

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 47.

KÖLN, 23. November 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Aus Hamburg (Beethoven's Messe in *D*). Von L. — Aus Wien (Sing-Akademie, Sängerbund). — Aus Frankfurt am Main (Eröffnungsfeier des neuen Concertsaales). Von A. S. — Aus C. M. von Weber's Nachlass. — John Lodge Ellerton. — Die Concerte im *Cirque Napoléon* in Paris. Von B. P. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erste Soiree für Kammermusik — Hannover, Kammermusicus Heinemeyer).

Aus Hamburg.

Den 9. November 1861.

Gestatten Sie mir, Ihnen über eine bedeutungsvolle musicalische Feier, die Aufführung der grossen Beethoven'schen Messe in *D*, die am gestrigen Abende zum ersten Male hier Statt fand, zu berichten. Unser unermüdlich strebsamer und für seine Kunst wahrhaft begeisterter Mitbürger, Herr Otten, hatte, ohne sich von den manigfachen und grossen Schwierigkeiten einer solchen Aufführung abschrecken zu lassen, es schon im Laufe des Sommers unternommen, die musicalischen Kräfte unserer Stadt zu vereinigen, und dieselben seitdem mit ausdauerndem Eifer auf die Lösung einer der grössten musicalischen Aufgaben vorbereitet. Was ihn dabei ermuthigen durste, war das schöne, der grössten Anstrengungen werthe Ziel, das er sich gesteckt hatte, wie er denn bereits seit Jahren sich durch die erste Aufführung anderer, wenn auch nicht gleich schwieriger Meisterwerke um unser musicalisches Leben verdient gemacht hatte. Mendelssohn's Walpurgisnacht, die *A-moll-Symphonie* desselben Componisten, Cherubini's Messe, Schumann's Musik zu Byron's *Manfred* und Anderes hatte Herr Otten schon früher den hiesigen Musikfreunden zu dankbarem Genusse zum ersten Male vorgeführt. Dieses Mal freilich galt es nicht nur einem hier noch nicht gehörten, sondern einem Werke, das, wiewohl der Meister selbst es für sein vollendetstes erklärt hatte, erst seit wenigen Jahren an wenigen Orten zur Aufführung gelangt, der Ausführung und dem Verständnisse die ausserordentlichsten Schwierigkeiten bietet. Der Erfolg hat aber gezeigt, dass Herr Otten sich weder in seinem Vertrauen auf die mächtige Wirkung, welche diese Riesen-schöpfung schon bei dem ersten Anhören auf jedes empfängliche Gemüth ausüben muss, noch in der Ueberzeugung getäuscht hat, dass es seinem Eifer und seiner Einsicht gelingen werde, diese Schöpfung in einer durchaus

würdigen Gestalt vorzuführen. Dass die hiesigen, wenn auch sehr achtungswerten, Kräfte nicht ausreichen würden, dem auf das Zusammenwirken grosser Chormassen in grossen kirchlichen Räumen berechneten Werke gerecht zu werden, war Herrn Otten von vornherein klar gewesen. Er war daher zeitig darauf bedacht, auch auswärtige Kräfte aus näheren und entfernteren Orten für sein Unternehmen zu gewinnen, und hatte sich zu dem Ende die bereitwillige Zusage der Musik-Directoren von Kiel, Braunschweig, Rostock, Schwerin, Magdeburg und anderen Orten verschafft, die von ihnen geleiteten musicalischen Vereine zur Mitwirkung zu veranlassen. Zu dem Interesse, das die Aufführung eines noch unbekannten Beethoven'schen Meisterwerkes an und für sich bieten musste, gesellte sich in Folge dessen noch der Reiz eines kleinen Musikfestes, das die Gemüther der musicalischen Welt schon mehrere Tage vor der Aufführung in grosse Spannung versetzte.

Was dieses Interesse für Viele noch erhöhte, war der wohlthätige Zweck, dem der Ertrag des Concertes bestimmt war: der Erbauung einer ersten protestantischen Kirche in Neapel.

Am 5. und 6. d. Mts. fanden zwei Proben in der Michaelis-Kirche Statt, von denen die zweite bereits dem Publicum zugänglich gemacht war. Am Abende des 8. endlich fand die Aufführung in der erleuchteten, mit nahe an 5000 Hörern gefüllten Kirche Statt. Ist die aus der Rococozeit des vorigen Jahrhunderts stammende Architektur derselben einer Versenkung des Gemüthes in die Mysterien der Religion und der ihrer Verherrlichung gewidneten Kunstwerke auch nicht eben besonders förderlich, so gewährte dieselbe doch andererseits gerade durch die Abwesenheit der gothischen Pfeiler in ihrer weiten Rundung mit zu beiden Seiten der Orgel amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen eine für die Anhörung einer musicalischen Aufführung besonders günstige Räumlichkeit. Das Orchester und die Chöre waren auf dem Orgelchor und

unter demselben auf einem eigens für diesen Abend errichteten Vorbau, die Sänger auf jenem, die Sängerinnen und das Orchester — nicht zum Vortheil des letzteren, das überhaupt im Verhältnisse zu den bedeutenden Gesangskräften zu schwach erschien — auf diesem aufgestellt. Die Soli hatten Frau Michal-Michaeli aus Stockholm (Sopran), Fräulein Jenny Meyer aus Berlin (Alt), Herr Karl Baumann aus Kassel (Tenor) und Herr Ad. Schulze von hier (Bass) übernommen und bildeten ein Quartett, dessen verschiedenen Stimmen man hier und da eine grössere Uebereinstimmung der Klangfarbe hätte wünschen mögen, das aber doch im Ganzen eine der Aufführung zu grosser Zierde gereichende Vereinigung seltener Kräfte darbot. Das Hauptgewicht aber ruht bei dieser, wie bei allen grösseren Kirchenmusiken, auf dem Chor, dessen Leistungen wir als in hohem Grade befriedigend bezeichnen dürfen, wenn wir, wie billig, bei einem uns so neuen Werke den im Ganzen auf uns und die übrigen versammelten Hörer hervorgebrachten Eindruck zum Maassstabe seiner Leistungen nehmen. Dieser Eindruck war ein mächtiger, überwältigender, und der Chor, der ihn hervorzubringen wusste mit einem Werke, das an die musicalische Technik die kühnsten und gesteigertsten Forderungen stellt, muss ein durchaus tüchtiger, trefflich geleiteter gewesen sein. Eines freilich, und zwar „das Eine; was noth thut“, kam bei diesem gewaltigen Eindruck Sängern und Hörern gleichmässig zu Statten: das tief menschliche, vom Herzen strömende und zum Herzen dringende Element, das wie alle Beethoven'schen Schöpfungen, so diese noch in erhöhtem Maasse durchdringt, und sich durch alle noch so ungewöhnlichen harmonischen Verwicklungen, durch alle von der kirchlichen Bestimmung des Werkes gebotenen, zum Theil befremdlichen Formen hindurch dem Gemüthe jedes unbefangenen Hörers mit zwingender Gewalt einprägt. Zu einer Beurtheilung der Einzelheiten dieses uns bisher unbekannten Riesenwerkes fühlen wir uns nicht im Stande, den Gesammt-Eindruck aber dürfen wir freudig dahin zusammenfassen, dass der unsterbliche Meister in diesem Werke ein neues und vielleicht das schönste Zeugniss für die grosse, von den extremen Kunstrichtungen unserer Tage so oft verkannte Wahrheit abgelegt hat, dass die wahre Kunst, auch wo sie sich der sprödesten Stoffe bemächtigt, eine rein menschliche, das Gemüth erhebende und verklärende Wirkung zu erzielen weiss.

L.

Aus Wien.

Den 16. November 1861.

Gestern fand im grossen Redoutensaale das erste diesjährige Concert der wiener Sing-Akademie statt. Wenn auch der ungeheure Saal nicht in allen Räumen gefüllt war, so war doch der Besuch ein sehr zahlreicher, und ein Blick auf das Programm mag Ihnen sagen, wie ehrenvoll es für das Institut und das Publicum war, dass letzteres sich in so grosser Anzahl eingefunden und so lebhafte Theilnahme an Musik von so ernster Gattung bewies.

Programm: 1. „*Magnificat*“ von Francesco Durante. 2. „*Crucifixus*“ (sechsstimmig) von Antonio Lotti. 3. „*Christe eleison*“ von Orazio Benevoli. 4. „*O Freud' über Freud'*“, Festlied von J. Eccardt für zwei Chöre *a capella*. 5. Eingangschor aus der Cantate: „*Bleib' bei uns, denn es will Abend werden*“, von Joh. Seb. Bach. 6. „*Tenebrae factae sunt*“ von Michael Haydn. 7. „*Ave Maria*“ von F. Mendelssohn-Bartholdy. 8. Weihnachtslied: „*Joseph, lieber Joseph mein*“ und „*Eia sunt impleta*“ von Sethus Calvisius. 9. Arioso für Bass mit Chor aus „*Abraham*“, Oratorium von Blumner (in Berlin). 10. „*Heilig ist Gott, Hallelujah!*“ aus einer Kirchen-Cantate von Händel.

Das Bestreben der Sing-Akademie, welches Anfangs von deren Feinden verspottet, vom Publicum wenig unterstützt wurde, hat sich durch Ausdauer Bahn gebrochen. Das dritte Jahr ihres Bestehens zeigt, dass die gesunde Pflanze Wurzel geschlagen hat und dass die Früchte gern genossen werden. Der Beifall, den gestern die einzelnen Chöre erhielten, das Verlangen der Wiederholung von Lotti's *Crucifixus*, von M. Haydn's *Tenebrae* und von Mendelssohn's *Ave Maria* zeigten deutlich genug, wie richtig das Publicum urtheilte. Der Beifall begeisterte den Chor und beleuert ihn gewiss zu fortgesetzten künstlerischen Leistungen; schon freut sich Alles auf die im dritten Concerte zur Aufführung kommende Matthäus-Passionsmusik von J. S. Bach, am 15. April, dem Dinstage der Charwoche, zum ersten Male in Wien.

Das zweite Concert, am 6. Januar 1862, soll meist Werke neuerer Tondichter bringen, jedoch ist noch nicht bekannt, was zur Aufführung kommt. Professor Stegmayer, der jetzt wieder mit ganzer Kraft für die Sing-Akademie wirkt, kann mit dem ersten diesjährigen Erfolge zufrieden sein.

Der wiener Sängerbund veranstaltete am 14. d. Mts. Abends eine Liedertafel nur für seine Mitglieder, bei welcher der k. k. Hof-Opernsänger Hrabanek, der Pianist Rud. Schweida und mehrere andere Künstler mit-

wirkten und die Gesellschaft bis spät nach Mitternacht in heiterster Stimmung erhielten. Diese so genannten Vergnügungs-Abende, zu denen kein fremdes Publicum Zutritt hat, haben den Sängerbund sehr beliebt gemacht, weil sie künstlerische Vorträge und heitere Scherze in reicher Abwechslung bieten. Die erste diesjährige Liedertafel dieses Bundes findet im December Statt, und es haben zu derselben Künstler ersten Ranges ihre Mitwirkung zugesagt. Es sollen darin nur solche Chöre gesungen werden, welche dem Sängerbunde gewidmet sind, und zwar von J. Netzer, A. Wöckl, J. E. Schmölzer, J. Offenbach, A. M. Storch, A. Methfessel u. s. w.

— x.

Nachschrift. Je mehr wir uns über den neuen Aufschwung des musicalischen Lebens in Wien, welches dadurch den Manen der drei Fürsten der Geister im Reiche der Tonkunst die lange verzögerte Schuld abzutragen beginnt, freuen und die wirklichen Kundgebungen dieses Aufschwungs in der Niederrheinischen Musik-Zeitung gern verfolgen, desto mehr fällt uns in dem Berichte des geehrten Herrn Correspondenten die Ankündigung auf, dass das zweite Concert der Sing-Akademie wohl meist Werke neuerer Tondichter bringen werde. Wir glauben nicht, dass dergleichen Concessionen die ernste Aufgabe einer Sing-Akademie fördern können, ja, sie scheinen uns eines solchen Instituts kaum würdig zu sein. Die Akademieen in Berlin und in Breslau, der Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main und einige andere in der Tendenz sich ihnen anschliessende Vereine beweisen, dass die Durchführung einer bestimmten Richtung recht wohl möglich ist und dass eine Concentrirung der Art allem Geschrei über Einseitigkeit zum Trotz dennoch der Tonkunst und den Anstalten selbst allein zu wirklicher Förderung gereicht. Wir sind daher vollkommen mit den Ansichten einverstanden, welche die „Recensionen“ (in Nr. 45) über die Sing-Akademie zu Wien aussprechen und welche mehr oder weniger für alle ähnliche Institute in grossen Städten, wo mehrere Richtungen neben einander ihre Vertretung finden können, Geltung haben.

„Mit der Uebertreibung der Classicität in der Sing-Akademie hat es wohl keine Gefahr. Theoretisch ist die Aufgabe der Sing-Akademie allseitig immer darin erblickt worden, dass durch dieses Institut das ganze, bis dahin fast vollständig brach gelegene Feld altitalianischer und altdeutscher Chorwerke urbar gemacht und mit Hinzuziehung des gediegeneren Neueren im Fache des gemischten Chorgesanges gepflegt werden solle. In der Ausführung aber war die Sing-Akademie nicht immer mit gleicher Consequenz diesem Programm treu geblieben. Man war geneigt, durch Aufnahme heiterer Chorlieder und

sentimentaler Liedertafel-Producte einem Theile des Publicums, einem Theile der Kritik, einem Theile der ausübenden Mitglieder selbst einige Concessionen zu machen. Die gegenwärtige Leitung ist, wie das Programm des ersten Concertes und die in Aussicht gestellte „„Passionsmusik““ beweisen, nicht gesonnen, diesem angeblich „„praktischen““ Verlangen ferner nachzugeben, und wir glauben nicht, dass einsichtsvolle Freunde guter Musik sie darum tadeln werden. Von Exclusivität kann nicht die Rede sein, wo die reichsten und verschiedensten Schätze dieser speciellen Literatur verwerthet werden sollen, von Sebastian Bach bis Haydn, von Palestrina bis Cherubini, von Händel bis Mendelssohn. Bildet diese Reihe von Heroen, wie es doch nicht anders denkbar ist, den vorherrschenden Stamm des Repertoires, welchen Eindruck können daneben, wir sagen nicht: das bedeutendere Neue, wohl aber kleine Strophenchöre von Rust, Grimm, Mayr u. s. w. oder schwächere Werke von Schumann hervorbringen? Wer Verständniss hat für jenen Hauptstamm des Sing-Akademie-Repertoires, ja, wer auch nur Sinn hat für eine einheitliche Gesamtleistung, wird sich von solchen — an anderem Orte ganz schätzbar — Zugaben in den Concerten der Sing-Akademie förmlich verletzt fühlen. Bei der Schwierigkeit aber, moderne Sachen zu bieten, welche unter jenen uralten Stämmen nicht geradezu verschwinden, wenn sie nicht gar augenfällig stören, war durch die Abweichung vom ursprünglichen Programm auch kein praktischer, kein Cassen-Vortheil gewonnen. Eine solche Zugabe zieht keinen Gleichgültigen an und verdriesst vielmehr diejenigen, welche unter den Ausübenden den echten Kern, unter den Beitragenden das ausdauernde Publicum bilden. Gerade die Sing-Akademie hat den seltenen Vortheil, dass ihr Ursprung und ihre natürliche Richtung sie anweisen, für Wien eine Specialität zu werden, d. h. in möglichster Vollendung etwas zu leisten, was kein anderer Verein leistet. Gerade die Sing-Akademie hat das seltene Glück, dass sie genau weiß, was sie will und soll, und dass es nur bei ihr steht, daran festzuhalten. Innerhalb dieser Specialität, man kann es nicht genug betonen, ist Raum für so viel Mannigfaltigkeit, als eine Reihe von Chören überhaupt verträgt. Ausserhalb derselben wird es immer schwerer, sich zurecht zu finden. Mag der Kreis ein ausgedehnter oder ein engerer sein, wenn er nur klar abgegrenzt ist und ihr ihn auszufüllen wisst, so habt ihr viel, so habt ihr Alles gethan.“

Aus Frankfurt am Main.

(Eröffnungsfeier des neuen Concertsaales.)

Gestern, den 18. d. Mts., hat die in der vorigen Nummer dieses Blattes in Aussicht gestellte Eröffnungsfeier des neuen Concertsaales mit Haydn's unvergänglicher „Schöpfung“ statt gefunden. Wonach die Musikfreunde Frankfurts sich seit so lange gesehnt, was in Wahrheit ein dringendes Bedürfniss geworden — das Werk steht nun fast ganz vollendet da und lobt seinen Meister, Herrn Architekten Burnitz, und die Herren Baumeister Kayser und Schaffner. Diese Fachmänner arbeiteten nach einem durch Concurrenz-Ausschreiben eingegangenen Plane des ungarischen Architekten Skalnizki, dem der für den besten Plan ausgesetzte Preis von 200 Ducaten zuerkannt worden war. Grosses Verdienst um das Zustandekommen haben auch die Mitglieder des Verwaltungsrathes der Actien-Bau-Gesellschaft, und zwar die Herren: Dr. Spiess, Dr. Hartmann, H. Buzzi, Wilhelm Speyer, Wilhelm Metzler, Ph. Petsch und Kohn-Speyer, die vereint den mit einem so bedeutenden Unternehmen verknüpften Schwierigkeiten sich willfährig unterzogen und dasselbe in dem verhältnissmässig kurzen Zeitraume von zwei Jahren der Vollendung nahe bringen halfen.

Was bei einem neu aufgeführten Baue zu solchem Zwecke zunächst in Frage kommt, betrifft das Ergebniss hinsichtlich der akustischen Anforderungen. Dieses hat sich in den Proben wie bei der Aufführung als ein erwünschtes herausgestellt. Allerdings war die Zahl der Aufführenden in Folge der Vereinigung der beiden Gesangskörper, des Cäcilien- und des Rühl'schen Vereins, mit ungefähr 350 Stimmen zusammen, eine sehr grosse, und dürfte zur Feststellung eines Urtheils über erreichte Akustik erst die Wirkung des Orchesters allein, und zwar verstärkt und aufgestellt auf dem für selbes bestimmten Platze in der Nische des Hintergrundes, abzuwarten sein. Bei der gestrigen Aufführung war dem Orchester der Platz auf dem für den Chor vorgeschobenen Podium angewiesen, während Tenöre und Bässe den eigentlichen Orchesterraum eingenommen hatten; das sitzende Orchester war somit von allen Seiten vom stehend singenden Chor umgeben und wurde im begeisterten Zusammenwirken der Massen fast erdrückt.

Die künstlerische Ausführung des ewigen Tonwerkes betreffend, so wollen unsere Leser den Berichterstatter von einer eingehenden Besprechung gefälligst dispensiren, damit sich in diese in freudiger Erregung niedergeschriebenen Zeilen kein kritischer Missklang einschleiche. Alle Mitwirkenden bezeugten sich von der Bedeutung des Moments gehoben, demnach bei so tüchtig geschulten Kräften

im Allgemeinen nur Gutes geleistet werden konnte und wirklich geleistet worden ist. Wo tatsächlich eine Abweichung davon sich kundgegeben, da liegen die Gründe auf einer Seite, die bei einer anderen Gelegenheit im Interesse der frankfurter Concert-Aufführungen grosser Werke des Nähern besprochen werden soll. Um den beiden Gesang-Vereinen und ihren resp. Dirigenten zu gleichen Theilen die Honneurs zu bezeigen, ward für gut [?] befunden, die Theilung mitten in der Partitur geschehen zu lassen, demnach Herrn Musik-Director Müller die erste Hälfte bis nach dem Terzett mit Chor in A-dur: „Der Herr ist gross“, dem Herrn Musik-Director Friedrich aber alles Uebrige zur Leitung überwiesen war. Die Solo-Partieen wurden, wie neulich schon bemerkt, von Frau Zottmayr-Hartmann, dann den Herrn Schneider und Hill vorgetragen.

Schliesslich sei noch der nicht hoch genug zu schätzenden Thatsache erwähnt, dass nun erst auch den wenig bemittelten Musikfreunden Frankfurts die Gelegenheit geboten ist, sich an grossen, für den Concertsaal bestimmten Werken der Tonkunst erfreuen zu können.

A. S.

Aus C. M. von Weber's Nachlass.

Bei C. F. Peters (Leipzig und Berlin) ist eine interessante Composition erschienen, interessant durch den Autor und durch das Instrument, für welches sie bestimmt ist. Es ist ein

Adagio und Rondo für das Harmonichord (oder Harmonium) mit Begleitung des Orchesters u. s. w. von C. M. von Weber. Nachgelassenes Werk. Nr. 15. Partitur (40 S. in gr. 8.) 1 Thlr. (Auch in Stimmen und mit Clavier-Begleitung zu haben.)

C. M. von Weber hat dieses allerliebste Concertino in „München, den 31. Mai 1811“ — so lautet die Notiz auf der Partitur — für Friedr. Kaufmann geschrieben, mit welchem er wahrscheinlich auf einer seiner Kunstreisen dort zusammentraf. Es besteht aus einem *Adagio molto* in *F*, $2/4$, (9 S.) und einem *Allegretto* in *F*, $6/8$, zwei sehr lieblichen Sätzen mit anmuthigen Melodien und einigen echt Weber'schen Effecten, z. B. dem Uebergange nach *Des* in der Principalstimme mit dem Solo des Paukenwirbels. Das Orchester ist besetzt mit dem Geigen-Quartett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotten, zwei Hörnern, Trompeten und Pauken.

Aber was ist das Harmonichord für ein Instrument? Ein Tasten-Instrument, der Form nach einem aufrechtstehenden Flügel (Piano-Giraffe) ähnlich, dessen Saiten

aber nicht durch Hammerwerk, sondern durch Reibung eines mit Leder überzogenen und mit Colophonum durcharbeiteten Cylinders zum Ertönen gebracht werden. Es wurde von dem berühmten Mechaniker und Akustiker **Friedrich Kaufmann**^{*)} (geb. 1785 zu Dresden) erfunden und zuerst in den Jahren 1811 und 1812 durch ihn mit anderen akustisch-mechanischen Kunstwerken dem Publicum vorgeführt. Für diesen Künstler componirte Weber das jetzt erschienene Concertstück, in welchem er die Eigenthümlichkeit des Tones und der Spielart jenes Instrumentes berücksichtigte und dessen Klangfarbe mit derjenigen der Orchester-Instrumente (mit Ausnahme der ihr ähnlichen Clarinetten) in Einklang und Gegensatz zu bringen verstand. Das jetzt in seinem Bau sehr vervollkommnete Harmonium (aus der Physharmonika, auch Aeoline genannt, hervorgegangen) ist zwar von dem ursprünglichen Harmonichord verschieden, jedoch durch seinen Klang und das Anhalten der Töne eben so geeignet zum Vortrage des Concertino's, als jenes.

Nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1818 erhielt Friedrich Kaufmann vom Grossherzog von Darmstadt einen Ruf als Harmonichordspieler in dessen Capelle, schlug denselben jedoch aus, da ihm vom Könige von Sachsen ein lebenslängliches Jahrgehalt bewilligt ward, wenn er wieder nach Dresden zurückkehre. Hier lebte er in glücklichen Familien-Verhältnissen beinahe zwanzig Jahre der Vervollkommnung seiner Kunst und vollendete 1839 ein neues grosses, selbstthätiges Instrument, Symphonion von ihm genannt, welches Fortepiano, Clarinetten, Flöten, Piccolo, Schallstäbe und Pauke in sich vereinigte, und von dem z. B. Prof. Schafhäutl in München schreibt: „Das Spiel dieser Maschine ist wirklich entzückend, der Vortrag brillant, der Anschlag des Fortepiano selbst so frisch und rund, dass man unwillkürlich den Spieler und die Hände sucht, welche bald energisch in die Saiten greifen, bald sich zart und leise begleitend den brillanten Clarinet- oder Flöten-Passagen anschliessen.“ — Mit dem Symphonion, einem Chordaulodion, dem Harmonichord und dem Trompeter unternahm Friedrich Kaufmann, begleitet von seinem Sohne **Friedrich Theodor Kaufmann**, geboren 1823 zu Dresden, dessen angeborenes Talent in diesem Fache der Kunst einen seltenen Wirkungskreis fand, eine längere Kunstreise durch Deutschland, Russland, Schweden und Dänemark. Namentlich in Petersburg fanden sie glänzende Aufnahme. Leider verunglückten die genannten Instrumente, die Frucht jahrelanger Anstrengungen und Arbei-

ten, zur See auf der Rückreise von Kopenhagen im December 1843. Nach Dresden zurückgekehrt, begann nunmehr Friedrich Kaufmann und sein Sohn Friedrich Theodor gemeinschaftlich neue Instrumente und Kunstwerke an Stelle der verunglückten zu erbauen und dabei sowohl die früher gemachten Erfindungen anzuwenden, als auch neue Ideen und Verbesserungen dabei auszuführen. So entstand ein neues, wesentlich verbessertes Harmonichord, ein Chordaulodion, ein Symphonion und ein Belloneon, und auch der Trompet-Automat ward wieder hergestellt. Nachdem diese Arbeiten vollendet, schritt der jüngere Kaufmann zur Ausführung eines möglichst vollständigen, selbstspielenden Orchesterwerkes nach eigener Idee, welches nach fünfjähriger angestrengter Arbeit 1851 vollendet ward und Clarinetten, Flöten, Flageoletts, Hörner, Cornets, Trompeten, Fagotts, Tuba, Pauken, Trommeln, Triangel und Becken in sich vereinigt. Es ward Orchestrion genannt und machte auf einer damit nach England u. s. w. unternommnen Kunstreise zur Zeit der londoner Industrie-Ausstellung Sensation. Zurückgekehrt von dieser Kunstreise, gründeten Kaufmann, Vater und Sohn, in Dresden eine permanente Ausstellung ihrer Erfindungen unter dem Namen „Akustisches Cabinet“ und verbanden damit eine Fabrik musicalischer Instrumente, aus der zahlreiche selbstthätige Kunstwerke und namentlich auch Harmoniums hervorgehen und weithin versandt werden.

John Lodge Ellerton.

Je weniger in einem Lande sich nach einer gewissen Richtung hin, sei es in Wissenschaft, sei es in Kunst, productive Geister finden, um so mehr hebt sich der Einzelne, dem angeborenes Talent und energische Studien eine grössere Bedeutsamkeit verliehen, von dem weniger beleuchteten Hintergrunde ab. Während es in England schon einer ganz aussergewöhnlichen Befähigung bedarf, um aus der Reihe staatskluger Köpfe als hervorstechendes Portrait zu glänzen, ist das Gebiet der musicalischen Kunst leichter überschaubar; es ist eine Ebene, die in ihrer Sterilität jeden hervorragenden Gegenstand einer schärferen Beleuchtung aussetzt. Steril ist wohl der musicalische Boden Englands zu nennen; es fehlt hier sogar das Nationale. Von dem deutschen Volksliede gar nicht zu reden, hat fast jedes andere Land in dieser Richtung mehr des nationalen Elementes, als England. Und das, was gerade hierin vorliegt, gehört den Annexen Englands, Irland und Schottland, an, die in den Zeiten grösserer politischer Selbstständigkeit und nationaler Kämpfe auch ein particularistisch-nationales musicalisches Bewusstsein in ihren Volksgesän-

^{*)} Dessen Vater Joh. Gottfr. Kaufmann (geboren 1752 auf einem Dorfe bei Chemnitz, gestorben 1818 zu Frankfurt am Main) war der Gründer dieser durch mechanische Genie's ausgezeichneten Familie.

gen zu Tage legten. Die Jacobiter-Gesänge Schottlands, die „*Irish Melodies*“, denen Th. Moore in seinen gleichbenannten poesievollen, bilderreichen, freiheitglühenden Dichtungen eine unsterbliche Unterlage geschaffen, haben keine Rivalen auf eigentlich englischem Boden. Auch in der Composition grösserer Gesang- oder Instrumentalwerke hat England noch wenig Classisches aufzuweisen. Und was stimmbegabte und gesangeskundige Sänger betrifft, so ist es bekannt genug, dass London seine besten Theater mit fremden Sängern recrutirt. Wenn nun also, wie schon oben erwähnt, eine einzelne Kraft auf solchem Boden zur Grösse und Bedeutsamkeit strebt, so ist sie um so bemerkbarer, aber auch um so beachtungswerther. John Field, geboren 1782, ein Irländer, eröffnete den kurzen Reigen englischer Tonkünstler. Und wollen wir Litollf als Engländer betrachten — er ist mindestens in London geboren und studirte daselbst unter Moscheles —, so haben wir nebst ihm in Balf (Balph) und Wallace rasch die gekanntesten Erscheinungen vorgeführt. Nicht minder beachtungswert als diese Letztgenannten, ja, in mancher Beziehung noch, vom Standpunkte der reinen, wahren Kunst, interessanter, obgleich viel weniger bekannt (die meisten musicalischen Handbücher führen noch nicht einmal den Namen in ihrer Nomenclatur auf), ist der Mann, dessen Name an der Spitze dieses Artikels steht, und dem wir hiermit die verdiente Aufmerksamkeit widmen wollen — John Lodge Ellerton. Aelter als seine compatriotischen Collegen — Ellerton ist 1807 in der *County of Chester*, Balf 1808, Wallace 1815 und Litollf 1820 geboren — und reicher in seiner Productivität, resp. der Opuszahl seiner Werke, hätte Ellerton wohl schon hiedurch eine Priorität in der allgemeinen Kenntnissnahme zu erwarten gehabt, wenn nicht der in der That allzu bescheidene, fast in mimosenhaftem Insichgezogensein sich darlegende Charakter des Mannes sich selbst im Wege gestanden hätte. Voll tiefer Begeisterung für die Kunst, voll wahren und edlen Strebens, voll warmen Gefühls und reicher Ideen, deren Grundzug Lieblichkeit und Melodik ist, weiss Ellerton dies alles nur in seinen stillen Noten durch das Medium der Feder auszusprechen. Doch hier bleibt der gehobene Schatz in ruhiger Verborgenheit. Was der Maler mit seinem Pinsel auf die Leinwand gegossen, das ist für Jeden und in jede Sprache übersetzt; doch das, was der Componist am schweigsamen Schreibpulte auf das Papier gebracht, das ist nur für wenig Eingeweihte erkennbar, für das grosse Publicum bedarf es erst der Uebersetzung durch die Hände des Quartetts, durch den Athem der Bläser, durch die Kehle der Sänger. Und diese Uebersetzung fehlt allzumal den Werken Ellerton's. Die für einen Componisten selten äusserlich günstige Lage dieses Künstlers hat nicht das

drängende, gewaltsam sich Weg bahnende Agens, das die nöthigen Hebel mit unabwendbarer Nothwendigkeit in Bewegung setzt, und dazu kommt das schon berührte mimosenhafte Zurückziehen, das Insichselbstverschliessen des Charakters, der bei einer jeden rauhen Berühring, einem jeden scharfen Lustzuge die Harfe verstummen lässt, um zu jener Uebersetzung den in unserer Zeit so nöthigen unaufhörlichen Anstoss nicht energisch genug zu geben. Ellerton's schönste Compositionen, seine Trio's, Quartette, Quintette, erklingen meist nur im häuslichen Salon vor den Ohren weniger geladener Kunstfreunde, die den Componisten in seiner Kunst und als Menschen verstehen, und von den besten ausübenden, berufenen Künstlern des jezeitigen Aufenthaltsortes des Componisten ausgeführt. Seltener kommt ein solches Werk in den grösseren, aber doch ausgewählten Cirkel einer „*Soirée musicale*“, oder nimmt eine Symphonie, ein Oratorium vor das beweglichere Publicum des grossen Concertsaales seinen Weg. Obgleich schon viele einzelne Werke durch den Druck leichter zugänglich gemacht sind, so fehlt doch zur Erreichung des Hauptzweckes, wie schon bemerkt, die drängende Nothwendigkeit.

In Ellerton finden wir eine eigene Mischung der Farben und des Stils. Als Abkömmling einer alt-irischen Familie lebt in ihm die tiefgreifende Poesie, die gerade den Irländer so vortheilhaft auszeichnet, und die sich bei ihm auch schon in einer grösseren, trefflichen Dichtung, einem nationalen Epos in sechs Gesängen, „*The bridal of Salerno*“, kund gab. Diese seine literarische wie musicalische und allgemeine Bildung erwarb ihm schon 1828 auf der Universität zu Oxford die mit unserer Doctorwürde analoge, doch in England viel seltener ertheilte Würde eines *Magister artium*. Von hier begab er sich nach Rom, um dort unter dem berühmten *Maestro di capella* Perziani den Contrapunkt zu studiren. Der Unterricht dieses Mannes und die italiänischen Anschauungen haben entschieden auf Ellerton's musicalische Stimmung gewirkt und seinen Compositionen jene angenehme Weiche verliehen, die, fern von eigentlich italiänischer Weichlichkeit, dem deutschen Typus der Gemüthlichkeit und des tiefen Gefühls so nahe liegt. Nach vollendeten Studien begab er sich in die Heimat zurück und heirathete dort 1837 die Tochter des siebenten Earls of Scarbrough, eines Peers von England. Verschiedene grössere Reisen auf dem Continente und längerer Aufenthalt in Frankreich und namentlich Deutschland gaben ihm hinreichend Gelegenheit, seine musicalischen Anschauungen zu erweitern und den Charakter fremder Conceptionen kennen zu lernen. Seine musicalische Ausbildung erhielt hiedurch und durch die damit in Verbindung stehende Ideen-Assimilation eine innere Vollen-

dung und Allseitigkeit, die seinem Compositions-Talente sehr zu Statten kamen. Es entstanden jetzt allmählich 12 Opern, 7 italiänische (*Issipile, Berenice in Armenia, Annibale in Capua, Il Sacrifizio d'Epito, Andromaco, Il Marito a Rista, Il Carnevale di Venezia*), 4 englische *Woman's wit, Lucinda, Domenica, Bridal of Triermain*) und eine deutsche (*Carlo Rosa*), ein Oratorium, „*Paradise lost*“, Text nach Milton, ein Werk voll melodischen Aufschwungs, 6 Messen, 6 Anthems, viele Hymnen und Motetten und an 300 einzelne Gesänge und Piecen für drei, vier und fünf Stimmen. Von grösserer Bedeutung sind Ellerton's Instrumental-Compositionen, unter denen zu nennen sind: 5 Symphonieen für Orchester, 42 Streich-Quartette, 3 Streich-Quintette, 18 Trio's für Pianoforte, 3 Trio's für Violine, Alt und Cello, 8 Concert-Ouverturen u. s. w. Verschiedene dieser Sachen wurden schon öffentlich aufgeführt, so z. B. einige Symphonieen in Aachen, eine Symphonie in Köln und in Dresden, andere Werke in Brüssel und London, einige Quartette in Wiesbaden, das Oratorium in London (*Crystal Palace*), einige Opern in Italien und in England, und überall wurden sie von dem Publicum wie von der Kritik freundlich aufgenommen, so dass deren grössere Verbreitung gewiss nur wünschenswerth sein möchte.

Unter so manchen Aeusserungen der Presse wollen wir nur ein englisches Urtheil (von Ed. Holmes, dem bekannten Verfasser von „*Life of Mozart*“ und „*Asamble amongst the musicians of Germany*“) aus der durch die Gediegenheit ihrer Kritiken bekannten Zeitschrift „Atlas“ anführen, die sich bei Gelegenheit der Beurtheilung einiger Hymnen folgender Maassen vernehmen lässt: „Selten entfalten Amateur Compositions solch eine Trefflichkeit in der Verschiedenheit des Stiles und eine so genaue Unterscheidung desselben, als Ellerton's Arbeiten. Es ist unmöglich, dass ein Musiker einen Blick auf dieselben werfen könnte, ohne die Eleganz der Melodie, die kräftige Accentuirung und die anmuthige Harmonisirung, die ein sehr hohes Talent für Vocal-Composition bekunden, zu erkennen. Gleichzeitig spricht sich auch ein streng kirchlicher Ernst in denselben aus, der gleichwohl der Phantasie und dem Gefühle, die einer Composition den Charakter ihrer Zeit aufdrücken müssen, hinreichend Spielraum lässt.“ Dieselbe Zeitschrift rühmt auch bei anderen Gelegenheiten an den weltlichen Compositionen Ellerton's dessen Geschmacks-Feinheit, die sich eben sowohl in der Melodieenführung als in der Natürlichkeit der Harmonieen, der charakteristischen Schilderung der Scene, der romantischen und doch solennen Haltung des jedesmaligen Ganzen offenbaren. Auch von Ellerton's Orchesterwerken ist Aehnliches zu sagen. In der äusseren Behandlung lässt

sich ein ernstes Studium Mozart's, Haydn's, Beethoven's nicht verkennen, und so reich auch unsere Literatur an grossartigen Erzeugnissen der classischen Periode ist, so glauben wir doch, dass Ellerton's Werke als einfach anmuthige Erscheinungen wohl verdienen, in der deutschen Kunswelt eine freundliche Aufnahme zu finden*).

Bf.

Die Concerte im Cirque Napoléon in Paris.

Die Leser der Niederrheinischen Musik-Zeitung wissen aus den früheren Briefen aus Paris, dass sich neben der Gesellschaft der Concerte des Conservatoriums eine *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* gebildet hatte. Herr Pasdeloup dirigirte ihre Aufführungen, die sich eines meist zahlreichen Besuches zu erfreuen hatten.

Allein der Saal Herz, vortrefflich für Kammermusik, eignet sich nicht eben so für eine grosse Orchester-Aufstellung, und sein Raum fasst nur eine verhältnissmässig kleine Anzahl von Zuhörern. Pasdeloup musste also auch die Eintrittspreise auf einer gewissen Höhe halten, und so blieb auch dieses zweite Concert-Institut immer noch ziemlich ausschliesslich, wenn auch nicht in dem Maasse, wie das ältere.

Die Stimmung des Publicums gegen die Conservatoire-Gesellschaft sprach sich immer lauter aus. Freilich war man ihr dankbar und erkannte vollkommen an, was sie für unschätzbare Verdienste um die Bildung des Geschmacks habe. Allein einer grossen Menge von Leuten aus der Classe der gebildeten Welt waren die Pforten zu diesem geweihten Kunsttempel auf ewig verschlossen; der Raum war zu enge, und die Plätze vererbten sich von Vater auf Sohn. Die Losung der glücklichen Besitzer war, auf ihrem Posten zu sterben und ihn selbst nach ihrem Tode einem der Ihrigen zu sichern. Es ist bekannt, dass aus allen Gegenden der Welt fremde Kunstreunde bloss desswegen nach Paris kamen, um ein Concert im Conservatoire zu hören, und dass sie oft wieder abreisen mussten, ohne ihren Zweck zu erreichen.

Wer den richtigen Zeitpunkt zu ergreifen versteht, der ist seines Glückes Schmied. Pasdeloup kam auf den Gedanken, den Inhalt der Conservatoire-Concerte, namentlich die Aufführungen der Orchesterwerke der grossen deutschen Meister, beizubehalten, aber, im Gegensatz gegen die aristokratische Beschränkung im Aeussern, die Schranken zu erweitern und einen Concertsaal für classische Musik der grossen Menge von Besuchern zu öffnen, die sich bisher vergebens nach diesem Kunstgenusse gesehnt hatten. Er fand bei den Besitzern der beiden Circus in den *Champs Elysées* bereitwilliges Eingehen auf seinen Plan, der *Cirque Napoléon*, dieses gewaltige, grosse Amphitheater, wurde in einen prachtvollen Concertsaal für den Winter umgeschaffen, und so entstanden die *Concerts populaires*, eine Unternehmung, die einen beispiellosen Erfolg gehabt hat. Der Saal fasst Tausende von Zuhörern, die auf bequemen Sitzen Platz finden. Der Eintrittspreis beträgt auf dem ersten Platze 2 Fr. 50 C., auf dem zweiten 1 Fr. 25 C., auf dem dritten gar nur 75 Centimes! Also für 20, 10 oder 6 Silbergroschen hört man Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn in schöner, künstlerisch

*) Wir haben obigen uns eingesandten Aufsatz über einen sehr achtungswerten Musikfreund und Componisten der Oeffentlichkeit nicht entziehen wollen, behalten uns aber das Urtheil über einige Compositionen Ellerton's, namentlich des *Paradise lost* und der „*Wald-Sinfonie*“ (Op. 120, bei Breitkopf und Härtel) vor.

Die Redaction.

vollkommener Ausführung. Die Concerte finden Sonntags um zwei Uhr Statt und sind vorläufig auf die Monate October bis Januar bestimmt. Die Conservatoire-Concerte beginnen bekanntlich erst im Januar.

Man muss sich aber durch den Namen *Concerts populaires* nicht zu irrgen Vorstellungen von dem inneren und äusseren Charakter derselben verleiten lassen und etwa glauben, dass Mozart und Beethoven hier im Promeniren oder bei einer Tasse Kaffee oder einem Schoppen Wein genossen würden. Keineswegs. Das ganze Publicum sitzt, und zwar bequem und unbelästigt von Zugluft und in der angenehmsten Temperatur, und es ist eine wahre Freude, die Stille, die andächtige Stille, kann man sagen, zu beobachten, welche während der Aufführung eines jeden Musikstückes herrscht. Ich kann in Wahrheit sagen, man hat so etwas noch nicht in Paris erlebt und hatte es auch kaum erwartet. Die musicalische Bildung hat bei der Masse ungeheure Fortschritte gemacht. Keinem in der ganzen Zuhörerschaft fällt es ein, mitten in einem Stücke zu applaudiren, aber mit dem letzten Accord bricht ein Beifall aus, der grossartig ist.

Das erste Concert begann mit Weber's Oberon-Ouverture. Dann folgte die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, Mendelssohn's Violin-Concert, gespielt von Alard, die Variationen aus Haydn's *F-dur*-Quartett, von sämmtlichen Saiten-Instrumentalisten vorgetragen, und zum Schlusse Méhul's Ouverture zu *Le jeune Henri*. Die letztgenannte hatte den wenigsten Erfolg, was wir Deutsche nach den grossen Eindrücken der vorhergegangenen Nummern ganz natürlich fanden, aber in Paris nicht erwartet hätten; es sprach für die Empfänglichkeit des Publicums.

Das Programm des zweiten Concertes brachte Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, Beethoven's Sinfonie Nr. V. in *C-moll*, im Violoncell-Solo gespielt von Jacquard, Weber's „Aufforderung zum Tanze“, instrumentirt von Berlioz, und Rossini's Ouverture zu Wilhelm Tell.

Im dritten Concerte hörten wir Weber's Jubel-Ouverture, Haydn's Sinfonie in *B-dur*, Mendelssohn's Concert für Pianoforte in *G-moll*, gespielt von Ernst Lübeck, aus Beethoven's Septett die Variationen, das Scherzo und das Finale (in originaler Gestalt), und zum Schlusse die Ouverture zur Semiramis. Auch hier nahm das Publicum die letzte kühler auf, während alle übrigen Nummern stürmischen Beifall erhielten, das Finale der Haydn'schen Sinfonie sogar wiederholt werden musste, und selbst das Pianoforte in dem grossen Saale einen vollständigen Sieg über die Gegner des Claviers in grossen Concerten davon trug. Das Mendelssohn'sche Concert wurde aber auch von Lübeck auf einem vortrefflichen Instrumente ganz ausgezeichnet schön, mit Feuer und Kraft und doch künstlerischem Maasshalten vorgetragen.

Der Erfolg der populären Concerte ist hiernach vollständig gesichert. Alles begünstigt das Unternehmen, namentlich auch die vorzügliche Akustik des Circus; die Klänge verbreiten sich in dem weiten Raume der hohen luftigen Halle nach allen Seiten hin mit Gleichheit, Reinheit und Genauigkeit, ohne irgend ein Durcheinanderhallen, so dass man jede instrumentale Einzelheit mit Leichtigkeit vernimmt. So verbreitet sich denn der Ruhm der deutschen Musik durch diese Concerte in unendlich weitere Kreise der Bevölkerung von Paris, als bisher, und an ihrem Einflusse auf die Geschmacksbildung des musicalischen Publicums dürfte kaum zu zweifeln sein.

B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Soireen für Kammermusik im Saale des Hotel Disch, veranstaltet durch den Verein der hiesigen am Conserva-

torium angestellten Künstler, haben am Dienstag den 19. d. Mts. wieder begonnen. Wir hörten das Quartett in *C-dur* von Haydn, bekannt durch das reizende Andante mit Variationen, das *G-moll*-Quartett von Mozart für Pianoforte n. s. w. und das originelle Violin-Quartett Nr. 11, Op. 95, in *F-moll* von Beethoven. Die Ausführenden waren die Herren Grunwald, Derckum, von Königslöw und Schmit; die Clavier-Partie in Mozart's Quartett spielte Herr Isidor Seiss. Die Ausführung des Haydn'schen und des Beethoven'schen Quartetts (namentlich des ersten Satzes desselben) war sehr präcis und in der Leistung jedes einzelnen Instrumentes in technischer Hinsicht vorzüglich. Der Eindruck des Gesamttones wurde aber häufig durch den schnarrenden Ton der beiden tiefen Saiten des Violoncells gestört, was den Wunsch veranlasste, dass Herrn Schmit's Virtuosität bald auf einem recht schönen klangvollen Instrumente sich möge geltend machen können. Allen Respect vor der reinlichen und sicheren Ausführung der Figuren, aber die Hauptsache im Quartett bleibt der Ton; nirgends so wie hier ist das Wort eine Wahrheit: „*C'est le ton qui fait la musique.*“ Herr Seiss trug die Clavier-Partie des herrlichen Mozart'schen Quartetts mit schönem Anschlag und hübschem Tone vor. Er wird sich überzeugt haben, dass Mozart's Musik, so wenig technische Schwierigkeiten sie auch dem heutigen Pianisten bietet, dennoch der grössten Aufmerksamkeit beim Vortrage bedarf. Auch der Ausdruck bedarf derselben in Verbindung mit einem richtigen Gefühl, da Mozart nicht jede Note, die zu betonen ist (z. B. in dem Mittel-Thema des letzten Satzes) mit einem *—* oder *sfz*, wie die Neueren, bezeichnet. — Fräulein Niethen sang zwischen den Quartetten drei Lieder von André und Mendelssohn mit ihrer frischen, lieblichen Salonstimme und einfachem Vortrage; sie brachten ihr verdienten Beifall ein.

Hannover. Herr Kammermusicus Heinemeyer sen. hier selbst beabsichtigt dem Vernehmen nach, in der nächsten Zeit die Methode seiner Kunst zu veröffentlichen und einen Lehr-Cursus für Flötenspieler von Fach zu veranstalten. Wir glauben, darauf um so mehr aufmerksam machen zu sollen, als Heinemeyer ohne Zweifel gegenwärtig, mit Ausnahme etwa von Tulou in Paris, als der Einzige dasteht, dem man das höchste Virtuosenthum in seinem Fache zusprechen darf, sowohl was Ton und Technik als geniale Behandlung des Instrumentes und Gediegenheit des Vortrages anbelangt. Es ist gewiss im höchsten Grade zu wünschen, dass die reichen Früchte seiner gründlichen Studien durch Mittheilung an jüngere Fachgenossen der Welt zu Gute kommen.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.