

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstsfreunde und Künstler.

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

Nr. 7.

KÖLN, 11. Februar 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Spohr über Paris im Winter 1820 und 1821. Aus A. Malibran's: „Louis Spohr. Sein Leben und Wirken“. — Ein vielleicht unbekanntes Curiosum von Haydn. — Das älteste (indische, chinesische) Fünfton-System. Von Louis Kindscher. — Concert zum Vortheil des kölnischen Orchesters am 17. Januar. — Siebentes Gesellschafts-Concert am 31. Januar. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Crefeld, Abonnements-Concert, Soiree — Frankfurt a. M. — Arnheim, Musikfest-Programm — Boston).

### Spohr über Paris im Winter 1820 und 1821.

#### I.

Paris, den 18. December 1820.

— Mit klopfendem Herzen fuhr ich durch die Barriere von Paris; der Gedanke, dass mir nun die Freude zu Theil werden würde, die Künstler persönlich kennen zu lernen, deren Werke mich schon in meiner frühesten Kindheit begeistert hatten, erregte diese lebhafte Bewegung in mir. Ich versetzte mich in Gedanken in die Zeit meiner Knabenjahre zurück, wo Cherubini mein Idol war, dessen Werke ich in Braunschweig durch das damals dort bestehende französische Theater früher kennen zu lernen Gelegenheit fand, als selbst die Mozart'schen; ich erinnerte mich lebhaft der Abende, wo die *Deux Journées* zum ersten Male gegeben wurden, wie ich ganz trunken von dem gewaltigen Eindrucke, den dieses Werk auf mich gemacht hatte, mir noch am Abende die Partitur geben liess und die ganze Nacht darüber sass, und wie es hauptsächlich diese Oper war, die mir den ersten Impuls zur Composition gab. Den Schöpfer derselben und noch mehrere andere Männer, deren Werke auf meine Ausbildung als Componist und Geiger den entscheidendsten Einfluss gehabt haben, sollte ich nun bald sehen.

Wir waren daher auch kaum unter Dach gekommen, als ich es mein erstes Geschäft sein liess, mehrere dieser Künstler aufzusuchen. Von allen wurde ich freundlich empfangen, und zwischen mir und mehreren entspann sich bald ein freundschaftliches Verhältniss. Von Cherubini war mir gesagt worden, er sei im Anfange gegen Fremde zurückhaltend, ja, finster; ich fand ihn nicht so. Er empfing mich, ohne dass ich eine Empfehlung gebracht hätte, auf das freundlichste und lud mich ein, meinen Besuch, so oft ich wollte, zu wiederholen.

Am Abende unserer Ankunft führte uns Kreutzer in die grosse Oper, wo ein Ballet mit lieblicher, charakteristi-

scher Musik von ihm, „Der Carneval von Venedig“, gegeben wurde. Sängern und Tänzern der grossen Oper merkt man es an, dass sie gewohnt sind, sich in einem grösseren Locale zu bewegen; sie tragen für diesen, im Vergleiche mit dem verlassenen Opernhause sehr beschränkten Raum viel zu grell auf. Mehrere grosse Opern, namentlich die Gluck'schen, können jetzt gar nicht gegeben werden, da man nicht einmal den nöthigen Platz für das ganze Orchester hat ausmitteln können. Daher hofft man sehnlichst auf die Vollendung des neuen Opernhauses, das aber doch, so thätig man auch daran arbeitet, vor Mitte des Sommers nicht fertig werden wird. Vor dem Ballet wurde die Oper „Le devin du Village“, Text und Musik von Rousseau, gegeben. Soll man es loben oder tadeln, dass die Franzosen neben dem vielen Vorzüglichen, wodurch ihre Opern-Repertoire in den letzten zwanzig Jahren bereichert worden sind, noch immer die allerälttesten Sachen geben, und ist es wohl ein Zeichen eines fortgeschrittenen, ausgebildeten Kunstgeschmacks, wenn man sie die ältesten Opern von Grétry in ihrer harmonischen Armuth und Incorrectheit mit eben dem Enthusiasmus, oder wohl noch grösserem, aufnehmen sieht, als die Meisterwerke von Cherubini und Méhul? Mir scheint das nicht so. Wie lange ist es nicht schon her, dass die Opern von Hiller und Dittersdorf und Anderen jener Zeit von unseren Repertoires verschwunden sind, obgleich diese ihrem inneren musicalischen Werthe nach den meisten Grétry'schen weit, weit vorzuziehen sind! Freilich ist es auf der anderen Seite wieder sehr niederschlagend, dass bei uns nur das Neue, es sei noch so fade und incorrect, Eingang findet und manches vortreffliche Aeltere darüber zurückgelegt und vergessen wird. Doch kann man es dem Kunstgeschmack der Deutschen hoch anrechnen, dass die Mozart'schen Opern allein eine Ausnahme davon machen und nun seit länger als dreissig Jahren fortwährend auf allen deutschen Theatern gegeben werden, weil es einen Beweis liefert, dass die

deutsche Nation nun endlich von der unübertrefflichen Vollkommenheit dieser Meisterwerke durchdrungen ist, und in dieser Ueberzeugung auch nicht irre werden wird, wenngleich das süsse musicalische Gift, das uns so reichlich von jenseit der Alpen zufließt, noch so weit um sich greifen sollte.

Das Orchester der grossen Oper zählt im Vergleich mit den übrigen Orchestern die meisten berühmten und ausgezeichneten Künstler, soll im Ensemble aber dem der italiänischen Oper nachstehen. Ich kann darüber noch nicht urtheilen, da ich bis jetzt nur dieses gehört habe. In dem Ballet von Kreutzer, welches vom Orchester mit grosser Genauigkeit gespielt wurde, erfreute mich ein Oboe-Solo, welches von Herrn Vogt meisterhaft vorgetragen wurde. Diesem Künstler ist es gelungen, seinem Instrumente eine vollkommene Gleichheit des Tones und der Intonation in dem ganzen Umfange von *c* bis zwei Mal gestrichen *f* zu geben, ein Bestreben, woran fast alle Oboisten scheitern. Sein Vortrag ist überdies voll Grazie und Geschmack.

Weniger als das erste Mal habe ich mich vor einigen Tagen in der grossen Oper erbaut. Man gab „*Les mystères d'Isis*“. Nur zu gerecht sind die Klagen der Verehrer Mozart's über die Umgestaltung der herrlichen „Zauberflöte“ in dieses Machwerk, welches bei seinem Erscheinen von den Franzosen selbst in „*Les misères d'ici*“ umgetauft wurde. Man schämt sich, dass es Deutsche waren, die sich so an dem unsterblichen Meister versündigten. Es ist nichts unangetastet geblieben, als die Ouverture; alles Uebrige ist durch einander geworfen, verändert und verstümmelt. Die Oper fängt mit dem Schlusschor der Zauberflöte an; dann folgt der Marsch aus Titus, dann bald dieses, bald jenes Bruchstück aus anderen Mozart'schen Opern, sogar auch ein Stückchen einer Haydn'schen Sinfonie. Dazwischen dann Recitative von des Herrn Lachnith eigener Fabrik. Aerger aber als dieses ist es, dass die Bearbeiter vielen freundlichen, selbst komischen Stellen der Zauberflöte ernsten Text untergelegt haben, wodurch die Musik dieser Stellen nun zur Parodie des Textes und der Situation wird. So singt z. B. hier die Papagena die charakteristische Arie des Mohren: „Alles fühlt der Liebe Freuden“, und das liebliche Terzett der drei Knaben: „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“, wird von den drei Damen gesungen. Aus dem Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen“, ist ein Terzett geworden u. s. w. Am ärgsten ist es aber, dass man sich sogar Veränderungen in der Partitur erlaubt hat; so fehlt z. B. in der Arie: „In diesen heiligen Hallen“, bei der Stelle: „So wandelt er an Freunden Hand“, der nachahmende Bass:



der hier nicht allein der Harmonie wegen unentbehrlich, sondern auch, auf das Wandeln deutend, so charakteristisch ist, ganz und gar, und die Bässe schlagen statt dessen nur das *h* einige Mal an. Wie nüchtern und kahl diese in Deutschland so oft bewunderte Stelle nun klingt, kannst Du Dir leicht denken. Ferner haben die Bearbeiter in den Gesängen der drei Damen, wo bei Mozart die dritte Gesangsstimme nur durch die Violinen verstärkt und gestützt wird, auch Violoncells und Contrabässe gesetzt, so dass der Bass bei diesen zarten, nur dreistimmig gehaltenen Stellen in drei verschiedenen Octaven liegt, was einem gebildeten Ohr unerträglich klingt. Und so gibt es solcher Versündigungen noch mehrere. Man muss den Franzosen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie von je her diese vandatische Verstümmelung eines grossen Meisterwerkes (die ihnen bei der Unbekanntschaft mit dem Original nicht einmal in ihrer ganzen Ausdehnung bekannt geworden ist) entschieden gemissbilligt haben; aber wie kommt es, dass die *Mystères* dessen ungeachtet seit 18 bis 20 Jahren ruhig auf dem Repertoire bleiben, da doch hier das Publicum, wie ich das täglich sehe, so despotisch im Theater regiert und alles durchzusetzen weiss, was es will?

Die Aufführung konnte mir, als Deutschem, nicht genügen. Selbst die Ouverture ging nicht so gut, als sie von einem so herrlichen Vereine vorzüglicher Künstler hätte gegeben werden können. Sie wurde zu schnell genommen und nach dem Ende zu noch mehr getrieben, so dass die Geiger zuletzt statt der Sechszehntheile nur Achtel spielen konnten. Die Sänger der grossen Oper, die im declamatorischen Gesange ihre grossen Verdienste haben mögen, sind wenig geeignet, die zarten Gesänge der Zauberflöte befriedigend zu geben. Sie singen sie mit einer Derbheit, die alles Zarte davon abstreift. Die Ausstattung an Decorationen, Garderobe und Tanz ist anständig, doch nicht so prächtig, als ich erwartet hatte. — Gestern besuchten wir die grosse Oper zum dritten Male und sahen Clari, ein grosses Ballet in drei Aufzügen, Musik von Kreutzer. So wenig ich auch das Ballet liebe, und so wenig mir selbst das Pantomimische des Aufwandes von Kunstmitteln werth scheint, die hier daran verschwendet werden, so läugne ich doch nicht, dass das pariser einige Mal, bis man durch die Monotonie der mimischen Bewegungen und durch die noch grössere der Tänze ermüdet ist, angenehm unterhalten kann. Allein selbst so vollkommen gegeben, wie hier, erscheint mir die Pantomime in der Armut ihrer Zeichen, die immer erst einer gedruckten Erklärung bedürfen, neben dem recitirenden Schauspiel, wie ein Schattenriss neben

einer Zeichnung. Man möge ihn noch so sehr herausputzen durch goldenen Grund, verzierte Umgebung (wie hier das Ballet durch Pracht der Decorationen und Kleider), er gibt nur die Umrisse, und das Leben fehlt. So möchte ich auch das Schauspiel neben der Oper einer Zeichnung neben dem Gemälde vergleichen. Durch den Gesang erhält die Dichtung erst das Colorit, und nur ihm, unterstützt von der Gewalt der Harmonie, gelingt es, die unnennbaren, bloss geahnten Regungen der Seele auszudrücken, welche die Sprache nur anzudeuten sich begnügen muss. Die Musik zu Clari ist sehr gelungen und besonders im zweiten und dritten Acte von hinreissender Wirkung. Sie erleichtert durch richtiges Ausmalen der Leidenschaften das Verstehen der Handlung sehr, und enthält einen Schatz lieblicher Melodieen, von denen zu bedauern ist, dass sie nicht einer Oper zu Theil geworden sind. Demoiselle Bigottini gab die Hauptrolle und entwickelte ein tiefes Studium des Mienens- und Geberdensspiels. Dass sie den Ausdruck ihrer Gesichtszüge bei höchst leidenschaftlichen Situationen bis zur Grimasse steigerte, mag wohl daran liegen, dass sie bisher immer in einem grossen Locale auftrat, wo der Entfernung wegen stark aufgetragen werden musste. Vielleicht scheint es mir als Deutschem aber auch nur so; denn der Beifall war nie lärmender, als wenn sie (für mein Gefühl) die Gränze des Schönen und Graziösen überschritt.

Vor dem Ballet gab man „*Le rossignol*“, Oper in einem Acte, nach welcher die deutsche, von Weigl componirte Oper „Nachtigall und Rabe“ bearbeitet worden ist. Die Musik der französischen ist unbedeutend und wurde mir nur interessant durch das von Herrn Tulou meisterhaft vorgetragene Flöten-Solo. Es ist unmöglich, einen schöneren Ton zu hören, als Herr Tulou seinem Instrumente zu entlocken weiss. Seitdem ich ihn hörte, kommt es mir nicht mehr so unpassend vor, wenn unsere Dichter den Wohllaut einer schönen Stimme dem Flötentone vergleichen.

## II.

Paris, den 31. December 1820.

Vierzehn Tage, sehr genussreich, sind seit Abgang meines ersten Briefes verflossen, und viel Schönes haben wir seitdem gesehen und gehört; doch muss ich mich für jetzt begnügen, Dir nur von dem zu schreiben, was in nächster Beziehung zu meiner Kunst steht. Ich habe nun vor Künstlern und Dilettanten, Kennern und Laien, als Geiger und Componist debutirt, zuerst bei Herrn Baudiot, erstem Violoncellisten der königlichen Capelle, Tags darauf bei Kreutzer und seitdem noch in drei Gesellschaften. Bei den beiden Ersten waren fast nur Künstler gegenwärtig, bei Kreutzer besonders fast alle ausgezeichneten Compo-

nisten und Geiger von Paris. Ich gab mehrere meiner Quartetten und Quintetten und am zweiten Tage mein Nonetto zu hören. Die Componisten sagten mir viel Schönes über die Composition, die Geiger über mein Spiel. Von Letzteren waren Viotti, beide Kreutzer, Baillot, Lafont, Habeneck, Fontaine, Guérin und mehrere Andere, deren Namen in Deutschland nicht so bekannt sind, zugegen, und Du siehst wohl, dass es das Mal galt, und dass ich mich zusammennehmen musste, um meinen Landsleuten Ehre zu machen. Die Partieen der Blas-Instrumente meines Nonetto's waren durch die fünf Künstler besetzt, von deren meisterhafter Execution der Reicha'schen Quintetten Du oft in den Berichten aus Paris gelesen haben wirst. Ich hatte die Freude, zwei dieser Quintetten von ihnen zu hören, behalte mir aber vor, Dir ausführlich darüber zu schreiben, wenn ich davon erst noch mehrere kennen werde. Auf allgemeines Verlangen der anwesenden Künstler mussten wir mein Nonetto an demselben Abende noch einmal wiederholen; und hatten mich die Mitspielenden schon das erste Mal durch die Fertigkeit, mit der sie dieses schwere Musikstück *a prima vista* lasen, in Erstaunen gesetzt, so befriedigten sie mich bei der Wiederholung noch weit mehr dadurch, dass sie nun in den Geist der Composition eindrangen und ihn wiedergaben.— Der junge Clavierspieler Herz, von dem Du ebenfalls in dem pariser musicalischen Allerlei gelesen haben wirst, spielte auch an jenem Abende zwei Mal, zuerst Variationen von sich über ein Thema aus der Schweizerfamilie, dann die bekannten Variationen von Moscheles über den Alexander-Marsch. Die ausserordentliche Fertigkeit dieses jungen Mannes setzt in Erstaunen; doch scheint auch bei ihm, wie bei allen hiesigen jungen Künstlern, die ich bis jetzt hörte, die technische Ausbildung der geistigen vorgeschritten zu sein; er würde doch wohl sonst in einer Gesellschaft, in der nur Künstler zugegen waren, etwas Anderes und Gediegeneres als diese halsbrechenden Kunststücke zu hören gegeben haben. Es ist aber auffallend, wie Alles hier, Jung und Alt, nur danach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserem liegt, ganze Jahre mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, das als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit aufzutreten zu können. Dass bei solchem Verfahren der Geist getötet werden müsse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musicalische Automaten, ist leicht begreiflich. Man hört daher auch in den hiesigen Musik-Gesellschaften selten oder nie ein ernstes, gediegenes Musikstück, etwa ein Quartett oder Quintett von unseren grossen Meistern; Jeder reitet nur sein Paradeperd vor; da gibt es nichts als *Airs variés*, *Rondos*

[\*]

*savoris, Nocturnes* und dergleichen Bagatellen mehr, und von den Sängern Romanzen und kleine Duetten, und wenn dies alles auch noch so incorrect und fade ist, es verfehlt seine Wirkungen nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel daran und habe in solchen Musik-Gesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, das er meinem Spiel zollt, mit auf die Composition ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden. Eben so ist es auch in den Theatern; der grosse, tonangebende Haufen weiss durchaus das Schlechteste vom Besten nicht zu unterscheiden; er hört mit demselben Entzücken *Le jugement de Midas*, wie *Les deux journées* oder *Joseph*. Man braucht nicht lange hier zu sein, um der schon öfter ausgesprochenen Meinung beizutreten, dass die Franzosen ein unmusicalisches Volk sind. Selbst die hiesigen Künstler sind dieser Meinung, und antworten mir oft, wenn ich in dieser Beziehung von Deutschland rede: Ja, dort liebt und versteht man Musik, hier nicht. So wird es auch erklärlich, wie in Paris eine herrliche Musik zu einem schlechten Theaterstücke durchfallen und eine erbärmliche Musik zu einem guten grosses Glück machen kann. Dies hat mir nun auch schon alle Lust geraubt, für eines der hiesigen Theater zu schreiben, wie ich früher wohl sehr gewünscht habe; denn abgerechnet, dass ich hier wie ein junger Componist von vorn anfangen müsste, da man von meinen Compositionen bis auf einige Violinsachen noch wenig oder nichts kennt; abgerechnet ferner, dass ich mich durch tausend Cabalen, die sich gegen mich als Fremden doppelt furchtbar erheben würden, durchzuarbeiten hätte, bis ich mein Werk zur Aufführung bringen könnte, so wäre ich am Ende mit dem Bewusstsein, gute Musik geschrieben zu haben, doch des Erfolges noch nicht gewiss, der hier, wie gesagt, fast allein vom Stücke abhängt. Man sieht dies schon aus den Beurtheilungen neuer Opern in den hiesigen Journalen, wo von dem Texte Seiten lang die Rede ist und der Musik nur mit ein paar Worten im Vorbeigehen erwähnt wird. Wäre es nicht so lucrativ, für die hiesigen Theater zu schreiben, so würde sich schon längst kein guter Componist mehr dazu hergegeben haben. So aber, bei dem bedeutenden Gewinne, den eine Oper, wenn sie gefällt, auf die ganze Lebenszeit einträgt, entstehen fast täglich neue Werke; Dichter und Componist sinnen unaufhörlich auf neue Effecte, versäumen darüber aber nicht, das Publicum durch die Journale Monate lang zu bearbei-

ten, sorgen am Abende der Aufführung für eine gehörige Anzahl Klatscher im Parterre, um durch alles dieses ihrem Werke eine brillante Aufnahme und sich durch diese oft wiederholten Aufführungen am Ende reiche Einnahmen zu verschaffen. Wäre in Deutschland auch nur halb so viel mit einer Oper zu gewinnen, so würden wir bald eben so reich an vorzüglichen Theater-Componisten sein, wie wir es jetzt an Instrumental-Componisten sind, und man würde dann nicht mehr nötig haben, das Fremde auf unsere Bühnen zu verpflanzen, das der Kunstbildung der Deutschen grösstentheils so unwürdig ist.

Dass wir nun nach einem dreiwöchentlichen Aufenthalte die Theater alle und wiederholt besucht haben, versteht sich von selbst. Ich bin doppelt froh darüber, da sich jetzt bei vermehrter Bekanntschaft die Engagements für Mittag und Abend so gehäuft haben, dass wir in den nächsten vierzehn Tagen wohl nur wenige Abende dem Theater werden widmen können. Vom *Théâtre français*, dem *Odéon* und den vier kleinen Theatern schreibe ich Dir nicht, weil sie in musicalischer Hinsicht nichts Bemerkenswerthes darbieten. In den beiden ersten hört man nur Entr'acts und in den zwei anderen fast nichts als Vaudevilles. Dass diese Gattung von Theaterstücken (die, Apoll und den Musen sei es gedankt, bis jetzt noch in kein anderes Land verpflanzt worden ist) hier so sehr geliebt wird, dass vier Theater sie fast ausschliesslich geben, beweis't wohl am bündigsten, dass die Franzosen unmusicalisch sind; denn ärger kann die heilige Kunst nie und nirgends gemissbraucht werden, als in diesen Gesängen, die weder gesungen noch gesprochen, sondern in Intervallen herausgepoltert werden, die mit der vorgeschriebenen Melodie und der sie begleitenden Harmonie im vollsten Widerspruche sind. Es sind auch alle Franzosen von Geschmack einverstanden, dass diese Vaudevilles, die früher nur in Einem Theater gegeben wurden, durch ihre Vermehrung den Sinn für wahre Musik immer mehr ersticken und daher auf die Kunstbildung sehr nachtheilig einwirken. Wir haben diese Theater jedes Ein Mal besucht, um die berühmten Komiker Brunet, Pothier und Perlet kennen zu lernen, werden uns aber wohl zu keinem zweiten Besuch entschliessen können, da der Genuss, den jene Künstler durch ihren Witz und ihre unerschöpfliche Laune gewähren, durch das Anhören so schlechter Musik zu theuer erkauft wird. Merkwürdig war mir in diesen Theatern die Geschicklichkeit der Orchester, mit der sie dem Sänger, der sich nicht im Mindesten an den Tact und die Geltung der Noten bindet, zu folgen wissen. Dieses ist aber auch ihr grösstes Verdienst; im Uebrigen sind sie ziemlich mittelmässig. Das italiänische Theater haben wir aber öfter besucht und manchen Kunstgenuss dort gehabt. Gestern sahen wir endlich

denn auch Don Juan, nachdem er ziemlich lange ausgesetzt war. Das Haus war wieder, wie bei den früheren Aufführungen, überfüllt, und Hunderte von Menschen konnten schon eine halbe Stunde vor Anfang keinen Platz mehr finden. Ich wurde versucht, zu glauben, die Pariser hätten nun endlich die classische Vortrefflichkeit dieses Werkes begriffen und drängten sich in immer grösserer Menge herbei, um es zu geniessen; diese Meinung gab ich aber bald wieder auf, wie ich sah, dass die herrlichsten Nummern der Oper, das erste Duett, das Quartett, das grosse Septett und so manches Andere, ohne Eindruck auf sie zu machen, vorüberging, und nur zwei Nummern rauschenden Beifall erhielten, der überdies mehr den Sängern als dem Componisten galt. Diese zwei Nummern, die jedesmal *da capo* verlangt wurden, waren das Duett zwischen Don Juan und Zerline: „Reich' mir die Hand, mein Leben“, und die Arie des Don Juan: „Treibt der Champagner“, ersteres, weil es Herrn Garcia an Tiefe fehlt, in *b*, und letzteres gar einen ganzen Ton höher, in *c*, transponirt. Madame Mainville-Fodor, die wohl gewusst hat, dass die Gesangstücke der Zerline den Parisern mehr wie alles Uebrige der Oper gefallen würden, wählte sich wohlweislich diese Rolle, und der Erfolg hat bewiesen, dass sie richtig calculirte. Was kümmert sie, dass die Oper nun ganz verkehrt besetzt worden ist, wenn ihr nur rauschender Beifall zu Theil wird! Diesen kann ihr der Kenner aber nur dann zollen, wenn er vergisst, dass sie die Rolle eines Bauernmädchen gibt, wenn er ganz auf Wahrheit der Darstellung Verzicht leistet. Denn sie schmückt die einfachen Gesänge ihrer Partie mit einer Menge hochtrabender Verzierungen aus, die, so herrlich sie sie auch ausführt, doch hier doppelt verwerflich sind, erstlich, weil sie in Mozart'sche Musik überhaupt nicht hinein gehören, und zweitens, weil sie dem Charakter der Rolle nicht angemessen sind. Diese abgerechnet, gewährt es freilich einen ungewohnten Genuss, diese Partie, die in Deutschland gewöhnlich durch die dritte Sängerin besetzt ist, hier von der ersten und einer so ausgezeichneten singen zu hören. Herr Garcia als Don Juan that des Guten auch zu viel. Wo es nur sich einiger Maassen schicken will, ist er gleich mit einer ellenlangen Verzierung bei der Hand. Am unschicklichsten sind diese in dem Ständchen, wo die figurirte Mandolinbegleitung auch die allereinfachste verbietet. Nichts desto weniger läuft er die Kreuz und Quer herum, und um dieses bequemer zu können, lässt er das Tempo recht langsam nehmen. Dafür singt er aber seine Arie: „Treibt der Champagner“, unvergleichlich, und ich gestehe, diese Arie noch nie so gut gehört zu haben. Es kommt ihm dabei die geläufige italiänische Zunge sehr zu Statten, und anstatt dass unseren deutschen Sängern gewöhnlich der Athem

dabei ausgeht, steigert sich bei ihm die Kraft bis zum Schlusse.

Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger gut besetzt, keine aber schlecht, und man muss es mit Dank anerkennen, dass Jeder sein Möglichstes thut, um dem Werke Ehre zu machen. Man kann auch mit der Aufführung sehr zufrieden sein, sobald man vergisst, zu welchen Ansprüchen man bei einem so berühmten Künstler-Vereine berechtigt ist. So viel wird einem Deutschen aber doch bald klar, dass diese Sänger, welche die neue italiänische, besonders Rossini'sche, Musik in höchster Vollendung geben, die Mozart'sche nicht mit gleicher Trefflichkeit executiren können; die Gattung ist gar zu verschieden. Der weichliche, süßliche Vortrag, der bei jener ganz an seinem Platze ist, verwischt hier zu sehr den energischen Charakter, der dem Don Juan vor allen anderen Mozart'schen Opern eigen ist.

Das Orchester, das die Pariser immer das erste der Welt nennen, gab an diesem Abende doch einige Blössen. Erstlich fehlten die Blas-Instrumente zwei Mal recht auffallend, und zweitens schwankte es mehrere Male so, dass der Director zum Tactschlagen seine Zuflucht nehmen musste. Ich bin von Neuem in der Ueberzeugung bestärkt worden, dass ein Theater-Orchester, sei es auch noch so vortrefflich, wegen der weiten Entfernung der beiden äussersten Enden nicht anders als durch unausgesetztes Tactgeben dirigirt werden sollte, und dass es nichts taugt, wenn der Director selbst mitspielt, auch dann nicht, wenn er, wie Herr Grasset, durch Bewegungen des Körpers und der Geige fortwährend den Ton markirt. Im Uebriegen ist dieses Orchester wegen der Discretion, mit der es den Gesang begleitet, mit Recht berühmt und könnte darin den übrigen pariser, so wie manchem deutschen zum Muster dienen.

Auch der Chor ist vortrefflich und war beim Schluss-Allegro des ersten Finale von besonders kräftiger, herrlicher Wirkung. Warum wurde aber auch hier, wie fast allenthalben, dieses Allegro wieder so unmässig schnell genommen? Bedenken denn die Directoren gar nicht, dass sie dadurch die Kraft nur lähmen, anstatt sie zu steigern, und dass die Triolen-Figuren der Geigen, die den breiten Massen erst Leben und Bewegung geben müssen, bei so rasend schneller Bewegung gar nicht mehr deutlich und kräftig herausgebracht werden können, und man am Ende statt des lebendigen Ganzen nur skelettirte Umrisse ohne Ausfüllung zu hören bekommt??

Wenn man so einem herrlichen Musikstücke durch falsches Tempo seinen Effect schmälern hört, wird von Neuem der Wunsch rege, dass doch endlich die Bezeichnung der Tempi auf Mälzel'sche oder Weber'sche Weise (oder besser noch auf beide zugleich) allgemein werden

möchte. Freilich müssen die Directoren sich dann auch gewissenhaft danach richten und nicht, wie jetzt, ihrem eigenen Gefühle unbedingt folgen wollen\*).

### Ein vielleicht unbekanntes Curiosum von Haydn.

Haydn, der so oft in seinen Instrumentalwerken den Scherz und Humor hat sprudeln lassen, hat auch einmal einen solchen Scherz für die Violine geschrieben in einem so genannten „Glockenspiel“, d. h. Quintett für Violine solo, drei Gläser in D, Fis, A und Bass. Die Violine stimmt ihre zwei tiefsten Saiten einen ganzen Ton höher und ihre höchste Saite umgekehrt einen ganzen Ton tiefer, also Stimmung: A E A D. Dass auf diese Weise der Violinspieler unter seinen Griffen nun zumeist ganz andere Töne zu hören bekommt, als gewöhnlich, dass umgekehrt der blosse Anblick der oft ziemlich verwirrten Tonschrift ihn irre zu führen droht und ihn wirklich auch irre führt, sobald er im Geringsten unterlässt, ihr ganz genau und streng zu folgen, mag aus folgendem Prübchen klar werden:

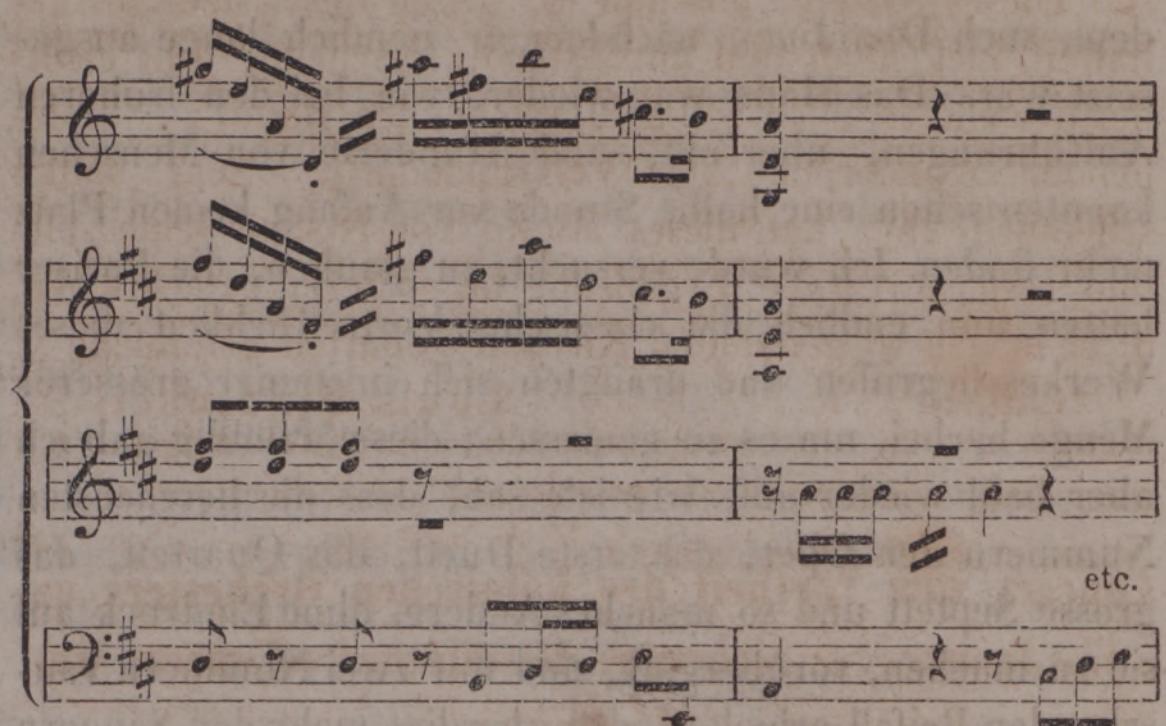
Violina.

weleches nun klingt:

Gläser

Bass

Allegro moderato



Das Ganze besteht aus sechs Sätzen: *Allegro moderato*, *Menuetto*, *Andante*, *Hanacke* (Hanackisch, böhmische Tanzweise), *Masurisch*, *Presto*.

### Das älteste (indische, chinesische) Fünfton-System\*).

Dieses System, welches der Stufenfolge nach bekanntlich die drei und zwei Obertasten des Claviers am deutlichsten versinnlichen, findet sich auch sonderbar genug, wie bereits in meinem Berichte in Nr. 32 der vorjährigen Niederrheinischen Musik-Zeitung erwähnt wurde, in einigen Volksliedern von Schottland (Hebriden-Inseln) vor. In jener Nummer war bloss ein chinesischer Hymnus und ein *Air chinois* aus Rousseau *Dictionnaire de musique* — über welches Thema, beiläufig gesagt, C. M. v. Weber eine Ouverture zu Schiller's Turandot geschrieben hat — gegeben; möge nun hier nachträglich auch noch ein schottisches Lied folgen, welches in der von Beethoven gemachten Bearbeitung schottischer Lieder — für eine Singstimme mit Begleitung von Violine und Violoncell, Berlin, Schlesinger, Lieferung I., Nr. 5 — enthalten ist. Anfangend: *Dim, dim is my eye u. s. w.* Man spiele es im Bassschlüssel aus Fis-dur.

Trüb, trüb ist mein Auge, wie Thau einst so klar, bleich,  
bleich ist die Wan-ge, die blü-hend einst war, schwer  
ath - met der Bu - sen, einst freut' er sich gern, denn  
Wil-liam, mein Liebster, mein Wil-liam ist fern.

\*) Aus Alexander Malibran's: „Louis Spohr. Sein Leben und Wirken.“ Frankfurt am Main. J. D. Sauerländer's Verlag. 1860.

\*) Vgl. 1859, Nr. 31 und 32; 1860, Nr. 3.

Dieses System, obschon es, gegen unser heutiges gehalten, lückenhaft und unvollständig erscheint, gibt nichts desto weniger doch völlig hinreichenden Raum zu vorstehender wunderlieblicher Volksmelodie\*). Sehr wahrscheinlich aber hat dieses älteste Ton-System seine volle und resp. nächste Ergänzung im späteren griechischen, d. h. in den so genannten Kirchen-Tonarten gefunden.

Cöthen.

Louis Kindscher.

## Concert zum Vortheil des kölnischen Orchesters am 17. Januar. — Siebentes Gesellschafts-Concert am 31. Januar.

Das Programm des erstgenannten Concertes haben wir bereits in Nr. 4 mitgetheilt.

Die Sinfonie Nr. VI. in *G-moll*, Op. 32, von Niels W. Gade war hier neu; sie wurde vom Publicum sehr beifällig aufgenommen, wie es die Composition und die höchst sorgfältig studirte und ausgezeichnet gelungene Ausführung verdienten. Gade's Instrumental-Musik ist Gemälden vergleichbar, deren Zeichnung und Umrisse zwar correct sind, aber nicht eben von bedeutender Erfindung oder genialem Schöpfer-Talent zeugen, die aber trotzdem durch die Farbengebung und Beleuchtung einen solchen Reiz erhalten, dass man sie gern betrachtet und auch sogar gern zu ihnen zurückkehrt, wenn nämlich das Gemüth des Beschauers (oder Hörers) gerade in einer Stimmung ist, welcher die alleinige Wirkung des Colorits und seines Duftes genügend wohl thut. Wäre der Name neuerdings nicht in Misscredit gekommen, so könnte man bei Gade weit eher von symphonischer Dichtung sprechen, als bei — Anderen. Daher ist denn auch bei dieser Musik das Hören derselben bei Weitem nothwendiger, als bei der Musik anderer Meister; beim Lesen der Partitur oder am Clavier verschwindet ein grosser Theil ihrer Vorzüge, und die Eigenthümlichkeit Gade's reducirt sich dann hauptsächlich auf den Rhythmus und einige volksmässig charakteristische Motive. Dass er dabei, wie diese seine neueste Sinfonie beweis't, doch nicht in Manier verfällt, ist ihm immerhin hoch anzurechnen, da die Verführung dazu sehr nahe liegt. Der originellste Satz des neuen Werkes ist unstreitig das *Allegro moderato e energico* in *B-dur*,  $\frac{3}{4}$ -Tact, das die Stelle des Scherzo's zwischen dem *Andante sostenuto* in *D-dur* und dem *Fina'e Allegro vivace e animato* in *G-moll*,  $\frac{2}{4}$ -Tact (dem längsten Satze der Sinfonie), einnimmt. Dass überall die Instrumentirung eine Haupt-Ursache der einnehmenden Wirkung ist, geht aus dem oben Bemerkten schon hervor. Den Ruhm, den Berlioz bei den Franzosen durch die Kunst der Anwendung der Klang-Effecte erlangt hat, können wir in noch höherem Grade für Gade in Anspruch nehmen, zumal, da letzterer durch diese Kunst mehr rein musicalische Wirkungen erzielt im Gegensatze der Programm-Vertonung Berlioz's.

Ein G!anzpunkt des Abends war das mehrmalige Auftreten des königlich hannover'schen Concert-Directors Herrn Jos. Joachim. Er spielte das Concert von Mendelssohn (es scheint beinahe, als gebe es keine andere Violin-Concerete mehr, als zwei, das von Beethoven und das von Mendelssohn!) Warum greift man nicht auf Spohr, Rode, Viotti zurück? Wir bemerken dies im Allgemeinen, nicht in besonderer Beziehung auf Joachim, der Mendelssohn's Concert hier noch nie, wohl aber früher eines von Viotti und die Gesangscene

von Spohr gespielt hat), ferner Tartini's Teufels-Sonate und zwei Stücke von J. S. Bach — Alles mit jener künstlerischen Sicherheit und dem energischen Vortrage, der den Meister kennzeichnet. Nur das Tempo des letzten Satzes vom Concerte hätten wir mässiger gewünscht, da — zumal in dem kolossalen Saale, der keinem Solo-Instrumente ganz günstig ist — bei zu grosser Schnelligkeit die Deutlichkeit der Passagen und die feinere Nuancirung derselben leidet.

Das siebente Gesellschafts-Concert, Dienstag den 31. Januar, hatte folgendes Programm:

Erster Theil. 1. Ouverture zu einem Trauerspiel, Op. 18, von Woldemar Bargiel (neu). 2. Arien und Chöre aus Gluck's *Orpheus* (Fräul. Jenny Meyer aus Berlin). 3. Sinfonie Nr. IV., *B-dur*, von Beethoven. — Zweiter Theil. 4. Pianoforte-Concert in *C-moll* von Beethoven (Herr Alfred Jaell, königlich hannover'scher Hofpianist). 5. *Salve Regina* für vierstimmigen Chor *a capella* von M. Hauptmann. 6. Variationen von Händel, Walzer von Chopin, *Home, sweet home* von Jaell für Pianoforte allein (A. Jaell) 7. Scene aus Bellini's *Romeo und Julie* (Fräul. J. Meyer). 8. Ouverture zu *Ruy Blas* von Mendelssohn.

Die Ordnung konnten wir nicht billigen; aus mehr als Einer Rücksicht gehörte das Clavier-Concert an den Schluss des ersten und die Sinfonie an den Schluss des zweiten Theiles, der mit Mendelssohn's Ouverture beginnen konnte. Die Aufnahme der Scene aus Bellini's *Romeo* (I. Act), ohne Recitative des Capulet und Tibaldo und ohne Chor zusammengeschoben, hätte auch nicht zugegeben werden sollen. Im Arrangement aus *Orpheus* war die Arie in *C-dur* (*Che farò senza Euridice*) vor der Scene im Tartarus (mit dem Furienchor) gar nicht an ihrer Stelle, die Zugabe des reizenden Chors aus der Scene im Elysium aber als Schluss zweckmässig und eindrucksvoll.

Die Ouverture von Bargiel zeigte, wie frühere Werke desselben, das bedeutende Talent des Componisten und wurde mit Anerkennung aufgenommen. Bei der Ausführung derselben und der IV. Sinfonie von Beethoven zeichnete sich das Orchester aus, wie denn der gute Einfluss der wöchentlich zweimaligen Proben in diesem Winter auf das Zusammenspiel und den Ausdruck sehr bemerkbar ist, während das Spielen im Theater eben nicht zur Förderung des künstlerischen Vortrags, sondern eher zum Gegentheil beitrug.

Fräulein Jenny Meyer von Berlin genügte strengeren Anforderungen nur in dem Vortrage der ersten Strophe des Gesanges, mit welchem *Orpheus* die Furien zu erweichen sucht. Die Stimme ist voll und wohlklingend, allein es fehlt dem Vortrage an Innigkeit und Wärme; er bleibt monoton von Anfang bis zu Ende, und wo die Sängerin dramatischen Ausdruck hineinlegen will, wie z. B. bei der Romeo-Scene von Bellini, wendet sie dazu Mittel an, die einer unkünstlerischen Schule angehören, wozu das Anhalten der Töne über den Tact hinaus und ein unrichtiges Portamento zu rechnen sind. Auch auf die Aussprache, namentlich in Bezug auf die Quantität der Vocale, dürfte mehr Sorgfalt zu wenden sein. Die Arie des *Orpheus* in *C-dur* wurde ganz und gar im Tempo und in der Auffassung vergriffen, indem vom *Vivace con disperazione* und von dem ebenfalls vorgeschrivenen viermaligen Wechsel des Tempo's nicht die Rede war.

Herr Alfred Jaell hat mit ausserordentlichem Erfolg, den er auch vollkommen verdiente, gespielt. Seine Leistungen als vollendeter Beherrscher der Technik dürften, besonders in den Tonleitern, Trillern und Terzengängen, schwerlich von einem Pianisten übertroffen werden, während sein Anschlag den feinsten Schattirungen des Vortrags gerecht wird. Er hat aber ausser diesen eminenten Vorzügen als Spieler durch den edeln, ruhigen und ausdrucksvoollen Vortrag des *C-moll*-Concertes von Beethoven und der reizenden Variationen von Händel sich auch als Künstler und Musiker bewährt, der die Virtuosität nicht als Zweck, sondern nur als unentbehrliches

\*) Auch existirt eine Clavier-Etude (von Döhler?), in welcher die rechte Hand sich lediglich in den fünf Obertasten bewegt.

Mittel betrachtet, den höheren Forderungen der Kunst zu genügen und den Geist der Composition wiederzugeben. Es ist diese Richtung bei Herrn Jaell um so mehr anzuerkennen und hervorzuheben, als er in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus America in dieser Hinsicht Manches zu wünschen übrig liess.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Crefeld,** 27. Januar. Das dritte Abonnements-Concert des Sing-Vereins unter Leitung des Musik-Directors Herrn Wolff hinterliess einen befriedigenden Eindruck. Die Ouverture zu Oberon von C. M. von Weber war ganz geeignet, durch die feurige und präzise Ausführung die Zuhörer einzunehmen. Das Solospel war in ausgezeichneter Weise durch einen jungen Künstler, den wir hier zum ersten Male hörten, vertreten. Herr Concertmeister Maximilian Wolff aus Frankfurt a. M. trug das Violin-Concert von F. Mendelssohn-Bartholdy mit vorzüglicher Technik, mit jenem glatten, reinlichen Spiel vor, welches die Zuhörer zu stürmischem Applaus herausforderte. Ausserdem erfreute uns Herr Wolff noch durch eine Phantasie für Violine und Orchester über ein Thema von Haydn von Leonard. Der Künstler verstand es, durch edlen und gediegenen Vortrag, wie durch grossen, breiten Ton bei den Kraftstellen dem Zuhörer einen hohen Genuss zu bereiten. Es folgte ein Duett für zwei Sopranstimmen aus der Oper Jessonda von Spohr, das lebhafte Beifall erhielt. Den Schluss der Abtheilung bildete der Gesang der Geister über den Wassern von Göthe, componirt für Chor und Orchester von Hiller. In dieser Composition, welche sich innig dem Texte anschmiegt, erscheint Hiller als ein Meister, der nicht gewohnt ist, sich auf der Oberfläche zu bewegen. Sein eigentliches Element ist die Tiefe, und eben darum ist er auch stets des Erfolges gewiss. Der Sing-Verein trug den herrlichen Gesang in würdiger Weise vor mit Weichheit und Kraft des Gesammttones, so wie mit grosser Präcision. Der zweite Theil des Concertes wurde durch die Pastoral-Sinfonie von Beethoven ausgefüllt. Die Ausführung war höchst gelungen und eine der besten Leistungen des Orchesters.

Am 3. Februar gab Herr Maximilian Wolff noch eine Soiree für Kammermusik, worin er die erste Violine im G-moll-Quartett von Mozart und im F-dur-Quartett von Beethoven spielte, ausserdem Bach's Ciaconna und einige andere Solostücke, auch eine Romanze von eigener Composition vortrug.

**Frankfurt a. M.** Ein Morgen-Concert gab in vergangener Woche Herr Joseph Eppich, der am hiesigen Stadttheater mehrere Jahre lang der Liebling des Publicums gewesen, dann wegen Erkrankung ins Privatleben zurücktreten musste, und zum Zeichen seiner Genesung und wiedererlangten organischen Kräfte sich nun im Concerte dem Publicum mit dem besten Erfolge vorführte. Besonders schön und mit markigem Timbre trug er die Arie des Joseph aus „Joseph in Aegypten“ von Méhul und ein Lied: „Der sterbende Trompeter“, vor. Er wurde am Schlusse gerufen. Unterstützt wurde er von mehreren seiner früheren Collegen, Herrn Concertmeister Straus u. s. w., und dem ganzen Orchester. Der grosse Saal war gedrängt voll.

**Arnhem.** Das Comite für das siebente allgemeine Musikfest der „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst“ hat folgendes Programm festgestellt:

Donnerstag Abends den 9. August: 1. Preis-Sinfonie von J. J. H. Verhülst, Op. 46 (im Jahre 1846 durch die „Gesellschaft“ gekrönt). — 2. Samson. Oratorium von Händel.

Freitag Abends den 10. August: 1. Ouverture und einleitender Chor zu Vondel's Trauerspiel „Lucifer“ von J. A. van Eyken, Op. 40 (1852 durch die „Gesellschaft“ prämiert). — 2. Lorelei, für Solo, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller, Op. 70. — 3. „Elia op Horeb“, Gedicht von N. Beets, Musik von F. Coenen (1857 prämiert). — 4. „Lobgesang“, Sinfonie-Cantate von F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 52.

Samstag Morgens den 11. August: Künstler-Concert. Ausserdem Psalm 84 (holländischer Text von Dr. J. P. Heije, Musik von J. J. H. Verhülst) und eine noch näher zu bestimmende Sinfonie von Beethoven (wahrscheinlich Nr. VII.).

Für das Comite: W. Taets van Amerongen, Vorsitzender der technischen Commission. J. M. J. Engelberts, Schriftführer.

**Boston.** Das erste der von Herrn Jerrahn veranstalteten philharmonischen Concerte brachte die achte Sinfonie (F-dur) von Beethoven, Spohr's Jessonda-Ouverture, die „Preludes“ von Liszt und Verdi's Ouverture zur Sicilianischen Vesper. Der Pianist Arthur Napoleon trug mehrere Clavierstücke vor.

Nach Berlin. Da ich von Herrn Hof-Musikhändler Bock auf vier Briefe binnen länger als Jahresfrist wegen des Honorars für in seinem besonderen Auftrage gelieferte Arbeiten keine Zeile erhalten habe, so fordere ich ihn hiermit auf, mir endlich Antwort zu ertheilen.

Cöthen, den 2. Februar 1860.

Louis Kindscher, Musiklehrer am Seminar.

## Ankündigungen.

### Neue Musikwerke aus dem Laupp'schen Verlage.

*Birkler, Prof. W., Missae polyphonae e natura cantus choraliis haustae atque revocatae ad similitudinem contrapuncti, una vocibus I & II Ten. I & II Bass. altera vocibus Alt, I & II Ten. Bass. concinenda, illa in Es, haec in G elaborata. Gr. 4. Op. II. Rthlr. 1. — 1 Fl. 45 Kr.*

*Silcher, Dr. Fr., Harmonie- und Compositionslehre, kurz und populär dargestellt. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Gr. 8. brosch. 1 Rthlr. — 1 Fl. 36 Kr.*

*— Figurierte Beispiele (2-, 3- und 4stimmig) als Nachtrag zu des Verfassers Harmonie- und Compositionslehre, erste und zweite Auflage. Gr. 8. 3 Ngr. — 9 Kr.*

*— Zwölf Lieder für Turner, dreistimmig gesetzt. Erstes und zweites Heft. 2. Auflage. Op. 44 und 51. à 4 Ngr. — 12 Kr.*

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, 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 Nummer 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.