

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 31.

KÖLN, 30. Juli 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Natur und Geist in Tönen. Von Dr. Ed. Krüger. Schluss. — Gesang-Unterricht. Lehrbuch der Gesangkunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesangs, von Ferdinand Sieber. Von L. — Der Theaterbrand in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Dingelstedt — Capellmeister Tschirch — Concertmeister Singer — Gevaert — Roger, Unglücksfall — Anton Forti † — London, Ernst Pauer).

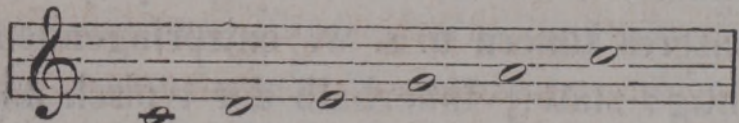
Natur und Geist in Tönen.

Von Dr. Ed. Krüger.

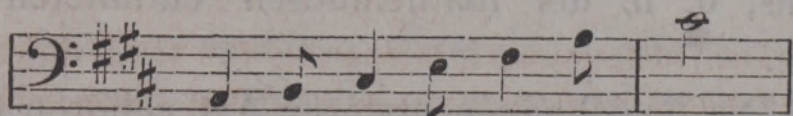
(Schluss. S. Nr. 30.)

Thun wir einen Rückblick in die Geschichte unserer Wissenschaft, so waren die phantastischen Mythen der Orientalen und Griechen von der Sphären-Harmonie, der geheimnissvollen Zahlen-Mystik, der Tradition von Göttern und Engeln kindlich kühne Versuche, das Unerklärliche in dem zartgewaltigen Tonwesen zu erläutern und in ihrer Weise das Abstracte bildhaft auszusagen, mindestens wahrhafter, als die Versuche des abstracten Rationalismus, alles Unbegreifliche zu läugnen, das Kaumbegriffene aber als menschliche Erfindung zu preisen. Halten wir von nun an den oben entwickelten Grundsatz des Urphänomens, welches Harmonie und Rhythmus unentwickelt in sich trägt, als Thatsächlich-Gefundenes fest, so ergibt sich die Folgerung, dass die Tonleitern und Tonarten, womit die heutige an das abstracte Clavier gebannte und festgenagelte Theorie zu beginnen pflegt, **nicht** das Erste, sondern das Abgeleitete sind, eine Folgerung, die sowohl auf Uebung als Lehre der Tonkunst den weitreichendsten Einfluss übt.

Marx hat nachgewiesen, dass eine alte morgenländische Tonleiter der Quarte und des Leittons entbehrte und also gestaltet war:

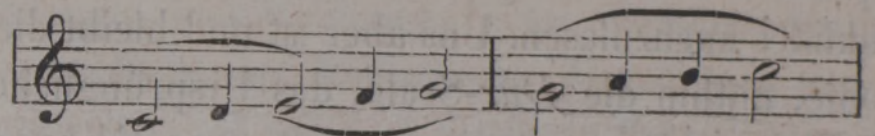


worauf er die schöne Melodie im Moses gebaut hat:



Wer nach heute üblicher Weise den Gesang mit der Tonleiter beginnt, wird jedesmal an den empfindlichen Stellen, wo das *mi-fa*, d. h. der Fortschritt des Halbtons, vorkommt, ein Schwanken, daher eine Unreinheit, gewahr

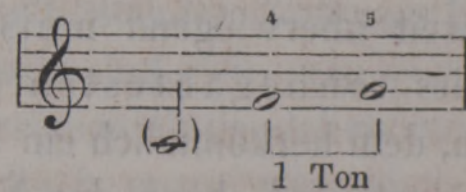
werden und die volle Sicherheit — (die u. A. bei den tonlos recitirenden Franzosen sehr selten ist) — erst nach langer Mühe erreichen. Wer dagegen mit dem Dreiklang beginnt, wird selbst Minderbegabte bald rein singen hören, weil dieser die naturgewissen, den Menschen unbewussten Grundverhältnisse enthält. Die Tonleiter ist die willensbewusste Auslegung der Grundharmonie, gleichsam der umsungene Dreiklang, die Durchflechtung des Natürlich-Vorhandenen mit menschlich-bewusster Auslegung:



Hier sind die Dreiklangs-Töne *c e g* gestrichen *c* weiss bezeichnet und die menschlich-syllabirten, beweglichen schwarz; jenes sind Stufen, dieses Schritte; jenes nach griechischer Weise zu sagen Symphonieen, d. h. Mitklänge, Consonanzen, dieses Töne, d. h. Klangspannungen, *τόνοι*. Die griechischen Theoretiker haben diese Grundeinheit, den Ganzton, folgender Maassen aus den ersten Consonanzen abgeleitet (*Aristoxenus ed. Meibom, p. 21*):

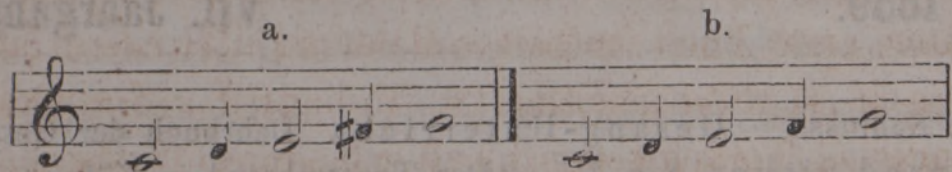
Τόνος ἐστὶ τῶν πρώτων συμφωνιῶν [τοῦ διατεσσάρων καὶ διάπεντε] κατὰ μέγεθος διαφορά, d. h.:

Der Ton [Ganzton, Toneinheit] ist der Grössen-Unterschied der ursprünglichen Consonanzen [Quarte und Quinte]:



Obwohl wir nun die Benennungen: Ton, Ganzton, Halbton, von jenen ältesten Theoretikern überkommen haben, so dürfen wir doch, unserer natürlichen Theorie angemessen, die Terz statt der Quarte als Urconsonanz erkennend, die Entwicklung des Ganztones anders auffassen,

nämlich als die gerade Mitte zwischen Grundton und Terz; diese sei die ursprüngliche Tonspannung des Sängers. Bei der fortschreitenden umsingenden Auslegung findet sich, dass die Terz der Quinte näher liegt als dem Grundtone; die reine Halbierung dieses Intervalls würde ein schwer messbares Verhältniss ergeben, daher behält man das erst gefundene und singt:



entweder (wie *a*) den ersten Ton nochmals, oder lässt die Verkürzung eintreten (wie *b*), um von der vierten zur fünften Stelle einen vollen Ton zu haben. Daher rührt das Schwanken der Stimme an jener *mi-fa*-Stelle, welches erst durch Willen und Bewusstsein überwunden wird; ein Schwanken übrigens, welches auch die Waldhörner an derselben Stelle zeigen. Denn es braucht kaum bemerkt zu werden, dass die heutige natürliche Theorie nicht die Quarte, sondern die Terz als Urconsonanz erkennt, weil diese aus dem natürlichen Urphänomen erwiesen ist. Wie die Griechen auf jenes Theorem gekommen und welche Consequenzen daraus abgeleitet sind, ist bei Aristoxenus und Euklides nachzulesen. Uns aber ist und bleibt die *Dur*-Harmonie, mithin die *Dur*-Scala, das Ursprüngliche.

Wird nun hiergegen eingewandt, was Chrysander in seiner lesenswerthen Schrift: „Ueber die *Moll*-Tonart (1853, S. 16 vgl. 12), in Uebereintimmung mit Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang, 1, 12, festhält: es sei die *Moll*-Tonart ein vorzugsweise melodisches, dem Menschengesange ursprünglich eignendes Element, die *Dur*-Tonart dagegen ein harmonisches, instrumentales, so kann das nach den oben gefundenen Ergebnissen nur beschränkter Weise zugestanden werden, wie denn auch beide genannte Forscher bei der räthselhaften *Dur*- und *Moll*-Frage nicht ganz folgerecht und thatsächlich verfahren. Denn Chrysander lässt den Volksgesang aller Völker (S. 12) überwiegend in *Moll* verharren, während Winterfeld (1, 97) mit Thatsachen nachweis't, dass es der „deutschen Weise volksthümlich sei“, vorzugsweise die harte Tonart zu wählen; und dieses zeigen noch heute die weit überwiegend meisten Volkslieder der Deutschen, des tonbegabtesten aller Völker; denn selbst Italien, dem herkömmlich ein Vorzug der Tonbegabtheit eingeräumt wird, kann den Vorzug nicht behaupten, indem sowohl verbreiteter Volksmelodien äusserst wenige vorhanden sind in Vergleich mit den deutschen, als auch der eigentlich melodische Gesang des Volksliedes in Italien gegen den recitirenden zurücksteht. — Ferner mangelt es an Folgerichtigkeit ebenfalls

schon bei der Genesis beider Tonweisen, wenn einerseits Chrysander S. 9, §. 2—3, behauptet, es sei der „Unterschied zwischen *Dur* und *Moll* kein feststehender“, sondern . . . es finde „ein Schwanken, Schweben, Trübung“ zwischen beiden Statt, und andererseits Winterfeld 1, 10 nachweis't, dass beide Terzen, die grosse und die kleine, zu Anfang gar nicht gebraucht seien, bald darauf aber (1, 12) die kleine (*Moll*) Terz als vorzugsweise melodische anspricht.

Uns scheint, dass wir aus dem Widerstreit der drei Meinungen von Winterfeld, Marx und Chrysander, die sich alle drei auf Thatsachen berufen, nicht anders herauskommen, als durch die eben versuchte Darlegung, es sei der rein menschliche Gesang in der Urzeit vor der Kunst lediglich recitirend gewesen, dagegen die geschlossene Liedform, der Grundstein alles künstlerischen Tonlebens, erst mit oder nach der Erfindung äusserlicher Tonwerkzeuge, Saite und Pfeife, möglich geworden.

Hiernach würden wir die Axiome, welche Fétis in der Niederrheinischen Musik-Zeitung, 1858, Nr. 40, S. 318, formulirt, in einigen wesentlichen Punkten abändern, und zwar:

1) Das Ohr ist das Organ, welches die Töne vernimmt u. s. w. (unverändert).

2) Die Töne, welche vom Ohr vernommen, durch Verstand und Gefühl aufgefasst werden können, sind durch gewisse Gränzen von oben und unten bestimmt (unverändert).

3) Unter den Tönen innerhalb dieser Gränzen ist eine unendliche Verschiedenheit, da bei jedem Komma (Limma, Hemitonion, Drittelton u. s. w.) der Gesang anheben kann. (Fétis anders.)

4) [„Diese streng bestimmbar sind die Elemente aller Musik“, überflüssig und unwichtig; statt dessen:] Aus der unendlichen Fülle verschiedener Töne zwischen den Gränzen des Vernehmbaren wählt die Kunstmusik eine bestimmte Anzahl, welche sie typisch festhält.

5) [„Die Beziehungen der Töne sind zweierlei: erstens die aus den absoluten Verhältnissen der Intervalle entspringenden; zweitens die aus der Sympathie und Antipathie unseres Innern u. s. w. entspringenden“, unklar und unrichtig; statt:] Innerhalb der typisch angenommenen Anzahl brauchbarer Töne walten die Gesetze des Urphänomens, d. h. der mathematisch entfalteten Grundharmonie.

6) [„Die Beziehungen ersterer Art gehören der Physik und Mathematik an — Akustik; die der zweiten Art sind Verstandes- und Gefühls-Beziehungen — Metaphysik, Tonkunst“ u. s. w., — nicht ausreichend; statt:] Von dem Urphänomen geht alle Kunstmusik (künstlerischer,

menschlicher, rhythmisch-plastischer Gesang) aus, indem die Vernunft das Seiende vernimmt und das Vernommene frei schöpferisch weiter gestaltet.

Gesang - Unterricht.

Ein didaktisches Werk, dessen erste Lieferung bereits im Jahre 1856 erschienen, liegt jetzt vollständig vor uns:

Lehrbuch der Gesangkunst zum Gebrauche für Lehrer und Schüler des Sologesangs, von Ferdinand Sieber, Gesanglehrer in Berlin. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musicalienhandlung. — (Beide Lieferungen XVI und 561 S. gr. 8.)

Der Verfasser, der durch seine vielen Elementar- und Studienwerke für Gesang rühmlichst bekannt ist, gibt uns hier einen vollständigen Commentar zu jenen. Die Vorzüge dieses Lehrbuches bestehen hauptsächlich darin, dass es überall praktisch ist und die Theorie des Gesanges nicht dermaassen auf die Spitze stellt, dass man nicht mehr weiss, ob man anatomische und physiologische Abhandlungen lies't oder Anweisungen zum Singenlernen. So anerkennenswerth und nützlich für die Einsicht in den Mechanismus der Stimm-Werkzeuge des Menschen die neueren Forschungen sind, so interessant die Belauschung der Natur in einer ihrer geheimsten und räthselvollsten Werkstätten, wo sie die Erzeugung des Tones bildet, sein mag, so lässt sich doch nicht läugnen, dass neuerdings im Gesang-Unterricht sehr häufig die Theorie und das Raisonnement die Empirie und die Praxis zu sehr in Schatten stellt, und dass die Resultate dieser Bevorzugung bis jetzt wenig gethan haben, um den Verfall des guten Gesanges aufzuhalten oder auf der neuen Basis des Unterrichts das zu erreichen, was die alte italiänische Schule in so vollendeter Weise geleistet hat. Am Ende bleibt es doch auch vergebliche Mühe, den Ton zu zerlegen und zu construiren; als Hülfsmittel einer guten Methode sind allerdings jene Forschungen von grossem Werthe, aber sie bewähren sich nicht als erklärend, geschweige denn als praktisch, wenn wir auf das eigentliche Wesen des Tones der menschlichen Stimme, auf seine seelische Natur kommen. Und was ist der Gesang ohne diese? Nichts mehr, als angenehmer Klang, dessen Ausbildung zum musicalischen Tone kaum der Mühe lohnen würde.

Wir billigen es daher, dass der Verfasser sich, ohne die physiologischen Theorieen ganz bei Seite zu lassen, hauptsächlich der praktischen Lehre widmet und im Ganzen der bewährten italiänischen Gesangschule folgt mit Berücksichtigung dessen, was deutsche und französische Gesanglehrer hinzugethan.

Sein Buch zerfällt in drei Theile, denen eine Einleitung in sieben Abschnitten vorausgeht (S. 1—54). Diese handelt von den akustischen Vorbegriffen, den anatomisch-physiologischen Vorkenntnissen, den nothwendigen Erfordernissen zum Studium des Gesanges (soll heissen: von den natürlichen Eigenschaften, die erforderlich sind, um sich dem Gesange mit Erfolg zu widmen), von den verschiedenen Stimm-Classen, den Stimm-Registern u. s. w.

Der erste Theil enthält sodann die theoretische Lehre in fünf Abschnitten (S. 55—202): Tonbildung, Aussprache, Tonschwellen und Verbindung der Töne, Betonung, Kehlfertigkeit.

Der zweite Theil gibt die praktische Methode in vier Abschnitten (S. 205—412): Egalisirung der Stimme und Uebung des Athems an Tönen von unverändertem Stärkegrade — Nuancirung der Stimme, *Messa di Voce*, Portamento, Accentuation — der Gesang mit Worten — Abschluss der technischen Studien.

Der dritte Theil enthält die Vortragslehre, nach einer Einleitung über die geistigen Erfordernisse zu einem vollendeten Vortrage u. s. w., in vier Abschnitten: die musicalische, declamatorische und psychische Behandlung des Athems — die Tonfärbung, Aussprache und Dynamik — Aenderungen und Freiheiten beim Vortrage — die verschiedenen Style und Formen der Vocalmusik — Anhang: Erklärung der italiänischen Vortrags-Bezeichnungen.

In systematischer Hinsicht lässt sich freilich gegen diese Eintheilung des Stoffes, wie man leicht sieht, Vieles einwenden, namentlich kann es dabei nicht an Wiederholungen fehlen. Der Verfasser fühlt das auch selbst und sagt darüber in dem Vorwort (S. VI): „Natürlich kommt in dem zweiten Theile vieles, eigentlich alles noch einmal zur Sprache, was in der theoretischen Lehre schon abgehandelt und im Allgemeinen erläutert wurde: — aber hier von der praktischen Seite aus. Während der erste Theil lehrt, wendet der zweite an. Im ersten erfährt der Schüler, was er zu thun hat, im zweiten, wie und in welcher Reihenfolge er Alles zu thun hat.“ — Im ersten und dritten Theile sind sämmtliche Beispiele aus den Werken der besten Componisten genommen; für den Studiengang, den der zweite Theil enthält, hat der Verfasser an 200 selbstständige Uebungs-Beispiele aufgestellt, die so zweckmässig sind, wie man es von dem gewandten und erfahrungsreichen Gesanglehrer erwarten kann.

Das ganze Buch muss, wie schon gesagt, rein vom praktischen Gesichtspunkte aus beurtheilt werden; wenn der wissenschaftlich gebildete Gesanglehrer darin auch nichts geradezu Neues findet — etwas, das in der musicalischen Kunstlehre fast anfängt ein Vorzug zu werden —, auch nicht auf geniale Ansichten oder tiefere Blicke in das

Wesen des Gesanges und der Tonkunst stösst, auch die Darstellung nicht immer ganz correct und oft zu weitläufig und lose finden wird, so werden ihm doch die mancherlei praktischen Winke willkommen sein, wenn er auch zuweilen anderer Meinung sein sollte. Allein für die grosse Mehrzahl der heutigen Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen wird das Buch von grossem Nutzen sein, wenn sie wenigstens mit so viel Ernst an ihren Beruf gehen, dass sie sich um die besten Hilfsmittel bekümmern und diese studiren und anwenden. Besonders zu wünschen wäre es, dass diejenigen unter ihnen, die den Gesang-Unterricht nur als Geschäft betreiben, namentlich als Dressur für die Bühne, und dabei so gewissenlos verfahren, dass sie in jeder mittelmässigen Stimme für den Besitzer den Künstler-Beruf finden und ihn zu der traurigsten Laufbahn auf der Welt verleiten, zu der eines musicalischen Stumpers auf dem Theater, — dass diese, sagen wir, ein solches Lehrbuch durchläsen und sich, wenn sie einmal nicht anders als handwerksmässig verfahren können, daraus eine Schablone zurecht machten, die dann doch wenigstens einen Anstrich von wirklicher Methode haben würde.

Wir haben schon erwähnt, dass der Verfasser sich genau an die italiänische Schule der älteren Meister hält. Um ein Beispiel aus dem Buche zu geben, führen wir an, was er über die Register der menschlichen Stimme sagt.

„In jeder Stimm-Classe (Sopran, Alt u. s. w.) findet sich nur ein Stimmbruch, also ist eine jede aus zwei Registern zusammengesetzt — nach den gewöhnlichen Benennungen Bruststimme und Kopfstimme. Von dieser einfachen, in der Natur begründeten und in allen Stimmclassen analogen Eintheilung der Register, in welcher alle alten Meister übereinstimmten, ist man jetzt vielfach abgewichen.

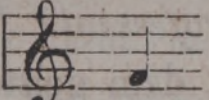
„Es ist wirklich kaum zu glauben, wie verschieden die Meinungen der Theoretiker und Gesanglehrer neuerer Zeit über die Zahl, Ausdehnung und Benennung der Stimm-Register sind. Manche wollen gar nichts von Registern wissen (wenigstens bringen sie kein Wort darüber vor), Andere nehmen zwei, noch Andere drei Register in jeder Stimmklasse an. Einige lehren, dass sich der Bass und Bariton nur in einem, der Tenor dagegen in zwei (nach Anderen in drei) Registern bewege, während bei den Frauenstimmen jederzeit drei Register anzutreffen seien. Letzteres wird wieder von Vielen nur den höchsten, von Anderen nur den tiefen Frauenstimmen eingeräumt. Doch selbst die Zahl von drei Registern für alle Stimmen genügte Einigen nicht, sie entdeckten vier, ja, fünf Register in jedem Stimm-Organ! Und in den Benennungen weicht wiederum Einer vom Anderen vollständig ab. — Versuchen

wir es, die Ursache dieser gränzenlosen Meinungs-Verschiedenheit einiger Maassen zu erklären.

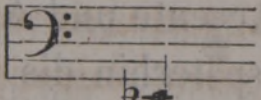
„Die wunderbare Virtuosität und technische Vollkommenheit der berühmten Sänger und Sängerinnen früherer Zeiten brachte es mit sich, dass sie die bedeutende Schwierigkeit der Register-Verbindung durch rastloses Studium so glänzend überwunden hatten, dass ihre Stimmen fast ohne Ausnahme von der Tiefe bis zur Höhe wie aus Einem Gusse erschienen. Dies mag wohl zuerst wenig erfahrenen Gesanglehrern zu der kühnen Behauptung Anlass gegeben haben, es fänden sich gar keine Register-Unterschiede in den Stimmen. Man musste von dieser Meinung mit dem zunehmenden Verfall der Gesangkunst bald zurückkommen, indem sich bei mangelhaft ausgebildeten Sängern nur zu deutlich ein Stimmbruch herausstellte. Nun wurden neue Beobachtungen über das Wesen und die Ausdehnung der Register angestellt, die, je nachdem sie mit grösserer oder geringerer Umsicht und Kenntniss verbunden waren, zu sehr verschiedenen Theorieen führen mussten. Die alte Einteilung schien von den Gesanglehrern entweder ganz vergessen oder ignorirt worden zu sein (wovon jedoch die italiänischen Meister auszunehmen sind, welche von derselben eigentlich bis auf den heutigen Tag fast niemals abwichen), und die Registerlehre begann gleichsam von Neuem ihre Entwicklung. Zuerst wurde dem Tenor ein zweites Register eingeräumt, indem der dünne, weibische Klang seiner hohen und höchsten Töne doch mit der Fülle der tieferen zu auffallend contrastirte. Den Umkreis der hohen Töne nannte man Fistelstimme, das erste Register Hals- oder auch natürliche Stimme. — Wenn der berühmte Physiologe Albrecht von Haller keinen Anstand nahm, die so genannten Fistel- (d. h. Falsett-) Töne zu den Fehlern der Stimme zu zählen, so ist das wohl zu entschuldigen. Der kunstgerechte Gebrauch dieses höheren Registers scheint den deutschen Lehrern und Sängern seiner Zeit unbekannt gewesen zu sein. Die besten Sänger machten fast ausschliesslich von ihrer Bruststimme Gebrauch, und so mochte Haller nur von Stumpem widerliche Fisteltöne gehört haben, die um so kläglicher klingen mussten, als sie wahrscheinlich unmittelbar da angewandt wurden, wo die hohen, starken Töne der natürlichen Stimme ein Ende hatten. — Später nannte man das erste Register auch Bruststimme, das zweite Falsett oder Kopfstimme, und dehnte die Annahme von zwei Registern auch auf die weiblichen Stimmen aus (d. h. man kehrte zur alten Lehre der Italiäner zurück), nachdem man nachgerade auf die oft sehr schroff hervortretende Klangverschiedenheit ungeschulter Stimmen in den Lagen der mittleren und denen der hohen Töne aufmerksam wurde. Bei den Tenoristen blieb

es jedoch nach wie vor Ehrensache, Alles mit der Bruststimme singen zu wollen: ein Vorurtheil, welches sich bei vielen Sängern noch bis auf den heutigen Tag erhalten zu haben scheint. — Wie nun die Zahl der ausgezeichneten Sänger immer kleiner wurde — was wohl einerseits darin seinen Grund hatte, dass an guten Meistern gerade kein Ueberfluss war, andererseits aber, weil die mit schönen natürlichen Mitteln begabten Kunstjünger, der Ausdauer entbehrend, ihre Studienzzeit möglichst zu verkürzen bemüht waren und so als kaum halbfertige Sänger der Bühne zueilten —, fing auch das Studium der Register-Ausgleichung an, mehr und mehr vernachlässigt zu werden. Dadurch aber kamen oft in Einer und derselben Stimme manigfache, sehr grelle Klang-Verschiedenheiten zum Vorschein, so dass den Theoretikern bald die Annahme von nur zwei Registern nicht ausreichend erschien, da sie

den einmal üblichen Namen der Register auf jeden merklichen Unterschied im Klange einer Reihe von Tönen anwenden zu können glaubten. So fiel in manchen Sopran- und noch mehr in Altstimmen eine ganz eigenthümliche

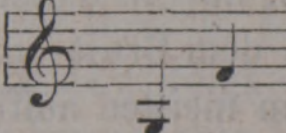
Klangart in den unter  liegenden Tönen auf, die eben so sehr mit der Ansprache und dem Klange der darauf folgenden schwachen mittleren Töne, als mit dem Glanze des Kopfreisters contrastirte und sich durch besondere Dunkelheit und Schwere des Tones auszeichnete. Dies führte zuerst zur Aufstellung von drei Registern für die weiblichen Stimmen, die jedoch (je nachdem jener eigene Klang der tieferen Töne von den Einen beobachtet, den Anderen fremd geblieben war, und je nachdem er sich nur bei hohen oder bei tiefen Stimmen, oder bei beiden gezeigt hatte) von Manchen vollständig, von Anderen theilweise anerkannt, von Vielen gänzlich verworfen wurde. — Hierbei blieb man jedoch nicht stehen. Auch in den männlichen Stimmen glaubten aufmerksame Beobachter ein neues Register zu entdecken, was die Mitte zwischen dem Klange der Brust- und der Kopfstimme zu halten schien. Ein solcher Fund musste um so willkommener sein, als das dem denkenden Menschen im Allgemeinen, wie dem Kunstlehrer insbesondere innewohnende Gefühl für Regelmässigkeit und Analogie nunmehr befriedigt war. Man konnte nun, nachdem man sich inzwischen auch von der früher bestrittenen, jetzt aber erwiesenen Möglichkeit des Gebrauches der Kopfstimme beim Bass und Bariton (wenn auch zunächst nur für komische Effecte) überzeugt hatte, die Annahme von drei Registern auf alle Stimmclassen ausdehnen. Von diesen nannte man das tiefste, wie früher, Bruststimme, das nächste Mittelstimme und das letzte wieder Falsett oder Kopfstimme. Natürlich fand auch diese Theorie ihre zahlreichen Wider-

sacher. Viele wollten nichts von einem dritten Register bei den Männerstimmen wissen, da sie hier nie einen anderen Klang-Unterschied vernommen hatten, als den der Brust- und Falsettstimme; Andere gaben nur beim Tenor ein drittes Register zu; noch Andere wollten wieder beim tiefen Bass ein eigenes Register für die allertiefsten Töne

unter  geltend machen, dessen auch Garcia

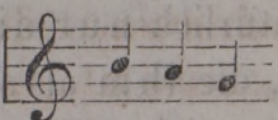
Erwähnung thut, der ihm den Namen Contrebass-Register gibt. — So nahm die Meinungs-Verschiedenheit immer mehr zu. Jeder wollte seine eigenen Entdeckungen gemacht haben und natürlich nur die oder alle die Register anerkannt wissen, die ihm als solche erschienen. Die Extreme konnten unter solchen Umständen nicht ausbleiben. Auf der einen Seite wiederholte sich zum zweiten Male der Wahn, dass in der menschlichen Stimme gar keine Register vorhanden wären; auf der anderen Seite haschte und jagte man förmlich nach neuen Registern! Jede geringste Ungleichheit im Klange ausgedehnter und ungeübter Stimmen wurde als ein neues Register ausgerufen. Hieher gehört die seltsame Tetrachordenlehre Mannstein's und Nehrlich's wunderliche Aufstellung von fünf Registern für jede Stimme. Eine bestimmte Theorie konnte um so weniger allgemeine Geltung gewinnen, als man sich von der italiänischen Schule längst emancipirt hatte, die deutschen und französischen Schulen aber den delicates Punkt der Registerlehre oftmals ganz mit Stillschweigen übergingen oder in sehr oberflächlicher Weise und möglichster Kürze besprachen, und selbst wenn sie sich des Breiteren darüber ausliessen, ihre Raisonnements so unklar und mysteriös abgaben, dass man sich eben so gut Nichts als Alles dabei denken konnte.

„Wir wollen hier nur zweier dieser modernen Er-rungenschaften gedenken, nämlich erstlich einer neuen Art und Weise, die tieferen Töne der Frauenstimmen singen zu lassen, und zweitens der so genannten gemischten Stimme (*voix mixte*) des Tenors, weil diese beiden vermeintlichen Register noch heute in einigen, theilweise ausgezeichneten Werken (namentlich französischer Meister) als solche aufgeführt und in ihrer Anwendung erklärt werden.

„Was zunächst die Töne von  in den

Frauenstimmen anlangt, welche von tiefen (und zuweilen auch höheren) Stimmen bei herabgezwängtem Kehlkopfe und bedeutend verengtem Schlunde in dunkler Vocalisation, Breite und fast männlichem Klang-Charakter gesungen werden können, so möchten wir dieser modernen Gesangsart nicht mit Garcia einen Platz als be-

sonderes Register in den Gesangstudien anweisen, da solche Tonerzeugung den Schüler zu dem Fehler des so genannten Kehlklanges führt und den natürlichen Ansatz der mittleren Töne sehr erschwert. Ausnahmsweise mag die Anwendung solcher tiefen Töne (wie es ja überhaupt nichts absolut Falsches gibt) dem Contralto und Mezzoccontralto für einzelne besonders kräftige Accente und Affectsteigerungen gestattet bleiben, wovon späterhin die Rede sein wird. Da sich jedoch die im Umfange der oben angegebenen Septime enthaltenen Töne in allen weiblichen Stimmen auch mit derselben natürlichen Ton-Ansprache

singen lassen, die auf  obwaltet, und letztere

jedenfalls die zwanglosere und angemessenere ist, so liegt kein genügender Grund zur Annahme eines dritten Registers und zur Einführung neuer Verbindungs-Schwierigkeiten vor, welche neben der grössten Vorsicht noch ein ganz besonderes Studium nothwendig machen würden. Wir bezeichnen also im Widerspruche mit Garcia die obigen tiefen Töne in dunkler Klangfarbe nicht mit dem Namen der Bruststimme, sondern geben denselben nur eine sehr bedingte Aufnahme in den Gesang, und halten uns bei unseren Studien ausschliesslich an die natürliche Stimme, die von je her Bruststimme genannt wurde. Diese hat, wie ich schon früher anführte, namentlich im Verhältnisse zur Kopfstimme einen weniger starken und scheinbar farblosen Klang-Charakter, kann jedoch durch zweckmässige Studien bei Vermeidung der Anwendung jener gepressten tiefen Töne sehr gekräftigt werden, und dürfte in jedem Falle der Klangfülle der mittleren Töne weniger Abbruch thun.

„Die so genannte gemischte Stimme (*voix mixte*) aber ist kein besonderes Register der Stimme, sondern nur ein inniges Verschmelzen der Klangart der beiden Tonreihen, der Brust- und Kopfstimme*), welches sich bei manchem Naturalisten in solcher Vollendung vorfindet, wie es durch Kunst kaum gewonnen werden kann, immer aber erzielt und möglichst erreicht werden muss. Wenn man bisher in der Regel nur beim Tenor von einer gemischten Stimme gesprochen hat, so ist der Grund wohl darin zu suchen, dass in dieser höchsten Männerstimme der Abstand von dem Brust- und Kopfregeister beim ungebildeten Sänger am meisten auffällt. — Die möglichst vollkommene Ausgleichung und Verschmelzung der Register ist aber für

Frauen- wie für Männerstimmen eine Nothwendigkeit, also muss auch die gemischte Stimme durch anhaltende und gutgeleitete Studien von Allen errungen werden.“

In der Einleitung zur Vortragslehre finden wir die sehr richtige Behauptung, dass geistige Erfordernisse zu einem vollendeten Vortrage gehören, Schärfe des Verstandes, Wahrheit der Empfindung und Schöpfungskraft der Phantasie. Es muss zunächst der Geist den Inhalt und Charakter des Stückes durchdringen, den künstlerischen Bau desselben genau kennen, sich der poetischen und musicalischen Declamation bewusst werden, die es verlangt, und die Mittel zu finden wissen, sie auszuführen. Allein das reicht nicht hin. „Der Verstand ermöglicht wohl eine sinn-gemässe und correcte Wiedergabe des Tonwerkes, soll jedoch Wahrheit und Wärme in den Gesang kommen, so muss auch das Herz mitsprechen, welches — wie schon Aristoteles sagt — ebenfalls seinen Antheil am Tone hat. Aehnlich spricht sich Tosi aus: „*S' oda più i precetti del cuore che quelli dell' arte. Oh gran maestro è il cuore!*“ — Und Garcia: „*La musique fait connaître le coeur et l'esprit de ceux qui la professent.*“ Wird aber das Gemüth des Sängers zugleich mit dem geistigen Durchdringen des vorliegenden Stoffes, oder besser: gerade durch das Verständniss desselben, mächtig erregt, finden die Affecte der Liebe, der Freude, der Hoffnung, des Schmerzes, der Bangigkeit u. s. w. den lebendigsten Wiederhall im Herzen des Kunstjägers, dann wird der Zuhörer mächtig ergriffen und mit hineingezogen werden in jenes Gemüthsleben, die Töne bleiben keine todte Sprache mehr, und der Sänger hat sein höchstes Ziel erreicht. — Eine lebendige Phantasie muss sich aber den beiden Mächten Verstand und Gefühl beigesellen. Die Phantasie wird allerdings durch das Gefühl angeregt und durch den Verstand geleitet; allein wenn sie ihren begeisternden Aufschwung genommen hat, so reicht sie weiter als der berechnendste Verstand und das innigste Gefühl; sie trifft oft das Rechte, wo Verstand und Gefühl sich der Gründe nicht mehr klar bewusst sind, sie lässt den Sänger des Tondichters verborgenste Wünsche und Absichten ahnen und befähigt ihn zugleich zu selbstständigem Schaffen und Reproduciren.“

L.

Der Theaterbrand in Köln.

Am Abend des 22. Juli, gegen halb zehn Uhr, gewahrte man bei einem schwachen Gewitter mit mässigem Regen in dem westlichen Ende der Komödienstrasse und auf dem Platze vor dem Appellhofe plötzlich einen starken Blitzstrahl, und unmittelbar darauf hörte man einen knatternden Schall, der mehr dem Knall einer Explosion als

*) Panseron sagt: „*La voix mixte doit être formée d'une portion de la voix de poitrine et d'une autre de la voix de tête. Elle a plus de force que cette dernière et par elle il est plus facile d'égaliser les deux registres. Adolphe Nourrit s'en servait beaucoup.*“

dem Geräusch des Donners glich. In demselben Augenblicke sprangen eine Menge von Glasscheiben, und durch sämtliche Fenster des zweiten (obersten) Stockwerkes der Vorderfronte des Theatergebäudes leuchtete Feuerchein mit einer so intensiven Lichtstärke, dass eine gleichzeitige Entzündung in allen oberen Räumen Statt gefunden haben musste. Die Ursache dieser auffallenden Erscheinung ist noch nicht ermittelt und wird auch schwerlich mit Sicherheit nachgewiesen werden können. Am wahrscheinlichsten dürfte eine Gas-Entzündung dabei mit im Spiele sein. Die Wirkung derselben war aber fürchterlich, indem zwei Frauen, die Gattin und die Tochter des Theater-Castellans Herrn Deutz, der selbst, so wie sein Sohn, abwesend war, sich plötzlich in zwei verschiedenen Zimmern mitten in Flammen sahen, ohne einander beistehen zu können. Ihren Hülfesruf vernahm Niemand; die herbeigeeilten Lösch- und Rettungs-Mannschaften wussten gar nicht, dass während des Sommers, wo das Theater geschlossen ist, eine Familie darin wohnte. Es dauerte nicht lange, so stürzten die Zwischenwände und Fussböden des zweiten Stockwerkes in das erste hinab, die Möbel, das Fortepiano, Alles mit sich reissend. Die arme Frau des Castellans fand unter den Trümmern ihr Grab; die Tochter, Fräulein Catharina Deutz, die talentvolle junge Sängerin, wurde nur durch ein Wunder, durch die beispiellose Geistesstärke, welche der Himmel ihr in diesem schrecklichsten Augenblicke ihres Lebens verlieh, und durch den Muth ihres Bruders gerettet. An der oberen Kante einer offenen Thür, deren Pfosten auf dem Hauptbalken zwischen brennendem Zimmer und Flur allein noch fest standen, klammerte sie sich fest, um der Gluth des Fussbodens zu entgehen, rief fortwährend um Hülfe, machte mit der einen Hand sogar das Band des Oberkleides, welches die Flamme ergriff, los, schleuderte es von sich, und fasste dann wieder den Thürtrand, nicht achtend der Brandschmerzen auf Armen und Händen. In diesem Augenblicke hört sie die Stimme ihres Bruders, der nach ihr ruft, den ersten Laut belebender Hoffnung, die erste Ahnung der Möglichkeit einer Rettung! Der wackere junge Mann war die noch unversehrte steinerne Treppe hinauf geeilt, aber so wie er den Fuss von dem letzten Steine setzt, bricht er durch, stürzt in das erste Stockwerk hinab. Durch Gottes Hülfe unverletzt geblieben, schlägt er mit den Fäusten die verschlossenen und noch nicht brennenden Glathüren ein, die ihn von dem Flur trennen, und gefolgt von einem Anverwandten und einem Officier fliegt er, die Verletzungen im Gesicht nicht fühlend, die Treppe wieder hinauf, naht sich vorsichtig der Schwester, die nun endlich nach wieder um schreckliche Minuten verlängertem Schweben zwischen Leben und Tod ihm ihre Rettung dankt.

Es war die höchste Zeit! Bald erfasste das Feuer das eigentliche Theater, und nun war an Löschen und Retten nicht mehr zu denken. Ein furchtbares Flammenmeer wälzte sich aus dem Raume zwischen den vier Mauern empor, das Dach und alles Gebälk stürzte krachend in den Krater hinein, und ein Feuerschein, wie man ihn nie gesehen, überleuchtete die ganze Stadt und namentlich in grässlicher Schönheit ihre alten Bau-Denkmale. Alle Anstrengungen der Löschmannschaften konnten sich nur dahin vereinigen, die nächsten Umgebungen des brennenden Gebäudes zu schützen. Das Theater stand in einer engen Strasse und zwischen Privathäusern eingeklemmt; ein dichter Aufflug nicht nur von Funken, sondern von glühenden Kohlen, brennenden Lappen und allen möglichen Zündstoffen stieg aus dem vulcanischen Heerde unablässig auf und fiel in weiten Bogen in südwestlicher Richtung auf die Häuser eines ganzen Stadttheils bis zum Neumarkt herab. Wären die durch die anhaltende Hitze ausgedörrten Dächer nicht glücklicher Weise durch den fortwährenden Regen feucht und nass erhalten worden, oder hätte sich gar ein Sturm, auch nur ein starker Wind, erhoben, so hätte Köln das Schicksal Hamburgs erlebt. Jetzt gelang es aber den übermässigen Anstrengungen, das Feuer auf den speienden Krater zu beschränken, zumal da nach 11 Uhr der Himmel selbst den Menschen zu Hülfe kam, die Schleusen der feurigen Wolken öffnete und eine geraume Zeit lang wahre Ströme von Regen herab goss. Auch dieser Moment war erschütternd durch die wechselnden Eindrücke freudiger und schauervoller Empfindungen bei dem segenbringenden Wolkenbruch und dem furchtbaren Rauschen und Brausen und Zischen, das der herabstürzende Katarakt in seinem Kampfe mit der wogenden Gluth aufregte. So konnten denn sogar die zu beiden Seiten des Theaters stehenden Häuser und eben so die gegenüber liegenden erhalten werden, und gegen zwei Uhr Morgens war die Gefahr der weiteren Verbreitung des Brandes völlig vorüber. Auf dem inneren Heerde glühte und kohlte es noch die nächstfolgenden Tage hindurch.

Die aufopfernde Anstrengung, muthige Hingebung und Ausdauer der städtischen Löschmannschaften und der Militär-Abtheilungen, die ihren Eifer theilten, kann nicht genug gerühmt werden. Als eine Merkwürdigkeit müssen wir noch erwähnen, dass von allem beweglichen Gut innerhalb des Gebäudes nur die Büsten von Mozart und Schiller gerettet worden sind, welche zu beiden Seiten der Bühne unter den Logen des Prosceniums standen. — Möge das eine Vorbedeutung sein, dass in dem neuen Musentempel hauptsächlich die deutsche und die classische Kunst eine Heimat finden werde.

Das abgebrannte Theater war im Jahre 1828 binnen zehn Monaten erbaut worden. Es wurde den 19. Januar 1829 mit der Aufführung von Spohr's Jessonda eingeweiht. Die letzte Vorstellung darin fand am 27. Mai d. J. Statt; das Stück, welches diese letzte Vorstellung beendete, war die neue Bearbeitung von Kotzebue's „Die Unglücklichen“, worin Bogumil Dawison's meisterhafte Darstellung der drei verschiedenen Charaktere den Kreis seiner Gastrollen abschloss.

Dass Köln ein neues, der rheinischen Hauptstadt, ihrer jetzigen Bevölkerung und ihres jetzigen Wohlstandes würdiges Theater erhält, wird nicht das einzige Gute sein, das aus der Vernichtung des alten hervorgeht. Wir hoffen, dass diese Katastrophe einen Wendepunkt in der Kunstgeschichte Kölns, so weit sie die dramatische Kunst betrifft, bilden werde, dass mit dem Brande des alten Gebäudes auch die Fesseln gefallen sind und nicht wieder aus dem Schutt der Vergangenheit hervorgeholt werden, die jeder Theater-Unternehmung in Köln bisher angelegt wurden.

Für die materielle Grundlage eines Neubaus sind bereits entscheidende und erfreuliche Schritte geschehen. Eine vom Herrn Ober-Bürgermeister Stupp eingeladene Bürger-Versammlung hat ein Comité gewählt, die Sache zu betreiben. Die Geldmittel—auf 150,000 Thlr. veranschlagt—werden reichlich fließen, da schon vor einigen Jahren bedeutende Zeichnungen zu demselben Zwecke Statt gefunden haben. Der Beschluss des Comité's in der Sitzung vom 28. dieses Monats ist in Bezug auf die Lage des neuen Theaters einstimmig dahin ausgefallen, es auf dem Neumarkte, dem grössten Platze der Stadt, zu errichten,— ein Beschluss, der sich der allgemeinsten Zustimmung zu erfreuen hat.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dingelstedt hat das Shakespeare'sche „Wintermärchen“ als Gegenstück zum „Sommernachtstraum“ für die Bühne bearbeitet und zur Eröffnung der nächsten Saison in Weimar bestimmt. Die hierzu erforderliche Musik hat Fr. v. Flotow besorgt.

Capellmeister Tschirch in Gera arbeitet an einer lyrischen Oper: „Meister Martin und seine Gesellen“, Text nach E. T. A. Hoffmann's bekannter Novelle.

Concertmeister Singer hat sich am 2. Juli mit Fräulein Martini in Weimar vermählt und ist unmittelbar hierauf in die rheinischen Bäder abgereist, wo er zu mehreren Concerten in Wiesbaden und Homburg, später in Aachen, erwartet wird.

Gevaert, der bekannte belgische Componist, der in Paris lebt, hat von der französischen Regierung den Auftrag erhalten, die Frie-

dens- und Fest-Cantate, die am 15. August in der grossen Oper aufgeführt werden soll, zu componiren.

Der Moniteur schreibt unter dem 28. d. Mts.: „Ein beklagenswerthes Unglück hat heute einen der ausgezeichnetsten Künstler, den Sänger Roger, betroffen. Er jagte im Park seines Landhauses in Villiers an der Marne des Morgens um 7 Uhr, stellte seine Flinte an eine Hecke, überstieg diese und fasste dann das Gewehr mit der rechten Hand bei der Mündung, um es nachzuziehen. In diesem Augenblicke geht es los, und die Kugel zerschmettert ihm den ganzen Vorderarm. Die beiden auf der Stelle herbeigerufenen Aerzte erklärten die Amputation für unumgänglich nöthig, und um 3 Uhr hielt Roger die Operation mit grosser Geistesstärke aus. Sein Befinden ist so gut, als es die Umstände erlauben.“

Der k. k. Hof-Opernsänger Anton Forti, einst hochberühmt als Darsteller des Don Juan, ist, 69 Jahre alt, zu Wien in voriger Woche gestorben.

Der Pianist Ernst Pauer in London ist mit der Composition einer dreiactigen komischen Oper: „Friedrich's II. Brautschau“, Text von Karl Gollmick, nach einer gleichnamigen Erzählung von Bacher, beschäftigt.

Ankündigungen.

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

W. A. Mozart's

15 Sinfonien für das Pianoforte,

arrangirt von

F. W. Markull.

Nr. 1, zweihändig 5 Sgr., vierhändig 8 Sgr.

Sämmtliche 15 Sinfonien werden zweihändig 2 $\frac{1}{3}$ Thlr., vierhändig 3 $\frac{2}{3}$ Thlr. kosten und in rascher Folge erscheinen.

Subscribenten erhalten mit der letzten Nummer das wohlgetroffene Portrait Mozart's in Stahlstich als Prämie.

In meinem Verlage ist so eben erschienen:

Stephen Heller.

Op. 93.

Deux Valses pour le Piano. Nr. 1, 2. à 22 $\frac{1}{2}$ Ngr.

Winterthur, Juli 1859.

J. Rieter-Biedermann.

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.