

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 32.

KÖLN, 8. August 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Fr. Zamminer's Musik und die Instrumente. (Schluss.) — Tomaschek's *Es-dur*-Messe. — Londoner Briefe (H. Marschner und Gattin — Die beiden italiänischen Opern). Von C. A. — Die Orgel von Ad. Ibach Söhne in der Basilica zu Trier. Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Trier, Orgel-Concert von J. A. van Eyken — Ausgiebigkeit der Tantième — Lüneburg, Aufführung des Alexanderfestes — Wien, Rudolf Willmers — Prof. B. Scholz — Paris, der Tenorist Renard — Buenos Ayres).

## Die Musik und die musicalischen Instrumente.

Von Friedrich Zamminer.

(Schluss. S. Nr. 29.)

Der Abschnitt „über die menschliche Stimme und das Gehör“ enthält eine kurze historische Einleitung über die Gesangeskunst, die sehr oberflächlich gehalten ist. Es mag jedoch die darin angeführte Stelle aus Angellini Buontempi's Geschichte der Musik zum Vorbild oder Schreckbild für heutige Gesangschüler hier stehen:

„Die Schüler der römischen Gesangschule waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausföhrung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillers an, eine weitere zu schnellen Passagen, eine andere zur Erlernung der Literatur und noch eine weitere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, Alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzeln der Stirn oder Blinzeln der Augenlider oder im Verzerren des Mundes zu vermeiden. Alles dies war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Contrapunkt, eine Stunde auf die Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister über Composition gab, und auf die Ausübung derselben auf dem Papier, eine andere auf die Literatur und die übrige Zeit des Tages auf das Clavierspielen, auf die Verföhrung eines Psalmes, einer Motette oder irgend einer anderen Arbeit, die dem Genie des Schölers gemäss war. Dies waren die gewöhnlichen Uebungen an den Tagen, wo es den Schölern nicht gestattet war, die Schule zu verlassen. Wenn sie hingegen Erlaubniss hatten, auszugehen, gingen sie oft vor die *Porta angelica*, unweit des

Berges Marius, um gegen das Echo zu singen und an den Antworten ihre eigenen Fehler kennen zu lernen. Zur anderen Zeit wurden sie entweder in den Kirchen zu Rom zum Singen bei öffentlichen Aufföhrungen gebraucht, oder sie gingen wenigstens dahin, um die vielen Meister zu hören, welche unter der päpstlichen Regierung (1624—1644) blühten, und dann zu Hause nach diesen Mustern zu arbeiten.“

Nach der Einleitung folgt eine deutliche, durch Abbildungen veranschaulichte Beschreibung des unscheinbaren und um so bewundernswertheren Organs, welchem die zauberischen Wirkungen des Gesanges entstammen, der Luftröhre, des Kehlkopfes, der Stimmbänder, der Stimmritze u. s. w.

Ueber das eigentlich Tongebende in der menschlichen Kehle, über das, was den Ton erzeugt, tritt der Verfasser der Ansicht von Johannes Müller und W. Weber entschieden bei. Man hat bekanntlich lange Zeit hindurch den Schwingungen der Stimmbänder die Erzeugung des Tones zugeschrieben, und dass dieselben eine unumgängliche Bedingung zur Entstehung des Tones sind, ist bewiesen. Denn wenn bei einem lebenden Individuum die Luftröhre unterhalb des Kehlkopfes angebohrt ist, so dass die ausgeathmete Luft hier schon einen Ausweg findet und nur in geringer Menge durch die Stimmritze geht, so ist die Stimme lautlos geworden. Man hat ferner beobachtet, dass beliebige höher gelegene Theile der Mundhöhle, der Kehldeckel, der Kehlkopf bis unmittelbar zu den Stimmbändern zerstört sein können, ohne dass dadurch die Stimme vernichtet wird; aber eine geringe krankhafte Affection der Stimmbänder wirkt auf der Stelle nachtheilig auf den Ton und drückt ihn bis zum Unhörbaren herab.

Da man die Gesetze der Saitenschwingungen kannte, so entwickelte sich daraus die Ansicht, dass die elastischen

Fasern der Stimmbänder als Saiten schwängen und die Wände des Kehlkopfes, der Luftröhre und der Mundhöhle die Resonanz dazu gäben.

Als man später mit den Gesetzen der Bewegung der Luft in den Flötenpfeifen vertraut geworden, sah man die Luftsäule oberhalb des Kehlkopfes als das Tönende beim Gesange des Menschen an, und Stimmbänder und Stimmritze verloren ihre Bedeutung.

Nun kam Joh. Müller und ging von der sehr einleuchtenden Ansicht aus, es sei zweckmässig, die physicalischen Gesetze der menschlichen Stimme an dem natürlichen Kehlkopfe selbst aufzusuchen, da kein anderer Apparat den wahren Sachverhalt mit gleicher Treue wiedergeben könne. Für einen Anatomen war es nicht allzu schwierig, nach gehöriger Befestigung der Grundlage des Kehlkopfes, durch gespannte Schnüre und Gewichte oder durch federnde Klemmen die Wirkung der Muskeln nachzuahmen. Durch ein Rohr, welches an ein stehen gebliebenes Stück der Luftröhre befestigt war, wurde der Kehlkopf angeblasen, entweder noch mit der ganzen Mund- und Nasenhöhle in Verbindung, oder isolirt bis unmittelbar an die Stimmbänder u. s. w.

Die angestellten Versuche bewiesen unwiderleglich, dass die Stimmbänder nicht wie Saiten schwingen. Obenhin ist weder von den kleinen Stimmbändern, noch von den mit weichen Häuten ausgekleideten Wänden der Kopfhöhlungen eine solche Klangfülle zu erwarten, wie sie die menschliche Stimme darbietet.

Dass aber zweitens die in diesen Höhlungen über der Stimmritze überstehende Luft nicht wie in Flötenpfeifen der Orgel schwingt und auf diese Weise den Ton erzeugt, ergibt sich auf das einfachste daraus, dass man an dem todten Kehlkopfe jene Höhlungen, also den ganzen Kopf wegschneiden kann, ohne an dem Umfange der menschlichen Stimme zu verlieren, und dass die Weite der Stimmritze unter sonst gleichen Umständen auf die Tonhöhe von keinem Einflusse ist. Auch eines Anblaserohrs von der Länge der Luftröhre bedarf es nicht. Wohl aber wirken die genannten Räume einestheils als Resonanzmittel zur Verstärkung der Stimme, und tragen anderentheils wesentlich bei, derselben ihre eigenthümliche Klangfarbe zu ertheilen. Die Mannigfaltigkeit des Klanges der menschlichen Stimme ist unbegrenzt, ja, man könnte behaupten, jedes Individuum habe seine eigenthümliche Klangfarbe. Die auffallenden Veränderungen, welche mit derselben vorgehen, wenn die Stimmbänder oder die Schleimhäute der Rachenhöhle auch nur im Geringsten katarrhalisch affi-

cirt sind, beweisen, wie sehr alle diese Theile von Einfluss sind.

Im höheren Alter nimmt die Elasticität der Stimmbänder ab, die knorpeligen und weicheren Theile des Kehlkopfes und des Schlundes werden knöchern und hart, und nicht selten gesellt sich noch krankhafte Absonderung der Schleimhäute dazu; in Folge aller dieser Umstände vermindert sich der sonore Klang der Stimme, sie wird schwach und heiser.

Es kann nach den angeführten Versuchen kein Zweifel darüber sein, dass das menschliche Stimm-Organ, als musicalisches Instrument betrachtet, in die Reihe der Zungenpfeifen zu setzen ist. Nicht die Schwingungen der Stimmbänder, auch nicht die der überstehenden Luft, geben den schönen Ton der menschlichen Stimme, sondern dieser rührt von den Stössen der durch die Luftröhre strömenden, auf die oberhalb des Kehlkopfes befindliche Luft her, und die Schwingungen der Stimmbänder haben nur die Bedeutung, dass sie durch abwechselnde Erweiterung und Verengung der Stimmritze den stetig aus der Lunge sich ergiessenden Strom periodisch anschwellen und abnehmen lassen.

Bei stärkerem Blasen biegen sich die elastischen Häute oder auch die Stimmbänder am Kehlkopfe selbst auswärts, und indem sie eine erhöhte Spannung annehmen, geht der Ton merklich in die Höhe. Es steht damit in innigem Zusammenhang, dass die tiefsten Töne der menschlichen Stimme nur verhältnissmässig leise, die höchsten nur laut angegeben werden können; ferner, dass es für einen Sänger besonderer Uebung bedarf, einen Ton anschwellen zu lassen, ohne dass er in seiner Höhe schwanke. Es müssen die Muskeln des Kehlkopfes in grösster Stetigkeit genau so viel an der Spannung nachlassen, als dieser durch den immer stärker wirkenden Luftstrom zugesetzt wird. Aber gerade dadurch, dass diese Umstände dem Willen unterworfen sind, welcher in den Muskeln stets gehorsame und pünktliche Diener findet, nimmt das Stimm-Organ eine so hohe Stellung den musicalischen Instrumenten gegenüber ein.

Nach der Natur der Stimmbänder und der besonderen Art ihrer Elasticität, welche durch Versuche erforscht ist, erfordern die höheren Stimmlagen eine grössere Anstrengung der Muskeln, und es erklärt sich hieraus, warum die Sänger bei der Ausführung hoher Partien so leicht sinken.

Bei tieferen Tönen ist die Stimmritze weiter geöffnet als bei hohen, und auch der Luftverbrauch trotz der geringeren Spannung beträchtlicher. Da jeder Mensch bei

tiefstem und kräftigstem Einathmen es nur zu einem gewissen Maximum verwendbarer Luftmenge bringt, so kann ein tiefer Ton niemals so lange ausgehalten werden, als ein hoher. Auch gelingt es nach Garcia's Urtheil niemals, dieselbe Note in der Fistelstimme so lange auszuhalten, als dies in der Bruststimme möglich ist. Bei der ersteren ist die Stimmritze weiter geöffnet, als bei der letzteren.

Beobachtungen am todten, wie am künstlich nachgebildeten Kehlkopfe haben es höchst wahrscheinlich gemacht, dass die Verschiedenheit der beiden eben genannten Register der menschlichen Stimme hauptsächlich durch die ungleiche Betheiligung der Stimmbänder bedingt werde. Bei der Bruststimme schwingen die Stimmbänder nach ihrer ganzen Breite, die Stimmritze ist enge gestellt, und die grössere Anspannung der Muskeln, verbunden mit dem Ausathmen stark gespannter Luft, bedingt jenen kräftigen Ton, dessen Resonanz die Wände der Brust erzittern macht. Bei der Fistel- oder Falsettstimme dagegen legen sich Muskeln der Art auf die Stimmbänder, dass nur die der Stimmritze zunächst liegenden zarten Ränder zu schwingen vermögen, und die Luft streicht in sanfterem Strome durch die weiter geöffnete Stimmritze.

Die Gabe des vollendeten Kunstgesanges ist eine so herrliche, dass es sich der Mühe verlohnte, zu erforschen, in wie weit dieselbe durch Uebung erworben oder durch den eigenthümlichen Bau des Kehlkopfes bedingt sein möge. Allein die Wissenschaft wird als Antwort nicht leicht etwas Anderes als Vermuthungen ziemlich allgemeiner Art geben können. Erhöhte Elasticität der Stimmbänder und Schnellkraft aller Muskeln, welche zur Stimmbildung mitwirken, sehr ebenmässige elastische Beschaffenheit der Wände aller resonanzgebenden Räume, die ungestörte Gesundheit der sie bekleidenden Schleimhäute mögen von günstigem Einflusse sein. Unendlich viel kann auch durch eine fleissige Gymnastik jener Muskeln geschehen, wenn es dem Stimmorganen an einem mächtigen Alliirten nicht fehlt, ohne welchen es niemals das angestrebte Ziel der Virtuosität erreichen wird, an einem feinen musicalischen Gehör.

### Tomaschek's Es-dur-Messe.

Die wiener „Monatschrift für Theater und Musik“ spricht sich in ihrem letzten Berichte über die Kirchenmusik zu Wien (Juli-Heft) folgender Maassen über die oben genannte Messe aus, was wir zur Verbreitung des allerdings vorzüglichen Werkes, das am Rheine und in Norddeutschland noch wenig bekannt ist, gern mittheilen.

„In demselben Maasse, als unsere Feder schon oft genug — nur leider bis jetzt noch nicht mit dem gewünschten, vollständig sieghaften Erfolge — jener Sinnes-Engherzigkeit und philisterhaften Bequemlichkeit nahe getreten ist, die in der Zusammenstellung unseres kirchlich-musicalischen Repertoires hier vorherrschend geworden: in demselben Maasse ist es uns ein willkommener künstlerischer Pflicht-Act, jede auf diesem Gebiete sich äussernde Fortschritts-Regung in unserer „Monatschrift“, diesem Gedankbuche aller ruhmwürdigen Thaten sowohl, wie aller Haupt- und Unterlassungs-Sünden unserer artistischen Tonangeber und helfenden Glieder, mit aller Wärme des Nachdrucks zu verzeichnen. Schon mehr denn ein Mal ist uns der Karls-Kirchenchor als einer der feurigsten Träger dieser Fortschritts-Fahne entgegen getreten. In diesem Monate begegnen wir ihm bereits zum zweiten Male auf so ruhmvoller, wengleich dornenbesäeter Fährte. Es freut uns jene Energie, mit welcher Herr Rupprecht seinen Künstlerberuf erfasst und ihn weit über die Niederungen des handwerklichen Schlendrians empor zu schwingen versteht. Eine neue That seines herrlichen Strebens liegt vor uns und spricht durch sich selbst ihr lautes Lob. Tomaschek's *Es-dur*-Messe (Op. 46), vor Jahren in einer lange schon zu Grabe gegangenen prager Musicalienhandlung im Stich erschienen, hat uns Wienern erst ein einziges Mal von ihrem künstlerischen Dasein Zeugnis gegeben. Man gab, soweit wir unterrichtet sind, dieses Werk zerstückelt und an nicht ganz passender Stelle, nämlich im Concertsaale. Seitdem hat man dieses Meisterstück religiöser Ton-Poesie unter allerhand nichtigen Vorwänden in die Rüstkammer geworfen. Unseren Haydn-Mozartisirenden musicalischen Genüssligen wollte so ernste Kost nicht munden. Man schalt sie unpopulär, schwer ausführbar, gab aber dafür so manchem auf heimischem Boden gekeimten tonlichen Missgewächse den Vorzug, ohne zu bedenken, dass der über Tomaschek's Kirchenmusik verhängte Tadel die Schooskinder unserer Chorregenten nicht minder treffe, doch von den Lichtseiten dieser grossartigen Hymne keine Spur enthalte. Erst Herr Rupprecht bewies den ehrenhaften Muth, gegen den Bequemlichkeits-Sinn seiner Collegen auch in dieser Rücksicht Front zu machen. Er zog die stauberdrückte Tonperle am Pfingstsonntage wieder an das Licht. Für dieses edle Ansinnen und Vollbringen sei ihm das herzlichste Dankeslob aller Unbefangenen gebracht. Möge uns ein kurzer Rück- und Umblick auf das Tomaschek'sche Meister-Opus, theils ob seiner historischen, theils ob seiner ideellen Neuheit, theils aber auch im Interesse

des tiefen und kernhaften Gehaltes, den es birgt, zugleich aber auch die Mahnung an alle hiesigen Kunstgenossen des Herrn Rupprecht vergönnt werden, den hier in einem kaum verantwortlichen Grade unterschätzten Autor genannter Messe von nun an eifriger und würdiger zu pflegen.

„Fragt man nach dem eigentlichen Lebensnerv der Tomaschek'schen *Es-dur*-Messe, also nach dem Grund-Merkmale, wodurch sich dieses Werk von vielen seines Gleichen unterscheidet, so suche man jenes geistig befruchtende Wesen nicht allein in demjenigen Elemente, das man blühenden Gedanken-Reichthum nennt. So sehr auch diese Kraft in unserem Werke leben mag, so hat dessen ungeachtet Meister Tomaschek eine solche mit vielen seines Gleichen nicht nur gemein, sondern ist hierin von eben so vielen Grossen des Tonreiches sogar weit überboten worden, denen er wohl als ein geistig ebenbürtiger Tondenker, doch keineswegs als eine schaffende Künstlergrösse ersten Ranges zur Seite steht. Eben so wenig liegt dieses unseres Tomaschek kirchliches Tonwerk streng abmarkende und hoch über vieles Vergangene und Gegenwärtige derselben Gattung schwingende Wesen in einem aussergewöhnlichen Reichthume an meisterhafter thematischer Arbeit. So Wunderherrliches dieses religiöse Tongemälde auch in dem eben bezeichneten Anbetracht einschliessen möge, so muss doch offen bekannt werden, dass die hier entfaltete, allerdings hohe und in jedem Zuge ausgeprägte Meisterschaft die Marken des bereits Dagewesenen nicht überbietet. Auch in Hinsicht auf Stimmungs- und Ausdrucks-Wahrheit zählt Tomaschek's religiöses Tongedicht der gleich- und selbst höher gestellten Schwestern nicht wenige. Allein derjenige Punkt, worin dieses verklärten Altmeisters Opus unter seinen Zeitgenossen, Vorgängern und Epigonen keinen Nebenbuhler zu scheuen hat, nennt sich — kurz gesagt — das hier mit Allgewalt schon selbstständig hindurchbrechende und an einzelnen Stellen sogar ganz unverhohlen geoffenbarte religiös-dramatische, tönende Ausdruck-Element. Man fasse wohl die Tragweite dieser vier letzten Worte und sondere gleich von vorn herein auf das strengste den im Allgemeinen aus kirchlicher Stätte zu bannenden theatralischen Tonsatz vom dramatischen. Dort wuchert das Unkraut des absolut Würdelosen, über welches die Kritik, gleichviel, wo sie derartige auszujätende Gewächse findet, das rücksichtslose *Damnatur* auszusprechen vollberechtigt ist. Hier aber, auf dem Boden des zuerst durch S. Bach urbar gemachten, späterhin durch Vogler, Cherubini, Beethoven und Mendelssohn zur höchsten Blüten-Ueppigkeit entfaltenen dramatisch religiösen

Tonstils handelt es sich nicht etwa um das leidige Blendwerk von Tonmalereien, wohlgefälligem Klingklang, Instrumental-Lärm u. dgl. m., sondern um das musicalisch klar und treu verlebendigte Wachrufen sowohl der durch den heiligen Text geschilderten Seelenstimmung, als auch um das tönend so wahr wie möglich erneuerte, gleichsam symbolische Abspiegeln derjenigen Vorstellungen, welche das mit untrüglicher Zunge redende Wort der Bibel und Kirche in jedes gläubige Christenherz geprägt hat. Diese Aufgabe ist es nun, welche Tomaschek in seiner *Es-dur*-Messe als ein Meister erster Art, ja, als ein solcher gelös't, der seinen hehren, sonst nicht erreichten Vorkämpfer Bach an melodischer Eingänglichkeit, seine Collegen Vogler und Cherubini an wahrhaft kirchlicher Ausdruckswürde, den mächtigen musicalischen Propheten Beethoven an thematischer Logik, die geistvollen, aber der religiösen Beschaulichkeit fast ganz fern stehenden musicalischen Epicuräer Haydn und Mozart endlich an männlichem Ernste und überzeugungsvollem Glauben weit überboten hat. Es dürfte diesfalls etwa bloss Mendelssohn, der musicalisch tief ergreifende Psalmodiker und Oratoriensänger, unserem Tomaschek in Hinsicht auf das Vermögen idealer Ausgestaltung des so glühend Erstrebten den Vorrang abgelaufen haben. Tomaschek betet in seiner *Es-dur*-Messe mit bald zart-inniger, mild-gläubiger, bald mit männlich fester, unerschütterlicher Zunge. Doch das Wie seiner Bitte passt immer haarscharf zur wörtlichen Grundlage. Man lebt sich durch seine Töne mit innerster Nothwendigkeit in die Grundstimmung der heiligen Worte und ihrer einzelnen Situations-Schilderungen ein. Man begrüesse also Tomaschek's Messe als ein Musterbild von echt dramatischer Charakteristik und erfreue sich nebenbei auch an allen rein musicalischen Glanzseiten, deren sie voll ist und wovon jedem Empfänglichen die inhaltreiche Partitur lebendigste Zeugenschaft ablegen möge. Ueber die Mache sagen wir nach Vorausgegangenem nichts mehr, als dass sie jene eines vollgültigen Meisters. Dinge solcher Art lassen sich besser lesen als erzählen. Man höre und lese also selbst. Aber man blicke ja zuerst auf die reiche Psyche dieses Tonwerkes; aus dieser Betrachtung werden gewiss die segensreichsten Früchte hervorspriessen.“

### Londoner Briefe.

Den 28. Juli 1857.

Ich bin ein wenig in Rückstand mit meinen Berichten über die diesjährige Season; allein Sie kennen ja das mu-

sicalische London, Sie wissen, wie sich hier meist Alles in demselben Kreise und in dem alten Geleise Jahr aus, Jahr ein herumdreht. Das Gute stand auch dieses Mal, wie sonst, neben dem Schlechten, oft dicht daneben, das Deutsche neben dem Italiänischen, das Nationale neben dem Fremden, nur dass bei der letzteren Zusammenstellung sich das Bestreben immer mehr zeigt, namentlich in den öffentlichen Blättern, das erstere auf Kosten des letzteren zu erheben und die Welt an englische Musik glauben zu machen, die doch im Grunde — einige schottische und irische Volks-Melodieen ausgenommen — gar nicht existirt.

Uebrigens muss man gestehen, dass die Ehrlichkeit des englischen Charakters doch bei alledem immer durchdringt. Lies't man americanische Musik-Zeitungen, so gibt es nichts Höheres, als die Componisten der Vereinigten Staaten und die Concerte in New-York und Boston. In England aber herrscht denn doch, neben einem guten Geschmack in den gebildeten Classen, auch noch im ganzen Volke — in so weit es sich für die Kunst interessirt — eine ehrenwerthe Pietät für ihre Heroen unter jeder Nation, und bricht überall hervor, wo sich die Veranlassung bietet, sie zu offenbaren.

Lassen Sie mich daher mit dem Ende der Season beginnen, weil in diesem gerade wieder ein Beweis geliefert wurde für das eben Gesagte.

Wir hatten nämlich die Freude, Heinrich Marschner mit seiner Gattin im Juli hier zu sehen, leider zu spät (wie die *Musical World* sagte) für unsere alt- und neu-harmonischen Gesellschaften, allein doch noch zeitig genug für alle Freunde und Verehrer der wahren Kunst, um dem Meister der dramatischen Musik und dem genialen Componisten lyrischer Gedichte ihre Huldigung darzubringen. Es ist nur Eine Stimme darüber in der hiesigen Kunstwelt, dass — zumal am Schlusse einer Season — noch niemals die Ankunft eines Künstlers sowohl von der Presse als von allen Kunstfreunden so gefeiert worden ist. Binnen wenigen Tagen nach seiner Ankunft war Marschner bereits Gegenstand der allgemeinen Theilnahme und Besprechung.

Ihre Majestät die Königin lud den gefeierten Mann des Tages nebst seiner Gattin zum Hof-Concerte im Buckingham-Palaste ein und gewährte dem anspruchlosen deutschen Künstlerpaare eine höchst ehrenvolle Aufnahme. Am Schlusse des Concertes versicherte Ihre Majestät auf die huldreichste Weise dem Meister, wie sehr es sie freue, in ihrem Lande endlich einmal den Mann zu begrüßen, den sie von Jugend auf in seinen Werken bewundern gelernt habe, und Ihre Majestät hoffe, dass er mit seiner Gattin,

deren einfach schöner Gesang sie wahrhaft entzückt habe, öfter nach England zurückkehren werde.

Sie wissen, wie bald dergleichen Auszeichnungen in London bekannt und maassgebend werden. Die Vocal-Association beeilte sich, den grossen Componisten in voller Sitzung unter lauten *Cheers* zu ihrem Ehren-Mitgliede zu ernennen. Marschner's Dankworte, so wie sein Versprechen, dem Vereine eine Composition zu widmen, wurden mit Jubel entgegengenommen. Der beliebte Liedersänger Reichardt veranstaltete ein Concert zu Ehren des Meisters in *Egyptian Hall*, in welchem fast nur Compositionen von Marschner vorgetragen und mit Enthusiasmus von der zahlreichen und sehr gewählten Zuhörerschaft, unter welcher sich fast alle londoner Künstler befanden, aufgenommen wurden. Marschner trug selbst sein Trio Nr. 6 für Pianoforte, Violine und Violoncell mit *Molique* und *Piatti* vor, und beim Schlusse wollte der Jubel des aufgeregten Publicums kaum enden. Ein wundervolles Duo für Sopran und Alt, „Die tanzenden Mädchen“ (Leipzig, bei Kistner), von Fräul. Westerstrand und Frau Marschner vortrefflich vorgetragen, so wie mehrere von der letzteren mit tiefer Empfindung und reizender Anmuth gesungene Lieder Marschner's (unter ihnen besonders „Der Schmetterling“, bei Spina in Wien erschienen) riefen ganz ausserordentlichen Beifall hervor und werden die Lieblinge der nächsten Season werden.

Es konnte nicht ausbleiben, dass die kritischen Blätter in ihren Artikeln über Marschner auch besonders der edeln Richtung seiner Musik, die aus echt künstlerischer Natur entspringt, gedachten, wobei es denn nicht ohne starke Schlagschatten abging, welche auf die Zukunfts-Musiker fielen, für die nun einmal hier gar kein Boden ist\*). Das kleine Stückchen Boden, das vielleicht noch da gewesen wäre, hat Richard Wagner bei seiner Anwesenheit und durch seine Leitung der philharmonischen Concerte sich selbst unter den Füßen weggezogen. Wir hoffen, Marschner in der nächsten Season hier wieder zu sehen. Dem Vernehmen nach sind ihm schon jetzt von Vereinen, Concert-Unternehmern und Musik-Verlegern Anerbietungen gemacht worden. Das ist leicht zu begreifen, weniger aber, dass ein solcher Mann nicht schon seit längerer Zeit einen ihm so günstigen Boden bebaut und auf diese Weise uns die Freude geraubt hat, ihn hier in seinen grösseren Werken bewundern zu können.

Die italiänische Oper ist in beiden Theatern (in *Her Majesty's Theatre* unter Lumley und im Lyceum unter Gye)

\*) Vgl. London in Nr. 29, S. 231.

ziemlich stark besucht worden. Die Lumley'sche Gesellschaft eröffnete die Vorstellungen mit Donizetti's Favorita, worin die Prima donna Signora Spezzia und der Tenor Giuglini zum ersten Male in England auftraten. Die Spezzia hat viel Spiel, das durch eine schöne äussere Erscheinung unterstützt wird. Ihre Stimme ist stark, wird aber durch Uebertreiben kreischend. Giuglini hat Aufsehen erregt, mehr durch die Stimme als durch den Gesang, der gar Manches zu wünschen übrig lässt. Charakteristisch für die Bildung der heutigen italiänischen Sänger ist, dass er den Don Ottavio im Don Juan nicht kannte und die Rolle erst hier studiren musste. Die „junge“ Prima donna, die Piccolomini, erschien zuerst wieder in der Regimentstochter; die Piccolomini waren ausser sich, die Gegner schüttelten das Haupt, ein mitleidiges Lächeln zuckte um ihre Lippen — Alles vergebens. Ihre Stimme ist übrigens stärker geworden, und sie hat auch seit vorigem Jahre etwas gelernt; ich glaube aber nicht, dass dies für Paris ausreicht, im Falle sie den Winter wieder dort hingehen sollte. Eine dritte Prima donna, Signora Ortolani, von Lissabon kommend, trat mit Glanz in den Puritanern auf; Alboni, die vierte, immer wieder als Rosine im Barbier, worin Reichardt den Grafen sang. Ausserdem war die Besetzung und das Ensemble der letzteren Oper sehr ungenügend; sie ist auch, was wohl noch in keiner Season vorgekommen ist, nur Ein Mal gegeben worden.

Ausser den genannten Opern gingen noch in Scene Verdi's Traviata, Il Trovatore und Nino (d. i. Nabucco); Lucia di Lammermoor, die Sonnambula, L'Elisir d'amore und Don Giovanni in der letzten Woche des Abonnements mit neuen Costumen und grossem Aufwande für Scenerien. Die Vorstellung war besser, als man sie sonst hier gewohnt ist; Donna Anna — Spezzia, Elvira — Ortolani, Zerline — Piccolomini, Don Juan — Belletti u. s. w. In dem Cyklus von nachträglichen Vorstellungen zu herabgesetzten Preisen, die am 20. Juli begannen, kamen denn auch Mozart's Figaro und Rossini's Cenerentola daran — wahrlich kein Compliment für den Kunstsinn der Abonnenten der Season, die man für ihre Guineen mit Verdi und Donizetti abspes't!

Das Lyceum brachte die Puritaner, Norma, Maria di Rohan (!), die Favorite, den Trovatore, die Traviata, Rigoletto, die Sonnambula, Don Juan, Lucrezia Borgia, Lucia und Fra Diavolo italiänisch mit Recitativen von Scribe und Auber.

Bei Gye florirt immer noch die alte Garde, an ihrer Spitze Grisi und Mario, die nicht etwa ein oder zwei Mal

auftraten, sondern in der ersten Hälfte der Season fast nicht von den Brettern kamen. Die Grisi hat die Elvira (Puritaner), Norma, Leonora (Trovatore), Leonora (Favorite), die Violetta (1 Mal), Lucrezia, Donna Anna gesungen! Eben so beschäftigt waren Mario und Ronconi. Einem pariser oder berliner Publicum wäre eine solche Anhänglichkeit an blosser Namen rein unmöglich; denn von Stimme und selbst von Gesang ist fast bei allen Dreien nicht mehr die Rede. — Die äusserst graziöse und als Sängerin sehr hoch zu haltende Madame Bosio machte den Eindruck eines frisch sprudelnden Quells unter den Ruinen in der Wüste. Sie feierte als Gilda im Rigoletto, als Violetta in der Traviata, als Zerline im Don Juan und im Fra Diavolo verdiente Triumphe. Im Don Juan (immer Ronconi!) trat denn auch Formes als Leporello auf, sonst in der ganzen Season nicht.

Fräul. Victoire Baffe, Tochter des Componisten, debutirte als Amine in der Nachtwandlerin und als Lucia. Jugend, Schönheit und ein recht hübsches musicalisches Talent, dazu der Name des Vaters, bereiteten ihr einen glänzenden Erfolg. — Nächst den Opern von Verdi zog Auber's Fra Diavolo am meisten, namentlich durch die Bosio und durch Ronconi als Lord, wo er ganz an seiner Stelle und vortrefflich war. Gardoni sang zwar seine Romanzen recht gut, allein sein Spiel und der Vortrag der grossen Arie im letzten Acte waren entsetzlich hölzern. Dafür ergötzte ein eingelegter Tanz, eine eigens für London von Auber neu componirte Saltarella.

Die Concert-Rundschau nächstens.

C. A.

### Die Orgel in der Basilica zu Trier.

Bekanntlich ist die Basilica zu Trier, eines der herrlichsten Denkmale der Römerzeit, durch die Munificenz Sr. Maj. des Königs in ihrer ursprünglichen Gestalt vollkommen wieder hergestellt und ausgebaut worden. Der Allerhöchsten Bestimmung gemäss ist das Gebäude, als „Kirche zum Erlöser“, der evangelischen Civil- und Militär-Gemeinde von Trier zum Gottesdienste übergeben worden, zu welchem Zwecke denn auch die Aufstellung einer Orgel in dem Bauplane von Hause aus mit einbegriffen war.

Der Bau dieser Orgel wurde den Herren A. Ibach Söhne in Barmen übertragen. Wenngleich die ursprüngliche Disposition von 55 Stimmen aus ökonomischen Rücksichten auf 40 zurückgeführt werden musste, so haben die Erbauer dennoch ein Werk aufgestellt, das sowohl in äusserer architektonischer Hinsicht, als in akustischer und har-

monischer den grossartigen Verhältnissen des Gebäudes (235 Fuss lang, 104 F. breit, 102 F. hoch von der Sohle bis zum Gesims, wo die Bedachung beginnt) vortrefflich entspricht. Da die Empore, auf welcher die Orgel steht, auf acht, 29 Fuss hohen Säulen ruht und mit verhältnissmässiger Tiefe die ganze Breite der Kirche dem Altar gegenüber einnimmt, so stand mehr als hinreichender Raum zur Verfügung, um sowohl die Aufstellung überhaupt sehr klar und bequem zu ordnen, als auch die künftige Ergänzung ohne alle Störung des Bestehenden und Fertigen mit Leichtigkeit zu ermöglichen.

Die Orgel hat drei Manuale und ein Pedal. Die Disposition ist folgende;

### I. Haupt-Manual.

1. Principal . . . . .	16 Fuss.
2. Quintatön . . . . .	16 "
3. Principal . . . . .	8 "
4. <i>Viola di Gamba</i> . . . . .	8 "
5. Gedackt . . . . .	8 "
6. <i>Flaut major</i> . . . . .	8 "
7. Nasard . . . . .	5 $\frac{1}{3}$ "
8. Octave . . . . .	4 "
9. Hohlflöte . . . . .	4 "
10. Quint . . . . .	2 $\frac{2}{3}$ "
11. Octave . . . . .	2 "
12. Cornet, fünffach . . . . .	4 "
13. Scharf, fünffach . . . . .	2 "
14. Trompete . . . . .	8 "

### II. Manual.

1. Bourdon . . . . .	16 Fuss.
2. Principal . . . . .	8 "
3. Fugara . . . . .	8 "
4. Rohrflöte . . . . .	8 "
5. Octave . . . . .	4 "
6. <i>Flauto dolce</i> . . . . .	4 "
7. Octave . . . . .	2 "
8. Sesquialter, zweifach, . . . . .	2 "
9. Mixtur . . . . .	1 $\frac{1}{3}$ " vierfach.
10. Trompete . . . . .	8 "

### III. Manual.

1. Salicet . . . . .	8 Fuss.
2. Fernflöte . . . . .	8 "
3. Lieblich Gedackt . . . . .	8 "
4. <i>Flauto amabile</i> . . . . .	4 "
5. Principal . . . . .	4 " *)
6. Gemshorn . . . . .	2 "

### Pedal.

1. Principal . . . . .	32 Fuss.
2. Octavbass . . . . .	16 "
3. Violon . . . . .	16 "
4. Subbass . . . . .	16 "
5. Octavbass . . . . .	8 "
6. Violon . . . . .	8 "
7. Quint . . . . .	5 $\frac{1}{3}$ "

\*) Nicht im Contract, aber der Vollständigkeit wegen vom Orgelbauer besonders hinzugefügt.

8. Octavbass . . . . .	4 Fuss.
9. Bassposaune . . . . .	16 "
10. Trompete . . . . .	8 "

Das Gehäuse ist 50 Fuss hoch, 35 Fuss breit und 16 Fuss tief; der Prospect mit seinen zwei halbrunden, in antikem Baustyl verzierten Thürmen, in denen 30 zwei- und dreissiglüssige Pfeifen stehen, die zusammen 5000 Pfund wiegen, gewährt einen prächtigen Anblick. Im Ganzen stehen 87 Pfeifen im Prospect. Das Gebläse besteht aus einem Hauptbalg mit 4 Pumpen und 5 Magazinbälgen, welche den Wind in die verschiedenen Windladen vertheilen.

Die Revision, mit welcher Herr van Eyken, Organist an der reformirten Kirche zu Elberfeld, und der Unterzeichnete beauftragt waren, ergab ein in jeder Beziehung günstiges Resultat, sowohl in Rücksicht auf Kraft und gewaltige Tonfülle des vollen Werkes und auf Mannigfaltigkeit und Klangfarbe der einzelnen Stimmen, als auch auf die nicht bloss contractmässige, sondern überhaupt höchst genaue, sorgfältige und feine Arbeit der Mechanik und des ganzen Innern der Orgel. Sämmtliche Labialstimmen sind ganz vorzüglich gelungen, und das Pedal imponirt durch Kraft und dennoch weichen Klang. Von den einzelnen Registern sind zunächst die Principalstimmen sämmtlich sehr schön; dann verdienen im Hauptmanual Quintatön, *Viola di Gamba*, Cornet und Trompete besonders hervorgehoben zu werden, im II. Manual Fugara und *Flauto dolce*. Die Stimmen des III. Manuals sind alle ganz vorzüglich, namentlich haben wir kaum irgendwo Salicional 8 Fuss und *Flauto amabile* 4 Fuss so schön, wie hier, geschweige denn schöner, gehört; die achtfüssigen Fernflöte und Lieblich Gedackt schmiegen sich ihnen mit herrlichem Wohllaut an.

So haben denn die Orgelbauer Ad. Ibach Söhne ein neues Denkmal ihres Fleisses und ihrer Kunstfertigkeit in dieser Orgel, welche nun die grossartige Basilica ziert, aufgestellt, und durch den sichtbaren Fortschritt in ihrer Kunst den erfreulichen Beweis gegeben, dass der deutsche Orgelbau seinen alten Ruf nicht bloss zu rechtfertigen, sondern noch stets besser zu begründen und zu erhöhen weiss; denn unstreitig gehört die Orgel in der Basilica zu Trier zu den trefflichsten Werken der neueren Zeit.

L. Bischoff.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Trier**, 12. Juli. Bei Gelegenheit der Revision der neuen Orgel in der Basilica (s. oben) gab Herr J. A. van Eyken aus Elberfeld gestern Nachmittags ein Orgel-Concert zum Besten der Armen der evangelischen Gemeinde. Durch vortreffliches Spiel und kunstgewandte Behandlung aller Ausdrucksmittel liess der Meister die vorzüglichen Eigenschaften des grossartigen Instrumentes in ihrem wahren Lichte

glänzen. Er trug vor: von J. S. Bach Präludium und Fuge in *F-moll* und ein Choral-Vorspiel, von Mendelssohn die Sonate über den Choral „Vater unser im Himmelreich“, von R. Schumann das Abendlied, von Beethoven das Andante aus der fünften Sinfonie und drei Stücke von eigener Composition, Variationen über das niederländische Volkslied (von denen wir besonders den Canon in der dritten und die letzte auszeichnen), ein schönes Andante in *E-dur* und eine vortreffliche Phantasie über „Ein' feste Burg ist unser Gott“. Einen wunderbar grossen Eindruck machte zum Schlusse Händel's Hallelujah aus dem Messias, von Herrn van Eyken für Orgel, Posaunen und Trompeten eingerichtet. Zwischen den Orgel-Vorträgen sangen die Schüler der evangelischen Elementarschule „Der Herr ist mein Hirt“ von B. Klein und „Harre des Herrn“ von C. Malan; Einübung und Vortrag machten dem Lehrer Herrn Plunien alle Ehre. Die freiwilligen Gaben der Zuhörer betragen über 74 Thaler.

Als Beitrag zur Ausgiebigkeit der Tantième erzählt die berliner Montags-Post Folgendes: „Capellmeister Gläser in Kopenhagen hatte durch die glückliche Begegnung mit einem Handlungsreisenden — Zeitungen scheint der edle Musiker nicht zu lesen — erfahren, dass seine Oper „Des Adlers Horst“ in Berlin gegeben worden sei. Nach Tantième begierig, schrieb Herr Gläser an die Intendantur, erhielt aber zur Antwort, dass im Jahre 1851 das alte Königstädtische Theater mit seiner Bibliothek und sämtlichen Instrumenten an die Königliche Bühne rechtmässig übergegangen sei, mithin gegen die Aufführung jener Oper keine Einsprüche erhoben werden könnten. Hierauf antwortete der Capellmeister, dass er gesonnen sei, keineswegs Einsprüche, sondern nur Ansprüche zu erheben, und zwar auf — Tantième. Nach einer längeren, etwas drastischen Correspondenz schrieb die General-Intendantur, dass sie nach genommener Rücksprache mit ihrem Rechts-Anwalt, Herrn v. Drigalsky, die Auszahlung der Tantième nicht länger zu beanstanden gedenke. Herr Gläser erhielt demnächst etwas über 320 Thlr und später nochmals fast eine gleich hohe Summe. Die alte Königstadt hatte ihm mit ihrer gewöhnlichen Munificenz in Bausch und Bogen hundert Thaler gezahlt. Dem Vernehmen nach wird sich der Componist von jetzt an eifrig auf Zeitungs-Lecture legen.

† **Lüneburg.** Am 30. April beschloss der hiesige Musik-Verein seine diesjährigen Uebungen mit der Aufführung des Alexanderfestes oder der Macht der Musik von Händel nach Mozart's Bearbeitung. Dem bekannten Sujet hat Händel mit der ganzen Originalität seines Genies und der ihm eigenthümlichen Charakteristik Töne geliehen. Wenn er jeder Stimmung, dem stolzen Selbstgeföhle wie der bacchantischen Lust, der Klage wie der Wonne der Liebe, ihren rechten Ausdruck gegeben hat, so fühlt man es besonders in dem Chore, in welchem er die hehre Jungfrau die neue Kunst in dem Wunderbau ihrer Harmonieen und Melodieen entfalten lässt, dass sie eben in ihm ihren geweihten Priester gefunden hat. Von unserem Standpunkte aus würden wir es als ein Unrecht gegen den grossen Meister betrachten, wenn wir behaupten wollten, dass irgend eine Nummer ihren Zweck nicht vollkommen erfülle. Daher fühlen wir uns auch dem Dirigenten Herrn Anger zu besonderem Danke verpflichtet, dass er uns das Werk in unverkürzter Gestalt vorgeführt hat. Seinem Dirigenten-Talente verdanken wir es zugleich, dass die Aufführung, einige kleine Störungen abgerechnet, eine gelungene war. Die Herstellung eines geschmackvolleren Textes verdanken wir einem für die Förderung des musicalischen Lebens in unserer Stadt mit warmer Liebe thätigen Mitgliede des Vereins. — Der Ertrag des Concertes ist dem Baufonds für das Händel-Denkmal überwiesen worden.

Junghans.

Der Pianist Rudolf Willmers ist von seiner mehrmonatlichen Kunstreise in Russland nach Wien zurückgekehrt. Er hat mit

seinem brillanten Spiel sowohl in St. Petersburg, wie auch in Moskau, Riga, Mitau, Dorpat und Breslau grosse Erfolge gehabt und soll auch mit den materiellen Ergebnissen seiner Concerte vollkommen zufrieden sein, trotzdem die Kosten der Concert-Arrangements in Russland, namentlich in Petersburg, sehr bedeutend sind. So beträgt z. B. die Druckerrechnung für die Affichen eines Concertes allein 100 Silberrubel.

Dem Vernehmen nach soll Herr B. Scholz, Professor am Conservatorium zu München, die Stelle eines Musik-Directors am Theater zu Zürich angenommen haben.

Der Tenorist Labocetta in Neapel ist auch Violoncellist und hat neuerdings mehrere Quintette für vier Celli und Contrabass componirt, welche sein früherer Lehrer in der Composition, Mercadante, für das Conservatorium adoptirt hat.

**Paris.** Ein neuer Tenorist, Renard, ist in der grossen Oper als Arnold in Rossini's Wilhelm Tell aufgetreten und hat grosses Aufsehen erregt, das sich in jeder folgenden Vorstellung gesteigert hat. Seine Stimme ist von ausserordentlicher Kraft und Höhe, sie erinnert an Duprez' Jugend. Das berühmte *c* mit der Brust kostet ihm nicht die geringste Anstrengung. Er hat durch diese wunderbare Stimme einen wirklichen Enthusiasmus erregt, in welchem das Publicum, was sonst hier selten der Fall ist, ihm sogar die Unbeholfenheit im Spiel verzieh.

Anfangs Juni ist in Buenos Ayres das Oratorium Paulus von F. Mendelssohn in der Kirche aufgeführt worden und hat grosse Begeisterung erregt. Unter dem Chor von 80 Mitgliedern waren viele, die keine Noten kannten; auch hatte die Einübung vier Monate lang gedauert.

## Ankündigungen.

*Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel sind erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:*

### Carl Maria von Weber's sämmliche Pianoforte-Compositionen, revidirt und corrigirt von H. W. Stolze.

*Erste rechtmässige Gesamt-Ausgabe. Subscriptions-Preis pro Bogen 1<sup>1</sup>/<sub>4</sub> Sgr.*

*I. Bd. Sämmliche Compositionen für das Pianoforte à 2 ms. in 29 Nros. mit des Componisten Biographie von Dr. H. Döring als Prämie. Preis 3 Thlr. 22<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Sgr.*

*II. Bd. Sämmliche Compositionen für das Pianoforte à 4 ms. in 14 Nros. mit Weber's Portrait im feinsten Stahlstich als Prämie. Preis 3 Thlr.*

*Jede Nummer wird auch einzeln zu dem auf dem gratis zu erhaltenden Prospect angeführten billigen Subscriptions-Preise abgegeben.*

*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.