

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 13. August 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Beurtheilende Anzeigen. Carl Phil. Emanuel Bach's Clavier-Sonaten, Rondo's und freie Phantasieen für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. — H. Chr. Koch's Musicalisches Lexicon. Zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Horn-Quartett der fürstlich Lippe-Detmold'schen Hofcapelle — Wiesbaden, J. H. Kufferath † — Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe — Eidgenössisches Sängerfest u. s. w.).

Beurtheilende Anzeigen.

Carl Phil. Emanuel Bach's „Clavier-Sonaten, Rondo's und freie Phantasieen für Kenner und Liebhaber.“ Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Breslau, bei F. E. C. Leuckart (Const. San-
der). I. Sammlung. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Die sämmtlichen Clavierstücke, welche C. Ph. Em.
Bach unter obigem Titel von 1779 bis 1787 veröffentlicht hat, umfassen in sechs Folgen achtzehn Sonaten, zwölf Rondo's und sechs Phantasieen.

Eine neue Ausgabe derselben bedarf kaum einer Rechtfertigung. Unsere Zeit hat die schätzenswerthe Eigenthümlichkeit, dass sie neben dem Heisshunger nach Neuem, der sich auch in den Gegenständen der Kunst bei der grossen Menge nicht läugnen lässt, nach dem Guten und Schönen der älteren Perioden zurückgreift; ob unbefriedigt durch die Erzeugnisse der Zeitgenossen oder allein in gerechtem Unwillen über die Undankbarkeit des heutigen Geschlechtes gegen seine Lehrer und in wahrer Würdigung dessen, was die Väter geleistet haben, wollen wir hier nicht untersuchen, auch nicht danach fragen, welchen Anteil ein gewisser vornehm-conservativer Ton, eine Art von aristokratischer Mode, an dieser Umkehr zur älteren Kunst habe. Kurz, die Thatsache ist da, und zwar in so merkwürdiger Weise, dass sonst unverträgliche Dinge, Revolution und Conservatismus, sich überstürzender Fortschritt und Reaction in diesem Punkte einig sind, indem bekanntlich die Anhänger der allerneuesten Schule sich zwar dreist genug erlauben, Haydn, Mozart und drei Viertel von Beethoven zu ignoriren oder herabzusetzen, allein nach stolzem Vorübergehen an diesen überwundenen Tonsetzern einer Periode des Irrthums doch sich zu einem gnädigen Kopfnicken vor dem alten Bach und seinen Söhnen entschliessen. Diese Nachsicht geht sogar so weit, dass — in besonderer Beziehung auf Emanuel Bach — einer

der achtungswerthesten Koryphäen und Propagandisten jener Schule, Herr von Bülow, sich herabgelassen hat, sechs Sonaten desselben, wovon fünf der oben genannten Sammlung angehören, neu herauszugeben und durch Bearbeitung für die heutige Welt geniessbarer zu machen. Wir möchten über diese seine Arbeit nicht den Stab brechen, da sie, von dem gewählten Standpunkte aus beurtheilt, Geschick und, wie es nicht anders zu erwarten war, grosse Kenntniss der Clavier-Effecte durch die Behandlung des Instrumentes zeigt. Allein mit dem Princip können wir uns unmöglich einverstanden erklären; denn es ist ein grosser Unterschied zwischen der Modernisirung eines älteren Musikstückes, das für ein Solo-Instrument geschrieben ist, und der Ergänzung der Instrumentirung eines Oratoriums oder sonstigen Gesangstückes; bei letzterem bleibt der Kern, die Melodie, unverändert und auch die Harmonie wird nur durch neue Klangmittel ausdrucks voller oder eindringlicher. Ein Instrumental-Solo wird aber durch Uebertragung oder Transcription in die neuere Spielweise ein ganz anderes Stück, in welchem man nicht mehr unterscheiden kann, was Kern und was glänzende Schale ist. Dass dadurch der Zweck, solchen älteren Solostücken durch die Annäherung an die neuere Form und Vortragsweise leichter Eingang bei der Menge der Musik treibenden zu verschaffen und dadurch die Liebe zum Gediegenen und den Geschmack überhaupt zu veredeln — dass dieser Zweck erreicht werde, dürfte keineswegs mit Sicherheit zu behaupten sein. Wir unseres Theils sind mit Chrysander (Vorbemerkungen zu dessen Ausgabe der Clavier-Compositionen Joh. Seb. Bach's) einverstanden, dass Aufputz und Umschreibung des Textes für den zweifelhaftesten und umständlichsten Weg, in den Sinn des Autors einzudringen, zu halten sei.

Der neue Herausgeber E. F. Baumgart bringt uns nur eine treue Wiedergabe des Originals, und wir hoffen, dass diese auch heute, wie zur Zeit Emanuel Bach's, noch

„Kenner und Liebhaber“ genug finden wird, die sich an diesen Compositionen in ihrer ursprünglichen Gestalt, die hier nur in schönerem äusseren Gewande erscheint, aber alles Innere unverändert lässt, erfreuen werden. Er spricht sich über seine Ausgabe, mit eingeflochtenen beachtenswerthen Bemerkungen über den Vortrag dieser Sonaten u. s. w., unter Anderem folgender Maassen aus:

„Populäre Unterhaltungsmusik sollten diese Compositionen nicht sein und können es auch heute nicht werden; für Kenner und Liebhaber werden sie auch jetzt noch bestimmt bleiben, und wie gross deren Kreis sein kann, steht dahin. Nur dem werden sie etwas bedeuten, der sich ein ernstliches Studium derselben nicht verdriessen lässt, um aus der ungewohnt gewordenen, scheinbar oft leeren Form den Inhalt zu erkennen und lebendig wiederzugeben. Das blosse Durchspielen böte für die heutige Technik nicht einmal einen lange dauernden Reiz der Schwierigkeit, die sich aber um so reichlicher finden wird, wenn man den Gedanken erfassen und seine ausdrucksvolle Darstellung erstreben will. Und hierin werden nicht die Stücke am schwierigsten sein, die durch kühne Modulationen, kecke Gedankensprünge, scharfe Contraste, brillante Figuren wenigstens im Einzelnen schon eine unverkennbare Physiognomie zeigen, sondern gerade die scheinbar einfachsten, ruhig und gleichmässig verlaufenden. Vortrags-Bezeichnungen gibt es hier wenige; es gilt, in die vermeintliche Einförmigkeit mit genauer Beachtung aller bedeutsamen Intervalle und Tonfiguren Licht und Schatten in lebendigem, vielfältigem und doch maassvollem Wechsel hineinzubringen.“

„Es lag nahe, durch Hinzusetzung von Vortrags-Bezeichnungen, die sich ja auch als hinzugefügte hätten kenntlich machen lassen, dem Verständnisse zu Hülfe zu kommen. Gleichwohl schien es besser, alle solche Zuthaten zu unterlassen. Sie hätten doch nur die Meinung eines Einzelnen dargestellt, neben welcher häufig andere Auffassungen mindestens gleich berechtigt sein konnten, und manchen Spieler hätten sie desshalb vielleicht mehr gestört als gefördert. Wer sich innerlich für diese Musik stimmen und erwärmen kann, wird den Ausdruck finden und als den seinigen gewiss mit grösserer Freiheit und Innigkeit beherrschen, als die bloss angenommene, fremde Ansicht. Er wird wohl auch die Erfahrung machen, dass an gar mancher Stelle ihm selbst zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Vortragsweise berechtigt erscheint. In der That kann man dies als ein Recht ansehen, dessen Beschränkung unstatthaft gewesen wäre. Ist nur erst die meistens sicher gezeichnete und scharf charakterisierte Melodie lebendig begriffen, so findet sich An- und Abschwellen, Ritardiren, Drängen, Betonung und dergl. an vielen Stel-

len ziemlich von selbst, obschon Worte oder Zeichen dafür im Vergleiche zum heutigen Uebermaasse nur unvollkommen angegeben sind.

„Eben so haben wir alle harmonische Ausfüllung vermieden, die von manchem an die moderne, orchestrale Fülle der Clavier-Behandlung Gewöhnten voraussichtlich sehr vermisst werden wird. Wo Bach—nach seiner Weise—massenhaftes Accordwesen haben will, hat er es hingeschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben. Grossenteils sind diese Compositionen wie Duette anzusehen, für eine melodieführende und eine begleitende Stimme; drei- und mehrstimmige Behandlung wird häufig genug gebraucht, wo der Gedanke sie zu verlangen schien. Die Einfachheit ist Absicht, so gut wie die Vollstimmigkeit. Bach's Endziel als Spieler und Componist war Singen auf dem Clavier. Dazu wollte er durch seine Clavierschule anleiten (vergl. Einleitung z. Versuch u. s. w., §. 2), desshalb wollte er keine „faulen“ und „Trommel-Bässe“, desshalb verlangte er (a. a. O. S. 107): „Die begleitenden Stimmen muss man, so viel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne.“ „Unsere weit fortgeschrittenen Technik lässt uns allerdings Vieles ungehindert auch bei grösserer Harmoniefülle herausbringen, was damals schwer, ja, unmöglich war; aber wir müssen, wenn wir aus der Geschichte lernen wollen, die geschichtlichen Erscheinungen nehmen, wie sie sind, nicht wie wir sie heute wünschen. So war auch Bach nicht zu arrangiren, sondern in seiner Art durchaus zu belassen. — Um sein singendes Clavier zu verstehen, befolge man nur seinen Rath, besonders auf gute Sänger zu achten; „man lernet dadurch singend dencken, und man wird wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen“ (S. 107). Auch die Art, zu singen, hat sich freilich seit seiner Zeit sehr geändert; dennoch bleibt der Rath, singend zu denken und sich das Darzustellende laut oder leise erst vorzusingen, heute wie damals der beste, um alte und neue gute Claviermusik wirklich musicalisch zu spielen. Einen recitativischen Satz bei Em. Bach wird kein Mensch erträglich wiedergeben, wenn er ihn nicht innerlich singt, ganz so, wie bei Beethoven. Für unzählige Stellen seiner langsamten Sätze gilt dasselbe, und kaum minder für die schnelleren; ja, gerade hier sind die Figuren oft nicht anders zu behandeln, als die Coloraturen und Fiorituren von geschickten Sängern, dass sie die Grundformen schmücken, nicht beschweren und verdecken.“

„Im nahen Zusammenhange mit dem ausdrucksvoollen Gesange steht die richtig angewandte Tactfreiheit, die

für Em. Bach's Compositionen ganz mit eben dem Rechte und mit eben der Nothwendigkeit zu fordern ist, wie für Beethoven — und eigentlich wohl für alle inhaltsvolle Musik. Bach selbst rechnet sie entschieden und unzweideutig zu den Erfordernissen eines guten Vortrages: „Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwehlten Bewegung halten muss, ausgenommen in Fermaten und Cadenzzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tact mit Fleiss begehen.“ (S. 106.) Er gibt „unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen sowohl die Noten als Pausen länger gelten lässt, als die Schreib-Art erfordert“ (S. 114), empfiehlt unter Umständen „allmähliges gelindes Eilen“ und wiederum „schlafriiges Anhalten im Tact“, „Schleppen und Fortgehen“, und wenn man sieht, wie er in diesen Heften hier und da gleich dem modernsten Componisten mit dem Tacte umspringt, dass er mitten im $\frac{6}{8}$ -Tact plötzlich einen pausirten $\frac{3}{8}$ -Tact einschiebt (II. Heft, I. Rondo), ein Stück im $\frac{3}{8}$ -Tact in einem $\frac{5}{4}$ -Tact allmählich verhallen lässt (III. Heft, II. Sonate, Mittelsatz), ein Sätzchen von 2 Tacten in freiester Umgestaltung bis auf 17 Tacte zerdehnt, so dass die Tactstriche dort fast unbequem erscheinen (IV. Heft, III. Rondo, etwa zwei Seiten vor dem Schlusse); wer die nicht seltenen recitativischen Stellen, die verzierten Cadenzen, die freien Ein- und Ueberleitungen zu einzelnen Stücken (I. Heft, VI. Sonate, Andante und IV. Sonate, Ende des 1. Satzes), endlich die freien Phantasieen selbst kennen lernt: der wird wohl von selbst darauf kommen, dass Bach nicht nach dem Metronom gespielt werden darf. — Nur missverstehe Niemand die Tactfreiheit als wildes *Tempo rubato* und verzerre nicht leidenschaftlich bewegte Züge zu einem dämonisch zerrissenen Gebilde; Feuer der Empfindung ist keine verzehrende Gluth, träumerisches Schwanken kein trunkener Taumel.

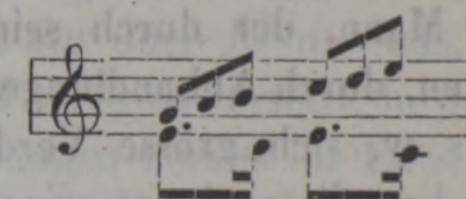
„Wichtiger erscheinen einige Bemerkungen über die *Tempo-Bezeichnungen*. Die Abstufung der dafür gebräuchlichen Worte, die auch heute noch bekannt sind, ist bei Em. Bach die, dass das relativ langsamste Zeitmaass mit *Adagio*, das relativ schnellste mit *Presto* bezeichnet wurde, abgesehen von allen steigernden, abschwächenden, charakterisirenden Beisätzen und Modificationen, wie *molto*, *assai*, *poco*, *mesto*, *maestoso*, *Andantino*, *Allegretto* u. s. w. Etwa in der Mitte zwischen jenen beiden Gränzen stand *Andante*, das, wie ziemlich bekannt, gemäss seiner Wortbedeutung („gehend“) eine bequeme, ruhige Bewegung bedeutete, im Ganzen daher eine raschere, als heute. *Largo* und *Larghetto* sind weniger langsam als *Adagio* und stehen zwischen den Gränzen des *Adagio* und *Andante*.

Den Beweis liefert das *Larghetto sostenuto* der I. Sonate im IV. Hefte, wo folgende Stelle vorkommt:



eine ähnliche wenige Takte später. Ohne Zweifel ist mit dem *Adagio* vor der Fermate ein *rallentando* bezeichnet, und mit dem folgenden *Largo* die Rückkehr zum *Tempo primo*. So findet sich auch sonst mit *Adagio* das *rallentando* oder *ritenuto* vorgeschrieben; beide letzteren Wörter kommen nicht vor. Jedenfalls brauchte E. Bach, wie die Älteren überhaupt, die italiänischen Worte nach ihrer etymologischen Bedeutung. *Largo* bedeutete demnach nicht unmittelbar „langsam“, sondern „breit“, *Larghetto* „etwas breit“, und war zunächst nur eine Bezeichnung des Charakters und Vortrages; aus diesem ergab sich ein langsames Zeitmaass von selbst.“

Ausserdem enthält das Vorwort eine sehr gründliche und dankenswerthe Abhandlung über die *Manieren* (*Verzierungen*) in den Clavierwerken von Bach und der damaligen Musik überhaupt. Der Verfasser geht hier bis ins kleinste Einzelne und liefert auf elf Folioseiten von zwei Spalten jede einen ausführlichen Commentar zu C. Ph. E. Bach's eigenen Lehrsätzen und Aussprüchen über das schwierige Thema von den *Vorschlägen* (welche zu damaliger Zeit die jetzt so genannten *Vorhalte* mit in sich begriffen), ferner über den *Triller*, *Doppelschlag*, *Mordent*, *Anschlag* (a musical symbol showing a note with a vertical stroke through its stem), *Schleifer* (a musical symbol showing a note with a horizontal stroke through its stem), *Schneller* (a musical symbol showing a note with a diagonal stroke through its stem). — Aus den übrigen Vortrags-Anweisungen ist bemerkenswerth, dass Bach bestimmt, folgende Begleitung zu Triolen:



so auszuführen, dass das Sechszehtel auf das dritte Achtel der Triole kommt, indem er den durch ein genau gespieltes Sechszehtel entstehenden Nachschlag „oft unangenehm“ nennt. — Ferner gebrauchte er hier und da das Zeichen $\overbrace{\dots}$ über einer gehaltenen Note (z. B. im *Andante* der Sonate II. des ersten Heftes dieser Sammlung S. 9, 10, 11 häufig, jedoch fast immer bei synkopirten Noten) zur Andeutung einer Bebung oder Schwingung, die dadurch hervorgebracht werden sollte, „dass man

mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger gleichsam wiegte“ (C. Ph. E. Bach)*).

Das erste Heft enthält auf 51 Seiten die sechs ersten Sonaten der ursprünglichen Sammlung. Die Vorrede ist unterzeichnet: Im Juni 1863. Was seitdem an Fortsetzung erschienen, ist uns nicht bekannt geworden. Abgesehen von dem inneren Gehalte dieser Sonaten und ihrer historischen Bedeutung, möchten wir aber noch auf ihren vorzüglichen praktischen Werth für den Unterricht aufmerksam machen. Es kann keine bessere Schule für ausdrucksvolles Melodieenspiel, also für jenen Anschlag und Vortrag, der in der orchesterlichen Behandlung und in den vollgriffigen Etuden der neueren Pianofortezeit unterzugehen droht, geben, als diese Compositionen. Zugleich aber bilden sie so vortreffliche Studien für den Tact in seinen complicirtesten Wendungen, dass wir sie in beiden Beziehungen den Conservatorien und Clavierlehrern angelegentlichst empfehlen. Was man heutzutage noch technische Schwierigkeiten nennt, ist kaum vorhanden und reducirt sich auf Glätte und Reinlichkeit der Tonleitern der rechten Hand; aber ein Schüler, der eine von diesen Sonaten mit auf der Stelle richtiger Auffassung der Tact-Eintheilung vom Blatte spielt, wird dadurch eine sehr befriedigende Probe seiner bereits erlangten musicalischen Bildung ablegen.

H. Chr. Koch's Musicalisches Lexicon. Zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer. Heidelberg, Verlag von J. C. B. Mohr. I.—III. Lieferung. 1864.

A bis Glockenspiel. 384 S. gr. 8. Preis jeder Lieferung 20 Sgr. (Das Ganze umfasst acht Lieferungen und wird im Laufe des Jahres vollendet sein.)

Heinrich Christoph Koch, ein Thüringer aus Rudolstadt, wo er im Jahre 1749 geboren wurde, als fürstlicher Kammermusicus lebte und ebendaselbst im Jahre 1816 starb, war ein tüchtiger Musiker und wissenschaftlich gebildeter Mann, der durch seine musicalisch-theoretischen Schriften, durch Abhandlungen und Kritiken in Zeitschriften u. s. w. sich grosse Verdienste um die Tonkunst erworben hat, die auch von seinen Zeitgenossen, und nicht bloss in Deutschland, sehr anerkannt und hochgeschätzt wurden. Erst in unseren Tagen ist er mehr und mehr vergessen worden, theils weil das gegenwärtige Künstler-Geschlecht sich mehr um die Ausübung der

*) Nach einer Bemerkung des Verlegers auf dem Umschlage ist die Vorrede von Baumgart, welche die erwähnten Erläuterungen enthält, besonders für 10 Sgr. zu haben. — Vergl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1856, Nr. 16 und 17, über C. Ph. E. Bach's: „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen.“

Kunst, als um ihre wissenschaftliche und ästhetische Begründung bekümmert, und zweitens, weil der Inhalt von Koch's Werken in eine Menge von Lehr- und Handbüchern über Musik durchfiltrirt worden ist, welche leichter zugänglich waren.

Sein Hauptwerk ist: „Musicalisches Lexicon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstmärter erklärt und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält.“ Frankfurt am Main, bei Aug. Hartmann d. Jüng. 1802*). — Dieses treffliche Werk erregte in der ganzen musicalischen Welt Aufsehen und schlug J. J. Rousseau's *Dictionnaire de Musique* vollständig aus dem Felde.

Eine neue Ausgabe desselben, mit Berücksichtigung der Leistungen unseres Jahrhunderts in der musicalischen Wissenschaft, zu veranstalten, war ein sehr zeitgemässer und bei der drohenden Begriffsverwirrung selbst über die einfachsten musicalischen Theoreme gewiss willkommen zu heisender Gedanke, und die Ausführung desselben scheint nach dem Inhalt der vorliegenden drei ersten Lieferungen bei Herrn Arrey von Dommer in die rechten Hände gekommen zu sein, während die Verlagshandlung durch scharfen und nicht zu kleinen Typen- und Notendruck auf sehr gutem Papier das Ibrige zu schöner Ausstattung beigetragen hat. Dass das Werk in seiner jetzigen Gestalt eine wirkliche Umarbeitung und durch Benutzung der neueren Literatur und theilweise eigene Ausführungen des Bearbeiters reichliche Vermehrung erhalten hat, können wir versichern. In Bezug auf Angabe der Quellen und der Nachweisung ausführlicherer Erörterungen dieses oder jenes Gegenstandes hätte vielleicht hier und da mehr geschehen können; so finden wir z. B. bei dem Artikel „Aesthetik“ keine Angabe der Werke über musicalische Aesthetik von Hand, Hegel, Vischer u. s. w. Allein vielleicht wird das bei den einzelnen Artikeln nachgeholt, und überhaupt ist es schwierig, in solchen Sachen das Bedürfniss mit dem Raume in Einklang zu bringen.

Der Inhalt des Lexicons bezieht sich auf alle Gegenstände der musicalischen Theorie und Praxis, bei deren Erörterung dann auch das Historische in Bezug auf Entstehung, Entwicklung, Fortbildung berücksichtigt wird, während dagegen die eigentliche Geschichte der Musik

*) Ein Auszug daraus ist das „Handwörterbuch der Musik für Tonkünstler und Dilettanten“, von ihm selbst, Leipzig, 1807, herausgegeben; ein noch mehr zusammengezogener: Ulm, 1828. — Ausserdem erschienen von H. C. Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition. Leipzig. Drei Theile. 1782—1793. — Handbuch bei dem Studium der Harmonie. Leipzig. 1811. — Ueber Modulation mittels des enharmonischen Tonwechsels. Rudolstadt, 1812.

und der Musiker, mithin auch alles Biographische, ausgeschlossen ist, indem dieses nicht in Koch's Plane lag und auch der neue Herausgeber mit Recht seine Arbeit auf den alten Plan concentrirt hat. Das Geschichtliche kommt nur bei Erklärung der älteren Ton-Systeme u. s. w. und bei der Beschreibung der musicalischen Instrumente in Betracht. Letztere bildet einen wesentlichen und eben so belehrenden als interessanten Theil des Werkes. Die neueren Werke, z. B. Zamminer's Buch über die Instrumente, sind überall benutzt. Dem Vorworte des Verlegers nach (der Herausgeber hat sich über die von ihm befolgten Grundsätze noch nicht ausgesprochen) werden an 370 Instrumente in dem Werke beschrieben. Auch soll als Anhang ein kurzes Verzeichniss der bedeutendsten Tonkünstler und Theoretiker mit chronologischen Daten beigegeben werden.

Wir haben also hinlänglichen Grund, dieses musicalische Lexicon allen Musikern und eben so den Dilettanten als ein vortreffliches Hülsmittel der Belehrung in musicalischen Dingen zu empfehlen. Namentlich unterscheidet es sich auf eine höchst vortheilhafte Weise von anderen neueren compilatorischen und oberflächlichen Arbeiten ähnlicher Art. Man vergleiche z. B. die Artikel: Accent (8 Seiten), Arie (5), Ausweichung (7), Begleitung (4), Canon (11), Chor (4), Choral (5), Contrapunkt (24), Doppelter Contrapunkt (10), Dreiklang (7), Fortschreitung der Intervalle (10), Fuge (20), Geige (6), mit den ähnlichen in Bernsdorf's „Univeral-Lexicon der Tonkunst“, und man wird unser Urtheil mehr als gerechtfertigt finden.

Zu näherer Einsicht in die Art und Weise der Behandlung und der Darstellung mögen einige Stellen aus den vorliegenden Lieferungen dienen.

Schluss des Artikels: Ausweichung. Zweck der Modulation in einem Tonstücke ist endlich tonliche Mannigfaltigkeit und im Weiteren Verstärkung des Ausdrucks. Mannigfaltigkeit des tonlichen Untergrundes, welchen die Tonart ausmacht, ist Nothwendigkeit, denn ununterbrochene Verharren in einer und derselben Tonart erzeugt Monotonie. Auch die geschickteste thematische Verarbeitung und Ausgestaltung eines Tongedankens würde an einer gewissen Einförmigkeit, sogar an einem gewissen Widerspruche leiden, wenn jeder neue Satz oder jede neue Gestaltung immer wieder in derselben Tonart auftrete. Denn es würde, wenn ein Tonsatz immer in gleicher Tonart fortginge, eine der wesentlichen Modificationen fehlen, welche ein Tongedanke im Verlaufe der Entwicklung erfahren muss, um dem Kunstgefühle, auf das er wirken soll, immer neue Nahrung zuzuführen; und in einem gewissen Widerspruche steht das Auftreten neuer Gedanken oder thematischer Umbildungen zu stetem Sichgleichbleiben

der Tonart, sofern die Mannigfaltigkeit jener durch die Monotonie der letzteren an ihrer vollen Geltung behindert wird. Die Tonart fordert eben so gut Entwicklung, Ergänzung und Contraste durch Einführung anderer Grundtöne, wie der Tongedanke an sich durch thematische Ausgestaltung und andere einheitliche und gegensätzliche Nebengedanken. Das zweite Thema der Sonate erscheint in der Dominant-Tonart oder, wenn der Satz in *Moll* steht, in der Parallel-*Dur*-Tonart, um durch den ergänzenden Gegensatz zwar nächstverwandter, aber doch verschiedener Tonarten tonliche Mannigfaltigkeit zu gewinnen und ebenfalls durch die andere Tonart als neue Modification des Grundgedankens charakterisiert zu werden. Tonstücke, wie z. B. manche Variationen, die beständig in derselben Tonart bleiben, leiden auch gewöhnlich an einer gewissen tonlichen Monotonie, wenn nicht ungemeine thematische Geschicklichkeit hier die Aufmerksamkeit dergestalt fesselt, dass der Mangel an tonlicher Abwechslung übersehen wird. Uebrigens bedürfen dergleichen Stücke, welche doch keine eigentliche zusammenhangende Entwicklung haben, des Tonwechsels bei Weitem weniger, als die grossen Tonformen, in denen es unmöglich und unlogisch sein würde, die gleiche Tonart durchaus festhalten zu wollen. — Weil nun bei Ausweichung in eine fremde Tonart nicht allein leiterfremde Töne auftreten, sondern auch alle im Wechsel der Tonarten beibehaltenen Töne eine andere Beziehung zu einem andern Grundton bekommen, so wird dem Gehör der Übergang aus einer Tonart in eine andere stets fühlbar, und eben daher kann die Ausweichung nicht nur als Mittel zur Vermeidung von Einförmigkeit, sondern auch zur Erhöhung des Ausdrucks dienen. In je entferntere Tonarten die Ausweichung vor sich geht, desto fühlbarer wird sie, weil alsdann mehr Töne der vorangehenden Tonart abändert werden. So macht z. B. der Übergang von *C-dur* nach *G-dur* keinen irgendwie befremdenden Eindruck, weil nur *f* in *f* verwandelt wird und die Tonarten im nächsten Verwandtschaftsgrade stehen. Weicht man aber von *C-dur* etwa nach *A-dur* oder *E-dur* aus, so fühlt man sich in eine andere Tonregion versetzt, in der die verwandtschaftlichen Beziehungen bereits ihr Ende erreicht haben. Welchen Gebrauch in ästhetischer Hinsicht man von der Modulation in einem Tonstücke zu machen hat, wird auf dessen Charakter ankommen; ein rubiger Empfindungsgang weist seiner Natur gemäss herbe, befremdende und schnell wechselnde Ausweichungen zurück und begnügt sich mit gerade so viel Modulation, als die Mannigfaltigkeit eben fordert. Heftige und leidenschaftliche Empfindungen hingegen fordern nicht nur lebhafteren tonlichen Wechsel, sondern es entsprechen ihnen auch unvermuthete, sogar herbe Ausweichungen in entferntere und fremde Tonarten.

Die Anlage der Modulation ist demnach wesentlich durch Gefühls-Inhalt und Charakter des Tonsatzes bedingt, aber auch durch dessen Umfang in gewisse Gränzen geschlossen. Denn ein etwa aus nur einer oder zwei Perioden bestehendes Tonstück bedingt nothwendiger Weise eine bei Weitem einfachere Modulation, als ein Tonstück von weitläufiger Entwicklung und vielen Perioden von verschiedenem Inhalte. Einrichtung eines, ohne zerrissen und verworren zu sein, doch reichen und mannigfaltigen Modulationsganges in einem grossen Tonstücke setzt bedeutende harmonische Gewandtheit voraus. Schon der einfache Uebergang in eine etwas entferntere Tonart kann auf so mannigfache Weise bewirkt werden, dass der Phantasie und dem Geschicke des Tonsetzers schon hier ein weiter Spielraum eröffnet ist. Und in der That vollzieht der Eine die schwierigsten Ausweichungen durchaus leicht, elegant und dabei wirkungsvoll, während der Andere stolpert und an alle Ecken stösst, wenn er durch einige Zwischen-Accorde von der Tonica in die Dominante sich begeben soll. Mannigfaltigkeit ist nun zwar Bedingung eines guten Modulationsganges in grossen Tonsätzen, aber auch bei grösster Mannigfaltigkeit soll in den Ausweichungen doch stets Klarheit und Durchsichtigkeit herrschen. Denn in noch höherem Maasse unerquicklich, als die Monotonie ermüdend, erweist sich ein fieberhaftes Herumirren aus einer Tonart in die andere — meist eine Folge gewaltsamer Anstrengungen eines schwachen Erfindungs-Vermögens. Ueberladung mit Modulation hebt sich selbst auf. Es kann schliesslich von Wirkung nicht mehr die Rede sein, wenn ein Effect den anderen und eine Tonart die andere verjagt, und noch weniger von Kunstreinheit, wenn die äussersten Hülffsmittel aufgeboten werden müssen, um irgend etwas herauszubringen, das in einem solchen rumorenden Chaos doch überhaupt noch einen Effect macht, gleichviel, wie er beschaffen ist. Der echte Künstler aber wird auch hier mit Wenigem viel ausrichten; seine Einfachheit wird stets einen grösseren wirklichen Reichthum in sich bergen, als alle prätentiöse Zerfahrenheit, deren Armuth auch der weniger Scharfsichtige bald auf den Grund kommt, wenn der erste überraschende und frappirende Eindruck vorüber ist.

Aus dem Artikel: Arie. 2) Die Arie in freierer Form. Die Form der „grossen Arie“ mit *Da capo* war eben in dem Falle die schicklichste, wenn der Dichter, wie in der grossen Arie gewöhnlich, das Wesentliche der vorhandenen Empfindung in den ersten Theil gelegt, im zweiten aber nur eine besondere Modification derselben, die auch ein Contrast sein konnte, ausgedrückt hatte. Es kam dann für den Dichter und Musiker darauf an, diese Nebenempfindung des zweiten Theiles so zu wenden, dass, indem die Stimmung unwillkürlich wieder in den Zustand der

Empfindung im ersten Theile zurückgelenkt wurde, die Wiederholung des ersten Theiles nicht nur ganz und gar nichts Gezwungenes hatte, sondern sogar mit innerer Nothwendigkeit von selbst sich ergab. Da aber die Form einer Arie, als die eines nur durch Empfindungsweise, Individualität und Charakter der Person bedingten freien Gesanges, nothwendiger Weise von der Art und dem Verlaufe der auszudrückenden Empfindung abhängig und kein Schema ist, in welches alle Arten von Empfindungen, eine wie die andere, nur einregistriert werden, bildeten sich nach und nach Abweichungen von der Form der grossen Arie, wenngleich diese stets die grundlegliche blieb und auch noch vielfach ausgeübt wurde. Denn es konnte vorkommen, dass an Stelle des ersten Theiles der zweite Theil des Textes eine weitere musicalische Ausführung erforderte, indem in ihm und nicht im ersten Theile die eigentlichen Höhepunkte der Empfindung lagen. Ferner musste bei vielen Texten die genaue Wiederholung des ersten Theiles zweckwidrig und, bei allen Arien ohne Unterschied angebracht, langweilig werden und die Freiheit des Ausdruckes beschränken. Daher hat man später, schon gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts, angefangen, die Form dergestalt abzuändern, dass der zweite Theil ebenfalls mehr ausgeführt wird, worauf dann, wenn der Text überhaupt Wiederholung des ersten Theiles fordert, statt eines genauen *Da capo* mehr nur eine freie Repetition im Sinne der modernen Sonate eintritt, etwa der erste Hauptsatz der Musik und des Textes als letzte Periode der Arie nochmals durchgeführt und dann ein freier Schluss angefügt wird. Macht aber bei einem zweittheiligen Texte der Inhalt des zweiten Theiles keine Wiederholung des ersten nothwendig, so pflegt die Arie in neuerer Zeit auch nur aus zwei Theilen zu bestehen, die Repetition ganz zu unterbleiben. Jeder Theil des Textes wird für sich ausgeführt und zergliedert. Dabei hat zuweilen der erste Theil langsame oder mässige, der zweite geschwindere Bewegung. Auch bedient man sich, wenn die Einrichtung des Textes es wünschenswerth macht, wohl hier und da einer rondoartigen Form. Ueberhaupt ist diese in neuerer Zeit aus der grossen Arie hervorgegangene eigentliche dramatische Arie eine der allerfreiesten Formen, die ihrer Bestimmung nach so viele Gestaltungen annehmen muss, als es verschiedene individuelle Empfindungen auszudrücken gibt, desshalb auch nur die allgemeinen Umrisse der Form, und auch diese nur modifizirt, einhalten kann. Die grosse Arie war von bei Weitem allgemeinerem Wesen, noch nicht so durch und durch Charakterzeichnung, als die weitaus mehr durch die Person und dramatische Situation bestimmte dramatische Arie.

Ihrer ästhetischen Geltung nach ist die Arie, und speciel die dramatische Gattung derselben, austragender

musicalischer Ausdruck eines Gefühlszustandes einer bestimmten Person in vollkommen entwickelter Kunstform. Ihren Inhalt bilden keine vorübereilenden und schnell wechselnden, entstehenden und plötzlich wieder verlöschenden Gefühlsregungen, sondern die Gefühle haben nach mancherlei Vorgängen zu einem festen Zustande (der darum doch ein leidenschaftlich sehr bewegter sein kann) sich concentrirt. Der in der Arie ausgedrückte Zustand ist Resultat einer Reihe vorausgegangener Gefühle, die Arie daher Höhepunkt eines ganzen inneren Herganges, wie auch einer Scene in Betreff ihrer Stellung im dramatischen Tonwerke. Folglich ist die Forderung Richard Wagner's, sie aus der Oper zu verbannen, offbarer Unverstand. In ihr kommt das, was in der betreffenden Person durch die voraufgehenden Ereignisse vorbereitet ist, zu möglichst vollständigem und allseitigem musicalischen Ausdrucke. Dieser musicalische Ausdruck aber kann nicht Recitation sein, denn solche dient nur unsfertigen, nicht bereits in sich beschlossenen und beharrenden Stimmungen, sondern er kann nur als breit und voll ausgebildete Melodie sich kundgeben. Allgemein liedartig aber kann er auch nicht sein, denn der Gefühlszustand in der Arie ist keine ganz allgemein lyrische Stimmung, sondern einer bestimmten Person mit kenntlich ausgeprägten individuellen Eigenthümlichkeiten, also einem Charakter eigen. Daher erhebt sich die Arie auch weit über das sonst gleich ihr melodisch ausgebildete, durchcomponirte Lied dadurch, dass sie Charakterzeichnung ist. In der Arie gibt also, um es noch einmal zusammen zu fassen, eine Person denjenigen Gefühlszustand, in welchen sie durch Veranlassung des Inhaltes der dramatischen Scene und des ganzen Stückes versetzt worden ist, in völlig ausgeführtem und durchbildetem Gesange bis zur völligen Ausgiessung ihres Herzens kund. Besonders gilt dieses von der dramatischen Arie; denn, wie vorhin schon bemerkt, die grosse Arie, wie sie namentlich als Kirchen-Arie und in der Cantate erscheint, ist häufig gar nicht an eine bestimmte handelnde und leidende Person geknüpft, sondern eben so häufig nur Ausdruck eines allgemeinen Gefühls-Inhalts durch eine einzelne Stimme, und das, was sie etwa von dramatischer Wirkung hat, röhrt dann in solchen Fällen auch mehr nur von ihrer Stellung im Tonstücke und von Einzelheiten des Ausdrucks her; ausgeprägte individuelle Charakteristik, Product des Fühlens einer bestimmten handelnden oder leidenden Person ist sie wenigstens nicht jederzeit. Noch deutlicher wird das Wesen der Arie als charakteristisch durchbildeter Einzelgesang durch einen Vergleich mit dem Chor. Im Chor, wo die Empfindung einer ganzen Volksmenge ausgedrückt wird, können nur die hervortretendsten Modificationen der allgemeinen Empfindung und nur die hervorstechendsten Züge der individuellen Empfin-

dungsarten einzelner Gruppen dieser Menge ausgedrückt werden. Die feineren Modificationen der Empfindungen jedes besonderen Gliedes würde weder die Tonkunst in der Darstellung des Stromes der allgemeinen Empfindung ausdrücken, noch der Zuhörer fassen können. Ganz anders aber verhält es sich in der Arie, welche der einzelnen Person angehört: hier stehen der Darstellung auch der feinsten Modificationen der Empfindung keine derartigen Hindernisse entgegen, wie im Chor; daher kann und muss ihr Gesang auch nicht bloss die hervorstechenden allgemeinen Züge der Empfindung, sondern auch diejenigen speziellen enthalten, die als besondere Kennzeichen der Empfindungsweise einer bestimmten Person erscheinen. Durch jene völlige Ausgiessung des Herzens in freier Melodie, welche die Arie charakterisiert, ist denn auch ihr melismatischer Stil entstanden und, wenn er in den Gränzen des guten Geschmackes bleibt, auch gerechtfertigt. Das Gefühl ergiesst sich eben unmittelbar in Tönen, malt seinen Zustand durch die ihm direct adäquate Tonbewegung, ohne an die Zuhilfenahme des Wortes als begriffliche Verdeutlichung weiter zu denken. Unzweifelhaft kann die Coloratur in diesem Sinne von höchster Ausdrucksfähigkeit sein, womit ihrer geschmackwidrigen Uebertreibung noch keineswegs das Wort geredet ist (s. Coloratur). Die ebenfalls viel besprochenen und häufig verurtheilten Textwiederholungen (s. daselbst) sind in der Arie auch nicht zu vermeiden. Denn ein ihrer Breite entsprechender Redesatz würde weitschweifig, überdies oft unbequem in musicalische Form zu bringen sein, während hingegen ein kurz und präcis gefasster Redesatz, der den Gefühlsinhalt klar und bestimmt ausdrückt, der melodischen Gruppierung keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Nur dürfen die Textwiederholungen kein beständiges Wiederkäuen einzelner Worte sein und sinnlose Satzverrenkungen nach sich ziehen.—Instrumental-Begleitung ist der Arie nothwendig u. s. w. (s. Begleitung).

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das Horn-Quartett der fürstlich Lippe-Detmold'schen Hofcapelle — die Herren Cordes, Müller, Lange, Wolff — hat sich hier und in Düsseldorf mit grossem Beifalle hören lassen.

Wiesbaden. Am 28. Juli verschied hier in Folge eines Herzleidens Joh. Hermann Kufferath, ein Schüler Spohr's, Ritter des Ordens der Eichenkrone und Verdienst-Mitglied des niederrändischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Von 1830 bis 1864 war er Dirigent der Stadt- und Studenten-Concerde, des Gesangvereins und der Gesangschulen in Utrecht. Biographische Nachrichten über dessen Leben und Wirken s. Niederrh. Mus.-Ztg., 1863, Nr. 27, S. 211—213.

Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe. Diese Versammlung wird in den Tagen vom 22. bis 25 August in Karlsruhe statt finden. Zur Aufführung in den grossen Concerten sind unter Anderem folgende Orchesterwerke mit Soli und Chor in Vorschlag gebracht: Der 13. Psalm von Fr. Liszt; Bruchstück aus einer Messe von A. Fischer, Organist in Dresden; Chöre von Jensen in Königsberg. Von reinen Orchesterwerken: „Festmarsch“ von E. Lassen; Ouverture zu „Tasso“ von H. Strauss jun. in Karlsruhe; „Des Sängers Fluch“, Ballade von H. von Bülow; Ouverture zu Puschkin's Drama „Boris Godunow“ von Y. von Arnold aus Petersburg; Fragment aus der Sinfonie „Columbus“ von J. J. Abert in Stuttgart; Hochzeitsmarsch zu Hebbel's „Nibelungen“ von O. Bach; Marsch zu dem Drama „Maria von Ungarn“ von H. Gottwald in Breslau; „Mephisto-Walzer“, Episode aus Lenau's „Faust“ von Fr. Liszt; Ouverture von M. Seifriz, Hof-Capellmeister in Löwenberg u. s. w. Eine bestimmte Auswahl wird jedoch erst getroffen werden. Von Concertstücken für einzelne Instrumente mit Orchester wurden gewählt: Concert für Pianoforte von Ingeborg von Bronsart in Königsberg; Concert für Violoncelle von R. Volkmann in Pesth; erstes Concert für Pianoforte von F. Kiel in Berlin; „Der Todtentanz“, Concertstück für Pianoforte und Orchester von Fr. Liszt. — Für die Kammermusik-Concerthe sind unter Anderem folgende Werke vorgeschlagen: Sonate für Pianoforte und Violine von F. Kiel; Sonate für Pianoforte (An R. Schumann) von Fr. Liszt; Concertstück für zwei Pianoforte von demselben; Sonate für Pianoforte von Julius Reubke († am 3. Juni 1858); Trio für Pianoforte, Violine und Viola von Ernst Naumann, Musik-Director in Jena; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von H. von Bronsart in Königsberg. An den Solo-Vorträgen werden sich betheiligen: Herr Concertmeister Kömpel aus Weimar, Herr und Frau Langhans aus Hamburg, Herr und Frau Pflughaupt aus Aachen, Herr H. von Bülow, Fräulein Alide Topp aus Stralsund, die Herren Hof-Capellmeister Seifriz und Kammer-Virtuose Popper aus Löwenberg, Herr Musik-Director Lassen aus Weimar, Herr Reményi, Violin-Virtuose, Herr Schild aus Solothurn. — Vorträge sind bis jetzt angemeldet: von Herrn Professor Eckhardt in Karlsruhe: Ueber die Zukunft der Musik und deren Aufgaben, namentlich in Bezug auf Kirchenmusik, Oratorium und Oper; von Herrn Musik-Director Weitzmann: Ueber den Ursprung des Claviers; von Herrn von Arnold: Ueber Musikschulen.

So grossartige Dimensionen, wie das diesmalige „eidgenössische Sängerfest“, hat noch keines der bis jetzt in der Schweiz gefeierten Sängerfeste gehabt. Im Ganzen haben sich nicht weniger als 81 Vereine mit 3200 Mitgliedern zur Theilnahme gemeldet. Von ausländischen Gästen nenne ich den „Boden“ von Constanz, ein Quartett von Offenburg, die „Harmonie suisse“ von Paris, die „Société chorale“ aus Strassburg, die „Harmonie“ und den „Cäcilien-Verein“ von Mühlhausen, den „Liederkranz“ von Stuttgart mit Musikcorps, die „Concordia“ und die „Liedertafel“ von Freiburg im Breisgau und den „Sängerverein“ von Bregenz. Es war ein erfreuliches Zeichen der Verschmelzung und Verbrüderung der drei Nationalitäten der Schweiz, dass ihr romanischer Theil diesmal eine ausserordentlich grosse Anzahl Sänger nach Bern gesandt hatte, welche Erscheinung bei ihrer Ankunft auf dem Bahnhofe ein Redner in trefflicher Weise hervorhob. Die Uebergabe der Centralfahne erfolgte durch Herrn Nationalrath Gaudenz von Salis, einen Enkel des rhätischen Dichters, an den neuen Fest-Präsidenten, Bundesrath Schenk, welcher dann die Gäste herzlich begrüsste. Was die Leistungen der verschiedenen Vereine betrifft, so wird ihnen von Laien und Fachmännern alle Anerkennung zu Theil. Namentlich hörte ich von einem Manne, dessen Urtheil in diesen Dingen maassgebend genannt werden darf, mit grosser Freude die Bemerkung, der Volks gesang habe seit dem letzten „eidgenössischen Sängerfeste“ durchgängig bedeutende Fortschritte gemacht.

Dem Vernehmen nach ist der Intendant des Hoftheaters in Stuttgart, Baron v. Gall, in den Ruhestand getreten.

Conservatorien der Musik. In der oben angezeigten neuen Ausgabe von Koch's musicalischem Lexicon äussert der Herausgeber sich unter dem Artikel „Conservatorium“, nachdem er die Anstalten der Art in Italien und Paris und in Prag besprochen, nur allgemein über die übrigen, in neuerer Zeit in Deutschland errichteten Conservatorien, von denen nach seiner Meinung das zu Leipzig „den ersten Rang einnimmt“. Weshalb? „Weil alle Schüler ohne Ausnahme wenigstens am Harmonie-Unterricht Theil nehmen müssen, überhaupt die Composition besonders gepflegt, mithin eine tiefer gehende Kunstabildung wenigstens principiell angestrebt wird.“ Dieser Ausspruch beruht unmöglich auf einer wirklichen Kenntniss der deutschen Conservatorien und ist mithin leichtsinnig absprechend, denn wir glauben kaum, dass irgend eine Anstalt, welche sich den Namen Conservatorium beilegt, ihre Schüler von dem Cursus der Harmonielehre dispensire; von den meisten wissen wir es eben so bestimmt, wie von dem Conservatorium in Köln. — Bei Erwähnung mancher mit Recht gerügter Mängel solcher Anstalten im Allgemeinen heisst es u. A.: „Die Lehrgegenstände sind in allen die nämlichen. Auch der „Geschichte und Aesthetik“ begegnet man darunter, oder richtiger wohl nur dem, was der eine oder andere der Lehrer davon sich einbildet und seinen Schülern weismacht. Auf welcher Stufe z. B. die Geschichte im leipziger Conservatorium steht, kann man sich hinlänglich vergegenwärtigen, wenn man die daselbst als Leitfaden eingeführten „Grundzüge u. s. w. von Brendel“ nur auf einen Moment in die Hand nimmt.“ — Ferner: „Auf Beschäftigung mit der Kunswissenschaft und Literatur, die doch entschieden zum gebildeten Künstler gehört, wird meist gar nicht gesehen; es herrscht in Dingen, die nicht speciel die technischen Fächer der Composition und des Instrumentenspiels betreffen, für gewöhnlich eine beispiellose Unwissenheit unter Conservatoriums-Zöglingen. Möglich, dass man daselbst noch der Ansicht ist, der Künstler brauche nichts zu wissen u. s. w. Auch müsse man über die Einseitigkeit und den modernen Charakter der Kunsterziehung selbst in namhafteren Musikschulen erstaunen“ u. s. w. — Da nun Herr von Dommer bis jetzt in Leipzig gewohnt und nur das Conservatorium in Leipzig genauer kennen gelernt hat, so kann er alle Wahrnehmungen, die ihn zu diesen Aeusserungen veranlassen, nicht wohl anderswo als bei dem Conservatorium, das nach seiner Meinung „den ersten Rang“ einnimmt, gemacht haben. Was berechtigt ihn aber zum Generalisiren??

Ankündigungen.

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