

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 9. Februar 1861.

IX. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe. III. Von B. P. — Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten. III. Von A. S. — Aus Valencia (Neue Orgel in der dortigen Kathedrale). — Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Bonn, Musik-Director A. Dietrich — Mainz, Stadttheater — F. Schubert's Symphonieen — Julius Stockhausen — Hamburg, Concerte — Dresden — Paris).

### Pariser Briefe.

#### III.

(I. s. Nr. 4. II. Nr. 5.)

Die Armuth auch der Dichter an Erfindung zeigt sich in der immer häufigeren Plünderung alter Lustspiele, um Stoff, und öfters nicht nur Stoff, sondern selbst eine vollständige Handlung und Entwicklung aus ihnen für die komische Oper zu holen. Beweise sind: *Le Médecin malgré lui* mit Musik von Gounod, *L'Avocat patelin* von Bazin und jüngst *Crispin rival de son maître*, eine vollständige alte Komödie in zwei Acten von Lesage, mit Musik von Sellenik im *Théâtre lyrique*, und *Le docteur Mirobolan*, Operette in einem Act mit Musik von E. Gautier in der *Opéra comique*. Letzteres Stück ist eben auch nichts Anderes als der Auszug aus einer Komödie von Hauteroche, die den Titel *Crispin médecin* hat. Der Componist des *Crispin rival* ist Dirigent einer Regiments-Musik; der Name Sellenik weis't auf böhmische Heimat hin. Er hat jedenfalls das Verdienst — was man am wenigsten von einem Manne in seiner Stellung erwartete —, sein Orchester sehr einfach und durchsichtig behandelt zu haben. Es fehlt auch nicht an hübschen Gesangsstücken; in den beiden grösseren Ensembles zeigt sich aber noch Ungewandtheit in der Form.

Der Geschmack an der Handlung in *Docteur Mirobolan* ist heutzutage nicht wieder aufzubringen. Das Original (im Jahre 1674 zum ersten Male aufgeführt!) begründet seine posenhafte Komik auf die von Molière so scharf gegeisselte Unwissenheit und Marktschreierei der Aerzte seiner Zeit. Das Ganze ist eine Burleske, zu welcher Gautier's Musik viel zu ernst oder wenigstens keineswegs grotesk komisch ist, was sie sein müsste. Uebrigens ist diese Posse ein Versuch, den *Bouffes Offenbach's* Conkurrenz zu machen, welcher sich für das Theater de l'*Opéra comique* nicht schickt.

Mit der Wiederaufnahme einer älteren Oper von Halévy: *Le Val d'Andorre*, hat das *Théâtre lyrique* gute Geschäfte gemacht. Diese Oper, zuerst 1848 im Theater der komischen Oper gegeben, ist unstreitig eine der besten Partituren Halévy's, und ich weiss eigentlich nicht recht, woran es liegt, dass sie in Deutschland, so viel ich gehört, wenig Glück gemacht hat. Sie war gut besetzt. Ein Beweis, wie eifersüchtig das französische Publicum und dessen Organe auf die richtige äussere Erscheinung in Bezug auf Nationalität, Tracht u. s. w. bei den Darstellern sind — allerdings eine sehr lobenswerthe Aufmerksamkeit —, war es, dass sämmtliche Blätter das blonde Haar tadelten, womit sich Mad. Meillet, eine sehr tüchtige, sehr hübsche Sängerin, geschmückt hatte. „Warum bleiben Sie nicht, Madame,“ — hiess es — „wie die Natur Sie geschaffen hat? Sie haben ihr wahrlich nichts vorzuwerfen. Muss denn das Mairöschen blond sein? Ist sie germanischen oder nordischen Stammes? Ihre Mutter ist eine Spanierin; sie wohnt in einem einsamen Thale der Pyrenäen; das ist das Land des warmen, südlichen Colorits, von der Sonne gebräunter Teint, korallenrothe Lippen, schwarzes Haar und schwarze Augen — was wollen Sie mit Ihrer blonden Perrücke?“

Es ist kaum der Mühe werth, zu erwähnen, dass die Bariton-Partie des „Hoël“ in Meyerbeer's *Pardon de Ploërmel* in dieser Saison durch eine Dame, Fräulein Werthheimber, gesungen wird! Und das mit Bewilligung des Componisten! Am ergötzlichsten ist aber die Wendung der Kritik, welche die Erfahrung gemacht hat, dass „das dramatische Interesse dadurch gehoben worden; denn wenn ein breitschulteriger Mann mit mächtiger Stimme diesen golddurstigen Hoël macht, der aus Furcht einen Anderen vorschreibt, um für ihn die Castanien aus dem Feuer zu holen, so kann man bei sich eine gewisse Verachtung desselben nicht unterdrücken. Sieht aber Hoël schwächer und schlanker aus, als sein Genosse, so entschuldigt man ihn und ahnt, dass er voraussetzt, der Genosse werde

sich wahrscheinlich gegen den Teufel wehren können!“ (*Revue*, Nr. 44, 28. October 1860.)—Das ist zu charakteristisch! Die Kritik hat also stets eingesehen, dass dieser „Hoël“ ein verächtlicher Lump im Drama ist, hat das aber ignorirt, bis sie Gelegenheit gefunden, durch ihr Eingeständniß einer Dame ein Compliment zu machen — ein Compliment? Nun ja, darüber, dass sie einem schofeln Patron durch ihre Darstellung einen grösseren Schein von Wahrheit gibt! Solche Dinge sind bezeichnend für die hiesige Kunstkritik.

Dass bei den Italienern Cimarosa's *Matrimonio segreto* auch in dieser Saison mit ausgezeichneter Besetzung — das Frauen-Trio durch die Damen Battu, Alboni, Penco — das Haus gefüllt hat, macht dem Publicum Ehre und hat zu manchen scherhaften Seitenblicken auf die Gegenwart Anlass gegeben, wie z. B.: „*Il y a bien de l'avvenir dans ce passé.*“ Auch wurden Figaro's Hochzeit, Die heimliche Ehe und der Barbier von Sevilla als einiger Maassen gelungene Versuche für den Gegenbeweis des Satzes, dass „der Mythus allein musicalisch sei“, aufgestellt.

Jakob Offenbach hat die Musik zu dem Ballet *Le Papillon* für die grosse Oper (erste Aufführung den 26. November v. J.) und eine Oper für das *Théâtre de l'Opéra comique* geschrieben — zwei Reisen in die grosse Welt aus der gewohnten, lustig gemüthlichen Häuslichkeit heraus. Das Ballett gibt wie gewöhnlich so viel zu schauen, dass man wenig auf die Musik hört, und dergleichen Zauberspiele, selbst wenn eine Marie Taglioni die Verfasserin — die Dichterin, wollte ich sagen — und eine Emma Livry die geflügelte Raupe ist, mehr als Ein Mal zu sehen, um die Musik besser zu würdigen, das ist von unsrer einem doch nicht wohl zu verlangen. Uebrigens schien mir die Musik, mit Ausnahme der etwas geschraubten Ouverture, meist recht anmuthig und durchsichtig.

Was soll ich aber sagen von *Barkouf*, *Opéra bouffe en 3 actes*, von den Herren Scribe (!) und H. Boisseaux, componirt von J. Offenbach und zum ersten Male aufgeführt am 24. December, am Weihnachts-Abende!? Wenn das Beiwort *bouffe* so viel bedeutet als dummkopfisch, langweilig, dann steht es mit vollem Recht auf dem Zettel. Hatte wirklich, wie man sagt, Offenbach die Wahl zwischen diesem Buche und einem anderen, weniger burlesken, so ist er freilich zum Theil mit verantwortlich; andererfalls ist er nur zu bedauern, dass er sein Talent an einen solchen Stoff vergeudet hat. Alle Schätze Indiens, welche die Costume und die Decorationen uns verschwenderisch vor Augen stellen, auch die verführerischen Tänze der Bajaderen, nichts kann uns gegen die bohle Mattigkeit der Handlung, wenn von Handlung die

Rede sein kann, und gegen die plumpen Possen des Stückes blind machen.

Das Volk von Lahore macht sich den Spass, den Statthaltern seines Beherrschers, des Grossmoguls, zuweilen die Fenster ein- und die Statthalter hinaus zu werfen. Der Grossmogul lässt sich das lange gesunken und lies't die zerbrochenen Scheiben auf. Beim zehnten Male findet der hohe Herr den Spass langweilig und setzt über die aufrührerischen Unterthanen einen bissigeren Statthalter, einen — Hund, der auf den Namen Barkouf hört!

Vor diesem „Hund von Janitscharen“ haben nun nicht bloss die Empörer, sondern auch der ganze Hof einen hundemässigen Respect, namentlich ist der Mundschenk Bababek den pudelnärrischen Launen des neuen Herrn, der bei dem geringsten Widerspruch die Zähne weis't, ausgesetzt. Indessen wissen ein hübsches Blumenmädchen, Maïma, und ihre junge Freundin Balkis, die Apfelsinenhöckerin, ein geheimes Mittel, den Hund so fromm wie ein Lamm zu machen. Maïma ist etwas melancholisch; sie hat zwei Wesen, an denen ihr Herz hing, verloren, einen Geliebten und — einen Hund. Wie, wenn Barkouf der Eine von den Verlorenen wäre? Richtig! Maïma wird Geheim-secretärin bei Sr. Hunde-Excellenz, erwirkt durch ihren Einfluss auf den Hund, den sie in einer allerliebsten Schnörkel-Arie: „Barkouf, hier! *allons, ici!*“ apostrophirt, die Begnadigung Xaïlum's, des Geliebten der Balkis, und entdeckt in dem Officier Saëb ihren zweiten Verlorenen.

Aber die Empörer öffnen den Tataren die Thore, nachdem ein Versuch, den Hund zu vergiften, misslungen. Saëb eilt ihnen mit einer treugebliebenen Schar entgegen, Barkouf reisst sich von der Kette los, an die Maïma ihn gelegt, stürzt sich mit jenem in den dicksten Haufen der Feinde und findet da seinen Heldentod! Der Grossmogul kommt glücklicher Weise nach vorübergegangener Gefahr herbei, ernennt Saëb zum Nachfolger des gefallenen Hundes und gibt ihm Maïma zur Frau. — Das ist der Inhalt der neuesten Hunde-Komödie; der Erfolg beim pariser Publicum ist nicht zweifelhaft, denn man hört auf den Boulevards schon alle Augenblicke rufen: „*Barkouf! ici! Barkouf! couche-toi!*“

Und die Musik? Nun, dass Offenbach ein sehr liebenswürdiges Talent ist, dass er mit Leichtigkeit und Anmuth schreibt, alle Bühnen-Effecte kennt und vortrefflich instrumentirt, weiss man längst; allein man erwartete etwas mehr, man erwartete einen Fortschritt, und den sucht man doch eigentlich vergebens. Es fehlt auch hier nicht an reizenden Tanz-Rhythmen, in die sich die Gesangstücke fügen, an hübschen Melodieen von Romanzen und Couplets, aber die Ensembles sind sparsam, und wo sie sich finden, nicht eben original. Possenhafte, einer komischen Oper

unwürdige Effecte werden auch nicht verschmäht, wie z. B. der Lach-Chor der Leibgarde, der die Couplets des Grossmoguls im Walzer-Tacte begleitet, die Couplets des Mundschenken Bababek, deren Hauptwitz in der Nachäffung des Hundegebelles Sr. Excellenz Barkouf besteht, u. s. w. Auch das Finale à l'*Italienne* des zweiten Actes mit dem unvermeidlichen *Crescendo* und dem krachenden *Tutti al unisono* wird schliesslich durch eine Polka auf: „*Vive Barkouf!*“ gekrönt. Das beste Musikstück dürfte die Arie der Maïma: „*Ici! Barkouf!*“ sein. Die Trägerin dieser Rolle, Mademoiselle Marimon, eine Schülerin von Duprez, ist, wenigstens für den Geschmack der Pariser, denen ihre in der That meisterlichen Coloraturen mit kleiner Stimme imponiren, auch eine Trägerin der Oper. Diese hat bis jetzt ein halbes Dutzend Vorstellungen erlebt. Wenn das dümmste der dummen Bücher sie nicht begräbt, so verdankt sie ihr Leben zum grossen Theile jener jungen Künstlerin.

So sind wir denn am Schlusse des Jahres wiederum und in fast noch höherem Grade, wie beim Anfange desselben, zu der Klage über den Verfall der französischen *Opéra comique* berechtigt, der in der That unaufhaltsam zu sein scheint, da von einer Seite das Sentimentale, Halb-tragische und Spectakelmässige, von der anderen nun auch das Possenhafte, Plumpburleske in sie eindringt.

Einen glücklicheren Wurf hat noch im letzten Monate das *Théâtre lyrique* mit *Les Pêcheurs de Catane* von Cormon und Mich. Carré, mit Musik von Aimé Maillart, gethan. Freilich ist auch hier der Titel *Opéra comique* eine Ironie, denn die Heldin stirbt am gebrochenen Herzen. Abgesehen von dieser Benennung gehört das Textbuch zu den besseren der neueren Zeit, obschon Scene und Handlung stark an die Stumme von Portici erinnern. Nella ist indess nicht stumm, sie singt ganz artig. Aufgewachsen unter den Fischern am Strande von Catana in Sicilien, ist sie mit einem kreuzbraven Kerl (Cecco, die beste Rolle in der Oper—Bariton) verlobt, hat aber einem spanischen Officier Fernando, der ihr Liebe heuchelt, obwohl er mit Carmen (curioser Name!), einer reichen Gräfin, verlobt ist, was sie nicht weiss, Gehör gegeben, weil sie ihn liebt. Doch siegt in ihr die Gewissenhaftigkeit, und sie geht ins Kloster. Am Ende des Noviciats hat sie noch drei Tage Zeit bis zur Einsegnung, und diese Tage werden ihr verhängnissvoll. Sie sieht Fernando wieder, die alte Liebe erwacht, sie ist im Begriffe, ihm zu folgen; aber Cecco hat über sie gewacht, Fernando wird von den Fischern gefangen genommen und als Geisel festgehalten. Die Gräfin bewirkt die Freilassung der verhafteten Fischer, die sich gegen die Spanier empört hatten, eilt an den Strand, um an ihrem Hochzeitstage den Verlobten zu befreien — und

nun enthüllt sich, wie in der Stummen, den beiden Bräuten das Geheimniß. Aber Carmen ist noch nicht getraut, wie bei Scribe, sie entsagt; allein als Fernando nun der armen Nella seine Hand bietet, findet er sie halb wahnsinnig, und sie stirbt vor seinen Augen.— Wozu dieser tragische Schluss, da ein befriedigender so nahe lag und jener obenein die letzten Scenen viel zu sehr in die Länge zieht?

Aimé Maillart hat seinen Ruf besonders durch die hübsche Musik zu der komischen Oper *Les Dragons de Villars* begründet, welche zu den wenigen neueren Producten gehört, die sich auf dem Repertoire erhalten und auch in der Provinz überall gegeben werden. Auch die *Pêcheurs de Catane* haben einen sehr guten Erfolg gehabt, der auch während des Januar dieses Jahres Stich gehalten hat, indem die Theilnahme des Publicums eher zu- als abnimmt. Die Musik hat das grosse Verdienst der Klarheit und Durchsichtigkeit in der Orchestration. Nichts ist hier überladen oder verzerrt. Die Melodien sind hübsch, weil meistens einfach und natürlich fliessend und sangbar; die Ensembles zeugen von grosser Gewandtheit in Behandlung der Form, und wir treffen zuweilen auf Dinge, die durch Originalität überraschen, an die man gar nicht mehr gewohnt ist. Freilich laufen auch manche Nummern mit unter, die das Gepräge der Zeit tragen, und namentlich die letzten Scenen im dritten Acte stehen gegen die Musik der beiden ersten Acte an Frische und Leidenschaft zurück. Immerhin jedoch dürfte diese Oper vielleicht die einzige unter den neueren französischen sein, welche eine Verpflanzung auf den Boden der deutschen Bühne verdienen und wahrscheinlich auch lohnen würde. Hiesse der Componist, statt Maillart, Meyerbeer, so würden die Hoftheater sich beeilen, sein Werk in Scene zu setzen, wobei übrigens schöne Decorationen und glänzende Ausstattung sich geltend machen können.

B. P.

### Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

#### III.

Wenn der Verfasser den in den Nummern 1 und 2 d. Bl. enthaltenen kritischen Anmerkungen hiermit eine neue Reihe folgen lässt, so liegt das Haupt-Motiv wiederum in der sich bietenden Gelegenheit, Rückblicke auf kunstgeschichtliche Thatsachen und Persönlichkeiten aus der vorausgegangenen Epoche machen zu können, die dem lebenden Künstlergeschlechte viel zu wenig bekannt sind, zumeist wohl aus dem Grunde, weil die Jünger der Tonkunst, viel zu viel mit sich selbst beschäftigt, es nicht be-

[\*]

sonders lieben, ihr Gedächtniss mit dergleichen Dingen zu beschweren, leider auch ignoriren, welche Vortheile aus deren Kenntniss sowohl in Bezug auf ihre Studien, wie auch auf Selbsterkenntniss zu gewinnen sind. Gesellt sich etwa noch ein Nebenmotiv hinzu, ungefähr des Wortlautes: dass man in späteren Jahren gern wieder zurückkommt auf das, was man in der Jugend verehrt hat, zumal wo sich die Erinnerung in keinem Schatten bricht, so will mir scheinen, dass beide Motive sich recht wohl vereinbaren lassen, ja, zum Theil sich gegenseitig, wie in jedem grösseren Tonstücke, stützen und ergänzen.

Zunächst sei denn eines Künstlers gedacht, von dem eine lange Reihe von Jahren in Deutschland wie von einem mythischen Wesen aus dem europäischen Norden gesprochen worden, während man sich gleichzeitig von einem anderen derlei Wesen aus dem Süden erzählt hat. Jeder deutsche Künstler, der aus St. Petersburg und Moskau zurückkam und dort John Field Clavier spielen gehört, hat die Sehnsucht nach diesem Wundermannen in dem Grade vergrössert, als die aus Italien zurückgekommenen, die dort Nicolo Paganini gehört. Als dann gar Hummel's etwas romanhaft klingendes Zusammentreffen 1822 mit Field in Moskau der deutschen Musikwelt bekannt ward, endlich auch dessen begeisterte Lobpreisungen dieses seines nordischen Rivalen bei seiner Rückkehr, da ward John Field zu einem unbegreiflichen Wesen; denn Jeder-mann fühlte sich den Muth benommen, sich von seiner Spielweise nur eine annähernde Vorstellung zu bilden; gerade wie es den deutschen Musikern mit Paganini er ging, bevor er seine Geige in Deutschland erklingen lassen. Man muss diese aus Nord und Süd mitgebrachten Begeisterungen und ihren Eindruck auf die deutsche Kunswelt erlebt haben, um bei den in unseren Tagen herrschenden Zuständen fast allseitiger Blasirtheit dergleichen kaum mehr für möglich zu halten, denn der Maassstab zur gleichsam mathematisch richtigen Abschätzung von exceptionellen Kunstgrössen im Bereiche der Virtuosität, wie sie jene Zeit besessen, ist der unsrigen offenbar abhanden gekommen, was durch unzählige Thatsachen in Nord und Süd längst festgestellt ist, aber auch seine Gründe hat.

Diese Erinnerungen wurden in mir wach gerufen bei Anhörung des Field'schen Concertes in *Es-dur*, das in der sechsten Sitzung des Museums (4. Januar) von Herrn Ernst Pauer aus London vorgetragen worden. Damit ist Gelegenheit gegeben, des Weiteren über den nordischen Amphion zu sprechen, wodurch nicht bloss das Andenken an denselben aufgefrischt, sondern auch Specielles über die Eigenthümlichkeiten seines Spiels nach glaubwürdigen Zeugnissen mitgetheilt werden kann. Diese Mittheilung erscheint sogar nothwendig, um dem Vortrage des genann-

ten Concertes durch Herrn Pauer, in so weit er es verdient, gerecht zu werden, denselben auch gegen den Seitens der leichtfertigen Feuilleton-Kritik und von Musikern gemachten Vorwurf der Willkür in Schutz nehmen zu können. Eine dem straffen Tempo-Zwange nicht unterwor-fene Vortragsweise, wäre sie gleichwohl motivirt und stets kunstgemäss vermittelt, ist nun einmal den neuen Menschen ein unbekanntes Ding, wie es überhaupt zu den Eigenheiten in aller executiven Musik unserer Zeit gehört, alle Bestandtheile eines Tonstückes mit Hülfe des metro-nomischen Pendels einzüben und nach diesem Gesetze öffentlich abzuspielen; mit anderen Worten heisst das: keine Kenntniss von den besonderen Anforderungen der Cantilene zu haben, aber auch keiner Regung für dieselbe im Innern fähig zu sein.

Wie es den Wienern mit Paganini erging, dass ihnen sein Besuch wenigstens zehn Jahre hindurch immer für die nächste Saison als „ganz gewiss“ angekündigt worden, bis dann endlich das Jahr 1828 die lang gehegten Wünsche in Erfüllung gehen liess: im Gleichen ist es ihnen mit Field ergangen; nachdem dieser wohl an zwanzig Jahre auf sich hatte warten lassen, erschien er im Sommer von 1835, aus Italien zurückkehrend, in der Kaiserstadt. Die Tage des 8., 11., 13. und 18. August verschafften den Musikfreunden die Gelegenheit, ihn im kaiserlichen Opern-theater zu hören. Berichte über diese vier Fest-Abende liegen mir in verschiedenen wiener Blättern vor. Ich be-nutze vorzugsweise die aus der Theater-Zeitung, weil zwei bekannte Gewährsmänner mit vollem Namen für das Ge-sagte einstehen. F. C. Weidmann sagt unter Anderem nach der ersten Production am 8. August: „Der Charakter von Field's Spiel ist höchste Anmuth und Grazie. Wir müssen gestehen, auf diese Weise noch nie spielen gehört zu haben; es herrscht in diesem Vortrage eine Originalität, welche der Beweis vollendet Meisterschaft ist.“ An diesem Abende geschah es, dass der Künstler ein Pasto-rale wiederholen musste.—Am zweiten und dritten Abende war—nach Weidmann's Bericht—die Aufregung in dem gefüllten Hause eine noch gesteigertere. Ueber die Leistung am vierten Abende äussert sich Dräxler unter Anderem: „Was soll ich dem Leser noch von Field's Spiele sagen? Wer ihn gehört, der würde doch mit jeder Beschreibung unzufrieden sein,— und wem dieses Vergnügen nicht zu Theil geworden, der würde sich bei meinem besten Eifer von dieser Feinheit, Grazie, Eleganz und milden Begeiste- rung doch noch keine rechte Vorstellung machen können. John Field ist ein Pianist des Gefühls; er ist kein Concert-spieler, er ist ein Dichter am Clavier. Was er von techni-scher Vollendung mit zu uns herüberbringt aus der schönen Vorwelt Clementi's und seiner eigenen Kunst-Pe-

riode, das ist das wahrhaft Gute und Schöne aller Zeit, und das gilt auch in unseren Tagen.“ — Und wird gelten für alle Zeiten!

Anmerkenswerth ist noch, dass Field am zweiten und dritten Abende Sätze aus verschiedenen seiner Concerte neben einander gestellt hatte; so z. B. spielte er den ersten Theil seines dritten Concertes und Nocturno und Rondo aus dem fünften. Die Wiener Zeitschrift nennt als Grund, dass Field auf Ersuchen mehrerer Musikfreunde sich bestimmen liess, durch die Wahl verschiedener, einem Ganzen nicht angehörender Sätze, die aber ganz besonders Gelegenheit bieten, seine Eigenthümlichkeiten in Behandlung der Cantilene zu entfalten, der bereits stark überhand nehmenden „Clavier-Schlägerei und Misshandlung der Cantilene“ entgegen zu wirken. Hat es wohl gute Folgen gehabt? Die Welt weiss davon zu erzählen. — Ausser Wien hat keine andere deutsche Stadt das Vergnügen gehabt, den Meister aus hohem Norden zu hören; er reiste von dort direct nach Moskau zurück, wo er schon zwei Jahre darauf (1837) zu den Vätern im Jenseits abberufen worden. Er war 1782 zu Dublin geboren. An Compositionen hat er hinterlassen 7 Concerte, 4 Sonaten, 16 Nocturnen, 1 Quintett für Pianoforte mit Saiten-Instrumenten u. a. m.

Mit diesen Notizen können wir uns nun dem Vorgange im fünften Museum nähern. Wenn wir so eben einen der wiener Beurtheiler aussagen gehört, dass Field ein Pianist des Gefühls, kein Concertspieler gewesen, wenn wir noch wissen, dass Field ausschliesslich englische Instrumente gespielt und deren mechanische Eigenthümlichkeiten und Klangfülle beim Niederschreiben seiner Compositionen stets vor Augen gehabt, wenn uns ferner noch bekannt ist, dass er sich die Behandlung und Ausschmückung der Cantilene in der Weise der grossen italiänischen Sänger Rubini, Mad. Fodor-Mainville und Anderer in wahrhaft wunderbarer Täuschung angeeignet hatte, daher er auch sein Instrument wie kein Anderer singen zu machen verstand, so erhalten wir damit den Maassstab zur Beurtheilung des gehörten Werkes, wie auch zu dessen Ausführung durch den londoner Pianisten. Es braucht demnach kaum gesagt zu werden, dass dasselbe sich den grossen Tongemälden gleicher Gattung von Beethoven, Hummel, Moscheles, Ries und Anderen nicht anreihen lässt; es begegnet uns darin keine grossartige Conception, weder in den Motiven noch in den sonstigen Bestandtheilen, so auch keine fingerverrenkende Bravour; schon der erste Satz ist heiteren Charakters, um so heiterer der Rondo-Satz; dafür ist Alles anmutig und graziös, sämmtliche Cantilenen sind mit eben so feinen, arabeskenartigen Verzierungen ausgeschmückt, wie der gleichen mehrere der Nocturnen desselben Componisten aufweisen, die demnach mit grösster Gewandtheit und Ab-

rundung, selbstverständlich auch frei von Tempo-Zwang, auszuführen sind. Herr Pauer hat — wenigstens im ersten Satze — bewiesen, dass er sich im Besitze der technischen Bedingungen zur Lösung seiner Aufgabe befindet; es war daher für das empfängliche Ohr ein seltener Genuss, ihm zu folgen. Allein wie bekannt, ist Pauer kein Pianist des Gefühls, sondern Concertspieler, als welcher er nur mit Ausbildung seiner Finger beschäftigt gewesen. Hiedurch ergeben sich Angesichts einer Field'schen Tondichtung allerdings abweichende Resultate, wie im Gleichen bei Reproducierung Chopin'scher Compositionen, die selbst seine besten Schüler in seinem eigenthümlichen Geiste ausser Stande sind zu spielen. Was indess seiner Sinn für die Gestaltungen Field'scher Cantilenen an Abgang tiefer Empfindung zu ersetzen vermochte, das hat Herr Pauer in hohem Grade dargethan, und darum schon fühlen wir uns für die Wahl dieses Werkes zu Dank verpflichtet; denn wer aus der Legion der Pianisten lässt sich wohl noch mit einem Field'schen Concerte hören? Jedenfalls hat der Künstler bewiesen, dass er geeignschafstet ist, diesen und ähnlichen Compositionen weitaus gerechter sein zu können, als jenen von Hummel und Beethoven, wozu ihm — zu folge vor einigen Jahren im hiesigen Theater gelieferter Beweise — nicht sowohl die erforderliche innere, als auch äussere Befähigung mangelt. Einer kann nicht Alles. Die Pianisten der neuesten Mode, die alle Meister von Scarlatti an bis zu Chopin und Schumann auf ihr Pult legen, radbrechen alle und hintergehen das Publicum.

Statt des vermittelnden „Siciliano“, das ohne Orchester-Begleitung geschrieben ist, hat Herr Pauer ein Nocturno von Field eingelegt. Ob er besser gethan hätte, jenes zu spielen, lässt sich nicht leicht entscheiden. Aber leicht behaupten lässt es sich, dass das Rondo ein viel zu schnelles Tempo gehabt, wobei Anmuth und Grazie nothwendig verschwinden mussten; denn diese beiden Charakter-Eigenschaften nicht minder, wie Ernst und Würde, widerstreben ihrem Wesen nach einer flüchtigen Behandlung in jeglicher Darstellung. Würde wohl Herr Pauer diesen Satz auf einer englischen Mechanik mit derselben Rapidität auszuführen vermocht haben, wie ihm dies auf einer Streicher'schen (leider!) gelungen? Dieser Ueberstürzung allein dürfte die stellenweise eingetretene Uneinigkeit zwischen Solospielder und Orchester beizumessen sein; denn letzteres steht auf so achtungswerther Stufe der Ausbildung, dass es jeder Nuance in der Bewegung zu folgen im Stande ist, wenn diese im Bereiche des Vernünftigen mit Präcision gemacht wird. Den Beweis davon hat das Orchester in der Probe von dem in Rede stehenden Werke geliefert. Wenn der Künstler daher mit der Zusage von drei Salonstücken einmütigeren Beifall geärmert

hat, als nach Beendigung des Field'schen Concertes zu hören war, so wird der Grund davon wohl nur in der kunstwidrigen Behandlung des Rondo-Satzes zu suchen sein, die dessen Verständniss unmöglich vermittelnen konnte.

A. S.

### Aus Valencia.

Den 19. December 1860.

In diesen Tagen haben wir zum ersten Male das Vergnügen gehabt, die neue, in der Kathedrale aufgestellte herrliche Orgel zu hören. Die Wirkung dieses grossartigen Instrumentes ist eben so überraschend im vollen Werke, als angenehm und zart in den sanften Registern.

Der ausgezeichnete Professor und erste Organist Don Pascual Perez, in der musicalischen Welt sehr vortheilhaft bekannt und von einer langen Krankheit kaum genesen, wusste mit Meisterhand mittels der verschiedenartigsten Combinationen das Werk in seiner reichen Mannigfaltigkeit vorzuführen. Die verschiedenen Llenos (Mixtures mit den Principalstimmen) entwickelten mehr oder weniger Stärke, verbunden mit Klarheit und Schärfe des Tones, ohne das Ohr mit schreienden und quikenden Stimmen unangenehm zu berühren. Die Trompeterie (horizontal in der Fronte liegende Zungenstimmen), verbunden mit den entsprechenden Labialstimmen, hält majestatisch durch die grossen Hallen des Tempels, in alle Räume mit gleicher Kraft dringend. Dazwischen ertönen dann die lieblichen Töne der Oboe und *Vox humana*, welche letztere die menschliche Stimme täuschend nachahmt. Ueber Alles imposant ist die Wirkung der tiefen Register des Pedals, dessen Töne auch in den fernsten Winkeln der Kirche wiederhallen. Einer der grössten Vorzüge der neuen Orgel besteht darin, dass jedes der vielen Register seine bestimmte Klangfarbe hat und doch alle wieder schön mit einander harmoniren, so dass nie eine Stimme die andere übertönt, wodurch sich immer ein vollständiger harmonischer Gleichklang bildet, sowohl im vollen Werke, als auch in den mannigfachen sanfteren Combinationen.

Die Orgel enthält folgende Register:

#### I. Manual.

1. Principal 16 Fuss.
2. Quintatön 16 Fuss.
3. Principal 8 Fuss.
4. Flauto major 8 Fuss.
5. Gemshorn 8 Fuss.
6. Viola di gamba 8 Fuss.
7. Tapado (Gedact) 8 Fuss.
8. Nasardo 5 $\frac{1}{3}$  Fuss.
9. Hohlföte 4 Fuss.

10. Octava 4 Fuss.

11. Decena (Terz) 3 $\frac{1}{5}$  Fuss.

12. Docena (Quint) 2 $\frac{2}{3}$  Fuss.

13. Quincena (Octav) 2 Fuss.

14. Scharff, fünffach, 2 Fuss.

15. Mixtur, vierfach, 1 $\frac{1}{3}$  Fuss.

16. Cornet, fünffach, 8 Fuss.

17. Bajon-Bass (Fagott) 16 Fuss.

18. *Trompeta magna*, Discant, 16 Fuss.

19. *Trompeta batalla*, Bass (Schlacht-Trompete), 8 F.

20. *Clarin batalla*, Discant, 8 Fuss.

21. Bajoncillo, Bass (Clairon), 4 Fuss.

22. *Clarin claro* (helles Clairon) 8 Fuss.

#### II. Manual.

1. *Flautado major* (Principal) 8 Fuss.

2. Violon (Bordun) 16 Fuss.

3. Fugara 8 Fuss.

4. *Flauto fuerte* (Starkflöte) 8 Fuss.

5. Dolce 8 Fuss.

6. Rohrflöte 8 Fuss.

7. Octava 4 Fuss.

8. *Flautado dolce* 4 Fuss.

9. Sexquialtera 2 $\frac{2}{3}$  Fuss.

10. Quincena 2 Fuss.

11. Flautino 2 Fuss.

12. Cimbala, dreifach, 1 Fuss.

13. *Trompeta real*, Bass (Königs-Trompete), 8 Fuss.

14. *Trompeta real*, Discant, 8 Fuss.

15. Dulcian, Bass, 8 Fuss.

16. Clarin, Discant, 8 Fuss.

17. Bajoncillo, Bass, 4 Fuss.

18. *Clarin claro*, Discant, 8 Fuss.

#### III. Manual.

1. Geigen-Principal 8 Fuss.

2. Salicional 8 Fuss.

3. *Flauto traverso* 8 Fuss.

4. *Flautado lejano* (Fernflöte) 8 Fuss.

5. Lieblich gedact 8 Fuss.

6. Gemshorn 4 Fuss.

7. Violino 4 Fuss.

8. *Flauto traverso* 4 Fuss.

9. Docena, 2 $\frac{2}{3}$  Fuss.

10. Flageolet 2 Fuss.

11. *Corneta inglesa*, vierfach (Still-Cornet), 4 Fuss.

12. Fagotto, Bass, 8 Fuss.

13. Oboe, Discant, 8 Fuss.

14. *Vox humana* 8 Fuss.

#### Pedal.

1. Principal 16 Fuss.

2. Violon aleman 16 Fuss.

3. *Contra bajo* (Subbass) 16 Fuss.

4. *Quinta*  $10\frac{2}{3}$  Fuss.

5. *Octava* 8 Fuss.

6. *Violon alemán* 8 Fuss.

7. *Violon tapado* (Gedact) 8 Fuss.

8. *Jubal* 8 Fuss.

9. *Quinta*  $5\frac{1}{3}$  Fuss.

10. *Octava* 4 Fuss.

11. *Bombardon* 16 Fuss.

12. *Trompeta* 8 Fuss.

13. *Clarin* 4 Fuss.

#### Nebenzüge.

1. Koppel des I. und II. Manuals.

2. „ „ II. und III. Manuals.

3. „ „ Pedals und I. Manuals.

4. Sperr-Ventil zum I. Manual.

5. „ „ II. Manual.

6. „ „ III. Manual.

7. „ „ Pedal.

8. Pedal zum Abstossen der starken Register des I. Manuals.

9. dito zum Pedal.

10. Calcantenglocke.

11. Ventil.

Das Gebläse besteht aus zwei Hauptbälgen, jeder mit zwei Pumpen, und vier Regulatoren, resp. Magazinbälgen.

Die Hauptfronte, welche im Mittelschiffe steht, hat eine Höhe von 55 Fuss bei einer Breite von 37 Fuss, ist in korinthischem Style mit vielem Schnitzwerk und Bildern reich verziert; die im Seitenschiffe befindliche Rückfronte ist ebenfalls in korinthischem Style und reich decorirt. [Die meisten Orgeln in Spanien haben zwei Prospecte; sie stehen nämlich nicht in der Breite des Schiffes, über dem Altare oder demselben gegenüber, sondern in der Langseite des Hauptschiffes, so dass die eine Fronte im Hauptschiffe, die andere (hintere) im Seitenschiffe steht, das Werk aber nur Eines, beiden Prospecten gemeinschaftliches ist.]

So besitzt nun die Kathedrale zu Valencia eine der grössten und schönsten Orgeln Spaniens, Dank dem hochwürdigen Capitel, welches sie hat erbauen lassen, und den Herren Ibach aus Barmen in Rheinpreussen, den Erbauern des herrlichen Instrumentes, welche dadurch in Valencia ein würdiges Denkmal ihrer Geschicklichkeit hinterlassen haben.

Die Herren Dr. Jose Ortiz y Perez, Presbyter und Canonicus, und Manuel Lucia Harparrota, Dechant, haben den Künstlern darüber ein glänzendes Revisions-Zeugniss, d. d. 15. December 1860, ausgestellt.

#### Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln

##### im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferd. Hiller.

Dinstag, 5. Februar 1861.

G. F. Händel's Oratorium „Judas Maccabäus“ bildete das Programm.

In der Reihe der Oratorien und Cantaten auf englischen Text, die Händel geschrieben, ist es das zehnte Werk. Nämlich: Esther 1720; Acis und Galatea 1721 — beide Werke aber erst 1732 öffentlich aufgeführt; Debora 1733; Timotheus und Cäcilia oder Alexander's Fest 1736; Israel in Aegypten 1738; Ode auf den Cäcilientag 1739; Saul 1740; der Messias 1741; Samson 1742; Judas Maccabäus 1746.

Die äussere Veranlassung dazu gab der Sieg, den der Herzog von Cumberland am 16. April 1746 über Edward von Schottland erfocht, wodurch die Hoffnungen der Stuarts vernichtet wurden. Die erste Aufführung fand jedoch erst im Frühjahr 1747 am 1. April statt. Seitdem erlangte dieses Oratorium aber eine sehr grosse Popularität in England, zu welcher außer dem unbestreitbaren Werthe der Musik, nach G. A. Macfarren in der Vorrede zu der Ausgabe der *Handel Society* (London, 1855), die politische Veranlassung und die Vorliebe der Israeliten für das Werk viel beitrugen. Namentlich ist bei Händel's Lebzeiten keines seiner Werke in England so oft aufgeführt worden, als dieses. Späterhin erhielten der Messias und der Samson die Oberhand.

Die Aufführung am Dinstag gehörte streng genommen gerade nicht zu den vollkommen befriedigenden, namentlich konnte sie keinen Vergleich mit der Ausführung der *Missa* in D Beethoven's im dritten Concerte aushalten; allein sie genügte doch billigen Anforderungen, wenngleich im Chor eigentlich nur der Bass zahlreich und kräftig vertreten war. Bei zwölf Concerten in den fünf bis sechs Winter-Monaten mangelt es an Zeit zum gründlichen Studium der grossen Vocalwerke, und die Kräfte des trefflichen Dilettanten-Chors werden zu häufig und zu andauernd in Anspruch genommen. Um so mehr muss man den guten Willen der Eifriegen und ihre musikalische Bildung anerkennen, die es möglich macht, bei den obwalgenden Verhältnissen dennoch eine Aufführung herzustellen, die grösstentheils ihren Eindruck auf die Zuhörerschaft keineswegs verfehlte.

Sogar die Elemente hatten sich dagegen verschworen, indem das entsetzliche Unglück, das die Ueberschwemmungen über einen grossen Theil von Holland gebracht haben, eine niederländische Sängerin von Ruf, Frau Offermann-Hove, verhinderte, der eingegangenen Verbindlichkeit nachzukommen. Die Sopran-Partie wurde daher von Fräulein Ida Damke erst in den letzten Tagen vor dem Concerte übernommen, trotzdem aber mit wohlautender, in allen Tönen ihres Umfangs egaler Stimme und einfacher, von aller Affectation fern bleibendem Vortrage recht gut ausgeführt. Fräulein Schreck aus Bonn und Herr Schneider aus Wiesbaden leisteten wie gewöhnlich Vorzügliches und bewährten ihren wohl begründeten Ruf im Oratoriengesange. Herr Gottfried Becker vom Theater in Mannheim, mit einer ausgiebigen, sonoren Bassstimme begabt, hat sich durch alle äusseren Hindernisse hindurch mit beharrlichem Eifer und fleissigem Studium zu einem Sänger heraufgebildet, der zwar in Bezug auf die Tonbildung noch Manches nachzuholen hat, aber durch natürliche Fülle des Tones, Stärke des Athems und Leichtigkeit der Coloratur einen überraschenden Eindruck machte und mit Recht besonders durch die grosse Bravour-Arie in A-moll grossen Beifall ärntete.

#### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Herr Musik-Director A. Dietrich in Bonn geht als Hof-Capellmeister nach Oldenburg.

**Mainz.** Die Direction des Stadttheaters hatte die aus fünfzehn Mitgliedern bestehende italiänische Opern Gesellschaft der Herren Lassina, welche zuletzt in Hannover und Hamburg gastirte, zu einem Gastspiele engagirt, welches dieselbe den 12. Januar mit „Lucia di Lammermoor“ begann. Am anderen Tage gab sie „Lucrezia Borgia“.

Die Deutsche Musik-Zeitung schreibt: „In dem uns vorliegenden Programm eines Gesellschafts-Concertes vom 14. December 1828 kommt unter den aufgeführten Stücken eine „Symphonie in C von Franz Schubert“ vor. Da die biographischen Mittheilungen über Franz Schubert diese fr̄he, vier Wochen nach seinem Tode stattgefundene Aufführung einer Symphonie übergehen und nur über spätere berichten, so dürfte es von Interesse sein, zu erfahren, welche Symphonie, ob die sechste oder die bekannte und gedruckte siebente, welche beide in C-dur gehen, darunter gemeint ist. Nach einer wenig zuverlässigen mündlichen Mittheilung soll es die siebente sein, von welcher allgemein angenommen wird, dass sie zuerst im Jahre 1839 in Leipzig zur Aufführung kam. Die sechste aber soll nur Ein Mal, und zwar im März 1829, in einem Spirituel-Concerte in Wien aufgeführt worden sein. Vielleicht kann uns Jemand darüber näheren Aufschluss geben.“

In Nr. 3 der leipziger „Neuen Zeitschrift“ schreibt der wiener Berichterstatter, in welchem man unschwer den Verfasser der nunmehr auch veröffentlichten zweiten Preisschrift über die Entwicklung der Harmonik erkennt, über Beethoven's Op. 5 folgende denkwürdige Worte, nachdem er vorher Spohr's Doppel-Quartett in E-moll „eine der liebenswürdigsten Spenden dieses Meisters der elegischen Anmuth“ genannt hatte: „Mit Beethoven's fast entnervend zahmer Sonate Op. 5 Nr. 1 hätte man uns füglich verschonen können. Der gleichen Zopfarbeiten hat glücklicher Weise Beethoven's Allgeist späterhin selbst auf das entschiedenste verläugnet.“ (Bravo!)

Julius Stockhausen hat in den letzten Monaten des vorigen Jahres in Bern, Zürich, Basel und anderen Städten der Schweiz Concerte gegeben, und überall, wie natürlich, mit dem glänzendsten Erfolg. Eine ganz besondere Theilnahme erregte sein Concert in Colmar am 30. Januar d. J., wo sein Vater sich vor Jahren niedergelassen hat, nachdem er sich von der ruhmvollen Laufbahn, die er als ausgezeichneter Harfenspieler gemacht, zurückzog. Es war daher allen Kunstfreunden eine recht freudige Ueberraschung, als Herr Stockhausen Vater seine Harfe, die ihm einst so weit verbreiteten Ruhm erworben, jetzt einmal wieder stimmte und seinem Sohne, dem trefflichen Sänger und Erben seines künstlerischen Talentes als Musiker, das „Nachtstück“ von Franz Schubert begleitete. Am Schlusse brach das Publicum in jubelnden Beifall aus.

**Hamburg.** Ole Bull gibt Concerte im Theater. — Am 11. Januar fand das 128. „philharmonische Concert“ mit Frau Clara Schumann Statt, am 14. Januar das 21. Concert des „Hamburger Musikvereins“ unter Otten's Direction mit Signora Desirée Artot und dem Harfen-Virtuosen Thomas aus London.

In Hamburg hat die Operngesellschaft des Herrn Achille Lorini ein glänzendes Gastspiel mit dem „Barbier von Sevilla“ eröffnet. Signor de Carrion und Signora Artot erregten vor Allem einen wahren Enthusiasmus

**Dresden.** C. Banck, der bekannte Kritiker, hat sich verheirathet und macht eine Hochzeitsreise nach Italien. Seine Stelle im Dresdener Journal füllt einstweilen Herr J. v. Wasielewsky aus.

Die *Gazetta musicale di Milano* enthält in ihrer Nummer 53 vom 3<sup>r</sup>. December v. J. folgende wörtliche Anzeige: *I sette peccati capitali. Danze caratteristiche per il Pianoforte di E. Bernardi.* Nr. 1. *Superbia* (Schottisch). Nr. 2. *Avarizia* (Polka-Mazurka). Nr. 3. *Lussuria* (Valzer). Nr. 4. *Ira* (Galop). Nr. 5. *Gola* (Quadri-

glia). Nr. 6. *Invidia* (Polka). Nr. 7. *Accidia* (Polka-Mazurka). (Stolz — Habsucht — Ueppigkeit — Jähzorn — Lüsternheit — Neid — Trägheit) — Das ist die neueste Programm-Musik in Italien! Die sieben Hauptlaster als Tänze!

**Paris.** Hector Berlioz's Partitur der Oper *Les Troyens* wird gegenwärtig gedruckt. — Sivori feiert in den Städten des südlichen Frankreichs Triumphe. In Toulouse wird er nach seinen vier grossen Concerten vier Quartett-Soireen geben. — Bazzini ist hier und gedenkt nächstens ein eigenes Concert zu geben.

Der König von Hannover hat der Frau Szarvady-Clauss ein kostbares Armband als Weihnachtsgeschenk übersandt.

Ein pariser Blatt schreibt: Madame Corinna de Luigi, Schülerin Rossini's, ist von ihrer Rundreise durch Europa, auf der sie die glänzendsten Erfolge erlangt hat [besonders in Köln!], zurückgekommen, wird in den ersten Tagen der Fasten ein Concert geben und dann nach Russland gehen. [Glückliche Reise ohne Aufenthalt!]

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN

#### im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Bach, C. Ph. Emanuel, <i>Symphonie (D-dur)</i> für Orchester.	Partitur. 1 Thlr.
	Orchesterstimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
	Clavier-Auszug zu vier Händen. 20 Ngr.
Blumner, M., Op. 8, <i>Abraham, Oratorium in zwei Theilen.</i>	Clavier-Auszug. 6 Thlr. 20 Ngr.
Brahms, J., Op. 11, <i>Serenade (D-dur)</i> für grosses Orchester. In Stimmen. 7 Thlr.	
Joachim, J., Op. 11, <i>Concert in ungarischer Weise</i> , für die Violine mit Begleitung des Orchesters. 8 Thlr.	
Mendelssohn-Bartholdy. F., <i>Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte</i> , für eine tiefere Stimme eingerichtet.	
	Op. 71, <i>Sechs Lieder</i> . 25 Ngr.
	„ 84, <i>Drei Gesänge</i> . 25 Ngr.
	„ 86, <i>Sechs Gesänge</i> . 25 Ngr.
	„ 99, <i>Sechs Gesänge</i> . 25 Ngr.
Mozart, W. A., 12 <i>Symphonien für Orchester</i> . Nr. 11 (B-dur).	
	Die Orchesterstimmen. 2 Thlr. 15 Ngr.
Schlthes, W., Op. 29, <i>Fleurs chantantes. 3 Morceaux pastorals pour le Piano</i> . 18 Ngr.	
Seiss, J., Op. 2, <i>Arabesken. Kleine Stücke f. d. Pianof.</i> 25 Ngr.	
Volckmar, W., Op. 50, <i>Orgelschule</i> . 4. Liefer. 1 Thlr. 15 Ngr.	

### Bitte um Beachtung.

Behufs Anfertigung eines Verzeichnisses **aller deutschen Gesangvereine** werden die Directionen derselben dringend ersucht, ihre Namen und Adressen recht bald einzusenden an die Verlagshandlung des Herrn C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

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.

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.