

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 19. August 1865.

XIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Griechische Musik (R. Westphal: Harmonik und Melopöie der Griechen — Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik). Von E. Krüger. — Das Orchester der grossen Oper in Paris. — Für Gesang: Zwölf schottische Volkslieder mit Clavierbegleitung von Max Bruch — Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Herausgegeben von Jul. Jos. Maier. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert des kölnen Männer-Gesangvereins — Aachen, Benefiz-Concert — Crefeld, Fest-Concert).

## Griechische Musik.

R. Westphal: Harmonik und Melopöie der Griechen (II. Theil der Metrik von Rossbach und Westphal). Leipzig, Teubner, 1863. LVI und 372 Seiten in Octav.

— — — Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. In zwei Abtheilungen. Breslau, Leuckart, 1864. XII und 248 Seiten in Octav.

Die vorliegenden Arbeiten des scharfsinnigen Gelehrten, den seine metrischen Studien schon früher mit musicalischen Untersuchungen in Berührung gebracht haben, gewährt überraschende Blicke in das dunkle Gebiet, dessen historische Darstellung noch kürzlich für unmöglich erklärt ward. Dieser Unmöglichkeit zum Trotz verheisst unser Verfasser eine „Geschichte im strengsten Sinne dessen, was man Geschichte nennt“ G. VI. Wenn nun sein Gegenpart in der Allg. Mus.-Ztg., 1865, Nr. 18, dem entgegen, Geschichte einer Kunst sei undenkbar ohne einen Schatz thatsächlicher Kunstwerke, daher bei den kümmerlichen Resten antiker Melodien ungleicher Beglaubigung, die zudem erst in nachclassischer Zeit aufgezeichnet worden, jede altgriechische Musikgeschichte schattenhaft bleiben müsse, so erkennen wir die Wahrheit seiner Argumente, ohne deshalb den Versuch einer Herstellung der Theorie zu verwerfen, heisse sie nun Kunstgeschichte oder anders. Denn selbst solcher Versuch kann, wiewohl unfähig, die Schönheit olympischer Siegesgesänge neu zu beleben, dennoch dem Gesamtwerke der Kunstgeschichte nützlich werden als Vorgeschichte, die man dann als Fundament einer positiven Geschichte annehme und als solche, dem Gesamtbau unentbehrlich, willkommen heisse, gleichwie die griechische Sagengeschichte als lebendiger Hintergrund der actenmässigen Geschichte unentbehrlich ist. — Der Musikgeschichte insbesondere ist wohl daran gelegen, die frühen Anfänge rationaler Ton-Systeme,

auf denen alle abendländisch entwickelte Tonkunst beruht, quellenmässig gesichert zu besitzen. Des Verfassers philologische Kunst des Forschens und Combinirens findet hier ein ergiebiges Saatsfeld; seiner Führung bezüglich der positiven Ermittlungen dürfen wir uns getrost vertrauen; und wenn einzelne hypothetische Ergebnisse mehr geistreich als zwingend erscheinen, erkennen wir doch mit Freuden, wie viel Dunkles er aufgehellt und somit der Musikgeschichte Förderung gebracht hat.

Vom vorliegenden Geschichtsbuche ist die erste (voraussichtlich kleinere) Abtheilung erschienen; sie enthält folgende Capitel: I. Uebersicht der Theorie der antiken Musik. — II. Die monodische Lyrik und die Instrumental-Musik der Griechen. (Erste Katastasis: Von Terpander bis Polymnastus): 1. Terpander und der kitharodische Nomos; 2. Clonas und die alte Aulodik; 3. Archilochus; 4. Olympus. — III. Die Monodik u. s. w. (Zweite Katastasis) von Polymnastus bis Phrynis. Die Capitel der künftigen zweiten Abtheilung sollen enthalten: (IV) Die chorische und scenische Musik der classischen Periode. (V) Die alte nachclassische Musik. (VI) Die Musik der Byzantiner, (VII) des occidentalen Mittelalters, (VIII) der Araber und die alten Musikreste nebst Inhalts-Verzeichniss. — Manches, was in diesem unvollendeten Werke fraglich erscheinen mag, findet Aufschluss in der „Harmonik und Melopöie“ u. s. w., die wir daher genöthigt sind, in die Besprechung mit hinein zu ziehen (Hm = Harmonik, G = Geschichte).

Weil unsere Kenntniss der alten Musik grossentheils auf Zeugnissen der nachclassischen Periode beruht, so ist hier, um einen sicheren Ausgangspunkt des Verständnisses zu gewinnen, nicht die Urzeit selbst, sondern das dem modernen Sinne unmittelbar begreifliche *σύστημα τελειον* des Aristoxenus und Ptolemäus in den Anfang gestellt. Nicht als ob wir jedem Versuche einer Reconstruction des Anfangs entsagen müssten! Mindestens läge es nahe, die



grundlegenden Tonnamen mit jener Sage von der uralten *Ἀύρα τρίχορδος* zu verknüpfen, welche auf eine, wie auch sonst im Morgenlande vorkommt, accordisch gestimmte Leyer deutet, deren tiefe, mittlere und hohe Saite, in 1, 5, 8 (oder 1, 4, 8) gestimmt, die Namen *Ὑπάτη*, *Μέση*, *Νήτη* als Grund, Mittel und Ende darstellte, wofür unter Anderem spricht, was Censorinus Fragm. 12 erzählt von einem „*Organum, quod habet tres intensiones, gravem mediam acutam . . . inde Musae quoque tres existimatae Hypate, Mese, Nete*“. Damit wäre wenigstens die uns Neueren schwierige Namenreihe der Scalentöne *ὑπάτη*, *παρυπάτη*, *λιχανός*, *μέση*, *παράμεσος*, *τρίτη*, *νήτη* in eine organische Succession gestellt, die dem Verstande und Gedächtnisse die Aufnahme der späteren accessorischen Namen erleichterte. Denn unserer — anderswo weiter begründeten — Auffassung gemäss, ist der Anfangspunkt aller Instrumentalität eher von den harmonischen (natürlichen) Rationen, als von der melodischen (menschlich erfundenen) Scala an zu setzen; und wie sich *παρυπάτη* und *παρανήτη* sprachlich als spätere neben *ὑπάτη* und *νήτη* bezeugen, so würden auch die übrigen Scalentöne auf philologischem Grunde erst ihre historische Stelle erhalten. Nach unserer Auffassung würde sich unter Anderem erklären, wie nehmlich jene vornehmlich ältesten Namen der Tonmessung ein abweichender späterer der Tonzählung — *Τρίτη* — eingeschoben sei; diese erst bildet mit den anderen zusammen eine zählende, nicht messende Scala, das — angeblich älteste — Tetrachord. Dass aber diesem die vier Flötenlöcher, *αὐλοῦ τρυπήματα*, entsprechen (Hm. 83), ist ein Irrthum, indem jede Flöte mit geschlossenen Löchern einen Grundton angibt, welchem die geöffneten Löcher vier andere Töne beifügen, mithin ein Pentachord bewirken.

Westphal geht wie Bellermann, jene dunklen Anfänge verschmähend, den praktisch einleuchtenderen Weg sogleich in *medias res*, nämlich die von Aristoxenus, Gaudentius und Ptolemäus zu Grunde gelegte Scala zweier Moll-Octaven. Dabei werden gelehrt: 1. *Τόνοι* oder *Ἀρμονίαι* oder *εἶδη διαπασῶν*, *Species diatoni*, von Neueren genannt Octaven-Gattungen oder Tonarten, z. B. äolisch, lydisch, dorisch u. s. w.; 2. *Τρόποι*, zuweilen ebenfalls *Τόνοι* genannt (Hm. 146, vgl. Gesch. 86), was leicht Verwirrung bringt; *Τρόποι* oder *Τάσεις* sind vielmehr Wendungen, versetzte Scalen, Transpositionen, wie wenn auf unserem Clavier *A-moll* in *Fis-moll* umgesetzt wird, indem man die Tonreihe *a h c' d' e'* genau nachbildet in *fis gis a h cis'* u. s. w.; beides, *τρόπος* und *τόνος*, ist zu erwägen 3. bei der *ὀνομασία κατὰ δύναμιν* und *κατὰ θέσιν*: *κ. δύναμιν* ist diejenige

Bezeichnung, welche die 12 oder 15 Tonnamen — *προσλαμβανόμενος* bis *νήτη ὑπερβολαίων* — nach dem dorischen Tone (*A—á*) aufzählt und bei jeder anderen Octaven-Gattung, z. B. *c d e f g*, *d e f g a* u. s. w. dieselben Namen beibehält, wonach dann *μέση κ. δύναμιν* jedes Mal *a* ist, stehe es nun in welcher Tonart es wolle. Umgekehrt bedeutet *κατὰ θέσιν*: nach der Satzung, dem willkürlich Gesetzten, also dass die Tonnamen als jeder Tonart eigengehörige verwandt werden; demnach kann dann z. B. die Note *e* heissen *παρυπάτη μέσων κ. θ. φρυγίου*, *ὑπάτη ὑπάτων κ. θ. ὑποδωρίου* u. s. w. Kurz gefasst ist die Nennung *κ. δύναμιν* die uns geläufige, wo feste Tonnamen gelten, *a b c* u. s. w.; *κ. θέσιν* dagegen nennt Intervalle, wonach *μέση* Tonica, *ὑπ. ὑπάτων* Unterquarte bedeutet u. s. w., eine Weise, die noch heute bei Franzosen und Italiänern gebräuchlich ist in Doppel-Anwendung der Namen *ut fa sol* sowohl für unser *c f g*, als auch für Tonica, Quarte, Quinte u. s. w. aller Tonarten, welche Doppeldeutigkeit der Tonnamen auch bei unseren versetzten (transponirten) Waldhörnern zu Grunde liegt. Diese Lehre von *δύναμις* und *θέσις* ist wie manche andere von vielen Interpreten missverstanden worden, und die durch Westphal gegebene gründliche Belehrung über ihren wahren Sinn sehr dankenswerth. Darüber, dass *Ὑπατος* tiefster, *Νήτη* höchster Ton heisst, scheinbar gegen die Grundbedeutung der Worte, möchten wir doch ausser der stillen Verwunderung Gesch. S. 83 ein paar erklärende Stellen herbeiziehen. Arist. Quint. 10: *Ὑπάτη* sagt man, weil nach altem Brauche *ὑπατον* das erste (vorzüglichste) heisst; und Nicomach. 6 minder deutlich: es sei von der Bewegung des Kronos, der von der Erde am fernsten und höchsten, der tiefste (*βαρύτατος*) Ton *ὑπάτη* benannt. Vielleicht gibt Aristot. Probl. 19, 26 noch einen indirecten Fingerzeig über den Sinn von hoch und tief, indem er fragt: „Warum singen die Meisten beim Falsch-singen (*ἀπάδειν*) eher zu hoch, als zu tief? wohl darum, weil das Hochsingen leichter ist, als das tiefe? oder weil das Hohe — *ὀξύ* — schlechter ist, als das Tiefe — *βαρύ*? fehlen aber ist: das Schlechtere ausführen.“ — Dies erinnert einerseits an Prätorius' Klage über den wilden Volksgesang, wo die Leutlein „schreien, wie die Grasmägde“; andererseits aber bezeugt es einen Unterschied, der noch heute besteht, wonach Griechen und Romanen, insonderheit Franzosen, gern zu hoch singen, Germanen eher zu tief, daher beim deutschen Chorgesange oft nachzuhelfen ist und der Sangmeister „immer höher“ befiehlt, mit ähnlichem Lobe des (schwierigeren) Hochsanges, wie Wolfram im *Parcival*: *Sîn liute erclanc vil schône ie hôher und ie baz* — je höher, je schöner. Solche volksthümliche



Unterschiede mögen uns hier und da das historische Verständniss erschweren, nimmermehr dürfen sie den unerhörten Missverstand entschuldigen, kraft dessen Driberg (Aufschlüsse über die Musik der Griechen) und ihm nachschreibend Marx (in Schilling's Univ.-Lexikon) die sämtlichen Tonnamen auf den Kopf stellte, um jene unbegreiflichen Tonleitern herauszuklügeln, gegen den klaren Wortverstand des ὄξύ und βαρύ z. B. Gaudentius 6: οἱ παλαιοὶ τὸν πάντων βαρύτατον φθόγγον προσλαμβάνόμενον ἐκάλουν, μετὰ δὲ αὐτὸ ἔτασσον ὑπάτην ὑπατῶν . . . ἐφεξῆς δὲ παρυπάτην ὑπατῶν τῆς ὑπάτης ὄξυτέραν u. s. w. Was man auch fabele über irrational conventionellen Sprachgebrauch, die Worte ὄξύς und βαρύς sind unzweideutig, keinem Missverstände zugänglich, während allerdings unser Hoch und Tief—gleichwie *altus* und *profundus*—mehrdeutiger ist, als Spitz und Schwer, *acutus* und *gravis*, Scharf und Dumpf. Es ist also nach dem Obigen Ὑπατος benannt, als das Ehrwürdige, Vorzüglichere, die ἀρχή, deren Gegentheil im selben Bilde lautet τὸ νέατον, χορδὴ νήτη, das Letzte, Niedrigste, Gemeinste. Ὄξύς — βαρύς bezeichnet den sinnlichen Eindruck, Ὑπάτη — Νήτη die ethische Rangordnung.

An vielen Orten werden wir so über die etymologische und conventionelle Bedeutung der Worte belehrt, z. B.: Ἀρμονία Tonfügung, Tonart; Τόνος sowohl mathematischer Ganzton, als auch Tonart; Μέλος Gesang, im Gegentheil der Κρουῖσις, Instrumental-Begleitung; Μελωδία Vortrag des Gesanges u. s. w. — Neben diesen möchten wir noch das Wort χορδὴ im ursprünglichen und abgeleiteten Sinne betrachtet sehen, denn es heisst ausser Darmsaite, Klangsaiten auch überhaupt Tonstufe, wie nicht allein die Tonnamen ὑπάτη, νήτη sc. χορδὴ für alle Instrumente und Stimmen beweisen, sondern auch die Intervall-Namen Tetrachord u. s. w. Aehnlichen Gebrauch von χορδὴ finden wir an vielen Stellen, z. B. Plat. Rep. 3, 399<sup>a</sup>, wo tonreiche Instrumente allgemein πολυχορδοτάτα heissen; Arist. Pr. 19, 12, wo χορδὴ für notirte Töne gesagt ist (Hm. 113); ferner Plut. mus. 28: πρόσχορδα κρούειν, zum Gesange unison spielen; und neuerdings noch *une voix forte et pure jusqu' aux cordes les plus hautes*. Damit scheint der Vorzug des Saitenspiels ausgesprochen, den alle mittelländischen Völker von Indien bis zum Abendlande gegenüber den Völkern der Dunkelheit festhalten, einerseits weil an den Saiten die rationalen Tonverhältnisse am leichtesten fasslich, andererseits weil im Saitenklang das Ethische dem Pathetischen überwiegt, während in dem orgiastischen Cultus das Flöten- und Posaunenspiel vorwaltet. Und so ist der kitharodische Nomos der altgriechischen Tonkunst eigen-

thümlich (Hm. 66), gleichwie dem Hindu die Vina, dem späteren Abendländer das Geigenspiel in besonderen Ehren steht; auch deuten ein Gleiches die Volksnamen der kitharodischen Tonarten dorisch, ionisch, äolisch, denen die auletischen mit Barbarenamen gegenüberstehen, als lydisch, phrygisch, mixolydisch, hypolydisch. Sei auch die Aulodia den Griechen frühe bekannt, so sind doch die asiatischen ἀὺληταί, Instrumental-Virtuosen, später eingewandert (Hm. 75); bei Homer ist φόρμιγξ und κιθάρα den Achäern, ἀὺλοι den Troern vorzugsweise gegeben, und Aristoxenus erhebt das Saitenspiel über die Auletik, weil jenes geistreicher und schwieriger sei.

Ueber ein anderes vielbesprochenes Wort, Διαφωνία, können wir uns nicht beruhigen bei der vom Verfasser Hm. 116 gegebenen Deutung. Dass συμφωνία und διαφωνία unserer Consonanz und Dissonanz nicht völlig gleich sind, ist aus manchen Stellen ersichtlich; wie aber die Griechen unseren Begriff der Dissonanz ausdrücken, sowohl im Gegensatze zur Consonanz als auch zur Κακοφωνία des Unreinen oder Unsinnigen (was einige Neuere nach Hauptmann Discordanz benennen): das ist aus den alten Schriften nicht so gar leicht zu entnehmen. Für das, was Westphal aus Gaudentius treffend anführt, wäre kein neueres Wort entsprechender, als das mittelalterliche, ebenfalls durch Uebersetzung gebildete *discantus* = Zwiesklang. Es ist ein Uebelstand, dass Gaudentius P. 11 die Diaphonie nur negativ definirt als Zusammenklang mehrerer Stimmen, die nichts mit einander gemein haben, keine κρᾶσις oder μίξις, wie die Consonanz, συμφωνία. Wenn aber Euklides P. 8 positiv definirt: Διάφωνα τὰ ἐλάττονα τοῦ διατεσσαρῶν, καὶ τὰ μεταξὺ τῶν συμφώνων πάντα = Diaphonie ist alles, was kleiner als die Quarte, und was zwischen den Consonanzen sich bewegt; wenn er hiernach die eben definirten einzeln aufzählt, und zwar als kleinere den Viertel-, Halb- und Ganzton, den Anderthalb- und Zweiton, als zwischenliegende den Tritonus = Ueberquarte und Minderquinte; Tetratonus = Ueberquinte; Pentatonus = kleine Septime: so ist klar, dass diese alle in den modernen Begriff der Dissonanz fallen, ausgenommen die letzten unter den kleineren, τριημιτόνιον und δίτονος = 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> und 2 Ton, d. h. unsere kleine und grosse Terz, die bei den mittelalterlichen Theoretikern von Franco her unvollkommene Consonanzen heissen. Uebrigens hält auch Euklid den negativen Begriff fest: die Diaphonie sei das Gegentheil der κρᾶσις [τῶν συμφώνων], sie sei eine δύο φθόγγων ἀμιξία, μὴ οἶοντε κραθῆναι ἀλλὰ τραχυνοθῆναι τῆν ἀκοήν. Geht nun aus diesem allen unzweifelhaft hervor, dass die Alten mit Diaphonie nicht



völlig dasselbe, was unsere Dissonanz, aber ein Naheverwandtes bezeichnen, nämlich diejenige Einführung der Dissonanz, welche auf melodischer Bewegung beruht, so scheint dies einerlei mit dem, was Hauptmann (in seiner Harmonik) mit den Worten ausspricht: „Die melodische Folge, als Zusammenklang gesetzt, ist die Dissonanz.“ — Wären wir nun hierüber einiger Maassen beruhigt, so käme nun als Drittes ein ungefügter Störenfried, dessen Begriff sich nicht so leicht einfangen lässt, die Paraphonie. Aristoxenus, der Hauptzeuge der classischen Zeit, erwähnt ihrer gar nicht, sondern nennt P. 39, 45 nur *συμφ.* und *διαφ.*, und zwar in gleichem Sinne, wie wir Consonanz und Dissonanz; eben so Aristides, P. 12, 16; Gaudentius aber beschreibt P. 11 die Paraphonie als ein Mittleres zwischen Symphonie und Diaphonie, welches im Instrumentenspiel consonirend erscheine; einzelne Paraphonien heissen nun: Tritonus, grosse und kleine Terz — zu denen spätere Theoretiker gar noch hinzufügen die Quinte und die Duodecime, welche beide im alten Systeme sonst Symphonien heissen.

Dass in diesen Lehren von der harmonischen Bedeutung der Intervalle zwischen den verschiedenen Zeitaltern offenbare Widersprüche Statt finden, zeigt die Zusammenstellung der drei Nomenclaturen bei Gaudentius P. 11, 12, Euklides P. 8, Theo Smyrnaeus c. 5 und Ptolem. harmon. 2. 11. Gaudentius dessen Worte Westphal Hm. 116 hervorhebt, ist der consequenteste, nur dass ihm die volle Klarheit fehlt, indem die Diaphonien nicht einzeln genannt, und von der Paraphonie nicht gesagt wird, warum sie nur im Instrumentenspiel consonire, im Gesange nicht.

Aus diesen Widersprüchen nun das inmitten liegende Vernünftige heraus zu lesen, ist unserem Verfasser durch bewundernswerthe Combination gelungen. Das dritte Capitel der Hm. S. 111, 115 zeigt, wie den Alten allerdings Mehrstimmigkeit bekannt gewesen, aber nur vermöge des begleitenden Instrumentales; die Paraphonie ist der Nebenklang zum Gesange, und Plutarch *mus.* 29 meldet ausdrücklich von mehrstimmigem Flötenspiel: *Ἀἴσος . . . τῆ ἀυλῶν πολυφωνία . . . πλείοσι τε φθόγγοις καὶ διεσπασμένοις . . . χρησάμενος*, „brauchte mehrtonige Flöten getrennter, d. h. in ungleicher Höhe stehender Töne“. Auf diese Weise wird, was frühere Forscher bald ersehnten, bald bezweifelten, durch unseren Verfasser der Wirklichkeit nahe gebracht: Instrumental-Accorde, die mit Terzen und Septimen erbaut sind. Ist damit auch nicht die romantische Vollstimmigkeit, am wenigsten aber das Uebergewicht der romantischen Terz gewonnen (Hm. 25), welche man früher thörichter Weise postulirte, weil die Griechen ein so geistreiches Volk gewesen, dass sie Alles hätten wissen müssen: so

wird doch ihre Tonübung durch Westphal's Entdeckung mit neuem Leben gekrönt. Wohl ist anzunehmen, dass den feinhörigen Hellenen die mystische Schönheit des *Dur-*Accords im Ausklange der Saite nicht unvernommen blieb, aber sie sollte eben ein knospendes Geheimniss bleiben, der helltönenden Menschenstimme versagt, bis die Stunde einer höheren Blüthe kam. Man stelle sich diese Anwendung als hallenden Harfenklang vor, die Stimme zu umfassen mit duftigem Gewande, daher nur zu Anfang und Schluss oder bei besonderen Anlässen hervortretend, bald accordisch, bald orgelpunktisch; denn für letzteres spricht die Bezeichnung von *μέλος* und *κροῦσις* Hm. S. 119, wo das *a* und *e*, mehrmal angeschlagen, zu dissonirenden und consonirenden Sangtönen den Eindruck eines gebrochenen Orgelpunktes macht. Dagegen volle Dreiklänge anzunehmen, will uns vorerst nur als kühne Hypothese einleuchten (vgl. Hm. 25); wie weit sie glaublich, wird der Verfolg zeigen.

(Schluss folgt.)

### Das Orchester der grossen Oper in Paris.

Das Orchester der grossen Oper in Paris zählt 84 Mitglieder, die beiden Directoren nicht inbegriffen.

Die Besoldungen derselben stehen noch auf der nämlichen Stufe, wie vor drei bis vier Jahrzehenden. Der Etat des Orchesters beläuft sich auf ungefähr 120,000 Frs. (32,000 Thlr.) jährlich, ohne die Gehälter der Directoren (*chef* und *sous-chef d'orchestre*).

Von dieser Summe beziehen 34 Künstler nur 1200 Fr. (320 Thlr.) jeder, einige sogar noch weniger, z. B. drei 750, 950, 1100 Fr., eilf haben 1300 — 1350 Fr., vier 1400, drei 1500, zwei 1600, sieben 1700, einer 1750, einer 1800, sechs 2000 (533 Thlr. 10 Sgr.), einer 2050, einer 2200 und jeder der sechs ersten Solisten 2500 Fr. (666 Thlr. 20 Sgr.), welcher Betrag der höchste ist.

Man sieht aus diesen Zahlen, dass Paris bei dem dort herrschenden theuren Leben eben nicht das Eldorado für die materielle Existenz der Opernmusiker ist, indem viele von ihnen kaum so viel Gehalt beziehen, um eine anständige Wohnung dafür miethen zu können.

Im vorigen Monate haben nun sämtliche Orchester-Mitglieder eine Eingabe an den Director der kaiserlichen Oper, Emile Perrin, gerichtet, in welcher sie die Nothwendigkeit einer Gehalts-Erhöhung aus einander setzen und zugleich einen Besoldungs-Etat vorschlagen, nach welchem sie den geringsten Satz für jedes Mitglied, das nach einem Concurs angestellt wird, auf 1800 Fr., den



höchsten für jeden der ersten Solisten auf 3500 Fr. festgestellt zu sehen beanspruchen. Die Durchführung der Ansprüche würde einen Zuschuss von 64,550 Fr. zu dem gegenwärtigen Orchester-Budget erfordern, der auf folgende Weise vertheilt werden sollte:

12 erste Violinen, I. Pult 3500 und 2800; II. 2400 und 2200; III. 2100 jeder; IV. 2100 und 2000; V. 2000 jeder; VI. 1900 jeder; im Ganzen 27,000 Fr., anstatt der bisherigen 16,600.

12 zweite Violinen, von 2800 bis 1800 = 22,000, anstatt 14,500.

8 Bratschen, von 3500 bis 1800 = 18,100, anstatt 10,750.

10 Violoncelle (I. 3500 und 2800; II. 2200, 2100; III. 2000), von 3500 bis 1800 = 22,000, anstatt 14,250.

8 Contrabässe, von 2800 bis 1800 = 16,600, anstatt 11,000.

3 Flöten, 3500, 2800, 1800.

3 Oboen, eben so.

3 Clarinetten, eben so.

4 Fagotte, 3500, 2800, 2000, 1800.

5 Hörner, 3500, 2800, 2800, 2500, 1800.

2 Trompeten, 3500, 2800.

3 Cornets, 3500, 2800, 1800.

4 Posaunen, 3500, 2800, 2400, 1800.

1 Ophikleide, 2000.

2 Harfen, 2500, 1800.

1 Pauker, 2500.

Grosse Trommel, 1500.

Becken, 1500.

Triangel, 1200.

Kleine Trommel, 1200.

Dass Manche aus dem Personale des Opern-Orchesters durch Nebenerwerb sich eine Jahres-Einnahme von 6—10,000 Fr. verschaffen, kann erstens die eigentliche Frage nicht berühren, und ist zweitens nur auf einen Theil der Mitglieder anwendbar, nämlich auf die Violinisten und Violoncellisten, sowohl was Unterrichts- als Accompagnements-Stunden, Quartettspiel u. s. w. betrifft. Es fragt sich nur, steht das bisherige Gehalt mit der Berufsarbeit und der dazu erforderlichen Tüchtigkeit, ja, Meisterschaft (z. B. der Solisten an den ersten Pulten) in richtigem Verhältnisse?

Diese Frage muss offenbar mit „Nein“ beantwortet werden.

Der Beruf nimmt drei und oft vier lange Abende wöchentlich in Anspruch; dazu kommen die Proben, die, wie man weiss, bei neuen Opern in einer Anzahl, wie sonst wohl nirgendwo, gehalten werden. Und muss nicht

die Zeit auch in Anschlag gebracht werden, welche der Künstler auf Erhaltung und Vervollkommnung seiner Virtuosität durch Studien verwenden muss, abgesehen von dem Werthe dieser Virtuosität an sich, deren materielle Anerkennung gegenüber der Virtuosität der Sänger eine ganz unverhältnissmässige ist? Und sind nicht auch die Besoldungen der Sänger gegen die frühere Zeit so gestiegen, dass z. B. Gueymard doppelt so viel Gage erhält, als der unerreichbare Adolph Nourrit bezog? — Der Gehaltsstand des Orchesters ist allein derselbe geblieben, während Jedermann weiss, dass man jetzt für 2000 Fr. nicht das haben kann, was man zu der Zeit, als dieser Stand festgesetzt wurde, für 1200 haben konnte.

Freilich, was die Administration von augenblicklicher Bewilligung der Forderungen des Orchesters abhält, ist die sichere Voraussicht, dass der Chor der Oper gleich darauf ähnliche Ansprüche machen würde. Natürlich. Die Choristen werden durch Proben und Studien weit mehr in Anspruch genommen, da sie Alles auswendig lernen, dabei wegen Stellung, Gruppierung, Action u. s. w. auch den so genannten Arrangir-Proben beiwohnen müssen und ausserhalb ihres Berufes wenig verdienen können. Es würden also für die bessere Stellung des Orchesters und Chors nicht bloss 64,000, sondern 100—120,000 Fr. mehr jährlich erstens vertheilen würden.

Was macht das für ein kaiserliches und nationales Institut, wie die pariser grosse Oper, die in ihrem Budget nur nach Hunderttausenden von Francs rechnet? die oft für die Ausstattung eines einzigen Werkes das Drei- und Vierfache obiger Summe ausgibt und in den letzten Jahren nicht nur mit neuen Werken, sondern mit ihrem gewöhnlichen Repertoire sogar im Sommer Tages-Einnahmen von 10—12,000 Fr. macht, also, was das materielle Gedeihen betrifft, niemals in grösserer Blüthe gestanden hat?

Wenn man so berechtigten Wünschen gegenüber sich arm stellt, so sollte man wenigstens nicht auf anderer Seite mit der Verschwendung prahlen. Wir wollen nicht von den fürstlichen Einkünften, die man vielen Sängern zuerkennt, sprechen, wiewohl sie alle vernünftigen Verhältnisse überschreiten; sie betreffen indess doch das Musicalische. Aber was macht es für einen Eindruck, wenn man es sich zum Ruhme anrechnet, dass die Ausstattung eines oder des anderen Werkes zwei, drei Hunderttausend Francs gekostet hat? Wenn das Publicum allerdings etwas auf glänzende Ausstattung gibt, hält es deshalb weniger auf gute musicalische Ausführung? Oder will man es von dieser auf Nebendinge ableiten? Soll die Lehre, welche das Schiff in der „Africanerin“ gegeben hat, vergeblich



da gewesen sein? Was hat man nicht im voraus über dieses Schiff für Lärm gemacht, was für Beschreibungen und Reclamen in den Journalen veranlasst, wie viel Geld hat es gekostet! Man hätte glauben sollen, das Schiff trüge allein Meyerbeer und sein Glück! Bekanntlich scheiterte nicht nur das Schiff, sondern auch die ganze Wirkung, die es machen sollte. Man lachte darüber; aber dieses Scenerie-Fiasco hinderte den Erfolg der Meyerbeer'schen Oper nicht. Und dieser Erfolg, beruht er nicht hauptsächlich mit auf dem trefflichen Orchester? Spielt dieses nicht eigentlich die bedeutendste Rolle in der ganzen Oper? Hätte nicht das Geld, das man auf ein verunglücktes Stück Holz gewendet hat, eine weit bessere Bestimmung als Gratification des Orchesters gefunden? — Ueberhaupt, sollte nicht etwas weniger Geld auf die Scenerie und etwas mehr auf die Musik verwandt werden bei einem Institute, das sich kaiserliche Akademie der Musik nennt?

G. Bertrand (Menestrel).

Wie Vieles von dem Gesagten lässt sich nicht auf unsere Opernbühnen in Deutschland anwenden! Hat nicht nur die Hoftheater, sondern auch schon die grösseren Bühnen in der Provinz die Prunk- und Ausstattungssucht ergriffen, und suchen sie nicht durch die Speculation auf die Schaulust die Mängel der musicalischen Ausführung Speculation für eine Beleidigung des Opern-Publicums gehalten haben. Was gab z. B. in Berlin zu Spontini's Zeit der Opposition gegen ihn ihren haltbarsten Grund? Nicht die Musik des Meisters, sondern die Verschwendung für die Inscenesezung seiner Opern, für welche er in Berlin noch willigere Nachgiebigkeit fand, als in Paris. Auch heutzutage haben unsere grossen Residenz-Theater noch Geld genug, um französische und italiänische Opern prächtig in Scene zu setzen: nur bei den neuen Werken deutscher Componisten ist ihnen der Aufwand auch für mässige Ausstattung schon zu hoch.

### Für Gesang.

Das deutsche Lied haben die drei Meister Schubert, Mendelssohn und Schumann zu einer neuen Kunstgattung gemacht, welche durch sie einen Höhepunkt erreicht hat, über welchen hinaus das Lied ohne Gefahr der gänzlichen Vernichtung seines ursprünglichen und auch von ihnen meist noch immer als wesentlich festgehaltenen Charakters nicht hinausgeführt werden darf. Schon Schumann widersteht in seinen letzten Liedern, namentlich bei Goethe'schen Texten, nicht der Versuchung, sich nicht mit

der Wiedergabe der Grundstimmung des Gedichtes zu begnügen, worin er sonst so Herrliches geleistet, sondern lässt sich durch das einzelne Wort oder den einzelnen Vers zu einer Art von Uebersetzung in Tönen oder Illustration durch Musik hinreissen, was ihn zu melodischen und mehr noch zu rhythmischen und harmonischen Combinationen verführt, welche man aufrichtiger Weise doch nur mehr interessant als schön nennen kann und welche die classische Form des Liedes zerstören. Was nun vollends nach ihm dieser Same bis zu Franz Liszt's Lieder-Compositionen für Früchte getragen hat, ist bekannt. Ein Bedürfniss der Reaction machte sich fühlbar, und mit Recht hoffte man ihr den Weg dadurch zu bahnen, dass man einestheils auf den reinen Urquell des Liedes, auf das Volkslied hinwies und das verirrte Publicum zu diesem ewig klaren Borne der Liedes-Melodie zurückzuführen trachtete, um aus ihm wieder gesunden Sinn und natürliches Gefühl für die einfache Liedeschönheit zu trinken, anderentheils auf ältere, meist mehrstimmige Gesänge zurückgriff, von denen grosse Schätze namentlich in den Kirchenliedern der letzten Jahrhunderte verborgen lagen.

Dass man sich bei diesen Bestrebungen nicht bloss auf deutsche Gesänge beschränkte, sondern auch die älteren Italiäner, und für das Volkslied besonders auch die reichen Fundgruben in England, Schottland und Irland auszubeuten suchte, war ganz in der Ordnung. Freilich drängten sich auch zu dieser Arbeit sehr bald unberufene und ungeschickte Hände, und auch die blosse Verlags-Speculation bemächtigte sich der Sache als eines absatzverheissenden Handels-Artikels, so dass neben den bekannteren guten Sammlungen auch eine Menge von Stoppellesen erschienen, die in Bezug auf melodische Genauigkeit ohne Gewissen, und auf Harmonisirung ohne Kenntniss und Geschick gemacht waren und noch gemacht werden.

Um so mehr sind Herausgaben von älteren Liedern, die mit richtigem ästhetischem Gefühle ausgewählt und mit Verstand und musicalischem Talente bearbeitet sind, hervorzuheben und dem Publicum zu empfehlen. Zu solchen gehören:

Zwölf schottische Volkslieder mit hinzugefügter Clavierbegleitung von Max Bruch. Frau Henriette Gouvy gewidmet. Breslau, F. E. C. Leuckart (Sander).

Ein sauber und hübsch ausgestattetes Heft in Pappband. Die Melodien sind einem schottischen Volksbuche entnommen; keine einzige von den zwölf gewählten ist mittelmässig oder gar gewöhnlich: sie haben alle eine schöne einfache und nirgends gekünstelte Eigenthümlichkeit, die aber keineswegs monoton ist, sondern je nach



dem Charakter des Gedichtes ganz verschieden. Die Texte selbst sind ebenfalls echte Volksdichtungen; sie stehen deutsch und englisch unter den Noten der Singstimme. Die deutschen Uebersetzungen, grösstentheils von H. Hüfner und Krigar, sind vortrefflich. Zu den meist idyllischen Liedern macht ein „altschottisches Kriegslied, nach der Volkssage der Schlachtgesang des Königs Robert Bruce in der Schlacht bei Bannockburn“, einen merkwürdigen Contrast. — Was nun aber diese kleine Sammlung besonders auszeichnet, ist die Clavierbegleitung, welche Max Bruch dazu gemacht hat. Ein solches Eingehen in den Geist und Ton der Melodien bei so edler Einfachheit der angewandten Harmonieen ist uns bei ähnlichen Arbeiten noch nie vorgekommen. Dabei verschmähmt diese Begleitung gänzlich den gewöhnlichen Figurenkram oder gar den malerischen Ausdruck des Text-Inhalts; sie windet sich wie ein Rahmen von sinnvollen Arabesken um das Tonbild, nicht um den Text, und spielt mit diesen Arabesken so reizend in die Umrisse des Bildes selbst hinein, dass wir nicht anstehen, diese dem Umfange nach so kleine Arbeit doch für eine ausgezeichnete zu erklären. Man vergleiche z. B. nur Nr. 3: „Mary's Traum“, und man wird uns Recht geben.

Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Mit deutscher Uebersetzung der Texte\*) von Fanny von Hoffnaass und H. von St. Julien. Herausgegeben von Jul. Jos. Maier. Den Gesangsvereinen gewidmet. Breslau, F. E. C. Leuckart. III Hefte. Partitur und Stimmen. I. 1 Thlr. 15 Sgr. II. 1 Thlr. 20 Sgr. III. 1 Thlr. 20 Sgr.

Der Herausgeber, Herr J. J. Maier in München, unter Anderem durch die erste Herausgabe von Händel's Oratorium „Esther“ (Clavier-Auszug) in Deutschland bekannt, spricht sich in dem Vorworte über die vorliegende Sammlung in folgender Weise aus:

„Bei der Wiederaufnahme älterer Vocalwerke in die Programme unserer Gesang-Institute hat sich eine bedenkliche Einseitigkeit festgesetzt. Mit wenigen Ausnahmen beschränkte man sich auf eine Anzahl überall wiederkehrender Stücke und berücksichtigte nur kirchliche Compositionen. Die älteren weltlichen Vocalwerke wurden ignoriert, und doch wären gerade sie dem Verständnisse der Sänger und Hörer näher gelegen und hätten zugleich die Darstellung und Aufnahme der älteren kirchlichen Gesangwerke vermittelt. Ich habe hier namentlich die Madrigale des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts und ganz besonders die Englischen Madrigale (circa 1590 bis 1630) im Auge. Obgleich schon 1840 Heinrich v. St.

Julien in Wort und That für Einführung dieser Compositionen in die deutschen Singvereine eindringlich aufgetreten war, und wiewohl nachher die bedeutendsten Werke dieser Gattung in den neuen Partituren der *Musical Antiquarian Society* in London zugänglich wurden, hat man sie doch in Deutschland zum eigenen Schaden bis heute ignoriert. — Wie bekannt, wurden die englischen Madrigalisten zwar zunächst durch italiänische Vorbilder ange-regt, fanden aber sofort einen eigenthümlichen, nationalen Ton. Ihre Werke bilden in der Literatur des Madrigals eine eigenartige Gruppe und stehen unter den Compositionen ihrer Zeit unserem Verständnisse unstreitig am nächsten; die besten derselben klingen geradezu zeitlos. Möge man dies aus der folgenden Sammlung ersehen.

„Meine Vorlagen waren: für Nr. 1, 3, 5, 7, 9—12, 14—18 die Veröffentlichungen der *Musical Antiquarian Society*; für Nr. 8 Hawkins, Geschichte, V. 453; für Nr. 2, 6, 13 Separat-Ausgaben von Oliphant und Hawes, in deren Besitz ich durch die freundliche Vermittlung des Herrn Prof. Baumgarten in Karlsruhe gelangte; für Nr. 4, 19 Partituren des Herrn Dr. Chrysander, welcher die grosse Güte hatte, diese beiden Stücke für mich in London selbst zu copiren.“

Die Sammlung enthält 19 kürzere und längere Madrigale, von denen einige die knappere Form bis zu motettenartigen, polyphonen, fünfstimmig (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass, oder: Sopran, Alt, 2 Tenöre und Bass) und sechsstimmig (2 Soprane, Alt, 2 Tenöre und Bass) — in *G*- und *F*-Schlüssel übertragen. Das I. Heft enthält 6 Gesänge aus den Jahren 1594—1608, von John Dowland 2, Thom. Morley 2, John Bennet, John Ward; das II. Heft Nr. 7—13 von Dowland 3, Thom. Tallis († 1585), Morley 2, Thom. Weelkes (1600); III. die Nummern 14—19, von Dowland 3, Morley 2, John Wilbye (1600). Der Inhalt der Texte und mithin der Charakter der Gesänge ist theils ernst, namentlich Liebesschmerz, theils heiter, Preis der Schönheit, Freude an Natur und Tanz. — Ueber die hier und da theils beibehaltenen, theils beseitigten Querstände in der Harmonie und einige wenige Stimmänderungen rechtfertigt sich der Herausgeber im Vorworte.

Die Sammlung ist für Vereine und für Hausmusik empfehlenswerth, denn die gegebenen Madrigale sind nicht bloss historisch interessant, sondern gewähren einen wirklichen musicalischen Genuss. Wir möchten in dieser Beziehung auszeichnen: I. Nr. 3: „Liebe erwacht“, von Dowland, und besonders Nr. 6, sechsstimmig, *A-dur*, von J. Ward, 108 Tacte,  $\frac{4}{4}$ , auf folgenden Text, den wir als Probe der Poesie und der fliessenden deutschen Uebertragung geben:

\*) Der englische Text ist nicht mit abgedruckt.



Brich, liebend Herz, noch nicht entzwei!  
 Bald schmilzt die starre Winterdecke,  
 Lächelnd naht der holde Mai  
 Und dann, o dann heilet der Schmerz,  
 Fülle der Freuden  
 Stillt die Leiden,  
 Friede strömt ins sel'ge Herz.

Auch das fünfstimmige Tanzlied im I. Hefte ist recht frisch und munter. In Hefte II sprechen Dowland's: „Schweig', trüber Wahn“, zwei Tanzlieder von Morley, zumal das fünfstimmige, und der heitere sechsstimmige Gesang von Weelkes: „Als Thoralis den Hain betrat“ (74 Tacte,  $\frac{4}{4}$ , G-dur), besonders an; im III. Hefte Dowland's „Scheiden muss ich jetzt von hier“ (74 Tacte,  $\frac{3}{2}$ ), zwei heitere von Morley, und vor allen die letzte Nummer von J. Wilbye: „Komm, süsse Nacht“, sechsstimmig (130 Tacte,  $\frac{4}{4}$ ). Dass die Tacte von 5 zu 5 mit der Zahl 5, 10, 15 u. s. w. bezeichnet sind, ist für die Einübung sehr praktisch.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Sonntag den 13. d. Mts. gab der kölnner Männer-Gesangverein unter Leitung von Franz Weber ein Morgen-Concert im grossen Gürzenichsaale zum Besten der Ueberschwemmten in Breisig, Brohl u. s. w. Die Gesänge, in deren zweien (von Möhring) auch Fräulein Elise Rempel mit ihrer sympathischen Stimme mitwirkte, wurden, wie immer, vortrefflich vorgetragen; doch noch dazu für solchen Zweck öffentlichen Concerte desselben und treten war! Neu war für uns: „Das Dichtergrab am Rheine“, ein Arndt-Lied von Jul. Mosen, componirt von Möhring; es hat uns nicht besonders angesprochen und ist in seiner zweiten Hälfte gar zu unklar, was auch schwerlich durch ein etwas langsames Tempo verbessert werden dürfte. Ferd. Hiller verlieh dem Concert einen besonderen Glanz durch den Vortrag von zwei neuen, genialen Compositionen für Pianoforte, einer Sarabande und einer Gavotte, zwei ausgeführten, aber im strengen Stile gehaltenen Salonstücken, und erfreute das Publicum später durch eine seltene Gabe, eine freie Phantasie, in welcher er nach einer grandiosen Einleitung die Melodie des „Röslein auf der Haiden“, welche Fräulein Rempel eben vorher allerliebste gesungen, zum Motiv nahm und durch die Aehnlichkeit derselben auf Mozart's „Könnte jeder brave Mann“ (in der Zauberflöte) geführt, beide auf so reizende Weise in einander flocht, dass das feine und anmuthige Gewebe alle Welt entzückte.

**Aachen.** Das Benefiz-Concert des Herrn Fritz Wenigmann, unseres Concertmeisters und Dirigenten der Liedertafel, hatte sich eines ungewöhnlich zahlreichen Besuches zu erfreuen und bot reichen Kunstgenuss. Das Orchester gab unter Herrn Breunung's Leitung mit gewohnter Vollkommenheit die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn, eben so Beethoven's O-dur-Ouverture. In dem Concerte für vier Violinen, ausgeführt von Wenigmann, Schmidt, Winkelhaus und Rennfahrt, von L. Maurer, wurden die Ausführenden lebhaft applaudirt. Unser Musik-Director Breunung hatte sein erstes öffentliches Auftreten als Pianist unter uns für das Concert seines Concertmeisters und Stellvertreters aufgespart. Das Publicum hat in seinem vollen Werthe das eminente Talent des Pianisten gewürdigt, der mit grosser Virtuosität das prachtvolle Beethoven'sche Concert in Es-dur ausführte, und mit der gespann-

testen Aufmerksamkeit das für den Laien allerdings ausgedehnte Opus angehört; nach jedem Theile rauschte begeisterter Beifall ihm zu. Die Begleitung war vollkommen. Wir haben mit Freuden den Eifer unserer Liedertafel wahrgenommen, mit dem sie an ihre Aufgabe geht, und welche grosse Fortschritte sie in letzterer Zeit verwirklicht hat. Die Ausführung von Lachner's „Gute Nacht“, Rietz' „Maienlust“ und Schubert's „Gesang der Geister über den Wassern“ wurde durch rauschenden Beifall ausgezeichnet.

**Crefeld.** Am 27. August findet hier das jährliche Fest-Concert des „Rheinischen Sängervereins“ (Männer-Gesangverein von Köln, Neuss, Liedertafel von Aachen, Crefeld, Elberfeld, Concordia von Bonn) Statt. Zur Aufführung kommen: „Die Macht des Gesanges“ für Soli, Chor und Orchester von Brambach, und die „Scenen aus der Frithjofsage“ für Soli, Chor und Orchester von Max Bruch.

### Ankündigungen.

#### J. Stockhausen's Gesangschule.

Ich beehre mich, anzuzeigen, dass ich am 1. September in Hamburg eine Gesangschule eröffnen werde, verbunden mit Unterricht in der Harmonie und dem Clavierspiel. Der Cursus zerfällt in zwei Haupt-Abtheilungen: I. Specielle Ausbildung der Stimme; II. Vortragslehre in allen Gattungen des dramatischen, oratorischen und Concert-Gesanges. Der Unterricht wird je nach Wunsch deutsch, französisch oder englisch ertheilt. Es werden vorläufig nur 20 Schülerinnen und Schüler aufgenommen. Der Cursus währt vom 1. September bis 15. Juni. Preis 100 Thlr. oder 200 M. C. jährlich.

Julius Stockhausen,  
 Kammer Sänger Sr. Maj. des Königs von Hannover, Dirigent  
 des philharmonischen Vereins und der Sing-Akademie in  
 Hamburg. 3 Gurlittstrasse 3.

#### Violinlehrer-Ausschreibung.

Die unterzeichnete Direction sieht sich veranlasst, auf den 15. October 1865 die Stelle eines Violinlehrers an der hiesigen Musikschule auszuschreiben. Die Besoldung beträgt 150 Francs per Classe zu 3 Schülern und 2 wöchentlichen Unterrichtsstunden (gegenwärtig bei 10 Classen 1500 Francs). Damit wäre verbunden die Stelle eines Sologeigers, ersten Violinisten im Quartett und Concertmeisters im Orchester der berner Musik-Gesellschaft mit einer Besoldung von 500 Francs für die Winter-Saison. Anmeldungen mit den nöthigen Belegen beliebe man bis 15. September an den Director der Musikschule, Herrn Prof. Dr. Franck in Bern, zu adressiren.

Namens der Direction der berner Musik-Gesellschaft:  
 Der Präsident: v. Sinner. Der Secretär: V. Tschann.  
 Bern, 15. August 1865.

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.