

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 6. Februar 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Statistisches über Instrumentenbau. (Schluss.) — Aus Berlin (Händel's „Messias“ in der Sing-Akademie). — Aus Wien (Tausig's Concerte). — Concert im Gürzenich den 23. Januar 1864 (Carlotta Patti — Alfred Jaell — Ferdinand Laub — Kellermann). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Kreuznach, Musicalische Zustände — Stuttgart, Sechstes Abonnements-Concert, „Columbus, musicalisches Seegemälde“, Sinfonie von Abert).

## Statistisches über Instrumentenbau.

(Schluss. S. Nr. 5.)

Die Preise der Claviere stellen sich in den verschiedenen Ländern folgender Maassen:

### Pianino's.

England . . . . .	von 140 — 660 Thlr.
Frankreich . . . . .	„ 160 — 540 „
Württemberg . . . . .	„ 170 — 285 „
Norden von Deutschland . . . . .	„ 180 — 350 „
Dänemark . . . . .	„ 250 — 340 „
Spanien . . . . .	„ 300 — 500 „

Hier ist zu bemerken, dass man in Deutschland in Beziehung auf billige Instrumente viel schwerer zu befriedigen ist, als in England. Ein Pianino für 140 Thlr. würde bei uns Niemand spielen, da der Ton zu roh und dünn ist.

### Tafel-Claviere.

Zollverein . . . . .	von 150 — 230 Thlr.
Dänemark . . . . .	„ 220 — 330 „
Schweden . . . . .	„ 230 — 400 „
England . . . . .	„ 380 — 450 „
America . . . . .	„ 430 — 800 „

In Frankreich war die Form von Tafel-Clavieren nie beliebt und werden solche jetzt kaum mehr erzeugt.

### Flügel.

Württemberg . . . . .	von 230 — 400 Thlr.
Oesterreich . . . . .	„ 260 — 660 „
Norden von Deutschland . . . . .	„ 325 — 700 „
Spanien . . . . .	„ 330 — 740 „
Frankreich . . . . .	„ 540 — 1350 „
England . . . . .	„ 700 — 1750 „
Norwegen . . . . .	„ 665 „
Dänemark . . . . .	„ 665 „

Der Arbeitslohn ist in America am höchsten. Dann folgt England, Frankreich, Norden von Deutschland, Süd-Deutschland und Oesterreich. Die meisten Geschäfte mit

deutschen Clavieren werden im Lande selbst, dann nach Russland, Polen, Schweden, Holland, auch Italien gemacht; in neuester Zeit gehen übrigens unsere Instrumente stark nach America, Asien, sogar Australien. Das Geschäft Englands erstreckt sich meistens aufs Inland, jedoch auch im grossartigen Maassstabe nach China, Australien, Ostindien, dem Cap, Brasilien, Westindien u. s. w.

Die Saiten-Instrumente betreffend, erzeugt Deutschland von allen Ländern die grösste Anzahl zu den billigsten Preisen. In Mittenwald (Baiern) beschäftigen sich gegen hundert Familien mit Anfertigung von Geigen, Guitarren und Zithern. Die Geigenmacher Krüner und Reuter, welche die bayerische Regierung bei den besten Meistern unterrichten liess, geben in einer Muster-Werkstätte (1858 gegründet) Unterricht. Ferner sind auf Staatskosten ausgezeichnete alte Geigen gekauft und ist davon in Mittenwald eine Mustersammlung gestiftet worden. Auch ist durch die so genannte „Wanderschule“, welche von Krüner drei Mal wöchentlich besucht wird, eine Controle eingeführt, um sich zu überzeugen, dass das beste Material benutzt und nach den alten Modellen mit gehöriger Sorgfalt und Fleiss gearbeitet wird. Durch solche weise Fürsorge dürfte die mittenwalder Fabrication, welche in den letzten fünfzehn Jahren ziemlich in Verfall gerathen war, bald zu neuem Flor emporblühen.

Die Anfertigung von Saiten-Instrumenten hat übrigens in neuester Zeit in Markneukirchen noch grossartigere Verhältnisse als früher angenommen, und wir verweisen die sich dafür Interessirenden auf die schätzenswerthe Broschüre: „Die Erwerbs-Verhältnisse im böhmischen Erzgebirge“, Bericht von Max Dormitzer und Dr. Schebeck; Prag, 1862. Bei der markneukirchner Fabrication ist hauptsächlich die Vielfältigkeit der Sorten interessant. So rechnet man von Violinen an 300, von Violinbögen an 200 Sorten. Je nach der Sorgfalt der Arbeit sind auch die Preise sehr verschieden. Z. B. Kindergeigen 2 Thlr.

per Dutzend, gewöhnliche Geigen von 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> bis 200 Thlr. per Dutzend. Die Geigen zu 5 und 10 Thlrn. per Stück (nach Mustern von Straduaris) sind vortreffliche, gut gebaute und kräftige Instrumente, welche für Conservatorien und Orchester unbedingt anzuempfehlen sind. Violoncello's von 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> bis 30 Thlr. per Stück, Guitarren 9 bis 800 Thlr. per Dutzend. Unter den letzteren sind die reicher ausgestatteten, mit Perlmutter, Silber oder Elfenbein eingelekten, schöne Beweise, dass man nicht nur in Paris so fein arbeiten kann. Violinbögen, Stege, Wirbel, Violinkasten u. s. w. zu verhältnissmässig geringen Preisen. Für die Saiten-Instrumente ist Russland und America der Hauptmarkt — der Indianer und Neger muss seine Geige haben, und dies mag es auch erklären, dass man (nach europäischen Begriffen wenigstens) so geschmacklos bemalte Violinen unter der sächsischen Waare findet. Das Auffallende, Grelle, Uebertriebene ist in America beliebt. Auch unter den französischen billigen Geigen fanden sich Böden, auf welchen von Perlmutter und Ebenholz alte Festungen eingelegt waren. Das Lackiren wird häufig von Frauen besorgt und zu der billigsten Waare natürlich nur Spirituslack verwandt. Der auffallend billige Preis erklärt sich durch die seltene Genügsamkeit der dortigen Bevölkerung und die bei grossartiger Fabrication mögliche Theilung der Arbeit. Durchschnittlich beläuft sich der Geldlohn auf 17 bis 20 Ngr. in der Woche, wobei natürlich der Arbeiter freie Kost und Wohnung geniesst. Der Gesamtwertb des jährlichen Umsatzes (inclus. der Blas-Instrumente) wird in Markneukirchen und Umgegend beiläufig auf 1,500,000 Thlr. geschätzt. Die Anzahl der jährlich im Erzgebirge verfertigten Streich-Instrumente dürfte man sicher auf 30,000 Stück rechnen. In der Erzeugung von Darmsaiten ist Markneukirchen der mächtige Rivale Italiens geworden; dasselbe mit Umgegend erzeugt heute an Darmsaiten dem Werthe nach zwanzig Mal so viel als ganz Italien, nämlich für 500,000 Thlr. jährlich.

Die Zither-Fabrication hat sich in den letzten zehn Jahren bedeutend gehoben; bekanntlich war die Zither schon vor hundert Jahren in Hallein eines der beliebtesten Instrumente der dortigen Landleute. Die österreichischen und baierischen Gebirgsvölker hatten auf ihr schon bedeutende Fertigkeit erlangt, ehe die höheren Kreise das naturwüchsige Instrument zum Eintritt in ihre Salons für berechtigt erklärten. In Deutschland ist die Zither aber jetzt dermaassen in die Mode gekommen, dass deren 3—4000 Stück jährlich erzeugt werden. In Frankreich und England ist sie noch höchst selten zu finden, obwohl zu erwarten ist, dass Schottland sie bald adoptiren wird. Nach America hat sie einen bedeutenden Absatz. In neuerer Zeit sind für dieselbe einige gute Unterrichtsbücher ge-

schrieben worden. Die Zithersaiten-Fabrication ist auch ein bedeutender Handels-Artikel, z. B. verkauft Kiendl in Wien allein jährlich gegen 13,000 Dutzend.

Die Fabrication von Holz-Blas-Instrumenten wird in Sachsen und Frankreich in grossartigem Maassstabe betrieben. Im Preise dürften beide gleich billig stehen. Doch gibt man in den englischen Colonieen, besonders in Ostindien, unseren Instrumenten den Vorzug, weil sie solider gearbeitet und sorgfältiger ausgestimmt sind. Was die Eleganz der Arbeit betrifft, dürfte Frankreich der Vorzug eingeräumt werden, obwohl es nicht selten vorkommt, dass deutsche Waare, nach französischem Muster gearbeitet, als französisches Original in Russland verkauft wird. Die österreichischen Flöten und Clarinetten, so wie Oboen haben nach dem Orient und Russland bedeutenden Absatz.

Bezüglich der Metall-Blas-Instrumente werden wir, was massenhafte Erzeugung betrifft, den Franzosen bald den Rang abgelaufen haben. M. Schuster *jun.* in Markneukirchen hat vor einiger Zeit eine grossartige Fabrik angelegt, welche mit Wasserkraft betrieben wird; ausser diesem bedeutenden Etablissement hat sich an demselben Platze noch eine Association gebildet, welche in höchst liberaler Weise von der sächsischen Regierung unterstützt wurde. Bemerkenswerth ist, dass die französischen Instrumente nur dann in America verlangt werden, wenn der deutsche Vorrath ganz erschöpft ist. Die preussische, baierische, württembergische und österreichische Fabrication hat vollauf zu thun, um dem heimischen Bedarf zu genügen. In keinem Lande findet man so viele Garten-Orchester, Bademusiken, wandernde Musiker, Bürgerwehr-Capellen, als in Deutschland, der unzähligen Militär-Musikcorps gar nicht zu gedenken. Uebrigens hat Deutschland und Oesterreich auch Holland, die Schweiz, Russland, Schweden u. s. w. mit Metall-Blas-Instrumenten zu versehen. Dass Markneukirchen bei so massenhafter Production so wenig Neues und Originelles erzeugt, mag seinen Grund darin haben, dass es als Gebirgsort entfernt von grösseren Orchestern und Künstlern ist und die dortigen Fabricanten durchaus dem Principe der Billigkeit treu bleiben wollen. Wie schon erwähnt, findet man unter den österreichischen Instrumenten die grösste Varietät der Formen. Was die Preise betrifft, so stehen die französischen und sächsischen einfachsten Instrumente sich gleich. Irgend eine grössere Complicität wird bei den sächsischen verhältnissmässig, bei den französischen gleich viel höher berechnet. In der Form sind die sächsischen Instrumente ähnlicher den französischen, die baierischen und württembergischen ähnlicher den österreichischen. Die Preise der übrigen Zollvereins- und österreichischen Metall-Blas-Instrumente sind bedeutend niedriger, als die der englischen.

Mund-Harmonica's und Maultrommeln werden in Gera, Stadt Steyr und Wien millionenweise fabricirt. Die so genannte „*German Concertina*“ (Accordium, Zug-Harmonica) wird in Gera, Markneukirchen, Wien und Prag in bedeutender Anzahl erzeugt und stark nach England und America ausgeführt. Die Anzahl der jährlich fabricirten Instrumente beläuft sich auf circa 300,000. Die englische Concertina, von Professor Wheatstone 1829 erfunden, wird in London, neuerer Zeit auch in Markneukirchen verfertigt.

Das seit den letzten zehn Jahren so sehr beliebt gewordene Harmonium wird nur in unbedeutender Anzahl in England fabricirt, dagegen in grosser Menge von Frankreich importirt. Es ist schon erwähnt worden, dass ein einziges englisches Haus, Chappell in London, durch mehrere Jahre von *Alexandre & fils* in Paris jährlich gegen 1200 Stück bezog. Unter denselben verkauften sich die billigsten zu 42 und 70 Thlr. am besten. In Deutschland wird die Harmonium-Fabrication nur in Württemberg mit Erfolg betrieben. Die stuttgarter Fabricanten Schiedmayer erzeugen jährlich 300 grosse Harmoniums und 60 Harmonichords, Trayser u. Comp. gegen 527 und Gross u. Gschwind gegen 200 Stück jährlich.

Die Orgelbaukunst wird in Deutschland noch immer mit der grössten Meisterschaft betrieben; was Verschiedenheit der Neuerungen, Reinheit der Arbeit, Genialität der Disposition, Charakteristik der Register betrifft, steht Deutschland bis jetzt immer noch als tonangebend da. Die Anzahl der Fabriken ist jedoch in England bedeutender. Der Grund davon liegt in den vielen Concerthallen, welche durchgängig mit Orgeln versehen sind. Einen weiteren bilden die zahlreichen Religionssecten, welche eine Menge von grösseren und kleineren Capellen-Orgeln erheischen.

Die Erzeugung von Clavier-Mechaniken ist in Hamburg und Berlin ziemlich stark, aber an Grossartigkeit mit der von Frankreich nicht zu vergleichen. Die deutschen Fabricanten ziehen vor, ihre Mechaniken im Hause selbst zu machen. Der Deutsche ist in diesem Fache erfinderischer und speculativer, als der Engländer und Franzose, und liebt nicht, dutzendweise nach einem und demselben Muster zu arbeiten. Eine bedeutende Zukunft hat die Fabrication von Zungenregistern für Orgeln von Schiedmayer in Stuttgart.

Es wäre wohl nicht zu gewagt, den Charakter des Tones der Instrumente von England, Frankreich und Deutschland mit dem National-Charakter zu vergleichen. England: bedeutende materielle Kraft, Solidität der Arbeit mit Mangel an Zartheit im Tone. Was wir in Deutschland einen „poetischen Ton“ nennen, fehlt den englischen In-

strumenten. Frankreich: äusserer Glanz, Verfeinerung der Arbeit, aber weniger Kraft als England. In Bezug auf Reinheit und Sauberkeit der mechanischen Arbeit sind die Franzosen den Engländern überlegen. In der Eisenarbeit übertreffen die Engländer die Franzosen. Deutschland: bedeutende Kraft, ausserordentliche Solidität der Arbeit, durchgängig gut ausgeglichen. Der deutsche Ton will studirt sein, bietet aber dann dem Künstler mehr Modificationen, als ein anderes Instrument. Was die Klangfarbe des Tones (*timbre*) betrifft, so ist die verschiedene Sprache darin theilweise wiederzuerkennen: England kräftig, aber kurz, Frankreich nieselnd, Deutschland hell und singend.

In Bezug auf Mechanik schwankt Deutschland zwischen Frankreich und England, obwohl auf der diesjährigen Ausstellung mehr Hinneigung zur englischen Mechanik zu bemerken war. Die äussere Ausstattung betreffend, arbeitet der Süden Deutschlands und Oesterreich eleganter und geschmackvoller, als der Norden. In Beziehung auf Furnierarbeit dürften die Engländer unübertroffen sein. Beispiele dafür boten Broadwood's Flügel in Koromandelholz und einige Kirkman'sche Instrumente. Was hingegen geschnitzte Kasten betrifft, so war wohl noch nie schöner und eleganter ausgestellt, als von Ehrbar aus Wien und Herz aus Paris.

Die eben erwähnten Vergleichen haben selbstverständlich keinen Bezug auf die besten Instrumente der verschiedenen Länder, welche wohl alle die herrlichsten Eigenschaften in sich vereinigen und sich dadurch gleichen.

#### Aus Berlin.

(Händel's „Messias“ in der Sing-Akademie.)

Das zweite Abonnements-Concert der Sing-Akademie, in welchem am Freitag den 29. Januar Händel's „Messias“ zur Aufführung kam, gewährte endlich einmal wieder den Anblick eines bis auf den letzten Platz gefüllten Saales. In den Herzen des berliner Publicums hat seit je her dieses Werk vor allen anderen des Meisters den Ehrenplatz behauptet. Wir vermögen diese Vorliebe nicht ganz zu theilen. So oft es sich um die verborgensten Tiefen christlicher Mystik handelt, um die dem Verstande ewig unnahbaren Geheimnisse der Verheissung und der Passion, tritt Händel weit hinter Bach zurück. Zu sehr folgt seine Tonsprache dem Zuge nach dem Epischen und Dramatischen, um nicht an den realistisch begränzten, objectiv bestimmten Gestalten des alten Bundes einen geeigneteren Stoff für ihr Schaffen und Bilden zu haben, als an dem Geiste des neuen Testaments mit seiner lyrischen Beschau-

lichkeit und steten Versenkung in das Unendliche. Die gewaltigen Scenen nationaler Erhebung und Befreiung, die Leiden und Siege eines für seine theuerste Habe kämpfenden Volkes finden bei ihr eine ungleich weichere und vollere Resonanz, als das stille, innerliche Ringen der gläubigen Seele. Während Bach gleichsam allem, was seine Hand berührt, die körperliche Schwere abstreift, jeden bestimmten Inhalt auflöst, um ihn *sub specie aeterni* erscheinen zu lassen, während die Matthäus-Passion ihre Töne aus jenen Quellen schöpfte, denen das Christenthum selbst entsprungen, sind die Händel'schen Tongebilde ihrem innersten Wesen nach durchaus positiver Natur, fest begründet in der wirklichen Welt, aus einer Empfindungsweise hervorgegangen, der das Endliche keineswegs als eine nur zu überwindende Schranke galt. Wer je in rechter Stunde dem Bach'schen Genius genaht, der wird in mancher Nummer des „Messias“, die er ehemals für wahrhaftige künstlerische Offenbarung gehalten, nur noch die musicalische Convenienz des achtzehnten Jahrhunderts wiederfinden. Namentlich in der ersten Abtheilung häufen sich die Sätze, an denen die Zeit ihre Macht geübt.

Die Ausführung war nicht dazu angethan, uns über den Staub der Jahre zu täuschen, der sich auf mancher Seite der Partitur gesammelt; durch sie erhielten selbst Theile des Werkes, die in der That von Kraft und Leben strotzen, ein reliquienhaftes Ansehen. In mehr als einem Chor vermisste man die materielle Kraft, wie namentlich auch die energische Behandlung des rhythmischen Elementes, welche die Aufgabe fordert. Eine Vortragsweise, die einem ganz abstracten Ideale von kirchlicher Würde zu Liebe auf alle stärkeren Accente und saftigere Klangfülle verzichtet, überall in ein zahmes *juste milieu* gebannt bleibt, vergreift sich an dem Componisten kaum mehr, wie an den Helden eines seiner Oratorien ehemals die Philister. Der objectiven Bestimmtheit dieser Tongestalten, dem allgemein Gültigen ihres Inhalts widerspricht nichts mehr, als eine abgedämpfte, mattherzige Haltung. Bei den Händel'schen Chören sollen wir den Eindruck haben, wie wenn alles Volk in sie einfiel. Wer den Meister in der vollen Glorie seines Wesens schauen will, muss ihn auf den grossen Musikfesten aufsuchen, wo die einzelnen Stimmen ihre Sänger nach Hunderten zählen. Auch über den Soli waltete diesmal kein günstiger Stern. Am meisten that sich unter ihnen hervor die Bass-, nächst dem die Alt-Partie, jene durch Herrn Krause, diese durch Fräulein Baer vertreten. Der Tenor des Herrn Geyer kämpfte augenscheinlich mit einer Indisposition, welche die sinnliche Unmittelbarkeit der Wirkung in nicht geringem Grade beeinträchtigte; das Sopran-Solo musste aber in Folge plötzlicher Erkrankung der ursprünglich dazu beru-

fenen Sängerin noch in der letzten Stunde anderen Händen anvertraut werden. Statt an die Mozart'sche Instrumentation, die, wie uns dünkt, bei Weitem den Vorzug verdient, hatte man sich wieder — so weit unsere Wahrnehmung reichte — an die alte Partitur gehalten. In dem Händel'schen Orchester spielt bekanntlich die Orgel eine sehr wichtige Rolle. Ohne sie gleicht dasselbe einem Bau ohne Dach und Füllung, von dem eben nur das Gebälk steht. Schon deshalb, weil in unseren Concertsälen leider keine Orgel zur Hand ist, sollte man dankbar eine Bearbeitung acceptiren, welche die der ersteren obliegenden Functionen in geistvoller Weise unter die Instrumente vertheilt. Die scheinbare historische Treue schlägt hier in ihr Gegentheil um. Die restaurirte Partitur gibt den Inhalt des Originals vollständiger wieder, als es dieses, eines seiner wesentlichsten Factoren beraubt, vermag. Für die katholische Kirche ist die Tradition kaum etwas Festeres und Geheiligeres, als für unsere Sing-Akademie. Was zu Fasch's und Zelter's Zeiten bestand, wird von ihr unverbrüchlich aufrecht erhalten. So ist sie auch bis auf den heutigen Tag der altfränkischen Sitte treu geblieben, vom Clavier aus die Aufführung zu leiten und zu unterstützen, Fehlendes zu ergänzen, wie bei Schwankungen der Sänger oder des Orchesters hülfreiche Hand zu leisten.

#### Aus Wien.

(Tausig's Concerte.)

Herr Karl Tausig gab Sonntag den 24. Januar Mittags sein zweites Concert im Musik-Vereinssaale, das recht gut besucht war und die Anwesenden in hohem Grade zu befriedigen schien. Wir hatten bereits oft Gelegenheit, die Virtuosität des Herrn Tausig anzuerkennen und namentlich hervorzuheben, dass sie nach Seite der Kraft, Ausdauer und Bravour gegenwärtig kaum von einem anderen Pianisten übertroffen werde. Dass wir noch im verflossenen Jahre diese Wunder der Technik mit ästhetischen Barbareien aller Art gemengt hinnehmen mussten, zwischen Bewunderung und Abscheu gleichsam hin- und hergeworfen, wurde nicht verschwiegen. Herrn Tausig's jüngstes Concert im Redoutensaale liess uns indessen eine Verfeinerung und Abklärung seines Vortrages schon unzweifelhaft wahrnehmen. Diese von uns mit aufrichtiger Freude begrüßte Wahrnehmung fand eine noch weitere Bestätigung in Herrn Tausig's sonntäglicher Production. Es haben nicht nur die grellen Aeusserlichkeiten seines Spieles sich sehr gemildert, auch jene souveraine Genialität, die mit dem Kunstwerke blasirt und vornehm spielt, es der eigenen Laune beliebig anpassend, ist einer

ernsteren Auffassung gewichen. Dass sich Herr Tausig von diesen zum Theil an der Schule haftenden Excentricitäten vollständig freigemacht habe, ist weder zu behaupten, noch war es zu hoffen. Seltener als im verflossenen Jahre, aber doch noch zu häufig drängten zwei Gewohnheiten Tausig's sich vor: der zu häufige Pedalgebrauch und das gewaltsame Herausstechen einzelner Töne. In Chopin's Ballade (Op. 38), deren refrainartig wiederkehrendes Thema Herr Tausig überaus zart und sinnig vortrug, wurden die leidenschaftlich bewegten Zwischensätze durch die gehobene Dämpfung zur völligen Unverständlichkeit verwischt, man hörte mitunter alle Intervalle einer chromatischen Scala zugleich. Die übermässig gellende Resonanz eines Bechstein'schen Flügels in der Tiefe machte die Störung noch fühlbarer. Die Barcarole von Rubinstein kann nicht zarter und eleganter gespielt werden, als von Tausig; sie klang wie hingehaucht.

Liszt's Concert-Solo entfesselte natürlich alle Mächte der Tausig'schen Virtuosität, gute und böse Dämonen. Diese Composition ist ein wahres Museum der seltensten Schwierigkeiten aller Art; Herr Tausig besiegte sie sämmtlich mit erstaunlicher Sicherheit und Kraft. Das Stück interessirt durch einzelne geistreiche Züge und Combinationen, die aber gegen die Unerquicklichkeit des Ganzen nicht aufkommen können. Unschönes und Bizarres drängt sich so dicht in diesem Concert-Solo, dass man mitunter auf den Verdacht kommen könnte, der Spieler wolle sich vielleicht doch nur einen Spass machen. Wir ziehen die kleinste Transcription von Liszt dieser selbständigen Unmusik vor. Herr Tausig zeigte uns übrigens auch seinen Meister von dessen lebenswürdigster Seite durch den Vortrag von Nr. 6 der „*Soirées de Vienne*“. Die Capriccio's, welche Liszt unter diesem Gesamt-Titel über Schubert'sche Walzer-Themen schrieb, gehören zu dem Anmuthigsten und Glänzendsten unserer concertanten Claviermusik. Die reizenden Melodien Schubert's mit ihrem weichen, herzlichen Tone und Liszt's reiche, glitzernde Ornamentik vereinigen sich hier zu eigenthümlichen und anmuthigen Bildern aus dem Ballsaale, deren aufgeregte Sinnlichkeit allenfalls auch einiges musicalische Cancaniren verträgt.

Liszt's Bearbeitungen der Schubert'schen Tänze haben Herrn Tausig angeregt, in ähnlicher Weise einige Walzer von Johann Strauss zu illustriren. Wir finden die Idee dieser „*Nouvelles Soirées de Vienne*“ (es sind deren drei Hefte bei Karl Haslinger erschienen) recht glücklich. Die Walzer-Themen selbst sind uns liebe, alte Bekannte, und Tausig's Bearbeitung lässt an glänzendem Effect nichts zu wünschen übrig. Das Vorbild Liszt's, dem sie auch gewidmet sind, blickt aus den Transcriptionen unverkennbar; Herr Tausig scheint von seinem Meister den feinen

Sinn für den Clavier-Effect geerbt zu haben, zugleich allerdings auch dessen Vorliebe für Gewalttames und Bizarres. Es ist mitunter wunderlich, was für Paradoxa er aus Strauss' lieblich einfachen Themen deducirt; ordentlich zuschauen kann man, wie er dem theuren Meister Johann hier und dort die „Milch der frommen Denkungsart in gährend Drachengift verwandelt“. Immerhin nehmen Tausig's „Strauss-Soireen“ unter den neuesten Bravourstücken einen vorzüglichen Platz ein, und wer sie zu bewältigen vermag, wie Herr Tausig, kann der gleichen Wirkung sicher sein. Besonders dankbar waren wir dem Concertgeber für die öffentlich so selten gehörte Sonate von Beethoven „*Les adieux, l'absence et le retour*“ (Op. 81), deren ungemeine Schönheiten, insbesondere die ersten beiden Sätze, wir ohne die zwingende Ueberschrift vielleicht noch reiner geniessen würden. Der dritte Satz ist eine der glänzendsten Aufgaben für den Virtuosen, und ob dieser mehr als bloss Virtuose sei, kann er in den beiden ersten Stücken vollständig darthun. Herr Tausig spielte die Sonate mit männlicher Energie und grossem rhythmischen Zuge; dass sein Spiel mehr glänzt als erwärmt und rührt, erfuhren wir dessen ungeachtet auch hier. Die berühmte Stelle im ersten Satze, wo Beethoven — um den Abschied zweier Personen anzudeuten — vier Mal nach einander Dominante und Tonica zugleich anschlägt, hat Herr Tausig im Vortrage gemildert, nicht geschärft, was uns eine angenehme Ueberraschung war.

Für den Schluss-Effect hatte der Concertgeber sich eine Clavier-Transcription des „Walküren-Rittes“ von Richard Wagner aufgespart, auf welchen auserwählten Leckerbissen die Anschlagzettel auch ganz besonders aufmerksam gemacht hatten.

Die wahrhaft demagogische Gewalt, mit welcher dieses glänzend instrumentirte Orchesterstück die Massen packt, geht in der Clavier-Bearbeitung gänzlich verloren. Man hört nichts als die dröhnend aus der Tiefe herausgestochenen Noten des Thema's und ein wildes Charivari darüber her.

Das Publicum, das die vorhergehenden Nummern mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommen hatte, schien an dem „Walküren-Ritte“ keinen Gefallen zu finden. Es war fast betroffen. Dass das Unternehmen dieser Transcription selbst einem Virtuosen wie Tausig misslingen musste, war vorauszusehen; was er geleistet hat, gränzte allerdings ans Unmögliche; wir hätten gewünscht, es wäre ganz unmöglich gewesen.

Fräulein Destinn sang zwei Lieder von Liszt (Lieder von Liszt klingt schon wie ein Widerspruch), dramatische Ausrenkungen einfacher Heine'scher Gedichte, arm an Erfindung, reich an Declamationsfehlern ärgster Art.

Fräulein Destinn's Vortrag war leider nicht geeignet, uns diese Compositionen angenehmer zu machen.

Ed. H.

Strenger oder vielmehr härter beurtheilen die wiener „Recensionen“ das Spiel Tausig's; sie räumen ihm weiter gar nichts ein, als den Vorzug eines „eminenten Technikers im umfassendsten Sinne des Wortes, so dass ihm wohl kaum Einer in diesem Augenblicke die Stange halten möchte“. — Die „Blätter für Theater, Musik und Kunst“ verkennen auch nicht, dass „die Virtuosität *quand même* ihm noch meist Selbstzweck zu sein scheine, zweifeln aber nicht, dass die wahre künstlerische Richtung sehr bald bei ihm durchbrechen werde“. Auffallend waren uns gerade in dieser letztgenannten Zeitschrift folgende Aeusserungen: „Der „Walküren-Ritt“ von Wagner ist eine, wenn man will, geniale Excentricität, aber doch immer eine Excentricität, der die wichtige Eigenschaft jedes Kunstwerkes, die Schönheit, fehlt. Das Liszt'sche Clavier-Solo-Concert, überfliessend von Schwierigkeiten erster Sorte, gehört zu den Bravourstücken wüsterer Art, deren vergebliches Ringen nach Erfindung durch das glänzendste Passagen-Geflunker nicht verhüllt werden kann. Auch mit seinen beiden von Fräulein Destinn mit grossem Aufwande von tremolirendem Pathos vorgetragenen Liedern, in welchen die schlichten Heine'schen Gedichte zu tragischen Haupt- und Staats-Actionen musicalisch gereckt werden, vermochten wir uns nicht sehr zu befreunden.“

### Concert im Gürzenich den 23. Januar 1864.

Carlotta Patti — Alfred Jaell — Ferdinand Laub —  
Kellermann.

Der grosse Saal und die Gallerieen waren vollständig gefüllt, die Versammlung war eine glänzende und erwartungsvolle. Unser Publicum, dessen leitende Ideen zu Lob oder Tadel von Kunstleistungen oft schwer zu ergründen sind, wie das bei den Zuhörerschaften in grossen Städten wohl immer der Fall ist, wurde offenbar gleich durch die erste Leistung der fremden Sängerin, den Vortrag der Arie Donizetti's aus Linda von Chamouny, dermaassen mit fortgerissen, dass es alle theils in ihm aufkeimende, theils ihm von aussen beigebrachte Bedenken vollständig vergass und sich dem Eindrücke eines Gesanges unbedingt hingab, dessen originelle Ausführung durch eine wunderbar merkwürdige und zugleich liebliche und bis in die höchste Region wohlklingende Stimme etwas so Ueberraschendes hatte, dass eine allgemeine Bewunderung oder, wenn die musicalischen Puritaner es lieber wollen, Verwunderung alle Zuhörer ergriff. Unter diesem Zauber brach das Pu-

blicum in einen gewaltigen Sturm von Applaus wiederholt aus — eine Thatsache, welche allerdings den Sieg der Sängerin über die Vorurtheile schlagend bekundete, Vorurtheile, welche weniger eine gründliche Kritik auswärtiger Blätter (denn nur einem Aufsätze des *Journal de Bruxelles* können wir das eben gebrauchte Beiwort theilweise zuerkennen), als vielmehr einzelne, durch verschiedenartige Motive und zum Theil auch durch die für uns ganz ungewohnte Art der Ankündigung und Empfehlung veranlasste Eingebungen hervorgerufen hatten. Wir sind der festen Ueberzeugung, dass diese überraschende Wirkung des Gesanges von Carlotta Patti überall dieselbe sein wird; es ist nicht möglich, dem Eindrücke einer plötzlichen, elektrischen Lichterscheinung zu widerstehen, die selbst auf den Blinden wirkt, und eben so verhält es sich mit dem Aufleuchten der hellen, hohen Töne Carlotta's und den sprühenden Funken ihrer melodischen Ornamente in Coloratur-Figuren, Trillern, Staccato's u. s. w.

Aber es ist nicht bloss dieses Blinken und Funkeln der unbegreiflichen Naturgaben, was uns blendet, sondern die Behandlung derselben erregt in vieler Hinsicht fast noch grösseres Erstaunen, obschon sie, was wir hier gleich bemerken wollen, der Correctheit einer strengen technischen Schule keineswegs überall entspricht, ja, stellenweise noch gar Vieles zu wünschen übrig lässt. Hierbei muss man indess berücksichtigen, dass Carlotta Patti erst seit zwei bis drei Jahren singt und dass, wenn wir gerecht sein wollen, wir bei einer in America und ursprünglich für America gebildeten Sängerin gleich bei ihrem ersten Erscheinen bei uns nicht den Maassstab des deutschen Geschmacks und der hohen Forderungen anlegen dürfen, welche wir nur allzu geneigt sind, bei berühmten Virtuositäten des Auslandes geltend zu machen, während doch unsere eigenen heutigen Sängerrinnen auch nichts weniger als vollkommene Gesangkünstlerinnen sind. Wenn nun aber Carlotta Patti ihre hohen Töne nicht etwa bloss in Coloratur-Figuren anwendet, bei denen, wie jeder Sänger weiss, der Anlauf und ein gewisser Entrain das augenblickliche Gelingen der Höhe erleichtert, sondern das hohe *c, d, e* nach einer Pause *piano* und mit der grössten Reinheit einsetzt, es anschwellen und abschwellen lässt und dann den darauf folgenden noch höheren Ton im schmelzenden *Ligato* anschliesst und ebenfalls leise verklingen lässt, so ist diese *messa di voce* auf diesen Tönen so lange wir denken können und vielleicht überhaupt noch nie da gewesen, und sie ist wahrlich nicht bloss neu, sondern auch schön, sehr schön, und nicht bloss natürlich schön, sondern auch künstlerisch schön. Sie beweist, was aus einer Sängerin mit solchen Mitteln durch noch erhöhte, sich über alle technischen und ästhetischen Details gleich-

mässig erstreckende Studien in Verbindung mit reicherer Erfahrung für eine vollendete Künstlerin werden kann.

Aber nicht nur die beschriebene schöne Emission der hohen Töne, sondern auch die Ausführung technischer Schwierigkeiten des colorirten Gesanges bestätigen theilweise die eben ausgesprochene Ueberzeugung. Bei dem Vortrage der Passagen und Verzierungen zeigen sich Kunst und Natur bei ihr in einem merkwürdigen Wettstreite, in welchem häufig die letztere den Sieg über die erstere davonträgt, indem die Sängerin oft eine schwierige Figur mit Glanz herausschleudert, wobei nicht zu verkennen ist, dass Mutter Natur, die ihr das Genie des Gesanges verliehen hat, den grössten Dank verdient. Daraus ergibt sich denn die Wahrnehmung, die Niemand, der sie wiederholt hört, läugnet, dass sie eine gleichmässige Correctheit der Schule noch nicht erreicht hat, indem, wie gesagt, einzelne Passagen und Ornamente künstlerisch vollkommen und je nach ihrem Charakter mit Grazie und anmuthigem Reiz oder mit Schwung und Kraft vorgetragen werden, andere dagegen geradezu gesagt den Stempel des Mangels an Schule an sich tragen und weder correct noch ganz geschickt herauskommen. Es kann also selbstverständlich von einem Vergleiche der Patti mit den grossen Sängern einer Zeit, die freilich auch schon zur Vergangenheit geworden ist, mit Henriette Sontag und Jenny Lind, nicht die Rede sein. Das Einzige von virtuosens Vortragsweisen, worin bei ihr Natur und Kunst vollständig Eins geworden sind, ist ihr Staccato, worin sie bis zum hohen *f* hinauf einzig in ihrer Art da steht.

Der Timbre ihrer Stimme im Allgemeinen ist schwer zu beschreiben. Sie besitzt tiefere Brusttöne, die recht klangvoll sind, das Medium der Stimme hat mehr einen französischen als einen italiänischen Charakter, aber schon mit dem zweigestrichenen *d* und *e* beginnt ein heller, nicht durch sein Volumen imponirender, aber intensiv klangvoller, echter Sopran, dessen Töne bis zum dreigestrichenen *f* überall mit gleicher Tonstärke und ohne alle Schärfe schwingen. Man kann also im Grunde nicht sagen, dass sie eine „kleine“ Stimme habe, denn in den getragenen Tönen der eigentlichen Sopran-Region wird die Stimme durch die Intensität des Tones gross, füllt die ausgedehntesten Räume, wie z. B. unseren Gürzenichsaal, vollkommen aus und ist selbst bei dem leisesten Ansätze des *piano* noch überall hörbar. Die Stimme von Carlotta Patti ist mithin jedenfalls ein Phänomen, das nicht bloss den Musiker und Gesanglehrer, sondern auch den Physiologen und Akustiker in hohem Grade interessiren muss. Allein deshalb die unläugbare, ganz ausserordentliche Wirkung der Leistungen der Sängerin auf das Publicum und ihren ganzen künstlerischen Werth bloss auf das Physische reduci-

ren zu wollen, ist eine schreiende Ungerechtigkeit, die nach allem, was wir in diesem Artikel lobend oder tadelnd hervorgehoben haben, Jedem einleuchten wird, der unsere Beurtheilung mit ihrem Gesange vergleicht. Eine Kritik, welche auch bei ausserordentlichen Erscheinungen nur darauf ausgeht, Flecken aufzuspüren, ist nicht die unserige und, was die Hauptsache ist, fördert auch keineswegs die Kunst, zumal wenn die Absicht, wo nicht zu kränken, doch wenigstens eine Rolle zu spielen, durchblickt. Uns scheint es eine richtigere Aufgabe der Kritik gerade bei eminenten Talenten zu sein, ihnen, mit freudiger Anerkennung ihrer glücklichen Bevorzugung durch die Natur, wohlwollende Winke zu geben, die sie auf die unendliche Höhe der Kunst aufmerksam machen, welche zu erklimmen selbst dem Genie nicht ohne Mühe und Arbeit gegeben ist.

Die anderen Genossen der Gesellschaft des Concert-Unternehmers Herrn Ullman führen so berühmte und in Deutschland bereits so hochgeachtete Namen, dass es überflüssig ist, über ihre hohen künstlerischen Leistungen in dem Concerte vom 23. ins Einzelne zu gehen. Wir erwähnen nur die Thatsache zunächst, dass der Vortrag von Mendelssohn's Violin-Concert (namentlich in den beiden ersten Sätzen) und vollends der Othello-Phantasie von Ernst durch Ferdinand Laub begeisterte Bravo's hervorrief; wir haben diese Phantasie so oft gehört, dass sie uns ziemlich gleichgültig geworden war, aber Laub's Spiel brachte sie uns wieder in ganz neuer Frische vor die Sinne und offenbarte den grossen Violinisten in jedem Tacte. Was sollen wir ferner dem Preise hinzufügen, den Alfred Jaell überall, wo er erscheint, durch die fabelhafte Meisterschaft auf dem Pianoforte davonträgt, welches er nach Willkür bald zum brausenden Orchester, bald zur zarten Laute oder zum bezaubernden Glockenspiel macht? Wenn die strengere Kritik vielleicht in der Auffassung des ersten Satzes von Beethoven's *Es-dur*-Concert hier und da anderer Meinung sein dürfte, so wurde doch auch diese durch den vollendeten Vortrag der Variationen von Händel, des Walzers von Chopin und der duftreichen Triller-Verzierungen der Melodie *Home, sweet home*, nicht nur zum Schweigen, sondern auch zum Einstimmen in den stürmischen Applaus des Publicums gebracht. Herr Kellermann endlich zeigte sich als einen recht wackeren Violoncellisten, und sein ausdrucksvoller Vortrag der Melodie in dem Adagio von Mozart und der Romanesca von Servais erhielt ebenfalls lebhaften Beifall.

L. B.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Kreuznach**, 3. Februar. Die hiesigen musicalischen Verhältnisse, in früheren Zeiten blühend, hatten später eine längere, recht trostlose Periode zu überstehen. Erst in den letzten Jahren haben sie angefangen, sich wieder in erfreulicher Weise zu heben. Das eigentliche musicalische Leben beschränkt sich, den Verhältnissen eines so bedeutenden Badeortes entsprechend, auf den Winter, während der Sommer, ausser den Productionen unseres sehr tüchtigen Bade-Orchesters und Virtuosen-Concerten, wenig bietet. Für letztere herrscht indessen so geringe Theilnahme, dass nur Künstler ersten Ranges auf einen die Kosten übersteigenden Erfolg rechnen können. Im Winter entfalten ein Instrumental-Verein (dessen Kern die hiesigen Musiker und die Mitglieder des Bade-Orchesters bilden) und ein Gesang-Verein für gemischten Chor ihre Thätigkeit, während mehrere Männer-Gesangvereine auch im Sommer fortwirken. Ausser den Aufführungen in den geschlossenen Vereinskreisen werden auch öffentliche Concerte veranstaltet, deren letztes unter Anderem folgende Musikstücke zu Gehör brachte: Overture zu Medea von Cherubini, *Allegretto scherzando* aus der *F-dur*-Sinfonie von Beethoven, Männerchor aus „Schloss Candra“ von Wolfram, Chor aus der „Schöpfung“ von Haydn („Die Himmel erzählen“) nebst dem einleitenden Tenor-Recitativ, letzteres von einem Dilettanten recht wacker gesungen. Dann für Clavier: Concert in *Es-dur* von Beethoven und Ungarische Rhapsodie von Liszt, beide Piecen von Herrn Pallat aus Wiesbaden mit virtuoser Technik und edler Auffassung vorgetragen und sehr beifällig aufgenommen. Ferner für Sopran: Arien aus der „Schöpfung“ („Nun beut“), aus den „Katakomben“ und aus dem „Advocat“ von Hiller, alle drei Piecen von Fräulein Rempel aus Köln mit ungetheiltem Beifalle vorgetragen. Die jugendliche Künstlerin hat ihre Laufbahn mit Erfolg begonnen und auch hier namentlich durch ihren natürlichen, von aller Affectation fernen und doch ausdrucksvollen Vortrag den besten Eindruck gemacht. —r.

**Stuttgart**. Das Abonnements-Concert Nr. 6, welches Dienstag den 26. Januar Statt fand, verdient einer besonderen Erwähnung, da es durchaus nur Nummern brachte, welche zum ersten Male in unserer Stadt zur Aufführung kamen oder wirkliche Novitäten waren. Den Anfang bildete Beethoven's Overture *C-dur*, Op. 124. So oft wir von einem Beethoven'schen oder Mozart'schen Opus auf dem Programm das Wort „neu“ lesen müssen, überkommt uns eine Beschämung über den langsamen Fortschritt der classischen Musik bei uns. Die zweite „Neuheit“ bildete ein Meisterwerk, das längst in Leipzig, Köln, Berlin, London und selbst in Paris auf Concert-Programmen glänzte — Sebastian Bach's Concert für drei Claviere mit Begleitung des Streich-Quartetts. Unser Publicum war sichtlich von Staunen und Bewunderung ergriffen über diese kolossalen Umrisse, ausgefüllt bald von der Wucht contrapunktischer Erhabenheit, bald sich ergehend in dem reizendsten melodischen Flusse, bald verziert von humoristischen Arabesken. Hier hat sich der Triumph der Tonkunst über den Einfluss der Zeit aufs glänzendste bewährt. Dieses Concert wurde meisterhaft ausgeführt von den Herren Speidel und Winternitz und Herrn Hof-Capellmeister Eckert, der sich auch in diesem Genre als Künstler von Geschmack und gutem Stil erwies. Als Ironie beinahe folgte ein modernstes Werk, die Hochzeitsmusik und ein Vorspiel zu Hebbel's Nibelungen, von O. Bach 1863 componirt. Hier stehen wir auf dem echten Richard Wagner'schen Boden. Kolossaler Effect, aber nicht durch contrapunktische Arbeit hervorgebracht, sondern durch Massen-Aufwendung von Schall- und Prall-Instrumenten. Die zweite Abtheilung bildete ein uns Stuttgarter speciel ansprechendes neuestes Werk unseres talentvollen und strebsamen Orchester-Mitgliedes Abert, eine grosse Programm-Sinfonie, die den Titel führt: Columbus, musicali-

sches Seegemälde. Der erste Satz schildert die Abfahrt und die Empfindungen der Hoffnung und Freude. Es herrscht durchaus eine weiche Stimmung, wie sie bei ruhiger See den Fahrenden beschleicht, und wir wiegen uns gern auf diesen sanft hingleitenden Tonwellen. Der zweite Satz, Scherzo, soll Matrosen-Scherze schildern. Hier finden wir die Motive und die echt sinfonischen Rhythmen etwas zu geistreich und zu fein angelegt für Matrosenscherze; hier hätte das Scherzo aus Mendelssohn's *A-moll*-Sinfonie mit seinen derben schottischen Tänzen den richtigeren Anhaltspunkt geben können. Als Arbeit ist aber dieser Satz meisterhaft; hier ist nicht blosse Tonmalerei, sondern wirklicher Humor. Der dritte Satz, Adagio, hat die Ueberschrift: „Ein Abend auf dem Meere“; es ist ein pures Tongemälde, in welchem keine thematische Verarbeitung angewandt wird; bald hören wir Töne, wie aus der Tiefe des Meeresgrundes ausgestossen, bald schwungvolle Harmonieen, bald den gemessenen Paukenschlag, der als bald verengte, bald erweiterte Triole dem am Ende etwas zu lang hinausgezogenen Satze noch den nothwendigen Pulsschlag gibt. Dieses Tongemälde wurde von dem Publicum am reichlichsten beklatscht. Weniger gefiel der letzte Satz: „Erneute Hoffnungen. Widerstand der Elemente gegen weiteres Vordringen, Empörung. Sturm. Land.“ Hier verfällt der Componist in die realistische Richtung der Wagner'schen Schule. Donnerrollen, Blitzzacken, Wolkenschwüle, Sturmheulen — das alles wird mit Aufwand des stärksten Colorits gegeben, und am Ende betäuben gar die Kanonenschüsse das Ohr. Hier hätte Beethoven's Sturm in der Pastoral-Sinfonie maassgebend bleiben sollen, denn die Musik soll einmal eben nicht zum Vehikel der Realität dienen; wenn sie nicht mehr ideal gehalten ist, so hört sie auf als höhere Kunst zu wirken und wird blosse Decorationsmusik. Im Uebrigen zeigt diese neue Composition Abert's einen bedeutenden Fortschritt in der Technik der Instrumentation; er handhabt dieselbe so fest und sicher, wie nur die gereiften Meister es vermögen, und wir alle sind der Direction dieser Concerte Dank schuldig, uns Gelegenheit geboten zu haben, ein Werk zu hören, das verdient, die Runde durch alle Concertsäle Deutschlands zu machen.

## Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

## Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

- Partitur-Ausgabe. Nr. 25. Overture zu Prometheus. Op. 43 in C. n. 24 Ngr.  
 — — Nr. 28. Overture zu den Ruinen von Athen. Op. 113 in G. n. 21 Ngr.  
 — — Nr. 206. Fidelio (Leonore). Oper. Op. 72. n. 7 Thlr. 9 Ngr.

Leipzig, 21. Januar 1864.

**Breitkopf und Härtel.**

## 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.