährliche Concert zum Vortheil des hiesigen Musik-Directors Statt. Der Saal war so besucht, wie noch niemals bei ähnlicher Gelegenheit, — ein Beweis, wie sehr die Wahl des Herrn Krause zu dieser Stelle allgemein gebilligt wird. Das Programm brachte: das Andante aus F. Schubert's Violin-Quartett in *D-moll.* — Dessen 24. Psalm für Frauenchor. — Andante für zwei Claviere von Rob. Schumann. — Zwei Lieder von F. Schubert, gesungen von Fräul. Mann. — Drei Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, eines von Mendelssohn und zwei von Schumann. — Notturmo von Chopin und zwei Etuden von Krause. — Quintett für Clavier u. s. w., Op. 44, von Schumann.

In dem Quartett und Quintett spielte Herr von Königslöw aus Köln die erste Geige. Ueber die Bevorzugung Schumann's in diesem Programme äussert sich ein Bericht in der hiesigen Zeitung unter Anderem: „Aber das Publicum will auch Neues! Nun ja, die Schumann'schen vierstimmigen Lieder kamen noch fast feucht aus der Presse in die Proben. — Mendelssohn ist in diesem Genre als Muster bekannt. Recht also, dass man, schon des ersten Vergleiches wegen, unmittelbar vor diese Novitäten eines der besten Mendelssohn'schen Lieder ins Programm setzte, aber damit nur factisch den Beweis lieferte, dass Schumann in allem, was er ernstlich erfasste, so auch hier wieder, ungleich origineller, mit Einem Worte: dass er ein Genie, das schafft, jener aber nur ein Talent, das arbeitet, gewesen. Welch eine Klangfarbe in diesem „Traume“! Wie gemüthlich „Das Schiffein“! wie naiv die Idee, die im Uhland'schen Texte vorkommenden Flöte und Horn auch dem Liede *in natura* auf ein paar Tacte beizugeben (wobei es — beiläufig — nur etwas gar zu natürlich diesmal herging!“

Curiosum. Ueber ein Concert von Alex. Dreyschock in Berlin bringt die Preussische Zeitung vom 17. d. Mts. unter Anderem folgenden blühenden Unsinn:

„Wenn das Trio in *C-moll* eines der ersten des sechszehnjährigen (?) Beethoven ist, wie viele letzte und späteste seiner Nachfolger sind solche erste? Das Andante, mit welcher zarten Trauer es sich ergiesst; und des Meisters Wonne, sein Erstgeborener, das Mutter-söhnchen, das die keusche, heilige Liebe seiner Seele, die holde Melancholie, ihm geschenkt, und er mit seliger Vaterlust in den Armen wiegte: das Scherzo, wie lächelt schon hier aus seinem Auge des Vaters Tiefsinn und der Mutter wehmuthfeuchter Thränenglanz!

Wunderbar wob und regte Beides sich in den Klängen der drei Spieler, in denen des Pianisten namentlich, dessen Zaubertöne wieder so weich verschwammen, und doch mit einer zarten Bestimmtheit und Ausprägung bis ins feinste Detail, dass die Trillerketten (??) über die Tasten hinrollten, wie Thautropfen über Blumenblätter; aber wie Thautropfen, die jene Meinung der Alten vom Entstehen der Perlen zu erhärten schienen, dass sie nämlich aus solchen von der Muschel aufgesogenen Tropfen zu diesen kostbaren Kleinodien gerannen. Unter Dreyschock's Fingerspitzen erklingen die gehauchten Töne mit einer Reinheit und plastischen Rundung, dass man glauben möchte, er arbeite die elfenbeinernen Tasten zu jenen mikrotechnischen Wunderwerken von Elfenbein aus; ein Kallikrates des Ohres, der, wie jener dem Auge glatte Elfenbein-Kügelchen von Grösse einer Erbse durch die Lupe als Viergespann des Sonnengottes erkennen liess, von staunenerregender Vollendung ähnliche Piano-klänge aus den Tasten zaubert, deren scheinbare Glätte sich dem lauschenden Ohr in die wunderbarste musicalische Toreutik auflösen. — — Dann wieder schlug die hämmernde Hand gleichsam mächtige Harmoniequellen aus der Tiefe des Instrumentes, die in das dufstigste Gestiebe von feinsten Ton-Diamanten versprühten. Das Clavier schien zur Orgel aufgestürmt, die, in wogenden Chorälen erbrausend, in das weich lispelnde Flötenwerk des „Saltarello“ zerschmolz. Harpeggien, die wie mit Neptun's Dreizack aus Felsen gerissen erklangen, verwehten in ein Piano, süss wie Nachtblau-Duft. Improvisirte Variationen über „Heil Dir im Siegerkranz“, mit der linken Hand allein und doch so eisern gespielt, wie Götz mit der seinigen eiserne Victoria-Kränze zu hämmern pflegte, und das gleich auf den Schädeln selber, für die er sie bestimmt.“

Kann die officiöse Presse in ganz Berlin keinen besseren musicalischen Referenten finden?

Weimar, 30. Jan. Wir hatten hier gestern zur Nachfeier von Mozart's Geburtstag „Die Tonkunst und vier deutsche Meister“, Festdichtung mit Musik und lebenden Bildern von Dr. Julius Pabst. Hierauf „Don Juan“. Das Haus war überfüllt und die Dichtung, wie die überaus schön und sinnig arrangirten Bilder fanden stürmischen Beifall. Als zuletzt am Horizont die vier Sterne sichtbar wurden, in denen die Namen Gluck, Beethoven, Mozart, Weber glänzten, als in poetischer Zusammenstellung die Gestalten aus „Iphigenie“, „Fidelio“, „Don Juan“, „Preciosa“ sich unter diesem Himmel zeigten und die göttliche, ewig junge Musik der Vergangenheit dazu ertönte, da dachten wir, ob wohl nach hundert Jahren die jetzt so viel genannten Meister der Zukunft mit gleichem Enthusiasmus begrüsst und gefeiert werden würden.

Ankündigungen.

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