

schläge, Schutz der Autorenrechte etc. etc. nachzulesen. Ein Reichthum von Material liegt in diesem Buche aufgespeichert, das nur eine lange Lebenserfahrung zu sammeln, nur ein klarer Verstand zu sichten, eine künstlerische Hand anziehend zu machen vermochte. Mit bewundernswerther Ruhe und Würde faßt der Autor jeden ihm sich aufdrängenden Gegenstand in's Auge, jedem wird er gerecht nach bestem Wissen und Gewissen. Die schonungslose Objectivität seines Urtheils bezeugt sich am Besten und Schärfsten in folgender Charakteristik seines Bruders Emil Devrient. „Emil Devrient stand auf dem Gipfel seines Ruhmes, seiner Beliebtheit, von der ganzen Theaterjournalistik gepriesen. Er hatte sein Rollenfach wenig nach den Helden zu, mit Tell, Coriolan u. s. f. erweitert, wesentlich war er in dem der jugendlichen und edlen Repräsentationsrollen verblieben, ohne daß eine Abnahme jugendlicher Erscheinung und Anmuth, jugendlicher Stimmbiegung bemerkbar gewesen wäre; ohne daß solche auf ein Jahrzehnt hinaus in Aussicht standen. Emil Devrient sollte das erste deutsche Beispiel von der Erhaltung der Jugendlichkeit geben, die man an französischen Talenten, wie Fleury und Firmin so lange gepriesen hatte“). Der schauspielerische Ehrgeiz, welcher sein Leben vollständig beherrschte, ließ ihn jede Sorgfalt, jede Entbehrung, welche dieses Resultat erforderte, ebenso willig bringen, wie er sich unermüdligen Studien und Uebungen unterzog, um seine Stimme und Sprache, seine Darstellungseffekte bei unverändertem Schilff zu erhalten. Hierin und nicht in Anderem hätten seine jüngeren Kunstgenossen ihm nachahmen sollen. Musterhaft waren seine täglichen Privatstudien, musterhaft seine Genauigkeit bei allen Proben.“

„Sein Gastspielrepertoire bestand aus: Hamlet, Posa, Tasso, Acofta, Tell, Heinrich in „Lorbeerbaum und Bettelstab“, Bellingbrooke, Majoratserbe, Landwirth, Rubens in Madrid, Richard Wandrer, Memoiren des Teufels. Die Versuche, die er zur Erweiterung dieses Repertoires, nach dem charakteristischen und älteren Fache zu, mit Wallenstein und Lear gemacht, waren mißlungen. So blieb er mit den nämlichen Rollen demnach in den meisten Städten wiederholentlich willkommen, hochgeehrt, reich belohnt; kein deutscher Gastspieler hat den Beifall so dauernd an seine Erscheinung gefesselt.“

„Er war, wie wir gesehen, der wesentliche Träger der deutschen Theaterunternehmung, welche 1852 und 53 in London zum ersten Male deutsche Schauspielkunst — im Gegensatz zu der ausschweifend englischen — zu Ehren brachte. Er war der erste Schauspieler, welcher, — lediglich für Auszeichnung in seiner Kunst — Orden erhielt\*\*).“

„Emil Devrient hat unzweifelhaft der deutschen Schauspielkunst die größten Ehren erworben: wie sehr wäre zu wünschen, daß er auch auf ihr inneres Gedeihen durch Erhaltung des reinen Beispiels seiner ersten Künstlerperiode vorleuchtend gewirkt hätte.“

„Aber es konnte nicht ausbleiben, daß das Gastspielen, welches oft zu halben Jahren — weiterhin noch länger — ihn von der wenigen heimischen Thätigkeit abzog, seine Gedanken aber das ganze Jahr beschäftigte, auf seine künstlerische

Individualität denselben nachtheiligen Einfluß ausüben mußte, welchen alle Gastspiel-Talente vor ihm erlitten hatten. Unbefangene, volle Hingebung an das Kunstobject ist unter solchen Umständen nicht zu bewahren, die Berechnung des äußeren Resultates muß an deren Stelle treten. Verstärkte Effekte, Abfichtlichkeiten und imponirende Präctenfon, Absonderung vom Ensemble, Manieren, — unter denen die Dehnung und Zerschwingung bei den Schlufcadenzen der Reden sich hervorthat — mußten sich einschleichen und das innere Leben der Rollen beeinträchtigen.

„Daß Beifalls- und Vortheilsberechnung der Wurm in der schönen Blüthe von Emil Devrient's Talente geworden war, ging deutlich aus dem Umfande hervor, daß alle Scenen, in denen Applaus unmöglich, von ihm mit feinem Maße, bescheidener Natur, meisterhaft klar und frappant in allen psychologischen Uebergängen durchgeführt wurden, daß aber da, wo die Beifallsäußerungen des Publikums irgend herauszufordern waren, jene abschliche Berechnung mit allen herkömmlichen Künften auftrat.“

„Wie aber erfahrungsmäßig ein Künstler dem großen Publikum erst recht gefällt, wenn er sich Manieren angeeignet hat, welche herausfordernd hervortreten, so hatte Emil Devrient in dieser seiner zweiten Periode unvergleichlich mehr Beifall, als in seiner reineren ersten, aber in der höhern Schicht des Urtheils und Geschmacks häßte er ein. In Berlin und Wien fanden bald seine Gastrollen nur bei den Privatunternehmern Platz, von den Hoftheatern waren es nur die von Schwerin, Weimar, Coburg und Darmstadt, wo er wiederholt gesehen wurde; die Stadttheater blieben die Stätten seines Beifalls und Gewinns. Daher kam es, daß er je länger je mehr die unbedeutende Hälfte seines Repertoires vorführte und an unzähligen Vorstellungen und Nichtigkeiten wie „Richard Wanderer“ und „Memoiren des Teufels“ sein Talent vergeudete, um sich den Forderungen des Marktes zu bequemen.“

„Die reiche Ernte aber an Beifall und Geld, welche seine Gastspiele eintrugen, die souveräne und exempte Stellung, die er sich verschafft hatte, erschien seinen Kunstgenossen so begehrenswerth, daß man nicht nur seine Manieren nachzuahmen suchte, um seinen Beifall zu theilen, sondern noch mehr seine Absonderung vom Gesamtinteresse, sein auf sich selbst Bestehen. Alle nach ihm emporkommenden epochemachenden Talente haben getrachtet, seinen Gastspielpuren, seiner Virtuosenisolirung zu folgen. Der gefeierteste Künstler der bisherigen Theatergeschichte hat das virtuose Sonderinteresse flegreich eingesezt.“

Die warnende Lehre dieses brüderlichen Beispiels liegt zu sehr auf der Hand, als daß wir so manchem großen Virtuosen noch zuzurufen nöthig hätten: Geh hin und thut nicht d esgleichen! —

V. B.

## Die Entwicklung, Construction und Tonalität der Tonleiter,

dargestellt von  
C. A. Joeppl.

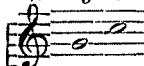
I.  
(Fortsetzung.)

Der Umfang der zweiten Abtheilung der Tonleiter ist der durch die unmittelbar aus dem Grundtone hervor gegangenen Verhältnisse  $\frac{2}{3}$  und  $\frac{1}{2}$  gebildet, in den Grundbau-

\*) „Und er blieb so bis zu seinem Rücktritte i. J. 1868 bis in sein fünfundsiebzigstes Jahr der bewunderte Liebling der Frauenwelt.“

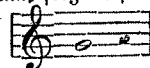
\*\*\*) „Herzog Ernst von Coburg-Gotha war der erste Fürst, der das Herkommen durchbrach, welches bisher die Schauspielkunst von dieser Auszeichnung ausgeschlossen hatte.“

verhältnissen begriffene, und ist also ein vorausgegebenes Verhältniß. Wird von nun an das  $\frac{2}{3}$  der absoluten 1 die Einheit der zu entwickelnden Tonverhältnisse, werden diese aus dem secundären Stammton nach demselben Verfahren abgeleitet, wie die der ersten Abtheilung aus dem Urstammton, und wird das angeführte gegebene Verhältniß  $\frac{2}{3} \frac{1}{2}$  als aus diesem Verfahren hervorgegangen betrachtet, so wird aus dem ursprünglichen  $\frac{1}{2}$  das unter No. 4 angeführte Verhältniß  $\frac{3}{4}$ .

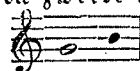
 ( $\frac{2}{3} \frac{1}{2}$  des ursprünglichen Grundtons.)

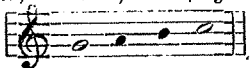
1  $\frac{3}{4}$   
Wir sehen hier ein Tonverhältniß, welches wir unter denen der ersten Abtheilung als Ergänzungsverhältniß kennen lernten, als Grundbauverhältniß auftreten.

7) Dem Verfahren gemäß folgt diesem Verhältnisse das Ergänzungsverhältniß  $\frac{8}{9}$ :

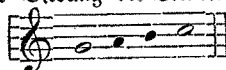


8) Mit dem Tonverhältniß  $\frac{4}{5}$  wird die zweite Abtheilung der Tonleiter vollständig:



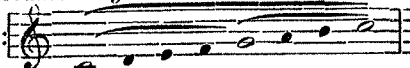
Sie besteht demnach aus folgenden consecutiven Tonverhältnissen:  ( $\frac{2}{3} - - \frac{1}{2}$  der absoluten Einheit).

Sie ist, nach ihrer äußeren und inneren Beschaffenheit, von der ersten verschieden. Ihr Umfang ist um ein Tonverhältniß geringer, als der der ersten Abtheilung. Werden ihre Tonverhältnisse unmittelbar auf den Grundton der Tonleiter bezogen, so sehen wir Tonverhältnisse entstehen, welche den bisher als zur Bildung der Tonleiter allein geeignet erwiesenen gradezu widersprechen:

 1:  $\frac{2}{3} \frac{16}{27} \frac{8}{15} \frac{1}{2}$

Sie hat keinen dem der ersten Abtheilung ähnlichen Knotenpunkt, keine Unterabtheilung, und das Tonverhältniß  $\frac{3}{4}$  verliert die ihm in der ersten Abtheilung gewordene Bedeutung, wogegen das Verhältniß  $\frac{3}{4}$  (das  $\frac{1}{2}$  des Grundtons) eine der das  $\frac{2}{3}$  der ersten Abtheilung ähnliche erhält. Der unmittelbaren Abstammung von dem ursprünglichen, eigentlichen Grundton der Tonleiter entzogen und aus einem von diesem abstammenden Tone hervorgegangen, verräth die zweite Abtheilung weniger Selbstständigkeit und Urwüchsigkeit als die erste, und stellt sich dar als Abzweigung vom Mutterstamme.

Mit einander verbunden ergeben beide Abtheilungen die vollständige Tonleiter:

  
1  $\frac{8}{9} \frac{4}{5} \frac{3}{4} \frac{2}{3} \frac{16}{27} \frac{8}{15} \frac{1}{2}$

Dieses ebenso einfache als vollkommene System kann mit Recht als rationale Tonleiter bezeichnet werden. In dieser Eigenschaft hat es unter allen civilisirten Nationen ältere experimentale Tonssysteme verdrängt und wird nothwendig sich als das einzig andauernde und das allgemeine erweisen. Es kann, in Betracht der Einfachheit seines Baues und seiner Theile, die naturgemäße, ursprüngliche Tonleiter genannt werden. Zur Unterscheidung von der aus der Ver-

änderung gewisser Tonverhältnisse entstehenden Tonordnung heißt dasselbe harte oder Durtonleiter.

Durch die oben dargestellte Entwicklung der Tonleiter ist kein neues Tonssystem geschaffen; es sind vielmehr nur die Tonverhältnisse des bestehenden präcisirt, dessen Construction nachgewiesen und die Selbstständigkeit seines Ursprungs dargestellt. Dieß ist um so nothwendiger, als sonst unser Tonssystem als eben so experimentall und conventionel betrachtet werden müßte, als die Tonleiter anderer Culturstufen und anderer Culturrichtungen, anderer Zeiten und anderer Völker, — um so nothwendiger, als thatsächlich seit dem Auftreten der Harmonie alle Aufmerksamkeit der Kunstlehre sich dieser zugewendet und darüber die Untersuchung und Begründung des Systems successiver Töne gänzlich vernachlässigt und geradezu aufgegeben hat. Es wurden Bücher und Abhandlungen über Contrapunkt, Generalbaß, Harmonie und Tonsetzkunst geschrieben und verbreitet, „und leider auch“ förmliche Anleitungen zur Composition zu Tage gefördert. Aber Niemand dachte daran, die Gesetze zu erforschen, nach welchen sowohl einzeln als zugleich erklingende Töne sich successiver Weise mit einander verbinden; Niemand war bemüht, aus dem Zustande des dunkeln Gefühles zu klarem, deutlichem Wissen sich zu erheben; Niemandem fiel es auf, daß Melodie und Modulation ihre sichere Grundlage noch nicht gefunden haben. Daher die Schwankungen, die Unbestimmtheit und Unzulänglichkeit theoretischer Lehrgebäude, Richtungen und Schulen in den angegebenen Punkten: ein Mangel, welcher durch das Vorgehen, nur das Practische zu verfolgen, weder entschuldigt noch aufgewogen werden kann.

Auch wird dadurch die practische Frage der Methode musikalischer Ausbildung mehrfach berührt. Es möge beispielsweise nur auf einen Punkt hier aufmerksam gemacht werden. Die aus den primären Vergliederungen der 1 in  $\frac{2}{3}$ ,  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{5}{6}$  gebildeten Tonverhältnisse  $\frac{1}{2}$  (8. Stufe)  $\frac{2}{3}$  (5. Stufe) und  $\frac{4}{5}$  (3. Stufe der Tonleiter) sind, weil die einfachsten, die anschaulichsten, faßlichsten, verständlichsten. Nach dem Grade der Einfachheit ist das Tonverhältniß  $\frac{1}{2}$  ( $=\frac{3}{5}=\frac{15}{30}$ ) um  $\frac{1}{6}$  ( $=\frac{5}{30}$ ) faßlicher, als  $\frac{2}{3}$  ( $=\frac{4}{6}=\frac{20}{30}$ ) und um  $\frac{3}{10}$  ( $=\frac{9}{30}$ ) faßlicher als  $\frac{4}{5}$  ( $=\frac{24}{30}$ ), das Tonverhältniß  $\frac{2}{3}$  ( $=\frac{15}{20}=\frac{20}{30}$ ) um  $\frac{2}{15}$  ( $=\frac{4}{30}$ ) faßlicher, als  $\frac{4}{5}$  ( $=\frac{16}{20}=\frac{42}{30}$ ). Man sollte daher Anfangs anstatt 1. 3. 5. 8., wie in Schulen geschieht, welche das Singen nach Zahlen (zur Bezeichnung der Stufen) eingeführt haben, umgekehrt 1. 8. 5. 3. 1. singen. Der Zweck dieser Übung sollte kein anderer sein, als durch das Vertrautwerden mit den wesentlichsten Theilen der Construction der Tonleiter sichere Orientierungspunkte in dem Bereiche der letzteren zu erhalten. Sie hat keinen Sinn, wenn man dabei nur die Einprägung der Töne des tonischen Accordes im Auge hat. Letzterer kann dabei gar nicht in Betracht kommen, obwohl der Umstand, daß die wesentlichsten Constructionsverhältnisse der Tonleiter auch die der Harmonie sind, klar beweist, daß die Systeme successiver und simultaner Tonverbindung, wenn auch in der Art verschieden, doch in dem Principe eins sind: beide construiren durch Verbindung möglichst einfacher Tonverhältnisse ein einheitliches Ganzes. — Die aus den secundären Vergliederungen der 1 in  $\frac{4}{4}$  und  $\frac{9}{8}$  gebildeten Tonverhältnisse  $\frac{3}{4}$  und  $\frac{8}{9}$  sind, weil der 1 ferner liegend und an sich verwwickelter, schwerer zu begreifen. Daher verursacht deren reine Intonation Elementarschülern größere Schwierigkeit. Von

beiden ist die Intonation des  $\frac{3}{4}$  ( $=\frac{27}{36}$ ; 4. Stufe) um  $\frac{5}{36}$  einfacher und leichter, als die des  $\frac{8}{9}$  ( $=\frac{32}{36}$ ; 2. Stufe). Beginnt aber heute noch eben so allgemein, als zu den Zeiten Guido d'Arezzo's und lange vor ihm, der Elementarunterricht ohne alle Vorbereitung und Vorübung mit Einlernen und Einlernen der Tonleiter von Stufe zu Stufe, so ist die gedankenlose, mechanische Abrihtung, die geisttödtende Methode der alten transalpinischen Routine, an Statt vernünftiger naturgemäßer, Zeit und Mühe ersparender Entwicklung und Ausbildung. Diese Methode fängt mit der Intonation eines der verwickelteren Tonverhältnisse ( $\frac{8}{9}=\frac{16}{18}$ ) an und hört mit der des einfachsten ( $\frac{1}{2}=\frac{9}{18}$ ; Differenz  $\frac{7}{9}$ , also über  $\frac{1}{2}$ ), daher leichtest zu fassenden und findenden, auf (die Ansicht, daß die 2. Stufe am Leichtesten zu finden und zu intoniren sei, weil sie der 1. Stufe am Nächsten liege, ist irrig: nach ihr müßte auch die der 1. Stufe näher liegende 7. —  $\frac{8}{15}$  — leichter als die 8. —  $\frac{1}{2}$  — und überhaupt jedes kleinere Intervall — also auch die übermäßige Quinte,  $\frac{48}{75}$ , die große Quarte,  $\frac{32}{45}$ , u. s. w. — leichter zu fassen und zu intoniren sein, als irgend ein größeres, ein einfacheres Tonverhältnis bildendes). Kommt dem Schüler bei solchem Verfahren nicht ein höherer Grad von Nachahmungsvermögen zu Hilfe, so sind die chronischen Uebel der Unsicherheit, Oberflächlichkeit und Mittelmäßigkeit unausbleiblich. Und doch wird dieses verkehrte Verfahren nach wie vor auf Hochschulen der Tonkunst conservirt. —  
(Fortsetzung folgt.)

## Correspondenz.

Leipzig.  
Fast regelmäßig am Palmsonntag führt der Niedereleiche Verein eines jener durch religiöse Begeisterung geschaffenen Tonwerke vor, an denen sich Gläubige wie Ungläubige erbauen. Diesmal waren es die Recitative und Chöre aus den vier Passionen von H. Schütz, welche Prof. Nibel zu einem Werke einigend zusammengestellt mit seiner treuen Künstlerschaar zum zweiten Mal vorführte. Die Soli waren in den Händen der H. H. Rebling, Fröhlich aus Zeitz und Bruno Hentschel aus Erfurt. Rebling hatte sich in die Partie des Evangelisten so innig hineingelegt und trug dieselbe so vollendet vor, daß man sagen kann, jeder Ton war der treue Ausdruck des tiefempfundenen Inhalts. Auch die H. H. Fröhlich und Hentschel hatten sich mit ihren Partien möglichst vertraut gemacht. Der Chor aber entfaltete öfters eine ungemein packende Charakteristik, ein so dramatisches Leben, als fände die Darstellung auf der Bühne statt. Die von Hrn. Papier ausgeführte Orgelbegleitung aber wurde schon damals besonders hinsichtlich der Registrierung als eine Kunstleistung ersten Ranges bezeichnet. Zur Eröffnung und in den Zwischenpausen trug Hr. Dr. Stabe aus Altenburg folgende Chorvorspiele von Seb. Bach vor: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß“, „Schmücke Dich o liebe Seele“, sowie „O Haupt voll Blut und Wunden“.

Am 17. Mai wiederholte der Niedereleiche Verein zur Feier seines zwanzigsten Stiftungsfestes den Wünschen Aller entsprechend Bach's hohe Messe. Die Besetzung der Soli war in der Hauptsache dieselbe. Fr. Marie Breidenstein war zwar nicht bei glücklicher Disposition, bewährte sich jedoch sonst gleich den H. H. Rebling und Reß. Neu und sehr schätzenswerth führte sich als Altistin Fr. Bertha

Conradt aus Berlin ein. Mit gleicher Innigkeit und Klangfülle wie früher Fr. Kling trat sie an Bach heran, das Schwierigste mit tabellostem Gelingen überwältigend. Die Chöre imponirten gewaltig durch ihre Sicherheit, Orchester und Orgel wirkten einträchtig zusammen, der Gesamteindruck war ein großartiger. —

S . . . t

Im Stadttheater wurden im Mai gegeben: je einmal Cosi fan tutte, „Figaro“, „Weiße Dame“, „Dinorah“, „Robert“, „Afrikanerin“, „Martha“, „Freischütz“, „Regimentstochter“, „Waffenschmied“, „Troubadour“ und „Barbier“. Mit drei unbefriedigenden auf Engagement singenden Gästen machte man verschiedene verunglückte Versuche, die empfindlichen Lücken in unserer Besetzung auszufüllen. Ein junger Tenor Witte-Wild aus Graz, ein Fr. Terée von Nürnberg, welche bisher an allerlei Bühnen fast fortwährend gewechselt, und ein Fr. Singer aus Osnütz bewiesen auf's Neue, daß sich Sänger, die nichts Ordentliches gelernt haben, hier nicht zu behaupten vermögen. Die beiden ersten, von denen Witte-Wild ein junger Anfänger und Fr. v. Terée schon ziemlich abgesehen, haben keine großen aber ganz wohlklingend intensiver hoher Töne fähige Stimmen, sind überhaupt recht begabt, besonders für degagirte, aufgeweckte Spieloperaufgaben, behandeln aber den Gesang ziemlich nachlässig und leichtfertig und verberber sich ihren ganz vortheilhaften Eindruck durch schlechte Provinzialmanieren und sehr lächerliche Techniken. Fr. Singer dagegen hat mehr Stimmfonds und erstattliche Anlage für das leitenschaftliche Genre, machte aber im Allgemeinen einen zu unentwickelt anfängerhaften Eindruck, um sich bei uns irgendwie Sympathien gewinnen zu können. Die lobenswerthe Vorstellung war die von Cosi fan tutte, in der sich wieder einmal recht deutlich ergab, wie werthvoll ein gutes Ensemble (Fr. Mahlknecht, Frau Peschla, die H. H. Gura, Rebling und Ehrke), welchem sich Fr. Gutschbach mit der recht schwierigen Dorabella in sehr rühmlicher Weise hinzugesellte.

Seit dem ist übrigens ein sehr ernster Conflict zwischen der Direktion und dem Rathe unserer Stadt ausgebrochen, der allem Anschein nach sehr baldigen Wechsel der Direktion nach sich ziehen wird. Wenigstens hat Dir. Haase bereits seine Entlassung eingereicht. Hoffen wir, daß in diesem Falle an Stelle des unserer kunststümmigen Stadt so unwürdigen Pachtverhältnisses die Verwaltung endlich in die Hände der Stadt übergeht. —

Z.  
Merseburg.

Am dritten Pfingstfeiertage, dem 26. Mai, fand im hiesigen Dome Engel's 22. Vocal- und Orgelconcert statt, welches sich, begünstigt von dem herrlichsten Frühlingswetter, eines überaus zahlreichen Besuches aus der Nähe und Ferne zu erfreuen hatte. In Bezug auf Programm und künstlerische Ausführung stand dasselbe mit den einundzwanzig bereits vorhergegangenen auf gleicher Stufe und war der Gesamteindruck ein durchaus befriedigender. Eröffnet wurde dasselbe mit Bach's Smollfuge, und in der vorzüglichen Wiedergabe dieses herrlichen Meisterwerks wie auch in der überaus sicheren und angemessenen, theilweis recht schwierigen Begleitung der Chor- und Solonrn. zeigte sich Hr. Papier aus Leipzig seines Rufes als gebiegener Organist vollkommen würdig. Durch echt künstlerische Wiedergabe einer werthvollen Composition von Krebs „Gebet des Herrn“ erzielte Frau Kammerf. Krebs-Michaleki den nachhaltigsten Eindruck, und ebenso entzückte Hr. Kaab in einem Beethoven'schen Adagio wie in Schumann's „Träumerei“ durch sein seelenvolles, künstlerisches Violinspiel die gesammte Zuhörerschaft. „Maria's Wanderchaft“ von Alex. Winterberger, eine schöne, vom Herkömmlichen sich durchgängig freihaltende, feinstnigige, tief- und wahr empfundene Liedcomposition für Mezzosopran, von Fr. Mary