

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 31.

KÖLN, 30. Juli 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Aus London (Die Fidelio-Ouverturen — Dr. Schmid aus Wien — Adelina Patti — Gounod's „Mireille“ — Concerte: Benedict; Arditi). Von C. A. — Beurtheilung. Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von A. Dörffel. Von W. — Nachträge und Berichtigungen zu von Köchel's Verzeichniss der Werke Mozart's. — Aus den rheinischen Bädern. Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Weimar, Gutzkow's Jubiläum — Wien, Figaro's Hochzeit — Spa, Concert).

Aus London.

(Schluss. S. Nr. 28.)

(Die Fidelio-Ouverturen — Dr. Schmid aus Wien — Adelina Patti — Gounod's „Mireille“ — Concerte: Benedict; Arditi.)

Den 23. Juli 1864.

Ich muss noch einmal auf die Fidelio-Aufführungen zurückkommen, denn es wird Ihnen zu besonderer Genugthuung gereichen, zu erfahren, dass Ihre oft wiederholte Rüge über den Missbrauch, der an den deutschen Theatern mit der Einschaltung der so genannten Leonoren-Ouverture zwischen dem ersten und zweiten Acte getrieben wird, hier in England die verdiente Beachtung gefunden hat. Ihr Vorschlag, dass man endlich den Muth haben sollte, das Urtheil der Wiener von 1805 zu cassiren und die von Beethoven ursprünglich zur Eröffnung der Oper geschriebene grosse Ouverture in *C-dur* an ihre richtige Stelle zu setzen, ist bei der zweiten und den folgenden Vorstellungen des Fidelio in *Her Majesty's Theatre* ausgeführt worden, und zwar von einem Italiäner, dem Capellmeister Arditi, der mithin den deutschen Capellmeistern dieses Mal in der richtigen Wiederherstellung des grössten Werkes dramatischer Tonkunst zugekommen ist.

Bei der ersten Aufführung folgte Arditi ebenfalls dem Gebrauche, der sich in den letzten Jahren in Deutschland so eingewurzelt hat, wie das bei manchem Falschen und Krankhaften oft der Fall ist, dass man eine Aufführung ohne die *C-dur*-Ouverture als Zwischenact-Musik sogar für unvollständig hält! Er begann mit der *E-dur*-Ouverture und gab vor dem zweiten Acte die andere in *C-dur*. Aber er fühlte, dass durch die Einschlebung an dieser Stelle die ganze Bedeutung dieses Sinfoniesatzes selbst verloren geht, dass ferner der Trompetenstoss den Eindruck der kurz darauf durch denselben herbeigeführten Entscheidung der Handlung auf der Bühne abschwächt, dass endlich das herrliche *Grave* in *F-moll*, welches Beethoven

mit Absicht als *Introduzione*, als wirkliche Zwischenact-Musik, zur Vorbereitung auf den Monolog Florestan's im Kerker geschrieben hat, durch die unmittelbare Folge auf den jubelnden Schluss der *C-dur*-Ouverture die Intention des Componisten geradezu verkehrt — und somit beschloss Arditi, den Fidelio ganz im wahren Geiste Beethoven's herzustellen, legte bei der zweiten Aufführung die *E-dur*-Ouverture ganz bei Seite und begann die Oper mit der grossen Ouverture in *C*. Ein wahrer Sturm von Applaus war sein Lohn, und die Ouverture musste wiederholt werden.

[Mit Recht fühlte das londoner Publicum, dass dieses Tongemälde an diese Stelle gehöre; in der Mitte der Oper ist es durch nichts zu rechtfertigen, denn es zerreisst den Zusammenhang zwischen beiden Acten und zerstört die dramatisch-musicalische Einheit des Werkes, eine Einheit, die kein anderer Opern-Componist so meisterhaft durchgeführt hat, wie Beethoven in seinem Fidelio, jene Einheit des Charakters der ganzen Musik, welche allein das Genie herzustellen vermag, wogegen die jetzt beliebten Wiederholungen oder Anklänge an irgend ein Thema, sei es ein Volkslied, oder ein Choral, oder gar ein persönliches Instrumental-Motiv, wie im Lohengrin, als ärmlicher Nothbehelf einer raffinirenden Reflexion erscheinen. Die *C-dur*-Ouverture ist ein Gemälde der ganzen Oper; sie ist mehr als ein Prolog oder als eine Einleitung, mehr als ein sinfonistischer Satz, der den Zuhörer in die Stimmung für die Auffassung des auszuführenden Drama's versetzen soll — sie ist die herrlichste Programm-Musik, die jemals geschrieben worden ist. Ihr Programm ist die Handlung der Oper von Anfang bis zu Ende, nicht etwa vom Anfang bis zur Mitte, oder gar von der Mitte bis zum Schlusse derselben. Die Leiden des Gefangenen und Verschmachtenden, Liebe und Treue der heldischen Gattin, Hoffnung und Glauben, Rettung und Freiheit — alles das sprechen die Töne aus von dem spannenden Anfange und

den rührenden Melodien des Adagio's an bis zu dem jubelnden Aufschwunge des Schlusssatzes. Wie kann man nur einen Augenblick Bedenken tragen, dieses grosse Tonbild, das uns das ganze Drama in seinen Hauptmomenten darstellt, nicht dahin zu stellen, wo es allein seine Berechtigung durch seine poetische und musicalische Bedeutung hat! Hat uns vor dem Drama das Orchester das Bild des Ganzen in der schönsten Farbengebung, welche die Tonkunst erreichen kann, vorgeführt, dann reiht sich die Entwicklung der Handlung im Einzelnen folgerichtig daran und führt uns von Scene zu Scene in fortwährender Spannung und Steigerung der Theilnahme bis zu dem Momente der Errettung und dem Jubel der befreiten Unschuld, in den ein ganzes Volk einstimmt, wie es uns früher der Trompetenstoss und der schwungvolle Schluss in der Overture ahnen liessen.

Ausser diesem Hauptgrunde für die Wiedereinsetzung der *C-dur*-Overture in ihr Recht spricht gegen die Stellung, die man ihr in der Mitte der Oper anzuweisen den Einfall gehabt hat, vollends noch der durch diese Stellung ganz und gar zerrissene Zusammenhang des zweiten Actes mit dem ersten. Nach dem Finale des ersten Actes klingt die düstere Stimmung, welche der Chor der Gefangenen, die Wuth Pizarro's, die schreckliche Besänftigung des Bösewichts durch die Erinnerung an sein Opfer, der Abschied der armen Kerkerbewohner vom Sonnenlichte erregt haben, in uns fort. Der bangen Ahnung über das Schicksal des unschuldig Verfolgten gibt die Musik (das *Grave* in *F-moll*), welche die Kerker-scene, die uns das unglückliche Opfer zum ersten Male vor Augen stellt, einleitet, Ausdruck. Was soll nun dazwischen das jubelnde Finale der *C-dur*-Overture? Das Meisterstück einer dramatisch-symphonischen Dichtung wird, weil in eine falsche Stellung gebracht, zu einer blossen Concert-Overture. — L. B.]

Uebrigens können Publicum und Kritik noch immer nicht von der Bewunderung zurückkommen, welche Fräulein Tietjens als Leonore erregt hat. Sie stellen sie der Schröder-Devrient ganz gleich und erheben sie über die Malibran und Cruvelli; jene war die erste Leonore in England im Jahre 1835 in Coventgarden. Auch im Drury-lane-Theater ist früher *Fidelio* in englischer Sprache gegeben worden, wobei Staudigl den Pizarro sang.

Ausser Dr. Gunz hat hier noch ein anderer deutscher Sänger, Dr. Schmid vom Hof-Operntheater zu Wien, grossen Erfolg gehabt. Herr Karl Rudolf Schmid ist ein Schweizer, ein Predigerssohn aus Aarau, der sich dem Studium der Medicin widmete, aber, weil mit einer wundervollen Bassstimme begabt, schon als Student in Tübingen von vielen Musikern, namentlich auch von dem Com-

ponisten Silcher, der mehrere Lieder für ihn schrieb, dringend aufgefordert wurde, auf die Bühne zu gehen. Allein er schlug das Anerbieten des Hoftheater-Intendanten in Stuttgart, ihn auf der Stelle zu engagiren, aus und kam erst später, nachdem er seine Studien beendet, auf einer wissenschaftlichen Reise durch Deutschland, die ihn nach Dresden führte, zu dem Entschlusse, sich der Kunst zu widmen. Nach kaum halbjährigen Gesangstudien trat er als Sarastro in der *Zauberflöte* mit ausserordentlichem Beifalle auf. Er mochte damals etwa vierundzwanzig Jahre alt sein *). Ein festes Engagement nahm er erst in Wien an, wo er Anfangs nach Staudigl einen schweren Stand hatte, aber bald als Sarastro, Osmin, Figaro, Caspar, Rocco u. s. w. Liebling des Publicums wurde. Herr Gye hörte ihn im Frühjahre zu Wien und bewog ihn, ein Engagement auf die Season in London an Coventgarden anzunehmen. Er trat hier als Orovist in der *Norma* auf und schuf sich sogleich eine hohe Stellung in der musicalischen Welt Londons, die er sowohl durch die Ausführung anderer Opern-Partieen, als durch seine Vorträge in den Concerten der neuen philharmonischen Gesellschaft und im Krystallpalaste bedeutend gehoben hat. Man war hier darüber einig, dass es gegenwärtig wohl keine schönere Bassstimme gebe, als die seinige. Die Partieen des Marcel und Bertram waren ihm ebenfalls bereits zugetheilt, als er krank wurde und London verlassen musste, um seine Gesundheit wieder herzustellen.

Ueber Adelina Patti als fünftes „Gretchen“ kann man nur sagen: sie entzückt. Auch der nüchternste der Kritiker kann ihrem Zauber nicht widerstehen, das ist buchstäbliche Wahrheit. Dass es aber vorzüglich die Schönheit ist, welche diesen Zauber ausübt, ist eben so wahr; Anmuth und Liebreiz in der Erscheinung und in Spiel, Stimme und Gesang, Alles ist bei ihr nur im Dienste der Schönheit und Jugend und erhält den fesselnden Reiz hauptsächlich von diesen. Nach dem Schlusse der Saison wird sie in Verbindung mit Joachim und Madame Goddard Concerte geben, wenigstens kündigen die Zeitungen bereits das Auftreten dieses Trio's in dem Seebade zu Boulogne in Frankreich an.

Beide Opern-Directionen geben noch eine Nachreihe von Vorstellungen zu mässigeren Preisen mit demselben Künstler-Personale, die sich bis in den August hineinziehen werden. Tietjens, Patti und Artôt sind die Haupt-Magnete; Adelina erneuert nach dem Urtheile der Chronisten der hiesigen Oper das *Lind-Fieber* früherer Zeit in London. Dennoch hält ihr die Artôt als „*Traviata*“ und sogar als sechstes „Gretchen“ (zum ersten Male am 19.

*) Schmid ist den 9. April 1827 geboren.

d. Mts.) die Wage, — *Her Majesty's Theatre* hat zum Ende der Season Gounod's neueste Oper „Mireille“ (*Mirella*) mit der Tietjens in der Titelrolle auf die Scene gebracht. Die Oper gefällt und hat so gezogen, dass Herr Mapleson statt des angekündigten Pasticcio die vierte oder fünfte Wiederholung davon zu seiner Benefiz-Vorstellung gewählt hat. Ich begnüge mich mit dem historischen Berichte dieses Erfolges um so eher, da Ihre Zeitung bereits einen ausführlichen Artikel aus Paris über das Buch und die Musik dieser letzten dramatischen Schöpfung des Componisten gebracht hat. So viel möchte ich aber doch prophezeien, dass, wenn die „Mireille“ nach Deutschland kommt, Gounod gewahr werden wird, wie sehr dem Erfolge seines „Faust“ der alte Goethe vorgearbeitet hat! — Ausserdem gibt man von Opern nicht italiänischer Componisten auch noch Flotow's „Martha“ und hat sogar Meyerbeer's „Etoile du Nord“ (mit der Miolan) wieder hervorgeholt und ihm durch glänzende Ausstattung Erfolg bei der Menge verschafft.

Sie wissen, dass die Concerte in der londoner Season unzählbar wie die Sterne sind, obwohl in ihnen nicht immer Sterne glänzen. Die Zahl der Virtuosen und Virtuosinnen ist Legion. Als Heerführer — jedoch ohne sich um die Operationen seines Heeres zu kümmern — erschien auch dieses Jahr wieder Joachim, sowohl in den populären Montags-Concerten und den Abonnements-Concerten beider philharmonischen Gesellschaften, als in den Quartett-Vereinen und unzähligen Matineen.

Sie kennen die endlosen Programme der Jahres-Concerte der hier ansässigen Künstler: allein der Luxus, der darin mit der Anzahl der Stücke und den Namen aller Kunstgrößen getrieben wird, die London jetzt mehr wie je an der Themse versammelt, überstieg doch dieses Mal alles bisher Dagewesene.

Wie immer, so war auch in diesem Jahre Benedict's „Morgen-Concert“ — das, beiläufig gesagt, erst nach sechs Uhr Nachmittags aus war! — ein Congress aller musicalischen Mächte und ihrer Vertreter.

Benedict wohnt jetzt seit beinahe dreissig Jahren in London und nimmt eine Stellung ein, die seit Händel kein ausländischer Musiker sich hier errungen hat. Er kam mit der Malibran hieher, welche der erste und mächtige Hebel seines Emporkommens wurde. Durch die Sachen, welche er für die grosse Sängerin schrieb, und durch die Gunst, die sein Lehrer C. M. von Weber ihm bewiesen, fand er zuerst Eingang in die musicalischen Kreise; sein Talent als Componist und Lehrer, und ein liebenswürdiger und edler Charakter, verbunden mit ausgezeichnetem gesellschaftlichem Tacte, brachen ihm von Jahr zu Jahr breitere Bahn, so dass er vorzugsweise der Künstler der hiesigen

Aristokratie wurde und sich in dieser ehrenvollen und zugleich sehr einträglichen Stellung durch die genannten Eigenschaften immer mehr befestigte.

Man ist gewohnt, in seinem Monster-Concerte alljährlich alles zu hören, was die jedesmalige Season von Künstler-Berühmtheiten aufzuweisen hat. Dies und das allgemeine Wohlwollen, das ihm entgegenkommt, hatte denn auch im Juni den Saal von St. James Hall mit einer so glänzenden Zuhörerschaft gefüllt, wie vielleicht noch nie darin vereinigt gewesen war.

Von Benedict's eigenen Compositionen kamen vor zunächst die Romanze aus „*The Lily of Killarney*“, von Giuglini gesungen; dann die Cantate „Richard Löwenherz“ für Soli, Chor (die Mitglieder des von Benedict gestifteten und geleiteten Singvereins), welche er für das letzte Musikfest in Norwich geschrieben; die Damen Parepa und Sinton-Dolby und die Herren Sims Reeves und Santley sangen die Soli. Dann eine Auswahl von Gesängen aus Benedict's Operette: „Die Gesangesbraut“, welche vor Kurzem in dem Concerte von Louise Vinning (die auch jetzt eine Partie übernommen hatte) mit Beifall aufgeführt worden war. Neben einem hübschen Terzett für Frauenstimmen sprachen das Publicum die freilich etwas stark auf Effect berechneten Arien des Soprans mit obligater Harfe und des Baritons mit obligatem *Cornet a Piston* am meisten an. Ausserdem hatte der Concertgeber Schulhoff's *Carneval von Venedig* für Carlotta Patti arrangirt, womit diese Furore machte; Miss Arabella Goddard spielte eine Pianoforte-Phantasie von ihm, eine andere über irische Melodien trug er selbst vor und spielte auch noch mit George Osborne ein Duo von dessen Composition für zwei Flügel über Thema's aus Gounod's Faust. — Man sieht, dass Benedict selbst genug und übergenuß für sein Concert und in seinem Concerte gethan; zugleich bemerkt man aber auch, was für ein Genre von Compositionen dem hohen Publicum allhier genehm ist.

Davor und dazwischen kamen Beethoven's *Fidelio-Ouverture*, Mozart's *Ave verum* (vom Singverein gesungen), die zweite Sarastro-Arie, ein Bolero für Sopran von Auber, Chopin's *Berceuse* und Clavierstücke von Litolff, Duett von Nicolai, Arie von Pixis (Fräulein Bettelheim), Scene der Agathe (Frau Harriers-Wippern, mit ungeheurem Applaus empfangen) u. s. w.

Damit habe ich aber noch kaum die Hälfte der Gerichte genannt, welche der Wirth dieses reichen musicalischen Bankets seinen hohen Gästen vorsetzte. Da sangen noch die Damen Georgi, Vinning, Trebelli, Carlotta Patti, Volpini, Dolby, Leschetitzki, Enequist, Liebhardt und ein paar Schülerinnen Bene-

dict's; ferner die Sänger Fricker, Gunz, Gordoni, Bettini, Delle Sedie u. s. w. Es ist unmöglich, die Liste vollständig zu geben. Nur zwei Nummern verdienen noch Erwähnung: eine Phantasie für Violoncell, von Piatti componirt und gespielt, und dann die unstreitig interessanteste und vollkommenste Leistung des ganzen Concert-Nachmittags: Spohr's Concertante für zwei Violinen, vorgetragen von Joachim und Wieniawski. — Das Concert schloss mit Mendelssohn's „Hochzeitsmarsch“.

In derselben Woche gab Arditi, der Capellmeister Mapleson's in *Her Majesty's Theatre*, ein ähnliches Monster-Concert in dem genannten Theater, wobei ausser sämtlichen Kräften dieser Opernbühne für Solo und Chor noch die Damen Lemmens-Sherrington und Goddard betheilig waren. Das Programm war ebenfalls bunt genug und mischte hier, wie dort, Salonstücke und classische Musik durch einander. Auszuzeichnen waren fünf oder sechs Nummern aus Rossini's *Stabat mater* mit dem prächtigen Solo-Quartett: Tietjens, Trebelli, Giuglini und Santley; dann der dritte Act von Nicolai's „Lustigen Weibern“ — köstliche Zusammenstellung! aber vortrefflich gesungen von Tietjens, Bettelheim, Junca, Gassier und Santley; ferner Mendelssohn's *G-moll*-Concert für Pianoforte vollständig (Madame Goddard), Arditi's „*Garibaldi*“, ein *Canto nazionale*, für Garibaldi's Anwesenheit im Krystallpalaste geschrieben und vom Chor mit Orchester und Militärmusik ausgeführt, und ein Salon-Duo für Pianoforte und Violine von Arditi und Benedict gemeinschaftlich componirt. Da Herr Arditi eine brillante Einnahme gemacht hat, so wird er wohl diesen ersten Versuch eines Concertes zu seinem Vortheil alljährlich wiederholen.

Von deutschen Violinisten haben — ausser Deichmann, der, hier ansässig und beliebt, auch alljährlich ein recht besuchtes Concert gibt — noch Fräulein Amelie Bidò und Herr Lauterbach mit Beifall gespielt; von Pianisten hat Alfred Jaell in mehreren Privat-Concerten, vor Allem aber in der neuen philharmonischen Gesellschaft mit Beethoven's *C-moll*-Concert und der darin eingelegten Cadenz einen grossen Triumph gefeiert. In demselben Concerte sangen Carlotta Patti und Wachtel, beide mit ungeheurem Applaus. Aufsehen hat die fünfzehnjährige Maria Krebs aus Dresden als Clavierspielerin gemacht, um so mehr, da das Pianoforte dasjenige Instrument ist, für welches sich jetzt auch die Engländerinnen vorzugsweise ausbilden, so dass London allein schon über ein Dutzend Concertspielerinnen liefert.

Mit den Concerten der grossen Musik-Gesellschaften geht es so fort wie seit Jahren; man hört gute Orchester-

leistungen und gute Instrumente, die neben der Akustik der Concertsäle eine Hauptursache des überraschenden Gesamtones der hiesigen Orchester sind, so dass die Ausführung der Sinfonien an Klangfülle und Kraft denen in Köln überlegen ist, an Geist der Auffassung und Feinheit des Ausdrucks aber vor jenen zurücktreten muss.

Hier haben Sie eine Uebersicht über die diesjährige Season, in der ich aus der Ueberfülle des Stoffes mich auf das beschränkt habe, was drüben am meisten interessiren dürfte, dennoch aber nichts übergangen zu haben glaube, was durch sein wirkliches Auftauchen aus der Flut erwähnenswerth ist. Man könnte auf den londoner Musikstrom anwenden, was der alte Horaz vom Lucilius sagt: *Cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles.*

C. A.

Beurtheilung.

Instrumentationslehre von Hector Berlioz.

Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörfel. Leipzig, Verlag von Gustav Heinze. 1864. Textseiten IV und 285. Noten- und Zeichentafeln 70 Seiten.

Mag man über H. Berlioz als Componist verschieden denken; durch seine Instrumentationslehre hat sich derselbe ein wirklich durchgreifendes Verdienst erworben, in so fern er hier zuerst mit Einsicht und Gründlichkeit die Technik der von unseren Meistern Gluck, Mozart, Beethoven u. s. w. angewandten Instrumente entwickelte. Wohl finden wir bei Erwähnung seines Riesen-Orchesters und anderer Punkte manche Ueberspanntheiten und vielfach den Hang zum Aeusserlichen; davon abgesehen, bleibt aber das Werk für jeden Kunstjünger ein sehr empfehlenswerthes. Bisher existirten von diesem gut französisch geschriebenen Werke zwei deutsche Uebersetzungen, eine von Leibrock (als Auszug) und eine andere von Grünbaum, bei Schlesinger in Berlin erschienen. Erstere ist in ihrer Unvollkommenheit kaum zu gebrauchen, und letztere, obgleich sie zu dem deutschen Texte noch den französischen gibt, ist wegen des enormen Preises von 8 Thalern für praktische Musiker nicht leicht zugänglich und übrigens auch schon seit geraumer Zeit vergriffen. Daher ist es ein sehr zu achtendes Unternehmen, dass die Verlagshandlung von Gustav Heinze, wo auch die vollständigen Schriften von Berlioz erschienen sind, eine von Berlioz autorisirte deutsche Ausgabe der Instrumentationslehre zu dem billigen Preise von 1¹/₂ Thaler veranstalten liess, und zwar durch einen Mann, welcher in Leipzig schon längst den Ruf des vorzüglichsten musicalischen Correctors genießt

und früher als musicalischer Schriftsteller manchen beachtenswerthen Artikel geliefert hat. Die Gründlichkeit unseres Uebersetzers Alfred Dörffel ist längst bekannt, so dass Berlioz selbst in seinem Vorworte zu der vorliegenden deutschen Bearbeitung seiner Instrumentationslehre mit Recht sagen konnte: „Dieselbe wurde von einem Manne unternommen, der als Musiker eben so bewährt, wie als Schriftsteller geachtet ist.“

Die Anordnung dieser Bearbeitung besteht nun darin, dass die kleineren, grösstentheils nur das rein Technische begründenden Notenbeispiele und Zeichen für die Direction des Orchesters in verschiedenen Tactarten als Anhang gedruckt sind, auf welchen im Texte selbst verwiesen wird, was bei der leichten Handhabung einer Octav-Ausgabe weiter keine Unbequemlichkeiten verursacht. Um nun auch dem Unbemittelteren die Anschaffung des Werkes zu ermöglichen, sind die grösseren Partitur-Beispiele, welche Auszüge aus bereits gedruckten Werken enthalten und auf die im Texte überall ausführlich hingewiesen ist, ausgelassen worden. Die Verlags-handlung hat aber dieselben in einem separaten Hefte zu dem billigen Preise von 1¹/₂ Thaler netto nachfolgen lassen, so dass es Jedem freisteht, entweder dieses Supplement anzuschaffen oder von den citirten Partituren durch directe Einsicht Kenntniss zu nehmen.

Was nun die Uebersetzung anlangt, so ist dieselbe in correctem Deutsch geschrieben, ohne Haschen nach feuilletonistischen Phrasen, und trifft bei Vermeidung von Fremdwörtern meistentheils in richtig gewähltem Ausdrucke unter Anwendung der gangbaren musicalisch-technischen Bezeichnungen den Sinn des Originals. Abgesehen von dem Leibrock'schen Auszuge, steht auch die Dörffel'sche Bearbeitung mit der erwähnten Schlesinger'schen Ausgabe mindestens in gleichem Range, was sich bei vorhandenem Raume leicht ausführlich nachweisen lässt. Um hier nur in der Kürze Einiges anzuführen, so heisst es im Original: *A aucune époque de l'histoire de la musique on n'a parlé autant qu'on le fait aujourd'hui de l'Instrumentation.* Diese Stelle übersetzt Grünbaum: „In keiner Zeit-Epoche der Geschichte der Musik ist so viel die Rede gewesen von der Instrumentation, als heutzutage.“ — Der Ausdruck „Zeit-Epoche“ ist ein *idem ad idem*, aber keine Uebersetzung; denn *époque* = Epoche, vom griechischen *ἐποχή* herzuleiten, heisst im einfachen Sprachgebrauche „Zeit-Abschnitt“, d. h. eine näher zu bestimmende Zeit. Man hat also bei der Uebersetzung nur die Wahl zwischen dem Fremdworte „Epoche“ oder dem deutschen Worte „Zeit“, kann aber nicht beide zu einem Worte zusammensetzen. Daher übersetzt Dörffel richtiger, als Grünbaum: „Zu keiner Zeit der Musikgeschichte hat

man so viel von der Instrumentation gesprochen, als es heutzutage geschieht.“ Im weiteren Verlaufe übersetzt jedoch Dörffel „*prétexte*“ etwas frei mit „Unterlage“, wohingegen Grünbaum wörtlicher „Vorwand“ gebraucht u. s. w. So finden wir in ähnlicher Weise manche Partien bei Dörffel besser übersetzt, und manche andere würden wiederum in der Schlesinger'schen Ausgabe vorzuziehen sein.

Da nun also beide Uebersetzungen in gleichem Range stehen, ausserdem aber die Dörffel'sche Bearbeitung bei schönerer Ausstattung auch vollständiger ist, als die Grünbaum'sche, indem letztere die Abschnitte „Der Orchester-Dirigent“ und „Neue Instrumente“ gar nicht enthält, und weil endlich bei der grossen Billigkeit auch noch die Partitur-Beispiele nach den besten Partitur-Ausgaben hergestellt sind, wie z. B. die Beispiele aus Beethoven nach der neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel: so ist es wohl leicht zu begreifen, dass die meisten Kritiker mit Recht die durch Heinze veranlasste Dörffel'sche Ausgabe höher stellen, als die durch Schlesinger dem Publicum übergebene. Um so sonderbarer finden wir daher, dass die „Allgemeine Musicalische Zeitung“ in Leipzig in Nr. 15 bei unzulänglichen Angaben von theilweise sogar unrichtig aufgefassten Sätzen, zu denen auch der von der erwähnten „Zeit-Epoche“ zählt, zum Nachtheile der vorliegenden Bearbeitung behauptet, dass Herr Dörffel „vollkommen Französisch verstehe, aber kein gutes Deutsch schreibe“, und dass dessen Bearbeitung „entschieden und mitunter (?) tief unter der älteren berliner stehe“. „Letztere,“ so heisst es dort weiter, „von C. A. Grünbaum verfasst, lag Herrn Dörffel offenbar vor; wo dieser sie abänderte, hat er sie nur verschlechtert.“ Gegen diesen persönlichen Angriff verwahrt sich Herr Dörffel in Nr. 18 derselben Zeitung und erklärt jene Behauptung für Unwahrheit. Unserer Ansicht nach war diese Verwahrung eigentlich ganz überflüssig, da jeder unbefangene Leser sofort den Widerspruch erkennen musste, welcher in den Worten liegt, dass Herr Dörffel „vollkommen Französisch verstehe“, und hierzu im Gegensatze, dass derselbe die Grünbaum'sche „Uebersetzung“ nur „abänderte“ und „verschlechterte“, sich also um das französische Original gar nicht besonders kümmerte. Zu der Verwahrung des Herrn Dörffel macht die Redaction der Allgemeinen Musicalischen Zeitung noch die Bemerkung, dass „im literarischen Verkehr das Vorliegen einer früheren Uebersetzung nicht so verstanden werde, als habe der spätere Uebersetzer Zeile für Zeile verglichen, sondern nur, dass er sie gekannt habe. Damit entfalle zugleich für Herrn Dörffel der Grund, seine persönliche Ehre angetastet zu finden“. Wenn wir auch über die bei genannter Re-

daction nicht ungewöhnliche Begriffsverwirrung hinwegsehen wollten, wo bleibt aber die angebliche „Abänderung“ und „Verschlechterung“? Warum erwähnt die Redaction diese ehrverletzenden Behauptungen nicht? Jedenfalls schreiben wir dies, wie alle anderen in die Oeffentlichkeit gelangten Tactlosigkeiten dieser Art, dem Mangel an wissenschaftlicher Bildung zu, durch welche ja erst im Vereine mit musicalischer Erkenntniss logisch richtige Schlüsse in Bezug auf musicalische Gegenstände ermöglicht werden. Urtheile und Schlüsse, welche sich allein auf autodidaktisches Musicantenthum stützen, werden auch bei der „besten Gesinnung“ immer unreif und unvollständig bleiben.

Leipzig.

W.

Nachträge und Berichtigungen zu von Köchel's Verzeichniss der Werke Mozart's*).

Die leipziger Allgemeine Musicalische Zeitung enthält in ihrer Nr. 29 d. J. die von Herrn von Köchel selbst gegebenen Nachträge zu dessen thematischem Kataloge der Werke Mozart's.

Diese Nachträge beziehen sich hauptsächlich auf die Existenz Mozart'scher Autographen an verschiedenen Orten und geben auch Nachrichten über einzelne, nur handschriftlich vorhandene Compositionen, welche letztere jedoch nicht von besonderer Bedeutung scheinen. Von allgemeinerem, nicht bloss für die urkundliche Geschichte wichtigem Interesse sind folgende Rubriken der Nachträge. (Die Nummern beziehen sich auf das von Köchel'sche Verzeichniss.)

86. Antiphone: *Quaerite primum regnum Dei*. F. J. Fétis führt in der II. Auflage seiner *Biogr. universelle des musiciens*, T. VI 227 ff. eine von der bekannten verschiedene Bearbeitung des Antiphons an, die wirklich von Mozart herrühren und, mit seinem Namen versehen, in einem Miscellaneenbuche im Archive der *Accademia filarmonica* zu Bologna sich befinden soll, zugleich mit jener früher bekannten, über welche Mozart das *Diploma magistrale* erhalten hat; diese letzte sei aber eine Arbeit P. Martini's und von Mozart nur abgeschrieben worden. Diese Daten rühren von Gaetano Gaspari, Capellmeister am Dome zu Bologna, her, der in seinem Discorso „*La Musica in Bologna*“ nur ganz dunkel sich dahin ausspricht, P. Martini sei Mozart bei Erlangung des *Diploma magistrale* behülflich gewesen, während er in zwei Privatbriefen die oben erwähnte Meinung aufstellt. Directe Beweise dafür kann Gaspari nicht aufführen, ja, nicht einmal wahr-

scheinlich machen, wie es möglich gewesen sei, die ganze Körperschaft der *Societa filarmonica* selbst unter der angenommenen Voraussetzung irre zu führen, abgesehen davon, dass der deutsche Meister Leopold Mozart und sein Sohn Wolfgang zu einem solchen „*inganno innocente*“ (wie Gaspari euphemistisch diesen groben Betrug nennt) gewiss nicht die Hand geboten hätten.

87. *Mitridate, Rè di Ponto*. Oper. Wie Leopold von Sonnleithner bereits in der *Caecilia*, XXIII, 92, dem Textbuche zufolge richtig bemerkte, dass die Oper nicht mit der Arie 22: „*Gia dagli ochj il velo è tolto*“, abschliesse, wie dies in der einzigen damals bekannten unvollständigen Partitur im *Conservatoire de musique* in Paris der Fall ist, sondern mit einem Quintett: „*Non si ceda al campidoglio*“, so fand es sich auch bestätigt, als ich die Abschrift im *British Museum* in London in dieser Richtung nachsah. Diese schön geschriebene Partitur wurde dem genannten Museum von Mr. Domenico Dragonetti vermacht, der als geschickter Contrabassist in London längere Zeit lebte.

315a. 8 Minuette mit Trio für Clavier. Comp. *1778. Nach dem Charakter der Handschrift Autograph im Besitze von Mr. Eug. Sauzay in Paris (1864, April K.). 2 Blätter mit drei beschriebenen Seiten, Querformat, zehnseitig. Ausgabe: keine. Diese acht Tänze waren bis nun völlig unbekannt. Sie sind im Autograph ohne Aufschrift, ihrer Bewegung nach Minuette mit Trio, mit Ausnahme von Nr. 8, welcher kein Trio, eine abweichende Bewegung und 18 Tacte hat. — Aus der Behandlung des Basses und dem Umstande, dass Mozart bisweilen aus seinen Tanz-Compositionen für Orchester einen Clavier-Auszug machte, hat man Grund, zu glauben, dass auch diese acht Tänze ursprünglich für Orchester componirt waren.

329. Sonate für Orgel und Orchester. Autograph: Im Besitze von Mr. Villot in Paris (1864, Mai K.). Ueberschrift: „*Sonata*“. Ausgabe: Keine.

387. Quartett für Streich-Instrumente. Autograph: Im Besitze von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864. April K.). Ueberschrift: „*Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart mp. li 31 di dicembre 1782 in Vienna*“. 12 Blätter mit 23 beschriebenen Seiten, Querformat, 12seitig. Mr. C. W. C. Plowden ist der beneidenswerthe Besitzer der Autographe nicht nur der sechs Jos. Haydn gewidmeten Quartette (387, 421, 428, 458, 464, 465), sondern auch jener drei, welche dem Könige von Preussen dedicirt sind (575, 589, 590), so wie des vereinzelt gebliebenen Quartetts 499 aus jener Periode; also aller zehn Perlen der Quartette Mozart's.

492. *Le Nozze di Figaro*. Oper. Autograph: Im Besitze von N. Simrock in Bonn, der es von Volkmar

*) Vergl. Jahrgang X, Nr. 31 vom 2. August 1862.

Schurig an sich brachte (1864, Mai K.). Das Autograph ist in zwei Papierbänden gebunden. Die Ueberschrift auf dem Papier-Umschlage des I. Bandes, welcher die Acte I. und II. enthält, ist von fremder Hand; die Ueberschrift Mozart's auf dem II. Bande lautet: „Figaro's Hochzeit, dritter und vierter Act, von Mozart.“ Der I. Band enthält auf 164 Blättern 322 beschriebene Seiten; der II. Band auf 139 Blättern 265 beschriebene Seiten Querformat, 10- und 12zeilig. — Die trockenen Recitative sind an Ort und Stelle eingeschaltet. Die Partitur der Blas-Instrumente zu mehreren Nummern ist am Schlusse auf 13 Blättern besonders geschrieben angehängt. — Das Recitativ zu Arie 27 (Figaro: „*Tutto è disposto*“) ist auf zwei Blättern von fremder Hand geschrieben. (Das Autograph davon besitzt C. A. André.) — Eben so hat eine fremde Hand der ganzen Oper einen deutschen Text beigefügt. Die Overture hat die Ueberschrift: „*Sinfonia*“, und das Tempo: „*Presto*“ (nicht *Allegro assai* einiger gedruckten Ausgaben).

620. Die Zauberflöte. Oper. Autograph: In der königlichen Bibliothek zu Berlin (1863, Sept., Espagne).

Aus den rheinischen Bädern.

Musicalische Unterhaltungen sind, wie für alle geselligen Vereinigungen, so auch für die Cur- und Vergnügungsgäste in den Bädern Bedürfniss geworden. Aber es ist schwer, in der Befriedigung der Ansprüche eines Bade-Publicums in dieser Beziehung den rechten Ton zu treffen. Die Cursaal-Verwaltung in Ems ist von der richtigen Ansicht ausgegangen, dass für ihr Publicum vorzugsweise der heiteren Kunst gehuldigt werden müsse, und deshalb bietet sie ihm die komischen Operetten der Franzosen im Original dar, da die französische Sprache ja auch allein das Verständniss des Textes bei einer Zuhörerschaft aus allen Nationalitäten vermitteln kann. Besonders bringt sie die neuen Buffo-Operetten von Jakob Offenbach, dem Erfinder und Meister dieser Gattung, seit einigen Jahren stets zuerst, und so haben wir denn in diesem Monate dort wieder zwei von seinen Blüetten gesehen, die beide, vorzüglich aber die erstere, überall gefallen werden.

Ems hat kein Theater; für die Aufführungen wird im Cursaale jedesmal eine allerliebste kleine Bühne improvisirt, welche bei der Gewandtheit der französischen Truppe (aus Mitgliedern des *Théâtre lyrique* und der *Bouffes parisiens* zusammengesetzt) dem Bedürfnisse vollkommen genügt und dem Ganzen mehr den Charakter einer geselligen Reunion, als eines öffentlichen Schauspiels gibt.

Die erstere jener beiden einaetigen Neuigkeiten heisst: *Le Soldat magicien*. Die Handlung (nach einem älteren Lustspiele) stellt eine Reihe von komischen Scenen zusammen, die höchst ergötzlich sind. Sie dreht sich um den Zwist eines bürgerlichen Ehepaares aus dem vorigen Jahrhundert und um die Erscheinung eines jungen Pfeifers, der die Kammerjungfer der Madame liebt. Frau Robin ist der Quälereien durch die üble Laune ihres Mannes überdrüssig und eilt zu einem Advocaten, um sich scheiden zu lassen. Unter der

Zeit kommt Rigobert, ein blutjunges, lustiges Kerlchen, mit seinem Querpfeifchen aus Flandern vom Regimente und umarmt seine Caroline. Madame kommt zurück, der Soldat wird in ein Oberstübchen gesteckt, durch dessen rundes Fenster er ins Zimmer sehen kann. Der Advocat, den Madame nicht zu Hause getroffen, hat in seiner Eitelkeit das Billet, welches sie zurückgelassen, für eine Einladung ganz anderer Art genommen und rückt erwartungsvoll in Begleitung eines feinen Soupers heran. Aber Herr Robin schellt plötzlich: man spedirt den Advocaten sammt seinem Souper in ein zweites Nebenstübchen, das Ehepaar beginnt den häuslichen Krieg von Neuem, der lauernde Rigobert verräth sich durch ein Geräusch, tritt aber dreist heraus und er bietet sich, vermöge seiner Zauberpfeife dem zornigen und hungrigen Hausherrn ein Souper und der unglücklichen Hausfrau einen Advocaten zur Stelle zu schaffen, der ihren Antrag auf Scheidung aufnehmen solle. Er hält Wort: Erstaunen Robin's, Erklärungen Carolinens, die als echte Soubrette Alles auf sich nimmt, dem Advocaten aber höflich die Thür weist und mit Einwilligung der Herrschaft den Zauberer in Uniform zum Manne wählt.

Die Musik enthält nicht nur sehr hübsche Melodien zu den Couplets der Caroline und des kleinen Pfeifers (den eine Demoiselle Albrecht ganz vorzüglich sang und spielte), sondern auch mehrere Stücke von grösserer musicalischer Bedeutung, so dass die Operette wohl mit zu dem Besten gehört, was Offenbach geschrieben hat. Wir rechnen dahin besonders sämtliche Ensembles, namentlich ein Terzett, in welchem die Soubrette besänftigend zwischen das aufgeregte Ehepaar tritt, und vor Allem ein Quintett: „*Ça sent la truffe*“, welches ein wahres Meisterstück in Erfindung und Charakteristik und in musicalischer Factor ist. Hier und auch in der zweiten neuen Operette zeigt Offenbach, wie geschickt er die Form canonischer Imitationen für komische Effecte zu behandeln weiss; er handhabt sie so richtig wie die Alten, aber nicht so steif wie sie. Der Ausdruck der verschiedenen Empfindungen, womit die Betheiligten ihr „Es riecht nach Trüffeln“ aussprechen, der eine verwundert, der andere neugierig, der dritte ängstlich, der vierte mit unterdrücktem Appetit, ist ganz vortrefflich gefärbt. Auch ein folgendes Quartett und das Finale sind von einer Leichtigkeit im melodischen Flusse und einer Durchsichtigkeit in der Arbeit, welche nur wenigen Componisten unserer Zeit gegeben sind, da die meisten selbst in der komischen Oper den Flug der einfachen Melodie, wenn sie auch einmal einen guten Anlauf nimmt, durch gesuchte Harmonie und lärmende Instrumentirung, welche sie als schweres Gewicht ihren Schwingen anhängen, hemmen und herabziehen.

Die zweite Operette: „*Jeanne qui pleure et Jean qui rit*“, ist besonders auf Spiel und Gesang der Hauptrolle berechnet, in welcher Jeanne und Jean vereinigt sind. Diese Blüette streift mehr als der „*Soldat magicien*“ in das Gebiet der Posse hinüber, bringt aber durch die hübsche Musik und das lebendige Spiel auch den ärgsten Griesgram zum Lachen vom Anfange bis zum Ende. Abgesehen vom Spiele, ist auch die Gesang-Partie der Jeanne nicht leicht und erfordert eine vorzügliche Technik. Fräulein Albrecht war allerliebste und neben ihr der Vater des Prätendenten, ein Bass-Buffo von grossem Talente, vortrefflich.

Ausser diesen scenischen Unterhaltungen sorgt die Verwaltung in Ems aber auch für Concerte im Cursaale, und wir haben gefun-

den, dass diese sich vortheilhaft von manchen in anderen Bädern unterscheiden, indem ihre Programme nicht so arg kaleidoskopisch sind, wie man sie sonst findet. Dass man für das Auftreten berühmter Künstler sorgt, versteht sich von selbst; aber dass man z. B. in dem Concerte am 14. d. Mts. ein vollständiges Violin-Concert von Viotti in allen seinen drei Sätzen mit steigendem Applaus anhörte, welches David aus Leipzig hinreissend vortrug, das dürfte in einem Bade-Concerte zu den Seltenheiten gehören.

In Wiesbaden wohnten wir dem Concerte im Cursaale am 26. d. Mts. zur Nachfeier des Geburtsfestes des Herzogs von Nassau bei, in welchem wiederum David und Alfred Jaell mitwirkten. Beide spielten einzeln ein paar von ihren beliebten Salonstücken, erregten aber den grössten Enthusiasmus durch den Vortrag der Kreutzer gewidmeten Sonate von Beethoven. Frau Lemmens-Sherrington entzückte durch ihre vollendete Technik und Grazie im Vortrage einer Arie aus Gounod's Faust und der Bravour-Variationen aus Adam's Torreador.

Tags vorher hatten wir auf der Durchreise durch Mainz ein sehr schönes Concert gehört, welches A. Jaell mit Unterstützung von Frau Fabbri-Mulder, David, Jacquard und N. Rubinstein zum Vortheil des gelähmten Violoncellisten Kellermann veranstaltet hatte. Unter allem Trefflichen, das dargeboten wurde, glänzten besonders das Clavier-Trio in *C-moll* von Mendelssohn (Jaell, David und Jacquard), Tartini's „Teufelstriller“ (David) und Schumann's Variationen für zwei Pianoforte (Jaell und Rubinstein). Frau Fabbri-Mulder ärtete durch den Vortrag von Weber's: „Ocean, du Ungeheuer“, und zweier Lieder von Rich. Mulder grossen Beifall.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 15. Juli feierte Gutzkow sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Dramatiker; es war am 15. Juli 1839, als sein „Richard Savage“ in Frankfurt am Main zum ersten Male zur Darstellung kam. An dem Feste, das dem Dichter zu Ehren am 15. d. M. in Weimar gegeben wurde, beteiligten sich alle, welche die Bedeutung des Dichters für die deutsche Literatur würdigen. Im Namen des Vereins für Kunst und Wissenschaft, welcher der Thätigkeit des Jubilars so viel verdankt, überreichten ihm, nach einer Ansprache des Dr. Köster, Graf Kalkreuth, Geh. Hofrath Dr. Schöll und Dr. v. Schorn einen Lorberkranz. Auch von anderen Seiten, aus Weimar nicht minder als aus Berlin, Dresden, Leipzig u. a. O. waren schriftliche und telegraphische Glückwünsche in gebundener und ungebundener Rede, so wie werthvolle Andenken u. s. w. eingegangen.

Wien. Bei Gelegenheit einer der letzten Aufführungen von Mozart's „Figaro's Hochzeit“ macht der Referent der „Wiener Recensionen“ folgenden hübschen Witz: „Die übrige Besetzung war die alte geblieben, was in Bezug auf Figaro und Susanna eine doppelte Bedeutung hat, denn beim Anblicke dieses Brautpaares musste man vermuthen, dass im Titel ein Wort ausgelassen sei, da er wohl hätte lauten sollen: „Die silberne Hochzeit des Figaro“.

* **Spa**, 19. Juli. Gestern hatte der grosse Redoutensaal ein glänzendes Publicum zu einem Concerte versammelt, in welchem besonders Alfred Jaell durch Mendelssohn's Concert in *G-moll* (vollständig) und einige kleinere Stücke (Variationen von Händel

und eine Bravour-Caprice über den Walzer aus Dinorah), und der vortreffliche Violoncellist Cosmann durch einige Salonstücke von seiner Composition stürmischen Beifall davon trugen.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Concerte für Pianoforte und Orchester.

Neue Ausgabe für Pianoforte allein.

Nr. 1 in C-dur. Op. 15. n. 27 Ngr.

„ 2 in B-dur. Op. 19. n. 21 Ngr.

„ 3 in C-moll. Op. 37. n. 27 Ngr.

— — Op. 68, Sechste Symphonie (Pastoral-Symphonie). Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen von S. Bagge. 2 Thlr.

Benoit, G. de, Op. 8, Valse d'Interlaken pour Piano. 20 Ngr.

Brahms, J., Op. 29, Zwei Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a capella. Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszuge und Singstimmen.

Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her. 1 Thlr.

„ 2 Schaff' in mir, Gott, ein rein Herz. 1 Thlr.

— — Op. 30, Geistliches Lied von Paul Flemming für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Partitur und Singstimmen. 20 Ngr.

— — Op. 31, Drei Quartette für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Pianoforte. Clavier-Auszug und Singstimmen.

Nr. 1. Wechsellied zum Tanze von Goethe. 1 Thlr.

„ 2. Neckereien (Mährisch). 1 Thlr.

„ 3. Der Gang zum Liebchen (Böhmisch). 20 Ngr.

Hinrichs, F., Op. 4, Sechs Gedichte für eine Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte. 1 Thlr.

— — Op. 5, Sechs Gedichte für eine Bassstimme und Pianoforte. 1 Thlr.

Liszt, Fr., Etudes d'exécution transcendante p. Piano. Nr. 1—12, à 5 bis 20 Ngr. 5 Thlr. 15 Ngr.

Nicolaï, W. F. G., Op. 13, Drei Lieder für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 Ngr.

Rudorff, E., Op. 4, Sechs vierhändige Clavierstücke. 1 Thlr. 15 Ngr.

Neue Ausgaben von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven's Werke. Partituren.

Wellington's Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria, Op. 91. 2 Thlr.

Die Geschöpfe des Prometheus. Ballet. Op. 43. 4 Thlr. 6 Ngr.

Musik zu Egmont von Goethe. Op. 84. 2 Thlr. 3 Ngr.

Fidelio (Leonore), Oper. Op. 72. 7 Thlr. 9 Ngr.

Die Ruinen von Athen. Festspiel. Op. 113. 3 Thlr. 6 Ngr.

Der glorreiche Augenblick. Cantate. Op. 136. 2 Thlr. 27 Ngr.

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.