

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 13.

KÖLN, 31. März 1855.

III. Jahrgang.

Die Natur der Töne und die Töne in der Natur.

Der bekannte geistreiche Professor Schleiden in Jena gab im verflossenen Jahre „Studien“ heraus, sieben Vorlesungen über verschiedene Gegenstände aus dem Gebiete der Naturwissenschaften (Leipzig, bei Engelmann; gr. 8. 2 Thlr.). Die dritte dieser Vorlesungen führt obigen Titel und veranlasst uns wegen der Fülle von Wissen, die darin enthalten, der lebendigen, geistreichen Behandlung, des interessanten Stoffes zu einigen Mittheilungen.

Schleiden behandelt hier nicht bloss die Klang-Phänomina in der todten Natur, sondern auch den Gesang der Vögel und was dazu gehört. Ueber Wirkung der Töne durch das so genannte Mitklingen bemerkt er in spasshafter Erzählung S. 104 — 105: „Am bekanntesten ist, dass Saiten mitklingen, wenn sie von einem ihnen verwandten Tone getroffen werden. Gewiss ist, dass durch Glockengläute die mächtigsten Gewölbe erschüttert und gesprengt werden können, und so dürfen wir vom naturwissenschaftlichen Standpunkte wenigstens nicht behaupten, dass die heilige Sage vom Zusammenstürzen der Mauern von Jericho beim Posaunen-Tone der heranziehenden Hebräer, oder der Volks-Aberglaube, dass beim Eselsgeschrei die Hühner-Eier zerspringen, eine absolute Unmöglichkeit enthalte. Das Entzweisingen von Trinkgläsern machte schon im Mittelalter grosses Aufsehen. Es war der Weinhändler Petter auf der Prinzengracht in Amsterdam, der zuerst in der Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts sich durch dieses Kunststück, womit er seine Gäste unterhielt (er zerschrie einmal 25 Gläser in einer halben Stunde), einen so grossen Ruf erwarb, dass man aus den fernsten Gegenden ihn besuchte und selbst ein deutscher Gelehrter, Daniel Georg Morhof, zu ihm reiste und die Ergebnisse seiner Beobachtungen in einer dicken lateinischen, eben so gelehrten als geistreichen Abhandlung niederglegte.“ Schleiden meint die Schrift, welche 1682 zu Kiel unter diesem Titel erschien: „*Stentor ὑαλοκλαστης sive de scypho vitro per certum*

humanae vocis sonum fracto“*). Das Wunder ist auch sehr natürlich. Man hat nur, will man ein Glas zersingen, zuerst den natürlichen Ton des Glases zu bestimmen; dann wird jeder vollkommen dissonirende Ton — die Taschenspieler nehmen gewöhnlich die Secunde, die stärkste Dissonanz — das Glas zersprengen müssen, sobald der feindliche Ton nur die nötige Stärke hat.

Am liebsten gewiss wird man des Verfassers Mittheilungen über die Bildung und Eigenthümlichkeit der Stimm-Organe bei Menschen und Thieren lesen; wir geben sie daher, so weit es in der Kürze geschehen kann, vollständig. S. 169: „Unter den verschiedenen Blas-Instrumenten der Orgel gibt es auch einige, die man Zungenpfeifen nennt. In der Oeffnung der Pfeife spielt ein nur an einer Seite befestigtes elastisches Metallplättchen, „„die Zunge““, und durch ihr Erzittern wird der Ton bestimmt. Statt des Metallplättchens kann man auch elastische Membranen nehmen und z. B. die Oeffnung eines Rohres durch zwei dünne Stückchen Kautschuk so verschliessen, dass zwischen beiden nur eine schmale Spalte bleibt. Die freien Ränder der Kautschuk-Platten vertreten dann die Stelle der Zunge. Dies ist aber genau die wesentliche Grundlage in der Bildung des Kehlkopfes bei Menschen und Thieren. Die Lungen sind der Blasebalg, die Lufröhre ist die Pfeife, und im Kehlkopfe ist durch zwei von beiden Seiten vorspringende elastische Platten, Stimmbänder genannt, die Mündung der Pfeife bis auf eine schmale Spalte, die man Stimmritze nennt, verschlossen. Die Höhe und Tiefe des Tones hängt hierbei von der Spannung der elastischen Bänder und von der Weite der Spalte ab. Beides kann durch die Thätigkeit vieler kleinen Muskeln, die den Kehlkopf umgeben, mannigfach verändert werden. So pfeift der Mensch auf einer inneren Pfeife; die Modification der Resonanz durch Brust, Mundhöhle und Mund gibt die verschiedenen Vocallaute; die Art, wie man durch Lippen, Zähne und Zunge den Ton begin-

*) Der glassprengende Stentor, oder über das Sprengen eines Weinglases durch einen bestimmten Ton der menschlichen Stimme.

nen oder aufhören lässt, gibt das, was wir Consonanten nennen, und so ist die menschliche Sprache fertig. Johannes Müller (Prof. der Physiologie in Berlin) hat durch Anblasen eines sorgfältig präparirten Kehlkopfes, indem er die Muskelthätigkeit durch Fäden und Gewichte ersetzte, Melodien gespielt und sich sogar zu dem Vorschlage erhoben, statt des grossen jährlichen Etats für die Oper nur die Kehlköpfe verstorbener Primadonnen zu kaufen, auf denen dann jeder gemeine Bälgetreter, versteht sich unter Beihilfe eines Professors der Physiologie, ganz wie die Malibrani singen könne. — Bekannt ist, dass Albertus Magnus nach dreissigjähriger Arbeit einen Kopf zu Stande brachte, der deutlich sprechen konnte, aber von seinem Freunde vor Entsetzen über diese Zauberei zerschlagen wurde. Auch in neuerer Zeit wurde ein solches Kunststück gezeigt, welches einige Worte ziemlich deutlich aussprach.

„So ist also das menschliche Stimm-Organ selbst in seinen höchsten und scheinbar geistigsten Leistungen, der Sprache, nicht mehr und nicht minder als ein einfacher physikalischer Apparat, den wir zur Noth aus Holz, Pappendeckel und Leder nachmachen können; und was für den Menschen gilt, gilt noch um so mehr für das Stimm-Organ der Säugetiere und Vögel, welches sich nur durch seine grössere Unvollkommenheit von dem menschlichen unterscheidet. Eben dieser Unvollkommenheit wegen müssen wir zwischen musicalischen und unmusicalischen Thieren unterscheiden, indem wir zu den ersteren nur die rechnen, deren Stimme in bestimmbaren musicalischen Intervallen erklingt. Damit werden wir aber fast ganz auf die Vögel verwiesen; wenigstens ist mir unter den Säugetieren nur ein einziges bekannt, bei welchem man ein ziemlich reines Intervall, nämlich ein Herabspringen von der höheren auf die tiefere Octave unterscheiden kann; ich meine den Esel. Alle anderen beharren auf demselben Tone oder ziehen die verschiedenen Töne in einer musicalisch unbestimmbaren Weise zu einander über. Auch unter den Vögeln gibt es manche, denen die Stimme fehlt, oder die mit widerlichem Geschrei sich der eben erwähnten Classe anschliessen. Vorzugswise sind es unter den Vögeln die kleineren aus den Ordnungen der Singvögel und hühnerartigen Vögeln, welche sich durch den Reichthum ihrer Töne und den Wohllaut derselben die Menschen zu Freunden gemacht haben. Ja, die Nachtigall übertrifft sogar durch die Mächtigkeit ihres Tones, den man in stiller Nacht eine Viertelmeile weit hören kann, die schönsten Menschenstimmen. Aber auch die singenden Vögel könnte man noch wieder eintheilen nach der Verschiedenheit der Intervalle, deren ihre Kehle fähig ist. Es ist

merkwürdig, wie viele Vögel auf die kleine Terz beschränkt sind; um nur zwei Beispiele zu nennen: der Kuckuck, absteigend von *c* zu *a*, das Käuzchen, aufsteigend mit seinen ängstlich hervorgestossenen Lauten. Wenn, wie sehr wahrscheinlich, die Vögel der Menschen Lehrmeister im Gesange waren, so erklärt sich uns daraus leicht das Vorherrschen der Moll-Töne in aller ursprünglichen Volksmusik.“ (109—111.)

Ueber den letzten Satz machen wir einen kleinen Excurs. So also erklärt Schleiden das Entstehen der Moll-Töne im Gesange des Menschen, durch Nachahmung; aber wie sind sie denn in den Gesang der Vögel gekommen? Es wundert uns, dass Schleiden aus der festgestellten That-sache nicht die nächstliegende und so natürliche Folgerung gezogen hat, die nach unserem Dafürhalten ganz unvermeidlich ist, die Folgerung nämlich, dass der Grund des Vorwaltens der Moll-Töne in der physiologischen Beschaffenheit des Gesang-Organs liege, also in ursprünglicher Musik gleichmässig an Mensch und Vogel zur Erscheinung kommen muss. Die weitere genauere Kenntniss in dieser Sache hängt allein von der Untersuchung der Klangfähigkeiten dieses Organs ab; hierin ist bisher so gut wie nichts geschehen; man blieb an der Berechnung der Schallwellen, der Vibrationen und der mitklingenden Töne bei Saiten- und Blas-Instrumenten hangen, das Wichtigste, die organische Stimme, ununtersucht lassend. Es wird sich bald eine passende Gelegenheit darbieten, auf diesen Punkt näher einzugehen.

Schleiden sagt weiter: „Es ist nicht leicht, bei der Schnelligkeit des Tempo's und geringen Geltung der Noten die einzelnen, noch dazu in den höchsten Lagen sich bewegenden Töne der Vogelstimme musicalisch festzuhalten. Nach den vorliegenden Untersuchungen scheint es, als ob der Gesang der meisten unserer Vögel der *G-moll*-Tonart angehöre; wenigstens liegen alle mit Sicherheit unterschiedenen Töne in dieser Scala. Bedenken wir, dass der Gesang der verschiedenartigsten Vögel durch einander uns im eingeschlossenen Raume zwar durch seinen Lärm unbedeutend werden kann, aber niemals unser Ohr mit den widerlichen Dissonanzen berührt, welche das Zusammenklingen verschiedener Musikstücke sonst nothwendig hervorruft, so werden wir schon dadurch auf die Annahme, als die unerlässliche Bedingung einer solchen Harmonie, geführt, dass die Gesänge aller dieser Vögel aus einer Tonart erklingen müssen.“ (111—112.) Der Schluss ist nicht zwingend, ja, er möchte gänzlich abzuweisen sein. Denn unlängst gibt es zwei einfachere Gründe, weshalb uns

das Vogel-Orchester nie durch Dissonanzen peinigt, wie die gegenwärtige Zukunfts-Musik. Einmal singt dieses Völkchen in der hohen Ton-Region, in welcher bekanntlich die Dissonanz viel weniger empfunden wird; und zweitens haben sie keinen Generalbass — denn der alte Niedt scherzt nur, wenn er in seiner musicalischen Handleitung (Hamb. 1708) sagt, der grosse Brummer „agire hier den Bass“ —, keine Mehrstimmigkeit, keine Harmonie und mithin platterdings auch — keine feste Tonart, weder *G-moll*, noch sonst eine. Wir hoffen, das leuchtet dem Leser ein.

Trotz der vielen poetischen Ergüsse über die Sänger des Waldes hält Schleiden dafür, dass die meisten Menschen mit blöden Sinnen diese unveränderliche Musik aufnehmen. „Allerdings gibt es einzelne Liebhaber, welche sich dem Studium des Vogelgesanges mit grossem Ernste zugewandt und in die Beurtheilung desselben eine Gründlichkeit gebracht haben, die oft komisch wird. Vom alten gelehrten Kircher, der schon im Jahre 1650 in seiner *Musurgia* den Gesang der Nachtigall auf Noten setzte, bis auf den neueren Bechstein, welcher in demselben 25 verschiedene Strophen unterschied, die er mit verschiedenen, oft seltsamen Sylben bezeichnete (es beginnt: Tiuu tiuu tiuu tiuu, spe tiu zqua), hat es viele Leute gegeben, welche diesem Studium oblagen, und in dem thüringischen Dorfe Ruhla ist das Finkenhalten seit undenklichen Zeiten ein gar ernsthaftes National-Steckenpferd.“ (113—114.)

In jeder Wissenschaft gibt es ungelös'te Probleme; der wahrhaft wissenschaftliche Mann, sobald er in der Prüfung seine Pflicht gethan, ohne sie lösen zu können, bekennt dann offen: „Ich weiss es nicht und kann es zur Zeit nicht wissen.“ Ueberhaupt, sagt Schleiden, charakterisiert sich der echte Naturforscher durch die grösste, aber ihrer selbst wohlbewusste Unwissenheit, und ist stets der bescheidenste Mensch von der Welt; und dann, davon auf die Musik die Anwendung machend, fährt er so fort: „Auch in der Lehre von der Tonbildung gibt es noch manches nicht Ergründete. Warum ist dasselbe eingestrichene *c* der Geige so unendlich verschieden von dem der Flöte, und beide wiederum so anders, wie das des Horns? Wir wissen es nicht, können aber allerdings auf ein bis jetzt noch unerforschtes Verhältniss in der Natur der Schallwellen aufmerksam machen. Wer je vom Strande aus die kommenden Wellen beobachtete, wird bemerkt haben, dass die Welle gegen den Strand zu steiler abfällt, als gegen das Meer, dass der höchste Punkt der Welle nicht in der Mitte des ganzen Wellenberges liegt, oder mit anderen Worten: dass die verschiedenen Höhen und Tiefen in der ganzen Welle nicht sym-

metrisch vertheilt sind. Was aber bei der Meereswelle Wellenberg und Wellenthal, ist bei der Schallwelle Verdichtung und Verdünnung. Wir denken uns diese gewöhnlich in der Schallwelle symmetrisch vertheilt; sie können aber eben so gut nach unendlich verschiedenen Verhältnissen die Schallwelle unsymmetrisch gestalten und so den eigenthümlichen Klang des einzelnen Tones bedingen. — Stellen wir diesen noch ein Verhältniss, welches sich bei den Naturlauten geltend macht, gegenüber. Unklare Schwärmer pflegen sich zum Beweise des übernatürlichen Ursprungs der Naturtöne auch darauf zu berufen, dass sie alle Entsetzen erregend seien und die menschliche Brust mit herzenschneidendem Jammer erfüllten. Einestheils ist die Behauptung unwahr; denn sie trifft die bei Weitem wenigsten und zufällig gerade nur die noch nicht genügend bekannten und in Fabeln eingehüllten Naturlaute. Anderentheils ist sie gar nichts diesen Eigenthümlichen. Das Geschrei der Eule drückt den trostlosesten Jammer aus, und ich habe von Cavallerie-Officieren gehört, dass das auf dem Schlachtfelde sterbende Pferd oft mit so furchtbarem Aufschrei ende, dass die ältesten Veteranen im tiefsten Schauer erzittern. Aber es bietet uns auch die Theorie des Tones etwas dar, woraus wir die Möglichkeit ganz eigenthümlicher Einwirkung auf unser Nerven-System bei vielen Naturtönen ableiten können. Die Höhe des Tones hängt von der Zahl der Schwingungen in einer Secunde ab. Dem grossen *A* entsprechen 40, dem grossen *H* 45 Schwingungen; zwischen beiden liegt nur das reine *Ais* und das reine *B*. Unser Ohr unterscheidet aber selbst diese beiden Töne nicht einmal genau, oder ist doch nicht an diese feine Unterscheidung gewohnt, geschweige denn, dass es alle die vier Töne, die in der That noch zwischen *A* und *H* liegen, auffassen könnte. Es ist aber leicht einzusehen, dass, wo diese nur durch einzelne Schwingungen sich unterscheidenden Töne sämmtlich rein dargestellt werden, Intervalle, Accorde und Tonfolgen zur Erscheinung kommen müssen, die für uns etwas durchaus Fremdartiges haben, und die in unserem Nerven-System das Gefühl des Unmessbaren und daher auch Unbehaglichen hervorrufen müssen. Insbesondere ist es die durch die wirkliche Ausführung sämmtlicher möglicher Töne gebildete echte enharmonische Tonleiter, welche vielen Naturlauten etwas so durchaus Eigenthümliches und Abweichendes verleiht. Ich erinnere hier nur an das Jaulen — ein bezeichnender hamburgischer (überhaupt norddeutscher) Provincialismus — des März-Katers, oder an das eigenthümliche Pfeifen des Sturmes auf der von der Esse gebildeten grossen Orgelpfeife. Der magische

Einfluss, den das Plätschern des Wassersalles, das aus der Tiefe in die höheren Töne aufsteigende Rauschen der sich überschlagenden Wellen auf den empfindenden Menschen ausübt, hat wahrscheinlich eine gleiche Ursache. Der Fall der Wassertropfen ist hier der Erzeuger der Schallwellen, beim Wasserfall in unendlichem Wechsel bald schneller, bald langsamer, bei der Welle langsam beginnend, mit steiger Besleunigung, und daher immer höheren Tönen entsprechend.“ (126—128.)

Gewiss wird der Leser nach diesen Proben geneigt sein, uns in dem obigen Urtheile über Schleiden's „Studien“ beizustimmen; wer sie, hiedurch angeregt, selbst zur Hand nimmt, der sei überzeugt, nicht bloss einer unterhaltenden Lecture, sondern auch einem klaren Geiste und einer in solchem Maasse seltenen mannhaften Gesinnung zu begegnen.

F. Ch.

Pariser Briefe.

Das *Théâtre lyrique* hat den Freischütz wieder auf die Bühne gebracht, d. h. den französischen *Robin des Bois*, mit dem Zusatze: *Pièce imitée de l'Allemand* — eine Unverschämtheit, über welche selbst die hiesigen Tagesblätter einstimmig herfahren. Das Meisterstück C. M. v. Weber's hat seine Geschichte in Paris gehabt. Die Herren Castil-Blaze und Sauvage machten die Oper zuerst im Jahre 1824 für das Odeon zurecht; sie machte trotz der verkrüppelten Gestalt, dem Durcheinanderwerfen der Musikstücke, der unverantwortlichen Verstümmelung des Finales u. s. w. durch die nicht zu ertötende Macht der Musik dennoch ausserordentlichen Eindruck. Die *Opéra comique* nahm 1835 dasselbe Machwerk in ihr Repertoire auf. Endlich veranlasste im Jahre 1841 die königliche Oper eine wirkliche Uebersetzung des Textes von Kind durch Emilien Pacini; Berlioz schrieb Recitative dazu, und so kam der Freischütz zum ersten Male vollständig auf eine pariser Bühne. Vollständig? Es ist möglich, dass dieses bei den ersten Aufführungen 1841 der Fall gewesen; nachher, und namentlich bei der Wiederaufnahme dieser Bearbeitung im vorigen Jahre, fanden ebenfalls abscheuliche Verstümmelungen statt, welche den bekannten Process des Herrn von Tyskiewicz veranlassten. Berlioz wurde bekanntlich auch angegriffen; er rechtfertigte sich, und nach seiner Vertheidigung scheint es, dass schon 1841 die Opern-Direction eigenmächtig jene Verstümmelungen (namentlich des Finales) vorgenommen hatte.

Was auf dem *Théâtre lyrique* jetzt seit dem 26. Januar gegeben wird, ist fast ganz und gar der *Robin des Bois* von Castil-Blaze. Alle Namen der Personen der deutschen Oper sind verändert, Ottokar und der Eremit ganz hinausgewiesen. Im ersten Acte lässt sich die Anordnung der Musikstücke noch ertragen; die Arie Caspar's: „Schweig!“ ist in den dritten Act versetzt; das Terzett mit Chor: „O, diese Sonne“, bildet das Finale, und die Handlung bleibt im Ganzen so ziemlich dieselbe, nur dass nicht Kilian, sondern Samiel (*Robin*) den Vogel abschießt und dann grossmuthig eine Börse dem Dick (Kilian) zuwirft, worauf jedoch nicht dieser, sondern Richard (d. i. Caspar) die Couplets mit dem Lachchor singt, indem er Dick als Stellvertreter des Meisterschützen vorführt. — Der zweite Act hat das Duett und Aennchens (Nancy) Arie; dann ist ein Duett zwischen Tony (Max) und Anna (Agathe), wenn mir recht ist, aus der Euryanthe eingeschaltet. Nach dem Terzett in *Es* folgt die Scene in der Wolfsschlucht, welche in die Gebirge von Yorkshire nach England versetzt ist. Im Hintergrunde die Ruinen eines alten Schlosses. Samiel erscheint an der Stelle einer Bildsäule, welche der Blitz zerstört, und überreicht dem Caspar ein feuerrothes Pergament, welches Max unterzeichnen soll*). Max aber bleibt tugendhaft und zieht es vor, Reissaus zu nehmen, was dann Veranlassung zu dem Schluss-Tableau gibt, in welchem Max über Berg und Thal flieht, Caspar und ein Heer von Gespenstern hinter ihm her, und Samiel auf einer Felsen spitze diese neue wilde Jagd dirigirt.

Der letzte Act hat die grässlichste Misshandlung erfahren. Agathe beginnt mit der Cavatine. Aennchen plaudert mit ihr; ihre grosse Arie bleibt mitsammt „Nero, dem Kettenhund“ weg, aber die Brautjungfern erscheinen und singen ihr Lied. Dies alles geht auf einem freien Platze im Walde vor der Försterwohnung vor. Sobald die Mädchen die Bühne verlassen haben, erscheint Caspar (Richard), legt seine Büchse und ein Pistol auf den Tisch. Man muss wissen, dass der pariser Freischütz nur drei Freikugeln statt sieben gegossen hat. Caspar stellt einige gewissensbissige Betrachtungen an; eine von den drei Kugeln hat er an Max gegeben — wie, wenn er nicht käme um vor dem Schuss das Pergament zu unterzeichnen? Hier folgt die Arie aus dem ersten Acte.— Endlich kommt Max. Er hat seine Freikugel zur Rettung von Agathens Vater, auf den ein Eber eindrang, verschossen. Caspar hat, wie er sagt, die

*) Es ist immer merkwürdig, dass dieser Castil-Blaze'sche Freischütz 1824 und Scribe's und Meyerbeer's Robert der Teufel 1830 erschienen.
Die Redaction.

beiden anderen in seine Büchse und in sein Pistol geladen. Max beschwört ihn um die Büchse. „Gut — aber unterschreibe die Schrift!“ — Max durchläuft sie, schaudert und bleibt fromm. Caspar drängt ihn — da erscheint die rückkehrende Jagd. Der Jägerchor wird gesungen. Alles geht ab nach dem Schiessplatze, wo der Probeschuss um Agathe Statt finden soll. Max, der in Verzweiflung zurückgeblieben, wird zuerst aufgerufen; er wagt nicht, dem Ruf zu folgen. Caspar stürzt ab, man hört einen Schuss und jubelnden Zuruf. Der Brautzug tritt auf; Caspar führt Anna. Max ergreift das Pistol, das Caspar hat auf dem Tische liegen lassen (!), und will sich erschiessen, aber Aennchen schlägt das Rohr von der Stirn weg, es geht los, Caspar wird getroffen, Agathe fällt in Ohnmacht. Hier beginnt, wie in der deutschen Oper, das Finale, gibt die ersten 60 — 70 Takte desselben nicht ohne Risse wieder und springt dann mir nichts, dir nichts auf den Schlusschor in C-dur. Alles Dazwischenliegende hat der Teufel mit dem Caspar zugleich geholt. Das ist der pariser Freischütz!

Die Aufführung und auch die Ausstattung waren sehr mangelhaft. Ein paar hübsche Decorationen waren da; der Spuk in der Wolfsschlucht marionettenartig. Marchot (Caspar) hat schöne Stimmmittel, doch fehlt ihm die Höhe — das Trinklied muss er transponiren. Demoiselle Girard (Aennchen) war gar zu sehr französische Vaudeville-Soubrette. Mad. Deligne-Lauters, eine noch sehr junge Sängerin, hat eine wundervoll mächtige und umfangreiche Stimme, wie man sie selten, sehr selten findet. Aber Welch ein Gesang! Keine Spur von Kunst und Schule irgend einer Art, und von der Weber'schen Musik und deren Tiefe und Zartheit keine Ahnung! Die grosse Scene in E-dur hat sie geradezu gemisshandelt. Aber das Publicum hat wüthend geklatscht; die Kritik jedoch stellt das letztere sehr stark darüber zur Rede. — Die Composition schlug übrigens auch jetzt wieder durch, das Publicum war durchweg aufgeregt, das Duett von Agathe und Aennchen und der Jägerchor wurden *da capo* verlangt.

Den Gegensatz zu Weber's deutscher Romantik bildeten *Gli Arabi nelle Gallie* auf dem Theater der Italiener (am 30. Januar). Dies ist eine alte Oper vom Jahre 1828, vom Maestro Giovanni Pacini, den kein Mensch ausser Italien kennt und den man express nach Paris verschrieben hatte, um hier in seinen alten Tagen noch einen neuen Triumph zu erleben. Pacini ist im letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts in Sicilien geboren, fing sehr früh an zu schreiben und gehört zu den fruchtbarsten Opern-Componisten Italiens. Bis 1824 hatte er bereits 25 Opern auf

die kleineren Theater gebracht, darunter auch eine „Vestalin“, auch eine Art Norma: „Die Priesterin des Irmensul“, u. s. w. Von 1824 an lieferte er auch Arbeiten für Neapel, Mailand, Turin, Venedig u. s. w. und wurde 1834 Capellmeister des Herzogs von Lucca und Director des dortigen Conservatoriums. Die *Arabi* waren seine sechste Oper in Neapel, und ihr sind etwa noch ein starkes halbes Dutzend gefolgt. Zu einem Componisten ersten Ranges hat er sich aber auch selbst in Italien nicht erhoben; vollends über die Alpen hinüber hat sein Stern keine Strahlen gesandt. Weshalb hat man ihn am pariser Horizont heraufbeschworen? Das Buch der Oper ist so erbärmlich, dass selbst eine Preisbewerbung um das schlechteste nichts Schlechteres liefern würde. Die Musik hat auch nicht die leiseste Spur von Uebereinstimmung mit dem Texte oder der Situation, es ist fast durchweg trivial-melodische Leirerei.

Die grosse Oper hat Halévy's *Jüdin* wieder aufgenommen. Der alte Stamm des Publicums der *Académie de Musique* erinnerte sich, dass es gerade zwanzig Jahre her sei, dass die *Jüdin* zum ersten Male mit den Sternen Falcon und Nourrit aufgegangen. Die Falcon soll keine der späteren Darstellerinnen erreicht haben; ob aber Nourrit oder sein Nachfolger Duprez als Eleazar vollendet gewesen sei, darüber wurde gestritten. Jetzt hatten wir die Cruvelli und Gueymard — von vollendet Darstellung konnte also nicht die Rede sein, darüber schienen alle Verständigen einig, sowohl die verglichen konnten als die, welche jene dramatischen Grössen nicht gesehen hatten. Die Cruvelli ist immer dieselbe, das Erhabene streift an das Groteske, das Leidenschaftliche an das Maasslose. Gueymard soll, wie man mir versichert, Duprez vortrefflich copirt haben; er hatte allerdings schöne Momente, besonders da, wo mehr Ton und Stimme, als Vortrag und Kunst die Wirkung erzielen konnten. Die übrigen Rollen waren matt; zu einem wahrhaft künstlerischen Ensemble kann die grosse Oper noch nicht wieder kommen. Wo soll man das überhaupt jetzt suchen?

Kommen wir zur Concert-Musik. Die Concerte der Gesellschaft des *Conservatoire* gehen ihren hergebrachten Gang fort; es kommt dort weniger auf das Was, als auf das Wie an, und dieses, die Ausführung, ist immerfort vortrefflich. Die Programme bleiben bunt, z. B. im ersten Concerte (am 14. Januar) neben Beethoven's Sinfonie Nr. 7 in F (ausgezeichnet schön vorgetragen), einer Sinfonie in D von Mozart, dem Halleluja von Händel — ein altes Madrigal, eine Arie von Berton, und eine Clarinet-Phantasie von Leroy! — Im zweiten Beethoven's neunte

Sinfonie (der Chor besser als sonst, aber zu schwach), Motett von Bach und ein Adagio aus der vierten Sinfonie von Haydn, die Arie *Voi che sapete* aus Figaro und zum Schluss Rossini's Tell-Ouverture! — Im dritten Ouverture und Scene aus Iphigenie in Aulis von Gluck, Arie von Gretry, ein Quartettsatz von Haydn, von sämmtlichen Saiten-Instrumenten des Orchesters ausgeführt, Elsenchor aus Oberon, das Duett aus der Zauberflöte, *A-dur-Sinfonie* von Beethoven.

Neben dieser ersten Concert-Gesellschaft, die etwa seit dreissig Jahren besteht und ihr unbestrittenes Verdienst hat, für Paris durch die Einführung der Compositionen der grossen deutschen Meister, für ganz Europa durch die gewissenhafte Treue und technische Vollendung der Ausführung, erhalten sich seit einigen Jahren die Gesellschaft der *Sainte Cécile* und die *Société des jeunes Artistes du Conservatoire*. Die erstere hat, nicht zu ihrem Vortheil, statt des Herrn Seghers jetzt Herrn Barberoux, übrigens auch einen tüchtigen Musiker, wenn man bloss aufs Handwerk sieht, zum Dirigenten; die zweite Herrn Pasdeloup. Ansprüche an eigentlich künstlerische Bedeutung kann nur die erstere machen.

Das meiste Aussehen in den Cäcilien-Concerten hat eine neue Sinfonie von einem jungen Componisten Georges Mathias gemacht; sie wurde in dem Concerte, welches bloss neuen Compositionen gewidmet ist, zuerst aufgeführt und in einem späteren wiederholt. Sie gefällt mit Recht. Der Componist folgt den classischen Mustern und hält sich durchaus fern von Berlioz'scher Phantastik, ohne jedoch nüchtern und trocken zu werden, wenngleich es mir scheint, dass die gewandte Behandlung der Form und das musicalische Wissen in seinem Werke höher stehen, als die Erfindung. Allein bei den jetzigen Zuständen der Musik und den Ausschweifungen der Himmelsstürmer oder Babels-thurmbauer halte ich dies unbedingt für einen Vorzug, da die Themen und besonders ihre Ausspinnung doch auch von wirklichem Talent zeugen. Die Sinfonie hat vier Sätze, die Haupt-Tonart ist *D-dur*. Das Thema des ersten Allegro ist bedeutend, es tritt frei und frisch auf und verschlingt sich sehr bald in artige Imitationen. Der zweite Theil nimmt einen sehr lebhaften Schritt, und der Schluss ist feurig und glänzend. Ein *Allegretto scherzando*, *G-moll*, $\frac{2}{4}$ -Tact, ein sehr hübsches, sauberes, zierliches Stück, Mendelssohn's Sachen in ähnlicher Gattung zu vergleichen, zeigt, wie diese, den gebildeten und maasshaltenden Musiker. Das *Andante* in *Es-dur con sordini* hat eine sanfte, romanzenartige Melodie, welche sehr ansprach. Das *Finale* sprüht in ruheloser Bewegung gar helle Funken und ist dabei sehr gut

gearbeitet. Kurz, die ganze Sinfonie ist ein erfreuliches Zeichen des Fortschrittes dieser Kunstgattung in Frankreich; hier ist wenigstens das allein richtige Streben, die Instrumental-Musik aus sich selbst und aus selbstständigen Motiven zu entwickeln, unverkennbar, und der Abweg des Realismus ist glücklich gemieden.

Georges Mathias ist außerdem ein tüchtiger Pianist, aber auch als solcher war er nur seinen genauerer Freunden bekannt. Er hat als echter Künstler lange im Stillen gearbeitet, ohne sich um Reclame und Connexionen zu kümmern. Nach dem Erfolge, den er mit der Sinfonie errungen, ist er auch mit einer Sonate für Pianoforte und mit einem Trio für dasselbe und Violine und Cello hervorgetreten; ich habe diese Clavier-Compositionen nicht gehört, man sagt aber auch von ihnen nur Gutes.

In einem anderen Cäcilien-Concerte hörten wir von bedeutenderen Stücken Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und Mozart's *Es-dur-Sinfonie*; auch lernten wir da einen Landsmann, Herrn Stockhausen, kennen, dessen schöner Bariton, gehoben durch treffliche Schule, Aufsehen erregte. Im letzten Concerte Beethoven's Egmont-Ouverture, Mozart's *G-moll-Sinfonie* und Weber's Preciosa. Dass aber die Cäcilie auch anfängt, wie das Conservatoire, sich ein bestimmtes Repertoire zu bilden (wie die vielen Wiederholungen von Stücken, welche im vorigen Jahre aufgeführt wurden, beweisen), können wir nicht billigen.

Die *Jeunes Artistes* haben kürzlich eine Sinfonie von Charles Gounod aufgeführt, von welcher man mit Ehren spricht. Ein Journal, welches die Freundschaft etwas weit treibt, sagt sehr naiv: „Der Name des Componisten wird ohne Zweifel einst neben Haydn, Mozart und Beethoven prangen, *s'il ne s'arrête pas en chemin*“ (wenn er nicht unterwegs stecken bleibt). Paris hat also jetzt in Gouvy, Gounod und Mathias drei Componisten, welche die reine Sinfonie, nicht die Berlioz'sche Zwittergattung, cultviren.

B. P.

Deutsche Tonhalle.

Auf die Composition nachstehenden Gedichtes für den Männergesang setzt der Verein, und zwar für diejenige den Preis von zwölf Ducaten hiermit aus, welcher die zu wählenden Herren Preisrichter diesen Preis (wobei ein Geschenk des Herrn Fr. Götz hier mit sieben Ducaten) zuerkennen.

Indem wir geehrte deutsche Tondichter zur Preisbewerbung einladen, stellen wir denselben beliebig andere Eintheilung dieses zum Gebrauche für Männergesang-Vereine durchzucomponirenden Sanges, ohne Begleitung und ohne Schwierigkeiten der Ausführung, anheim und ersuchen, die Bewerbungen vor dem Monat August d. J. in Partitur der „Deutschen Tonhalle“ frei

hieher zuzusenden, versehen mit einem deutschen Spruche nebst einem versiegelten Zettel, in welchem Namen und Wohnort des Verfassers und aussen auf demselben, unter dem nämlichen Spruche, ein Tondichter benannt ist, welchen der Einsender als Preisrichter wählt. Näheres in den Vereins-Satzungen.

Mannheim, im Leitzmonat 1855.

Der Vereins-Vorstand.

Gott, Vaterland, Liebe.

Solo. Blauer Himmel wölbt sich oben
In der Sonne Strahlenschein;
Lasst uns froh den Schöpfer loben,
Der uns schuf, Ihm nah' zu sein.
Gott, den unser Geist erkannt,
Schworet zu mit Herz und Hand!

Chor. Gott u. s. w.

Hehr, wie Orgeltöne prächtig,
Dieser Schwur zum Himmel drang.
In der Sprache rein und mächtig,
Welcher gleich noch keine klang.
Deutsche Sprache, deutsches Land,
Unser Seelen starkes Band! —
Da zu dir mit Wort und Wehre,
Vaterland, wir alle stehn,
Sei uns heilig deine Ehre,
Siegreich soll dein Banner wehn!
Wort und Leben dir zum Pfand,
Dir, o theures Vaterland!

Solo. Ehre ihm und allem Schönen,
Was als schön dem Herzen gilt;
Doch vor Allem lasst uns krönen
Deutscher Frauenliebe Bild.
Schmach dem Manne, der das Band
Edler Frauenhuld verkannt!

Chor. Schmach u. s. w.

Unsre Herzen zu verklären,
Glühn in Liebe Wort und That.
Lasst im Bruderbund uns schwören,
Stets zu schützen ihren Pfad!
Schwört der Liebe Treubestand,
Ehre Gott und Vaterland!!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Sonntag, den 25. März, in dem Concerte des Männergesang-Vereins zum Besten der Ueberschwemmten am Niederrheine, war der grosse Casinosaal so voll, wie wir ihn noch nie gesehen haben, so dass eine grosse Anzahl Menschen an der Casse zurückgewiesen werden musste, ein bei Concerten in der That seltener Fall. Der Verein sang ein Dutzend seiner besten Lieder, unter denen wir den trefflichen Vortrag von Mendelssohn's „Wasserfahrt“, Zöllner's „Doppelständchen“ und der Silcher'schen Volkslieder auszeichnen müssen. Zwischen den Liedern regten die ausserordentlichen Leistungen des eifjährigen Pianisten Arthur Napoleon, welcher seine Mitwirkung auf sehr freundliche und uneigennützige Weise zugesagt hatte, das Publicum zu einer wahren Begeisterung für das wunderbare Talent des liebenswürdigen Knaben auf. Uns fiel, ausser dem vollendeten Vortrage der Thalberg'schen Moses-Phantasie, noch besonders der wirkliche Humor auf, mit welchem das Kind den Carneval von Venedig von J. Schulhoff vortrug, um so mehr, da an der Composition dieses Dings natürlich nichts ist, was anziehen könnte.

Morgen, Sonntag, den 1. April, werden wir durch die Aufführung der grossen *Missa solemnis* in *D-dur* von Beethoven, welche die Concert-Gesellschaft unter Hiller's Leitung im grossen Casinosaale veranstaltet, einen herrlichen Genuss haben.

Köln. Die leipziger Neue Zeitschrift für Musik lässt sich von hier schreiben, dass Wagner's *Lohengrin* hier einen ungeheuren Enthusiasmus erregt und übervolle Häuser gemacht habe. Hier ist der Auszug aus dem Theater-Journal, zur Würdigung von dergleichen Correspondenzen.

Vorstellungen von *Lohengrin* und *Tannhäuser*
in der Theater-Saison 1854—55.

1855.

Januar	11. <i>Lohengrin</i> Thlr. 245, 12, 6 (zum ersten Male.)
	14. <i>Lohengrin</i> „ 400, —, —
	16. <i>Lohengrin</i> „ 161, 2, 6
	19. <i>Lohengrin</i> „ 135, 15, —
	21. <i>Lohengrin</i> „ 268, 17, 6
	26. <i>Lohengrin</i> „ 112, 17, 6
Februar	6. <i>Lohengrin</i> „ 115, 10, —
	8. <i>Tannhäuser</i> „ 67, 27, 6 (zum 1. Male in dieser Saison.)
	11. <i>Tannhäuser</i> „ 179, 17, 6
	16. <i>Lohengrin</i> „ 68, 2, 6
	18. <i>Tannhäuser</i> „ 225, 27, 6
	22. <i>Lohengrin</i> „ 207, 15, —
	26. <i>Tannhäuser</i> „ 61, 4, —

Da nun das hiesige Haus, wenn es vollständig besetzt ist, 550 bis 580 Thlr. einträgt, so sieht man, dass die Oper *Lohengrin* nur Ein Mal (am 14. Jan.) eine gute, dagegen drei Mal nur eine halbe, fünf Mal nur eine Viertels-Einnahme und darunter gemacht hat. Nach Berechnung der Tageskosten an Gage, Hausmiethe, Orchester u. s. w. und der Anschaffungs- und Ausstattungskosten bleibt von den circa 1720 Thlrn. der neun Vorstellungen nur ein sehr geringer Nutzen für die Direction, ja, nach Aussage derselben sogar ein Deficit. — Die Einnahme-Ziffern vom *Tannhäuser* bedürfen keiner Erläuterung.

Arthur Napoleon hat am Donnerstag den 29. März in Bonn Concert gegeben und, wie überall, bei Kennern und Laien Enthusiasmus erregt. In demselben Concerte trug Fräul. Hermine Mann, Schülerin des Herrn E. Koch und der Rheinischen Musikschule in Köln, zwei Arien von Mozart (aus Figaro's Hochzeit, in *F-* und *C-dur*) und einige Lieder von Lindblad mit schöner Stimme und vielem Ausdruck vor, so dass sie nach jedem Stücke lebhaften Beifall ärntete.

Man schreibt uns aus Lüdenscheid allerlei Rühmliches über ein Concert, welches Herr Eduard Hetz aus Crefeld, Pianist, zu einem wohltätigen Zwecke im erstgenannten Orte veranstaltet hat. Herr Hetz wird Schüler von Al. Schmidt, Rungenhagen und Bach (in Berlin) und von Liszt genannt. Er phantasirte unter Anderem über neun aufgegebene Themata, welche er zugleich verarbeitete. Der Schluss des Berichtes lautet wörtlich: „Zum Schluss brachte Herr Hetz seine Phantasie „*Bataille de Waterloo*“, in welcher der Ungestüm der andringenden französischen Garden, die heldenmuthige Standhaftigkeit der Engländer, die endliche Entscheidung durch Preussens Hülfe mittels geschickter Benutzung der National-Melodien malerisch dargestellt wurde. Eine solche Schlacht-Darstellung erfordert aber Instrumente, die kräftig genug sind, Widerstand zu leisten, damit sie am Schlusse nicht mit Trümmern von zerbrochenen Hämtern, mit zerrissenen Saiten und klappernden

Tasten übersät sind, wie das Schlachtfeld mit Trümmern von Wagen, Laffetten und Soldaten, deren Herz im Tode brach.“ (!!)

In Breslau führte man in einem Extra-Concerte der Theater-Capelle Beethoven's neunte Sinfonie auf mit Hinweglassung des letzten Satzes. Herr Musik-Director Hesse dirigierte. Fräul. Wilhelmine Neruda trug in demselben Concerte das Violin-Concert von Mendelssohn vor und nach der Sinfonie die Othello-Phantasie von Ernst.

Herr Concertmeister Joachim in Hannover hat auf seinen Wunsch einen längeren Urlaub, man sagt von $2\frac{1}{2}$ Jahr, erhalten; er wird jedoch während dieses Zeitraumes auf den Wunsch des Königs sein Gehalt fortbeziehen und zur Concert-Saison einige Monate in Hannover anwesend sein. — Herr Hoftheater-Director von Perglass hat seine Entlassung nachgesucht und erhalten.

In Karlsruhe ist Wagner's Tannhäuser gegeben worden (zunächst drei Mal).

Fräul. Agnes Bury gibt gegenwärtig in Leipzig Gastrollen.

In Hamburg werden Ende März die letzten Vorstellungen des dortigen Stadttheaters sein; die Bühne wird dann einige Monate geschlossen werden und die Gesellschaft, deren Contracte gelöst sind, sich zerstreuen. Unter welchen Verhältnissen und Bedingungen die neue Unternehmung der Theaterleitung abgeschlossen und wer sie erhalten wird, ist bis jetzt noch nicht bestimmt.

Nach den „Hamburger Nachrichten“ (Rob. Heller) hat in Hamburg ein Herr Humbser, ein mit gewerblichem Berufe dort eingebürgerter Baier, als Gomez in Kreutzer's „Nachtlager“ ein überaus gelungenes dramatisches Debut gemacht. Er feierte in dieser Nebenrolle einen ganz ungewöhnlichen Triumph.

Die deutsche Oper des Herrn Röder setzt ihre Vorstellungen in Antwerpen und in Gent fort. Ein neues belgisches Blatt: „Le Guide musical“, schreibt u. A.: „Wir haben am 13. eine schauerliche (formidable) Oper von R. Wagner gehabt; Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg, ist ihr sonderbarer Titel. Trotz der zahllosen Schwierigkeiten der Partitur hat sich unser Orchester (unter der Direction des Capellmeisters der deutschen Oper, Herrn Laudien) ehrenvoll aus der Affaire gezogen. Unglücklicher Weise ist das Sujet des Werkes so unbedeutend, wir könnten selbst sagen: so langweilig, dass nur der Reiz der Musik die Zuschauer fesseln kann. Die Gesang-Partie liess zu wünschen übrig, mit Ausnahme von Herrn Becker und Fräul. Günther. In der Wiederholung am 16. März war das Ensemble besser.“ — Es bleibt immer ein Verdienst des Herrn Röder, dass er Wagner's Opern zuerst im Auslande bekannt macht. Aus dem Verfolg des Berichtes ersehen wir, dass Don Juan, Flotow's Martha und C. Kreutzer's Nachtlager in Granada am meisten gefallen haben. In Gent waren ebenfalls Don Juan und Martha die beiden ersten Vorstellungen.

Bei der Bewerbung um den grossen Compositions-Preis in Brüssel wird, wie in Paris, gewöhnlich der Text einer Cantate zu Grunde gelegt. Auch für diesen wird ein Concours eröffnet. Für dieses Jahr sind dazu 65 Gedichte eingesandt worden; unter ihnen haben sieben und fünf je einen und denselben Verfasser!

Thalberg hat am 13. Februar in Neapel öffentlich gespielt und Alles entzückt. Er wird nächstens auf einige Zeit nach Wien und dann auf vier Monate nach Brasilien gehen.

Ankündigungen.

CANONS ET FUGUES

dans tous les tons majeurs et mineurs
composés pour le Pianoforte par
Auguste Alexandre Klengel.
Première partie. 24 Canons et 24 Fugues.
Deuxième partie. 24 Canons et 24 Fugues.

Leipzig, Verlag von Breitkopf und Härtel.
Preis jeder Abtheilung 5 Thaler.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musicalienhandlungen.

Von diesem Meisterwerke deutscher Tonkunst ist so eben der erste Theil erschienen, welchem der zweite in etwa zwei Monaten folgen wird. Ueber seine Wichtigkeit und Bedeutung ist unter denen, die es kennen zu lernen Gelegenheit hatten, nur Eine Stimme. Jüngere Musiker und alle diejenigen, welchen eine solche Bekanntschaft nicht zu Theil geworden, werden sich durch das Vorwort des Herrn Musik-Directors Hauptmann am sichersten von dem Inhalt und Werthe des Werkes unterrichten. Besondere Abdrücke dieses Vorwörtes stehen denjenigen, welche sich dafür interessiren, gern zu Dienst.

Leipzig, im März 1855.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musicalien

aus dem Verlage von

PIETRO MECHETTI sel. Witwe in Wien.

Dont, J., Op. 17. Leichte Uebungen für zwei Violinen in allen Erhöhungs- und Vertiefungszeichen. 3. u. 4. (letzter) Theil. à 20 Sgr.

Hoven, J., Op. 49. Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Sgr.

Jungmann, A., Op. 57. Barcarole für Pianoforte. 15 Sgr.

Kafka, J., Musicalische Illustrationen f. Pfte. 3 Hefte. à 15 Sgr. Op. 38. Ihr Bild. — Die Sprache der Sterne.

Op. 39. Gleichgültigkeit. — Liebesklage.

Op. 40. Abendlied. — An mein Herz.

Metzger, J. C., Op. 26. Fantaisie pour Piano sur des motifs de „L'étoile du Nord“ de Meyerbeer. (Anthologie musicale, Cah. 50.) 20 Sgr.

Nottebohm, G., Op. 15. La Contemplative. Impromptu p. Piano. 10 Sgr.

Pacher, J. A., Op. 31. Souvenir du carnaval. Valse brillante pour Piano. 15 Sgr.

Plachy, W., Op. 109. Les Colibris. 36 Morceaux favoris, transcrits dans un style facile, pour Piano. Cah. 1, 2. à 10 Sgr.

Richter, J., Op. 6. Lerchensang. Nocturno für Pianoforte. 10 Sgr.

Rufinatscha, J., Op. 7. Zweite Sonate (C-dur) für Pianoforte. 1 Thlr. 10 Sgr.

Schlaeger, H., Op. 3. Der König auf dem Thurme von L. Uhland, für Bassstimme m. Begl. d. Pfte. 10 Sgr.

Waldmüller, F., Op. 80. Feuilles théâtrales. Collection de fantaisies p. Piano à 4 mains sur des Opéras favoris.

Cah. 10. „L'étoile du Nord“ de Meyerbeer. 15 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.