

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 1.

KÖLN, 3. Januar 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe. II. Von B. P. (Grosse Oper — Mad. Borghi-Mamo — Medori — „Die Rose von Florenz“, Oper von de Saint-Georges und Em. Bileta). — Der Riedel'sche Verein in Leipzig. Von ††. — Historische Noten zur „Leonore“ von Beethoven. Von Dr. H. Sonnleithner. — Aus Bielefeld. Vons. — Der Musicus aus der Fremde. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln — Elberfeld — Mainz — Mozart im Jahre 1778 zu Paris).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

herausgegeben von Prof. L. Bischoff,

wird auch in ihrem **fünften Jahrgange, 1857**, die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln. Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1857 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen,
2 Thlr., durch die k. preussischen Post-Anstalten
2 Thlr. 5 Sgr.

beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

**M. DuMont-Schauberg'sche
Buchhandlung in Köln.**

Pariser Briefe.

II.

[Grosse Oper — Mad. Borghi-Mamo — Medori — „Die Rose von Florenz“, Oper von de Saint-Georges und Em. Bileta.]

Das kaiserliche Theater der grossen Oper behilft sich mit Wiederholungen, denen es durch neue Besetzungen

neuen Reiz zu verleihen sucht, obwohl nicht überall mit Glück. Meyerbeer's Prophet, oder eigentlich Roger, der wieder auf mehrere Jahre angestellt ist, spielt dabei die Hauptrolle. Madame Borghi-Mamo, in den zwei letzten Wintern bei den Italiänern beschäftigt, ist zu den Franzosen übergegangen, um die Fides zu singen. Sie ist Altistin mit ziemlicher Höhe: die Stimme ist stark, doch keineswegs überall wohllautend, ja, die tieferen Brusttöne werden durch die widrige Manier des breiten Herausquetschens geradezu unschön. Leidenschaftlichen Ausdruck vermag sie in ihren Gesang zu legen, aber die Grazien haben nicht an ihrer Wiege gestanden. Uebrigens ist die Direction so sehr auf den Propheten erpicht, dass er sogar doppelt besetzt ist und abwechselnd mit Gueymard als Johann und Demoiselle Wertheimber als Fides gegeben wird. Leider fällt letztere, ein schöner voller Mezzo-Sopran, auch schon nach französischer Art in unnatürliche Uebertreibungen. In der Ausstattung und Scenerie wird die grosse Oper sehr nachlässig: sie steht darin gegen die grösseren Hof-Theater in Deutschland jetzt sehr zurück. Der Krönungs-Zug im Propheten ist ärmlich, und der mittlere Pfeiler, der das Gewölbe des Domes trägt, zeigt einen so klaffenden Riss von oben bis unten, dass man jeden Augenblick den Einsturz fürchten muss. Wie es bei alledem möglich ist, dass der Prophet dennoch wöchentlich zweimal sein Publicum findet, bleibt auch bei Berücksichtigung der oben angeführten Factoren dennoch ein Rätsel. Mir ist diese Oper nie widerlicher erschienen, als jetzt, wo ich ihr pflichtschuldigst einmal wieder ein paar Stunden meines Lebens zum Opfer bringen musste.

Ansangs October trat die weit her berufene und berühmte Medori in den *Vépres Siciliennes* von Verdi auf. Sie sollte die Cruvelli ersetzen, und diese Erwartung musste zum Nachtheile der Debutantin ausschlagen, da man, da-

durch verleitet, einen falschen Maassstab an ihre Leistung legte. Der ganze Erfolg der Oper Verdi's beruhte auf zwei Dingen, auf dem Glanze der Cruvelli als Helene und auf der Industrie-Ausstellung. Sobald Beide ihr nicht mehr zu Hülfe kamen, blieb das Haus leer. Dass das Fremden-Publicum die Hauptstütze gewesen war, zeigte sich bei der ersten Wieder-Aufnahme der Oper mit der ebenfalls majestäisch-schönen und mit herrlicher Stimme begabten Sängerin Moreau-Sainté, deren meisterhafte Durchführung der Hauptrolle zu bald vergessen wurde, weil sich überhaupt für die Vesper kein Publicum mehr fand. Bei so bewandten Verhältnissen war die Medori freilich in keiner Hinsicht diejenige Künstlerin, welche zu dem Fanatismus hinreissen konnte, Verdi's Musik zu einem Glaubens-Artikel, dessen Unhaltbarkeit man nicht weiter anschaute, zu stempeln. Noch weniger konnte sie den Vergleich mit der Cruvelli aushalten. Sie ist ein reiner, ausschliesslicher Sopran, ihre Mitteltöne sind schwach, von Tiefe ist gar nicht die Rede, während Sophie Cruvelli zwar die Register ihrer Stimme nicht vollkommen künstlerisch zu verbinden wusste, aber jedes derselben doch prachtvoll und in Höhe und Tiefe imponierend war. Eben so wenig Ähnlichkeit ist im Aeussern und im Spiel vorhanden. Es war deshalb von der Direction und von der Sängerin gefehlt, diese Rolle zum Debut zu bestimmen. Aber auch abgesehen von diesen localen Umständen ist mir doch der Enthusiasmus unbegreiflich, welchen die Medori in Wien, wie man allgemein hörte, erregt hat*). Ihre Höhe ist allerdings prachtvoll, aber sie besteht nur aus etwa fünf Tönen, welche sie noch dazu oft zu grellem Schrei missbraucht. (Spasshaft ist die Bemerkung eines hiesigen Blattes über ihre *expression dramatique un peu exagérée parfois, suivant l'habitude étrangère qui se corrige aisément à Paris!!*) Im Uebrigen ist ihr Gesang monoton, nur die kräftigen Phrasen sind glänzend, das Anmuthige und fein Schattirte fehlt ihr ganz und gar. Der Erfolg des Debuts war kein glücklicher, die Sängerin konnte in den nächsten Tagen wegen Erkrankung nicht wieder auftreten, wurde zwar nachher gut empfangen, hat aber doch nicht durchdringen können. Später ist sie auch als „Valentine“ in den Hugenotten aufgetreten, aber ebenfalls mit sehr getheiltem Beifalle. Die grelle Schärfe war hier noch auffallender.

*) Nur bei dem grossen Haufen des italiänischen Opern-Publicums und bei einigen Blättern, *chi han certo il lor perchè;* unbefangene Stimmen der Kritik lauteten auch in Wien nichts weniger als enthusiastisch.

Am 10. November kam endlich in demselben Hause „Die Rose von Florenz“, Oper in zwei Acten, Text von de Saint-Georges, Musik von Em. Bileta, zur Aufführung. Wie dieser Italiener, den man nicht einmal dem Namen nach kannte, zu der Ehre gekommen ist, nach der so viele weit tüchtigere französische Componisten vergebens geizten, eine Arbeit für die grosse Oper in Auftrag zu erhalten, ist — vollends nach dem Resultate — nicht nur mir, sondern allen hiesigen Musikern ein Rätsel. Herr Bileta lebt in London und soll dort eine ganz hübsche Stellung haben, wie sie dem geschickten Musiker und geschickten Menschen- oder vielmehr Briten-Kenner dort zu erlangen nicht schwer fällt. Aber das befähigt doch noch lange nicht zu einer solchen Auszeichnung in Paris! Die Musik des Herrn Bileta ist vom allergewöhnlichsten italiänischen Schlage in Erfindung und Form, in so fern von Erfindung die Rede sein kann bei einer Musik, die eigentlich nichts als eine lange Reminiscenz ist. Zwar könnte mich der Componist herausfordern, ihm eine bestimmte Melodie, die er irgendwo hergenommen, aufzuweisen, und ich würde vielleicht in Verlegenheit kommen. Dennoch ist das Ganze, wie so manches Musikstück, das jetzt erscheint, nichts Anderes, als unbewusste Erinnerung an eine Masse von Tönen, die man gehört, gespielt, gesungen. Ein heutiger Componist muss vor Allem vergessen, nicht dass er Musiker ist (wie Gluck), sondern dass er Musik gehört hat. Aber das ist nicht leicht; zu einem Trunk aus dem Lethe gehört Muth und Charakterstärke, und nur bei dem frisch aufrauschen den Quell genialer oder wenigstens talentvoller Erfindung lässt sich das ewige Rieseln der Bäche der Erinnerung, der fatalen Gegner des Lethe, überhören. Dass es bei Herrn Bileta auch an dem obligaten Orchesterlärm nicht fehlt, obschon er hier passt wie die Faust auf das Auge, kann ich noch ausserdem versichern.

Trotz alledem muss Herr B. doch ein bedeutender Mann sein, das lehrt die Geschichte seiner Oper. Angenommen wurde sie mit drei Acten: darauf erhielt sie noch einen Act dazu und war zur Aufführung fertig. Doch halt! man besann sich anders: ein fünster Act kam hinzu — und nach achtzehn Monaten unaufhörlicher Flickerei kam sie in zwei Acte beschnitten zur Geburt! Wahrhaftig, Herr de Saint-Georges ist ein gefälliger Dichter — *un homme de coeur*, wie die *France musicale* sagt, „der seine Eigenliebe opfert, um seinen Freunden zu dienen“. Und warum sollte er nicht seine Adoptiv-Tochter, die zuerst an der Porte St. Martin als „Victorine, oder über Nacht kommt Rath“ sprach, dann mit einigen Zuthaten aus G. Sand's *Leone Leoni* im

Opernhause als „Das hübsche Mädchen von Gent“ tanzte, jetzt als „Rose von Florenz“ singen lassen, und das alles immer nach der Pfeife seiner Freunde?

Die Zurechtmachung des Stoffes für die Oper ist übrigens die schlechteste von allen. Die Spitze besteht nämlich darin, dass ein junges Mädchen vom Bürgerstande, die mit einem braven Jungen verlobt ist, durch die Lockungen eines Reicherens einen Augenblick schwankt, aber, durch einen Traum — welcher gespielt wird und in welchem sie selbst mitspielt! — gewarnt, der Tugend und dem ersten Gelöbniss treu bleibt. Während nun Victorine dem Verführer nichts verspricht und mit dem Gebet an ihre verstorbene Mutter um Rath und Hülfe einschläft, lässt St. Georges die Aminta in der „Rose von Florenz“ sich verloben, am Vorabend der Trauung die treueste und reinste Gesinnung für Tebaldo bekunden, und in derselben Nacht dem Herzog von Palma versprechen, mit ihm durchzugehen! Im zweiten Act ist sie dann — im Traume — Herzogin. Der Gemahl verliert aber im Spiel sein ganzes Vermögen und zuletzt auch das Pfand ihrer Liebe, eine weisse Rose, gegen — Tebaldo. Aminta erwacht und reicht dem legitimen Bräutigam die Hand. —

Gute Nacht! ich will sehen, ob mich vielleicht auch ein Traum belehrt, das alles sei Poesie und Musik!

Der Riedel'sche Verein in Leipzig.

Schon früher erstattete diese Zeitung Bericht über den genannten Verein, so dass ich, auf den Aufsatz im IV. Jahrgange Nr. 28 vom 12. Juli 1856 mich zurückbeziehend, alles, was das Entstehen und die Richtung desselben anbelangt, als unseren Lesern bekannt voraussetzen kann. Herr Riedel ist seitdem auch darauf ausgegangen, dem Vereine ein selbstständiges Orchester zu schaffen, um so die Mittel zur Ausführung grösserer Werke mit Begleitung leichter zur Hand zu haben, und nach und nach auf ein sichereres Zusammenwirken hinzuarbeiten zu können. Die erste Frucht dieses, hier am Orte nicht leicht zu realisierenden Gedankens war eine Privat-Aufführung des *Stabat mater* von Astorga und eine Wiederholung des früher schon vorgeführten 130. Psalms von Clari. — Beide Werke, mit Streich-Instrumenten und Orgel begleitet, wurden, besonders vom Chor, gut ausgeführt; das neue Orchester that seine Schuldigkeit nach besten Kräften, und vom Ganzen aus betrachtet, war auch die Gesamtwirkung befriedigend; der Verein wird auch unter den wenig günstigen Verhäl-

nissen, mit welchen er bis jetzt gekämpft hat, eine sichere Stellung erreichen und behaupten.

Die Localverhältnisse bedingen bei dieser Aufführung eine Ersetzung der Orgel durch Physharmonica; in diesem Falle ist nichts dagegen zu sagen, im Allgemeinen aber Vieles. Nur die Orgel einzige und allein, welche schon von vorn herein jede in kleinliche Schattirungen eingehenden dynamischen Veränderungen zurückweiset, ist dem ernsten Charakter des Kirchenstils angemessen. Die Physharmonica passt für eine träumerische Sentimentalität, deren wir heutzutage schon zu viel haben, als dass wir ihr auch noch die Thore der Kirche öffnen sollten; wenigstens während der Musik wollen wir sie vor jeder sinnlichen Gefühlsreizung schön verschlossen halten. In der Kirche erweisen sich ohnehin ins Detail eingehende Vortrags-Nuancen als total nichtig; sowohl im Chor als in der Begleitung bleibt eine Zersetzung gross und breit ausgesprochener Stimmungen völlig matt und ohne Wirkung — nur eine der musicalischen Anlage des Werkes ebengemäss in die Breite gehende Anwendung der verschiedenen Grade der Kraftwirkungen ist dem ernsten Stile entsprechend. Die Haupt-Erfordernisse eines guten Kirchengesanges sind, natürlich neben dem richtigen Verständniss des Meisters und seines Stiles, Festigkeit und Reinheit, woraus ein klarer und darum eindringlicher Vortrag von selbst entspringt*).

Das Programm der nächsten Kirchen-Aufführung des Riedel'schen Vereins (20. Sept. 1856) enthielt eine Wiederholung des *Stabat* von Astorga und die Bach'sche Cantate: Bleib' bei uns.

Ehe ich hierauf näher eingehe, sei es gestattet, noch zu erwähnen, dass Herr Riedel allen lateinisch componirten Gesängen eine deutsche Bearbeitung ihrer Texte unterlegt. Es geschieht jederzeit nach sorgfältigster Auswahl; über die Zulässigkeit dieser Verdeutschung im Allgemeinen herrschen aber gewiss entgegengesetzte Meinungen.

Herr Riedel glaubt, jene alten Compositionen unserer Zeit näher zu rücken, ihnen bei seinen Sängern ein richtigeres Verständniss, beim Publicum eine wärmere Aufnahme

*) Bei aller Anerkennung dieses Grundsatzes möchten wir doch vor Uebertreibung desselben in der Anwendung warnen, besonders da die Uebertreibung in allen kirchlichen Dingen jetzt nur allzu sehr an der Tagesordnung ist. Die Sänger in der Sixtina in Rom haben früher und noch jetzt gerade durch den Vortrag die grosse Wirkung mit dem Kirchengesange *a capella* erreicht. Der Ausdruck ist die Seele der Musik: will man diesen nicht als Sinnreiz, was er keineswegs ist, so thue man lieber die ganze Kirchenmusik in den Bann, weil man alsdann doch keinen Begriff von ihrem Wesen hat.

zu sichern, wenn er sie in unserer Muttersprache singen lässt. Dem allgemeinen Publicum gegenüber hat diese Meinung zweifelsohne guten Grund; von einem anderen Gesichtspunkte aus kann ich ihr aber nur mit einiger Modification beistimmen.

Auf den stets hervorgehobenen, den Klang unserer deutschen Sprache übertreffenden Wohllaut der vocal- und diphthongenreichen lateinischen lege ich kaum viel Gewicht. Ein gut geschulter Chor muss Rundung und Weichheit des Klanges sowohl als auch Kraft ohne Beihülfe jener, die Aussprache und Klangbildung erleichternden Mittel zu erlangen suchen.

Eben so wenig ist etwas auf die Prägnanz des Ausdrucks in der lateinischen Sprache zu geben; eine gesunde, kernige, den Gedanken phrasenlos scharf und klar wiedergebende Satzbildung, wie sie das Psalmen- und Bibeldeutsch in tausendfachen Mustern bietet, steht jener, namentlich für die Composition, wenigstens vollkommen gleichberechtigt zur Seite. Ueberdies componiren wir ausserhalb der katholischen Kirche kaum noch, und im Dienste jener fast nur noch zum Ritual gehörende Messentexte lateinisch. Aus der Kirchenmusik selbst ist die Stil-Allgemeinheit der alten ziemlich verschwunden; auch in ihr überwiegt in der heutigen Zeit bei der Auffassung der Stoffe die subjective Innerlichkeit, welche sich nur sehr schwer der für uns fremdartigen traditionellen Allgemeinheit, welche die lateinische Sprache in der katholischen Kirche genommen, anbequemen kann.

Und doch halte ich nicht durchaus und überall eine Uebersetzung der Kirchentexte für zulässig. Viele der alten Gesänge können wir kaum verstehen und würdigen, wenn wir sie einzige und allein einer rein künstlerischen Betrachtung von unserem heutigen Standpunkte aus unterwerfen wollen. So wie wir Gesänge, welche entstanden sind zur Zeit, als die Musik, noch ganz im Dienste der Kirche, nur Mitträger der heiligen Handlungen gewesen, losgelöst denken wollen von eben dem Ritual und katholisch-kirchlichen Leben, von welchem sie eben ein Theil sind, so ist ihre plastische Einheit gestört. Wollten wir Compositionen z. B. der Periode Palestrina völlig in unsere Neuzeit als selbstständige Kunstwerke verpflanzen, so könnten sie kaum gedeihen; sie stehen zu fest an ihrem Orte, wurzeln zu fest in ihrer Zeit und ihrer Religion, und verlangen im Gegentheil, dass wir, wenn wir sie recht geniessen wollen, den Blick zu ihnen, in ihre eigene Entstehungszeit zurücksenden. Die lateinische Sprache ist aber ein vom Ritual der katholischen Kirche unzertrennlicher Theil, und durch die

Verdeutschung der Texte wird der ganze abgeschlossene Charakter jener alten Kirchengesänge angetastet, und an ihrem engen Zusammenhange mit der alten Kirche und deren Ritus gerüttelt.

Bei grösseren Werken der späteren Zeit aber, deren Musikstil, uns näher liegend, nicht mehr einzige und allein in einer streng kirchlichen Abgeschlossenheit wurzelt; bei Werken, wie z. B. die vorliegenden von Clari und Astorga, die von der heiligen Handlung ganz abgesondert auch an und für sich als musicalische Kunstwerke berechtigt sind, kann ich in einer Text-Verdeutschung nichts Widerrechtliches erblicken. Die Allgemeinheit der Stoffe und die grössere Biegsamkeit der Kunstformen, welche mitunter schon stark auf das Moderne hindeuten, verlangen die strenge historische Physiognomie und lateinische Sprache nicht mehr.

Die deutsche Uebersetzung, welche Herr Riedel dem *Stabat mater* untergelegt, lässt für den, der nicht principieller Gegner der Sache ist, nichts zu wünschen übrig. In einfacher, fester Sprache gibt sie Sinn und Wortklang des Urtextes nach bester Möglichkeit wieder. Um auf das Musikwerk selbst zu kommen, so ist gewiss kein Text häufiger componirt, als dieser; und doch setzt die bis zur Einönigkeit traurige Stimmung, welche den ganzen Hymnus erfüllt, bedeutende musicalische Bildkraft voraus, wenn nicht Monotonie die Eindringlichkeit der Composition verhindern soll. In Astorga ist unbestreitbar eine tiefe Innerlichkeit der Boden gewesen, aus welchem eine edle Phantasie die gegenwärtige Schöpfung hat emporwachsen lassen; dessgleichen hat ihn ein schon bedeutend ausgebildetes, richtiges Kunstgefühl die Bedingungen erfüllen lassen, welche einem Kunstwerk allgemeine Geltung verschaffen und erhalten, wenn es auch als etwas Selbstständiges, von Zeit und Ort abgelöst, betrachtet wird. Ob aber eine seinen Ideen stets gleichvermögende Kunstsartigkeit ihm zur Seite gestanden, ist eine vielleicht nicht sogleich umzustossende Frage. Die einfachen, aber stilfesten Solosätze, welche auch der Quantität nach überwiegen, sind die Höhepunkte des Werkes; die Chöre im Allgemeinen (nur den ersten nehme ich theilweise aus) erscheinen besser gedacht, als herausgebildet. So z. B. Nr. 7 (*virgo virginum*); dessgleichen der Schlusschor, dessen bis fast zur Verzückung gesteigerte Empfindung im Amen mehr durch Effecte, als durch bedeutende musicalische Fassung, auf uns wirkt. Die Solosätze sind, wie gesagt, eigene und stilfest ausgesprochene Gedanken, die Chöre leiden unter dem Mangel einer gleichmässig künstlerischen Tüchtigkeit.

Die letzte Nummer des Programms war, wie erwähnt, Bach's wunderbare Cantate: „Bleib' bei uns, denn es will Abend werden.“ Der erste Satz und der Schluss-Choral sind hier schon öfter ausgeführt — der Riedel'sche Verein hatte das Verdienst, das ganze Werk, wie ich glaube, zum ersten Male am hiesigen Orte, wenigstens in neuerer Zeit, gemacht und seine ziemlich schwere Aufgabe im Ganzen gut gelös't zu haben. Der Chor ging gut, bis auf eine Unsicherheit im ersten Satze. Ueber die Begleitung aber ist Manches zu sagen.

Bach verwendet im Gegensatze zu unserer heutigen Instrumentation überaus geringe Mittel, aber es geschieht mit so feinem und tiefem Gefühl und solcher Kunstreinheit, dass dieser grösste Idealist aller Zeiten mit eben jenen einfachen Mitteln das Wundervollste, Unübertroffene bewirkt. Die bei ihm sehr häufige Anwendung von drei Oboen gibt, so auch in dieser Cantate dem ersten Satze eine überaus keusche und ideale Klangfärbung. Die im grossen Raume der Kirche sanft zerfliessenden Oboen-Accorde schweben wie ein göttlicher Lichtglanz über dem Gesange und umweben die menschliche Stimme mit einem poetischen Schleier von überirdischer Reinheit. Die dritte Oboe (*di caccia*), welche sich am ersten durch unser englisches Horn darstellen lässt, musste, da am Abend der Aufführung keines zu haben war, wie auch schon sonst geschehen, durch *B*-Clarinette ersetzt werden. Der sinnlich-leidenschaftliche Toncharakter der Clarinette verträgt sich aber schlecht mit der klaren Oboe; gute Oboen sind übrigens nicht leicht zu haben — so auch hier, ein Mangel an Reinheit machte sich öfters fühlbar. Die Alt-Arie Nr. 2 mit *Oboe di caccia* musste gleichfalls aus obigem Grunde mit der Viole (wie übrigens Bach es selbst gestattet) begleitet werden, obgleich auch hier, wie ein Versuch in der Probe bestätigte, dem englischen Horn bei weitem der Vorzug zu geben ist. Im Sopran-Choral Nr. 3 mit *Cello piccolo oblig.* wurde, da jenes Instrument nicht mehr existirt, statt dessen ein gewöhnliches Cello angewandt; ich glaube aber bestimmt, dass eine Viole hier besser am Ort gewesen wäre, wenngleich auch die für sie in der Tiefe nicht mehr zu habenden Töne in die höhere Octave gelegt werden müssen, was auch ohne besondere Störung der Figuration ganz gut angeht. Unser Cello bewegt sich dagegen nur unangenehm fistulirend und tonlos in der ihm unbequemen Lage und noch unbequemeren, obenein schnell auszuführenden Figuration.

Bei aller Einfachheit bereitet uns also die Bach'sche Instrumentation manche Schwierigkeiten, da wir die alten Instrumente nicht mehr besitzen; nichts desto weniger

scheint mir eine Modernisirung gerade der Bach'schen Instrumentation, aus dem ganzen Stil seiner Musik heraus, undenkbar — man hat sich nur zu bemühen, seiner Vorschrift stets so nahe wie irgend möglich zu kommen.

Im Ganzen zeigten die Leistungen des aus vielen verschiedenen Elementen, Musikern und Dilettanten bestehenden Orchesters des Riedel'schen Vereins, dass die Sache allezeit ihren guten Fortschritt machen wird. Zwischen beiden eben besprochenen Werken standen altdeutsche Gesänge („O Traurigkeit“, rhythmischer Choral von Joh. Schop, und ein siebenstimmiger Dialog von Joh. Stob) auf dem Programm. Vom vorhergehenden Programme habe ich noch zwei Choräle: „Da Jesus an dem Kreuze hing“, und „O Lamm Gottes unschuldig“ von Eccard. Sämtliche Stücke wurden vom Chor *a capella* ganz vortrefflich, mit Sicherheit und Reinheit ausgeführt. Die altdeutsche Musik liegt uns unendlich näher, als die italiänische gleicher Zeitalter. Besonders bei Eccard, und namentlich wenn er als Melodie-Erfinder auftritt, ist Alles licht, warm und farbenreich. Kein geheimnissvoller Vorhang verbirgt uns, wie bei der italiänischen Musik, einen religiösen Mysticismus, sondern eine freie und natürlich heitere Religiosität, die das Leben selbst zur Offenbarung macht, und eine einfache Innigkeit sprechen uns unmittelbar tief ins Gemüth. Alles ist menschlicher, desshalb auch der Stil frischer und eindringlicher, und es ist eben so leicht erklärlich, wie aus einer solchen kräftigen Saat Eichen wie Bach und Händel emporwachsen konnten, wie dass jener übersinnliche Religions-Mysticismus der Italiäner bei dem später entarteten Volke völlig den ohnehin unsicheren Boden verlieren und in bloss sinnliche Gewohnheits-Empfindelei sich abschweifen musste.

Die Gesammt-Folgerung, welche man nun aus diesen Aufführungen für den Riedel'schen Verein ziehen kann, ist, dass derselbe im Gesange *a capella* bereits eine hohe Stufe erreicht hat. Kann man nun das vom Gesange mit Begleitung, resp. der letzteren allein, nicht allemal sagen, so liegt es eben daran, dass es bis jetzt dem neuen Orchester an Gesangsstücken mit dem Chor gefehlt hat. Da der Verein stets in der besten Thätigkeit und im Wachsen begriffen ist, auch bereits eine grosse Anzahl nicht mitwirkender Mitglieder zählt, welche durch Beiträge seine Geldverhältnisse verbessern, so bin ich überzeugt, dass derselbe einer möglichen Vollkommenheit auch in Ausführung grosser Werke nach und nach entgegen gehen wird. Der Dirigent und die Mitglieder scheuen weder Zeit noch Anstrengung, um zur Vervollkommnung ihrer Studien und Leistungen zu gelangen.

+++

Historische Noten zur „Leonore“ von Beethoven*).

Von Dr. L. Sonnleithner.

Schon oft ist die Frage besprochen worden, in wiefern es vom Standpunkte der Kunst aus zulässig sei, das Privatleben wirklicher Personen, insbesondere hervorragender Künstler, in den Bereich des Romanes und der Novelle zu ziehen. Da jedoch die Weltgeschichte selbst von den Romanschreibern bereits als gute Beute in Besitz genommen ist, da wir die grössten Helden, Staatsmänner und Künstler täglich über die Bretter der Schaubühne schreiten sehen, so darf man es auch mit den Novellisten nicht zu streng nehmen. So viel kann und muss man aber fordern, dass die Dichtung nicht in geradem Widerspruche mit der Wirklichkeit stehe, dass nicht der Charakter der vorgeführten Personen, die Periode ihrer Leistungen oder die äusseren Verhältnisse derselben geradezu falsch dargestellt und so nicht die Kenntniss und Beurtheilung der Welt mutwillig verwirrt und in Irrthum geführt werden. Diese Be trachtungen drängten sich mir wieder auf, als ich in Nr. 96 der „Blätter für Musik“ u. s. w. den Anfang der Novelle: *Eine Leonore*, von Elise Polko, las, wovon jede Zeile die auffallendsten Unwahrheiten enthält, und die gänzliche Unbekanntschaft der Verfasserin mit Beethoven's Lebensverhältnissen und Kunstleistungen beweis't. Ich sehe ganz davon ab, dass Beethoven gleich Anfangs als ein hochgewachsener Mann eingeführt wird, während er doch eine gedrungene Gestalt, beinahe unter Mittelgrösse, war. Höchst auffallend ist aber die Behauptung, dass er eine Oper „*Leonore*“ im Jahre 1822 beendet habe, dass die Aufführung durch den Abgang einer geeigneten Sängerin für die Hauptpartie verzögert, und dass hierzu Wilhelmine Schröder vorgeschlagen worden sei.

Der wahre Sachverhalt ist nun, dass die Oper: „*Fidelio, oder die eheliche Liebe*“, in der ersten Bearbeitung

*) Herr Dr. L. Sonnleithner, dem die musicalische Welt vor Kurzem die historischen Berichtigungen über die Musik Beethoven's zu dem Ballet „Prometheus“ verdankte (siehe Jahrg. IV. Nr. 47 vom 22. Nov. v. J.), veröffentlicht in den „Wiener Blättern für Musik“, indem er der talentvollen Novellistin Elise Polko einen mehr als kühnen Griff in Beethoven's Leben mit liebenswürdigem Zorne vorwirft, obige Notizen über das Historische der Oper Fidelio, welche das allgemeine Interesse in Anspruch nehmen und desshalb von uns ebenfalls mitgetheilt werden. Es ist sehr dankenswerth, wenn die alten Herren zuweilen ihre Tagebücher über die musicaalische Vergangenheit aufschlagen und ein oder das andere Blatt daraus veröffentlichen, zumal da in jene Vergangenheit heut zu Tage so manches hineingedichtet und hineingefaselt wird, was eher allen anderen Zwecken, als der Wahrheit, dient.

Die Red.

in drei Acten, schon am 20. November 1805 (zu einer Zeit, da Wien von dem französischen Heere besetzt war) im Theater an der Wien gegeben, nach dreimaliger Aufführung zurückgelegt, und im Jahre 1806 (29. März) unter dem Titel „*Leonore*“, in zwei Acte zusammengezogen, wieder in Scene gesetzt wurde. Am 10. April 1806 fand damals die letzte Aufführung statt. Die erste Vorstellung des sowohl in der Musik als auch im Texte (durch Friedrich Treitschke) umgearbeiteten „*Fidelio*“ fand im Kärnthnerthor-Theater am 23. Mai 1814 statt. Bei allen diesen Vorstellungen in den Jahren 1805, 1806 und 1814 wurde die Rolle der Leonore von Frau Anna Milder gesungen, für welche dieselbe componirt war. Ausser ihr war aber auch noch Frau Antonia Campi engagirt, welche in späteren Jahren diese Rolle öfters sang. Es fehlte somit keineswegs an Sängerinnen für diese Partie.

Wilhelmine Schröder ist am 6. October 1805 zu Hamburg geboren, und war gerade einen Monat und 14 Tage alt, als Beethoven's Oper zum ersten Male gegeben wurde. Es ist daher nicht zu verwundern, dass er damals nicht daran dachte, ihr die Hauptpartie anzuvertrauen, welche sie erst am 22. November 1822 zum ersten Male darstellte.

Diese Irrthümer in Thatsachen sind so grell, dass man Anstand nehmen könnte, sie ernsthaft zu besprechen. Sie erscheinen aber für das Publicum, welches derlei Angaben selten näher untersucht, nicht gleichgültig, wenn man den ungeheuren Weg betrachtet, welchen Beethoven in seiner Kunstartwicklung vom Jahre 1805 bis zum Jahre 1822 zurückgelegt hat, in welchem letzteren er bereits mit der Composition seiner neunten Sinfonie und der zweiten Messe (beide zuerst am 7. Mai 1824 aufgeführt) beschäftigt war. Seine Kunstanschauung war damals von jener im Jahre 1805 himmelweit verschieden; und diese beiden Perioden zu vermengen, ist ein Frevel an dem grossen Meister und an der Kunstgeschichte überhaupt.

Da ich schon für „*Fidelio*“ die Feder ergriffen habe, so mag noch eine minder bekannte Notiz über die anderweitigen Bearbeitungen des nämlichen Stoffes hier Platz finden. Im Jahre 1798 wurde zu Paris gegeben: *Léonore, ou l'amour conjugal, opéra en trois actes, paroles de J. N. Bouilly, musique de Gaveaux*. Diese Oper gefiel, und der Text wurde nach einigen Jahren von dem damaligen Hoftheater-Secretär Joseph Sonnleithner für Beethoven ins Deutsche, und von einem Ungenannten für Fernando Paer ins Italiänische übersetzt. Paer's Oper: *Léonora, ossia l'amore conjugale*, wurde zu Dresden im Jahre 1805 (also gleichzeitig mit Beethoven's Fidelio) und später am 8. Fe-

bruar 1809 in Wien im Kärnthnerthor-Theater in deutscher Uebersetzung aufgeführt. Paer's Musik missfiel auch in Wien (nach Beethoven) nicht, denn sie wurde noch 1810 einige Male gegeben. Von da verschwand aber „Leonore“ ganz von der Bühne, während „Fidelio“ hoffentlich noch lange seinen Platz behaupten wird.

Aus Bielefeld.

December 1856.

Wer die Zerfahrenheit unserer musicalischen Zustände der letzten Jahre, die endlosen Reibereien und Streitigkeiten unter Musikern wie Dilettanten, überhaupt das Chaos, in welches unsere sonst so friedliche Stadt in dieser Beziehung hineingerathen war, nur in etwa gekannt hat, der wird mit Freude die im Herbste endlich von den drei hiesigen musicalischen Haupt-Vereinen: der Liedertafel, dem Gesang- und dem Orchester-Vereine, erfolgte Wahl eines neuen Musik-Directors in der Person des Componisten Herrn Herm. Wichmann aus Berlin begrüßt, der wird mit uns zu der Einstimmigkeit dieser Wahl einen eben so erfreulichen als ernsten Anknüpfungspunkt an eine neue, eine endlich bessere Zukunft erblickt haben. — Gewiss, es bedurfte hier vor Allem eines Mannes, der zunächst mit unerbittlicher Consequenz, dabei aber mit grösster Humanität und Gentilität durchzugreifen, der den Gegensätzen überhaupt zu imponiren verstand, die sich hier nur zu schroff auszubilden Gelegenheit genug gehabt hatten. Und den scheint man in Herrn Wichmann gefunden zu haben! — Sohn des berühmten berliner Bildhauers, und als solcher durch Erziehung, wie Lebensstellung überhaupt schon früh mit Kunst und Künstlern aller Art bekannt und vertraut geworden; vor Allem selbst Künstler mit Leib und Seele; dabei ein durch jahrelange Reisen in Italien und Frankreich auf die beneidenswertheste Weise für sein Fach wie für sein Leben vor- und durchgebildeter äusserst liebenswürdiger Mann: — musste es ihm nicht gelingen, sich hier bald die Achtung aller Parteien und die Liebe derer zu gewinnen, die mit ihm gemeinsam jetzt ihre Kräfte verdoppeln, um Bielefeld auch in seinem öffentlichen musicalischen Leben wieder zu dem zu machen, was es früher war, zu einer Zierde unserer Provinz? Wenn die hier so glücklich angehäuften Kräfte sich jetzt nicht mehr ausschliesslich auf Privatkreise zurückziehen, so hat auch das Publicum seinen Theil des Verdienstes dabei, und die ausserordentliche Beteiligung desselben an den seither Statt gehabten grösseren Concerten und den Matineen für Kammermusik lässt zu seiner Ehre wenigstens ein Bedürfniss nach öffentlicher guter Musik voraussetzen, welches wir als einen gewiss bedeutenden Mit-Factor zum Gedeihen des Ganzen hoch zu schätzen haben.

Eine ganz besondere Zierde Bielefelds ist seine jahrelang und unter allen Umständen treu zusammenhaltende, meist aus gereifsteren, tüchtigen Männern bestehende und auch in weiteren Kreisen, namentlich durch ihre Leistungen auf den norddeutschen Sängerfesten, bekannt gewordene Liedertafel. In dem bekannten Tenor Herrn Langenbach besitzt sie aber, wie das Concert-Institut überhaupt, einen seltenen Schatz. Ueberhaupt wird Gesang in Bielefeld vorzugsweise cultivirt, und so blüht denn neben den älteren und bewährten sehr tüchtigen Solisten in allen Stimmen eine jüngere Generation heran, der neben jener aufs bereitwilligste auch ihr Theil der Arena eingeräumt wird, und die den Chor zu einem sehr wirksamen vervollständigt.

So haben wir denn u. A. im zweiten Concerte das so überaus schwierige Vocal-Quartett *a capella* aus Rossini's *Stabat mater*:

„Quando corpus morietur“, von Dilettanten so fein und rein in den chromatischen Gängen und schwierigen Modulationen, so zart im Ganzen und doch so schwungreich in dem „paradisi gloria“ gehört, und sind ferner in dem am selbigen Abend gegebenen ersten Theile des Händel'schen Judas Maccabäus durch den Wettkampf der Soli unter einander, wie durch die präzisen und feurigen Chöre so freudig überrascht worden, dass wir gern das dem Orchester, namentlich aber den Blas-Instrumenten darin noch Fehlende und allerdings durch den Director allein nicht zu Ersetzende übersehen haben, wiewohl der Vortrag der Mozart'schen *D-dur-Sinfonie* mit dem Octaven-Sprung-Anfange und die Wasserträger-Ouverture mit ihren schwierigen Einsätzen im ersten Satze gewiss von tüchtigem Streben, von fleissigem Einstudiren zeugten und Anerkennung verdienen. Mit dem Vorhandenen das Möglichste zu leisten, das bleibt hier zunächst die Aufgabe.

Wir bedauern, dem ersten Concerte, durch Abwesenheit verhindert, nicht haben beiwohnen zu können, in welchem die Ouverture zu Oberon und die *G-dur-Sinfonie* von Haydn gemacht wurden. Nichts desto weniger haben wir uns das Vergnügen nicht versagen mögen, mit diesen Zeilen wenigstens den erwachten ersten Frühlingshauch nach so langem eisigem Winter doppelt willkommen zu heissen.

.....S.

Der Musicus aus der Fremde.

Scherzo

aus der Neujahrs-Sinfonie für 1857.

In einem Saal bei reichen Wirthen
Erschien mit jedem neuen Jahr,
Sobald die ersten Geigen schwirrten,
Ein Musenherold wunderbar.

Er war nicht in dem Saal geboren,
Man wusste nicht, woher er kam,
Und schnell war seine Spur verloren,
Noch eh'r oft, als er Abschied nahm.

Behelligend war seine Nähe,
Er machte sich vor Allen breit,
Und seine Würde, seine Höhe
Bestand in Selbstbeschaulichkeit.

Er brachte neue Tongedichte,
Gereift auf einer anderen Flur:
Es waren, leider! herbe Früchte
Unmusicalischer Natur.

Er theilte Jedem eine Gabe,
Dem Fantasie'n, dem Fugen aus,
Von seinem Dirigentenstabe
Berührt, ging Jeder froh nach Haus.

Bewirhet wurden alle Gäste:
Doch naht' ein Journalistenpaar,
Dem reichte er der Gaben beste,
Der goldenen Klänge schönsten, dar*).

*) Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass hier nicht von Personen, sondern nur von Zuständen in Lissabon und Petersburg und mehreren dazwischen liegenden Orten die Rede ist.

Der Einsender.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die vier folgenden Gesellschafts-Concerde werden Statt finden Dienstag den 13. Januar, den 11. Februar, den 3. März, den 17. März d. J. — Am 13. Januar wird dem Vernehmen nach Haydn's Schöpfung zur Aufführung kommen: Fräulein Franzisca Veith vom frankfurter Theater wird die Sopran-Partie singen.

** **Elberfeld.** Am 20. Dec. v. J. fand unser zweites Abonnements-Concert Statt. Nach einer Ouverture (welcher?) von Beethoven trug Fräul. Schreck aus Erfurt eine Alt-Arie von C. Reinhäler: „*O madre di virtute*“, Text von Dante Alighieri, vor; Herr L. Brassin aus Leipzig spielte das *D-moll-Concert* von Mendelssohn für Pianoforte und Orchester und ein paar glänzende Salonstücke; Fräul. Schreck trug zwischen den beiden Clavier-Soli zwei Lieder von F. Schubert vor. Beide Concertisten ernteten reichen Beifall. Der II. Theil des Concerts begann mit einer Motette von J. S. Bach, worauf Beethoven's *Eroica* folgte.

Mainz. Das erste Abonnements-Concert der Liedertafel, welches am 15. Dec. Statt fand, brachte im 1. Theil Ouverture zur Zauberflöte, Fantasie für Piano, Chor und Orchester von Beethoven, Fantasie-Caprice von Vieuxtemps, Finale der Loreley. Frau Stradiot-Mende von Wiesbaden sang die Loreley. Sämmliche Nummern wurden in gelungener Weise vorgeführt. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die treffliche Executirung der Vieuxtemps'schen, nur etwas zu lang gehaltenen Caprice durch Herrn Baldenecker, Concertmeister in Wiesbaden, und die Ausführung der gewaltigen Loreley-Chöre durch die Gesangeskräfte der Liedertafel und des Damengesang-Vereins. Nicht dasselbe lässt sich von der Executirung der 8. Sinfonie von Beethoven sagen, welche manches zu wünschen übrig liess. Unsere Orchesterkräfte haben sich bisher freilich so selten an derartigen Aufgaben versucht, dass wir hoffen dürfen, die späteren Concerde werden auch in dieser Beziehung ganz befriedigen.

Die Wiener Blätter für Musik, Theater und Kunst, redigirt und herausgegeben von L. A. Zellner (Musicalienhandlung von C. Haslinger in Wien), werden auch in diesem Jahre fortverscheinen. Abonnementspreis für Deutschland jährlich 5½ Thlr. oder 10 Gulden.

„Mozart im Jahre 1778 zu Paris.“ Ein Auszug aus einem Artikel unter dieser Aufschrift wird uns aus der *Revue française* mitgetheilt. Er enthält über den Tod von Mozart's Mutter folgendes Document aus dem Kirchenbuche der Pfarrei St. Eustache, welches auf Deutsch also lautet:

„Sonnabend den 4. Juli 1778. An besagtem Tage wurde Anna Marie Pertl, 57 Jahre alt, Ehefrau von Leopold Mozart, Capellmeister zu Salzburg in Baiern, welche gestern Rue de Groschenet starb, auf dem Kirchhofe in Gegenwart ihres Sohnes Wolfgang Amadé Mozart und des François Heinä, Trompeter der Chevauxlegers der königlichen Garde, begraben. Gezeichnet: Mozart. Heinä. Trisson.“

Die Angabe der Straße stimmt genau mit Mozart's eigener Bezeichnung: „*Rue du gros chenet, vis-à-vis celle du croissant, à l'hôtel des quatre fils aimons*“ (der vier Heimonskinder), bei O. Jahn, Mozart II., S. 536. — Auch den Namen Heinä erwähnt Mozart in seinem Briefe an Bullinger (ebendaselbst S. 536, Z. 2): „Es war Niemand bei ihrem Tode, als ich, ein guter Freund von uns, den mein Vater kennt, Herr Heinä, und die Wächterin.“ — Nach der Angabe ihres Alters in obigem Documente wäre mithin Mozart's Mutter im Jahre 1721 geboren und bei ihrer Verheirathung 1747

sechsundzwanzig Jahre alt gewesen, was mit der Stelle in einem Briefe Leopold Mozart's (Nissen S. 267, Jahn I., S. 24) übereinstimmen scheint, welche auf eine langjährige Verlobung oder Bekanntschaft hinweist. Wenn Jahn (I. S. 24) im Text den Familiennamen der Mutter Mozart's „Pertl“ (oder Bertlin) schreibt, so geht sowohl aus dem Kirchenbuche in Salzburg (bei Jahn selbst), als aus dem in Paris hervor, dass der Name „Pertl“ (oder „Berl“) lautete. Die Anhägung der weiblichen Endung „in“ nach der alten Sprachsitte könnte bei heutigen Lesern leicht einen Irrthum veranlassen.

Ankündigungen.

Neue Clavierstücke

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Thlr. Sgr.

Gressler, F. A., Cartons zu 7 Spiegelbildern aus der Kinderwelt, für junge Pianisten mit besonderer Rücksicht auf bequeme Ausführbarkeit instructiv gesetzt und mit Applicatur versehen.	
Op. 36. (Mit illustrirtem Titel.)	
Heft I. Das Fische-Pfeil. Kuckuck-Necken. Echo-Wecken. Kinder-Ball. Soldaten-Spiel	— 16
, II. Haschens und Versteckens. Der Pa-pier-Drache	— 15
Händel, G. F., 8 Suites pour Clavecin. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement. Section II. Cah. 3, 4 (à 1½ Thlr.).	2 10
Hummel, J. N., 3 Pièces faciles pour Piano. Op. 111.	
Nro. 1. Marche à la Romain	— 7½
, 2. Variations et Finale rhapsodique	— 12½
, 3. Rondoletto conforme de Contredanse	— 7½
Kalliwoda, J. W., Introduction et grande Polka en Forme de Rondeau (pour 2 Violons). Op. 196, transcrise pour Piano par H. Enke	— 20
Loeschhorn, A., 6 Amusemens élégans pour Piano. Op. 37.	
Nro. 1. Valse	— 12½
, 2. Une nuit sur les Lagunes. Notturno	— 12½
, 3. Polka	— 12½
— — 30 Etudes mélodieuses, progressives et doigtees pour Piano. — 30 melodische Etuden mit genau bezeichnetem Fingersatz, für Pianoforte. Op. 38. Heft I. (Dem Director A. W. Bach gewidmet.)	1 —
Voss, Charles, L'Attente. Mélodie-Nocturne pour Piano. Op. 216	— 15
— — Barcarolle de l'Opéra: Les Vêpres Siciliennes, de G. Verdi. Morceau de Salon p. Piano. Op. 218, Nr. 2	— 20

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

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 Number 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.