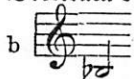


wagt man jetzt gewöhnlich junge Männer und Mädchen erst wenn sie ganz erwachsen sind, einem eigentlichen Gesanglehrer anzuvertrauen, und verlangt häufig von diesem, daß er sie in kürzester Zeit, oft nur in wenigen Monaten, befähige hübsch vorzusingen. Bedenkt man nun, wie vieler Zeit es bedarf, um auf irgend einem Instrumente etwas leisten zu können, und wie wenig man im Allgemeinen der menschlichen Stimme Zeit zu ihrer Ausbildung gönnt, so darf man sich durchaus nicht wundern, wenn unsere Sänger und Sängerinnen in jeder Beziehung den damaligen Gesangkünstlern in ihren Leistungen nachstehen müssen.

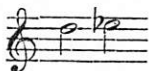
Es würde sicher nicht wenig zur Förderung und Hebung der Gesangkunst beitragen, wenn begabte Kinder, wie es in früheren Zeiten geschah, mit erforderlicher Vorsicht und Geschicklichkeit möglichst früh schon im Gesange unterrichtet würden. So gleichsam für ihre Kunst erzogen und derselben ihre besten Kräfte zuwendend, würden sie weit höheren Anforderungen genügen und eine ganz andere künstlerische Vollendung erreichen können, als wir fast durchgängig jetzt bei unseren Gesangkünstlern zu finden gewohnt sind. Solche Kinder könnten dann in dem Alter, in welchem gegenwärtig der Gesangsunterricht meist erst begonnen wird, schon alle technischen Schwierigkeiten größtentheils überwunden haben und hauptsächlich der ästhetischen Seite ihrer Kunst sich zuwenden. Namentlich bei Mädchen, deren Gesangsorgane sich während der Entwicklung nicht in so auffallender Weise verändern wie bei Knaben, würde ein möglichst frühes Beginnen des Unterrichts höchst nützlich sein. Nur die unnatürliche und anstrengende Weise unseres gegenwärtigen Gesangstudiums ist auch hierin wieder Schuld, daß ein Grundsatz, der in Erlernung aller Künste, ja sogar aller anderen Zweige der Musik Geltung und Anwendung findet, in Bezug auf die Gesangkunst allgemeines Vorurtheil gegen sich hat. —

Zum Schlusse möchte ich noch auf eine höchst interessante Beobachtung des Professor Helmholtz aufmerksam machen, die das Sangbare oder Unsangbare eines Stückes theilweise erklärt und, wenn sie erst hinlänglich bekannt und von Musikern gewürdigt werden wird, für die Gesangscomposition höchst nützlich werden kann.

Mit jedem Tone hören wir nämlich zugleich noch mehrere Neben- oder Obertöne, die wir aber mit demselben nur als einen Ton empfinden, der, je nach der Zahl und Stärke dieser mitklingenden Töne, dadurch an Klangreichtum gewinnt oder verliert. Bekanntlich kann man keinen Ton singen, ohne daß derselbe den Klang irgend eines Vocales annimmt. Nun aber besteht jeder Vocal aus einer charakteristischen Reihe von Tönen, nämlich dem Grundton und höheren Nebentönen, und der Charakter des Vocals wird durch das stärkere Mittönen eines oder mehrerer dieser Obertöne bestimmt. Es klingen aber mehrere solcher Obertöne (die stets der bekannten akustischen Tonreihe angehören) und diese auch stärker mit dem Grundton mit, wenn der demselben zugehörige Vocal darauf gesungen wird, und die Obertöne tragen nur dann besonders zur Klangvermehrung eines Tones bei, wenn die dem Vocale entsprechende Note zu den Obertönen des Grundtones gehört. Singt man z. B. das tiefe



b mit dem Vocale u, so wird es weit voller klingen



als mit i, welches auf d und es am Schön-

sten tönt, und so hat jeder Ton der Stimme einen bestimmten Vocal, mit dem gesungen er einen volleren Klang erhält. Liegen also die Textesworte eines Liedes so günstig, daß die Vocale größtentheils mit denjenigen Tönen der Melodie zusammen treffen, auf denen ihre Obertöne am Besten mitklingen, so läßt es sich natürlich schöner und leichter singen.

Möchte das hier Besprochene dazu beitragen, die in Bezug auf die Gesangkunst und deren Studium vielfach herrschenden Vorurtheile und Ansichten in Etwas zu widerlegen und zu berichtigen, die Entdeckungen und Fortschritte auf diesem Gebiete weiter zu verbreiten und die besondere Aufmerksamkeit derer nach zu rufen, denen die Ueberwachung oder Ausbildung einer Stimme anvertraut ist. —

Concertmusik.

Joachim Raff, Op. 103. Jubelouverture für großes Orchester. Leipzig. Rahnt. Preis: Part. 2 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen vom Componisten 1 Thlr. 7½ Ngr.

Das vorliegende Werk wurde hier zum ersten Male (im zweiten Enterpe-Concert am 8. Novbr.) zu Gehör gebracht, und bemerkten wir schon damals, daß, obgleich im Ganzen die Ausführung recht gut schien, dennoch manche Intentionen des Componisten uns entgangen sein dürften. Jetzt nach genauem Studium der Partitur müssen wir gestehen, daß noch bei Weitem mehr, als wir vermuthen konnten, in der Wiedergabe nicht zur Geltung gelangte, namentlich aber zufolge des viel zu starken Hervortretens der Violinpassagen, welchen vom Componisten selbst nur eine secundäre Rolle zugetheilt ist, während die Gesangstellen der Blasinstrumente, zumeist aber die in der mittleren Lage, oft gänzlich verloren gingen. Die Ouverture ist freilich, wie wir eben in derselben Besprechung andeuteten, nicht die gediegenste Schöpfung Raff's, aber dennoch darf sie, wie uns die Partitur belehrt, immerhin mit zu den wirkungs- und glanzvolleren Instrumentalsätzen der Gegenwart gezählt werden. So viel uns bisher von dieses sehr begabten Componisten Werken bekannt geworden ist, scheint uns in Raff's Productionskraft weniger das frei poetische, aus innerlicher Gemüthsanregung hervorgehende Schaffen, als vielmehr die auf vollständigster Beherrschung des Materials basirende Reflexion eines Mannes von großer geistiger Ausbildung vorzuwalten. Raff, so will es uns bedünken, componirt überhaupt nicht, weil er sich von der ganzen Macht der Seele dazu gedrängt fühlt, sondern weil er es kann und will; die angewandte Form scheint bei ihm kein unwillkürlicher Ausdruck der poetischen Idee, sondern von vorn herein von ihm gewählt, weil sie seinen beabsichtigten Combinationen die beste Gelegenheit giebt. Unter den Tonsetzern der Jetztzeit gehört Raff unstreitig zu den Helden des Könnens und Wissens, und die Thätigkeit seiner Energie ist so groß, daß sie ihm mitunter selbst die Poesie zu ersetzen sich im Stande erweist.

Auch in dieser Ouverture leuchten uns vornehmlich seiner Combinationsgeist, gebildeter Geschmack und absolute Herrschaft über die Technik der Kunst entgegen. Die zwei Themen, so wie die Nebenmotive und die Figuration sind nicht eigene Erzeugnisse, sondern von Außen herangezogen. Aber ihre Verwendung, Durchführung und gegenseitige Verwebung zeugen von der Geschicklichkeit eines Meisters, der mit Selbstbewußtsein auf sein Ziel — den Effect — lossteuert. Künstliches Harmoniegewebe, auf welches sich wohlberednete contra-

punctische Zeichnungen fügen, sowie fein durchdachte, wirkungsvoll einander entgegengesetzte Nuancen der reichsten Instrumentalmalerei sind die Hauptmittel — aber auch die Haupttendenz des ganzen Werkes, und beständigen, mehr vielleicht als in allen übrigen Compositionen Raff's, was wir oben über den Charakter derselben gesagt haben. — J. v. A.

Correspondenz.

Leipzig.

Das neunte Euterpe-Concert (für Kammermusik) am 21. Febr. bot in seinem Programm eine reiche Abwechslung, indem folgende Werke zu Gehör gebracht wurden: Trio (D-moll) für Pianof., Violine und Violoncell von Mendelssohn, vorgetragen von Fr. Anna Mehlig und den HH. Röntgen und Grabau; Chaconne für Violine von Bach, vorgetragen von Fr. Röntgen; zwei Lieder: „Der Fischer“ (von Stähe) und „Nachtgesang“ („Mein Liebchen, wir saßen beisammen“ von Heine) für Alt mit Begleitung von Violine und Pianof. von Hauptmann, gesungen von Fr. Martini; drei Stüde für Pianoforte: Berceuse von Chopin, „Warum?“ von Schumann, „Danklied nach dem Sturm“ von Fenselt; Ständchen für Alt solo und Frauenchor von Schubert und Septett (Op. 74) für Pianof., Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncell und Bass von Hummel, vorgetragen von Fr. Mehlig und den HH. Guttberlett, Diethe, Vormann, Haubold, Grabau und Bachhaus. Daß die meiste Anziehungskraft für uns diesmal die Vorträge von Fr. Mehlig hatten, brauchen wir wohl nicht erst ausdrücklich zu betonen, nachdem die hohe Bedeutung der genannten Künstlerin seitens der Kritik außer Zweifel gestellt ist. Die Vorträge ihres Spieles, klare und geistvolle Technik, sowie sichere, consequent durchgeführte Auffassung, mit einem Wort, äußere und innere künstlerische Abrundung traten auch diesmal überall zu Tage. Was freilich die Wiebergabe des Chopin'schen Stüdes betrifft, so fehlte zwar auch hier jene einheitliche Auffassung nicht, der als solcher Verechtigung zugestanden werden muß, doch halten wir die Zartheit, gleichmäßige Ruhe und durchsichtige Glätte, wodurch sich Fr. Mehlig's Spiel charakterisirte, dem Rubato des Chopin'schen Naturells gegenüber, welches ihrer künstlerischen Eigenthümlichkeit und Anschauung wenig sympathisch erscheint, für die hier nicht zutreffende Interpretation. Bei der Schumann'schen Composition hingegen wäre etwas mehr contemplative Sinnigkeit, sowie zarteres Auftragen der stärkeren Schattirungen — wir denken hierbei hauptsächlich an eine motivische Fortschreitung des Basses — wünschenswerth gewesen. — Fr. Mehlig wurde vom Publicum bei ihrem Erscheinen empfangen und außerdem mit Beifall überschüttet, was sie zur bereitwilligen Zugabe der „Campanella“ von Liszt veranlaßte. — Fr. Martini sang die Hauptmann'schen Lieder, zu denen Fr. Röntgen die Violinpartie zart und wohl nuancirt durchführte, sowie das Alt solo im Schubert'schen Ständchen, wenn auch weniger lebhaft, doch so wohlklingend und correct, daß sie das Publicum dafür durch Beifall und Hervorruf belohnte. Auch der Frauenchor war im Allgemeinen befriedigend und setzte nur die Worte „leise, leise“ meist so herzhast ein, daß man ihm dieselben nicht recht glauben konnte. — Die Bach'sche Chaconne fand in Fr. Röntgen einen recht aner kennenswerthen Darsteller, der seine schwierige Aufgabe mit Sicherheit bewältigte und sich gleichfalls ehrender Auszeichnungen seitens des Publicums zu erfreuen hatte. — Das Hummel'sche Septett ließ zwar in Bezug gleichmäßiger Füllung und Stärke des Klangs und fester Intonation in der Oboe und dem zu discreten Horn mitunter Einiges zu wünschen, wurde aber sonst lebendig und mit gut nuancirtem Ausbrude vorgetragen.

Im siebzehnten Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses wurden am 23. v. M. von Orchesterwerken die achte Symphonie von Beethoven und die Ouvertüren zu Cherubini's „Medea“ und zum „Oberon“ ausgeführt. Im zweiten Sage der im Allgemeinen mit großer Frische behandelten Beethoven'schen Symphonie hätten wir nur die Accordwiederholungen der Bläser weniger trocken gestoßen und das Pizzicato des Streichorchesters noch voller und klingender gewünscht, auch blühten uns die beiden letzten Sätze, wenigstens die (schon wiederholt wegen Verschiedenartigkeit der Tempo-Ansichten zum lebhaften Zankapfel gewordene) Choralrezepte Menuett um ein Gerings nicht lebhaft und feurig genug. Hervorgehoben zu werden verdient dagegen unter vielem ausgezeichnet Ausgeführten die sehr geschickte Behandlung der Hörner im Trio der Menuett. — Cherubini's Medea-Ouverture (beiläufig die schwächste Nummer der überwiegend in Gluck'schem Geiste gehaltenen Oper) hätten wir — trotz aller in derselben darzustellenden Leidenschaftlichkeit — im zweiten Thema etwas breiter gewünscht, welches durch Festhalten des ersten Tempos in die Gefahr gerieth, einen mehr heiter-leichtfertigen als feinsinnig-empfindungsvollen Eindruck zu machen. — Am Vorzüglichsten wurde die Oberon-Ouverture dargestellt. Nur die ersten Eintritte der Holzbläser und Trompeten hätten im Interesse der beabsichtigten Illusion wol noch zarter und wie aus weiter Ferne herüberklingend behandelt werden können. —

Fr. Erna Dorschard aus Berlin sang mehrere alt- und neitalienische Piecen, die berühmte Kirchenarie von Strabella, das Pergolesesche „Tre Giorni“ und „Ogni Sabato“ von Corbighiani. Fr. B. verfügt über einen wohlklingenden und meist wohl ausgeglichenen Mezzosopran von ziemlich bedeutendem Umfange, welcher nur dann nach und nach schärfer wird, wenn die Sängerin längere Zeit so zu sagen in einem Athem singt oder richtiger bezeichnet, nicht Gelegenheit hat oder nimmt, die einzuathmende Luft ruhiger, resp. tiefer in die Lungen hinabzuziehen und dort den die Schönheit des Tones beeinträchtigenden Theil derselben zurückzuhalten und aufzusparen. Hierin besteht beiläufig ein Hauptmangel vieler heutiger Sänger, der sich durch das eben angebeutete Verfahren, wie Ref. aus vielseitigen Beobachtungen erfahren hat, vortreflich heben läßt und auch Organe von schlechtem Klange wohlklingender macht, wenn dasselbe unter intelligenter Anleitung ausdauernd genug geübt wird. Alle nach kurzen Pausen eingesetzten Töne waren dagegen bei Fr. B. von wohlthuendem, oft bestechend schmelzendem Wohlklinge und in Bezug auf Verbindung und Volumen wohlgeschult und ausgeglichen, auch die Aussprache des Stalienischen war meist deutlich und weich. Der Vortrag war weniger tief als wohlberechnet und gefällig, übrigens, um gerecht zu sein, nicht ohne sinnige und geschickvolle Züge in der reservirten Darstellung der Strabella'schen Arie. Was das einfach-schöne Volkslied von Pergoleses betrifft, so vermochten wir uns mit dem übermüthig-originellem Auseinanderreißen desselben in einzelne Brillant-Momente nicht zu befremden; eher schon war der sonst recht schätzenswerthe Humor der Sängerin in dem Corbighiani'schen Stüde wegen der reizenden Raitetät einzelner Stellen des Textes am Plage. Diese leicht-gefällige und originell-humoristische Behandlung verfehlte natürlich nicht, das Publicum zu elektrisiren und zu lebhaftem Beifall und Hervorruf zu veranlassen. —

Eine schätzenswerthe Instrumental-Leistung waren die Violinvorträge des Hrn. Kammermusikus Joseph Walter aus München. Er verbindet mit sauberer und thätiger Technik einen nicht großen aber klaren und klingenden, wohlthuenden Ton, denn einige Schwabungen in den ganz hohen Tonlagen waren ersichtlich der auf die Stimmung drückenden Temperatur zur Last zu schreiben. Für das ziemlich matte Adagio des Spohr'schen Gdurconcerts genügte allerdings seine feine, sensible Behandlung nicht an Stelle des großen und tief-empfindungsvollen Tones, durch den es Spohr gelang, für die ganze Dauer dieser Stüde das Interesse wärmer zu fesseln, ebenso wäre in dem letzten o r