

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 7. October 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Das Verhältniss der Wissenschaft zur Musik. Von Alb. Hahn. II. — Adelina Patti (Lebensskizze). — Das Musikfest in Brüssel am 26. September 1865. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Die Quartettspieler Gebrüder Müller aus Meiningen — Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss — Mülheim an der Ruhr, Concert-Aufführung — Chicago, Karl Formes).

Das Verhältniss der Wissenschaft zur Musik.

Von Alb. Hahn.

II.

(I. s. Nr. 39.)

Wir schliessen den Hinblick auf den physikalischen Theil und knüpfen an ihn die Theorie des Ohres, die zwar nur hypothetisch zum Abschlusse gekommen ist, allein auch so Jedem einleuchtet und sicher nicht lange auf ihre Begründung zu warten haben wird. Ohne uns bei einer Erklärung des den Schall einführenden Gehörganges, des ihn aufnehmenden Trommelfelles, der ihn von hier zum Labyrinth übertragenden Gehörknöchelchen aufzuhalten, gehen wir gleich zum Labyrinth, in welches das Mikroskop den Ariadnesfaden geboten hat. Wir sehen dessen ganze Masse vermittels der Knöchelchen in Schwingungen versetzt, die am ovalen Fenster der einen beweglichen Begränzungs-Oeffnung, erregt durch eine andere, wieder ausschwingen, und erkennen in dieser Masse ein trennendes Häutchen, die so genannte mittlere Treppe, welche, von den Schwingungen mit ergriffen, nach Koelliker ungefähr 3000 von den durch Corti entdeckten Bögen enthält, deren Construction ganz geeignet ist, von Tönen bestimmter Schwingungs-Anzahl in Mitschwingung versetzt zu werden. Da diese Bögen mit den Enden der Nerven, welche aus dem Gehirn kommen, in Verbindung stehen, so ist es mehr als wahrscheinlich, dass diese Bögen ein jeder einer bestimmten Tonhöhe entsprechen und mit anklingen, sobald deren Schwingungs-Verhältniss in dem eindringenden Wellen-Systeme, d. h. in der Summe aller erregten Wellen enthalten ist. So sehen wir aus der Summe der einzelnen Töne den Klang entstehen, der im Ohre wieder durch den physiologischen, eben beschriebenen Apparat zerlegt und dem Kopfe zugetragen wird. Es nimmt der Geist also auch nicht den Klang als ein con-

cretes Ganzes wahr, sondern er überschaut wiederum alle Theile desselben einzeln. Dieser Vorgang ist freilich den Meisten nicht bewusst, der Künstler aber, dessen Können von dem Bewusstsein über die Mittel seiner Kunst wesentlich bedingt ist, erhält durch diese Theorie den Abschluss für die grosse Summe der bereits gemachten, für ihn höchst wichtigen Untersuchungen über die Klangfarben, deren Grundgedanken wir möglichst kurz darzustellen versuchten.

Der Hauptinhalt der für die Musik wichtigen physiologischen Untersuchungen besteht in der Nachweisung dessen, was dem Ohre angenehm und weniger wohlthuend, unangenehm und schliesslich unerträglich ist. Wie Curven addirt werden, wenn zwei Wellen-Systeme zugleich erregt wurden und ein drittes sich aus ihnen zusammensetzt, haben wir oben erläutert; treffen von zwei gleichen Curven Berg auf Thal, so wird die Curve zu einer geraden Linie, so verschwinden die Wellen und müsste statt des doppelten Tones Ruhe eintreten. Diese Interferenz-Erscheinung kann man an gedackten Orgelpfeifen, Stimmgabeln, wo die Wellen der einen Zinke die der anderen in gewissen Richtungen aufheben, was leicht wahrzunehmen ist, wenn man die Gabel vor dem Ohre herumdreht, beobachten, und hat Helmholtz eine Doppel-Sirene construirt, welche sie am deutlichsten herstellt. Findet die Interferenz des Schalles nicht absolut Statt, so kann sie darum doch theilweise eintreten, d. h.: wird der Schall nicht ganz aufgehoben, so kann der Fall sich begeben, dass zwei Wellen-Systeme sich zeitweise durch ihre Zusammensetzung verstärken, d. h. höhere Berge und tiefere Thäler bilden, zeitweise verringern. Dann wird der Ton auch in abwechselnder Stärke wahrnehmbar werden und stossartig anschwellen und abnehmen. Dergleichen ungleichmässige Erregungen der Sinnesthätigkeit sind anstrengender und weniger angenehm, wie wir das beim Sehen, ohne darauf aufmerksam gemacht zu werden, wahrnehmen. Sie finden

Statt bei flackerndem Lichte, wenn wir an Gitterzäunen vorbeigehen, durch deren Zwischenräume die Sonnenstrahlen unser Auge treffen, wenn die Oeffnungen von Gasröhren sich zeitweise verengen, wenn zerrissene Wolken vor der Sonne vorbeigetrieben werden, und in ähnlichen Fällen. Helmholtz nennt diese partiellen Interferenzen des Schalles Schwebungen. Sie können aber nicht nur durch die Grundtöne und Obertöne, welche die Klänge bilden, entstehen, sondern auch durch die Combinationstöne, welche aus der Combination von den in den Klängen enthaltenen Tönen ihr Dasein herleiten. Hat ein Ton nämlich 100 Wellen, ein anderer 300, so bildet sich aus ihren Systemen ein drittes, das nicht nur jene beiden, sondern auch die Töne von 200 und 400, der Differenz und der Summe von 100 und 300 hören lässt. Diese Töne heissen Differenz- oder Summationstöne, je nachdem sie durch Subtraction oder Addition entstanden sind. Die letzteren sind sehr schwach, die ersteren aber von grosser Stärke, wie das leicht bei den Zungenregistern und den Saiten-Instrumenten zu hören ist, daher auch ein Organist und ein Violinspieler, Sorge und Tartini, sie zuerst entdeckten. Man hat nur Töne, die in einem möglichst rationalen Zahlen-Verhältnisse zu einander stehen, gleichzeitig erklingen zu lassen, um sie deutlich wahrzunehmen. Für den Violinspieler sind sie häufig störend, bieten aber auch zum Reinspielen heutiger Zeit, wo die temperirte Stimmung nicht nur das Gehör der Pianisten und Orgelspieler ganz beherrscht und verbildet hat, sondern auch die Sänger und die Instrumentalisten, welche den Ton in beliebiger Höhe hervorbringen können, das Gefühl für die physikalisch reinen Intervalle verloren haben, einen Anhalt zur Wiedergewinnung des Gehörs, wie es die Sänger und Spieler früherer Zeit besaßen, welche mit der Zaubergewalt der Töne Wunder verrichteten, die von unseren Zeitgenossen in das Reich der Fabel gewiesen werden. Freilich war es damals kein Verdienst, natürlich rein die Intervalle zu nehmen, denn die temperirten, einer höheren geistigen Herrschaft zu Liebe angenommenen falschen waren noch unbekannt, und es wird jetzt ein um so grösseres sein, wenn es geschieht. Ein seltenes ist es gewiss, denn nur ausnahmsweise sind alle Mitglieder eines Ensemble-Gesanges, resp. Chors und einer Streichmusik, geschweige Orchesters so begabt, dass sie von selbst die Accorde natürlich abstimmen; doch kommt es vor, namentlich bei Chören, die von fein hörenden Dirigenten einstudirt, und bei Streich-Quartetten, die von ausgezeichneten Spielern gespielt werden. Im letzteren Falle hat sogar die Wissenschaft den Beweis dafür angetreten und aus der Berechnung der Curven das Gesagte bewiesen. In der Wirklichkeit übt diese Kunst des natürlich Rein-

spielens eine Macht, die durch wissenschaftliche, planmässige Pflege auf den musicalischen Bildungs-Anstalten viel allgemeiner entwickelt werden müsste. Joachim und die Jenny Lind verdanken ihre ungeheuren Erfolge neben den anderen vorzüglichsten Eigenschaften ihrer Leistungen der vielleicht nicht einmal bewussten und nur vermöge genialer Selbstbestimmung herausgefühlten natürlichen Reinheit der Intervalle. Die natürlichen Intervalle haben einen Wohlklang, der so viel angenehmer und wohlthuender das Ohr berührt, dass ein jedes musicalisches Gehör dieselben nicht nur augenblicklich von den temperirten als sehr zu ihren Gunsten abweichend herauskennt, sondern sich unzweifelhaft für sie erklären wird; und wir begreifen die heftigen und unablässigen Fehden, mit denen sich die Anhänger der reinen und der temperirten Stimmung lange Zeit gegenüberstanden, bei einem solchen Vergleiche sehr wohl. Es sind die Schwebungen für alle Intervalle berechnet, und eine graphische Darstellung der Rauigkeiten der Intervalle liess sich danach liefern, indem man auf einer geraden horizontalen die chromatische, temperirte Tonleiter nach ihren Schwingungszahlen abtrug und nun darüber die Zahl der Schwebungen durch proportionale Abstände bezeichnete. Das Auge übersieht hier leicht, dass unsere Intervalle sehr verloren haben. Eine solche Zeichnung ist ein vortreffliches Hülfsmittel für Hauptmann's Harmonik. Aus der Berechnung der Schwebungen ergibt sich die Reihenfolge, in der die Intervalle von dem absoluten Wohlklange des Einklangs bis zur grellsten Dissonanz, die zwischen Prime und deren Halbtönen nach oben und unten liegt, sich anordnen. Es würde uns zu weit führen, diese hier anzugeben: es genüge, dass sie wesentlich mit der musicalischen Grammatik unserer Zeit übereinstimmt. Die Rauigkeit der Intervalle, welche logischer Weise nur von der Zahl der Schwebungen bestimmt werden müsste, wird übrigens durch die Eigenthümlichkeit des Ohres noch modificirt, dass dasselbe in der Höhe und der Tiefe verschieden empfänglich ist. Dieselbe Anzahl von Schwebungen ist in der Tiefe angenehm, die in der Höhe sehr wehe thut. Die Quinte $C-G$ z. B. hat mit dem Halbtone $h' c''$ die gleiche Anzahl. Auch hiefür ist die Wissenschaft den Grund nicht schuldig geblieben. Die Corti'schen Bögen nämlich sind so angeordnet, dass auf jeden halben Ton $33\frac{1}{3}$ kommen; während bei $h' c''$ also der 34. Bogen erschüttert wird, ist das bei $C-G$ nur mit dem sieben Mal $33\frac{1}{3}$ sten der Fall, und es ist einleuchtend, dass die Erscheinung der Schwebungen dadurch abgeschwächt werden muss.

Im physikalischen Theile sehen wir die Analyse des Klanges jetzt siegreich bis zu den letzten Factoren desselben vordringen, in dem physiologischen werden uns die

Abstufungen zwischen den Gränzen des Angenehmen und Unangenehmen aus der Natur der Sinnesnerven erklärt; wir kommen jetzt zu dem dritten Theile, welcher der psychologischen Ergründung der Musik eine reale Basis unterzubreiten sucht. Dieser wird von den Musikern natürlicher Weise mit dem grössten Misstrauen betrachtet werden. Und doch bedarf es für die Aesthetik mehr als je einer solchen. Den Zukunftsmusikern und Programmschwärmern, die das Wesen der wahren, „seelischen“ Musik so arg verkennen, dass sie als Postulat aufstellen, sie soll ihre höhere Natur verläugnen und einer Schwesterkunst sich, sei es, wie es sei, unterthänig machen, steht eine skeptische Richtung gegenüber, die in dem geistvollen und so trefflich in allen Gebieten der Kunstgeschichte bewanderten Dr. Hanslick ihren Hauptvertreter gefunden. Dazwischen und daneben bearbeitet die Aesthetik, von ihren allgemeinen Thesen und philosophischen Axiomen ausgehend, das übergross gewordene Gebiet der Töne immer von Neuem, häufig in eben so tief sinniger als geistreicher Weise, wie Vischer's Werk. Angesichts dieser neben und aus einander gehenden Richtungen ist es zum mindesten interessant, zu hören, wie ein Gelehrter, der unter seinen Fachgenossen zu den ersten Geistern unserer Zeit gezählt wird, von seinem Standpunkte aus den Gegenstand behandelt.

Es treten hier die Geschichte und die ästhetische wie musicalische Kritik in so nahe Beziehung, dass wir zuerst angeben wollen, wie sich Helmholtz dazu verhält. Aus dem ersteren Gebiete hält er sich nur an die fertigen Systeme, die in den grossen Kunst-Perioden zum Ausbau gekommen sind; es bleibt daher der Speculation noch ein weites Feld, dessen Ausbau dem Historiker obliegen wird, wenn er sich mit der wissenschaftlichen Auffassung befreundet. In der anderen Hinsicht bleibt Helmholtz streng dabei, nur die Basen zu erklären, so weit sie unter dem directen Einflusse der physiologischen Eigenthümlichkeit des Gehörs stehen, von denen er selbst sagt, dass sie auf den eigentlichen Gebieten der Aesthetik, doch wohl nur in sehr untergeordneter Weise, Einfluss haben. Die Verwicklungen der psychischen Momente, welche den interessanteren Theil der musicalischen Aesthetik bilden, aus denen schliesslich die Wunder der grossen Kunstwerke zu erklären sind, überlässt er, so lockend das Ziel ihm als Dilettanten erscheint, den Fachgelehrten zur Ergründung.

Der homophonen und polyphonen Musik wird die harmonische als dritte Stilgattung zugefügt. In der ersten vermittelt das physiologische Moment des Angenehmen die Töne in ihrem Verhältnisse nach einander, in der zweiten bleibt dieses Gesetz noch gelten, es machen sich harmonische Gesetze hierbei nur in negativer Weise geltend, in

so fern der Zusammenklang an und für sich und ohne Beziehung zu der Folge der entstehenden Accorde den Ansprüchen des Gehörsinnes an den Zusammenklang zu genügen hat. In der dritten wird die Folge der Harmonie ebenfalls zum bewussten Objecte der Sinnes-Empfindungen, und es entwickelt sich aus diesem neuen Bedürfnisse die moderne Tonalität, die im Gegensatze zu der früheren der Kirchen-Tonarten das melodische Tonarten-System mit dem harmonischen verschmilzt. Indem so die Alleinherrschaft der melodischen Tonalität einem Compromiss mit der harmonischen die Hand bieten muss, woher auch der Name „harmonisch“ für die dritte Stilgattung sich ableitet, entsteht ein System, dessen einzelne Bausteine, die Intervalle nämlich, in ihrer Reinheit nicht ohne eintretende Divergenzen durchzuführen sind.

Im Gegensatze zu der schaffenden Thätigkeit des Genius muss die Wissenschaft zerlegen; jene schaltet nach höherer Willkür über die Natur und die Sinne, indem sie den seelischen Impulsen folgt, diese soll erklären, was deren Emanationen bedeuten, und muss das Verhältniss der Materie zu den Sinnen aus dem Wesen der beiden erklären. Erstes Gesetz der Materie ist das des Beharrenwollens, erstes des Sinnes das des Angenehmerührtseinwollens. Aenderungen treten auf äusseren Zwang, der bei Kunstwerken auszuschliessen ist, da sie nur der höheren Willkür ihr Dasein verdanken, oder innere metaphysische Anregung ein. Die Aenderung wird den beiden Gesetzen nach ursprünglich so gering als möglich sein und immer nur der dazu drängenden höheren Macht entsprechend grösser werden. Hat die Wissenschaft das einfachste Wellen-System aufgefunden und die wohlthuedenste Erregung in ihrem Verhältnisse dazu begriffen, so wird sie hierin ihren Ausgangspunkt zu sehen haben und von hier aus die nächsten und die daran sich schliessenden Schritte und Abweichungen herleiten müssen. Es lässt sich nun nicht läugnen, dass ihr das für die Tonarten alten und neuen Stils und deren Harmonie-Systeme in der Weise gelungen ist, dass sich nicht nur keine Widersprüche mit den Aussprüchen der Musikgelehrten herausstellen, sondern dass dieselben sogar ihre Begründung erhalten. Besonders erfreulich ist die Uebereinstimmung mit Hauptmann's aus reiner Empirie sich herleitenden Lehren, da dieser vortreffliche Künstler in dem Gebiete, um das es sich handelt, von den Musikern als Autorität betrachtet wird. Viele aber, denen Hauptmann's Werk nicht nur der allerdings schwer verständlichen Schreibart halber, sondern seinem stofflichen Musikgehalte nach kein Interesse abgewann, werden den durch die Experimente und Berechnungen begründeten Erklärungen das Verständniss der höchst genialen Hauptmann'schen Thesen danken.

Wir halten den Zeitpunkt für das Hinzutreten der Wissenschaft für ausserordentlich günstig. Die Gegenwart ist trotz des Reichthums an grossen Kunstwerken, der Jedermann zugänglich gemacht worden ist, und trotz der trefflichen Aufführungen durch einzelne Künstler und deren Genossenschaften so zersplittert, wo es gilt, das Höhere vom Niederen zu sondern, und darum im Ganzen so richtungslos, dass wir allen Grund haben, die Basen der Musik aufzusuchen und uns an den Grundmitteln derselben der Elemente bewusst zu werden, aus denen der Nectar gemischt ist, den uns die Kunst in goldener Schale bietet. In letzter Zeit ist so viel dazu gethan, die reine Flut in irdisch berausenden Wein zu wandeln, dass der Gaumen über den starken Reizen den natürlichen Wohlgeschmack fast verloren zu haben scheint. Die Wissenschaft führt uns durch ihre Versuche und Instrumente an den Quell, wo das reine Wasser der ursprünglichen Accorde und Intervalle uns sprudelt. Unsere verflachende Zeit, die sogar die Grammatik schon in den nivellisirenden Materialismus hineinzieht und von den Unterschieden der Intervalle und Accorde, wie sie Hauptmann mit dem Gefühle, Helmholtz mit dem Geiste erfassten, keine Ahnung hat, wird sich wieder bekehren, wenn der Musiksinn durch Gebör-Uebungen mit wissenschaftlich construirten Instrumenten (mit einem Manual) geschärft und purificirt wird. Statt des Haschens nach drastischen Wirkungsmitteln werden dann die Classiker und ihr einfacher Sinn wieder nicht nur der Ausgangspunkt, sondern auch das Ziel sein. Statt der Reclame und des Beifallsschwindels werden die Kreise, die des himmlischen Behagens halber die Kunst lieben und pflegen, den Areopag bilden, der jetzt verlassen zu stehen scheint.

Die temperirte Stimmung war eine Nothwendigkeit des Compromisses, den die Melodik mit der Harmonik zu schliessen hatte. Sie ist und bleibt aber ein nothwendiges Uebel, und wenn heute das Clavierspielerthum mit seiner Finger-Genialität die Kunstwelt zu erobern versucht, so ist es als eine zu rechter Zeit von aussen kommende Hülfe anzusehen, dass gerade jetzt die Wissenschaft uns einerseits lehrt, wie dem Uebel zu begegnen ist. Wir gehen des Näheren auf den letzten Theil hier nicht ein, weil das mindestens einen Artikel für sich beanspruchte und wir für diesen Gegenstand in dieser Zeitung, die so viele Interessen zu vertreten hat, vielleicht schon die Aufmerksamkeit der Leser zu viel in Anspruch nehmen. Die Resultate sind folgende: 1. Es wird ein System der Temperatur zugegeben, in dem die Terzen von den Quinten abgesondert temperirt werden. 2. Es wird vermittels eines Kunstgriffes, den ursprünglich die arabisch-persischen Musiker erfunden haben, ein Instrument construirt, auf dem man,

von einem Manuale zum anderen übergehend, nicht mathematisch, aber für das Gefühl vollständig natürlich reine Intervalle haben kann. 3. Es wird den Künstlern, welchen bei der Reproduction die Tonhöhe in die Hand gegeben, wissenschaftlich dargethan, dass kleine Rückungen in der Höhe bei den Modulationen, überhaupt bei der Herstellung reiner Intervalle, dem Melodieenflusse einen weniger empfindlichen Schaden anthun, als die temperirten Intervalle in vielen Fällen dem Zusammenklange der Harmonieen.

Wenn wir durch unsere Behauptung, dass die neue Disciplin des Gehörs, wie wir sie vorschlagen, den Kunstgeschmack unserer Zeit läutern wird, von mancher Seite den Vorwurf der Ueberschwänglichkeit auf uns ziehen mögen, so werden wir unter den ersten Grössen der ausübenden Künstler, excl. Pianisten, sicher Gesinnungsgenossen antreffen; schwerlich dürfte uns aber die Zustimmung versagt werden, wenn wir bei der Wiedergabe der alten italiänischen und niederländischen Musik auf Verdrängung der temperirten Stimmung dringen.

Adelina Patti.

Seit vier Jahren erzählen die öffentlichen Blätter aller Hauptstädte von Europa von den wunderbaren Erfolgen einer Sängerin, die nach der allgemeinen Stimme der Kritik, der gebildeten Kunstfreunde und des grossen Publicums zu den seltensten Phänomenen auf dem Gebiete der italiänischen Oper gehört, von Adelina Patti. Durch eine besondere Gunst der Umstände für uns berührt die Bahn dieses glänzenden Gestirns jetzt auch unseren Meridian, und wir werden seine Erscheinung nicht bloss am fernen Horizonte schimmern sehen, sondern in der Nähe bewundern können.

Adelina Patti gehört zu denjenigen Ausnahmewesen, denen die Natur schon bei ihrer Geburt eine musicalische Seele und als Sprache derselben Musik und Gesang gegeben hat. Schon in ihrem fünften Jahre offenbarte sich der entschiedene Beruf des Kindes zur Tonkunst durch eine klare Silberstimme, richtiges und jede Melodie schnell fassendes Gehör und eine unwiderstehliche Neigung, selbst die Sprache melodisch und gesangartig zu gestalten. Ihre Mutter war die Sängerin Barilli, die in den Jahren 1830 bis 1843 auf den Opernbühnen Italiens glänzte und sich mit dem ebenfalls geschätzten Sänger Salvator Patti vermählt hatte. Adelina, von vier Geschwistern die jüngste, wurde zu Madrid am 19. Februar 1843 geboren. Nach vier Jahren kehrte die Familie nach Italien zurück, und

da sie schon im folgenden Jahre (1848) sich nach America einschiffte, so hat Adelina nur als Kind Italien gesehen.

In New-York war damals Moriz Strakosch Director der italiänischen Oper. Er wurde durch seine Vermählung mit ihrer ältesten Schwester Amalia Adelina's Schwager, und dies war ein Glück für sie, da Strakosch die jetzt immer sichtbarer hervortretende geniale Gesangsnatur in ihr richtig erkannte und bei ihrer allgemeinen und musicalischen Erziehung mehr beobachtend und nur die natürliche Entwicklung überwachend eintrat, als dass er auf irgend eine Weise sie als eine Treibhaus-Pflanze behandelt hätte. Wohl aber gab er ihr Gelegenheit, eine Sontag, eine Lind, eine Grisi und andere Grössen der Oper zu hören, und so entfaltete Adelina allmählich, sich selbst unbewusst, ihr Talent, wie eine Blume ihren duftenden Kelch.

Indessen waren ihre Fortschritte doch zu auffallend, ihre genialen Eigenschaften zu glänzend, als dass ihr die Laufbahn eines Wunderkindes verschlossen bleiben konnte. So trat sie denn in ihrem achten Jahre zum ersten Male öffentlich in einem Concerte zu New-York auf und erregte allgemeines Erstaunen durch die Reinheit ihres Gesanges, die Biagsamkeit der Stimme und die wunderbare natürliche Leichtigkeit der Coloratur. Kurz vor diesem Concerte hatte die Alboni, der sie etwas vorgesungen, sie mit Entzücken umarmt und gesagt: „Du wirst einst unsere Namen alle verdunkeln!“

Darauf folgten in ihrem zwölften und dreizehnten Jahre Reisen durch einen grossen Theil von America und die westindischen Inseln. Ueberall wiederholte sich der Enthusiasmus, der zumal bei den Bevölkerungen dieser Regionen gar keine Schranken kennt. Bei ihrer Rückkehr nach New-York war sie volle dreizehn Jahre alt und hatte bereits in dreihundert Concerten gesungen.

Jetzt war wahrlich eine Zeit der Ruhe nöthig, und sie wurde ihr drei Jahre lang zu Theil, welche Moriz Strakosch zu ihrer völligen Ausbildung, namentlich für die Bühne, anwandte. Es ist interessant, zu hören, wie vorsichtig dabei verfahren werden musste, denn Adelina's Charakter hatte sich sehr selbständig entwickelt, von pedantischem Zwange oder nur irgend etwas, das dem ähnlich sah, durfte nicht die Rede sein, und jetzt im Bewusstsein ihrer genialen Natur war sie eine Feindin jeder Art von eigentlichen Studien. Vor Allem musste man ihre Lust an einer neuen Partie rege zu machen suchen, und so wie die Melodien ihr gefielen, war das Spiel gewonnen, da sie alsdann eine so fabelhafte Schnelligkeit der Auffassung und Sicherheit des Gedächtnisses besitzt, dass sie eine Partie in wenigen Tagen lernt; nur muss man ja nicht einen bestimmten Termin dafür ansetzen, denn alsdann ist es mit dem Studium vorbei.

Auf diese Weise hatte sie denn bis zu ihrem siebenzehnten Jahre neunzehn grosse Partien vollständig inne. Dennoch würde ihre Familie sie noch eine Zeit lang vom Auftreten auf der Bühne zurückgehalten haben, wenn nicht die durch Voraussicht des Bürgerkrieges gefährdeten Verhältnisse des italiänischen Theaters in New-York ein ausserordentliches Mittel nothwendig gemacht hätten.

So beschloss man denn, Adelina auftreten zu lassen, und am 24. November 1859 erschien sie als Lucia auf dem Theater der italiänischen Oper in New-York. Obwohl Anfangs befangen, brachte sie doch sehr bald ein sichtbares Erstaunen hervor, dem sich selbst diejenigen nicht entziehen konnten, die wenig oder gar nichts von ihr als Bühnensängerin erwarteten oder zu erwarten vorgaben. Die folgenden Vorstellungen steigerten den Erfolg ins Fabelhafte.

Das folgende Jahr brachte die jugendliche Künstlerin noch in den Vereinigten Staaten zu, im Jahre 1861 aber kam sie nach Europa und trat zuerst in London auf dem Coventgarden-Theater am 14. Mai als Amina in der Nachtwandlerin auf. Von diesem Abende an wiederhallten alle Organe der Presse von der Bewunderung, die sie erregte. Die glänzendsten Anträge liefen von den grössten Theatern ein, Adelina Patti zog es aber vor, die ganze Saison in London zu bleiben. Nach Beendigung derselben sang sie in Madrid und Wien und trat am 17. November 1862 in Paris auf. In ihrer Vaterstadt Madrid konnte man das Gedränge am Theater nur durch polizeiliche Maassregeln in Schranken halten, und am folgenden Tage musste man einem förmlichen Aufstande entgegentreten, da die Menge in Erfahrung brachte, dass die Zuschauer am ersten Abende schon das ganze Haus für den folgenden gemiethet hatten.

Auch in Paris wählte sie zum ersten Auftreten „die Nachtwandlerin“, und trotzdem, dass ihre berühmten Vorgängerinnen in dieser Rolle, eine Persiani, Sontag, Frezzolini, Cruvelli u. s. w., noch im besten Andenken bei den älteren Theaterfreunden standen, riss Gesang und Darstellung Adelina's Alles zu begeistertem Beifalle hin, der sich seitdem, wo sie abwechselnd in der Saison von Paris und London singt, und eben so in den deutschen Residenzstädten, in denen sie bisher aufgetreten, stets gesteigert hat.

Adelina Patti ist jetzt zweiundzwanzig Jahre alt, und welche Triumphe hat sie schon gefeiert! Der Blumen und Kränze bedarf sie nicht mehr; doch wissen wir, dass es der berühmten, aber eben so bescheidenen Künstlerin keineswegs gleichgültig ist, welche Aufnahme sie in Deutschland, im „Lande der Musik“, wie die Franzosen es jetzt nennen, findet.

Das Musikfest in Brüssel am 26. September 1865.

Seit vielen Jahren nährte Belgien den Wunsch, grosse musicalische Feste nach Art der niederrheinischen einzuführen, welche eine der ruhmwürdigen Zierden Deutschlands sind. Die vorzüglichsten öffentlichen Blätter und insbesondere die *Independance* haben sich mit Wärme der Sache angenommen, welche auch in einer besonderen Brochure über die rheinischen Feste in Eduard Sève, einem belgischen Literaten, einen beredten Fürsprecher gefunden hat. [Vgl. ferner den Bericht des Herrn Benoit an den belgischen Minister des Innern — in Nr. 39, S. 308 der *Niederrh. Musik-Zeitung*.] Versuche dazu waren in Brüssel, Gent, Antwerpen, Lüttich gemacht worden, aber sie waren aus Mangel an Mitteln und Kräften und an gehöriger Organisation gescheitert, d. h. hauptsächlich an den Schwierigkeiten, welche die Vereinigung von gemischten Chören und das öffentliche Auftreten der Damen aus den Kreisen der Dilettanten herbeiführten. Indess scheint es, nach dem Feste vom 26. September zu urtheilen, welches der bedeutendste Verein in Belgien, die *Réunion lyrique*, unter Begünstigung der Regierung und der städtischen Behörde veranstaltet hat, dass die Vorurtheile am Verschwinden sind und dass der Erfolg des Festes eine gute Vorbedeutung für die Zukunft und für das fernere Bestehen sein wird.

Der Aufruf im Namen der Kunst hatte einen kräftigen Wiederhall in den bedeutenderen Städten gefunden, der die Zahl der mitwirkenden Sänger auf 600 gebracht hatte. Das Orchester, welches die Hauptstadt allein geliefert hatte, zählte 149 Mitglieder. Die Zuhörerschaft war zahlreich: Ihre Königl. Hoheiten der Herzog und die Herzogin von Brabant und der Graf von Flandern beehrten die Aufführungen mit ihrer Gegenwart. Der Saal bestand in einer grossen, von Holz erbauten und mit Glas gedeckten Halle; da das Concert um 12 Uhr begann und bis 4 Uhr dauerte und die Sonne ihre glühendsten Strahlen auf das Dach herabgoss, so entstand im Saale die Temperatur eines Treibhauses, die durch nichts gemildert wurde, als durch zwei breite Thüren an jedem Ende der Halle, die man offen liess, was aber freilich wieder der Akustik schadete. Die Musik klang wie in freier Luft, und die Wirkung der Massen entsprach keineswegs der gebabten Erwartung. Andererseits war aber auch die Aufstellung von Chor und Orchester mangelhaft: die Bühne war zu niedrig, besonders in der Mitte, das Streich-Quartett stand auf gleicher Ebene hinter den Sängern, so dass der Ton der Saiten-Instrumente sich zum Theil in den vollen Kleiderstoffen der Sängerinnen verlor. Ein anderer Uebelstand war, dass die Bühne viel zu breit im Verhältnisse zu ihrer Tiefe war:

der Klang des Ganzen konnte sich nicht concentriren. Die Erfahrung muss in diesen Dingen Lehrerin sein.

Die technische Direction war den Herren Hanssens und Fischer anvertraut. Eine Overture des ersteren, für das Fest componirt, eröffnete das Concert und zeigte das Orchester in seinem Glanze durch reine Stimmung, Sicherheit und Schwung. Das Werk selbst offenbarte, ausser der geschickten Bearbeitung von Melodien, die besonders in der Introduction an Beethoven erinnerten, eine gediegene Kenntniss des Satzes und der Instrumental-Effecte. Man könnte dem Allegro etwas mehr Guss und Fluss wünschen, allein das hindert nicht, Geschmack und Klarheit anzuerkennen, die man nicht immer in den Werken der neueren Periode findet. Die Wahl von Händel's Arie: „*Verdi prati*“, durch Fräulein Artôt können wir nicht wohl begreifen, da sie, abgesehen von der schlechten Instrumentirung, gar nicht geeignet war, die glänzenden Eigenschaften der berühmten Sängerin ins Licht zu stellen. Die Coloratur-Arie „Hallelujah“ aus Händel's „*Esther*“, oder „Horch' auf des Vogels muntres Lied“ aus „*Josua*“ wäre für die Sängerin und für uns geeigneter gewesen. Doch kommen wir auf Fräulein Artôt zurück.

Die dritte Nummer des Programms war der erste Theil von Mendelssohn's „*Paulus*“, jenes bewundernswerthen, erhabenen Werkes, durch das Mendelssohn der deutschen Tonkunst in Bezug auf Vocalmusik neue Kraft und monumentale Grösse verlieh. Durch den ersten majestätischen Chor bekamen wir den Eindruck von der schönen und imponirenden Chormasse und von der Liebe, mit welcher sie an die Lösung ihrer schwierigen Aufgabe ging. Wenn strenge Präcision des Ensembles die lobenswerthen Anstrengungen nicht immer krönte und in einigen Chören sehr merkliche Schwankungen vorkamen, so muss man den Grund davon in den wenigen Gesamtproben suchen, wodurch die verschiedenen Vereine zu wenig Gelegenheit hatten, sich an die Direction des Herrn Hanssens zu gewöhnen, der freilich — es thut uns leid, es sagen zu müssen — nicht immer glücklich in der Wahl der Tempi und auch zu wenig zuvorkommend gegen die Solisten war. So hat namentlich Herr Vidal, der erst im letzten Augenblicke berufen wurde, um den unwohl gewordenen Herrn Depoitier zu ersetzen, die schlimme Wirkung davon erfahren, indem durch das übereilte Tempo der Eindruck der tief empfundenen und pathetischen Arie des reinigen Paulus ganz verloren gehen musste, wie denn auch manche Chöre durch zu schnelle Bewegung ihre erhabene Grösse einbüssten. Herr Hanssens ist gewiss ein guter Dirigent, allein es gehört ein sehr geschickter Lenker dazu, um so grosse Tonmassen in Schranken zu halten; das musicalische Wissen allein macht es nicht aus;

Erfahrung, Uebung, tactvolle Berücksichtigung aller mitwirkenden Elemente und geistig anregende Behandlung derselben sind zu einer guten Leitung von solchen Auführungen durch ein auf solche Art zusammengesetztes Personal unumgänglich nothwendig.

Unter den Chören, die am meisten durchschlugen, sind die Klage um Stephanus, der Schluss-Chor und der prächtige Choral: „Wachet auf!“ zu nennen; bei letzterem war die Begleitung der Blech-Instrumente, wie denn überhaupt das Orchester überall sehr lobenswerth, da auch die Schattirungen des Ausdrucks meist gut zum Ausdruck kamen.

Die vierte Nummer des Programms war die Cantate „*Jacques van Artevelde*“ von Gevaert, eine Composition, die zwar keine grosse Erfindungsgabe verräth, sich aber durch echt künstlerisches und edles Streben auszeichnet; das melodische Element zeigt sich in leicht fasslichen Formen, und es gelingt dem Componisten oft, den Inhalt des Gedichtes zu charakterisiren. Oft ist indessen dieser charakteristische Ausdruck zu gesucht. Unter den Chören, die eben nicht durch Polyphonie glänzen, hat der patriotische Gesang: „*Qui fit naitre la paix*“, durch lebensvolle Melodie und markige Rhythmen das Publicum ergriffen und musste wiederholt werden. Die Ausführung unter Herrn Fischer's sicherer Direction war gut.

Den Schluss des fast zu reichen Programms bildeten „Der Herbst“ und „Der Winter“ aus Haydn's „Jahreszeiten“. Diese einfache und natürliche Musik erregte bei Manchen ein Lächeln zweifelhafter Erwartung, das sich aber durch den magischen Eindruck derselben in wahren Enthusiasmus verwandelte. Auch müssen wir sagen, dass das schöne Werk im Ganzen mit Liebe und Eifer ausgeführt wurde. Der Chor: „O Fleiss“, und der Jagd-Chor, bei welchem die Hörner lobende Erwähnung verdienen, wurden mit Begeisterung gesungen, und der „Wein-Chor“ war eine wahre Apologie des Traubensaftes von 1865; eine kleine Schwankung in der Mitte, welche das nicht feste Innehalten des Tempo's verursachte, wurde bald von den Sopranen mit lautem „Juchhe!“ überwunden. In dem „Winter“ nahm Herr Hanssens einige Tempi (selbst Hannchen's Lied *presto!*) wieder so schnell, dass die Klarheit des Verständnisses darunter litt.

Solisten waren Demoiselle Desirée Artôt und die Herren Warnots (Tenor) und Vidal (Bass). Mademoiselle Artôt hat ihre vortrefflichen künstlerischen Eigenschaften nicht in demselben Glanze wie sonst gezeigt; es schien ihr so zu gehen, wie manchen Theatersängern, dass sie aus Furcht, zu theatralisch zu werden, in Monotonie fallen. Herr Warnots ist im Besitze einer weichen, angenehmen, reinen Stimme und ist ein geschickter Sänger;

im „Paulus“ reichte der Klang des Tones nicht ganz aus, und in der Partie des Lucas verwischte der allzu dramatische Vortrag hier und da den Charakter der Musik; wo diese aber einen solchen Vortrag erlaubte, brachte der Sänger ihre Schönheiten zu voller Geltung und offenbarte auch ein tiefes Gefühl im Ausdrucke. Was Herrn Vidal betrifft, so haben wir schon gesagt, dass er erst spät die Partie des Paulus übernommen hatte; er löste seine Aufgabe als guter Sänger, ohne jedoch geistig auf der Höhe des Werkes zu stehen.

Schliesslich können wir nicht genug unsere Verwunderung über die Ausdauer, die Hingabe und die Anstrengungen des Chors ausdrücken, welche dazu gehörten, eine solche Aufführung möglich zu machen, und fühlen uns gedrungen, den Dank auszusprechen für die Liebe, den Eifer und die Wärme, mit welchen die Werke unserer grossen deutschen Meister studirt und ausgeführt worden sind. Das Fest-Comite und besonders der Vorstand der *Réunion lyrique* haben sich ein Verdienst um die Kunst erworben, und das belgische Publicum, das mit gespannter Aufmerksamkeit der langen Sitzung beiwohnte, hat gezeigt, wie empfänglich es für das wahre Schöne der Tonkunst ist, und in welche Begeisterung dafür es ausbricht, wenn es ihm auf würdige Weise dargeboten wird. Hoffentlich werden sich die vereinigten Kräfte nicht wieder zersplittern, und dieses Fest-Concert den Grund bilden, auf welchem fortgebaut werden wird.

N.

Einer anderen uns zugegangenen Correspondenz entnehmen wir noch die Notizen, dass der Chor 125 Soprane, 126 Alte, 149 Tenöre und 200 Bässe zählte; im Sopran und Alt befanden sich unter dieser Zahl 49 und 53 Stimmen von jungen Mädchen und Knaben, die noch in den Schuljahren sind. Das Orchester hatte 28 erste und 28 zweite Violinen, 20 Bratschen, 18 Violoncelle und 18 Contrabässe (!), die Blas-Instrumente doppelt besetzt, zusammen 149 Instrumentalisten.—Der Eindruck des Oratoriums „Paulus“ konnte dadurch, dass der einfache biblische, deutsche Text in französische Verse gebracht worden war (von einem Herrn Bélanger), kein vollständiger sein. Als Titel führte der erste Theil, der allein aufgeführt wurde, die Aufschrift: „*Martyre de St. Etienne; punition et repentir de Saul.*“—Die „Jahreszeiten“ wurden nach Roger's Uebersetzung des Textes ins Französische gesungen. Leider bestätigt auch diese zweite Correspondenz in noch schrofferer, aber durch Beispiele erhärteter Weise, dass der Dirigent die Werke „eben so wenig begriff, als kannte“. Abgesehen von dem Vergreifen der Tempi in den Chören Mendelssohn's, wollen wir nur ein Beispiel aus den „Jahreszeiten“ mittheilen. In

dem Liede Hannchen's mit dem Chor-Refrain nahm Herr Hanssens ein prestoartiges Tempo: Fräulein Artôt setzte im richtigen Tempo ein und hielt es auch fest; der Dirigent gab nach, was nicht ohne einige Störung abging; sobald aber die Sängerin mit ihrer Strophe fertig war, nahm er sein Presto wieder auf, und so fort *cum gratia usque ad finem*, wodurch denn der Chor ganz entsetzlich natürlich wurde. Vielleicht findet diese Auffassung bei den neuesten Realisten Gunst!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die berühmten Quartettspieler Gebrüder Müller aus Meiningen werden in diesen Tagen eine Kunstreise am Rheine antreten, am 9. October in Frankfurt am Main beginnen und auch nach Köln kommen, um von da nach Holland zu gehen. Nach allen Berichten hat dieser Brüder-Verein im classischen Zusammenspiel und ausdrucksvollen Vortrage der Quartette unserer grossen Meister es jetzt zu einer Vollendung gebracht, die zu den seltensten Erscheinungen auf dem Gebiete der Tonkunst gehört.

Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss, eine der genialsten deutschen Clavierspielerinnen, die seit Jahren sich eine hervorragende Stellung in Paris geschaffen, wird um die Hälfte des October eine grössere Kunstreise durch Deutschland beginnen, welche sie nach dem Besuche der Städte am Main und Mittelrheine über Kassel, Leipzig und Dresden wahrscheinlich bis in ihre Vaterstadt Prag ausdehnen wird, um dann über Lübeck, Hamburg, Bremen und Belgien nach Paris zurückzukehren.

Mülheim an der Ruhr, 24. Sept. Das gestrige Concert des mülheimer und essener Gesangvereins brachte hier Zur Nieden's „Martinswand“ zur Aufführung, ein Werk von seltenem Ideen-Reichthum und durchgearbeiteter Form. (Vgl. die Beurtheilung des Werkes in Nr. 12 des Jahrg. 1864.) Die Ausführung war eine sehr gelungene. Die Langenbach'sche Capelle, durch einige düsseldorfer Künstler, namentlich den Concertmeister Auer, verstärkt, bewährte ihren Ruf. Die Solo-Parteien waren alle gut, zum Theil vortrefflich besetzt. „Bellastra's“ (Sopran) Seelenkampf wurde mit ergreifender Wahrheit gesungen. Die „jungfräulich milde“ Altstimme eignete sich sehr gut für die sanfte Schwärmerei der „Maria“, und der lyrisch-weiche Tenor sang die Geister-Romanze, die leise, wie geträumt, von dem Wasserspiegel zu uns herübertönt, ganz vortrefflich. Die Stimme des Baritons (Max) hat eine mächtige Wucht; die gedrückte Stimmung des besiegten Königs wurde sehr gut wiedergegeben; hier kam die etwas dunkle Klangfarbe der Stimme dem Sänger sehr zu Statten. Die prächtige Stimme des Basses (Dämon) kam besonders im ersten Duette zur vollen Geltung. Die Chöre waren im Ganzen gut. An einzelnen Stellen wäre ein etwas festeres Eingreifen, namentlich der Männerstimmen, wünschenswerth gewesen. Ein glänzendes Publicum war versammelt und das Werk fand den ungetheiltesten und lebhaftesten Beifall.

Man schreibt aus Chicago, Ende August: „Wir freuen uns, zu berichten, dass der berühmte Sänger Karl Formes seine prächtige Stimme durch die Behandlung des Dr. Sax, eines Schülers von Diefenbach, vollständig wieder erhalten hat. Er hat in einem Concerte in Hyde Park mit ausserordentlichem Erfolge gesungen, die Stimme hat ihre volle Kraft und wunderbare Biagsamkeit ganz wiedergewonnen und das Publicum eben so wie früher enthusiastirt.“

Ankündigungen.

Neue Musicalien

im Verlage von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

So eben erschienen:

- Bargiel, W., Op. 32, 8 Pianofortestücke. 1 Thlr. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Böhner, L., Op. 60, Fantaisie romanesque pour le Piano à quatre mains. Neue Ausgabe. 20 Ngr.
 Gayrhos, E. M., Op. 2, Deux Valses de Salon p. Piano. 25 Ngr.
 Gurlitt, C., Op. 26, Die Jahreszeiten. Lieder-Cyklus von Fr. Oser mit verbindendem Texte von H. Zeise für vierstimm. Männerchor. Partitur u. St. 2 Thlr. 5 Ngr.
 Haydn, Jos., Kleine Stücke für das Pianoforte.
 Nr. 1. Andante con Variazioni. 15 Ngr.
 „ 2. Fantasia. 15 Ngr.
 „ 3. Capriccio. 15 Ngr.
 „ 4. Tema con Variazioni. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 „ 5. Arietta con Variazioni. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Haine, Karl, Op. 18, Waldbilder. Drei Charakterstücke für das Pianoforte. 20 Ngr.
 Heller, Stephen, Op. 85, Nr. 2. Tarantelle, arrangée pour deux Pianos par l'Auteur. 25 Ngr.
 Köhler, L., Op. 132, Venetianisches Gondellied aus Op. 52 von F. Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianoforte übertragen. 15 Ngr.
 Meyerbeer, G., Chant de Mai. Mailed für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für das Pianoforte übertragen von L. Köhler. 17 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Reinecke, C., Op. 79, Symphonie (A-dur) für grosses Orchester. Clavier-Auszug zu vier Händen vom Componisten. 2 Thlr. 10 Ngr.
 Riccius, A. F., Op. 35, Charakterstücke und Zwischenacte für kleines Orchester zum Gebrauche für Concert und Theater. Heft 1. 4 Thlr.
 Schumann, R., Op. 44, Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Arrangement für 2 Pianoforte zu 4 Händen. 2 Thlr. 20 Ngr.
 — — Das Paradies und die Peri. Op. 50. Clavier-Auszug.
 Nr. 1. Einleitung und Andantino. 10 Ngr.
 „ 2. Arie. O, lass' mich von der Luft durchdringen. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 „ 3. Arie mit Chor. Schlaf' nun und ruhe. 12 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 „ 4. Arie. Verstossen! Verschluss aufs neu. 10 Ngr.
 „ 5. Arie (mit Schluss-Chor). Freud', ew'ge Freude. 27 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Seitz, Rob., Zwei Lieder ohne Worte für das Pianof. 12 Ngr.
 Thomas, G. A., Op. 9, Sechs Choräle mit Vor- und Zwischenspielen zum kirchlichen Gebrauche für die Orgel. 15 Ngr.
 — — Op. 10, 24 instructive Trios für die Orgel. 1 Thlr. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Trutschel, A. L. E., Op. 30, Einleitung und Doppelfuge für die Orgel mit 3 Manualen und Pedal. 7 $\frac{1}{2}$ Ngr.
 Vogt, Jean, Op. 68, Trois Valses-Impromptus pour le Piano. 20 Ngr.
 — — Op. 69, 3 Impromptus für das Pianoforte. 20 Ngr.

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.