

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 39.

KÖLN, 30. September 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Das Verhältniss der Wissenschaft zur Musik. Von Alb. Hahn. I. — Die musicalische Kritik. II. — Das diesjährige Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins. — Theater in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Orgel-Concert von J. G. Herzog, Abonnements-Concerte der Concert-Gesellschaft — Regensburg, Musikgeschichte Regensburgs von Dr. Mettenleiter).

Das Verhältniss der Wissenschaft zur Musik.

Von Alb. Hahn.

I.

Die Bande, welche die Gelehrten der Akustik und die Musiker umschlangen, sind zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden stark gewesen. Es gab Perioden, wo die Musiker sich von der Wissenschaft für die Thätigkeit in ihrem Gebiete geradezu Rathsholten, obwohl dieser Satz für die wirklichen Genies wohl niemals seine Geltung gehabt haben mag. Dagegen hat man zu anderen Zeit-Abschnitten der Wissenschaft jedes Recht abgesprochen, bei Kunstfragen ihr Gewicht mit in die Wagschale zu legen. Freilich waren die Grundlagen, welche die Akustik bisher dem Künstler darbot, nicht fest genug, ihn zu ermutigen, dass er sein theoretisches Gebäude darauf zu errichten versuchen mochte. Dieser Grund fällt jetzt fort. In den letzten Jahrzehenden haben die grössten Mathematiker, Physiker und Physiologen die überraschendsten Eroberungen auf diesem Gebiete gemacht. Die ersten Geister der Wissenschaft, Männer, von denen wir beispielsweise Cagniard la Tour, Dove, Ohm, Fourier, Young, Corti, Kölliker, Willis, M. Schultze nennen, haben daran gearbeitet, und H. Helmholtz, Professor der Physiologie in Heidelberg, hat in seinem grossen, bereits in zweiter Auflage erschienenen Werke: „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“, die Resultate seiner Collegen mit den seinigen zusammenfassend, die Akustik nicht nur als physikalische und physiologische Wissenschaft in ein abgeschlossenes System gebracht, sondern auch den kühnen Versuch gemacht, seinerseits, d. h. von dem Standpunkte des Gelehrten aus, die Brücke zum Kunstgebiete hinüberzuschlagen, auf der er dem Künstler zu begegnen meint. Der physikalischen Akustik gönnt gern ein jeder Musiker ihr, wie er meint, Kathederleben, wenn sie nur in ihren Hörsälen

verbleibe. Der Uebergang auf das Gebiet der sinnlichen Empfindung mag Manchem schon weniger behagen, weil er seinen Sinnen lieber unmittelbar, als geleitet von Reflectionen, sich anvertraut. Der letzte Schritt aber, ihm die Hand zu bieten, ihm für die Theorie der Musik psychologische Wahrnehmungen zur Begründung und Erklärung zu geben, wird der Mehrzahl, wagen wir sogar, zu behaupten, nach den früheren zahlreichen, vergeblichen Versuchen dieser Art kaum mehr als ein ungläubiges Kopfschütteln abringen.

Wenn wir auch nicht so unbedingt zu Helmholtz als Gelehrtem in seinen Aussprüchen über Musik halten, wie z. B., um gleich einen recht kühnen Griff zu thun, zu Beethoven als Künstler in seinen Schöpfungen, wenn wir sogar gern einräumen, dass er bei der nothwendig herbeigezogenen Geschichte der Musik wie der musicalischen Grammatik nicht vollständig den Ansprüchen gerecht werden kann, die an den Historiker und Theoretiker von Fach gemacht werden müssen, so können wir seine Resultate auf physikalischem und physiologischem Gebiete dagegen als unangreifbar und erschöpfend darstellen, und müssen auch bezeugen, dass die Begründung der Theorie den Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst zum ersten Male so vollständig herstellt, dass die letztere Unrecht thäte, denselben zu ignoriren und die Vortheile von sich zu weisen, welche in vielen Hinsichten eine bewusste Einsicht in den natürlichen Organismus des Ton-Materials bringen kann.

Unangreifbar nennen wir die Resultate der Wissenschaft, weil sie in so fern in dreifacher Beziehung hergeleitet und bewiesen dastehen, als der höhere Calcul, Experimente und die musicalische Empirie sich in ihnen begegnen, als die Hauptsätze durch Integral-Rechnungen aufgefunden, auf dem Wege der Experimental-Physik zur directen Darstellung gebracht werden können und sich auch in der musicalischen Praxis befolgt wieder-

finden. Ein Beispiel mag dafür herbeigezogen werden. Ein Kleiekörnchen, auf einer Violinsaite befestigt, d. h. einfach auf dieselbe aufgestreut, beschreibt, wenn diese Saite angestrichen wird und ertönt, eine Curve, welche die Schwingungsform der schwingenden Saite darstellt. Diese Curve ist aufgezeichnet und vermöge des höheren Calculs berechnet worden. Die Integrirung ergab, dass die Curve eine Summe von mehreren Epicykloiden, d. h. Curven war, wie sie der Pendel beschreibt. Solche Curven entsprechen einfachen Tönen, der Klang der Violinsaite müsste also, der Berechnung nach, deren Richtigkeit feststeht, die Summe jener Töne repräsentiren. Dass die Saite nicht bloss den Eigenton angibt, haben die mit feinem Gehör begabten, beobachtenden Violinspieler z. B. wohl schon sinnlich empfunden; sie alle wissen, dass die eingestrichene A-Saite z. B. heftig mit schwingt, wenn auf der G-Saite das um eine Octave tiefere A angestrichen wird, was eben nur möglich ist, wenn das tiefere A seine Octave ebenfalls in sich enthält. Die Experimental-Physik gibt den Beweis dafür. Sie hat Instrumente erfunden, die nur von einem bestimmten Tone in Mitschwingung versetzt werden. Bei der Beobachtung ergab sich zur Probe, dass die auf die berechneten, im Klange der Violinsaite zugleich vorhanden sein sollenden Töne abgestimmten Instrumente wirklich ansprachen. Wir sehen durch den Geist, d. h. durch Berechnung, und durch die Sinne, d. h. durch anschauliche Versuche festgestellt, dass der Klang der Violinsaite neben dem Eigentone noch mehrere andere Töne enthält; das kann für die Musik, obschon den meisten Spielern und Componisten diese Thatsache wohl kaum zum Bewusstsein gekommen sein mag, nicht gleichgültig sein, und es ist das auch nicht. Die Lehre der Instrumentation steht sogar durchaus im Einklange mit den Aussprüchen der Wissenschaft. Eine Composition kann abstract gedacht werden, wie sie, in Noten aufgeschrieben, von dem Auge gelesen wird; d. h. also, indem man sich nur erklingen vorstellt, was Schwarz und Weiss dasteht, nicht, was bei der Wiedergabe auf einem bestimmten Instrumente sich als zum Gehör kommend ergibt; so müsste bei der Instrumentirung dieses Musikstückes, wenn die Instrumente neben den Eigentönen noch verschiedene andere Töne erklingen lassen, je nach der Wahl der Instrumente der Effect ein ganz anderer sein. Jeder Musiker ist von der Richtigkeit dieser Behauptung, welche hier als Schlussfolgerung auftritt, längst überzeugt. Man denke sich im ersten Satze der grossen C-dur-Sonate von Beethoven nach der Durcharbeitung im Mitteltheile, vor dem Eintritt des ersten Theil-Thema's, die *ff*-Stelle — dort hat die linke Hand eine ganz tiefe, die rechte eine hohe Lage, und beide sind in der schnellsten Bewegung — von

einem Fagott und einer Flöte geblasen: sie würde fast gar keine musicalisch zu nennende Wirkung mehr haben und ganz unverständlich sein. — Wir glauben daher den wissenschaftlich gebildeten Musikern mit Hinweisung darauf, dass die wissenschaftlichen Resultate von H. Helmholtz auf das genaueste mit den besten Instrumentationslehren, denen von A. B. Marx und H. Berlioz, übereinstimmen, das Studium des oben angeführten Werkes nicht warm genug ans Herz legen zu können. Nichts schärft und kräftigt den Sinn so schnell und sicher, als ein bewusstes Erkennen der letzten Gründe, wie hier die Einsicht, dass die Klangfarbe zurückzuführen ist auf das Mitönen ganzer Reihen von Tönen, die wir als schwache und leichte Mixtur-Register anzusehen haben. Eben so wie der Maler allerdings schliesslich mit seinem individuellen Geschmacke und Urtheile die Mischfarben zu wählen hat, wird auch der Musiker schliesslich mit dem Gehör die Klangverhältnisse gleichsam herausfühlen müssen; allein wie dem Maler die wissenschaftliche Kenntniss der reinen Farben und deren Mischungen hierbei eine grosse Hülfe sein wird, so wird auch der Musiker in den wissenschaftlichen Thesen eine wesentliche Förderung erfahren.

Erschöpfend nennen wir die Resultate oben in so fern, als sie ein in den Grundzügen fertiges System uns hinstellen und die offen gelassenen Fragen theils unwesentlich sind, theils durch Hypothesen beantwortet werden, deren Evidenz einleuchtet und deren Lösung wir auch sicher in naher Zukunft durch die Forschungen der Wissenschaft entgegen zu sehen haben.

Was die Fassung dieses Epoche machenden Werkes anbetrifft, so ist diese natürlich eine wissenschaftliche; doch sind die nur dem strengsten Fachgelehrten zugänglichen Berechnungen, Beschreibungen von Instrumenten, resp. andere Betrachtungen, in eng gedruckten Beilagen (40 S. Druck) an das Ende zusammengebracht, und ist das Werk in einem Stile geschrieben, der es jedem Gebildeten nicht nur zugänglich macht, sondern ihn interessiert und fesselt.

Wir haben bei diesem Aufsatze nun nicht eine Empfehlung des Werkes vor, sondern wollen, allerdings im Anschlusse an dasselbe, da es alle Resultate der gelehrten Forschungen dieses Gebietes in sich vereint, das Verhältniss der Wissenschaft zur Musik, wie es unser Titel sagt, prüfen. Unser Standpunkt ist *pro primo* der des praktischen Musikers; wir stehen als solcher auf dem thatsächlichen Boden unserer Zeit, wollen weder als Historiker noch als Aesthetiker gleich nach bestimmten speculativen oder philosophirenden Grundsätzen verfahren, sondern einerseits ganz objectiv die Hauptsachen hervorheben, an-

dererseits den Nutzen bezeichnen, welchen die Musik haben kann, wenn sie von den Daten Kenntniss nimmt.

Dass die Anzahl der Schwingungen die Höhe, deren Stärke die Kraft und deren Form den Klang des Tones ergeben, ist lange bekannt; während aber die beiden ersten Beschaffenheiten sich auf einfache, einer weiteren Erklärung nicht bedürftige Zahlen-Verhältnisse zurückführen liessen, blieb die letzte eine unbestimmte, wie man sagte, von dem subjectiven Gefühle des Musikers allein festzustellende Eigenthümlichkeit, die man vollständig auf das Gebiet der Psychologie zu beziehen und von hier aus allein zu begründen habe. Dass dem nicht mehr so ist, hat das Beispiel bereits angedeutet; die Wichtigkeit des neuen Theorems ist aber eine so grosse, dass wir, um möglichst allgemein und namentlich die Musiker zu überzeugen, in populärer Weise kurz zu erklären versuchen wollen, wie man die Schwingungen berechnen und wie man die Jahrtausende von den Gelehrten überhörten, durch den Grundton allerdings überdeckten und überfluteten Obertöne dem Sinne zum Bewusstsein bringen kann.

Befestigt man an die Zinke einer Stimmgabel ein Stiftchen und führt die Gabel, während sie schwingt, so über eine schwarz berusste Fläche, dass die Spitze den Russ fortschiebt, so entsteht auf dem schwarzen Grunde eine weisse, geschwungene Linie, welche genau die Bewegungen der Zinke beschreibt. Der Raum, den die Linie durchmisst, entspricht der Zeit. Man hat nun graphisch, d. h. in Linien, die Bewegungen und die Zeit, in der sie Statt finden, dargestellt, und eben so wie man die Curven-Bahnen der Gestirne mit untrüglicher Sicherheit bestimmt, so berechnet man jetzt auch die Schwingungen. Die Curven werden durch Abstände von einer geraden Linie und einer senkrechten darauf bestimmt (Coordinaten und Abscissen), z. B. in der Entfernung von 1" von der senkrechten ist sie 1" über der wagerechten entfernt, in der von 2" ist sie 1" unter derselben u. s. w. Befinden sich nun zwei Curven gleichzeitig in dem Raume, so addiren sie sich in der Weise zu einander, dass in denselben Entfernungen von 1, 2, 3 . . . Zollen von der senkrechten, die Abstände von 1 darüber, 1 darunter . . . von der wagerechten zusammenaddirt werden. Und so ist es zu verstehen, wenn es heisst, dass eine Curve als Summe mehrerer auftritt. Es sind eben die Abstände aller Curven von der wagerechten, in den gleichen Entfernungen von dem Loth natürlich, so zusammenaddirt, dass die darüber und darunter sich summiren, wenn sie nach oben oder nach unten liegen; sich dagegen aufheben, befinden sie sich gleichzeitig nach oben und nach unten. Die Berechnungen selbst entziehen sich einer populären Darstellung.

Die Instrumente, mit denen man selbst den schwächsten Ton ausfindet, sind so einfach, dass deren Auffindung lebhaft an die Geschichte des Columbus-Eies erinnert. Die Schallwellen übertragen sich an die Umgebungen, sofern diese die Eigenschaft besitzen, von ihnen erschüttert werden und so sie fortpflanzen zu können. Diese Eigenschaft besitzen die Gegenstände, als da sind Luftarten, flüssige und feste Körper, in sehr verschiedenem Maasse, die Luft im höchsten, daher sie auch im Allgemeinen als das Medium des Klanges angesehen wird. Andere Gegenstände dagegen besitzen z. B. die Eigenschaft, nur einen bestimmten Ton oder einen in hervorragender Stärke mitzuklingen. Das hat Jeder im praktischen Leben an Fensterscheiben, an Theilen der Instrumente, die er spielt, und dergleichen erfahren. Helmholtz ist es gelungen, in seinen Resonatoren Instrumente zum Erkennen der schwächsten Töne herzustellen, die allen Ansprüchen genügen. Diese Resonatoren sind einfache Glaskugeln oder Cylinder mit einem dünnen Halse, dessen Ende, durch warmen Siegellack umgeben, so in das Ohr eingepasst wird, dass es, in dasselbe eingesetzt, das Gehör gegen die andere Luft hermetisch abschliesst. Die Luftmasse in Verbindung mit dem Gehörgange und dem Trommelfell bildet ein elastisches System, dessen Grundton, sobald er ausserhalb einstimmt, mit hervorragender Stärke angegeben wird, während die anderen Töne dadurch behindert und gedämpft werden. Solche Glaskugeln können zu jeder beliebigen Tonhöhe angefertigt werden, so dass man jeden Ton, ist er auch noch so verborgen, mit ihnen aufsuchen kann. Sie gleichen den Brillen, indem sie dem Ohr den sinnlichen Eindruck von aussen her vergrössern; die Beschränkung, der Brillen und Resonatoren unterworfen sind, besteht beim Auge in der Abgränzung des kleinen Gesichtsfeldes, wie es dem Brillenglase entspricht, beim Ohr darin, dass nur ein bestimmter Ton verstärkt wird.

Die Vocale entstehen durch die Bildung bestimmter Hohlräume des Mundes, von denen das *o* z. B. auf eingestrichen *b* abgestimmt ist, so dass der Mund bei richtig ausgesprochenem *o* einen auf eingestrichen *b* gestimmten natürlichen Resonator bildet. Spricht man es ein wenig nach *u*, d. h. dunkler aus, so sinkt die Stimmung auf eingestrichen *a*, den Ton unserer Stimmgabeln. Es kann sich auf diese Weise ein Jeder, indem er nur den Mund auf dunkel-*o* stellt, eine Anschauung von der Wirkung der Resonatoren machen, indem er die schwingende Stimmgabel an die Oeffnung bringt, deren Ton sogleich eine bedeutende Verstärkung erfährt.

Mit Hülfe dieser beiden Wege hat man nun gefunden, dass die meisten Klänge nicht nur aus dem stärksten Grundtone allein bestehen, sondern gleicher Zeit höhere

Töne mit erklingen lassen, deren Schwingungen in den verschiedensten Verhältnissen zum Grundtone stehen. Diejenigen, welchen die einfachen Zahlen 2, 3, 4 u. s. f. zu Grunde liegen, sind die in der Musik verwendbarsten; sie bilden mit dem Grundtone die von A. B. Marx so genannte Natur-Harmonie, als z. B. *C. c g* (eingestrichen:) *c e g b* (zweigestrichen:) *c*. Die musicalische Praxis hat bei dem vollen Werke der Orgel in den Mixturen, wie auch zur Erzeugung eigenthümlicher Klangfarben-Register (Rohrflöte), diese Eigenthümlichkeit bereits praktisch durch thatsächliche Hinzufügung von solchen Tönen entsprechenden Pfeifen benutzt, und die theoretischen Gegner davon werden durch die wissenschaftliche Feststellung der Obertöne jetzt unwiderlegbar geschlagen. Die Instrumente, welche wir haben, geben die vorgeschriebenen Noten in ihrem Klange: ohne Obertöne, mit allen Obertönen, oder nur mit einem Theile derselben. Dadurch entsteht eine sehr grosse Anzahl von Varianten für den Klang, der entsprechend wir auch eine sehr grosse Zahl im Klange von einander abweichender Instrumente besitzen.

Die Instrumentationslehre erhält dadurch ganz andere Grundlagen. Besässen die Conservatorien die nöthigen Apparate, den Schülern die Obertöne der verschiedenen Instrumente zum Gehör und so zum Bewusstsein zu bringen, so würde deren Ohr feiner und schärfer werden, und das Gedächtniss für die Klangfarben, dieser Haupt-Factor der Instrumentirungs-Kunst, würde durch die Analysen als mnemotechnische Hilfsmittel schneller sich herausbilden, wie bisher, wo der Musiker sich rein auf sein Gefühl zurückzubeziehen hatte.

Die musicalische Kritik.

II.

(Vgl. Nr. 38.)

Herr M. Berend ist ein Deutscher, der dem Vernehmen nach in Brüssel lebt. Wir haben in Nr. 38 gesehen, wie er über deutsche Musik spricht. Zu seiner Beschämung lassen wir die Hauptstellen aus dem Berichte, den ein Belgier, Herr Pierre Benoit, an den belgischen Minister des Innern über dasselbe Fest abgestattet hat, folgen. Es heisst darin:

„Händel nimmt unstreitig den ersten Platz unter allen Oratorien-Componisten ein. Die ganze Grösse, Strenge, erhabene Einfachheit der biblischen Erzählung und Anschauung finden wir in seiner Musik wieder: er ist der wahre Sänger der Hebräer, ihr musicalischer Homer, denn nie hat ein Componist ihren Glauben, ihren Charakter, ihre Thaten mit mehr Wahrheit wiedergegeben.

Händel feiert in Gesängen voll Majestät den Jehovah des Moses, den Gott, der gebietet, straft und belohnt.

„Die Wirkung dieser Oratorien und vor allen des „Israel in Aegypten“ ist daher auch eine allgemeine und ungeheure. Hört man diese übermenschliche Musik, so glaubt man ein ungeheures Gebäude vor sich aufsteigen zu sehen, dessen kolossale Proportionen ein jeder Chor immer mächtiger enthüllt. Die Grösse, die in diesem ganzen Werke herrscht, der Reiz gewisser Stellen, welche den hohen Ernst und die Strenge mildern, der ausdrucksvolle Charakter der Einzelheiten, die Reinheit und ausserordentliche Klarheit der Form, die wundervolle Verschmelzung der Vocal- und Instrumentalmassen machen aus „Israel in Aegypten“ das Meisterwerk Händel's.“

Ueber Schumann's Musik zum „Faust“ sagt der Bericht unter Anderem:

„Schumann hat aus Goethe's „Faust“ Fragmente gewählt, die auf ihn einen besonderen Eindruck machten, und hat daraus ein musicalisches Werk geschaffen, dessen Originalität unbestreitbar ist. Im dritten Theile hat die tiefe mystische Natur der Poesie ihn besonders angezogen, und diese Poesie hat in ihm einen genialen musicalischen Dolmetscher gefunden. — Natürlich musste der Meister für einen so ausser dem Gewöhnlichen sich bewegenden Text besondere Ausdrucksweisen erfinden, und es ist ihm dies in so weit gelungen, dass seine Musik jedenfalls zu den poetischsten und bedeutendsten Werken der neueren Schule gehört.“ —

Ueber Hiller's Sinfonie heisst es:

„Hiller's Sinfonie hat einen grossen Erfolg gehabt. Das Programm, welches der Componist sich gewählt hat, ist ein reizendes Gedicht von Em. Geibel, „Hoffnung“ überschrieben.

„Dieses Gedicht hat durch seinen allgemeinen Inhalt und die gegensätzlichen Gedanken, die es enthält, schönen Stoff zu musicalischer Behandlung gegeben, den Hiller in vier Sätzen trefflich benutzt hat. Sein Werk ist in so fern echte Programm-Musik, als er keineswegs darauf ausgeht, Einzelnes und Gegenständliches durch charakteristische Töne zu definiren, sondern sich im Allgemeinen mit dem poetischen Hauptgedanken, der ihn begeistert hat, identificirt.“

Der zweite Theil des Berichtes des Herrn Benoit beschäftigt sich mit Vorschlägen an den Minister zur Ins-
werksetzung von Musikfesten nach deutscher Weise in Belgien. Welchen Geist diese Vorschläge athmen, mögen die Leser aus den Schlusssätzen des Berichtes ersehen:

„Diese jährlichen Musikfeste würden für Belgien eine wahre Wohlthat sein: sie würden die Werke deutscher Tonkunst zum grossen Nutzen und zur Freude der gebil-

ten Massen popularisiren, welche sich bis jetzt mehr mit italiänischen und französischen Musik-Producten familiarsirt haben.

„Unsere nationale Kunst würde sich an dieser reinen und lauterer Quelle erfrischen und verjüngen, ihre Entwicklung würde schnell erstarken und bald neben den grossen Schulen der Tonkunst, welche den Beifall der Welt theilen, glänzen.“

So weit Herr Benoit.
In der Sache selbst können wir mittheilen, dass bereits nächstens in Brüssel ein Versuch mit einem grossen Musikfeste gemacht werden wird.

Wichtiger aber, als nothwendige Vorbereitung für die Zukunft, ist das Unternehmen des Herrn Samuel, Professors am Conservatorium in Brüssel (der auch als Theoretiker und Kritiker eine ausgezeichnete Stelle einnimmt), populäre Concerte, nach Art der Concerte von Padeloup in Paris, in Brüssel zu veranstalten. Jedenfalls wird die Ausführung dieses Unternehmens viel zur Entwicklung der Geschmacksrichtung der Massen in Belgien beitragen, da Herr Samuel ebenfalls den Zweck hat, seinen Landsleuten Gelegenheit zu geben, aus dem kastalischen Quell der deutschen Musen zu schöpfen.

L. B.

Das diesjährige Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins.

Das Gesangfest fand wiederum in Brühl Statt, und wie die Aufführungen in früheren Jahren, hatten auch die diesjährigen Gesang-Compositionen des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts zum Gegenstande, denen dieses Mal zwei Stücke von Musik-Director Toepler angeschlossen waren. Das Programm bestand in einer von demselben um den Verein so hoch verdienten Lehrer theilweise mit Orgelbegleitung versehenen einstimmigen, lateinischen Chormesse mit nachbenannten Einlagen: 1) *Ecce, Deus*, für vier Männerstimmen von M. Toepler; 2) *Lactatus sum*, für vier Männerstimmen von Andr. Willaert; 3) *Komm', heiliger Geist!* für fünfstimmigen gemischten Chor, aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Componist unbekannt; 4) *O beata*, für fünfstimmigen gemischten Chor von Palestrina; 5) *Sicut cervus*, für vierstimmigen gemischten Chor von Palestrina; 6) *Iste Confessor*, für vierstimmigen gemischten Chor von M. Toepler; 7) *Ave Maria*, für vierstimmigen Männerchor von Orlandus Lassus, und 8) *Laudate nomen Domini*, für gemischten Doppelchor zu acht Stimmen von Zachariis. Nummer

2, 7, 8 stehen im Hefte von 1864*), die übrigen im diesjährigen**). Es dürfte vielleicht zu beachten sein, dass das Programm Einiges für Männerstimmen enthält (schon frühere Hefte bieten Schätzbare: *Cantate Domino* von L. Hassler, *O sacrum convivium* von Viadana, *Beatus vir* von Orlandus Lassus), da der pure Männergesang mit Stücken dieses Stils sonst fast gar nicht bedacht ist. Ausser den acht Nummern wurde auch ein Orgelsatz von M. G. Fischer, dem Erfurter (Nr. 15, aus Op. 15), vorgetragen. Das ausführende Personal bildeten dieses Mal ungefähr 230 Kinder, beigebracht aus 12 Landschulen, eben so viele Lehrer, 8 Schulpflege-Bezirken angehörend. Die Zuhörer waren ziemlich zahlreich, besonders hatten sich viele geistliche Herren eingefunden.

Die Aufführung war eine recht erhebende, und die Zuhörer, welche auch im vorigen Jahre dem Feste beigezogen hatten, bezeichneten die diesjährige als merklich gelungener; namentlich hat sich eine klangvollere, reinere, sicherere Intonation Seitens der Kinder zu erkennen gegeben, womit denn auch einem in diesen Blättern im vorigen Jahre geäusserten Wunsche bereits nähere Erfüllung zu Theil wurde. Es erklärt sich dies dadurch, dass über die Hälfte der Kinder schon im vorigen Jahre mitgesungen hatte, also dieses Jahr stämmiger und geübter war, wogegen damals, nach einer zweijährigen Unterbrechung des Festes, lauter Neulinge mitwirkten. Dann spendete man dem Tenor Lob, welcher sich durch klangvolle, getragene Tongebung vortheilhaft bemerkbar machte. Die Präcision befriedigte durchschnittlich, und der Chor zeigte sich bei dem Accelerando und Ritardando und bei dem Steigern und Dämpfen der Stärke recht lenksam, was bei der einmaligen Probe (4¹/₂ Stunde, einschliesslich Pause) und in Rücksicht der zahlreichen Bruchtheile (s. oben) und der sehr ungleichen Kräfte des Vereins in hohem Grade anzuerkennen war.

Was die einzelnen Stücke angeht, so kann man die Ausführung der Nummern 1, 3, 6, 7, 8 als die vollendetste bezeichnen. Nr. 2 machte weniger Eindruck aus Mangel an entschiedener Declamation, und bei Nr. 4, *O beata etc.*, waren die beiden Oberstimmen gegen die übrigen zu dünn und matt, was dem an sich so herrlichen Stücke schadete. Dieser Uebelstand war die Folge der Theilung des Soprans in zwei Stimmen. Nun hätte allerdings in den anderen Stimmen die Sängerzahl vermindert werden können, was gewiss der Dirigent eben so gut gewusst hat, wie die Musiker von Fach unter den Zuhörern:

*) Vergl. Niederrh. Musik-Zeitung, 1864, Nr. 35.

***) „Gesänge zum Gebrauche für die Mitglieder des Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesangvereins.“ Bonn, Druck von C. Georgi. 1865. 20 S. kl. Fol.

aber diese ahnen meistens nicht, welche Schwierigkeiten die obwaltenden Verhältnisse solchen Anordnungen entgegenstellen, da man froh sein muss, mit einer einzigen Probe aus den vorhandenen Bruchtheilen, wie sie nun einmal sind, ein Ganzes zu Stande zu bringen. — Grossartig erschienen Nr. 3 und 5, bei welchen die ungetheilte Kinderschar die Oberstimme fest und rein vortrug. Recht schwungvoll wurden Nr. 6 (in der Tonhöhe von *es*) und Nr. 8 (in der Tonhöhe von *h*) ausgeführt; namentlich sang bei Nr. 6 die Kinderschar und, von diesen vielleicht angeregt, auch der Männerchor den Vers „*Sit salus illi*“ mit einer wahren Begeisterung. Der nach der vorletzten Nummer, dem *Ave Maria*, zur Rast der Sänger eingelegte, anmuthig dahinfließende Orgelsatz erwies sich an dieser Stelle ganz passend.

Der in Wechselchören zwischen Kindern und Männern vorgetragene einstimmige, lateinische Choral ertönte sicher und mit Ausdruck, mit Ausnahme des „*Sanctus*“, welches etwas matt und unsicher war; alles Uebrige liess die Befolgung des Grundsatzes erkennen, welcher in dem Vorworte des diesjährigen Vereins-Hefes bezüglich dieser Gesangesgattung ausgesprochen ist. Herr Toepler sagt nämlich daselbst: „Wenn auch bereits bei mehreren Festen der einstimmige Choral dominirend auftrat, so dürfte ein abermaliges Zurückgreifen auf diesen ehrwürdigen Haupttheil des katholischen Kirchengesanges immerhin geboten sein, da dessen Vortrag und Orgelbegleitung in den Kirchen im Allgemeinen noch lange nicht in der Weise Statt finden, dass anregende, nachzuahmende Aufführungen entbehrlich wären. Bezüglich des Vortrages sind es namentlich Accent, Rhythmus der Melodie und Tempo, welche noch viel zu wünschen übrig lassen. Der Choral muss entschieden in der Betonung des Sprechens, sodann in einem mehr freien, an die Sprache sich anschliessenden, nicht gleichgemessenen Rhythmus und, im Ganzen genommen, etwas bewegt und lebhaft gesungen werden. Da diese Vortragsweise, verbunden mit glatter, klangreicher, reiner Intonation, eine gründliche Unterweisung und ernste Uebung bedingt, so ist es freilich nicht zu verwundern, dass unsere meistens sehr mangelhaft organisirten Choral-Chöre noch immer so Unvollkommenes leisten. — Was die Orgelbegleitung betrifft, so dürfen nur die dem Wesen des Chorals entsprechenden Harmonieen und Modulationen angewendet werden; alles Moderne muss fern bleiben. Dreiklänge mit untermischten Durchgängen und Vorhalten, auf Grundlage der Kirchen-Tonarten, geben das beste Material zu dem harmonischen Gewande des Chorals. Orgelspieler war der Seminarlehrer Herr Hoffmann.“

Schliessen wir nun noch einige Betrachtungen über den Verein überhaupt und über die leitenden Gedanken desselben hier an, so sind die Leistungen allerdings unvollkommen und werden es auch bleiben; das liegt in der Organisation des Vereins. Aber soll deshalb nichts für die Zwecke desselben geschehen? Trotz dieser Unvollkommenheit darf der Verein dennoch mit Recht von sich sagen, einen erheblichen Einfluss auf den katholischen Kirchengesang und auf das katholische Orgelspiel ausgeübt zu haben. Vor einem Viertel-Jahrhundert sah es in dieser Beziehung noch schlecht aus. Seit dem Jahre 1847, wo die energische Einwirkung mit öffentlichen Aufführungen zunächst des lateinischen und deutschen einstimmigen Kirchen-Chorals durch ihn begann, wird dieser Gesang merklich besser gepflegt, und an vielen Orten singt man schon befriedigend, da die Lehrer Geschick und Geschmack gewannen und die Herren Geistlichen durch die Anhörung über den wahren Kirchengesang und dessen Vortrag ein richtiges Urtheil erhielten, was ihnen ja, als Vorstehern der Kirchen, nothwendig ist. Auch das Orgelspiel überhaupt und die Begleitung des Chorals insbesondere musste auf dem nämlichen Wege gewinnen, weil in dieser Beziehung auf den Festen immer nur Mustergültiges zu Gehör gebracht wurde; und es gereichte von da an zur Unehre, einem entgegengesetzten Geschmacke zu huldigen. Es soll damit nicht gesagt sein, dass das Bessere nur durch den Verein gekommen ist: aber das ist doch wahr, dass dasjenige, was auf eine würdige Weise öffentlich geboten und allgemein als das Richtige anerkannt wird, weit sicherer wirkt, als blosse Worte und stille, private Versuche.

Sollte das Fest fortbestehen und Reiz behalten, so dürfte man bei dem niederen Kirchengesange (Choral) nicht stehen bleiben, sondern musste zum harmonischen Gesange greifen, wenn auch der Choral nebenher keineswegs aus den Augen zu verlieren war, wie ja das diesjährige Fest wieder beweist. Und das war für den Verein ein Unternehmen, das für seine Kräfte fast vermessen genannt werden muss. Die neue höhere Kirchenmusik kann auf die Benennung „echte Kirchenmusik“ keinen Anspruch machen. Eine kirchlichere Richtung musste demnach angebahnt werden. Der Hauptgesang des katholischen Cultus ist und bleibt der alte lateinische Choral und daneben dessen Schwester, das alte deutsche Kirchenlied. Die Tonkunst der Kirche muss eines Geistes sein. Diesem Grundsatz gemäss hat sich ehemals die mehrstimmige Kirchenmusik, und zwar aus jenem einfachen Gesange, entwickelt und im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert herrlich entfaltet. Was ist nun wohl bei Anbahnung einer kirchlichen Richtung natürlicher, als den im achtzehnten

Jahrhundert abgerissenen Faden der echten Kirchenmusik wieder aufzunehmen, d. h. jene besseren Werke wieder zur Ausführung zu bringen, damit man deren inneres und äusseres Wesen erfasse, sich an den frommen Ergüssen erwärme, entzünde und dann suche, in dem nämlichen Geiste Aehnliches zu schaffen, bei welchem letzteren es nicht gerade nothwendig sein wird, pedantisch an den alten Formen festzuhalten, wenn auch immerhin, wie bei der kirchlichen Wortsprache, eine der Kirche angemessene Ausdrucksweise zu bewahren sein wird.

In dieser Erwägung begann der Verein im Jahre 1850 seine Aufführungen alter mehrstimmiger Kirchenmusik, allerdings anfänglich höchst mühevoll und äusserst unvollkommen (weil der Vortrag dieser alten Werke fremd war), aber unter grossem Beifalle und allseitiger Ermunterung. Und seit jener Zeit entstand hauptsächlich die rege Bewegung auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik: man berichtete in verschiedenen deutschen Blättern über die brühler Aufführungen, man stritt für und gegen die Einführung der alten Kirchenmusik, an verschiedenen Orten ist sie wirklich zur Aufnahme gekommen, ja, sogar Concert-Programme bringen Proben. Da bis dahin in den ausübenden Kreisen diese Musikgattung nicht vorkam, so ist es der Verein, der trotz seiner schwachen Mittel auch hier die Anregung gegeben hat.

Die brühler Aufführungen könnten jetzt vielleicht beschlossen werden, da die Cathedralen angefangen haben, sich der Sache zu bemächtigen; doch halten wir ein Festhalten daran für wünschenswerth, denn fortwährende öffentliche Anregung ist immerhin nützlich. Alle Lehrer-Seminarien sollten Mittelpunkte für dergleichen Vereine sein, weil sie Pflanzschulen nicht nur für die weltliche Volksbildung, sondern auch für Kirchengesang und Orgel sein müssen. Auch tragen die Vereine zur musicalischen Bildung des Lehrstandes überhaupt bei, und da die jungen Geistlichen jetzt mehr mit der Kirchenmusik bekannt werden, so darf der Lehrer dem Geistlichen nicht unwissend gegenüberstehen. Endlich wird doch auch manch leicht ausführbares Material verbreitet.

Theater in Köln.

Den 29. September 1865.

Die ersten Aufführungen von Opern im Stadttheater, welches unter der Direction des Herrn Ernst seit den letzten Tagen des August wieder eröffnet ist, berechtigten, sowohl was das Ganze der Vorstellungen, als was die Leistungen der einzelnen Mitglieder betrifft, zu der erfreulichen Wahrnehmung, dass die Direction mit den vorhandenen Kräften eine Oper herzustellen vermag, welche seit Jahren vielleicht zum ersten Male dem Spruche: „Köln soll und muss ein seiner würdiges Theater haben!“ gerecht zu werden ver-

heisst. Wer die gegenwärtigen Bühnen-Zustände kennt, wer da weiss, wie man auf unserer ersten Hof- und Residenz-Bühne die „Zauberflöte“ ohne eine singende Königin der Nacht gibt, mit Tenoristen ohne namhaftes Resultat experimentirt, Anfänger engagirt, um doch wenigstens die Hoffnung auf guten Nachwuchs beim Publicum zu nähren, wie tief die Aufführungen von komischen Opern auf den dortigen Theatern zweiten Ranges unter dem künstlerischen Niveau stehen, wer da weiss, dass die besten Sängerinnen und Sänger an den meisten deutschen Bühnen nur diejenigen sind, die ihren Ruhm bereits nach Jahrzehenden messen: der wird gestehen, dass ein Verein von Kräften, wie ihn die kölnische Oper für diesen Winter besitzt, alle Ansprüche, die mit gerechter Würdigung der obwaltenden Verhältnisse gemacht werden können, auf anerkennungswerthe Weise befriedigt.

Die Direction fährt bis jetzt fort, durch Wahl und Ausführung der Opern das günstige Vorurtheil, welches die ersten Vorstellungen erregt hatten, nicht nur wahr zu machen, sondern durch die gesteigerte eigene Thätigkeit und das eifrige Mitwirken des ganzen Personals immer mehr zu rechtfertigen. Eine vorzügliche Anerkennung fordert das Zusammenspiel, die Herstellung eines Ganzen, das geordnete Ineinandergreifen aller auf der Scene Betheiligten, wobei die Wirksamkeit des Ober-Regisseurs Herrn Behr unverkennbar ist und besondere Auszeichnung verdient. Aber nicht nur in dieser Hinsicht hat unser Theater an diesem erfahrenen Bühnenkenner eine treffliche Acquisition gemacht, er ist auch als Sänger und Darsteller ein sehr schätzenswerther Künstler, wie er neuerdings durch die sehr gute Durchführung der Rollen des „Wasserträgers“ und des „Falstaff“ bewiesen hat.

Blicken wir auf das Opern-Repertoire der vergangenen ersten vier Wochen zurück, so wird ein jeder Theaterfreund zugeben, dass „Freischütz“, „Wasserträger“, „Jüdin“, „Fidelio“, „Figaro's Hochzeit“, „Czaar und Zimmermann“, „Trovatore“, „Dinorah“, „Die lustigen Weiber von Windsor“ eine so stattliche Reihe von Vorstellungen bilden, wie man sie binnen einem so kurzen Zeitraume an nicht vielen Theatern findet.

Im „Freischütz“ und im „Fidelio“ lernten wir in Frau Voggenhuber (Agathe — Leonore) eine angehende dramatische Sängerin kennen, welche mit einer schönen Mezzo-Sopranstimme ein unverkennbares Talent verbindet, und die sehr wohlwollende Aufnahme, die sie beim Publicum durch lebhaften Applaus und Hervorwurf in beiden Rollen fand, in vieler Hinsicht rechtfertigte. Wir glauben dieser jungen Dame bei fortgesetzten Studien in der Gesangkunst eine bedeutende Laufbahn prophezeien zu können, da sie mit ihren musicalischen Mitteln auch eine schöne Erscheinung und eine entschiedene Anlage zur Schauspielerin verbindet. Sehr angesprochen hat uns in beiden Leistungen derselben eine gewisse künstlerische Bescheidenheit im Gesange, welche von richtiger Erkenntniss ihrer Kräfte zeugt und sie glücklicher Weise abhält, durch forcirte Accentuation oder gar willkürliche Zusätze und italiänische Fermatensucht die Schönheit der deutschen Meisterwerke zu verunstalten. So berührte es uns z. B. sehr wohlthuend, dass sie in der grossen Scene des Fidelio: „Abscheulicher, was hast du vor!“ die Schluss-Cadenz auf der Dominante („Könnst' ich zur Stelle dringen“) so sang, wie sie Beethoven geschrieben, und sie nicht durch das hohe *h*, welches selbst berühmte Leonoren aus Sucht nach Effect bei der Menge hier anzuschlagen pflegen, entstellte.

Frau Voggenhuber hat als Recha in der „Jüdin“ alles Gute, das wir oben von ihr gesagt haben, bestätigt: sie hatte sehr schöne Momente, in denen ihr Talent recht sichtbar hervortrat. Die Stimme bewährt sich als eine, wenn auch nicht ausgezeichnet kraftvolle, doch auch dem leidenschaftlichen, dramatischen Vortrage gewachsene; etwas mehr Weichheit und Schmelz dürfte den rein lyrischen Gesangstellen noch mehr Poesie geben. Das schöne Maass, welches diese Sängerin im Gegensatze der neueren Schrei-Methode zu halten

weiss, wünschten wir auch bei dem tieferen Brustregister angewendet zu hören, damit sich die Sängerin vor der unkünstlerischen Manier bewahre, die in dem offenen Breitziehen der Töne einige Altistinnen der Gegenwart nicht zu ihrem Vortheile charakterisirt.

Herr Weidemann hat die schwierige Partie des „Eleazar“, die dem Sänger fast übermenschliche Anstrengungen zumuthet, welche bei dem Flusse der schönen Melodien für den Zuhörer fast verschwinden, mit kräftiger, unermüdeter Stimme durchgeführt und hat uns auch in der Darstellung keineswegs unbefriedigt gelassen. Allerdings hat die Stimme nicht mehr jene Frische, die Herrn Weidemann lange Zeit zum Liebling des leipziger Publicums machte: aber wachsen denn die Tenoristen mit jugendlich frischen Stimmen aus der Erde, so dass es, nach dem Reden einzelner Kunstrichter, für einen Theater-Director nur darauf ankommt, zuzugreifen?

In der nächsten Woche wird Signorina Adelina Patti ihr Gastspiel — vorläufig auf drei Rollen festgesetzt — beginnen: Dienstag den 3. October „Amina“, Donnerstag den 5. „Rosina“, Montag den 9. „Lucia“.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am Montag hatten wir das Vergnügen, in der Trinitatiskirche eine Reihe von Orgel-Vorträgen zu hören, welche der durch seine Orgel-Compositionen rühmlichst bekannte Herr J. G. Herzog, k. Professor der Musik an der Universität zu Erlangen, früher Organist und Lehrer am Conservatorium zu München, vor einem eingeladenen Publicum ausführte. Herr Herzog erregte hauptsächlich durch den meisterhaften Vortrag der grossen freien Concert-Fuge in C von Krebs und durch sein letztes freies Präludium die grösste Theilnahme der Zuhörer. Zugleich machen wir auf sein neuestes Werk: Sechs Fugen für Orgel (oder Pianoforte mit Pedal), Op. 37, in 2 Heften, Erfurt und Leipzig, bei Körner — als auf eine gediegene Arbeit aufmerksam.

Die Concert-Gesellschaft macht bekannt, dass in der bevorstehenden Saison in dem grossen Saale des Gürzenich, unter der Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller, zehn Abonnements-Concerte Statt finden, und zwar am 17. und 31. October, 14. und 28. November, 12. December 1865, 16. Januar 1866, 6. und 20. Februar, 6. und 25. März (Palmsonntag). Es werden nur feste numerirte Plätze zu dem bisherigen Preise von 7 Thlrn. ausgegeben, die in der Musicalienhandlung des Herrn Bernh. Breuer — grosse Budengasse Nr. 1 — gegen Baarzahlung zu haben sind. Die bis zum 7. October genommenen Plätze werden am 8. October drei Mal öffentlich verloost.

Regensburg, 15. September. Im Verlaufe dieses Herbstes noch wird eine Musikgeschichte Regensburgs von Dr. Mettenleiter in der Buchhandlung Bösenacker dahier erscheinen. Das Werk, welches unendlich mühsam lediglich aus Quellen und Archivalien herausgewachsen ist, zerfällt in zwei Theile, deren jeder zwei Bücher umfasst. Der erste Theil behandelt das theoretische Material, und zwar nach zwei Richtungen: Theoretische Grundsätze über Musik überhaupt und über liturgische Musik insbesondere. Hier kommen alle Regensburger, welche über Musik geschrieben haben, nach der Zeitfolge zur Betrachtung, angefangen von dem Prior des Klosters St. Emmeran, dem seligen Wilhelm von Hirsau (11. Jahrhundert) bis herauf zu dem fürstlich Thurn und Taxisschen Capellmeister Jos. Riepel († 1782). Es ist ein erstaunlicher Reichthum, den der Verfasser aus bislang unbekanntem oder unbeachteten Codices, Manuscripten u. s. w. zu Tage gefördert hat. Die Geschichte der Musik kann es ihm nicht genug danken. — Der liturgische Theil zählt die fast unerschöpflichen Choralwerke in Manuscript auf, welche

an verschiedenen Orten in Regensburg sich vorfinden. Für den *Cantus Gregorianus* sind die Deductionen und Ausführungen des Verfassers von unendlicher Bedeutung. — Der zweite Theil gibt im ersten Buche die Geschichte der kirchlichen, im zweiten der weltlichen Musik-Institute. Es kommen in Betracht die Cathedrale (Dom-schule, Sängerschule), St. Emmeran, die alte Capelle, St. Johann, das protestantische Cantorat (*Gymnas. poët.*, Alumneum); die dramatische Musik, Passions-, Weihnachts-, Fastnachts-Spiele, Schul-Komödien, Singspiel, Oper; die fürstlich Thurn und Taxissche Hofcapelle, Concert- und Militärmusik, das Institut der Stadtpfeifer u. s. w. Dass die beiden verstorbenen musicalischen Grössen Regensburgs, Can. Proske und J. G. Mettenleiter, besonders bedacht und die ihnen gewidmeten Artikel von ganz besonderem Interesse sind, ist selbstverständlich. Das Werk ist bereits bis auf das letzte Drittel fertig gedruckt und wird, wenn dem vielseitig und anstrengend beschäftigten Verfasser kein Hinderniss mehr hemmend in den Weg tritt, längstens bis Ende October versandt werden können.

Ankündigungen.

Musikschule zu Frankfurt a. M.

Mit dem 9. October d. J. beginnt der Winter-Cursus, und beliebe man sich bis dahin wegen Aufnahme und Prüfung bei dem d. Z. ersten Vorsteher Herrn Hauff (neue Rothhofstrasse 8) anzumelden.

Der Unterricht umfasst folgende Fächer, vertreten durch die beigefügten Lehrer: Harmonie, Contrapunkt, Compositionslehre, die Herren Hauff und Oppel; Geschichte, Oppel; Clavier, Henkel; Orgel, Oppel; Violine, Concertmeister H. Wolff, Rup. Becker; Violoncell, Siedentopf; Gesang, Ferd. Schmidt; Ensemble- und Partiturspiel, Henkel.

Das jährliche Honorar, quartaliter zahlbar, beträgt für den Gesamt-Unterricht 88 Thlr. Pr. C. = 154 Fl. Rh. W.; für einen einzelnen Unterrichts-Gegenstand 24 Thlr. Pr. C. = 42 Fl. Rh. W. Gedruckte Pläne sind gratis zu beziehen.

Frankfurt a. M., im September 1865.

Der Vorstand der Musikschule.

Mein Lager der ausgezeichnetsten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

ist nunmehr vollständig assortirt und empfehle ich dieselben zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marspfortengasse.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

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