

434-441

J. Stockhausen's Gesangschule

in

Frankfurt am Main.

**Erster Jahresbericht**

1880—1881.

Frankfurt a. M.

W. Küchler's Druckerei Nachfolger, F. Eichhorn.

1881.

# Einleitung.

---

„Aller Anfang ist schwer.“

Die Freunde und Gönner meiner kleinen Gesangschule mögen es nicht zu streng beurtheilen, wenn nicht, wie beabsichtigt war, sechs öffentliche Matinéen für Kammermusik im Laufe des Jahres gegeben worden sind, wenn sie daher nicht selbst, von Zeit zu Zeit, die Fortschritte der Schüler und ihrer Schützlinge verfolgen konnten. Es fanden deren nur zwei statt. Die Schüler-Concerte können aber billigerweise dazu gerechnet werden. Zwei Mal auch hatten wir Gelegenheit sie privatim musiciren zu hören. Ich will nur beispielsweise an die Liebeslieder von J. Brahms und an die Gesänge im Hause des Herrn Dr. Brüning erinnern.

Das erste Schuljahr war unserm Sopran nicht günstig; die eingetretenen Schülerinnen waren meist Anfängerinnen, die studirten Sopranistinnen waren oft verreist. Ich konnte ihnen die Freude nicht versagen, sich Auswärts hören zu lassen, da sie, nach fleissigem Studium, sich im öffentlichen Singen üben und vervollkommen sollen. Darum konnte manches hübsche Programm nicht ausgeführt werden. Aber auch die mangelhaften Vorkenntnisse vieler, sonst begabter Schüler, liessen es nicht einmal zu, mit ihnen mehrstimmig öffentlich zu musiciren. Der Gesangunterricht in den Schulen, Gymnasien und Conservatorien ist, nach solchen Erfahrungen zu urtheilen, ein so dürftiger, dass bei Anfängern, und wir hatten im Sopran fast nur solche, selten eine Scala von acht Tönen rein klingt. Von Tonarten, Taktarten, von Treffen der Intervalle, hatten die Schüler wenig gehört. Ja nicht einmal die Sprach-elemente: Vocale und Consonanten die, meiner Ueberzeugung nach, die Grundlage einer guten Gehörs- und Tonbildung bilden, (Vocal kommt bekanntlich von „Vox“, die Stimme) hört man rein und deutlich hersagen. Man hat die grösste Mühe, Anfängern nur die Aretenischen Solmisations-Silben: do (ut) ré, mi, fa, sol, la, ausprechen zu lassen. Aus do wird to, auch ud ré mi hört man

statt: ut ré mi; bei ré schnarrt das r ganz hässlich am weichen Gaumen hinan statt vorn mit der Zungenspitze gebildet zu werden; aus mi wird mü, aus fa wa; bei sol hört man statt des scharfen Sibilanten, wie er zu Anfang des Wortes in romanischen Sprachen ausgesprochen werden muss, das tönende s wie in Nase, Rose, Base, Weise, wie im Französischen in zero, zèbre etc. Bei la wird das l oft guttural ausgesprochen, und diese falsch gebildete Liquida drückt, mehr noch als r, der ganzen Reihe das bekannte Gaumentonagepräge auf. Solche Fehler halten die Fortschritte in Tonbildung und Vortragsweise unglaublich auf, weil Anfänger es seit den Schuljahren so treiben und wohl achtzehn Monate brauchen, um diese Fehler los zu werden, schliesslich weil die Sprechwerkzeuge unserer deutschen Jugend auf harte, weiche, tönende Consonanten, offene und geschlossene Vocale nicht eingeübt sind. R. Benedix schreibt über die Consonantbildung:\*) „Diese Bewegungen und Stellungen müssen richtig, scharf und entschieden gemacht werden, soll der Consonant scharf und seiner Eigenthümlichkeit gemäss erklingen. Es ist also die nur zu häufig vorkommende Nachlässigkeit und Maulfaulheit zu vermeiden.“

Das kann aber nur die Schule vorbereiten und einleiten, indem sie in jungen Jahren die geschmeidigen Sprechwerkzeuge der Jugend heranbildet und zu einer correcten, ja idealen Aussprache erzieht. Diese Sprachübungen sind zugleich auch die ersten Gehörübungen. Wer E und ae, e (stumm) und oe, ò und O, ì und I, ü und ue, ù und U zu unterscheiden versteht und vollkommen aussprechen kann, wer f und w, sch und j (französ.), ss und s (tönend), Td, Pb, Kg, kurz alle Consonanten nach ihren Gattungen correct bildet und weiss wie sämtliche Sprachelemente erzeugt werden, hat sein Gehör und seine Sprachwerkzeuge gründlich geübt, den Grund zur Tonbildung und zu einer schönen Aussprache gelegt. Die ersten Uebungen für Ohr, Mundcanal, Kehlkopf und Lunge, ja für die Tonbildung selbst, sind also das Studium und die Analyse der Sprachelemente in den Lesestunden der Schulen und Gymnasien. Man scheint immer noch nicht genügend einzusehen, dass die Vocal-Musik eine Sprache für Alle ist und dass die Verbindung von Musik und Poesie, vielleicht wie keine andere Kunst, den Sinn für das Schöne fördern würde. Da aber ein gebildetes Gehör zum Singen unerlässlich ist, fange man in den

\*) „Der mündliche Vortrag“. Seite 3.

unteren Klassen mit dem Anfang an — dem Sprachmaterial —, welches sich im Gesang wie in der Rede als Träger und Förderer des Tones zugleich erweist, mit den Vocal- und Consonantansätzen selbst.

Ein anderer, eben so grosser Fehler in Schulen und Conservatorien ist das „Begleiten“ der Gesangübungen mit dem Clavier. Eine Stimmgabel oder eine Violine genügen, um den Ton anzugeben und zu verbessern. Dabei sollte es für's Erste auch bleiben. So lange wir den a capella-Gesang — den Gesang ohne Begleitung — von den niedrigsten Classen an nicht wieder in unsern Lehrplan aufnehmen, werden wir das Unreinsingen, welches nach und nach stillschweigend von unserem rücksichtsvollen Publikum hingenommen wird, nicht los. Der Sinn für diese Art des Studiums — des Gesanges ohne Begleitung — ist leider in den meisten Schulen und Gesangsklassen verloren gegangen. Löbliche Ausnahmen sind mir bekannt. Man will es dem Anfänger durch kräftige Unterstützung am Clavier leicht und angenehm machen, und verbildet damit sein Gehör ganz und gar. Die Unbegabten merken nicht einmal, dass sie zur Gesangkunst untauglich sind, die Begleitung übertönt die falschen Noten, die Talentvollen bleiben unselbständig. Die gefälligen Zuckerbäcker-Näschereien eines Concone mit unfreiem aber starkem Ton auf A gesungen, bilden noch immer, auch an grösseren Anstalten und Schulen, die Grundlage der Gesangübungen. Zu ernsten Studien ist keine Zeit. Die Schüler sollen möglichst bald einige Rollen lernen und auftreten. Während Instrumentalisten sieben, acht, ja zehn Jahre ihrer Ausbildung widmen, werden Sänger und Sängerinnen in ebenso viel Monaten auf die Bühne gebracht.

Oder sollte der a capella-Gesang, ja das einfache technische Ueben ohne Begleitung so vernachlässigt worden sein, weil die Lehrer selbst ohne Clavier nicht fertig werden? Man sehe doch die zweistimmigen contrapunktischen Uebungen eines Bertalotti, wie sie theilweise in der zweiten Stufe von Dr. Fr. Wüllner's Chorschule enthalten sind, eines J. J. Fux, die „Musica moderna prattica“ des Herrn Capellmeisters in Frankfurt a. M., J. A. Herbst von Nürnberg (hier in Frankfurt a. M. 1653 erschienen) genau an. Es sind in der That „praktische“ Uebungen für den Sänger wie er sie stets gebraucht hat und brauchen wird. Fast Alles im Umfang des Hexachordes. Aber nicht auf A allein lässt der berühmte Meister vocalisiren; schon den ersten Uebungen legt er

die fünf Hauptvocale: A, E, I, O, U unter. Man sehe in der Schule von Tosi nach, ob von einer Begleitung die Spur ist. Ab und zu zur Erklärung der Vorschläge, der durch sie verzögerten Harmonien, sonst aber niemals. Noch am Anfang dieses Jahrhunderts hielt der hiesige Chormeister J. N. Schelble strenge Zucht unter seinen Zöglingen. Gehört auch sein Contrapunkt, wie man aus den zweistimmigen Uebungen ohne Begleitung (bei André erschienen) ersehen kann, nicht zu der strengen Gattung, so bietet er doch Anfängern Gelegenheit, in einem mässigen Umfang gegen eine andere Stimme selbständig zu singen und sich so für die schwierigen Aufgaben des Chorgesanges vorzubereiten, die J. S. Bach sowohl wie J. Brahms unsern Chören zu lösen aufgeben. Ganz besonders ist hier die erste Stufe der Chorschule des Herrn Dr. Fr. Wüllner zu erwähnen und den unteren Classen unserer Schulen zu empfehlen. Er gehört zu den Pädagogen, die auch Kindern eine gute musikalische Erziehung zu geben bestrebt sind und sehr wohl die Wichtigkeit des Solfeggiren's, der Benennung der Solmisations-Noten des Mittelalters eingesehen haben. Dr. Fr. Wüllner weiss, dass die geistige Thätigkeit des Schülers bei Treff- und Leseübungen durch Benennung der Noten gefördert wird, und dass die Silben ut, ré, mi, fa, sol, la für Anfänger einen Anhaltspunkt bieten, der ihnen über die Schwierigkeiten der Anfangsgründe rascher hinforthilft als das gedankenlose A-Singen. Er weiss auch, dass keine Stimme auf der Welt durch einen Vocal allein, am allerwenigsten durch das gefährliche, oft gaumige A, gebildet werden kann und schreibt daher Anfängern die tonbefreiende Abwechslung der Consonant-Ansätze vor. Die Solmisations-Silben bilden in der That eine Art Claviatur, die, richtig verwerthet, die Deutlichkeit im gebundenen Styl fördert. Die Silben sind, wie etwa die Tasten der Orgel, das vermittelnde Princip zwischen dem Willen und dem Instrumente (Kehlkopf): sie sind dem Anfänger eine Erleichterung. Er hat ferner eingesehen, dass durch das Vocalisiren auf a Anfänger auch meist unrein singen, weil die Strömung der Luft auf A namentlich, bis zum nächsten Athemzuge, eine ununterbrochene und für die Stimmbänder ermüdende Thätigkeit ist. Die natürliche Oekonomie des Athems, wie sie der Gesangstext mit sich bringt, fehlt; er weiss, dass im Gegentheil, der Ton mit Hülfe der Sprache — einige Consonantensätze genügen — leichter anspricht, dass Anfänger, mit einer sich stets wiederholenden kleinen Textunterlage, reiner singen, als auf einem und demselben

Vocal. Auch hat er wohlweislich die Silben ut, ré, mi, fa, sol, la nicht unter die Noten drucken lassen, wie viele ängstliche Herren es thun, die da meinen, den Schülern mit ut, ré, mi u. s. w. lästig zu fallen. Mögen die Leiter und Lehrer unserer Schulen die rasch berühmt gewordene Methode bald einführen, das gedankenlose A-Singen abschaffen! Durch diese Elementarlehre vorbereitet, werden Solche, die sich später der Gesangkunst widmen wollen, viel rascher zum Ziel gelangen, als durch die allgemein verbreitete Methode der Routine. Mögen unsere Gesanglehrer alle für einen gründlichen Anfang sorgen. Sie werden nicht im ersten Jahre schon sogenannte „Resultate“ erzielen; die Schüler aber, die sie langsam herangebildet haben, werden reiner singen, sicherer treffen, als viele „gedrillte Sänger“. Sie werden in den oberen Classen dann am mehrstimmigen Gesang sich wirklich erfreuen und weiter bilden.

Ich habe vorhin die sechs Solmisations-Silben genannt, ohne die moderne Tonleiter zu erwähnen; nicht ohne Grund. Es ist nothwendig, dass Anfänger, namentlich Schulkinder, nachdem sie Ganz- und Halbton-Verhältnisse unserer modernen Tonleiter kennen gelernt haben, in einem kleinen Umfange der Mittellage ihrer Stimme üben und den Ton festsetzen lernen. Eine Tonfolge von 8 Tönen enthält von der vierten zur siebenten Stufe das Intervall des Tritonus (der übermässigen Quarte), die man zuerst lieber in Uebungen vermeiden sollte. Das Hexachord des Mittelalters, die drei Haupttetrachorde der Griechen: dorisch, phrygisch und lydisch enthaltend, bietet für's Erste, jungen Stimmen den richtigen Umfang:  $g^1 a^1 h^1 c^2 d^2 e^2$  für den hohen Sopran,  $e^1 fis^1 gis^1 a^1 h^1 cis^2$  für den zweiten Sopran,  $c^1 d^1 e^1 f^1 g^1 a^1$  für den Alt, ohne die siebente Stufe zu berühren; so lässt auch der vorhin erwähnte J. A. Herbst die ersten Tonverbindungen und Verzierungen üben. Auch die drei Register der Kinderstimme, Kopfstimme, Mittelstimme und Bruststimme (sie ist namentlich bei Knaben früh entwickelt) werden hier genau charakterisirt, und die sechs genannten Töne können mit Leichtigkeit in einem und demselben Register, auf den jeder Stimmgattung gemässen sechs Tönen ausgeführt werden. Der Lehrer muss daher von Anfang an für richtige Eintheilung der Stimmen sorgen und beobachten, ob sich der Stimmumfang seiner Knaben mit dem Studium nicht verändere. Soviel für das Gesangliche. Weit wichtiger ist es noch, das musikalische des Sechstonsystems ins Auge zu fassen.

Da unser Organ nun einmal eine Mehrstimmigkeit nur mit andern zugiebt, und der Sänger durch contrapunktische, mehrstimmige Gesangstücke allein musikalisch werden kann, fragt es sich vorerst, wie man am besten mehrstimmig übt? Die Antwort ist: im Canon. In der Einleitung zu der Ausgabe der Cherubini-Canons betonte ich, „dass Anfänger durch einstimmige Gesänge, Lieder und Arien allein, selten musikalisch werden; auch mit dem Chorsingen, fügte ich hinzu, ist es nicht gethan. In Liedern unterstützt die Begleitung, in Chören die Begleitung und die Mitwirkung Vieler, die uns den Ton bringen zu sehr; wiederholte Uebungen in mehrstimmigen Solo-Gesangstücken ohne Begleitung, können allein selbständige Sänger bilden“. Professor Chrysander (Allgemeine Musikalische Zeitung, No. 24 und 25) unterstützt diese Meinung in zwei Aufsätzen über besagte Canons wie folgt: „Hiermit ist ein Grundsatz ausgesprochen, welcher für unsere gegenwärtige deutsche Gesangspraxis weit ab vom Wege liegt. Dass ein Sänger nur selbständig werden kann, wenn er sich von einem begleitenden Instrumente unabhängig macht und namentlich der Slaverie des Klaviers sich entwindet, ist ein altes italienisches Axiom.“ Und weiter: „Das von Stockhausen kurz Angeführte enthält die Gründe, welche dem Gesanglehrer die Solmisation als eins der ersten Hilfsmittel empfehlen. Diese Gründe sind zwar in sich stark genug, sie schliessen aber doch die Möglichkeit nicht aus, auf einem andern Wege dasselbe zu erreichen. (Warum auf einem andern Wege? J. St.) Hier kann der geschichtskundige Theoretiker den Beweis liefern, dass die Solmisation in ihrer Art nicht nur „unfehlbar“, sondern auch schlechterdings unersetzlich ist. An ihr hängt mehr als die blosse Einschulung der Gesangsorgane, denn auch die contrapunktische Theorie ist darin beschlossen, und zugleich der Hinweis auf das, was für die Bildung des gesanglichen Tones das Naturgemässe ist. Man muss hierbei aber auf die Urform ut, ré, mi, fa, sol, la, also auf sechs Silben oder das Hexachord zurückgehen. Dieses Sechstonsystem ist das, welches „seit Jahrhunderten“ im Gebrauche war, die sieben Silben für die feststehenden diatonischen Stufen der Octave sind dagegen nicht älter, als unsere ausgeglichene Octave. Die Töne des Hexachords sind nun diejenigen, welche Jeder singen kann und zu Anfang singen muss. Bei der Septime liegt die Grenzscheide. Wenn der Anfänger diese überschreitet, so sucht er darüber hin zu kommen, wie der Hahn über die heissen Kohlen, und bei öfterer Wiederholung wird für beide auch die schädliche

Wirkung dieselbe sein. Das Beharren bei den sechs Tönen kennt keine Uebergänge, also auch keinen Leiteton, also auch keinen harmonischen Unterhalbton, also auch keine Betheiligung oder gar Führung eines harmoniegebenden Instrumentes; die Stimme bewegt sich ganz unbehindert eben auf demjenigen kleinen Gebiete, welches gleichsam ihre angeborene Heimath ist und erlangt dadurch eine Sicherheit, welche dann das Fundament für den ganzen weiteren Ausbau bildet. Das sind schon unermessliche Vortheile. Aber dies ist noch nicht alles. Bei einer hexachordischen Solmisation hat es der Lehrer wie der Lernende stets in der Hand, im Solmisiren canonisch zu contrapunktiren; denn jede Figur ist nicht nur im Einklange oder in der Octave, sondern auch in der Quinte und Unterquarte genau nachzuahmen, so dass nach Belieben von zwei oder mehr Stimmen canonisch gesungen werden kann. So erweisen sich also Hexachord und Canon als eins“.

Der Schüler lernt, wie man sieht, indem er sein Organ bildet, auch die Grundgesetze der Composition: Contrapunkt, Canon und Fuge. Seine gesangliche Bildung ist durch das Solfeggiren eingeleitet, die Freiheit des Tones gesichert, musikalisch selbstständig wird er durch das Studium des Canons und der Fuge, zwei Worte, die früher synonym waren. Das Solfeggio des Pariser Conservatoriums von Cherubini, Lesueur, Catel, Mehul und Boieldieu mit Beispielen versehen, zeigt deutlich wie gründlich contrapunktisch das Solfeggiren noch im Anfang dieses Jahrhunderts in der französischen Schule betrieben wurde. Ich wiederhole es mit Dr. Chrysander: „So erweisen sich also Canon und Hexachord als eins“.

Was für den Anfang des Unterrichts wichtig ist, habe ich hier ausführlich dargethan. Eine Gesangschule hat aber zur Aufgabe, jede Gattung von Musik zu lehren, auch die der Nichtklassiker, und wäre es nur um das Urtheil der Zöglinge zu schärfen, um ihnen begreiflich zu machen, was schöne und unschöne Musik ist. Unsere Programme werden daher, wenn die Schüler weiter gediehen sind, auch Werke der modernen Schule zu Gehör bringen. Man darf, beispielsweise, Rossini und R. Wagner ebensowenig von der Gesangsklasse ausschliessen wie Paganini und Liszt von den Instrumentalklassen. Vorerst handelt es sich aber hier um Schulmusik, wie solche den Anfängern förderlich sein kann. Man vergesse nicht, dass die Schule seit einem Jahr erst besteht!

Das „Pater noster“ von Palestrina leitete auch darum das erste Schülerconcert am 2. Juli ein. Ich wollte dem verehrten Publikum unserer Stadt andeuten, dass wir uns, in der Chorklasse, hauptsächlich mit der Musik des sechszehnten Jahrhunderts mit dem a capella-Styl, dessen Hauptvertreter G. P. da Palestrina ist, befassen. Auch das deutsche Madrigal von Hans Leo Hassler und die englischen Madrigale der J. Bennet, J. Ward und Th. Morley werden gezeigt haben, dass es sich hier um eine gute musikalische Grundlage handelt, die man nur durch den strengen contrapunktischen Styl den Schülern geben kann.

Keinem Kenner wird es indessen entgangen sein, dass die vorgetragenen Werke unseres J. S. Bach, unseres Händel, Cherubini, sowie auch die vier Duette für Alt und Bariton von J. Brahms auf denselben strengen Regeln fussen. Mit einer seltenen Kraft der Empfindung, mit einer erstaunlichen Kunst und geradezu bestrickenden Anmuth hat der junge Meister diese Duette (Opus 28) ausgestattet. Diese letzte Nummer unseres ersten Concertes giebt davon Zeugniß, dass gerade der Meister, wie mir scheint, berufen ist, unserer Tonkunst überhaupt und unserer Gesangsmusik insbesondere, eine strengere, aber auch gesanglichere Richtung zu geben. Die Gesetze des Canons sind eben, wie alle Classiker gezeigt haben, für die Musik so unentbehrlich, wie die Luft zum Leben.

Die canonische Palestrina-Musik ist, wie schon oft bemerkt worden ist, die Schulmusik par excellence, namentlich für angehende Sänger. Dieselben studiren nicht nur z. B. in den lieblichen Motetten der hohen Lieder, die strengen Gesetze der Composition, sie lernen auch die Reinheit, das Tragen des Tones, die Gliederung der Sätze in der bequemsten Lage ihres Stimmumfanges, und das ohne je die Grenze des Schönen zu verlassen, ohne je veranlasst zu werden, durch übertriebene Tongebung ihr Organ zu ermüden. Es wäre vielleicht besser gewesen, die fünf Motetten unseres zweiten Programms im Originaltext vorzuführen, weil der Wohlklang der lateinischen Sprache den Stimmklang unterstützt hätte. Die Ausgabe des Herrn Thürlings lag aber mit der deutschen Uebersetzung, in Stimmen und in die passenden Tonarten versetzt, vor. Ausserdem werden, glaube ich, junge Schülerinnen stets mehr Ausdruck einem Gesang in der Muttersprache als in einer ihnen unverständlichen, wie das Latein, verleihen. Selbst eine mündliche Erklärung der Texte würde hier wenig helfen. Da ist keine

erste Stimme, keine zweite, dritte, vierte, fünfte. Die fünf Stimmen laufen melodisch-selbständig neben einander und bringen selten denselben Text gleichzeitig zu Gehör. Das unmittelbare Verständniß der unterlegten Worte ist daher nothwendig, um gut zu phrasiren, die Sätze richtig zu gliedern, um ausdrucksvoll vorzutragen. Eine Gesamt-Ausgabe der 29 Motetten mit deutschem und lateinischem Texte, in den passenden Tonlagen wie die obige, wäre sehr erwünscht. Für Lehrer und Dirigenten möge die Partitur wie der von H. Bellermann herausgegebene Band der vierstimmigen Motetten von unserem Autor im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel erscheinen. Der Tenor nimmt sich im Violinschlüssel der Thürling'schen Ausgabe nun einmal herzlich schlecht aus!

Meinen Dank sage ich hier noch den Musikfreunden, die uns, sowohl in Bezug auf Freistellen, wie auch in Ausübung der Chorstücke Unterstützung geliehen haben. Möge die Zeit kommen, wo Viele sich an solchen Uebungen betheiligen; sie sollen mir willkommen sein. Lehrern und Lehrerinnen, die vom Blatte lesen, sind die Chorstunden stets offen. Auch hübsche Knabenstimmen nehme ich nächsten Herbst gerne auf, um Sopran und Alt zu verstärken. Ueber die Leistungen der Schüler bei den Concerten am 2. und 6. Juli kann ich hier den Eltern nur Gutes berichten. Sie haben Alle ihre Schuldigkeit gethan. Sie waren mit Ernst und Liebe bei der Sache. Zeugnisse über Begabung, Fleiß und Betragen stelle ich keine aus. Solche Massregeln passen nicht für erwachsene Kunstjünger.

*J. Stockhausen, Professor.*

Die Gesangschule wurde am 1. Oktober 1880 mit 20 Schülern eröffnet, von denen Einige schon früher mit mir studirt hatten, Andere neu hinzukamen. Bis zum Schluss des Schuljahres — 15. Juli 1881 — beläuft sich die Studienzeit der Schüler unter meiner Leitung wie folgt:

1. Fräul. Dikema	aus Groningen	Mezzo-Sopran	1 Jahr.
2. „ Esser	„ Amsterdam	Alt	2 „
3. Frau Ernst	„ Memel	Alt	1/2 „
4. Fräul. Freytag	„ Ostpreussen	Sopran	1/2 „
5. „ Faist	„ Mannheim	Alt	1/2 „
6. „ Graner	„ Gera	Sopran	1 „
7. „ Glaubrech	„ Mainz	Sopran	1/2 „
8. Herr Henrich	„ Ludwigshafen	Tenor	1 „
9. Fräul. Kuchler	„ Frankfurt a. M.	Sopran	2 „
10. „ Leimer	„ Wiesbaden	Alt	2 „
11. Herr von Löwenberg	„ Baden-Baden	Tenor	1 „
12. „ Erik Meyer	„ Petersburg	Bariton	1 „
13. Fräul. Mohnike	„ Bonn	Sopran	1 „
14. „ Pfeiffer	„ Frankfurt a. M.	Sopran	1 1/2 „
15. „ Pfeiffer-van-Beek	„ Worms	Alt	3 „
16. „ Ruczika	„ Prag	Mezzo-Sopran	2 „
17. „ Reinisch	„ Aarau	Sopran	1 „
18. Herr Schubart	„ Leipzig	Bariton	2 „
19. Fräul. Tiedemann	„ Hamburg	Sopran	2 1/2 „
20. Herr Weinberg	„ Berlin	Bass	1/2 „

Am 1. März 1881 schieden 5 Schüler aus, 7 traten neu ein:

1. Herr Dietzel	aus Carlsruhe	Tenor	1/2 Jahr.
2. Fräul. Fiedler	„ Cleve	Sopran	1/2 „
3. „ Hammel	„ Hasslingshausen	Alt	1/2 „
4. „ Kern	„ Cassel	Sopran	1/2 „
5. „ Schiffmacher	„ Emmendingen	Sopran	1/2 „
6. „ Zegers-Vehkens	„ Haarlem	Alt	1/2 „
7. Herr Wehrle	„ Carlsruhe	Bass	1/2 „

Der Unterricht vertheilt sich für jeden Schüler in folgender Weise:

- Solo-Gesang: . . . . . Herr Prof. Stockhausen.  
(Zweimal 1/2 Stunde.)
- Vorbereitende Classen: . . . . . Herr Noessell.  
(Zweimal 1/2 Stunde.)
- Chorgesang: . . . . . Herr Prof. Stockhausen.  
(Sonntags von 11—1 Uhr.)
- Solfeggio: . . . . . Herr Noessell.  
(Zweimal 1 Stunde.)
- Contrapunkt und Harmonie: . . . . Herr Prof. Hauff.  
(Zweimal 1 Stunde.)
- Italienische Sprache, für jede Klasse: Herr Dr. Forte.  
(Zweimal 1 Stunde.)
- Mündlicher Vortrag, für jede Klasse, nach Roderich Benedix.  
(Zweimal 1 Stunde.)

Es fanden im Laufe des Schuljahres vier Concerte statt. Ich lasse hier die Programme folgen.

### Erste Matinée

im kleinen Saale des Saalbau's

Sonntag, den 14. November 1880, 11 1/2 Uhr.

### Program:

- 1. Quartett „Herr! der du mir das Leben“ . . . . . **J. Haydn.**  
*Frl. Tiedemann, Frl. Pfeiffer-van-Beek,  
Herr Henrich und Herr Erik Meyer.*
- 2. Concert-Arie „Ombra felice“ . . . . . **Mozart.**  
*Frl. Pfeiffer-van-Beek.*
- Liederkreis . . . . . **Beethoven.**  
*Herr Stockhausen.*
- 3. Canons . . . . . **Cherubini.**  
*Frl. Pfeiffer, Esser, Leimer.*
- 4. Kammerduett . . . . . **Händel.**  
*Frl. Jenny Hahn und Herr Stockhausen.*

- 5. **Introduction und Rondo** aus Op. 53 . . . . . **Beethoven.**  
*Herr Ordenstein (Begleiter an der Gesangschule).*
- 6. **Duett** „Elias und die Wittwe“ . . . . . **Mendelssohn.**  
*Frl. Tiedemann und Herr Schubart.*
- 7. **Lieder** . . . . . **Ad. Jensen.**  
*Frl. Jenny Hahn.*
- 8. **Duette** aus Op. 20 und 61 . . . . . **Brahms.**  
*Frl. Tiedemann und Frl. Pfeiffer-van-Beek.*
- 9. **Quartett** „Freunde, Wasser machet stumm“ . . . . . **J. Haydn.**  
*Frl. Tiedemann, Frl. Pfeiffer-van-Beek,*  
*Herr Noessell (Lehrer an der Gesangschule) und Herr Schubart.*

No. 4 und 7 fielen wegen Unpässlichkeit der Frl. J. Hahn aus. Dafür sang Herr Stockhausen Beethoven's Liederkreis.

## Zweite Matinée

im kleinen Saale des Saalbau's

Sonntag, 28. November 1880, 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr.

### Programm:

- 1. **Kammerduett**, „Che vai pensando“ . . . . . **Händel.**  
*Frl. J. Hahn und Herr J. Stockhausen.*
- 2. **Quartett** „Der Greis“ . . . . . **J. Haydn.**  
*Frl. Neubaur, Frl. L. Pfeiffer-van-Beek,*  
*Herr Noessell (Lehrer an der Gesangschule), Herr Erik Meyer.*
- 3. **Canons** . . . . . **Cherubini.**  
*Frl. Esser, Frl. Leimer, Frl. L. Pfeiffer-van-Beek.*
- 4. **Lieder** mit Goethe'schen Texten . . . . . **Fr. Schubert.**  
*Herr J. Stockhausen.*
- 5. **Humoreske**, Op. 20 . . . . . **R. Schumann.**  
*Herr Ordenstein (Begleiter an der Gesangschule).*
- 6. **Lieder-Cyclus** (Dolorosa) . . . . . **Ad. Jensen.**  
*Frl. J. Hahn.*
- 7. **Duette:** a) Weg der Liebe, I. u. II. Theil . . . . . } **Brahms.**  
          b) Die Schwestern . . . . . }  
*Frl. Tiedemann und Frl. L. Pfeiffer-van-Beek.*
- 8. **Quartett**, „Die Beredsamkeit“ (Lessing) . . . . . **J. Haydn.**  
*Frl. Tiedemann, Frl. L. Pfeiffer, Herr Noessell, Herr Schubart.*

## Programm

zu den am **Sonnabend, den 2. Juli** und **Mittwoch, den 6. Juli 1881**, in der  
**Aula der Wöhlerschule** (Ecke der Linden- und Guiollettstrasse),  
Nachmittags 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Uhr,  
**stattgefundenen Schülerconcerten.**

### Sonnabend, den 2. Juli 1881.

- 1. **Pater noster** (5stimmig) . . . . . **G. P. da Palestrina.**  
*vorgetragen von sämmtlichen Schülern.* (geb. 1514, gest. 1594.)
- 2. **Kammerduett** für 2 Altstimmen . . . . . **G. F. Händel.**  
*Frl. Zegers-veekens aus Haarlem u. Frl. L. Pfeiffer-van-Beek aus Worms.*
- 3. **Arie** mit Chor aus der Matthäus-Passion: „Ach, wo ist mein Jesus hin?“ . . . . . **J. S. Bach.**  
*Frl. Esser aus Amsterdam.*
- 3a. **Arie** aus der Matthäus-Passion: „Erbarme dich mein Gott“ . . . . . **J. S. Bach.**  
*Frl. L. Pfeiffer-van-Beek.*
- 4. **Kammerduette** . . . . . **L. Cherubini.**  
*Frl. Graner aus Gera und Frl. Dikema aus Groningen.*
- 5. **Arie** a. d. Schöpfung: „Nun beut die Flur“ . . . . . **J. Haydn.**  
*Frl. Betty Kuchler aus Frankfurt a. M.*
- 6. **Arie** aus Josua mit Chor: „Soll ich in Mamre's Segensau'n“ . . . . . **G. F. Händel.**  
*Herr Wehrle aus Carlsruhe.*
- 7. **Cavatine** aus Semiramis: „Vieni, che poi sereno“ . . . . . **Ch. v. Gluck.**  
*Frl. Zegers-veekens.*
- 8. **Arie** aus Samson: „Warum liegt Juda's Gott im Schlaf?“ . . . . . **G. F. Händel.**  
*Herr Henrich aus Ludwigshafen.*
- 9. **Arie** der Gräfin aus Figaro's Hochzeit: „Und Susanna kommt nicht?“ . . . . . **W. A. Mozart.**  
*Frl. Anna Pfeiffer aus Frankfurt a. M.*
- 10. **Die heiligen drei Könige** . . . . . **M. Bruch.**  
*Die Herren Henrich, E. Meyer aus Petersburg u. Herr Wehrle.*
- 11. **Concert-Arie** „A questo seno“ . . . . . **W. A. Mozart.**  
*Frl. Tiedemann aus Hamburg.*
- 12. **Arie** aus Paulus: „Gott sei mir gnädig“ . . . . . **F. Mendelssohn-Bartholdy.**  
*Herr Schubart aus Leipzig.*
- 13. **Duett** aus „les soirées musicales“ . . . . . **G. Rossini.**  
*Frl. Kuchler und Herr v. Löwenberg aus Baden-Baden.*
- 14. **Arie** des ersten Richters aus Susanna: „O herbe Pein“ . . . . . **G. F. Händel.**  
*Herr v. Löwenberg.*
- 15. **Vier Duette** für Alt und Bariton . . . . . **J. Brahms.**
  - a) „Die Nonne und der Ritter“ (Eichendorff).
  - b) „Vor der Thür“ (Altdeutsch).
  - c) „Es rauschet das Wasser“ (Goethe).
  - d) „Der Jäger und sein Liebchen“ (Hoffmann v. Fallersleben).*Frl. Pfeiffer-van-Beek und Herr Schubart.*

**Mittwoch, den 6. Juli 1881.**

1. **Motetten** No. 5, 6, 7, 8, 9 aus dem hohen Liede,  
herausgegeben von A. Thürlings . . . . **G. P. da Palestrina.**
2. **Kammerterzett** „Se tu non lasci amor“ . . . . **G. F. Händel.**  
*Frl. Tiedemann, Frl. Müller aus Darmstadt, Herr E. Meyer.*
3. **Arie** aus Titus „Deh per questo“ . . . . . **W. A. Mozart.**  
*Frl. Anna Ruczika aus Prag.*
4. **Arie**, Recitativ und Terzett aus Elias . . . . . **F. Mendelssohn-  
Bartholdy.**  
*Herr E. Meyer, Herr Henrich, FFrl. Tiedemann, Müller und  
L. Pfeiffer-van-Beek.*
5. **Aria** „Pur dicesti“ . . . . . **A. Lotti.**  
*Frl. Müller.* (geb. 1667.)
6. **Lieder:** a) „Heimweh“. (C. Groth) . . . . . } **J. Brahms.**  
b) „Erinnerung“. (M. v. Schenkendorf) . . . . . }  
*Herr Dietzel aus Karlsruhe.*
7. **Lieder:** a) „Greisengesang“. (F. Rückert) . . . . **Schubert.**  
b) „Es blinkt der Thau“. (Boddien) . . . . **Rubinstein.**  
*Herr Erik Meyer.*
8. **Romanze** aus Tieck's Magelone . . . . . **J. Brahms.**  
*Frl. Esser aus Amsterdam.*
9. **Lieder:** a) „die Mondnacht“. (Eichendorff) . . . . **Schumann.**  
b) „Suleika“. (Goethe) . . . . . **Schubert.**  
*Frl. M. Tiedemann.*

**Orpheus (II. und III. Akt).**

*Chr. v. Gluck.*

1. **Die Höllenscene.** *Frl. Leimer und der Chor.*
2. **Scene im Elysium.** *Frl. Tiedemann, der Chor und Frl. L. Pfeiffer-  
van-Beek.*
3. **Orpheus und Eurydike.** *Frl. Tiedemann und Frl. L. Pfeiffer-van-Beek.*

**Madrigale:**

1. „Ich scheid' von dir mit Leide“ **H. L. Hassler.** (geb. 1564, † 1612).
2. „Fließet ihr Thränen“ . . . . . **John Bennet.** (1599.)
3. „Brich, liebend Herz, noch nicht“ . **John Ward.** (1608.)
4. „Feu'r, Feu'r“ . . . . . **Thomas Morley.** (1595.)

Fräulein **Lilly Oswald** aus Frankfurt am Main hatte die Güte bei der Begleitung der Musikstücke mitzuwirken.

No. 2, 7 und der dritte Theil der Orpheus-Musik fielen, wegen allzugrosser Hitze aus.