

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 28.

KÖLN, 11. Juli 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Die Musik-Instrumente verschiedener Völker und Zeiten. — Jakob Rosenhain (Biographie). Von F. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Dr. L. Spohr, Auszeichnungen, Komische Oper von Max Bruch — Elberfeld, Orgel-Vorträge — Halle, das Händel-Comite — Berlin, Musik-Director Neithardt — Wien, der Violoncellist Schlesinger, Joseph Fischhof † — Pesth).

Die Musik-Instrumente verschiedener Völker und Zeiten.

Der dreizehnte Abschnitt des vortrefflichen Werkes von Friedrich Zamminer: „Die Musik und die musicalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik. Mit Holzschnitten. Giessen, 1855, bei J. Ricker“ — trägt obige Ueberschrift. Wir geben zur Empfehlung des Buches und als Probe der geistvollen Art und Weise, in welcher der Verfasser seinen Gegenstand behandelt, einige einleitende Stellen und den Schluss jenes Capitels. Den Inhalt und die Tendenz des ganzen Werkes werden wir in einem zweiten Artikel besprechen.

Die Einleitung des dreizehnten Abschnittes lautet, wie folgt:

„Wie die musicalischen Instrumente in den Zeiten eben erst erwachender Gesittung bei jenen Völkern beschaffen waren, welche in der menschlichen Cultur-Geschichte eine Rolle zu spielen berufen waren, bei den Aegyptern, den Chinesen, den Indern, den Hebräern, den Griechen und Römern, bei den alten Germanen, den Galliern und Briten, darüber werden wir eine erschöpfende Aufklärung niemals erhalten können. Und zudem, wenn es möglich wäre, welcher Gewinn könnte daraus erwachsen? Wie europäische Cultur überhaupt, so beginnt auch das moderne europäische Orchester allmählich, den Erdkreis zu erobern; es wird in Algier und der Capstadt, in Kalkutta und Kanton gehört und ist bis in die westlichsten Ansiedelungen Nordamerica's vorgedrungen; in den Theatern von San Francisco tritt es auf, so gut wie in denen von Valdivia und Valparaiso. Nicht nur Rio Janeiro und Buenos Ayres besitzen europäische Instrumentalmusik, sondern allerwärts in den Steppen Brasiliens und von La Plata kann man zum Tanze die schrillen Klänge der Garana und Ga-

ranita, der Abkömmlinge der spanischen Guitarre, vernehmen. Dennoch gibt es noch Orte genug auf der Erde, wo derjenige, welchem die Erstlinge der Instrumentalmusik zu belauschen gelüftet, volles Genügen finden kann. Unverkennbar ist das Rhythmische in der Musik das erste Element, welchem das wilde Naturkind eine Unterstützung durch besondere Werkzeuge zu geben trachtet. Choris erzählt in seiner *Voyage pittoresque autour du monde* (1812), dass die Wilden Californiens ihre Tänze aufführten unter Händeklatschen und Zusammenschlagen gespaltenen Holzstücke, zu einem Gesange, welcher einem Husten und Pfeifen ähnlicher gewesen, als melodischen Tönen. Auf den Sandwich-Inseln fand er, wie Cook auf den Freundschafts-Inseln, das nämliche Orchester, welches noch durch gehöhlte, oben offene Kürbisse, die man zu Boden fallend erklingen liess, und durch Trommeln aus Cocosschalen und Haifischhaut verstärkt war. Von der Instrumentalmusik der heidnischen Bratski, welche die Ufer des Baikalsee's und Lenaflusses bewohnen, der Teleuten an den Nebenflüssen des Tom und im Lande der Kalmücken, so wie der Tschougousen, gibt Graf Rechberg in seinem Prachtwerke „*Les peuples de la Russie*“ (1812 und 1813) Kunde. Bei den religiösen Tänzen ist der Priester in ein mit zahllosen rasselnden Metallstückchen behangenes Gewand gekleidet; in wilder Verzückung schlägt er eine flache, mit dem Felle des Wiesels oder Rennthiers überzogene, schellenbehangene Trommel. Auch bei den Eskimos fand Capitän Parry nur das Tamburin neben höchst monotonem Gesange.

„Der erste Schritt, welcher über den Gebrauch solcher rohen Mittel hinausführte, geschah durch die Entdeckung, dass aus gewissen natürlich vorkommenden Körpern sich Klänge von längerer Dauer entlocken lassen. Ob man an dem einen Orte zuerst einen elastisch gespannten

Faden erklingen liess, an dem anderen durch Blasen auf einer Muschel, einem Stücke Schilfrohr oder auf einem hohlen Thierhorn oder Knochen einen Ton entlockte, wer möchte das jetzt entscheiden? Begreiflich aber ist es, dass die gellenderen Töne der Blas-Instrumente bei dem ungesitteten Menschen mehr Aufmerksamkeit und Gefallen erwecken mussten, als die zart klingende Saite. Hörner und Pfeifen, entweder eintönig oder durch ein paar Seitenlöcher nur zu höchst unästhetischem Tonwechsel geeignet, treffen wir darum bei den Völkern an, welche eben über die blossen Lärm- und Rassel-Instrumente hinausgekommen sind, wenn auch die letzteren noch vielfach den Vorrang behaupten.“

Nachdem über die rohen Instrumente der Urbewohner der neuen Welt Einiges bemerkt, heisst es weiter:

„In der alten Welt ist es auch bei den Völkern, welche nicht zu höherer Cultur-Entwicklung fortgeschritten sind, äusserst schwierig, das ihrem ursprünglichen Erfindungsgeiste Angehörige und aus dem eigenen musicalischen Bedürfnisse Hervorgegangene von dem zu unterscheiden, was durch den Zug der politischen Ereignisse, unter der Gunst von Handels-Verbindungen oder auch durch zufällige Berührung von gesitteteren Nationen der alten und neuen Zeit sich übertragen hat. Keine Kunst wandert leichter, als die Musik. Steht bei den Künsten des Raumes die Natur der Kunstgegenstände selbst im Wege, so beschränkt die Verschiedenheit der Sprachen und Dialekte die Verbreitung der Poesie, und wenn man auch zugestehen muss, dass gewisse Bereiche verschiedenartiger Entwicklung der Tonkunst sich abgränzen, ähnlich wie Sprachgebiete, so gibt es der musicalischen Sprachen doch weit weniger, und ihre Abschliessung ist keine so unbedingte, wie bei der Wortsprache, deren Laute bestimmten Dingen und Begriffen zur Bezeichnung dienen. So haben sich denn auch die musicalischen Instrumente auf das mannigfaltigste gemischt, am meisten bei den Völkern, deren Wohnsitze am zugänglichsten sind, bei denen des südwestlichen Europa, bei den Umwohnern des mittelländischen Meeres und im südlichen Asien. In Hoch-Asien, im äussersten Norden von Europa und im inneren und südlichen Africa hat die Cultur und mit ihr eine ausgebildete Musik sammt ihrem Apparate noch fast keinen Eingang gefunden, und der Reisende, welcher in diese unwirthlichen Länder vordringt, hat noch Gelegenheit, die Producte der Erfindungsgabe ihrer Bewohner unverfälscht zu studiren, womit sie ihrem angeborenen musicalischen Sinne zu genügen streben.“

„ — — Bei allen den Völkern, über deren Tonwerkzeuge hier Einiges kurz berichtet wurde, bestand und besteht keine Musik im höheren künstlerischen Sinne. Eine solche verlangt als nothwendige Grundbedingung eine feststehende Tonleiter, nach welcher die Stimmung der Saiten-, wie der Bau der Blas-Instrumente bemessen ist, und in welcher die Melodien sich bewegen. Von diesem Gesichtspunkte aus möge der Leser seine Blicke auf die einzelnen Gebiete richten, in welchen eigenthümliche musicalische Bildungskreise sich abgeschlossen haben, auf das Gebiet der chinesischen Musik, auf dasjenige Indiens, des alten Aegypten, von Griechenland und Rom, auf das der muhamedanischen Reiche des Mittelalters und endlich auf die moderne europäische Musik, welche darum wesentlich verschieden von allen übrigen und vollkommener als diese ist, weil sie auf die Gesetze der Harmonie und den daraus erwachsenen Contrapunkt sich gründet.“

Der Verfasser verbreitet sich nun über den Musikkreis und die Instrumente der Chinesen, Hindus, Aegypter, Hebräer, Griechen, Römer, Germanen (Abbildung einer sieben-saitigen Handharfe aus der Bibel Karl's des Kahlen), und fährt dann so fort:

„Ehe wir die Entwicklung der abendländischen Instrumental-Musik im Mittelalter weiter verfolgen, müssen wir unsere Blicke auf das Kunstleben jener Völker richten, welche unter der Herrschaft des mit unerhörter Kraft-Entwicklung auftretenden Islam vereinigt und zu hoher geistiger Blüthe erweckt wurden. Persien insbesondere, wo altmedische Bildung mit griechischer sich gemischt hatte, behauptete sich durch eine lange Reihe von Jahrhunderten als ein unverwüstlicher Sitz höherer Cultur, welche die wilden Völker, so oft diese auch von den Bergen herabstiegen und als Herrscher ins Land zogen, sich unterthan machte. Als der hochpoetische Geist des arabischen Wüstenvolkes sich mit persischer Bildung bereichert hatte und unter dem Zepter der Abbasiden die ganze zauberhafte Fülle und Pracht orientalischen Reichthums den Herrschersitz des Kalifen zu Bagdad umgab, da wurde im Vereine der schönen Künste auch die Musik gepflegt. Doch behielt sie auch hier den ausschliesslichen Ausdruck des Melodiösen, in noch grösserer Verfeinerung als in der griechischen Musik, deren theoretische Bearbeitungen den Persern längst zugänglich geworden waren. Die Instrumental-Musik war nur Dienerin und Begleiterin der Dichtkunst und des Gesanges, und darum gingen auch vorzugsweise die Saiten-Instrumente in einer grossen Fülle der Formen aus jener

Kunst-Periode hervor. Wenn man nach jener Anschauungsweise, welche alle Vergangenheit nur als eine tendenzmässige Vorbereitung für die Entwicklung modern abendländischer Cultur ansieht, den muhamedanischen Völkern eine musicalische Mission beimessen will, so war es die, Saiten-Instrumente von vollkommenerem Bau, namentlich aber die Bogen-Instrumente, und damit den Keim zu den edelsten Bestandtheilen unserer heutigen Orchester dem Abendlande zuzuführen. Die verschiedenen Formen der Laute, aus welcher die Theorbe, die Mandore und Mandoline und die Guitarre hervorgingen, und jenes weitverbreitete Streich-Instrument, das Rebab, sind erst durch die Araber im südlichen Europa heimisch geworden.

„Die Musik der heutigen Araber und der Türken, welche sie als Erbtheil arabisch-persischer Cultur überkamen, ist keineswegs vollkommen nach den Ansprüchen unseres Kunstgeschmackes; aber die eigenthümlich stetigen Uebergänge zwischen höheren und tieferen Tönen, welche den Sängern eigen ist, die Bewegung der Instrumental-Begleitung in kleineren Intervallen als Halbtönen, in welcher doch nach der Versicherung der Musiker jener Länder keinerlei Willkür herrscht, setzt eine Feinheit des Gehörs voraus, welche in dem classisch arabischen Musik-System einst zu einer Eintheilung in Drittels- und Viertels-Töne geführt hatte. Eine Tonleiter, nach Drittels-Tönen fortschreitend, findet sich noch auf einem arabischen Blas-Instrumente, der clarinettartigen *Eraqich*.

„Die Menge der lautenartigen, so wie der Bogen-Instrumente von mannigfacher Abwechslung der Form, mit drei, zwei oder gar nur Einer Saite, zeigen, dass hier ihre eigentliche Heimat ist. Die Tambura mit zwei bis acht, die Baglama mit drei, die Sewuri mit fünf Metallsaiten, die Eud oder Oud (wovon der Name Laute) selbst, gehören alle in das Geschlecht der Lauten; Kussir, Quanon und Santir, die beiden ersten mit Darmsaiten, das letztere mit Metallsaiten bezogen, sind harfen- und hackbrettartige Instrumente. — Die Bogen-Instrumente der Araber sind die Marabba und das Rebab. Die Marabba hat nur Eine Saite und ist oben und unten mit Thierhaut bespannt, so dass das Instrument gleichzeitig als Violine und als Trommel dient. Das zweisaitige Instrument Rebab hat einen Resonanzkörper aus Cocosnussschale, mit Thierfell bespannt. Es ist bald mit zwei, bald mit drei Saiten im Orient und auf der Nordküste von Africa im Gebrauche. Dieses Rebab, Rebec oder Erbeb war ohne Zweifel die erste Form eines Streich-Instrumentes, welche in Europa vorkam, und ist der Vater der Viola, dann der Violine und

aller Streich-Instrumente unseres Orchesters. Möglich ist es, dass man sich desselben schon bald nach dem Einbruche der Araber im neunten und zehnten Jahrhundert bediente; im eilften Jahrhundert war es sicher in Frankreich, Italien und Deutschland bekannt, da man es in verzierten Handschriften und Reliefs jener Zeit abgebildet findet. Die *Ke-mangeh's* sind arabische Bogen-Instrumente, zum Theil von vollkommenerer Form, als die vorher genannten. Das *Ke-mangeh-roumy* ist mit sechs in Quartan gestimmten Darmsaiten bespannt; sechs unter dem Halse liegende Messingsaiten, welche weder gegriffen noch gestrichen werden, geben Resonanz, ähnlich wie bei der früher in Frankreich und bei uns gebräuchlichen *Viola d'amour*.

„An Blas-Instrumenten fehlt es der türkisch-arabischen Musik nicht. Flöten und Flageolette, Trompeten und oboenartige Instrumente, so wie die Sackpfeife, sind im Gebrauche. Unter allen ist eine Doppelflöte, *Sumara*, ihres besonderen Baues wegen erwähnenswerth. Das eine, mit Seitenlöchern versehene Rohr dieses Instrumentes dient zum Spielen der Melodien, während das zweite, längere, welches je nach der Tonart noch durch Ansätze gestimmt werden kann, die Basstöne gibt.

„Die Stellung der musicalischen Instrumente ist in der neueren Musik des Abendlandes eine ganz andere, weit bedeutungsvollere, als sie im Alterthume war und bei den orientalischen Völkern noch ist. Sobald man die Instrumente von der Herrschaft des Gesanges emancipirte und ihnen eine selbstständige musicalische Bedeutung gab, konnten weder die unvollkommenen Blas-Instrumente noch die schwachklingenden Töne der lautenartigen Instrumente mehr genügen. Es musste vielmehr das Bestreben auf Veredlung des Tones, nach einer Annäherung desselben an die Menschenstimme in den drei Beziehungen der Fülle, Dauer und Klangsöhne, endlich auf Reinheit der Stimmung gerichtet sein. Es war kein Grund länger vorhanden, den musicalischen Umfang der Instrumente auf denjenigen der menschlichen Stimme zu beschränken, sondern man konnte das Reich der Töne nach Höhe und Tiefe ausbeuten, soweit es irgend die Bedingungen ästhetischer Schönheit oder die technischen Schwierigkeiten zuliessen.

„Es ist wohl kaum ein Zweifel, dass die Grundlage unserer neueren Musik, die Anwendung der Harmonie-Gesetze im Contrapunkte, auch Ursache jener veränderten Stellung der musicalischen Instrumente wurde; allein bis zum sechszehnten Jahrhundert hin waren es nur die Tasten-Instrumente, die Orgel und das Clavier, welche mit der neuen Lehre in engerer, sowohl für diese als für die In-

strumente förderlicher Wechselbeziehung standen. Die Tonkunst in der höheren Bedeutung des Wortes lebte bis dahin beinahe nur der Kirche, und so oft auch andere Instrumente den Feierlichkeiten des Kirchendienstes sich zugesellten, so wurden sie doch fast aller Orten durch Verbote wieder aus demselben verbannt. Es ist eine bis auf den heutigen Tag vor dem Richterstuhle des Kunst-Urtheils noch unentschiedene Frage, ob es der Würde des Gottesdienstes mehr angemessen und der religiösen Andacht förderlicher sei, nur Vocalmusik in der Kirche zuzulassen, oder ob man auch die Instrumente zur Bereicherung der Feier gebrauchen solle. Gewiss ist, dass so vortreffliche Chöre, wie man sie in der Sixtinischen Capelle und in den russischen Hauptkirchen ohne alle Instrumental-Begleitung hört, von erhebender Wirkung sind, welche durch kein anderes Hülfsmittel noch erhöht werden könnte. Aber wenn Thibaut in seiner „Reinheit der Tonkunst“ das Beispiel der Meister des Kirchen-Stils bis gegen Ende des sechszehnten Jahrhunderts als Zeugen gegen die Zulässigkeit der Instrumental-Musik in der Kirche aufruft, so hätte er bedenken müssen, wie die damaligen Instrumente beschaffen waren, dass diese fast ausschliesslich noch in den Händen der aus der Römerzeit überkommenen fahrenden Spielleute sich befanden, und auch auf die zünftigen Stadtpfeifer die erst mit dem siebzehnten Jahrhundert sich entwickelnde weltliche Musik noch nicht veredelnd hatte wirken können. War doch zur Zeit Kaiser Maximilian's I. selbst die Tafelmusik der Grossen noch ausschliesslich durch Sänger gebildet.

„Die Spielleute, welche im Mittelalter von Burg zu Burg zogen, sich bei Festlichkeiten der Vornehmen und in den Strassen der Städte hören liessen, waren in Deutschland wenigstens eine verachtete Menschenklasse. Die Kirche belegte diese „varende Lüte“, worunter, wie heutzutage bei denen, welche die Drehorgel auf Messen und Märkten umhertragen, Männer und Weiber waren, mit dem Banne, der Sachsenspiegel erklärt sie für rechtlos. Bei ihrem Tode fiel ihre Habe an den Staat, die Kinder galten den unehelichen gleich und durften kein ehrlich Handwerk lernen.

„In Frankreich hiessen diese Musiker *Menetriers*; sie scheinen dort mehr Achtung genossen zu haben, als bei uns. Während des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts bedienten sich diese *Menetriers* der in folgenden Versen benannten Instrumente:

Ge sai juglere de viele
Si sai de muse et de Frestele
Et de Harpe et de chiphonie
De la gigue de l'armonie
Et el salteire et en la rote.

Man weiss, dass *Viele* die Leier, *Muse* die Sackpfeife, *Frestele* eine Panspfeife, *Harpe*, *Gigue* und *Rote* harfen-, lauten- und citherartige Saiten-Instrumente bedeuten; dagegen ist die Bedeutung von *Chiphonie* und *Armonie* nicht aufgeklärt. Die provenzalischen Ritter, welche im zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert unter dem Namen der Troubadours zu poetischen Wettkämpfen umherzogen, hatten meist *Menetriers* im Gefolge, welche ihre poetischen Ergüsse auf Saiten-Instrumenten begleiten mussten. In der letzten Hälfte der Periode kam die Harfe und Leier immer mehr ausser Gebrauch, und ein dreisaitiges Bogen-Instrument, das Rebec, trat an ihre Stelle.

„Was in Frankreich die Troubadours, waren in Deutschland die Minnesänger, in England die Minstrels. Bei letzteren scheint Gesang und Saitenspiel noch immer in Einer Hand vereinigt geblieben zu sein, und die Sänger standen, als Erben der alten Barden, in hohem Ansehen bei dem Volke. Namentlich die Harfe hatte in Irland, Wales und Schottland eine vollkommnere Form angenommen, und so erregend war der Einfluss der Musik auf das Volk, dass Eduard I. nach der endlichen Unterjochung von Wales 1284 es für nöthig hielt, alle Harfenspieler und Sänger hinrichten zu lassen.

„Wie die Völker einst aus dem Nomadenleben zu festen Wohnsitzen übergingen, so scheint es auch mit den Saiten-Instrumenten zu geschehen. Fast bei allen gebildeten Nationen war oder ist ein Saiten-Instrument als bevorzugter Liebling erkoren, um mit dem wandernden Sänger zu ziehen und seine Lieder zu begleiten. Die Vina bei den Indern, die Lyra bei den Aegyptern und Griechen, die Laute bei den Persern und Arabern, die Mandoline in Italien, die Guitarre in Spanien, ihre Tochter, die Guaranita, in Brasilien, die Balaleika bei den Slawen, die Viola bei den Ungarn in den Händen wandernder Zigeuner, die Rotta und Harfe in Britannien. Nur die Chinesen bekunden von je her in ihrem feststehenden Kin einen stabileren Charakter. Bei uns aber verdrängt das Piano mehr und mehr andere Saiten-Instrumente; und im Norden, wo man das Haus sucht, wird es keinen Widerstand finden, mehr wohl bei den leicht beweglichen Völkern des Südens, welche ihre duftigen Nächte beim Klange der Saiten und dem Schalle der Lieder im Freien durchwachen.

„Gebirgsvölkern, welche den melodischen Ruf von Berg zu Berg senden, ist der Klang der Saiten zu schwach. Darum hat neben dem Jodelgesang in der Schweiz das einfache Alphorn Bestand, und darum konnten in den Bergen Schottlands die gellenden Töne des Piobs ganz die

sanften Klänge der Harfe vergessen machen, welche einst dort gehört wurden.

„Nachdem der Minnegesang an den deutschen Höfen in Vernachlässigung und Verfall gerathen, die Edlen und Ritter in immer grössere Rohheit und Verwilderung versunken waren, zog sich die Musik in die Umgränzung der Städte zurück, der Bürgerstand übernahm den Minnegesang mit einer Theilung der Arbeit. Dichtkunst und Gesang fiel den Meistersängern anheim, welche den vorörtlichen Hauptsitz ihrer an strenge Regeln gebundenen Genossenschaften zu Mainz, andere Vereinigungspunkte zu Nürnberg, Augsburg, Ulm und Strassburg hatten. Die „varenden Lüte“ aber, welche die edlen Minnesänger hier und da aufgegriffen und in ihrem Gefolge mitgenommen hatten, mussten, wenn der ehrsame Bürgersmann sich mit ihnen benehmen sollte, nun selbst zünftig und ehrlich werden, und in dieser neuen Eigenschaft nahmen sie den Namen der Stadtpfeifer oder Stadtmusicanten an. Als solche haben sie sich bis in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erhalten und bestehen an manchen kleineren Orten noch. Ihre Instrumente waren in jener Zeit Trommeln, Pfeifen, Trompeten, Zinken, Posaunen, die Leier, die Laute, die Cyther und Geige. Unter den mancherlei Gebräuchen, welche, wie in allen Zünften, so auch in derjenigen der Stadtmusicanten aufkamen und mit aller deutschen Zähigkeit festgehalten wurden, ist von musicalischem Interesse, dass fast jede Abtheilung, die Lautenisten sowohl wie die Cytheristen, die Zinkenisten und Posaunisten, ihre besondere Notation oder „Tabulatur“ hatte, ein Gebrauch, welcher seine Nachwirkungen noch in unseren heutigen Orchestern äussert, da für die meisten Blas-Instrumente die Noten anders geschrieben werden, als sie in Beziehung zu den Singstimmen, zu der Orgel, dem Clavier oder den Streich-Instrumenten klingen.

„Die vordem nur wild vorkommende Instrumental-Musik wurde zwar in den Mauern der Städte bereits gezähmt, aber veredelt und zu einem höheren Kunstganzen vereinigt ward sie erst durch die Oper, welche seit dem Beginne des siebzehnten Jahrhunderts sich in Italien zu entwickeln begann. Zunächst gab die classische Periode des Baues der Streich-Instrumente dem Orchester einen edeln Kern, und erst allmählich wurde ein Blas-Instrument nach dem anderen würdig befunden, in den der wahren Kunst geweihten Raum des Orchesters einzutreten. Der Bau der letzteren Instrumente konnte erst dann sich vervollkommen, als die Verhältnisse unseres Ton-Systems durch die unbestrittene Annahme der gleichschwebenden Temperatur

geregelt waren. Ein grosser Theil dieser Fortschritte geschah erst im neunzehnten Jahrhundert, und noch ist die Vervollkommnung keineswegs abgeschlossen, während Verbesserungen im Bau der Streich-Instrumente weder seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts geschehen, noch vorerst abzusehen sind.

„Wenn man absieht von einigen neuen Formen der Blas-Instrumente aus Metall, der Ophikleide, dem Bombardon und der Bass-Tuba, welche übrigens für das Orchester nur eine untergeordnete Bedeutung gewonnen haben, so ist die im Jahre 1696 von Denner erfundene Clarinette das letzte Instrument, welches in den Chor des Orchesters Eintritt erhalten hat. Es sind zwar eine grosse Menge neuer Formen musicalischer Instrumente erfunden und ausgeführt worden — Schneider zählt deren in seiner im Jahre 1834 erschienenen historisch-technischen Beschreibung musicalischer Instrumente 86 auf —, allein ihr Erscheinen und ihr Glanz war meteorischer Art. Dies kann gegenüber den wissenschaftlichen Fortschritten der Akustik, welche doch vorzugsweise in den letzten anderthalb Jahrhunderten geschahen, auffallend erscheinen; haben doch selbst die von Chladni mit so viel Einsicht und mit unsäglich Geduld aus klingenden Stäben erbauten Instrumente, der Clavicylinder und das Euphon, keinen Bestand gehabt; — allein die Gründe liegen nicht fern. Entweder leisteten die neu erfundenen Kunstwerke nicht mehr, als bereits vorhandene, längst bewährte Instrumente, oder sie eigneten sich, wie z. B. Chladni's Instrumente, nur zur Ausführung langsam fortschreitender, getragener Tonstücke, womit man bei der Stufe, zu welcher die Tonkunst sich erhoben hat, bei dem Reichthum rhythmisch-melodischer Formen, welche die musicalische Phantasie verlangt, unmöglich mehr ausreichen kann, oder die Behandlung der Instrumente war zu schwierig und erforderte, wie etwa zum Treten der Bälge oder zum Drehen von Walzen, die Mithilfe zweiter Personen, oder endlich das Werk hatte einen zu wenig dauerhaften Bau. Die letzteren Mängel waren häufig durch das Bestreben erzeugt, die musicalische Wirkung vieler unserer Orchester-Instrumente in einem einzigen Werke zu vereinigen. Es lässt sich nicht läugnen, ein Instrument, welches mit dem Umfange und der leichten Behandlung unserer Tasten-Instrumente, des Claviers z. B., die Möglichkeit des getragenen Spiels und des wunderbar ergreifenden Crescendo der Streich-Instrumente vereinigte, müsste uns als das Ideal eines musicalischen Hilfsmittels erscheinen. An Bestrebungen in dieser Richtung hat es nicht gefehlt, und schon das von Hans Hayden, Organisten der

Sebaldus-Kirche in Nürnberg, im Jahre 1610 erbaute **Gambenwerk** gehört derselben an. Zehn bis zwölf kleine Rollen, welche durch ein mit dem Fusse in Bewegung gesetztes Schwungrad gedreht wurden, waren auf ihrem Umfange mit Pergamentstreifen bekleidet und diese mit Colophonium bestrichen. Durch Tasten wurden die Saiten des Instrumentes an die Rolle gedrückt und liessen dann einen geigenartigen Ton vernehmen. Allein weder dieses von Kaiser Rudolf II. privilegierte Instrument, noch seine im Jahre 1757 von Hohlfeld verbesserte Form, in welcher es den Namen **Bogenclavier** führte, vermochte der Vergessenheit zu entgehen. Eben so wenig die von Prätorius abgebildete „**Schlüsselfidel**“, ein violoncellartiges Bogen-Instrument, dessen Hals in einen Kasten verschlossen war, aus welchem nur die Tasten hervorsahen, etwa 16 an der Zahl, mittels deren die Tonleiter gespielt wurde, wie bei der gewöhnlichen Bauern-Leier.

„Die Wissenschaft ist darum doch nicht ohne Einfluss auf die Vervollkommnung der musicalischen Instrumente geblieben, und wir hoffen, dass es uns gelungen ist, dem Leser anschaulich zu machen, welche Bedeutung die Akustik für den Bau der Blas-Instrumente, so wie für die reine Stimmung aller Instrumente gewonnen hat.

„Es scheint, als ob es gerathener sei, anstatt nach neuen und mannigfaltigen Combinationen zu suchen, zuvor die einfachsten Schallmittel, die schwingende Saite und die tönende Luftsäule in möglichster Vollständigkeit auszubeuten und der immer weiteren Vervollkommnung der bereits vorhandenen Instrumente nachzugehen. Der gebildete Kunstgeschmack des Musikers und die theoretische Einsicht des Physikers müssen sich verbinden, wenn dieses erste Ziel erreicht werden soll.

„Wer auf einem Instrumente spielen will, welches die Vorzüge aller bekannten musicalischen Werkzeuge vereinigt, dem ist zu rathen, dass er Concert-Director werde. Das Orchester ist ein Instrument von wunderbarer Vielseitigkeit des Ausdrucks und von riesenhafter Kraft; auf ihm kann mit hundert Armen spielen, wer ihm Geist und Leben einzuhauchen versteht, wer als tiefer Kenner seine Klangfarben durch alle Schattirungen verfolgt hat und ihrer Meister ist. Die Schilderung dieser Klangfarben, bei welcher man in der musicalischen Literatur ähnlichen Flügen überschwänglicher Phantasie begegnet*), wie bei der Charak-

teristik der Tonarten, liegt zu weit ab von dem wissenschaftlichen Boden, welchen wir nicht verlassen dürfen, als dass wir selbst sie unternehmen könnten. Wir verweisen den Leser auf die Beilage von Nr. 30 der Leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung im Jahrgang 1833, worin jene Charakteristik aus der launigen Feder eines bewährten Kunstkenners enthalten ist, auf die musicalische Compositionslehre von A. B. Marx und auf „die Kunst der Instrumentirung“ von H. Berlioz. Selbst dieser hervorragende Musiker ist wohl in der Schätzung der materiellen Mächte der Tonkunst zu weit gegangen. Er verspricht wahre Wunder von den Aufführungen eines Orchesters aus 456 Instrumenten, worunter 120 Violinen, 40 Violon, 45 Violoncelle, 33 Contrabässe, 30 Harfen, 30 Fortepiano's, 14 Flöten u. s. w. Hören wir ihn selbst: „Aber in den tausend möglichen Zusammenstellungen dieses Riesen-Orchesters würde ein Reichthum von Harmonieen, eine Mannigfaltigkeit von Klangfarben, eine Aufeinanderfolge von Gegensätzen wohnen, womit sich nichts, was bis auf den heutigen Tag in der Kunst geschaffen worden, vergleichen liesse, und obendrein eine unberechenbare Gewalt der Melodie, des Ausdrucks und des Rhythmus, eine durchdringende Kraft, wie in nichts Anderem, eine wunderbare Begabung für Schattirungen im Ganzen, wie im Einzelnen. Seine Ruhe würde majestätisch sein, wie der Schlummer des Oceans; seine Bewegungen würden an die Stürme der Tropenländer, seine Ausbrüche an das Tosen der Vulcane erinnern; man würde darin die Klagen, das Gemurmel, das geheimnissvolle Geräusch der Urwälder wiederfinden, das Flehen, die Bitten, die Triumph- oder Trauergesänge eines ganzen Volkes voll mittheilenden Gemüthes, voll glühenden Herzens, voll wilder Leidenschaften; sein Stillschweigen würde Furcht einflössen (!) durch seine Feierlichkeit, und selbst die zähesten Naturen müssten erbeben, sähen sie, wie sein Crescendo brüllend grösser und grösser würde, gleich einer ungeheuren, erhabenen Feuersbrunst!“

„Das Erhabene streift bekanntlich sehr nahe an das Lächerliche, und es ist dafür gesorgt, dass auch im Reiche der Töne die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Die wahre Kunst vermeidet ein Uebermaass äusserer Hülfsmittel; an den Compositionen des Stümpers, und wenn er mit beiden Händen in den grössten Farbenkasten greift, geht der Kenner vorüber, um seine Gunst den wenigen Kreide-

*) Raff theilt in seiner „Wagnerfrage“ an die Blas-Instrumente folgende Farben ohne Weiteres aus:

Posaune — purpurroth bis braunviolett.

Horn — waldgrün bis braun.

Trompete — scharlach bis purpurviolett.

Fagott — grau bis schwarz.

Oboe — hellgelb bis saftgrün.

Flöte — hell, farblos bis luftblau.

strichen zu schenken, in welchen ein Meister seine Ideen niederlegte.

„Es ist dem minder Begabten ein warnendes Exempel, dass selbst ein Genius wie Berlioz, nachdem er sein grosses Orchester dem Publicum vorgeführt hatte, nur Spott ärntete. Man berichtete aus dem grossartigen Concerte von einer Riesen-Bassgeige, deren Saiten sprangen und den Künstler tödteten, von einer kolossalen Posaune, deren Auszug beim ersten Anblasen hinausfuhr und den Arm des unglücklichen Musikers mitriss, von einem Horn, das im furchtbaren *Fortissimo* sich plötzlich der ganzen Länge nach gerade reckte und erst bei sanfteren Melodien wieder in gefällige Windungen sich umbog.

J a k o b R o s e n h a i n .

Unter den artistischen Individualitäten der pariser Künstlerwelt ist Rosenhain unstreitig eine der bedeutendsten. Obwohl Pianist und Componist ersten Ranges, müssen es dennoch Andere übernehmen, die Aufmerksamkeit des grossen Publicums auf ihn zu lenken; er selbst bemüht sich darum nicht. Gleich Chopin ist er in seinem Kreise als einer der tüchtigsten Musiker gekannt und geschätzt; ausserhalb desselben hört ihn Niemand. Kaum in das Jünglingsalter getreten, componirte er mehrere Opern in Deutschland, von denen eine, „Der Besuch im Irrenhaus“ (*Une visite à Bedlam*), mit Beifall gegeben wurde. Bei uns für die grosse Oper schrieb er den „Dämon der Nacht“, Oper in zwei Acten von Bayard und Etienne Arago. Die Aufführungen dieses Werkes, das reich an reizenden Melodien ist und dessen gediegener Stil eben so den gelehrten Musiker als den geistreichen Componisten verräth, wurden durch Roger's damalige Reise nach Deutschland unterbrochen. Durch diese Störung in seiner dramatischen Laufbahn entmuthigt, zog sich Rosenhain nach diesem so vielversprechenden Debut von der Scene zurück, deren Vortheil es jedenfalls sein würde, ihn wieder zu gewinnen. Um so mehr hat er die Vocal- und Instrumental-Musik mit einer bedeutenden Zahl Werke anderer Art bereichert. Eine Sinfonie für grosses Orchester ist in Deutschland und England mit Erfolg aufgeführt worden. Die Kammermusik besonders verdankt ihm Vorzügliches. In musicalischen Kreisen werden seine Sonaten, Trio's, Quartette mit warmem Beifall aufgenommen, eben so seine Compositionen für das Pianoforte allein, z. B. *La Tempête*, *Idylles*, seine *Etudes*, *Chansons polonaises et espagnoles*, Balladen, *Calabraise*, „Innerer Kampf“ und vor Allem der reizende „Syl-

phantanz“, den man auf allen Clavieren findet. Von seinen Vocal-Productionen haben das „*Adieu à la mer*“ von Lamartine, „*Un rêve*“ von Victor Hugo, mehrere Lieder und sein jüngstes Werk, „Zweistimmige Lieder, im volkstümlichen Stil gehalten“, allgemeine Anerkennung erworben. Gern übergeben wir diese Worte der Sympathie für das schöne Talent und den edlen, reinen Künstler-Charakter Rosenhain's der Oeffentlichkeit, die Rosenhain mit eben so viel Eifer zu meiden scheint, als Andere sie suchen.

Paris.

F. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dr. L. Spohr verweilte den 2. und 3. Juli in unserer Stadt. Er widmete mehrere Stunden der sorgfältigen Kenntnissnahme der Einrichtungen und des Studien-Planes der Rheinischen Musikschule unter F. Hiller's Directorat, und äusserte wiederholt seine volle Anerkennung der Leistungen der Schüler auf den verschiedenen Bildungsstufen. In einem Cirkel von Künstlern und Kunstfreunden bei F. Hiller trugen dieser und Herr Musik-Director Ed. Franck neue Compositionen von sich vor, die sich des sichtbaren Beifalles des Seniors der deutschen Tondichter erfreuten, der auch eine lebhaftige Theilnahme für das Talent des jungen Tonsetzers Max Bruch bezeugte. Am Abend d. 3. Juli brachte der kölnner Männergesang-Verein dem würdigen Meister eine Serenade.

Se. Majestät der König von Preussen haben von dem Herrn Musik-Director Karl Reintaler ein Dedications-Exemplar des Clavier-Auszugs seines Oratoriums „Jephta“ anzunehmen und demselben die goldene Médaille für Kunst zu verleihen geruht.

Ihre Majestät die Königin von England hat dem Professor L. Bischoff einen sehr werthvollen Brillantring „als ein Zeichen Höchstherr Anerkennung der zarten und schön ausgedrückten Huldigung an die Prinzess Royal Königliche Hoheit“, d. d. Windsor Castle, den 12. Juni — übersenden lassen. Das betreffende Gedicht mit Musik von Franz Weber wurde von dem kölnner Männergesang-Vereine, dessen Ehren-Mitglied der Verfasser ist, den 5. Juni zu London im Buckingham-Palast vor Ihrer Majestät gesungen.

„Scherz, List und Rache, komische Oper in Einem Aufzuge, Text nach Göthe, componirt und seinem verehrten Lehrer Ferdinand Hiller zugeeignet von Max Bruch, Opus 1“ — ist zu Leipzig im Verlage von Bartholf Senff im Clavier-Auszuge in eleganter Ausgabe erschienen.

Elberfeld. Auch in diesem Jahre fährt unser Organist J. A. van Eyken zur Freude aller Freunde classischer Musik fort, Orgel-Vorträge zu halten. Bis jetzt haben deren drei Statt gefunden. Wir hörten darin von J. S. Bach Präludium und Fuge (*A-moll* und *F-moll*), die Fugen in *Cis-moll*, *H-dur* und die Pastorale; von C. Ph. Em. Bach Trio (*G-moll*); von Beethoven Largo aus Op. 2, Nr. 2, und Andante aus der fünften Sinfonie; von Niels W. Gade Andante (*C-dur*); Mendelssohn Sonaten Nr. 4 und 6; Markull Trio (*B-dur*); Krebs Choral-Vorspiel, „Wir glauben all an Einen Gott“; J. G. Töpfer Choral-Vorspiel, „O Haupt voll Blut und Wunden“; von J. A. van Eyken Variationen über die holländische National-Hymne und Phantasie über „Ein' feste Burg“.

Das Händel-Comite in Halle hat kürzlich Bericht über die Resultate seiner bisherigen Thätigkeit erstattet. Dieselben sind erfreulich, und man hat alle Hoffnung, das Denkmal zu Stande zu bringen, nach dem bisherigen Verlauf aber auch allen Grund, auf den Erfolg nicht allzu stolz zu sein. Ausser Halle, welches bis jetzt 1200 Thaler allein aufgebracht hat, sind nur Brandenburg, Tübingen, Schwerin und Genthin thätig gewesen; bestimmte Aussichten sind gegeben von Berlin, Köln, Stuttgart, Crefeld; von anderen Orten hat man nichts gehört. Man ist also genöthigt, sehr stark mit auf die Thätigkeit des in London unter den Herren Smart und Brunell zusammengetretenen Comite's zu rechnen, und man wird es auch bestimmt können, zumal neuerlich die Königin Victoria und der Prinz Albert das Unternehmen unter ihren besonderen Schutz genommen haben. Der Entwurf zu diesem Denkmale, welches der Bildhauer Heidel in Berlin auszuführen beauftragt wurde, ist im Modell bereits fertig. Händel ist in seiner ganzen energischen und geistig bedeutsamen Eigenthümlichkeit zur Darstellung gebracht, als Herrscher im Reiche der Töne. Mit dem Tactstocke, seinem Herrscherstabe, in der Rechten und gestützt auf die Partitur des „Messias“, welche aufgeschlagen auf einem mit Holzschnitzereien im Stil des achtzehnten Jahrhunderts geschmückten Pulte ruht, steht er da in ruhiger, selbstbewusster Würde, aber innerlich bewegt und voll geistiger Hoheit — ein Mann und ein Charakter.

Musik-Director Neithardt in Berlin ist aus Rom, wohin er von dem Könige entsandt worden war, um die Musik-Aufführungen in der Sixtinischen Capelle während der Charwoche u. s. w. zu hören, zurückgekehrt.

Den Spielern von Streich-Instrumenten wird als eine Besonderheit von Interesse sein, dass der Instrumentenbauer H. Küntzel in Berlin ein Quintett von zwei Violinen, zwei Bratschen und einem Violoncello aus Einem Stück Ahornholz angefertigt hat. Wie die „Montagspost“ berichtet, so war dieses Holzstück ein altes Mangelholz in einer Tuchfabrik in Olmütz. Die Decken der Instrumente sind aus italiänischem Fichtenholz aus dem Magazin von Cesarini in Florenz gefertigt. Diese Instrumente müssen allerdings eine wunderbar übereinstimmende Klangfarbe besitzen, und es bliebe nur die Frage, ob ihr Ton überhaupt schön ist. Herr Küntzel soll seit 20 Jahren an diesen Instrumenten gearbeitet haben, die nur zusammen verkauft und zunächst nach der breslauer Industrie-Ausstellung geschickt werden. (Signale.)

Hof-Organist Schneider in Dresden hat das Kleinkreuz des sächsischen Civil-Verdienstordens erhalten.

Wien. Es wird den zahlreichen Freunden unseres ausgezeichneten Violoncellisten Schlesinger erfreulich sein, zu vernehmen, dass sich derselbe von seiner langwierigen und gefährlichen Krankheit gänzlich erholt und bereits Bett und Zimmer verlassen habe.

Joseph Fischhof, Professor am Conservatorium der Musik in Wien, ist in Baden bei Wien am 28. Juni in seinem 53. Jahre nach längeren Leiden gestorben.

Der Prager Zeitung wird aus Wien geschrieben: „Unsere Theaterfreunde sind durch die Nachricht von der Demission des artistischen Directors des Hof-Burgtheaters Dr. Laube in nicht geringe Aufregung versetzt worden. Wenn der genannte Director auch namentlich unter den älteren Mitgliedern der Hofbühne gerade nicht die besten Freunde zählt, so wird ihm doch allenthalben die Anerkennung zu Theil, mit eiserner Consequenz ein ernstes, edles Streben verfolgt und, namentlich was das Ensemble und die Inscenierung betrifft, das Hoftheater auf eine höchst bedeutende Stufe er-

hoben zu haben. Was die Gerüchte von der erfolgten Demission des Dr. Laube und der Ersetzung desselben durch Halm (nach einer anderen Version durch Hackländer) betrifft, so entbehren sie bis jetzt der Begründung. Schon der Umstand, dass Halm als Director der Hof-Bibliothek, sowohl was Rang als Gehalt betrifft, bereits eine viel bedeutendere Stellung einnimmt, zeigt die Grundlosigkeit der Conjectur.“

Pesth. Der höchst kunstvoll gearbeitete Lorberkranz, welcher dem Sänger Beck von dessen Jugendfreunden bei seinem letzten Auftreten im Nationaltheater verehrt wurde, besteht aus massivem, feinstem Golde, im Gewicht von ungefähr 100 Ducaten, und hat den pesther Goldarbeiter Herrn Karl Laky zum Verfertiger.

Ankündigungen.

Neue Clavierstücke im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

- Kalliwoda, J. W., Introduction et grande Polka en Forme de Rondeau (pour 2 Violons), Op. 196, transcrite pour Piano à 4 mains par H. Enke 1 Thlr.*
- Kiel, Fr., 3 Clavierstücke in Liedform. Op. 8. 15 Ngr.*
- Loeschhorn, A., 30 Etudes mélodieuses, progressives et doigtées pour Piano. — 30 melodische Etuden mit genau bezeichnetem Fingersatz für Pianoforte. Op. 38. Heft 3. (Dem Director A. W. Bach gewidmet.) 1 Thlr.*
- Müller, A. E., Instructive Übungsstücke (Pièces instructives) für Pianoforte, für die ersten Anfänger. Auszug aus der neuen Ausgabe. Nr. 1—4 à 5 Ngr.*
- Nr. 1. 24 kleine Elementarübungen.
- „ 2. Allegretto mit Variationen (in C) mit stillstehender Hand.
- „ 3. Allegretto mit Variationen (in F).
- „ 4. Allegretto mit Variationen (in D).
- Raff, Joachim, 5 Transcriptionen für Pianoforte. Op. 68.*
- Nr. 1. L. van Beethoven: Das Lebensglück (Vita felice). 12 1/2 Ngr.
- „ 2. C. Gluck: „Che farò senza Euridice“, aus Orpheus. 12 1/2 Ngr.
- „ 3. W. A. Mozart: „O Isis und Osiris“, aus der Zauberflöte. 12 1/2 Ngr.
- „ 4. R. Schumann: „Ich grolle nicht“, aus dem Buche der Lieder von H. Heine. 12 1/2 Ngr.
- „ 5. L. Spohr: „Lang' mögen die Theuren leben“, aus Faust. 15 Ngr.
- Voss, Charles, „Herzallerliebster Schatzerl Du!“ — Chant populaire de la Suisse de Fr. Küchen. Morceau élégant pour Piano. Op. 226. Nr. 2. 20 Ngr.*
- — *Air allemand varié pour Piano. Op. 231. 20 Ngr.*

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst 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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.