

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

**Nr. 48.**

**KÖLN, 30. November 1861.**

**IX. Jahrgang.**

**Inhalt.** Cherubini. I. — Aus Bremen (Eröffnung der Winter-Saison durch den Künstler-Verein). Von F. P. — Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Magdeburg, Abonnements-Concerfe — Wien, Wagner's Tristan und Isolde — Pesth — Amsterdam, Concert, August Kömpel, C. A. Bertelsmann † — London, Fürst G. N. von Galitzin — Deutsche Tonhalle, Preis-Ausschreiben).

### **Cherubini.**

I.

**Maria Luigi** (Carlo Zenobio Salvadore) **Cherubini** wurde zu Florenz den 8. September 1760 geboren. Die allgemeine Annahme dieses Datums stützt sich auf die Notiz, welche der grosse Meister selbst im Jahre 1809 dem Verfasser des *Dictionnaire historique des Musiciens*, Choron, mitgetheilt. Dagegen hat er in dem eigenhändigen Verzeichnisse seiner Compositionen, welches von Bottée de Toulmon zu Paris im Jahre 1843 aus seinem Nachlass herausgegeben, den 14. September als seinen Geburtstag bezeichnet.

In demselben Jahre 1760 ernannte der Fürst Esterhazy den achtundzwanzigjährigen Haydn zu seinem Capellmeister; der siebenjährige Mozart wurde drei Jahre später zum ersten Male in Paris bewundert, und zehn Jahre später als Cherubini erblickte Beethoven (1770) das Licht der Welt.

Cherubini's Vater, Bartolomeo, war Musiker. Er gab in Florenz Unterricht und war *Maestro al cembalo*, Begleiter am Clavier, bei dem Theater der Pergola. Der junge Knabe erhielt schon in seinem sechsten Jahre Musik-Unterricht. Neun Jahre alt, lernte er Harmonie und Generalbass bei Felici Vater und Sohn und setzte seine Studien in der Composition und auch im Gesange unter Pietro Bizarri und Joseph Castrucci fort.

Sein ausserordentliches Compositions-Talent entwickelte sich rasch. Schon in seinem vierzehnten Jahre schrieb er eine Messe (die erste in seinem Verzeichnisse) und ein Intermezzo für ein Liebhaber-Theater. Bald darauf folgten zwei vierstimmige Messen mit Orchester, und bis zu seinem siebenzehnten Jahre waren bereits zwei *Dixit*, mehrere Lamentationen, ein *Miserere*, ein *Te Deum*, ein Oratorium, das in der Peterskirche zu Florenz aufgeführt wurde, ein Motetto, ein zweites Intermezzo, eine

grosse Cantate und mehrere Opern die Früchte seiner schaffenden Thätigkeit.

Trotz der Verführungen eines keimenden Ruhmes und des bewundernden Beifalles fühlte der Jüngling das Bedürfniss fortgesetzter, noch tiefer gehender musicalischer Studien, die ihn befähigen könnten, das höchste Ziel zu erreichen, zu dem ihn sein Genius unaufhaltsam hintrieb. Er sehnte sich danach, unter einem grossen Meister zu arbeiten, und die Huld Leopold's II., des Grossherzogs von Toscana und nachmaligen Kaisers, gewährte ihm die Mittel dazu. Im Jahre 1777 ging er, im Genuss einer jährlichen Unterstützung vom Grossherzog, nach Bologna zu dem *Maestro Sarti*, und als dieser im Jahre 1779 als Nachfolger von Fioroni am Dome zu Mailand nach dieser Stadt zog, folgte ihm Cherubini auch dahin, so dass er beinahe vier Jahre die Schule dieses berühmten Meisters benutzte.

Diese Schule war nach der Weise der damaligen italiänischen Meister weit mehr eine praktische, als eine systematisch theoretische. Das Arbeiten und Schreiben nach grossen Mustern war dabei die Hauptsache; dadurch wurde das Gebiet der Gesetze der Tonkunst in seinem ganzen Umfange unter der beständigen Correctur des Meisters durchgemacht, der aber für diese sich selten auf andere Gründe als auf die Autorität der Schule einliess. Wir finden daher in dem Verzeichnisse der Compositionen Cherubini's während dieser Zeit hauptsächlich nur Antiphonien über den Choralgesang für vier, fünf und sechs Stimmen, nach Art der alten römischen Kirchen-Componisten. Diese Studien-Arbeiten füllen seine Lebens-Periode bis zu seinem zwanzigsten Jahre. Er hat also elf Jahre an seiner Ausbildung zum gründlichen Musiker gearbeitet, eine Ausdauer und ein Ernst, der freilich von der Schnellfertigkeit mancher neueren Componisten gar sehr absticht. Indess darf man nicht vergessen, dass diese langen Lehrjahre mit dem Brauch und der hergebrachten, oben schon

erwähnten Unterrichtsweise der damaligen Tonsetzer zusammenhingen, welche ein rationelles, systematisch fortschreitendes Lehr-System nicht kannten, wenigstens nicht anwandten. Dass Cherubini aber durch diese Studienweise ein überall sicherer, vollkommener Meister der Tonsetzkunst geworden, zeigen alle seine nachherigen Compositionen auf unwiderlegliche Weise; als Lehrer der Theorie aber blieb ihm von jener Schule her eine gewisse Unbeholfenheit im wissenschaftlichen Erklären. Während er für alle Sätze die vortrefflichsten Beispiele bei der Hand hatte, welche den Reichthum und die Gründlichkeit seines Wissens offenbarten, verschmähte er, oder fiel es ihm auch wirklich schwer, dasjenige, was er praktisch in höchster Vollkommenheit hinstellte, theoretisch zu erläutern, und er wurde verdriesslich, wenn man die halben Andeutungen, die er gab, nicht verstand.

Aber er hat ja doch im Jahre 1835 ein theoretisches Lehrbuch: „*Cours de Contrepoin et de fugue*“, herausgegeben; — wie stimmt das mit obigen Angaben?

Darüber gibt uns Fétis in seiner zweiten Ausgabe der *Biographie universelle* Aufschluss, der um so zuverlässiger sein dürfte, als Fétis selbst Cherubini's Unterricht genossen hat. Nach ihm hat „Cherubini niemals daran gedacht, ein Lehrbuch der Art zu schreiben. Wohl aber hatte er für seine Schüler Muster-Beispiele über alle Arten des Contrapunktes, des einfachen und doppelten, der Imitation, des Canons und der Fuge gemacht. Vor der Sammlung derselben befanden sich ein paar Blätter Grundregeln, die ziemlich dasselbe enthielten, was Mattei in seinem Werke\*) gegeben hat. Alle Schüler Cherubini's haben diese Blätter abgeschrieben und wissen, was es damit auf sich hat. Nun kam Jemand, ich weiss nicht, wer, auf den Gedanken, diese Beispiel-Sammlung zu einer Speculation zu benutzen. Man musste aber doch einen Text dazu haben. Cherubini wollte keinen schreiben, und so übernahm Halévy die Aufgabe. Auf diese Weise ist Cherubini's Cursus über den Contrapunkt entstanden.“ — Eben so hat sich Cherubini an den verschiedenen „Schulen“ des pariser Conservatoires nur praktisch betheiligt, aber allerdings in vortrefflicher Weise, wie namentlich bei der „Gesangsschule“ durch seine classischen Solfeggien, bei der „Violin- und Violoncelschule“ durch die Begleitungen der Beispiele.

\*) Pater Mattei, Martini's treuester Schüler, starb 1825 in seiner Vaterstadt Bologna. Er hinterliess ein theoretisches Werk: *Pratica d'Accompagnamento sopra bassi numerati etc. con diverse fughe* — Bologna, 1825 und 1830, in drei Bänden, in welchem jedoch ebenfalls nur die Beispiele vortrefflich sind. Seinen ungeheuren Ruf als Lehrer hat er also auch seiner praktischen Unterrichts-Methode zu verdanken gehabt. Fétis kann nur dieses Buch meinen, da von Mattei kein anderes theoretisches Werk bekannt ist.

Uebrigens hatte Sarti seinen Lieblingschüler nicht bloss mit contrapunktischen Studien beschäftigt, sondern man ersieht aus Cherubini's eigenen Aufzeichnungen vor seinem Kataloge, dass er ihn auch in die dramatische Composition einweichte und ihn die Arien u. s. w. der zweiten Rollen in seinen Opern componiren liess.

Im Herbste des Jahres 1780 begann Cherubini in seinem zwanzigsten Lebensjahre seine Laufbahn als dramatischer Componist mit der Oper *Quinto Fabio*, die in Alessandria während der Messe aufgeführt wurde. Er verzeichnet sie mit dem Zusatze: „Das war meine erste Oper; ich hatte damals mein neunzehntes (zwanzigstes?) Jahr vollendet“ — ohne irgend eine Bemerkung über den Erfolg, der dem Anscheine nach nicht durchschlagend war, da Cherubini für 1781 keine Aufforderung zur Composition einer Oper erhielt und während dieses ganzen Jahres nichts für das Theater schrieb, ausser einer Oper, die er, für Venedig bestimmt, zwar anfing, aber aus unbekannten Gründen nicht vollendete.

Dagegen war das Jahr 1782 auffallend reich an Compositionen, die er zum Theil wohl auch schon im vorigen Jahre vorbereitet haben mag. Es wurden drei grosse dreiactige Opern von ihm gegeben: *Armida* in der Carnevalzeit in Florenz, *Adriano in Siria* im Frühjahr in Livorno zur Eröffnung des neuen Theaters, und *Mesenzio* im Herbste zu Florenz. Ausserdem schrieb er in demselben Jahre zehn Notturno's für zwei Stimmen, vier Melodieen für eine Stimme, eine Arie mit Orchester für Crescentini, eine für Rubini (einen älteren Tenoristen dieses Namens) und zwei Duette für einen Engländer mit Begleitung von zwei *Cors d'amour*\*)).

Unter dem Jahre 1783 erfahren wir aus dem Katalog die bis dahin unbekannte Thatsache, dass Cherubini eine zweite Oper *Quinto Fabio* geschrieben, welche zu Rom im Januar jenes Jahres gegeben wurde. In demselben Jahre führte man in Venedig seine *Opera buffa*: „*Lo Sposo di tre, marito di nessuna*“, auf.

Aus gleichzeitigen Zeitschriften ersieht man, wie Cherubini damals schon ein gefeierter Name in Italien war. Die letztgenannte komische Oper scheint in Venedig Erfolg gehabt zu haben; man nannte ihn dort *il Cherubino*, „weniger aus Anspielung auf seinen Namen, als wegen der Schönheit seiner Melodieen“ (*Indice teatrale von 1784*); ja, die Jesuiten in Florenz stellten, um ihre Kir-

\*) *Cor d'amour*, Amorshorn oder auch Amorschall, nannte der russische Hofmusicus Kölbel sein um 1760 durch Klappen und einen halbrunden Deckel auf dem Schalltrichter verbessertes Horn. Man verfolgte diese erste Idee eines Klapphorns nicht weiter, weil die bald darauf erfundenen „Inventionshörner“ näher zu dem Ziele führten, das man am Ende durch die Ventilhörner erreichte.

che zu einem wohlthätigen Zwecke zu füllen, ein Oratorium aus Musikstücken der Opern Cherubini's zusammen, und er selbst componirte ihnen zwei neue Chöre dazu (1787). In demselben Jahre lieferte er dem Theater in Florenz die Oper *L'Idalide* in zwei, und dem Theater zu Mantua den *Alessandro nelle Indie* in drei Acten.

Im Herbste 1784 reiste er nach London. Er schrieb dort zuerst einige Gesangstücke für so genannte Pasticcio's, das ist Opern von mehreren Componisten; ein Finale zu einer derselben, *Demetrio* genannt, erregte besonderen Beifall. Dann trat er im folgenden Jahre auf dem Theater Sr. Majestät mit der komischen Oper *La finta Principessa* auf und errang einen entschiedenen Erfolg. Weniger glücklich war er 1786 mit seinem *Giulio Sabino*. Diese Oper fiel gänzlich durch und erlebte nicht einmal die zweite Vorstellung; doch sagt Burney, sie sei durch die Sänger „gemordet“ worden. Verdriesslich über dieses Missgeschick, verliess er London im Juli 1786 und ging nach Paris, ohne zu ahnen, dass er hier seinen bleibenden Aufenthalt und den günstigsten Boden für seine künstlerische Thätigkeit finden würde.

Doch war sein Anfang in Paris auch kein besonders glücklicher. Er schrieb eine grosse Cantate, „*Amphion*“ betitelt (153 Seiten Partitur handschriftlich) für die *Loge Olympique*, allein sie kam nicht zur Aufführung. Für den Carneval von 1787 wurde er nach Turin berufen und gab dort seine *Ifigenia* mit glänzendem Erfolg, der sich auf den Theatern zu Mailand, Parma und Florenz wiederholte. Es war dies die letzte Oper, die er in und für Italien schrieb; er reiste nach den Aufführungen in Turin nach Paris zurück, um dort seine erste französische Oper zu schreiben.

Mit dieser hatte es folgende Bewandtniss. Die Direction der grossen Oper hatte dem Componisten Vogel, dessen Musik zum „golden Vliess“ gefallen hatte, die Composition der Oper „*Demophon*“ von Marmontel aufgetragen. Vogel, ein lebenslustiger Mann, der fröhliche Gesellschaften oft der Arbeit vorzog, liess fast zwei Jahre auf die Vollendung warten und starb darüber hin (den 28. Juni 1788). Schon bei seinem Leben hatte man Cherubini statt seiner den Text der Oper übergeben, und den 2. December 1788 kam sie zur Aufführung. Sie hatte keinen bedeutenden Erfolg, das Publicum nahm sie im Gegentheil kalt genug auf und schrieb ihr im Ganzen den schlimmen Charakter der Langweiligkeit zu. Kennern fiel im Vergleich zu Cherubini's letzter italiänischer Oper *Ifigenia* vorzüglich der Mangel an Melodie auf, die dort in reicher Fülle vorhanden war, während *Demophon* nur ein paar Melodien hatte, die Auszeichnung verdienten. Wenn daher die Franzosen von dieser Oper an eine völlige Umwand-

lung des Stils von Cherubini datiren wollen, so ist das nur ein Ausfluss nationaler Eitelkeit, weil es der erste französische Text war, den der Meister componirte. Richtiger dürfte man, wie Fétis es auch thut (trotzdem, dass er einige Absätze vorher ebenfalls jene Behauptung nachschreibt), gerade in dem Zwange, den der französische Text und die unrhythmischen Verse Marmontel's ihm anlegten, die Entschuldigung der Schwäche des Werkes zu suchen haben.

Die wirkliche Umwandlung der Schreibart Cherubini's, oder richtiger: der vollständige Durchbruch seiner Vorstellungen von dem Charakter dramatischer Musik, und die Offenbarung eines Genie's, das im Stande war, diesen Ideen Leben zu verleihen, traten erst in der Oper *Lodoiska* zu Tage. Während er die musicalische Direction einer italiänischen Gesellschaft in dem Theater *de la foire St. Germain* (1789) führte und für diese mehrere vor treffliche Einlagen in Opern von Paesiello, Cimarosa und Andere schrieb, auch noch einen anderen Opern-Text: „*Margaretha von Anjou*“, componirte, aber nicht vollendete (acht Nummern davon befinden sich unter seinem Nachlass), arbeitete er vorzugsweise an der *Lodoiska*, die im Jahre 1791 aufgeführt wurde und einen ungeheuren Erfolg hatte. Nach jeder einzelnen Nummer erhob sich das ganze Publicum, um dem Meister Beifall zu klatschen\*).

Diese Musik eröffnete eine neue Bahn für die französische Oper. Während Cherubini den Grundsatz der dramatischen Wahrheit, der Uebereinstimmung der Musik mit den Situationen des Drama's und dem poetischen Ausdruck derselben, wie ihn Gluck aufgestellt hatte, in der Melodie ebenfalls verwirklichte, trat bei ihm eine grössere Tiefe der Intention, eine vollere und kühnere Harmonie und eine Instrumentation hervor, welche durch Reichthum und charakteristische Anwendung besonders der Blas-Instrumente nach ihren eigenthümlichen Klangfarben das Orchester nicht nur als Grundlage des Gesanges, sondern zugleich als nothwendige Ergänzung desselben, als gleichberechtigten Factor zu der theatralischen Wirksamkeit des Ganzen auf eine glänzende Weise einführte. Cherubini wurde dadurch für Frankreich der eigentliche Schöpfer der neueren dramatischen Musik, derjenigen, welche die Franzosen im guten Sinne *la musique d'effet* nennen. So gewiss diese Art der Composition dem musicalischen Drama am angemessensten ist und der modernen Anschauungs- und Empfindungsweise, im Gegensatz der antiken, am entsprechendsten, so hoch also Cherubini eben desshalb ge-

\*) Nach einer anderen Ueberlieferung soll diese ausserordentliche Ehrenbezeugung des begeisterten Publicums bei der ersten Aufführung der *Deux Journées* („Der Wasserträger“) einige Jahre später statt gefunden haben.

stellt werden muss, so wenig darf man ihn für die Richtung verantwortlich machen, welche die Effect-Musik nachher und besonders in unserer Zeit durch Meyerbeer eingeschlagen hat.

In wie weit Mozart auf Cherubini und die durch ihn in der französischen Musik bewirkte Umwälzung eingewirkt habe, ist eine Frage, welche gewöhnlich, besonders in deutschen musikgeschichtlichen Schriften, mit dem allgemeinen Ausspruch abgethan wird, dass „eine nähere Bekanntschaft mit den Werken Haydn's und Mozart's“ die breitere und tiefere Manier Cherubini's veranlasst habe. Der Beweis dieser Annahme dürfte aber schwer fallen, sowohl in historischer als in musicalisch-kritischer Hinsicht. Die erstere ist die entscheidendste. Mozart's *Figaro* wurde 1786 (den 1. Mai), sein *Don Giovanni* 1787 (den 4. November) zum ersten Male aufgeführt, blieben aber in Frankreich gänzlich unbekannt; die Zauberflöte und das *Requiem* schrieb aber Mozart bekanntlich erst im Jahre 1791; diese Meisterwerke konnten also vollends auf Cherubini's *Lodoiska*, welche er in den Jahren 1790 und 1791 componirte und welche ebenfalls 1791 zum ersten Male aufgeführt wurde, keinen Einfluss ausüben. „*Figaro's Hochzeit*“ wurde selbst in Wien in den Jahren 1787 und 1788 gar nicht gegeben und kam erst im August 1789 wieder auf die Bühne; in Berlin zuerst den 14. September 1790. In Paris sand im Jahre 1793 — also zwei Jahre nach der ersten Aufführung der *Lodoiska* — ein unglücklicher Versuch statt, Beaumarchais' Lustspiel mit der Musik Mozart's in Verbindung zu setzen und so aufzuführen\*). Nach Italien kam Mozart's *Figaro* auch erst im Jahre 1793, und zwar ohne Erfolg in Mailand, Florenz u. s. w. — Und nun gar *Don Giovanni*! Die erste, entsetzlich verstümmelte Aufführung dieses Meisterwerkes dramatischer Musik erlebte Paris erst im Jahre 1805. In seiner ursprünglichen Gestalt gab es die italiänische Oper zum ersten Male im Jahre 1811.

Hiernach ist es also, da Cherubini seit dem Frühjahr 1787 bis zur Aufführung der *Lodoiska* Paris nicht verlassen, rein unmöglich, dass die Werke des göttlichen Schöpfers der deutschen dramatischen Musik dem italiänisch-französischen Meister bekannt sein und einen Einfluss auf seine neue Richtung haben konnten, zumal wenn man bedenkt, dass diese sich wenigstens im Keime doch schon in seinem „*Demophon*“ (1788) offenbarte.

In den folgenden zwölf bis dreizehn Jahren, in denen Cherubini in Paris für die dortigen Theater thätig war, erschienen auf diesen Bühnen die Opern: *Elisa ou le Mont St. Bernard*, 1794, treffliche Musik auf einen ungeniessbaren Text; *Il Perrucchiero*, 1796, wahrscheinlich ein

älteres Intermezzo, für die italiänische Gesellschaft in Paris zurecht gemacht; *Medea*, 1797, eines seiner gewaltigsten Werke, neuerdings in Deutschland wieder auf die Bühne gebracht; *L'Hôtellerie portugaise*, 1798; die Operetten *La Puniton* und *La Prisonnière* (letztere mit Boieldieu), 1790; *Les deux Journées* („Der Wasserträger“), 1800, und in demselben Jahre mit Méhul: *Epicure*; *Anakreon* 1803 und das Ballet *Achille à Scyros* 1804 mit ganz vorzüglicher Musik, die aber durch den lächerlichen Inhalt des Ballets (Achilles in Weiberkleidern! nach der bekannten Sage) wieder vom Repertoire verschwand.

Diese Werke, und vor allen „Der Wasserträger“, der in Paris selbst weit über 200 und in Deutschland auf allen Bühnen unzählige Vorstellungen erlebt hat, verbreiteten Cherubini's Ruhm durch die ganze gebildete Welt. Das genannte Werk war eine der Lieblings-Opern unseres C. M. von Weber. „Stelle Dir meine Freude vor“ — schreibt er am 30. Juni 1812 aus München an einen Freund — „als ich auf der Wirthstafel den Komödien-Zettel mit dem Zauberworte Armand liegen sah. Ich war der Erste im Theater, pflanzte mich voll Erwartung in die Mitte des Parterres und harrte so begierig der Töne, von denen ich im Voraus wusste, dass sie mich aufs Neue erheben und begeistern würden. Dreist glaube ich behaupten zu können, dass der Wasserträger ein echt dramatisches, klassisches Werk ist. Alles ist aufs effectvollste berechnet, alle Musikstücke sind so an ihrer Stelle, dass man keines weglassen und keines dazu thun kann. Lieblicher Reichthum von Melodie, kräftige Declamation und eine Alles ergreifende Wahrheit in Auffassung der Situationen, ewig neu, ewig gern gesehen und erhalten. Man hat hier Trompeten zu der Ouverture gesetzt, und ich glaube auch, dass sie im Allegro Effect machen können; aber im Einleitungs-Adagio sind unstreitig in dem letzten allgewaltigen Crescendo die einzelnen Stöße, bloss von dem Horn vorgetragen, von besserer Wirkung und mehr der Steigerung des Ganzen angemessen, besonders wenn dann mit dem Schlag *E-dur* erst die Trompeten eintreten. Das Duett zwischen Armand und Constanze wurde stellenweise vortrefflich gegeben, der Moment seines Anfangs aber ganz vergriffen. Höchst unangenehm ward ich durch eine Verballhornung der Composition im Finale überrascht. Eine der himmlischsten Stellen ward aus mir völlig unbegreiflichen Ursachen ganz ihrer Wirkung beraubt. Nachdem der Wasserträger mit Marzellinen zankt, unwillig über ihr Widerstreben ist und sie in Thränen ausbricht, soll nach diesem Fortissimo eine Clarinette ganz allein eintreten und die Melodie vortragen, worauf erst das Fagott und dann das Violoncell dazu tritt, und der Bruder, seine Schwester tröstend und bittend, zu singen anfängt. Diese Stelle ist überall von der

\*) Vergl. Mozart von O. Jahn. IV. S. 201.

höchsten Wirkung. Hier blies nicht nur die Oboe diese Stelle, auch noch ein Accompagnement hatte man dazu gesetzt! Die sehr schwierigen Chöre im zweiten Acte gingen vortrefflich. Mit Präcision und mit Feuer wurden sie gesungen und gespielt. Ueberhaupt war der zweite Acte gerundeter und lebendiger. Im dritten Acte hatte ich wieder Gelegenheit, einige schöne Stellen, die weggelassen wurden, zu bedauern, nämlich die paar Worte der Pachters-tochter: „Ach, Antonio kommt noch nicht!“ durch deren Wegbleiben die Musikstellen so planlos auf einander stossen. Wenn ich Dir, lieber Freund, viel von dieser Oper vorgeplaudert habe, so bedenke, dass man von solchen Meisterwerken nie genug sagen kann, und dass ein so eifriger Kunstfreund, wie ich, auf Deine Nachsicht rechnen darf.“

### Aus Bremen.

Den 22. November 1861.

Der hiesige Künstler-Verein hat seine Winter-Saison am 13. November eröffnet. In der ersten Versammlung trug Herr Professor Gravenhorst Bruchstücke einer neuen poetischen Bearbeitung der Odysseus-Sage vor, bei welcher er die Homerischen Gesänge in ähnlicher Weise, aber noch freier und selbstständiger nachgebildet und in moderne Formen gebracht hat, wie er es früher bei den griechischen Tragikern gethan. Wie wir vernehmen, ist die Arbeit vollendet und wird bald in ihrer ganzen Ausdehnung dem Publicum zugänglich sein. Nach jenem Vortrage vereinigten sich drei Mitglieder der musicalischen Abtheilung des Vereins, die Herren Streudner, C. Schmidt und Cabisius *jun.* zu einem Trio in *B-dur* von Anton Rubinstein und erwarben sich durch lebendige und treffliche Ausführung der Composition allseitige Anerkennung.— Die Versammlung vom 20. war der Erinnerung an Händel gewidmet. Die Veranlassung dazu gab vornehmlich die den eifrigen Musikern des Vereins dargebotene Gelegenheit, ein fast nie gehörtes Werk des grossen Meisters auszuführen. Es ist das eines oder richtiger zweier der so genannten Oboen-Concerete oder concertirenden Orchesterwerke, welche Händel während der Jahre 1716 bis 1720 componirt hat, als er Musik-Director beim Herzog von Chandos (zu Cannons bei London), dem berühmtesten englischen Kunst-Mäcen seiner Zeit, war. Diese Compositionen sind wahrscheinlich im vorigen Jahrhundert nie in Deutschland bekannt geworden, im jetzigen jedenfalls nur einmal in Dresden, und zwar im vorigen Winter, und jetzt hier zu Gehör gebracht. Der Biograph Händel's, Dr. F. Chrysander, hatte die Freundlichkeit, die in seinem Besitze befindliche Partitur dem hie-

sigen Künstler-Vereine zur Verfügung zu stellen. Die Compositionen sind für Violine, Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe und Fagott gearbeitet, wurden stark besetzt und nach sorgfältigen Vorstudien unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinthaler ausgeführt. Nicht bloss als Proben der Denkweise und Instrumentation der Zeit und des Meisters sind diese Concertanten von Interesse; sie sind gross und bedeutend gedacht und verrathen in der Ausführung den Geist ihres Schöpfers, der sich in den späteren Zeiten so gewaltig entwickelte. Sie werden in Gemeinschaft mit anderen verwandten Werken Händel's, den Orgel-Concerten, der Wassermusik u. s. w. gerade jetzt zusammengestellt und zur Herausgabe vorbereitet. — Den Oboen-Concerten ging der Vortrag einiger der schönsten Bass-Arien Händel's voran, nachdem im Beginn der Versammlung in einer biographischen Einleitung ein Blick in die Thätigkeit des grossen Mannes nach ihren drei Haupt-Perioden — den Lehr- und Wanderjahren bis 1720, der Opernthaligkeit von da bis 1740, und der grossen Oratoriensem Zeit von der Entstehung des „Messias“ bis zum Tode des Meisters im Jahre 1759 — eröffnet war.

Das zweite Privat-Concert vom 19. stellte sich durch das Clavierspiel der Frau Dr. Clara Schumann dem ersten, in welchem wir Joachim zu begrüssen hatten, würdig zur Seite. Die ausserordentliche Frau, die wir im vorigen Winter eben so wie Joachim schmerzlich vermissen, setzte die Zuhörer, welche sie mit lebhafter Freude begrüssten, in Staunen durch die Schönheit und geistige Frische ihres Spiels, das im Laufe der Zeit auch nicht die geringste Einbusse erlitten hat, vielmehr noch immer dieselbe Kraft und dieselbe makellose Würde besitzt, die seit so vielen Jahren alle Welt entzückt haben. Im Grunde ist es überflüssig, zu bemerken, dass die Ausführung des Concertes in *G-dur* von Beethoven eine ausgezeichnete, durch Sauberkeit, Milde und Kraft hervorragende war; allein es mag erwähnt werden, damit ein ganz besonders herzlicher Dank für die Wahl dieses Werkes sich daran schliesse. Auch für den Vortrag des Carnevals, einer der ersten Compositionen ihres Gatten, sind wir der Meisterin zu Dank verpflichtet. Die innige Liebe, mit welcher sie durch ihre Kunst das Gedächtniss des hochbegabten Mannes ehrt, an dessen Seite sie so glückliche und so schreckliche Stunden verlebte, hat etwas Rührendes und Ergreifendes. Was sie für ihn und seine Werke thut, das ist gewichtiger und mächtiger, als alle Anstrengungen Berufener und Unberufener für die Verbreitung der Schumann'schen Compositionen. Sollen wir offen sein, so hätten wir noch weit lieber eines der werthvolleren Clavierstücke, die er geschaffen hat, gehört. Wenn man so selten und so wenig in dieser herrlichen Weise wiedergegeben erhalten kann.

so streckt man gern die Hand nach dem Besten aus, was zu haben ist. Dazu wird dieser Carneval nicht zu rechnen sein; denn so interessant und pikant er ist, so sehr er beweist, dass ein Scherz, den ein geistreicher Mann macht, auch geistreich gemacht wird, so ist er doch eben ein Scherz, der die Zeit und die Umgebung, unter denen er entstand, nicht verläugnet.— Die Ausführung der zweiten Schumann'schen Sinfonie in *C-dur* war eine Huldigung des Orchesters zu Ehren der Frau des Componisten. Wir hörten diese Sinfonie im vorigen Winter; sie ist dem Orchester geläufiger geworden, als damals, wo sie für uns neu war, und hatte sich einer klaren und sicheren Wiedergabe zu ersfreuen. Sähe es nicht wie eine Rechthaberei aus, so könnte gesagt werden, die erste Sinfonie in *B-dur* habe wohl den Vorrang verdient; gewichtiger und bedeutender ist sie jedenfalls. Dem Orchester hatten wir weiter noch für die zierlichen und duftigen Klänge der Figaro-Ouverture von Mozart und die imposante Gewalt der Leonoren-Ouverture (Nr. 3, *C-dur*) von Beethoven zu danken.

— Neben solchen Nachbarn hatte der Gesang des von Leipzig herübergekommenen Fräuleins Mathilde Enquist-Biondini aus Paris einen schweren Stand. Die Sängerin, welche Mendelssohn's Concert-Arie und eine elegante Coloratur-Arie von Massé mit Violin-Begleitung vortrug, hat eine hohe, kräftige und wohlklingende Sopranstimme, welche Eindruck machte. Ein Anflug von Härte wird sich, da die Sängerin jung ist, gewiss bald verlieren, und wenn sie neben der Technik auch des seelenvollen Ausdrucks mächtig wird, so kann es ihr an bedeutenden Erfolgen im Concertsaale nicht fehlen.

Von der Oper gibt es viel und zwar wesentlich Gutes zu berichten. Es musste von Grund aus ein neues Gebäude aufgerichtet werden, und wir haben so lange gewartet, bis die Bausteine zusammengetragen waren. Es nützt nicht viel, wenn getreulich berichtet wird, ob dieses oder jenes Fräulein gut disponirt gewesen sei und vortheilhafte Toilette gemacht habe. Es ist weit wichtiger, zu fragen, ob in der Leitung von oben herab ein reger und ehrlicher Sinn für höhere Interessen thätig sei und dem zufolge dem gesammten Treiben des Instituts sich mittheile. Ein Stadttheater, das ganz auf sich selbst angewiesen ist, mit materiellen Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen hat, keinen Anhalt findet ausser der Gunst der öffentlichen Meinung — eine solche Bühne hat bei beschränkten Mitteln eine ganz unendlich schwierige Stellung. Jeder Abonnent ist ein Kritiker, jeder hat sein eigenes, natürlich immer unumstößliches Urtheil; für das schwere Geld, welches er bezahlt, muss ihm täglich ein anderes Stück, wo möglich mit Devrient oder Dawson, geliefert werden. Wir haben hier zu Lande alle Leiden und Freuden einer städtischen Theater-

Direction durchgemacht, alle möglichen Nuancen erlebt. Einige Jahre hindurch wurde die Speculation auf Gastspiele berühmter Künstler durchgeführt und brachte glänzende Resultate, bis diese Richtung sich abgenutzt hatte. Wir sind jetzt endlich auf einen besseren Weg gekommen, und es winkt von fern ein besseres Ziel. Seit acht Jahren wird zum ersten Male wieder die Sache der Thalia mit Ernst und anständigen Vorsätzen gehandhabt; man geht auf den gesunden Sinn, der im Publicum stets vorhanden ist und eben nur geweckt werden muss, zurück und schafft sich sofort einen fruchtbaren Boden. Für vernünftige Leute ist es ein wohlthuendes Gefühl, dass die Direction, der sie sich anvertrauen, Anstands-Begriffe und den Aufgaben gegenüber, die zu lösen sind, Pietät für das Grosse und künstlerischen Sinn für das Schöne hat. Man muss gestehen, dass nicht bloss vielerlei, sondern auch viel geleistet wird, und dass geradezu Mangelhaftes zu den Seltenheiten gehört. Die Oper ist zu einer Entwicklung gefördert worden, der gegenüber nur Unverstand oder eingesleischte Tadelsucht sich spröde verhalten können. Herr Capellmeister Hentschel hat mit staunenswerther Unermüdlichkeit und Arbeitskraft, und dabei mit der Anspruchslosigkeit, welche eine Zierde des echten Fleisses ist, seine unendlich schwere Aufgabe gelös't, ohne dabei zu klagen und viel von sich reden zu machen, was überhaupt nur die Leute thun, welche ein schlechtes Gewissen haben. Er hat dagegen die Freude, nicht bloss bei allen guten unter den seiner Leitung Zugewiesenen, sondern auch im Allgemeinen bei allen Freunden der Sache die Anerkennung zu finden, die ihm in vollem Maasse gebührt, die er nicht gefordert, aber mit Mühe und Fleiss erworben und verdient hat.

F. P.

### Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

**Ferdinand Hiller.**

Dinstag den 26. November 1861.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu Hamlet von Niels W. Gade (zum ersten Male). 2. Concert (Nr. 2) für Violoncello von Goltermann, vorgetragen von Herrn A. Schmit, Lehrer am hiesigen Conservatorium. 3. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester-Begleitung von Johannes Brahms (zum ersten Male). 4. Sinfonie in *G-moll* von W. A. Mozart.

Zweiter Theil. „Die erste Walpurgisnacht“ von Göthe, für Soli, Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die beiden Neuigkeiten hatten sich mehr eines *Succès d'estime*, als eines enthusiastischen Beifalls zu erfreuen. Gade's Ouverture, auch abgesehen von der sonderbaren Idee (die freilich auch schon ein paar andere Componisten ergriffen hat), einen musicalischen Prolog zu einer Tragödie wie Shakespeare's Hamlet zu schreiben, da diese in ihrem Ganzen durchaus keinen Anhalt für einen musi-

calischen Ausdruck darbietet, ist, auch bloss musicalisch genommen, kein Werk der Begeisterung, sondern ein gewöhnliches, hübsch gemachtes Musikstück, das jedoch die Vorzüge einer originellen Instrumentirung, wodurch Gade's Sinfonieen bestechen, nicht theilt. — Das *Ave Maria* von Joh. Brahms verzichtet freiwillig auf den Eindruck, den ein rein gesungener Frauenchor stets auf uns macht, durch Hintersetzung der harmonischen Einfachheit, welche die Chöre für weibliche Stimmen durchaus erfordern. Grelle Modulationen und scharf einschneidende durchgehende Noten stören, weil sie den schroffen Gegensatz zu der Anmuth und Milde des weiblichen Charakters bilden. Auch die Motive oder vielmehr das Motiv, denn es ist nur eines da, entbehrt der Sprache der Innigkeit und Andacht, welche das Gebet verlangt.

Die Ankündigung der Sinfonie in *G-moll* erfreute schon auf dem Programm die Freunde der wahren Musik, und ihre Erwartungen wurden durch eine vortreffliche, feine und, wo es hingehört, leidenschaftliche Ausführung vollständig befriedigt.

Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ erhielt wie immer den lebhaftesten Beifall des Publicums. Wir müssen aber auch sagen, dass wir nur selten eine so gelungene Aufführung dieses eigenthümlichen, genialen Werkes gehört haben, wie die am Dinstag. Die beiden Haupt-Solo-Partieen, Tenor und Bass, wurden von den Herren A. Pütz von hier und J. Remmertz aus Düsseldorf ebenfalls vorzüglich gut gesungen, so dass das Ganze bei den trefflichen Chor- und Orchesterkräften unter einer Leitung, wie man sie von F. Hiller gewohnt ist, einen grossen Eindruck machte.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

\*\* **Magdeburg**, 15. November. In unserer musicalischen Welt herrscht ein reges Leben. Die Abonnements-Concerte unserer vier geschlossenen Gesellschaften haben bereits begonnen; Laub und Johanna Wagner haben grosse Triumphe darin gefeiert. In der nächsten Woche kommt hier die *Missa solemnis* in *D* von Beethoven zur Aufführung, was Sie um so mehr interessiren wird, da die Aufführungen in Köln und Ihre Aufsätze über das herrliche Werk in der Niederrheinischen Musik-Zeitung und in der Kölnischen Zeitung so viel dazu beigetragen haben, dass man endlich überall, wo sich die Möglichkeit dazu darbietet, daran denkt, diese heilige Schuld an den grossen Meister abzutragen.

Aus Wien wird vom 10. November geschrieben: „Richard Wagner ist vorgestern nach Venedig abgereist, wo er einige Zeit zu bleiben gedenkt. Die Frage, welche unsere musicalischen Kreise so lange in Spannung erhielt, ob nämlich Wagner's Tristan und Isolde hier zur Aufführung kommen werde oder nicht, ist factisch gelöst. Man kaufte Wagner die Partitur ab, zahlt ihm ein anständiges Honorar (gleichsam als Entschädigung seines längeren fruchtbaren Aufenthaltes in Wien) und — gibt die Oper nicht. Bei ihrer gänzlichen Melodienlosigkeit, ja, ihrem Mangel an jeder melodischen oder rhythmischen Symmetrie, bietet diese Oper dem Gedächtnisse der festesten Sänger so unknackbare Nüsse, dass ein witziger Musiker meinte, es müsste Wagner zuvor auch für eigene Zukunfts-Gedächtnisse sorgen. Vor seiner Abreise liess Wagner in ganz vertrautem Kreise die Ouverture und mehrere Scenen des ersten Actes probiren. Als der Componist einige befremdete Mienen erblickte, äusserte er, er sei mit der „Isolde“ allerdings einige Schritte über den „Lohengrin“ weiter gegangen. „Sagen Sie hundert Meilen!“ erwiderte Ander. In der That hat man sich durch eine Clavier-Probe vollkommen überzeugt, dass die Vorbereitung des „Tristan“ durch zahllose Proben die Stimmen der Sänger ruiniren und die ersten Mitglieder durch längere Zeit dem Publicum ganz entziehen würde.“

**Pesth**, 9. November. Ein mit grossem Eclat angezeigter Gast, der aber kaum mehr als mässigen Erfolg davontrug, war Herr Müssard, Capellmeister aus Paris. Ein Programm, aus Walzern und Quadrillen zusammengesetzt, höchstens noch einigen leichten Ouvertüren, mit Grand Concert zu betiteln, ist denn doch etwas zu freimüthig, und hätte höchstens in einen Speisesaal, aber nicht ins Theater gehört. Das einzig Interessante in diesen Concerten waren die von Herrn Legendre auf dem Cornet à Piston executirten Soli, die eine überraschende Virtuosität in der Behandlung dieses beinahe spröde zu nennenden Instrumentes bekundeten.

\*\*\* **Amsterdam**, 14. November. In dem gestrigen grossen Vocal- und Instrumental-Concerte im Park-Saale, veranstaltet von Herrn J. Ed. Stumpff, hörten wir ein italiänisches Sänger-Quartett, die Damen Pirola und Polachi und die Herren Mea und Bonora, die uns mit Soli, Duetten, einem Terzett und Quartett aus Verdi, Flotow, Donizetti, Rossini und Bellini speis'ten und Beifall erhielten. Einen allgemeinen Enthusiasmus aber rief das Violinspiel Ihres Landsmannes August Kömpel hervor, der Spohr's Gesangscene, Bach's Ciaconna und Variationen von David spielte und das ganze zahlreiche Publicum durch den hoch künstlerischen Vortrag dieser classischen Compositionen hinriss — ein Beweis, wie sehr auch unser holländisches Publicum das gediegene Schöne, zumal wenn es in so bewundernswerther Ausführung dargeboten wird, zu schätzen weiss.

Am 20. November starb hier C. A. Bertelsmann, Stifter der hiesigen Liedertafel „Eutonia“ und langjähriger Dirigent derselben. Gebürtig aus Soest in Westfalen, gründete er sich durch seine musicalische Tüchtigkeit eine Existenz in Amsterdam und zeichnete sich nicht nur als vortrefflicher Dirigent, sondern auch als wissenschaftlich gebildeter Musiker und Comtrapunktist und als talentvoller Componist besonders für mehrstimmigen Gesang rühmlichst aus.

**London**. In der neuesten Bankerotten-Liste figurirt unter einer endlosen Masse so genannter kleiner Leute auch ein Russe aus altadeligem Geschlechte: „Georg Nikolaus Fürst von Galitzin, Kammerherr des Kaisers von Russland und Marschall des Gouvernements Tambu, ein Fürst des russischen Reiches, Componist, Musikmeister und Director von Concerten.“ Der genannte Fürst lebte seit Jahr und Tag in London und hatte zu verschiedenen Malen Concerte dirigirt, in denen er russische Musik, darunter viele seiner eigenen Compositionen, dem englischen Publicum vorführte.

**Die Deutsche Tonhalle**  
setzt auf die Composition beigehenden Preis-Gedichtes für vierstimmigen Männergesang mit Harmonie-Begleitung den Preis von fünfzig Thalern.

Mit Ertheilung des Preises wird auch dieses Gedicht, so wie seine Composition, Eigenthum des betreffenden Bewerbers; bis dahin aber bleibt es im Besitze unseres Vereins und darf nur zu dieser Preisbewerbung benutzt werden.

Die Bewerbungen sind bis Ende Februar 1862 frei an uns einzusenden.

Mannheim, im October 1861.

**Der Vorstand der Deutschen Tonhalle.**

Preis-Gedicht.

Schlag' deine Augen auf, die blauen,  
Germania!

Die Herzen, die auf dich vertrauen,  
Sind wieder da.

In deine blonden Locken flechte\*)

\*) In einem „Preis-Gedicht“ ein unangenehmer Verstoss gegen die grammatische Form. „Sprich“, „Flieht“ u. s. w. heisst die befehlende Form.

Der Eiche Grün,  
 Und tritt für deine heil'gen Rechte  
 Zum Kampfe kühn.  
 (Indem die Sänger die deutsche Fahne entfalten.)  
 Schaut her! von uns'rer Hand entrollt,  
 Erlänzt dein Banner schwarzrothgold,  
 Umspielt von Windes Wogen;  
 O schönster Regenbogen!  
 Wie malen diese Farben gut  
 Des deutschen Herzens tiefe Gluth!  
 Gesunken von dem alten Throne,  
 Steh'st du gebückt,  
 Die einst war mit der höchsten Krone  
 Der Welt geschmückt!  
 Doch deine Kraft ist ungebrochen;  
 Drum, unverzagt,  
 Sprich, wie einst Hütten hat gesprochen:  
 „Ich hab's gewagt!“  
 Die Nationen sind erwacht —  
 Ein Feuer, das von Gott entfacht.  
 Die Geister hoher Ahnen  
 Umschweben uns und mahnen:  
 Hermann's und Karl's und Luther's Geist,  
 Und Friedrich's, der der Grosse heisst.  
 Horch! Schiller's Harfe tönt hernieder  
 Mit heil'gem Klang,  
 Und Freiheitskämpfer singen Lieder  
 Im Schlachtendrang.  
 Als Erzbild steht am Rheines Ufer  
 Der Vater Arndt —  
 Ein Eckart, der als treuer Rufer  
 Die Seinen warnt.  
 „Was ist des Deutschen Vaterland?“  
 Die Antwort zuckt in uns'rer Hand,  
 Wenn unsre guten Degen  
 Vereint der Gränze pflegen;  
 Wenn, losgesprengt aus schnöder Haft,  
 Frei wieder athmet deutsche Kraft.  
 Vom Nordmeer bis zur Schweiz zusammen,  
 Ihr Männer, steht!  
 Ihr Männer, schürt die heil'gen Flammen,  
 Ihr Greise, fleht  
 Zu Gott, dass wir die Feinde draussen  
 Mit Glück besteh'n,  
 Und die in unsren Mauern hausen —  
 Ihr wisst ja, wen!  
 Als stolzer Strom dann mächtig eilt  
 Die Kraft, in Bäche jetzt getheilt.  
 Hinweg die alten Dränger!  
 Wir dulden sie nicht länger.  
 Verräther, wer des Fremden Schwert,  
 Des Falschen, wider uns begehrt!  
 Blickt, Schleswig-Holstein, auf, und Hessen  
 Aus tiefem Leid;  
 Ihr seid ja nicht von uns vergessen:  
 Es naht die Zeit,  
 Wo Bruderhülfe heilt die Wunden,  
 Die man euch schlug;  
 Wo Deutschland endlich wird gesunden  
 Von Lug und Trug.  
 O, Heil dem Fürsten, der euch stützt,  
 Der treuen Sinn und Recht beschützt!

Wird er zum Kampf uns leiten,  
 So gibt's ein gutes Streiten.  
 Es hebt sich hinter Noth und Tod  
 Des schönsten Sieges Morgenroth.  
 Ein neu Geschlecht kommt angezogen,  
 Die Brust in Erz,  
 Und diesmal wird es nicht betrogen,  
 Das deutsche Herz.  
 Die spröde Braut, die unsren Armen  
 Sich längst entwand,  
 An unsrer Brust muss sie erwärmen:  
 „Freiheit“ genannt.  
 (Indem die deutsche Fahne bewegt wird.)  
 So flatt're, flatt're, Schwarzrothgold!  
 Verdeiben Jedem, der dir grollt!  
 Wo deine Farben blinken,  
 Die andern Fahnen sinken,  
 Und, neugefasst, strahlt voll und rein  
 Deutschland, Europa's Edelstein.

K. A. Mayer.

### Ankündigungen.

#### Bitte um Notizen für ein Allgemeines Musikalisches Adressbuch.

Zur Anlage eines solchen richten die Unterzeichneten an alle Musiker des In- und Auslandes, so wie alle diejenigen, welche zur Musik in einem wesentlichen, sei es künstlerischen, amtlichen oder geschäftlichen Verhältnisse stehen, die ergebenste Bitte um Mittheilung ihrer Adressen und Bezeichnung ihres Wirkungskreises. Diese Bitte ergeht daher an die Herren Capellmeister, Musik-Directoren, Organisten, Cantoren, Stadtmusiker, Musik-Professoren und Musikgelehrten, Musiklehrer, Musicaliensammler, Musicalienhändler (so weit dieselben nicht im Adressbuche des deutschen Buchhandels aufgeführt sind), Musiker, welche sich mit dem Verkaufe von Musicalien beschäftigen, Musik-Druckereien. Fabricanten musicalischer Instrumente, Instrumentenhändler, Musiker, welche sich mit dem Verkaufe von Pianoforte's und anderer Instrumente befassen. Ferner sind erwünscht Nachrichten über königliche, fürstliche, städtische und Privat-Capellen, Conservatorien der Musik und Musikschulen, musicalische Bibliotheken, Concert-Anstalten, Sing-Akademien, Gesang-Vereine aller Art, Sängerbünde, Vereine für Musikfeste u. s. w. und zwar überall mit Bezeichnung der Herren Directoren und sonstigen Angestellten.

Alle solche Nachrichten erbitten wir uns in möglichst genauer Fassung auf dem Wege des Buchhandels und versichern im Voraus unseren besten Dank.

Leipzig, im November 1861.

Breitkopf & Härtel.

**Schletterer**, Capellmeister in Augsburg, **praet. Chorgesangschule**, 7½ Sgr., ist so eben in fünfter Auflage erschienen in der Ritter'schen Buchh. in Zweibrücken.

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.