

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 24.

KÖLN, 13. Juni 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Das vierzigste niederrheinische Musikfest. II. — Das Clavierstimmen und das menschliche Gehör-Organ. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, „Loreley“, Oper von Max Bruch — Mainz, Friedrich Marpurg — „La Créole“, Oper von G. Schmitt — Hamburg, neuer Concertsaal — München, Musikfest beabsichtigt).

Das vierzigste niederrheinische Musikfest.

II.

(I. s. Nr. 23.)

Am zweiten Festabende begann das Concert mit der Aufführung einer Suite oder Overture (wie das Programm besagte) für Orchester von J. S. Bach unter der Direction des Herrn Tausch aus Düsseldorf. Von den vier Sätzen in bewegterem Zeitmaasse sprach besonders der erste durch Frische des Inhalts und der Ausführung an; den meisten Beifall erhielt der zweite, langsamere Satz mit einem Violin-Solo, das von Herrn Straus aus Frankfurt am Main recht schön vorgetragen wurde.

Hierauf folgten drei Psalmen von Benedetto Marcello (geb. 1686, gest. 24. Juli 1739), dem berühmten Meister der venetianischen Schule. Was hier gegeben wurde, war ein Pasticcio von Stücken aus Marcello's Psalmen, die Peter v. Lindpaintner für das Musikfest zu Aachen im Jahre 1851 zusammengestellt und instrumentirt hat. Aeltere musicalische Schriftsteller, wie Mattheson, Forkel, Burney stellten Marcello als Componisten zu niedrig, dagegen hat ihn die neuere Zeit zu hoch gestellt. Nach der Nummer I. (Quartett von einer Alt- und drei Männerstimmen) rührte sich keine Hand zum Applaus. Nummer II., zwei Strophen vom Alt, eine dritte als Terzett (Alt, Tenor und Bass) vorgesungen und vom Chor wiederholt, gefiel mehr. Fräulein v. Edelsberg wirkte darin durch ihre sonore Stimme recht schön, eben so in Nummer III. Herr Dr. Gunz und Fräulein Maria Büschgens. Der Eindruck des Ganzen war unbedeutend.

Etwas ganz Anderes war es um Händel's „Cäcilien-Ode“; sie war der Glanzpunkt des zweiten Abends, wo nicht des ganzen Festes, und einmal in Deutschland eingeführt, und auf so herrliche Weise eingeführt, wird sie gewiss fortan eine Zierde vieler Concerte werden. Zwar ist dieses Werk Händel's, wie wir hören, in Aachen unter

Herrn v. Turannyi's Leitung in früherer Zeit ein oder zwei Mal gemacht worden, allein es ist von dort nicht weiter gedrungen und war jetzt in Deutschland noch so gut wie neu. Gegenwärtig ist die Verbreitung glücklicher Weise auch durch einen Clavier-Auszug, der so eben erschienen ist, erleichtert*).

Zu dem 22. November im Jahre 1687 hatte der grosse Dichter Dryden eine Cäcilien-Ode gedichtet: „*From Harmony this universal frame began*“. Sie wurde von einem Italiäner componirt, war aber bald wieder vergessen. Da schrieb Dryden auf die Aufforderung der Festordner von 1697 „Das Alexander-Fest oder die Gewalt der Musik“, eine Dichtung, welche Händel im Anfange des Jahres 1736 in Musik setzte. Der Erfolg veranlasste ihn, auch das ältere Gedicht Dryden's zu componiren, da die Hoffnung auf eine gute Einnahme durch das oratorische Concert vom vorigen Jahre, welches ihm über 800, nach Anderen sogar 1500 Pf. St. eingebracht hatte, gerechtfertigt war.

So entstand denn binnen zehn Tagen (vom 15. bis 24. September 1739) die schöne Composition der so genannten kleineren Cäcilien-Ode Dryden's und wurde am Cäcilien-Tage desselben Jahres zum ersten Male aufgeführt. Die Erschaffung des Weltbaues durch die Harmonie bildet den Eingang der Ode, den Einfluss der Musik auf das Gemüth und die Leidenschaft des Menschen schildert die Mitte, und der Schluss verkündet das Wirken derselben harmonischen Macht am Ende der Dinge. Die Musik ist durch den Verein von Originalität, Kunst, Kraft und Schönheit des Händel'schen Genius vollkommen würdig.

Mozart hat (im Juli 1790) die Partitur dieser Composition Händel's in derselben Weise bearbeitet und ergänzt, wie er es bei Acis und Galatea, dem Messias und dem Alexander-Feste gethan. Die Partitur, nach welcher die Ode bei dem jetzigen Feste aufgeführt wurde, ist nach

*) Händel's „Ode auf den Cäcilien-Tag“. (Bonn, bei N. Simrock.) Nettopreis: 5 Frcs.

der Original-Handschrift der Händel'schen (in London) mit Benutzung der Original-Handschrift der Mozart'schen (auf der königlichen Bibliothek zu Berlin) von Herrn Goldschmidt eingerichtet. Er hat die Instrumentirung Mozart's nicht durchweg beibehalten und namentlich die glanzvollen Solo-Trompeten in der Tenor-Arie aus *D* und in dem folgenden kriegerischen Chor, so wie in dem Schluss-Chor, die Mozart sämmtlich mit Flöten und Oboen vertauscht hatte, wieder hergestellt. Man muss bei Beurtheilung von Mozart's Verfahren berücksichtigen, dass er die Händel'schen Werke nur für die Aufführungen im Hause van Swieten's instrumentirte, und vor Allem, dass er keine Solo-Trompeter, wie Händel, mehr hatte. In Düsseldorf hat Herr Metzner aus Aachen die Trompetenstimme, die bis zum zweigestrichenen *d* geht, vortrefflich geblasen.

Das Werk besteht aus einer Overture, Tenor-Arie, Chor, Sopran, Arie mit Violoncello-Solo, Tenor-Arie mit Trompeten-Solo und anschliessendem Chor, Marsch, Sopran-Arie mit Flöten-Solo, Tenor-Arie mit Violin-Solo, Sopran-Arie mit Orgel, Coloratur-Arie für Sopran, Schluss-Chor mit Sopran-Solo. Die Ode hat sonach einen mässigen Umfang, erfordert aber zwei vorzügliche Solostimmen, welche hier durch die unvergleichliche Sängerin Frau Goldschmidt-Lind, die alle Welt jetzt eben so wie früher bezauberte, und durch Herrn Dr. Gunz, der neben ihr auch seine Aufgabe vortrefflich löste, ausgeführt wurden.

Das Gedicht Dryden's ist wirkliche Poesie und bietet doch zugleich der musicalischen Composition reichen Stoff dar. Die deutsche Uebersetzung, wie sie im düsseldorfer Textbuche steht (dem Vernehmen nach von Gervinus), hat hier und da den Text in der Mozart'schen Partitur verbessert, aber stellenweise verschlechtert. Wie hart ist z. B. gleich der Anfang: „Natur lag unter einer Last uneiniger (? statt „verworrener“ — *jarring*) Atom', ihr Haupt nicht heben konnt', da schallt's“ u. s. w.; geradezu falsch ist in der Schlacht-Arie „Flucht“, statt „Rückzug“, und bei dem Lobgesange auf die Orgel ist der schöne poetische Gedanke: „Ein Engel hört's und erscheint plötzlich, da er die Erde für den Himmel nimmt“ — bei Mozart ganz richtig: „im Wahn, hier sei der Himmel“, wie denn auch Herr Dr. Gunz sang — ganz und gar entstellt durch: „Erschien ein Engel und gab den Preis der Erde vor dem Himmel!“ — (*Mistaking earth for heaven!*)

Weil wir eben Herrn Dr. Gunz erwähnt haben, so fügen wir gleich hinzu, dass er die dankbare Tenor-Partie vortrefflich ausführte und durch jede Nummer rauschenden Applaus gewann. Sein Vortrag war überall, auch in der Coloratur der Arie Nr. 6, wo die Geige gepriesen wird, correct und im Händel'schen Geiste, und in dem

Schlachtrufe mit der Solo-Trompete erreichte er einen Schwung, der im Bunde mit dem Werthe der Composition das Publicum begeisterte.

Was sollen wir aber von Frau Goldschmidt-Lind sagen, welche in vier Sopran-Arien und dem Solo im Schlusschor die wunderbaren Vorzüge — man darf nicht sagen, ihrer Stimme, sondern man muss sagen, ihrer Natur und ihres ganzen Wesens und dazu ihrer unvergleichlichen Kunst in allen Tonfärbungen, deren der Gesang fähig ist — zum Entzücken der Zuhörer entwickelte, indem sie mit jener echt künstlerischen und von heiligen Gefühlen erfüllten Hingebung an die reine Schönheit der Kunst sang, um mit Dryden und Händel die Harmonie als eine Himmelsgabe zu verherrlichen! Mochte sie nun das „Saitenspiel der Laute“ feiern, oder der „Flöte Klage-ton“, oder der „Orgel Klang“, immer waren es

Töne, die heilige Liebe athmen,
Töne, die sich zum Himmel schwingen,
Um zu den Chören droben zu dringen*).

Es ist unmöglich, einem ihrer Gesänge den Preis zu geben, noch unmöglicher aber, diesen Gesang zu schildern oder gar kritisch zu zersetzen, denn das Eigenthümliche und das Bezaubernde desselben liegt ja nur halb an der Kunst, wiewohl diese ihre höchste Vollendung darin feiert, es geht aus dem ganzen Wesen der über Alles hoch begabten Frau wie die Blüthe aus dem Organismus der Pflanze hervor. Was sollen wir da noch das Einzelne erwähnen, welches doch eigentlich in dem unnachahmlichen Charakter des Ganzen aufgeht, wo nicht verschwindet? Jene bald wie Lerchenjubel zum Himmel steigenden, bald in süssen Hauch verhallenden Triller, jenes *mezza voce*, das, wie der Thau die Blumenkelche tränkt, so das lauschende Ohr erquickt und jedes fühlende Herz mit ungekanntem Entzücken erfüllt, jenes milde Aufleuchten des Tones, der allmählich zum vollen und doch nie blendenden Lichtstrahle anwächst, jene wunderbare Reinheit der Intonation, die, so wie der frische Born der Natur aus dem Felsen in ewiger Klarheit hervorquillt, durch nichts getrübt wird, jenen Glanz der perlenden Tonreihen, die sie wie zierliche Kränze um die Melodie windet! Nur Eines müssen wir noch hervorheben, das ist der noch immer in der hohen Tonregion vorwaltende frische und den weitesten Raum beherrschende Klang der Stimme. Wer ihren Gesang in den Soli des Schluss-Chors in *D-dur* gehört hat, der wird über alle Erwartung von Erstaunen darüber ergriffen worden sein. Händel hat nämlich hier jene grossartige Wirkung des Vorgesanges einer einzigen Sopran-

*) Notes inspiring holy love,
Notes that wing their heav'nly ways
To join the choirs above!

stimme ohne alle Begleitung, welchen dann der Chor wiederholt, wie wir es später öfter, namentlich im Gesange der Mirjam im „Israel in Aegypten“ wiederfinden, zum ersten Male angebracht; es sind fünf Perioden von fünf, vier, acht, zehn und neun Tacten in gehaltenen halben Noten, meist zwischen *cis* und *a*, in langsamem Tempo, und nur bei der letzten tritt zu dem fünf Tacte lang ausgehaltenen hohen *a* der Singstimme („Dröhnt der Drommete lauter Schall“) die Solo-Trompete ein, die mit einem prachtvollen Satze ebenfalls bis *a* steigt. Die Ausführung dieser Solostellen war eine wunderbar schöne und die Wirkung, erhöht durch das jedesmalige Einfallen von Chor, Orchester und Orgel, eine wahrhaft erhabene.

Schliesslich müssen wir des schönen Vortrages der obligaten Begleitungsstimmen bei den genannten Arien, des Violoncells, der Flöte und der Trompete, rühmend erwähnen, wie es denn auch beim jubelnden Publicum nach der ersten Arie grossen Anklang fand, dass Frau Goldschmidt bei dem zweiten Hervorrufe Herrn Johann Wenigmann aus Aachen, der das Solo-Violoncell gespielt hatte, von seinem Pulte herbeinahm und ihn mit liebenswürdiger Anmuth mit vorführte.

Die zweite Abtheilung des Concertes am zweiten Festabende wurde mit der fünften Sinfonie von Beethoven eröffnet, worauf der dritte Theil von Haydn's „Schöpfung“ folgte.

Die *C-moll*-Sinfonie ist so oft aufgeführt und es ist so viel darüber geschrieben worden, dass man wenigstens hätte erwarten können, Missgriffe in der Auffassung der Tempi vermieden zu sehen. Dies war aber nicht der Fall; das Zeitmaass des ersten und zweiten Satzes und des Scherzo's waren übertrieben schnell, und dadurch huldigte die Aufführung leider dem grossen Irrthume mancher Dirigenten unserer Zeit, welche Hast und Eile für Schwung und Feuer halten. Es bemächtigt sich bei solcher Vernachlässigung aller naheliegenden Beispiele der bedeutendsten Dirigenten, ferner der Ueberlieferung älterer Musiker und Kritiker, welche der Beethoven'schen Periode nahe gestanden oder selbst noch in ihr gelebt haben, endlich der wiederholten Motivirung aus inneren Gründen, welche in musicalischen Zeitschriften gegeben ist, es bemächtigt sich dabei, wir gestehen es offen, auch unser ein Gefühl der Entmuthigung, wenn wir sehen, dass die eifrigsten Mühen für Aufrechthaltung der würdigen Vortragsweise Beethoven'scher Orchesterwerke, denen sich auch namentlich die Niederrheinische Musik-Zeitung während ihres vierzehnjährigen Bestehens unterzogen hat, für so viele Dirigenten vergeblich sind, weil sie nichts lesen, was über ihre Kunst geschrieben wird. So brachte denn auch die Ausführung des ersten Satzes der *C-moll*-Sinfonie in Düsseldorf unter

der Leitung des Herrn Tausch die oft von uns gerügten Fehler: gänzliche Verwischung des Charakters des markigen Thema's, falsche Phrasirung in der Durchführung des zweiten Motivs, Mangel an gewichtiger Kraft und Breite in der Steigerung der Coda, welche alle im Gefolge eines zu schnellen Tempo's und wachsender Uebereilung aufzutauchen pflegen, wiederum zum Vorschein. Auch die besten Geiger können bei solchem Tempo die drei Achtel des Thema's nicht einzeln markiren und von der folgenden Halbnote absetzen; eben so wenig können die Bässe im Trio des Scherzo's, obwohl sie die bekannte Stelle vortrefflich herausbrachten, ihr die nothwendige erschütternde Kraft geben, welche sie über virtuoses Gerumpel erhebt. Der letzte Satz hatte sein richtiges Tempo; allein wiewohl er sich heutzutage gewisser Maassen von selbst spielt und die Wirkung nie verfehlen kann, so bedarf er doch auch der Nuancirung im Ausdrucke, welche wir namentlich in dem zweiten Theile in der Steigerung des *forte* von dem Eintritte der Posaunen an und in dem *dolce* und *crescendo* des Trillers der kleinen Flöte u. s. w. vermissten. Dass es noch vorkommen konnte, dass die bekannten drei Viertelpausen nach den Accordschlägen gleich im ersten Theile durch das Dareinfahren eines Instrumentes unterbrochen wurden, zeugte auch nicht von sorgfältiger Probe, in welcher bei einem aus so verschiedenen Elementen zusammengesetzten Orchester eine Warnung vor dergleichen Böcken an gefährlichen Stellen nicht überflüssig ist.

Der dritte Theil der „Schöpfung“, obwohl für den schwächsten gehalten, bewährte denn doch wieder, wie das ganze Werk, die fesselnde Kraft und den Reiz der Musik Haydn's. Die Einleitung und das Recitativ in *E-dur* (Herr Dr. Gunz) und das folgende Duett (Frau Goldschmidt und Herr Stockhausen) mit zuletzt eintretendem Chor in *C-dur* gehörten mit zu dem Schönsten, was der Abend brachte. Die vereinzelte Aufführung des dritten Theiles bedarf keiner Rechtfertigung, wiewohl allzeit tadel-süchtige Stimmen darüber gesprochen haben, denn er bildet nach dem „Vollendet ist das grosse Werk“ ein Ganzes für sich: „Das Paradies“. Wenn Frau Goldschmidt diese Wahl beeinflusst hat, so sind wir ihr doppelten Dank schuldig, weil sie uns dadurch in das aachener Musikfest von 1846 zurückversetzt hat, wo wir sie zum ersten Male am Rheine bewunderten. Nach dem, was wir oben und in dem vorigen Artikel über ihren und Stockhausen's Gesang gesagt haben, versteht es sich von selbst, dass ausser dem *C-dur*-Duett auch das in *F* und in *Es* vollendet schön gesungen wurden.

Noch müssen wir den schönen Vortrag in den einzelnen, von Haydn so reizend verwendeten Blas-Instrumenten, namentlich in der Flöte, der Oboe und den Hörnern, her-

vorheben. Wie durfte es aber vorkommen, dass in den Quartett-Solosätzen auf das Wort „Amen“ im Schluss-Chor die Altstimme fehlte? War es Fräulein v. Edelsberg unbequem, während der ersten Nummern unbeschäftigt zuzuhören, so hätte, unserer Meinung nach, der Vortheil, einer Sängerin wie Frau Goldschmidt lernend zu lauschen, wohl für jede Künstlerin die kleine Unannehmlichkeit aufwiegen müssen.

Nach dem bei Mendelssohn's Direction in Düsseldorf im Jahre 1833 eingeführten Brauche, den zwei Haupt-Festtagen noch einen dritten anzureihen, der Anfangs nur ein Morgen-Concert brachte, ist dieses Concert nach und nach ein integrierender Theil des Festes geworden. Die ursprüngliche Bestimmung desselben, auch der künstlerischen Virtuosität, als einer wesentlichen Form der Tonkunst, auf dem Musikfeste ihre berechtigte Erscheinung zu verstaten, ist zwar auch jetzt noch in voller Geltung, doch sind mit Recht im Laufe der Zeit auch Vocal- und Instrumental-Werke von mässigerem Umfange, welche die Gesamtkräfte in Anspruch nehmen, hinzu gekommen, z. B. 1861 in Aachen Präludium und Fuge für Orchester von Franz Lachner, 1862 in Köln Ferd. Hiller's Hymne „Die Nacht“ und eine kleinere Sinfonie von Haydn. So wurden denn auch jetzt ausser den Sologesängen und einem Violin-Concerte an Gesamtwerken zwei Scenen für Chor und Solostimmen (Fräulein Büschgens und Herr Dr. Gunz) aus F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“, Beethoven's grosse Leonoren-Ouverture und dessen Phantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor (die schwächste Aufführung auf dem ganzen Feste!) und Händel's Halleluja aus dem „Messias“ gegeben.

Das Violin-Concert war Nr. 7 in *E-moll* (nicht Nr. 11, wie irrthümlich auf dem Programm stand) von L. Spohr. Herr Straus aus Frankfurt am Main erhielt nach jedem Satze rauschenden Applaus, und wir erfreuten uns der Wahrnehmung, dass dieser schätzenswerthe Künstler an vollem Tone bedeutend gewonnen hat und die schöne Composition ganz in ihrem Geiste und in durchweg edlem Charakter vorführte.

Herr Dr. Gunz hatte in Boieldieu's Arie: „Komm, holde Dame!“ reichliche Gelegenheit, die zarten und lieblichen Tonfärbungen seiner sympathischen Tenorstimme und die treffliche Schule, die er sich bereits zu eigen gemacht hat, zu schöner Geltung zu bringen. Ein Sturm von Beifall folgte seiner Leistung. Fräulein v. Edelsberg sang die jetzt gar zu oft hervorgeholte Arie von Rossi, wobei allerdings ihr schönes Organ sich geltend machte; den grössten Beifall aber erwarb ihr der Vortrag der grossen Arie der Vitellia aus Mozart's „Titus“.

Frau Goldschmidt entzückte durch zwei herrliche Vorträge; sie sang in der ersten Abtheilung des Concertes die Arie: „Wie nahte mir der Schlummer“, aus Weber's „Freischütz“, und in der zweiten eine Arie mit obligater Violine aus einer der früheren Opern Mozart's: „*Il Re pastore*“. Sie gab uns in der ersten Arie ein so schönes, rührendes Bild der frommen, liebenden Agathe, dass sie die ganze Erinnerung an ihre bezaubernde Erscheinung in dieser Gestalt bei denen wach rief, welche so glücklich gewesen, sie auf der Bühne zu sehen, und den Anderen, welche sie nicht gesehen, eine Vorstellung davon gab, was dramatischer Gesang sei, dessen Begriff so oft in einseitiger Weise nur aus der Darstellung leidenschaftlicher Aufregung geschöpft wird. Der wahre dramatische Gesang muss uns in Bezug auf Charakter und jedesmalige Situation das ganze Wesen, welches der Dichter und der Componist geschaffen, nach dem Bilde, das ihnen vorgeschwebt, zur Erscheinung bringen, und er findet eben deshalb seine grösste Schwierigkeit bei Darstellung von Rollen, die nicht dem Realismus verfallen, sondern eine ideale Behandlung verlangen. Die höchste Vollendung in dieser psychischen Gesangsweise gab Jenny Lind in der Agathe, in der Julia in Spontini's „Vestalin“ und in der Nachtwandlerin. Wem bei dem Vortrage der Arie der Agathe am dritten Festabende während des Lauschens auf den Gesang der mimische Ausdruck und dann und wann eine kaum bemerkbare Handbewegung der Sängerin nicht entgangen ist, der konnte selbst im Concertsaale sich eine Vorstellung von dem machen, was ihre dramatische Darstellung war. Der zweite Vortrag war eine uns und wohl fast allen Anwesenden noch unbekannt, reizend schöne Composition Mozart's, eine Arie aus „*Il Re pastore*“, einer nicht komischen (wie man nach dem Titel vermuthen könnte), sondern ernsten Fest-Oper, welche Mozart in Salzburg schrieb, wo sie bei der Anwesenheit des Erzherzogs Maximilian im Jahre 1776 aufgeführt wurde. Die erwähnte Arie ist die Nr. 10 der Partitur, in Rondoforn geschrieben*). Die Violine concertirt mit der Singstimme bald abwechselnd, bald mit ihr zusammengehend, und wurde von Herrn Blagrove aus London, einem der ausgezeichnetsten Violinisten in England, mit sehr schönem Tone und ausnehmender Feinheit und Anschmiegun an die Sopranstimme gespielt. Die Ausführung dieser durch Frau Goldschmidt war ein wahrer Triumph der Gesangkunst und spottet aller Beschreibung. Es war ein Genuss, wie wir ihn wohl nicht wieder hören werden; selbst in den Figuren und Coloraturen, die eigentlich bloss der Virtuosität anheimfallen, dennoch überall, mit der höchsten Vollendung der Aus-

*) Vergl. O. Jahn's „Mozart“. Th. I., S. 399 u. ff.

führung im Bunde, der süsse, reine Wohl laut des seelenvollen Ausdrucks.

In der That, nach solchen Leistungen hatte selbst Julius Stockhausen keinen leichten Stand, und nur ein so vollendeter Sänger wie er vermochte mit der Männerstimme neben dem bezaubernden Glanze des Soprans einen solchen Eindruck zu machen, dass, um mit Dryden zu sprechen, Cäcilia und Timotheus den Preis theilten. In der Arie aus Händel's Oper „Ezio“ (1732): „*Nasce il bosco*“, einem wahren Prachtstücke, bewährte er auf noch glänzendere Weise die Tonfülle seiner Stimme, als im „Elias“, freilich auch wohl, weil der alte Meister so trefflich für Gesang zu schreiben wusste. In der zweiten Abtheilung (vor dem Schluss-Chor „Halleluja“) erregte dann der bewundernswerthe Sänger durch den Vortrag dreier Lieder von Schumann („In der Fremde“, „Intermezzo“, „Waldesgespräch“) eine Begeisterung, die in so anhaltenden Jubel ausbrach, dass er noch zwei Lieder („Mond“ und „Frühling“) zugab und dafür, eben so wie vorher die unübertreffliche Sängerin, mit allen möglichen Ovationen von der entzückten Menge überschüttet wurde.

Das Clavierstimmen und das menschliche Gehör-Organ.

Bei der ungeheuren Verbreitung des Claviers in allen seinen jetzigen Gestalten und Formen ist es von Wichtigkeit, die Musiker und die grosse Menge von Dilettanten über den Bau ihres Instrumentes, über die Behandlung desselben, namentlich in Bezug auf Stimmung, Erhaltung und Reparatur zu belehren. Bekanntlich sind von allen Instrumenten die Tasten-Instrumente Orgel und Clavier die einzigen, bei denen die Stimmung im Allgemeinen nicht von dem Spieler bewirkt wird; Clavierspieler und Stimmer sind in der Regel zwei verschiedene Personen, und dadurch, so wie durch die Unmöglichkeit, im Augenblicke des unmittelbar bevorstehenden Vortrages das Pianoforte rein zu stimmen, vollends der schwankend werdenden Reinheit durch einen Druck des Fingers am Wirbel der Saite nachzuhelfen, steht der Pianist gegen den Geiger im Nachtheil. Dennoch ist die Kenntniss des Baues des Claviers und der Methode des Stimmens auch für den Pianisten nothwendig, in hohem Grade nützlich aber jedem Besitzer eines Instrumentes, weil die Erfahrung lehrt, welch eine Menge von guten Pianofortes durch Mangel an richtiger Behandlung, Vernachlässigung und Verwahrlosung unbrauchbar wird.

Wir empfehlen desshalb allen Clavierspielern, Stimmern und Clavierbesitzern die deutsche Bearbeitung des

geschätzten Werkes: *L'Accordeur* von Armelino, welche unter dem Titel:

Die Kunst des Clavierstimmens u. s. w. 84 S. kl. 8. mit 9 Notentafeln und 25 Figuren in Weimar bei B. F. Voigt, 2. Auflage, 1863, erschienen ist.

Das Büchlein enthält nach einer Einleitung über den Bau des Instrumentes 1. „Die Lehre von der Stimmung“ (S. 6—36); 2. „Die Technik der Stimmung“ (S. 38—52), und ferner recht belehrende Abschnitte über „Ausbesserung und Wiederherstellung der Instrumente“, „Erneuerung des Claviers“, „Erhaltung desselben“ und über „Beurtheilung und Wahl“ eines Claviers.

Die Beschreibung des Instrumentes ist natürlich keineswegs erschöpfend, weil eine Anweisung zur Fabrication hier gar nicht beabsichtigt wurde. Was dabei über das Verhältniss des Pianino zum Tafelclavier gesagt wird, ist zu berücksichtigen. „Es ist ein falsches Vorurtheil, welches bis jetzt noch nicht ganz beseitigt ist, wenn man glaubt, das Pianino stehe in der Dauerhaftigkeit der Tafelform nach; im Gegentheil, wenn das Pianino von einem guten Fabricanten gebaut worden ist, so übertrifft es sogar die Tafelform an Haltbarkeit, vorausgesetzt, dass es an einem angemessenen Orte aufgestellt wird, wo es nicht zu sehr der Hitze oder der Feuchtigkeit unterworfen ist. Es wird dieser Irrthum grösstentheils von den älteren Stimmern verbreitet, welche sich weniger um die Construction der Pianino's bekümmern und, weil dasselbe beim Stimmen mehr Aufmerksamkeit erfordert, als Flügel- und Tafelform, oft nachlässig stimmen und dann den Besitzer der Pianino's glauben machen, es liege an den Instrumenten und taugten dieselben nichts. Der Unterschied, dass der Arm beim Stimmen der übrigen Instrumente auf dem Stimmstocke ruht, während bei den Pianino's die Bewegung frei geschehen muss, erschwert allerdings das Stimmen in etwas. Es muss hauptsächlich die Aufgabe des Stimmers sein, sich mit der inneren Einrichtung der Pianinos vertraut zu machen, so wie beim Drehen des Wirbels die Bewegung recht frei zu führen, damit der Wirbel nicht heruntergedrückt wird, was für das Instrument sehr nachtheilig ist.“

Dem wissenschaftlichen Abschnitte („Lehre von der Stimmung“) müssen wir nachrühmen, dass er in den Capiteln über die Theorie des Tones, die Schwingungsverhältnisse, die Entfernung der Intervalle, die Temperatur, die Partition oder Theilung beim Stimmen, die Gegentheilung, den Unterschied der Stimmung nach oben oder nach unten—die Hauptsachen ohne zu sehr ins Einzelne gehende Fachgelehrsamkeit recht klar und anschaulich zu Verständniss bringt. Als allgemein interessant und als Probe

der Darstellung mögen hier die Bemerkungen über das menschliche Gehör wie sie sich an verschiedenen Stellen finden, stehen.

„Unser Gehör vermag nur solche Töne genau zu erfassen und von einander zu unterscheiden, deren Oscillationsschnelligkeit sich innerhalb gewisser Grenzen hält.

„Der tiefste in der Musik zur Anwendung kommende Ton, das zweigestrichene *c* einer sechszehnfüssigen gedeckten Orgelpfeife, macht $16\frac{1}{2}$ Schwingungen in der Secunde und erzeugt Schallwellen von 64 Fuss Länge, während der höchste erkennbare Ton, das sechsgestrichene *c*, 8448 Schwingungen in der Secunde macht und Schallwellen von nur 18 Linien hat. Zwischen diesen beiden äussersten Tönen liegen die neun Octaven unserer Musik. Nur höchst selten ist ein Ohr so ausnehmend fein organisiert, dass es noch höhere oder tiefere Töne richtig zu unterscheiden vermöchte; den meisten Gehören bildet alles, was diese Grenzen überschreitet, nur ein unbestimmbares Pfeifen, Zischen oder Brummen.

„Ausser dieser Umfangsgränze ist jedoch unserem Gehörsvermögen noch eine andere gesetzt, der zufolge es unempfindlich ist für ausnehmend kleine Verschiedenheiten und Unreinheiten in den Schwingungs-Verhältnissen der Töne, und nur solche mit Sicherheit unterscheidet, zwischen denen ein gewisser grösserer Abstand Statt findet. Auf dieser glücklichen Unempfindlichkeit unseres Gehörsinnes beruht allein die Möglichkeit unserer ganzen Musik, die, wie wir sehen werden, zum grossen Theile aus unreinen Tonverhältnissen besteht und daher einem vollkommen richtig erfassenden Ohr geradezu unerträglich sein müsste.

„Die schallenden Bewegungen eines Körpers sind entweder einfache Schwingungen des ganzen Körpers oder Partialschwingungen einzelner Theile desselben, durch Ruhepunkte oder Schwingungsknoten von einander getrennt; jene sind wesentlich und geben den Grund- oder Hauptton, diese sind unwesentlich und geben andere Töne, Terz, Quinte, Octave u. s. w. Ein geübtes Ohr unterscheidet bei einer stark angeschlagenen, etwas langen und dicken (tiefen) Saite ausser dem eigentlichen Tone (Grund- oder Haupttone) derselben nicht allein dessen Ober-Octave, sondern auch noch mehrere andere deutliche Töne, als: eine sanftmitklingende gedoppelte Quinte, eine dreifache Terz, nicht selten auch eine noch höhere kleine Septime u. s. w. Ein unbegrenztes Gehörs-Vermögen würde bei jeder angeschlagenen Saite auch sämtliche Töne der ganzen Tonleiter in verschiedenen Höhen mitklingen hören, denn sie alle klingen auch wirklich mit, und der uns meist allein hörbare Grundton der Saite ist eigentlich nur das letzte Product aller anderen. Diese Erscheinung hat ihren Grund

in den ungleichen und sehr complicirten Schwingungs-Verhältnissen der verschiedenen Theile der Saite. Neben der Hauptbewegung der ganzen Saite nämlich, welche den Grundton erzeugt, haben die einzelnen Theile derselben in verschiedener abnehmender Länge noch ihre besonderen, unabhängigen Schwingungen, denen jene Nebentöne entsprechen. Es verhält sich dies so: die äussere Kraft, welche die Saite oscilliren macht, bringt nicht sofort die ganze Länge derselben auf einmal in Bewegung, sondern zunächst nur den Punkt, auf den sie unmittelbar wirkt und von dem aus die Vibration sich erst weiter fortpflanzt. Da nun die Schnelligkeit der Schwingungen stets im umgekehrten Verhältnisse zur Länge der schwingenden Saite steht und zunächst nur jene kleine, unmittelbar angeschlagene Stelle vibriert, so wird, dieser Oscillations-Geschwindigkeit entsprechend, der erste erzeugte Ton auch bei einer sehr langen und dicken Saite stets ein ausnehmend hoher sein. Von diesem Punkte weiter schreitend, ergreift die Bewegung immer grössere begränzte Theile der Saite, bewirkt also neben jener ersten und schnellsten Oscillation noch vielfache andere, gradweise abnehmende, denen tiefere mitklingende Töne entsprechen, bis endlich die Bewegung sich der ganzen Saite mitgetheilt hat, deren langsamste und mächtigste Schwingungen den Grund- oder Hauptton erzeugen, welcher vermöge seiner überwiegenden Kraft alle anderen mitklingenden Töne deckt und dem aufmerksamen Beobachter nur diejenigen der nächstliegenden noch erfassen lässt, die durch verhältnissmässig einfache und grosse Theilungen der ganzen Saite entstehen und deren Schwingungen am öftesten mit denen des Grundtones zusammenfallen.

„Somit ist also der Hauptton einer Saite eigentlich der zuletzt erzeugte, was wir aber der ausnehmenden Schnelligkeit wegen, mit welcher die Bewegung sich fortpflanzt und der ganze Vorgang Statt findet, nicht sinnlich wahrnehmen können.

„Da es sich bei der Herstellung der gleichen Temperatur nur darum handelt, ein Comma oder Neuntelton der Art unter die zwölf Quinten zu vertheilen, dass jede derselben um ein Zwölftel-Comma oder $\frac{1}{108}$ abgeschwächt wird, so hätte es gar keine Schwierigkeit, genau zu berechnen, wie viele Schwingungen eine richtig temperirte Quinte in einer bestimmten Zeit weniger machen müsste, als eine reine Quinte; allein eine solche Berechnung würde praktisch zu gar nichts dienen, weil es ganz unmöglich ist, die wirklichen Schwingungen der Saite mit dem Auge zu verfolgen und zu zählen, und man hat daher beim Stimmen keinen anderen Führer, als das Gehör. Die zu bewirkende Abweichung von der vollkommenen Reinheit ist jedoch so ausnehmend gering, dass auch ein sehr geübtes Ohr

schwerlich das rechte Maass einhalten würde ohne äussere Hülfe, und diese findet es in der Schwebung.

„Wenn zwei Saiten in vollkommenem Einklange zu einander stehen, so geben sie beim Anschlagen der Taste einen klaren, festen, reinen Ton. Waltet zwischen den beiden Saiten ein grösserer Abstand, so unterscheidet man beim Anschlagen deutlich die beiden verschiedenen Töne. Erhöht man nun durch langsam fortgesetztes Anspannen die tiefere Saite, so vermindert sich der Abstand zwischen den beiden Tönen allmählich so, dass man ihn nicht mehr deutlich zu erfassen vermag; allein an die Stelle des bisherigen offenbaren Missklanges tritt jetzt ein eigenthümliches Beben oder Zittern der Saiten, die Schwebung andeutend, dass die Differenz zwischen den beiden Tönen äusserst gering ist und sie sich dem Einklange sehr nähern, ohne ihn jedoch schon erreicht zu haben. Dieses Zittern, Anfangs stärker und lebhafter, wird immer schwächer und langsamer, je näher die Töne einander kommen, und verschwindet endlich ganz mit dem Eintritte des reinen Einklanges. Treibt man nun die Saite noch höher, so stellt sich natürlich auch sogleich wieder eine sanfte Schwebung ein, die mit der zunehmenden Entfernung von der Reinheit immer stärker wird, bis sie endlich dem offenbaren Missklange weicht. Im ersten Falle schwebt die zu stimmende Saite unterwärts, im letzten oberwärts.

„Man beachte wohl: weil eben die Differenz zwischen den zwei Saiten in solchem Falle so ausnehmend gering ist, dass ihr Vorhandensein uns überhaupt nur durch jene Unruhe, jenes Schweben kund wird, so vermag man auch nicht durch das Gehör zu entscheiden, welche von beiden unterwärts und welche oberwärts schwebt, sondern wir wissen dies nur dann, wenn wir die tiefer stehende Saite aus dem offenbaren Missklange der anderen bis zur Schwebung genähert haben, wo sie dann noch mehr oder weniger unterwärts schwebt, oder wir haben sie über den bereits erreichten vollkommenen Einklang hinaufgetrieben, wo sie dann oberwärts schwebt. Die mechanische Operation allein also belehrt uns hierüber.

„Diese zitternde, bebende Unruhe oder Schwebung findet jedoch nicht allein zwischen zwei Saiten Statt, deren vollkommener Einklang um ein Geringes gestört ist, sondern er wird einem geübten Ohr auch zwischen zwei an sich reinen Tönen bemerklich, wenn ihr reines Consonanz-Verhältniss eine geringe Abweichung erlitten hat. Am deutlichsten wahrnehmbar ist dies nach der Octave bei der Quinte. Bilden zwei Saiten oder zwei Töne eine vollkommen reine Quinte zu einander, so lässt sich bei ihrem gleichzeitigen Erklängen keinerlei Unruhe vernehmen, die Töne sind fest und klar; sobald aber das richtige Verhältniss gestört ist und der eine Ton etwas höher oder tiefer wird,

tritt auch hier beim gleichzeitigen oder schnell auf einander folgenden Erklängen beider Töne jene Schwebung ein und verstärkt sich bei zunehmender Differenz, bis endlich der Abstand dem Ohr als deutlicher Missklang erkenntlich wird. Das Gleiche gilt von allen anderen Consonanzen, obwohl die Schwierigkeit der Wahrnehmung ihrer Schwebung in dem Verhältnisse zunimmt, als sie überhaupt dem Grundtone weniger verwandt sind; sehr erkennbar bei der Octave und der Quinte, vermindert sich ihre Deutlichkeit bei der Quart und Terz und verliert sich bei der Sexte.

„Das erste Erforderniss eines Stimmers ist ein sicheres, scharfes, gesundes Gehör. Das zu dieser Kunst so unerlässliche reine musicalische Gehör ist aber keineswegs eine so unbedingt allgemeine menschliche Eigenschaft, wie man wohl anzunehmen pflegt, und mit dem blossen, gewöhnlichen Hören noch eben so wenig gegeben, als die Fähigkeit der richtigen und genauen Farben-Unterscheidung mit dem Sehen. In beiden Fällen kann ein Mensch sehr leicht durchs ganze Leben wandeln, ohne sich der Mängel seines Sinnesorgans bewusst zu werden, und wie es tüchtige Zeichner gibt, die Grün von Roth nicht unterscheiden können, so gibt es auch geschickte Clavierspieler, die erst nach Jahren ganz zufällig einmal darauf aufmerksam werden, dass sie die Töne anders hören, als die übrigen Menschen, oder unfähig sind, feinere Unterschiede der Höhe oder des Klanges zu erfassen. Das Instrument mit seinen fertigen Tönen bot ihnen keine Gelegenheit, sich über die Verschiedenheit des Eindrucks, den diese auf sie selbst und auf Andere machen, zu belehren, und sie mussten annehmen, dass Jedermann die Töne eben ganz so höre, wie sie. Wer dagegen Singen oder ein Instrument erlernte, auf dem er die Töne nach dem Gehör selbst erst bilden muss, der konnte freilich nicht lange in Zweifel über die etwaigen Gebrechen seines Ohrs bleiben. Sich über diesen Punkt Gewissheit zu verschaffen, ist folgende Weise die einfachste: Man drehe mittels des Stimmhammers den Wirbel einer Saite der Mittellage langsam ganz wenig von der Rechten zur Linken, d. h.: man lasse die Saite etwas herunter, und versuche, ob man nun beim Anschlagen der Taste die hiedurch entstandene Unreinheit des Tones und beim Pizzicato-Anreissen der nachgelassenen Saite, so wie der anderen desselben Tones den Unterschied zwischen ihnen deutlich vernimmt. Sollte man trotz aller Aufmerksamkeit dennoch die Abweichung nicht mit Sicherheit unterscheiden können, so mag man alle ferneren Bemühungen nur sogleich aufgeben, denn es fehlt ein richtig organisirtes Gehörorgan. Besteht man jedoch diese erste allgemeine Probe, so wird man wohl thun, sie noch etwas fortzusetzen, um das Gehörvermögen genauer zu untersuchen. Man lässt nun die Saite so weit herab, dass ein recht auffälliger,

greller Misston beim Anschlagen entsteht, und zieht sie nun langsam in kleinen Absätzen hinauf, die anderen zwei Saiten (bei dreisaitigem Bezug) einstweilen dämpfend. Mit jedem der kleinen Absätze schlägt man die Taste an und lauscht, ob man die Veränderung deutlich wahrnimmt; man macht die Absätze grösser und kleiner, immer aufmerkend, ob der Eindruck, den das Ohr empfängt, der Bewegung der Hand entspricht, denn diese bildet den Probirstein. Hat man so die Saite bis in die Nähe des Tones wieder hinaufgebracht, so lässt man auch die zweite Saite frei und dämpft nur die dritte. Nun spannt man unter stetem sanftem Anschlagen die erste äusserst langsam weiter, bis der Missklang allmählich schwindet und statt seiner die Schwelung, jene eigenthümliche, zitternde, pulsirende Bewegung zwischen den beiden Saiten eintritt. Es bedarf für ein noch ungeübtes, wenn auch ganz gesundes Ohr der ungetheiltesten Aufmerksamkeit, um diese Erscheinung wahrzunehmen, die, je näher die beiden Saiten dem reinen Einklange rücken, um so schwächer und verschwimmender wird, bis sie endlich der hellen, klaren Uebereinstimmung weicht. Vermag man nun die hier geschilderten feinen Nuancen des Tones, ob auch nur annähernd, zu erfassen, so kann man über sein Gehör beruhigt sein, denn, wie jede andere menschliche Fähigkeit, gewinnt es durch Uebung und Ausbildung an Schärfe, Sicherheit und Feinheit. Es verlangt aber eine eben so schonende und sorgsame Behandlung als fleissige Uebung. Man hüte sich, das Ohr, namentlich im Anfange, übermässig anzustrengen, und unterbreche die Uebungen, sobald man fühlt, dass die genaue Unterscheidung der Tonabstände schwerer fällt, als vorher. Uebrigens muss man auch nicht vergessen, dass keineswegs jede Stunde einer derartigen Beschäftigung gleich günstig ist; Unwohlsein, üble Laune, ja, eine blosser Zerstreutheit und öfter noch ganz unbekannte Ursachen können in solcher Weise auf unser Gehör wirken, dass es ganz unfähig wird, die Verhältnisse der Töne richtig zu beurtheilen. Man lasse sich daher nicht von ungemessenem Eifer hinreissen, sondern arbeite mit gehörigen Ruhepausen und wähle die günstige Zeit.“

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Oper „Lorelei“, von Geibel für Mendelssohn gedichtet, in Musik gesetzt von Max Bruch aus Köln, wird am Sonntag den 14. d. Mts. zum ersten Male in Mannheim aufgeführt.

Mainz. Herr Friedrich Marpurg hat die Capellmeister-Stelle am hiesigen Stadttheater, dessen Direction der grossherzogliche Hoftheater-Director Herr Tescher führen wird, wieder übernommen.

Gustav Schmitt's Oper „La Créole“ ist von der kasseler Hofbühne zur Aufführung angenommen worden.

Man beabsichtigt in Hamburg einen grossen Concertsaal zu bauen. Die dazu nöthigen Geldmittel sind zum grossen Theile bereits aufgebracht.

München. Am 1., 2. und 3. October dieses Jahres wird hier ein grossartiges Musikfest Statt finden, für welches bereits Joachim und Stockhausen gewonnen sind. Auch Frau Clara Schumann wird höchst wahrscheinlich das Fest durch ihre Mitwirkung verherrlichen helfen. Die zwei ersten Concerte werden im Glaspalaste, das dritte, ein so genanntes Künstler-Concert, dagegen im grossen Odeonsaal Statt finden. Wer dem im Jahre 1855 ebenfalls im Glaspalaste abgehaltenen Musikfeste beigewohnt und sich von der Vortrefflichkeit der zu Gebote stehenden künstlerischen Mittel, so wie von der vollendeten Ausführung aller damals unter Franz Laechners Leitung vorgeführten Tonwerke überzeugt hat, wird nicht den geringsten Zweifel hegen, dass das bevorstehende Fest dem Musikfeste von 1855 nicht nur nicht nachstehen, sondern sicherlich dasselbe in jeder Hinsicht noch übertreffen wird. Einen besonderen Reiz wird die Ausführung der grösseren Werke mit Chor durch die in Aussicht gestellte Begleitung einer vorzüglichen Orgel gewinnen, deren Aufstellung zu diesem Zwecke im Glaspalaste bereits gesichert ist. [Dem Vernehmen nach wird die Orgel des Herrn Sonreck aus Köln, welche in der Tonhalle bei dem Musikfeste in Düsseldorf von Herrn Musik-Director Franz Weber bei dem Elias u. s. w. gespielt wurde, in München aufgestellt werden.]

Ankündigungen.

Im Verlage des Unterzeichneten erschienen so eben:

M. v. Asantschewsky:

- Op. 1. Sechs Stücke für Pianoforte. Preis 1 Thlr.
Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Preis 2 Thlr.
Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello. In Stimmen. Preis 2 Thlr.

Früher erschien:

Paul (Oscar), Moriz Hauptmann. Eine Denkschrift. Mit Biographie und Verzeichniss der Werke Moriz Hauptmann's. Preis 6 Ngr.

Leipzig, im Juni 1863.

Alfred Dörffel.

Die Münster'sche Buchhandlung (M. Nussbaum) in Verona debitirt italiänische Darm- und besponnene Saiten in vorzüglicher Qualität zu mässigen Preisen. Preis-Courante erfolgen umgehend auf frankirtes Verlangen direct oder durch Vermittlung ihres Commissionärs in Leipzig. Dieselbe ist in der Lage, Streich-Instrumente aller classischen italiänischen Autoren zu liefern. Gegen Garantie werden Instrumente zur Ansicht und Auswahl gesandt.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.