

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 18.

KÖLN, 30. April 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. *Biographie universelle des Musiciens. Par F. J. Fétis.* II. (Meyerbeer.) — Zum 23. April (Shakespeare-Feier). — Aus Bremen (Schluss der musicalischen Saison, Rückblick auf dieselbe). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Gastspiel von Fräulein Pauline Lucca im Stadttheater — Cleve, L. Spohr's Notturno für Blas-Instrumente — Programm des bevorstehenden 41. niederrheinischen Musikfestes — Der Horneinsatz im ersten Allegro der *Sinfonia eroica* — Löwenberg, J. J. Abert's „Columbus“ — Dresden u. s. w.).

Biographie universelle des Musiciens.

Par F. J. Fétis.

II.

(Meyerbeer.)

Giacomo Meyerbeer ist zu Berlin den 5. September 1794 geboren. Schon im Alter von vier Jahren offenbarte sich der musicalische Sinn des Kindes auf unzweideutige Weise dadurch, dass er die Melodien der Orgelspieler auf der Strasse behielt, sie auf dem Clavier spielte und mit der linken Hand harmonisch begleitete. Erstaunt über so glückliche Naturanlagen, beschloss sein Vater, nichts zu vernachlässigen, um ihre Entwicklung zu beschleunigen. Lauska, ein Schüler Clementi's und ein ausgezeichneter Clavierspieler, wurde sein erster Lehrer. Mit den rationellen Principien der Schule Clementi's für die Ausbildung des Mechanismus vereinigte Lauska die Kunst, gut zu unterrichten.

Um diese Zeit vermachte ihm ein vertrauter Freund des Hauses Beer, Namens Meyer, der zu dem talentvollen Knaben eine wahrhaft väterliche Zuneigung gefasst hatte, in seinem Testamente ein bedeutendes Vermögen unter der Bedingung, dass er seinem Namen Beer den Namen Meyer vorsetzen solle, woher denn der Name Meyerbeer entstanden ist*).

Am 14. October 1800 liess sich der Knabe, der sein siebentes Jahr noch nicht vollendet hatte, zum ersten Male öffentlich hören und erregte ausserordentliches Aufsehen. Die Nachrichten, welche Fétis in Berlin, wie er sagt, über

*) Wir müssen Herrn Fétis die Bürgschaft für diese Notiz überlassen, die in Deutschland, so viel wir wissen, nicht bekannt ist, wo man Jakob Meyer nur als Vornamen des berühmten Componisten kennt. Dass ihn die leipziger A. Mus.-Ztg. schon 1800 Meyer Beer nannte, wie Fétis anführt, ist ganz natürlich, da man von Wunderkindern immer auch die Vornamen angibt.

Die Redaction.

die Jugend desselben gesammelt hat, beweisen, dass dessen Fortschritte so reissend gewesen, dass er im Alter von sechs Jahren die Lehrer in Erstaunen setzte und in seinem neunten Jahre schon zu den tüchtigsten Clavierspielern in Berlin gezählt wurde. Die leipziger A. Musik-Zeitung sagt in einem Berichte über zwei Concerte vom 17. November 1803 und 2. Januar 1804, dass Meyerbeer eine merkwürdige Fertigkeit und Eleganz des Vortrags bekundet habe. Der Abt Vogler hörte ihn um diese Zeit; betroffen von der Originalität in den Phantasien des Knaben, prophezeite er in ihm den dereinst grossen Tonkünstler. Später besuchte Clementi Berlin, und Meyerbeer's Spiel flösste ihm so viel Interesse ein, dass er trotz seiner immer mehr wachsenden Abneigung gegen das Unterrichtsgebäude ihm dennoch während der ganzen Dauer seines Aufenthaltes in der Residenz Unterricht ertheilte.

Kaum zwölf Jahre alt und ohne Anleitung zum Tonsatze erhalten zu haben, hatte er bereits viele Musikstücke für Gesang und für Clavier componirt. Verständige Freunde des Hauses erkannten darin ein schönes Talent und bestimmten den Vater, ihm einen Lehrer in der Composition zu geben. Man wählte Bernhard Anselm Weber, einen Schüler Vogler's und damals Capellmeister an der Oper in Berlin. Als begeisterter Bewunderer Gluck's und leidenschaftlich für die schöne declamatorische Musik dieses grossen Meisters eingenommen, überhaupt in allem, was dramatischen Stil betraf, sehr zu Hause, konnte Weber seinem Zögling über Form und Zuschnitt der Musikstücke, über Instrumentirung und über ästhetische Forderungen an die Composition nützliche Lehren geben; aber da er nicht stark in der Harmonielehre und im Contrapunkte war und für diese Dinge auch kein rechtes Lehr-System hatte, so war es ihm nicht möglich, seinem Schüler zu diesen schwierigen Studien Anleitung zu geben. Einige Zeit lang machte übrigens Meyerbeer aufs Gerathewohl Versuche, sich darin auszubilden, und brachte seinem

Lehrer einst eine Fuge. Weber war erstaunt darüber und schickte sie dem Abte Vogler, um ihm zu zeigen, dass er auch in diesem Punkte tüchtige Schüler bilde. Die Antwort liess auf sich warten. Endlich kam ein dickes Paket an, das statt der gehofften Lobsprüche eine Abhandlung über die Fuge in drei Theilen enthielt; der erste enthielt die Hauptregeln über den Fugensatz, der zweite zeigte, dass Meyerbeer's Fuge nichts taugte, der dritte hatte die Ueberschrift: „Fuge des Lehrers“, und enthielt eine strenge Fuge über das Thema und Gegenthema Meyerbeer's nebst genauer Analyse.

Meyerbeer fand in allem diesem eine neue Anregung, die er mit Feuer ergriff; er schrieb eine achtstimmige Fuge und schickte sie direct an Vogler. Dieser schrieb ihm darüber sehr verbindlich und lud ihn ein, zu ihm nach Darmstadt zu kommen, wo er ihn wie ein Kind vom Hause aufnehmen und unterrichten wolle.— Die Eltern willigten ein, und Meyerbeer war fünfzehn Jahre alt, als er Vogler's Schüler wurde. Hier fand er Gänsbacher, der später Capellmeister an Sanct Stephan in Wien wurde*). Immer mit ernsten Studien beschäftigt, führten die Zöglinge Vogler's bei ihm ein ganz künstlerisches und wissenschaftliches Leben. Nach der Messe hielt ihnen der Meister einen Vortrag über Contrapunkt, dann gab er ihnen eine Arbeit über ein bestimmtes Thema auf und beschloss den Tag mit der Durchsicht und Analyse dessen, was sie geschrieben hatten. Manchmal liess er sie auch in der Kirche über gegebene Thema's auf der Orgel phantasiren**).

Bevor Meyerbeer, siebenzehn Jahre alt, Darmstadt verliess, ernannte ihn der Grossherzog zum Hofcomponisten, nachdem er dessen Oratorium „Gott und die Natur“ gehört hatte. Das Werk wurde auch in Berlin den 18. Mai 1811 aufgeführt, Eunicke (Tenor), Grell und die erste Sängerin der Oper, Fräulein Schmalz, sangen die Soli, und aus dem Berichte in der leipziger Musik-Zeitung des Jahres 1811, P. 570, ersieht man, dass Meyerbeer schon damals neue Formen und unbekannte Effecte suchte. Ausser dieser Partitur hatte er aber bei Vogler viele Kirchen-Musikstücke geschrieben, die er nicht bekannt gemacht hat***).

*) Wie kommt es, dass Fétis Carl Maria von Weber nicht erwähnt, der zugleich mit Meyerbeer und Gänsbacher Vogler's Anleitung und Umgang genoss?

**) Vergleiche die interessanten Schilderungen über das Zusammenleben und Zusammenlernen von Gänsbacher, Weber und Meyerbeer zu Darmstadt in Max von Weber's „Leben C. M. von Weber's.“ Bd. I. und in diesen Blättern Nr. 3 vom 16. Jan. d. J.

***) Die „Sieben geistlichen Gesänge“ von Klopstock für vier Stimmen ohne Begleitung, die Fétis in dem Verzeichnisse der Werke Meyerbeer's weiter unten anführt, gehören jedoch der selben Zeit an und sind das erste Werk, welches er veröffentlichte.

Die Zeit des Schaffens und der künstlerischen Thätigkeit war nun für ihn gekommen. In seinem neunzehnten Jahre brachte er in München sein erstes dramatisch-musicales Werk: „Die Tochter Jephtha's“, auf die Bühne. Der Stoff, zu drei Acten ausgedehnt, war eigentlich mehr zu einem Oratorium, als zu einer Oper geeignet. Meyerbeer, noch voll von den Grundsätzen der strengen Schule, batte den Reiz der Melodie noch nicht gefunden; die Oper gefiel nicht. Desto mehr Erfolg hatte er als Clavierspieler, namentlich durch seine freien Phantasien. Er beschloss daher, nach Wien zu gehen, das damals die Stadt der Pianisten war, und dort als Virtuose aufzutreten. Gleich am Abende seiner Ankunft hatte er Gelegenheit, Hummel, der auf dem Höhepunkte seines Talentes stand, zu hören. Hummel's Spiel hatte weder den majestatischen Charakter, noch den frappanten Glanz, der in Clementi's Vortrag herrschte und in Meyerbeer's Spiel mit mehr Jugend und Feuer wieder auflebte; aber es war ein reiner, klarer Er- guss und hatte einen unbeschreiblichen Reiz der Anmut und Schönheit. Meyerbeer erkannte auf der Stelle den Vortheil, den diese Schule vor ihm voraus hatte, und sein Ehrgeiz brachte ihn zu dem Entschlusse, nicht eher wieder öffentlich aufzutreten, bis es ihm gelungen, die Vor- züge der wiener Schule mit seinem eigenthümlichen Talente vereinigt zu haben. Dessenhalb schloss er sich zehn Monate lang innerhalb seiner vier Mauern ein und übte sich unaufhörlich im harmonisch gebundenen Spiele und in Aenderung und Vervollkommenung seines Fingersatzes.

Nach diesen anhaltenden Anstrengungen, deren nur eine gewissenhafte Hingabe an die Kunst fähig war, trat Meyerbeer in der grossen Welt auf und machte einen so lebhaften Eindruck, dass sich das Andenken daran lange erhielt. Moscheles, der ihn damals hörte, hat sich oft geäussert, dass, wenn Meyerbeer allein als Virtuose seine Laufbahn hätte machen wollen, wenige Clavierspieler im Stande gewesen sein würden, mit ihm zu wetteifern.

Ein eigenthümlicher Zug in seinem Charakter ist der Gedanke, der ihn damals (1813) quälte. Betroffen von dem Erfolge der Originalität seiner Compositionen und der Neuheit seiner glänzenden Passagen, bildete er sich ein, dass alle Pianisten sich ihrer bemächtigen würden, und beschloss daher, für die nächsten Jahre nichts von seinen Clavier-Compositionen zu veröffentlichen. Späterhin, als ihn das Theater ganz und gar fesselte, hörte er auf, sich ferner hören zu lassen, und gab überhaupt das Clavierspiel daran, so dass er am Ende den grössten Theil seiner Claviermusik, wovon er nur wenig aufgeschrieben hatte, vergass und sie mithin für die Oeffentlichkeit verloren ging. Einige Werke muss er indess doch aufgeschrieben haben, weil die Concertberichte in den

Zeitschriften sehr lobend ihrer erwähnen, z. B. Variationen über ein Original-Thema *alla Marcia*, die er in Leipzig vortrug, ferner ein Doppel-Concert für Pianoforte und Violine mit Orchester, welches er mit dem Violinisten Weit [?] in Berlin am 4. Februar 1813 spielte.

Die Virtuosen-Laufbahn gab also Meyerbeer auf, aber von seinen Clavier-Studien ist ihm die Eigenschaft der vollkommenen Begleitung geblieben, die man hören kann. Dieses Talent setzte noch im Jahre 1845 in den Concerten, welche der König von Preussen auf den Schlössern zu Brühl und Coblenz der Königin Victoria und der belgischen Königs-Familie gab, in Erstaunen. In seiner Eigenschaft als k. preussischer General-Musik-Director hatte er diese Concerte eingerichtet und begleitete selbst am Flügel. Durch die feinen Nuancen und die zarte und poetische Behandlung des Instrumentes bei der Begleitung lernte ich begreifen, weshalb er immer so viele Proben für die Aufführung seiner Opern verlangt. Ich zweifle, ob er jemals mit den Sängern und mit dem Orchester vollkommen zufrieden ist.

Die Erfolge Meyerbeer's als Clavierspieler in Wien und das Talent, welches man in einer Gesang-Composition: „Thevelindens Liebe“, entdeckte, bewirkten, dass er den Auftrag bekam, eine komische Oper für das Hoftheater zu schreiben. Jenes Gesangstück war ein Monodrama für Sopran, obligate Clarinette und Chor; es wurde 1813 in Wien aufgeführt, ein Fräulein Harlass sang die Sopran-Partie, Bärmann blies die Clarinette [was wohl die Haupt-Veranlassung zu der Composition gewesen sein mag]. Das Opernbuch, das ihm anvertraut wurde, hiess: „Abimelech oder die beiden Kalifen“ [auch „Wirth und Gast“]. In Wien war aber einmal wieder die italiänische Musik oben auf, zumal bei Hofe; „Die beiden Kalifen“ aber waren in einem ganz entgegengesetzten Stile geschrieben, der nicht viel anders war, als in der „Tochter Jephta's“; sie wurden aufgeführt, fielen aber durch, ein Fall, der auf Meyerbeer's fernere Entwicklung einen grossen Einfluss hatte. Denn Salieri, der ihn schätzte und lieb hatte, tröstete ihn mit der Versicherung, dass es ihm trotz der fehlerhaften Factur der Gesangstücke doch nicht an glücklichen Anlagen feble, aber dass er noch nicht für Gesang zu schreiben verstehe. Um das zu lernen, müsse er nach Italien gehen, und wenn er sich diese allerdings schwierige Kunst angeeignet haben werde, so prophezeie er ihm schöne Erfolge.

Bis zu diesem Augenblicke hatte die italiänische Musik nicht den geringsten Reiz für Meyerbeer gehabt, auch waren in der That die meisten Opern von Nicolini, Farinelli, Pavesi u. A., die man damals in Wien und München gab, wenig geeignet, ein Ohr, das an deutsche Harmonie

gewohnt war, zu befriedigen. Dessen begriß der junge Tonsetzer die Tragweite des guten Rethes von Salieri nicht sogleich, entschloss sich aber doch, ihn zu folgen, und ging nach Venedig. Dort trat er gerade mitten in die Glanz-Periode von Rossini's „Tancred“ hinein. Diese Musik [und wohl auch ihre Wirkung auf das Publicum] regte ihn wunderbar an, und der italiänische Stil, gegen den er bis jetzt einen wahren Widerwillen gehabt, wurde der Gegenstand seiner Vorliebe und seines Strebens.

Nach jahrelangen Studien und Versuchen in Handhabung der melodischen Formen gelangte er zu einer gänzlichen Umgestaltung seiner Schreibweise und brachte im Jahre 1818 in Padua seine Oper *Romilda e Costanza* auf die Bühne. Diese für die Pisaroni geschriebene *Opera semi-seria* erhielt eine glänzende Aufnahme, zu welcher nicht nur die Musik und die treffliche Sängerin, sondern auch der günstige Umstand beitrug, dass die Paduaner Meyerbeer als einen Zögling ihrer Schule betrachteten, weil sein Lehrer, der Abt Vogler, eine Zeit lang Schüler des Paters Valotti, Capellmeisters an Sanct Anton in Padua, gewesen war.

Der *Romilda* folgte 1819 *Semiramide riconosciuta*, in Turin für die gefeierte Sängerin Carolina Bassi geschrieben, und 1820 *Emma di Resburgo* in Venedig, mit deren Erfolg Meyerbeer den ersten Schritt auf der Bahn seines Ruhmes that. Trotzdem, dass die Aufführung nur wenige Monate nach Rossini's *Eduardo e Cristina* stattfand, wurde sie mit Begeisterung aufgenommen und verschaffte dem Namen des jungen Componisten einen lauten Klang durch ganz Italien. *Emma di Resburgo* wurde auf allen grossen Theatern Italiens gegeben und drang auch, ins Deutsche übersetzt, unter dem Titel „Emma von Leicester“ über die Alpen nach Deutschland.

Hier aber war die öffentliche Meinung nichts weniger als einstimmig zu Gunsten der Umwandlung Meyerbeer's zum Italiener. Nicht ohne Bedauern sah man ihn von den deutschen musicalischen Ueberlieferungen absagen und sich einer fremden Schule hingeben. Diese Stimmung machte sich oft in bitteren Ausdrücken Lust, und Carl Maria von Weber, sein Freund seit Jahren, wurde besonders stark davon beherrscht. Das konnte nicht wohl anders sein; denn Weber schöpfte seine Kraft aus einer individuellen, absoluten Auffassung der Kunst und war weniger als irgend Einer zu Concessionen an den Eklekticismus geneigt, welcher durch ihren Zweck auch entgegengesetzte Begriffe vom Guten für zulässig hält. Die Höhe der Ansicht, welche zum Eklekticismus führt, ist überhaupt selten, namentlich bei genialen Menschen, die fast immer sich in engen Schranken besangen zeigen, wenn von Beurtheilung der Erzeugnisse einer anderen Schule die Rede

ist. Man darf sich keineswegs wundern, dass Weber die neue Richtung Meyerbeer's verdammt: er hatte keinen Sinn für italiänische Musik, ja, sie war ihm zuwider, eben so wie sie Beethoven und Mendelssohn zuwider war. Es war also eine auf Ueberzeugung gegründete Opposition, die er gegen die Umwandlung von Meyerbeer's Talent aussprach, ja, es war eine Art von Verwahrung gegen die Erfolge der neuen Richtung seines Freundes, dass er in Dresden mit grosser Sorgfalt die in Wien durchgesetzte Oper „Die beiden Kalifen“ als „Wirth und Gast“ in Scene setzte. Uebrigens verläugnete sich seine Freundschaft für Meyerbeer nie. Er freute sich über seinen Besuch bei ihm und schrieb unter Anderem darüber an Gottfried Weber: „Letzten Freitag hatte ich die grosse Freude, Meyerbeer einen ganzen Tag lang bei mir zu haben; die Ohren müssen Dir geklungen haben! Es war wirklich ein glücklicher Tag, eine Erinnerung an die schönen Zeiten in Mannheim und Darmstadt. Wir haben uns erst spät in der Nacht getrennt. Meyerbeer geht nach Triest, um dort seinen *Crociato in Egitto* in Scene zu setzen; vor Ablauf eines Jahres wird er nach Berlin zurückkommen, wo er vielleicht eine deutsche Oper schreiben wird. Gott gebe es! Ich habe ihm tüchtig ins Gewissen geredet!“ *)

Weber hat nicht lange genug gelebt, um Zeuge der zweiten Umwandlung Meyerbeer's zu sein, allein er kannte die Tragweite seines Talentes recht gut; auch soll er vor seinem Tode den Wunsch ausgesprochen haben, Meyerbeer möchte eine Oper, die er unbeendigt hinterlassen, vollenden**).

Zum 23. April***).

An diesem Tage, an welchem vor 300 Jahren der grösste dramatische Dichter der christlichen Aera geboren

*) Dieser Brief muss aus 1824 sein, weil der *Crociato* erst in diesem Jahre auf die Bühne kam. Weber's „Preciosa“ (1820), „Freischütz“ (1821), „Euryanthe“ (1822) waren also schon gegeben, und somit hatte er ein volles Recht, dem Jugendfreunde und Studien-genossen ins Gewissen zu reden, was denn auch in vieler Hinsicht gewiss nicht vergebens gewesen ist.

**) Ob dem wirklich so sei, werden wir aus dem zweiten Bande des „Lebensbildes C. M. von Weber's von dessen Sohn“ — bald erfahren.

***) Wir entlehnern diesen Aufsatz der Nr. 17 der „Wiener Recensionen“, weil er in Kürze den wahren Standpunkt, den unsere Zeit und unser Volk dem Shakespeare-Cultus gegenüber einzunehmen hat, mit Wärme und Aufrichtigkeit darlegt, und wir, derselben Ueberzeugung huldigend, dieser Ansicht die grösstmögliche Verbreitung wünschen, sie aber in den meisten Gelegenheits-Artikeln der Jubelfeier vor Ueberschwänglichkeit wenig oder gar nicht beachtet gefunden haben.

Die Redaction.

wurde, an dem vor 248 Jahren derselbe Dichter starb, und den nach drei Jahrhunderten die gesammte gesittete Welt in allen Zungen jubelnd feiert — an diesem Tage wird man es begreiflich und berechtigt finden, wenn diejenigen, deren Wirken mit dem der öffentlichen Schaubühne eng verknüpft ist, nicht zuletzt beim Jubelfeste erscheinen, wenn ein den Interessen des Theaters gewidmetes Organ auch seinen Kranz an den Stufen des Festaltars niederlegt.

Feiern dieses Fest auch jene, die der Bühne fern stehen, oder die sich förmlich von ihr abwenden, so feiern es doppelt alle, die auf ihr heimisch oder doch mit ihrem Wesen, ihren Bedürfnissen, ihren Wirkungen vertraut sind. Shakespeare ist eben sowohl der Lieblingsdichter des schlichten Einzelnen, die unerschöpfliche Fundgrube für die auserwählten Literaturfreunde, wie der eigentliche Volksdichter. Dem Einzelnen ist er ein theurer Freund, ein kluger Rathgeber, ein weiser Mentor und ein sanfter Tröster, ein ernster Mahner und ein unfehlbarer Gewissensfreund, den verfeinerten Bedürfnissen geistreicher Vereinigungen wie der unersättlichen Verdauungsfähigkeit des grossen Commentatoren-Chors eine immer willkommene Beute. — Vor allem Anderen aber mögen wir hier mit dankbar freudiger Ehrfurcht des echtesten Theaterdichters gedenken, der den gefährlichsten Probirstein abgibt für jede bearbeitende Dramaturgenhand, wie für jedes in Scene setzende Regie-Ingenium, dem Schauspieler eine unversiegbare Quelle des Studiums, dem Publicum, dem Einzelnen darunter wie den Massen, ein Magnet von unvergleichlicher Anziehungskraft — einer Kraft von höchster Poesie zugleich und von schlagendstem Theater-Effecte.

Man besorge übrigens keinen faden Panegyrikus. Wir feiern keinen Götzendienst und wissen, dass wir einem Dichter huldigen, der, wie jeder andere, nur viel eignethümlicher als jeder andere, auch seine sterblichen Seiten hat. Ist es für ein Genie nicht genug, wenn man ihm Vielseitigkeit, ja, eine Art Universalität nachröhmt? soll ihm dazu auch noch die absolute Unfehlbarkeit angedichtet werden? Wir glauben nicht, dass dem grossen Geiste mit diesem mitunter angewandten Verfahren wesentlich gedient sei. Je mehr wir uns bestreben, seine Grösse zu erkennen, ohne uns über ihre Auswüchse einer Täuschung hinzugeben, desto reiner wird uns sein innerstes Wesen zum Bewusstsein kommen; je parteiloser wir seine Gesamtschöpfung betrachten, desto fähiger werden wir uns fühlen, das wirklich Schöne darin, gerade weil wir es im Geiste von den Schlacken absondern, rein zu geniessen und gläubig zu verehren.

Warum sollten wir es verschweigen, was so Viele empfinden und so Wenige zu äussern wagen — dass der selbe mächtige Geist, der uns durch die Kraft und Anmuth, durch die Tiefe und Klarheit, durch die glühende Leidenschaft und die erschütternde Wahrheit seiner Schöpfungen entzückt und erhebt, uns mitunter durch die Rohheit seiner Ausdrucksweise, durch unsymmetrische Häufung contrastirender Wirkungsmittel befremdet und abstößt, dass der inneren Harmonie, die seinen Meisterwerken zu Grunde liegt, nicht immer auch die äussere gleichmässig zur Seite steht? Wenn seine Lustspiele zum grossen Theile veraltet sind, so ist diese Erscheinung im Wesen des Lustspiels tief begründet, welches immer nur die Sitten und Thorheiten der Zeit, da es entstand, abspiegelt; wir brauchen dem Dichter darüber keinen Vorwurf zu machen, nur aber anerkennen sollen wir, dass es so ist. Diejenigen Ausdrücke, die wir als Kinder unserer Zeit roh und ungesittet finden, mögen vor dreihundert Jahren ganz anders geklungen haben; wir leben nun aber einmal im neunzehnten Säculum und haben nicht die Verpflichtung, für Stilfeinheiten zu halten, was ein begreifliches, aber desswegen noch nicht als schön auszugebendes Resultat der Sitten und Moden jener Zeit gewesen. Wir mögen den phantastischen Märchen, die uns Shakespeare erzählt, mit höchstem Interesse folgen und die Ueberschwänglichkeit seiner Einbildungskraft bewundernd anstaunen, ohne uns doch zu verhehlen, dass diese Einbildungskraft ihn mitunter zu ganz absonderlichen und abstrusen Gestaltungen verleitet hat, dass sich unter jenen Zaubergestalten auch solche Ungeheuer befinden, deren ästhetische Befreitung zum mindesten eine zweifelhafte ist. Wir wollen uns endlich selbst den höchsten Meisterwerken dramatischer Kunst, einem „Hamlet“, „Lear“, „Othello“, „Romeo und Julie“, „Julius Cäsar“ gegenüber des Rechtes nicht begeben, unter Goldkörnern und Perlen der Weisheit, der Menschenkenntniss, des tiefsten künstlerisch-theatralischen Verständnisses auch sandige und steinige Stellen, unter Rosenbüschchen und Eichenwäldern auch dorniges Gestrüpp zu sehen, und in keinem Falle werden wir uns zu der Annahme entschliessen, dieses Letztere etwa als eine bewusste Anordnung des allweisen Dichters ebenfalls zu bewundern. Vielmehr wollen wir getrost in jedem einzelnen solchen Falle sagen: Hier ist eine Stelle, wo auch dieser grösste Dichter sterblich war, wo er ein Kind seiner Zeit geblieben ist, wo er aus diesem oder jenem Grunde gefehlt hat. Erkennen wir freimüthig diese Möglichkeit an, um wie viel begeisterter werden wir die unermesslichen Wirkungen preisen, die seine Schöpfungen, namentlich seit den letzten hundert Jahren, und zwar besonders in Deutschland erzielt haben; um wie viel begei-

sterter werden wir die Grösse eines Geistes anerkennen, der im wesentlichsten Theile seiner bedeutendsten Werke mit so tiefen und bezeichnenden Zügen Menschen zu schildern gewusst hat, der den Schaubühnen ein Vermächtniss hinterlassen hat, von dem sie jetzt noch, nach dreihundert Jahren, den köstlichsten Theil ihrer Lebenskräfte beziehen!

Nicht umsonst betonen wir wiederholt die „dreihundert Jahre“. Nicht alles, was an sich schön und werthvoll ist und bleibt, behält auch in gleicher Frische dieselbe Bühnenwirkung. Man sehe zehnjährige Repertoirestücke darauf an und staune, wie schnell sie verblassen. Wie wenige Stücke, die man in der Jugend mit höchster Befriedigung gesehen, machen Einem im Alter denselben Eindruck! Wie wenige solcher Lieblinge gefallen einer zweiten Generation! Und wie haben sich dagegen diese uralten Shakespeare'schen Haupt- und Staats-Actionen frisch erhalten zu erneuertem Entzücken jedes neuauftrebenden Geschlechtes! Das schon beweist, wie viel ewige Poesie und wie viel echte Theaterwirkung in ihnen steckt.

Das war es, was vor hundert Jahren von den ersten Geistern deutscher Nation — Lessing voran — erkannt und ausgesprochen wurde zu fruchtbringendster Wirkung. In den „Literatur-Briefen“ schrieb Lessing schon Ende der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts:

„Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiss gewiss, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als dass man sie mit dem Corneille und Racine bekannt gemacht. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiss. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das Alles bloss der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.“

„Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „Oedipus“ des Sophokles muss in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „Othello“, „König Lear“, „Hamlet“ u. s. w.“

Lessing hat diese erste warme Hinweisung auf den Werth der Shakespeare'schen Dramen später in der „Dramaturgie“ wiederholt bestätigt und vervollständigt. Seinem unermüdlichen Kampfe gegen die steife Alexandriner-Tragödie der Franzosen verdankt Deutschland zunächst die allmähliche Einführung Shakespeare's in

das deutsche Repertoire, freilich zuerst nur in der unvollkommenen Wieland'schen Uebersetzung [bald darauf in der vollständigen Uebersetzung von Joh. Joachim Eschenburg], dafür aber getragen von einem bedeutenden Schauspieler und Theater-Director, F. L. Schröder, der die Hauptstücke des wiedergeborenen englischen Autors, zwar noch vielfach verkürzt und verändert, doch bereits mit intensivster schauspielerischer Wirkung auf der deutschen Bühne einbürgerte.

Diese Acquisition für das Repertoire bezeichnet einen der wichtigsten Abschnitte in der Geschichte der Schauspielkunst. Der Charakter dieser letzteren schwankte lange Zeit von einem Extrem zum anderen, von der rohen Ungebundenheit der altdeutschen Haupt- und Staats-Actionen und der extemporirten Hanswurstereien zu dem pedantischen Einerlei der versifirten Alexandriner-Tragödie. Shakespeare bildete eine goldene Brücke zwischen beiden übertriebenen Tendenzen; in seinen Werken war Robheit einerseits, hohles Pathos andererseits nur mehr ein ausnahmsweiser Auswuchs, das Wesentliche in ihnen brachte wahre Volksthümlichkeit und echt tragische Conflicte in eben so bunter als natürlicher und doch zugleich erhabener Weise zu lebendigem Ausdruck; in seinen Werken konnte und musste der Schauspieler sich vor Allem mit dem Charakter der darzustellenden Person (statt mit äusserlichen Redeformen) beschäftigen, er war zunächst und mit maassgebender Kraft auf die reine Menschen-Darstellung gewiesen, er konnte im „Hamlet“ die höchst eindringliche Lehre finden, dass „des Schauspiels Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist: der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen“ — und was der goldenen Regeln mehr sind, die dort ertheilt werden; und der Schauspieler konnte neben dieser einfachsten, richtigsten und eindringlichsten Theorie seiner Kunst an dem Studium der Shakespeare'schen Rollen sofort die beste praktische Schule durchmachen. Die Mittelmässigkeit freilich — wenngleich auch sie manches dankbare Feld zur landläufigen Bearbeitung vorfand — musste dabei zu meist hinter den Anforderungen, welche die Dichtung an ihren Interpreten stellt, zurückbleiben; das Talent hingegen fand, sobald es einmal diese Richtung eingeschlagen hatte, einen immer fruchtbaren Boden und immer frische Anregung zu vielseitiger Entwicklung, zu dankbaren Leistungen und bei einsichtigem Maasshalten zur Ausbildung eines natürlichen Darstellungs-Stils.

Aus demselben Blatte erfahren wir, dass auf dem Burgtheater zu Wien seit 1770 (den 28. April Richard III.) bis 1863, also binnen 93 Jahren, 21 Stücke von Shakespeare in 963 Aufführungen nach verschiedenen Bearbeitungen gegeben worden sind, dass unter Anderen Hamlet 205 Mal, Romeo und Julie 96, Viel Lärm um Nichts 90, Othello 89, Lear 85, Macbeth 67, Kaufmann von Venedig 67, Die Widerspänstige 54, Richard III. 47 Mal aufgeführt worden sind.

Aus Bremen.

Den 13. April 1864.

Mit dem gestrigen sechsten Symphonie-Abende, an welchem die hiesige Liedertafel mitwirkte, ist die musikalische Saison als geschlossen zu betrachten; es folgen jedoch noch die letzte Quartett-Soiree des Herrn Jacobsohn, eine Soiree des Gesangvereins und ein Concert des Herrn Cabisius, welcher den von ihm geleiteten neuen Orchester-Verein am 29. April in die Oeffentlichkeit einführen will. Die Saison war sehr reich an Aufführungen aller Art; sie hatte aufzuweisen: 11 Privat-Concerte, 6 Symphonie-Abende, 10 Quartett-Soireen, 2 Concerte der Sing-Akademie, 2 des Domchors, 4 des Gesangvereins, 2 grössere Aufführungen im Künstlerverein, endlich einige Privat-Unternehmungen der Herren Cabisius, Graue, L. Rakemann, Biermann, im Ganzen also reichlich vierzig musikalische Abende. Eine Uebersicht des Geleisteten ergibt, dass folgende grössere Werke zur Ausführung kamen: Die grosse Messe von Beethoven, der Elias von Mendelssohn, der Gideon von Meinardus, die ganze Musik Mendelssohn's zum Sommernachtstraum, ferner Chorgesänge und Lieder von Bach, Gluck, Eccard, Beethoven, Mendelssohn, Rietz, Silcher, Gade, Schubert u. s. w. Neu darunter waren das Oratorium „Gideon“ von Meinardus und die Tondichtung „Das Mädchen von Cola“ von Reinthaler, ferner ein *Te Deum* und der 47. Psalm von demselben. Folgende Symphonien kamen zu Gehör: acht von Beethoven (nämlich alle bis auf die neunte, je zwei Mal die in *Es-dur*, *C-moll* und *A-dur*), drei von Mozart (*C-dur* mit der Fuge, *G-moll* und *Es-dur*), zwei von Haydn (*D-dur*), je eine von Gade (*B-dur*), Mendelssohn (*A-moll*), Schumann (*C-dur*), Schubert (*C-dur*), Volkmann (*D-moll*), Reinthaler (*D-dur*), Brahms (Serenade in *D-dur*), Lachner (Suite in *D-moll*). Ferner folgende Ouvertüren: je vier von Beethoven (Leonore, Egmont, Op. 115, 124), Weber (Oberon, Freischütz, Euryanthe, Jubel-Ouverture) und Mendelssohn (Hebriden, Sommernachtstraum, Ruy Blas, Meerestille),

drei von Cherubini (Elise, Lodoiska, Faniska), zwei von Mozart (Entführung, Zauberflöte), je eine von Gluck (Iphigenie), Méhul (Joseph), Spontini (Olympia), Gade (Michel Angelo), Rossini (Tell), Bargiel (Medea), Vierling (Maria Stuart), Reinthaler (Othello), Ritter (Heimkehr) und Hentschel (Concert-Ouverture); zwei Mal gelangten zur Ausführung: Egmont, Oberon, Euryanthe und die Ouverture von Hentschel. Neu von diesen Orchesterwerken waren die Serenade von Brahms, die Symphonie von Volkmann, die Ouvertüren von Reinthaler und Hentschel. Als Solisten hörten wir auf dem Clavier: die Damen Schumann und Magnus, die Herren Treiber und Streudner, ferner Mary Krebs; auf der Violine: die Herren Joachim, Schradieck, Wilhelmi und Heermann; auf dem Violoncell: Herrn Lübeck; auf der Harsche: Fräulein Heermann; in Gesangsvorträgen: die Damen Bettelheim, Dannemann, Eicke, Engel, Joachim, Leo, Metzdorff, Reiss, die Herren Gunz, Bletzacher, Pirk, Stockhausen und Wiedemann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräulein Pauline Lucca, die gefeierte Prima Donna des berliner Hof-Operntheaters, ist am Sonntag den 24. und Dienstag den 26. d. Mts. als Valentine in den Hugenotten und als Margaretha in Gounod's Faust aufgetreten. Wenn wir sagen: „die gefeierte“, so müssen wir gleich hinzufügen, dass die an Apotheosen gewöhnte Künstlerin diejenigen Manifestationen des Enthusiasmus, ohne welche sich heutzutage ein gebildetes und belesenes Publicum einer solchen Celebrität gegenüber blamiren würde, hier auch keineswegs vermisst haben wird, indem sie als Valentine gleich bei ihrem Aufreten vor der Königin, ohne dass man noch einen Ton von ihr gehört hatte, mit so reichlichen Blumenspenden überschüttet wurde, wie sie die brüsseler und körner Kunstgärtner nur am hübschesten zu assortiren vermag. Und in der That, nicht bloss ihr Ruf, sondern auch die anmuthige Erscheinung an und für sich rechtfertigten den duftenden und in allen Farben spielenden Gruss. Dieselbe Art der Beifallsbezeugung wiederholte sich unter lebhaftestem Applaus und Hervorruft nach ihren Leistungen an beiden Tagen, so dass wir gern constatiren, dass Fräulein Lucca hier eine glänzende Aufnahme gefunden hat.

Dieser Sieg, d. h. dass die Aeusserungen des Enthusiasmus nicht bloss ihren Leistungen vorhergingen, sondern auch folgten, war um so ehrenvoller für die Künstlerin, als es sich nicht läugnen lässt, dass das Publicum bei den ersten, freilich unbedeutenden Phrasen ihres Gesanges im zweiten Acte der Hugenotten einer Art von Enttäuschung unterlag, da es eine auch durch ihr Volumen dramatisch imponirende Stimme erwartet hatte, welche Fräulein Lucca nicht hat. Aber die Stimme der jungen Künstlerin, die in diesen Tagen eben erst 22 Jahre alt geworden ist, hat trotzdem eine gewisse Klangfarbe, die, obwohl mehr anmuthig und reizend als voll, dennoch namentlich in der Höhe auch über die starke Orchesterbegleitung hinweg leuchtet, ohne durch allzu scharfes Licht zu blenden, wie sich das besonders durch das wunderschön intonirte und gehaltene hohe c in dem Duett mit Marcel und auch sonst an vielen Stellen offenbarte. Dabei ist die Stimme umfangreich und auch in den mittleren Tönen von fesselnder Lieblichkeit und edlem Tone, der niemals zu einer gewöhnlichen Flachheit und Ausdrucks-

losigkeit herabsinkt. Der musicalische Vortrag ist durchweg nobel, maassvoll und oft von hinreissendem Ausdruck, wie besonders in dem vierten Acte der Hugenotten und in der Kerkerscene im Faust, und wir begreifen in der That nicht, wie man der Sängerin bei ihrem ersten Aufreten in Berlin im Jahre 1861, wo sie übrigens die Gunst des Publicums im Sturm eroberte, von Seiten der Kritik „zu weit getriebene Anspannung der physischen Mittel und den gebildeten ästhetischen Sinn verletzende Maasslosigkeiten im Ausdruck“ habe vorwerfen können. Hier haben wir davon auch nicht einmal eine Anwandlung wahrgenommen und rechnen ihr im Gegentheil das Innehalten der Gränzen des Schönen in beiden Rollen hoch an, ja, wir möchten — im Gegensatz zu jenem Urtheil — ihrer Valentine sogar mitunter mehr Leidenschaft wünschen. Allerdings sind wir mit der Art, wie sie die zwei berühmten Stellen, die eine in dem Duett mit Marcel („Ein Mädchen, das ihn liebt und ihr Leben für ihn gibt“), und dann im vierten Acte das „Ich liebe dich“ vortrug, vollkommen einverstanden, der Ausdruck war hier eben so weiblich wahr als schön; allein der Charakter der Tochter des St. Bris, welche aus Liebe dem Glauben ihrer Ahnen entsagt und mit der Aenderung desselben in den gewissen Tod geht, fordert doch auch eine Auffassung, welche die Gewalt einer Leidenschaft, die alle Schranken durchbricht, auch zur äusseren Anschauung bringt.

Was nun vor allen Dingen mit zu den Erfolgen der Künstlerin beiträgt, ist das vortreffliche Spiel, welches sie in den beiden hier gegebenen Rollen in einem so hohen Grade von Vollkommenheit entwickelt hat, dass man häufig die Aeusserung hörte: „Wir haben eine grosse Sängerin erwartet und eine grosse Schauspielerin gefunden, welche durch die Vereinigung eines durchdachten und doch stets natürlichen, von Affectation entfernten Spiels mit schönem Gesange eine jedenfalls wunderbare geniale Begabung bekundet.“ Und das ist auch unser eigenes Urtheil über Pauline Lucca: ihr ganzes Wesen hat ein gewisses Etwas, das desto mehr anzieht und fesselt, je länger man sie auf der Bühne sieht und hört, und dieser merkwürdige Zauber drängt die Stimme der rein musicalischen Kritik, die sich bei den technischen Unvollkommenheiten derselben als Sängerin oft laut genug regen will, zurück, hilft uns über die Bedenken der Schule hinweg und macht uns willig, in den Beifall einzustimmen, zu welchem sie die Menge hinreisst. Ihr „Gretchen“ ist eine herrliche Schöpfung, die neben dem Schönen, das wir der Musik dieser Partie gern zugestehen, auch mit dem Trivialen, das sie besonders in dem Walzer vorbringt, beinahe ganz versöhnen kann.

* **Cleve.** L. Spohr's Notturno für Blas-Instrumente, Op. 34, von ihm selbst zum Quintett für Bogen-Instrumente umgearbeitet und in dieser Form hier neulich im letzten Concerte zu Gehör gebracht, hat für Cleve eine besondere Bedeutung und gibt uns Gelegenheit, an einen Mann zu erinnern, der die Musik in unserer Stadt so treu und so beharrlich gepflegt hat, dass noch jetzt, fast ein Decennium nach seinem Tode, die segensreichen Folgen seines Wirkens fortdauern. Wir meinen den verstorbenen Notar Friedrich Thomae. Mit treuer Hingebung an seinen Beruf verband dieser Mann eine begeisterte Verehrung der Musik, die ihn jede Mussestunde ihr freudig widmen liess. Daher erwarb er sich, grösstentheils durch Selbststudium, eine für Dilettanten nicht gewöhnliche Kenntniss der Harmonielehre und des Contrapunktes, welche ihn zur Leitung eines Orchesters befähigte. Daneben war er mit der Behandlung des Claviers, der Orgel, des Fagotts und des Violoncello's genau bekannt, letzteres Instrument spielte er mit besonderer Vorliebe und Kunstfertigkeit. Unter seinen Auspicien entwickelte sich denn auch gleich nach den Befreiungskriegen in Cleve eine rege Pflege der Vocal- und Instrumental-Musik, so dass die Stadt bei den bald aufblühenden rheinischen Musikfesten vertreten wurde. Spohr, dem das musicalische Streben des Mannes nicht

entgangen war, würdigte ihn seiner Freundschaft und schlug die ihm angebotene Einladung nach Cleve nicht aus. Es war im Frühling 1817, als Spohr mit seiner Gemahlin Dorette, geb. Schindler, und zwei Töchtern die Gastfreundschaft seines Freundes in Anspruch nahm. In Cleve nun, im vertrauten Kreise, fasste Spohr die Idee zu seinem Notturno für Harmoniemusik, für welche damals (und noch jetzt bei der Militärmusik) Tanz-Melodien und arrangirte Stücke, grösstentheils Potpourri's aus Opern, fast ausschliesslich das Repertoire bildeten. Während seines mehrmonatlichen Aufenthaltes in Cleve vollendete Spohr sein Werk und arrangirte es zugleich als Quintett für Streich-Instrumente. Das Notturno enthält eine Reihe von meist kürzeren Sätzen: Marcia moderato; Menuetto Allegro; Andante mit Variationen, Polacca; Adagio; Finale, Vivace, und es ist sehr zu bedauern, dass diese vortreffliche Composition jetzt fast so gut wie vergessen ist. Von Cleve aus trat Spohr mit seiner Gemahlin die Kunstreise nach England an; seine Töchter, die hier zurückgeblieben waren, holte er nachher, von England zurückkommend, ab. Im October 1817 componirte Spohr „seinem Freunde Friedrich Thomae als Geburtstags-Angebinde“ ein Adagio für Fagott und Clavier. Natürlich traten die beiden Freunde in Briefwechsel, und viele Briefe Spohr's wurden im Nachlasse des Herrn Thomae vorgefunden, leider aber nicht ihrem Werthe entsprechend gewürdigt.

Bei dem kommende Pfingsten in Aachen Statt findenden 41. niederrheinischen Musikfeste, jetzt unter J. Rietz's Leitung, werden folgende Werke zur Aufführung kommen: „Belsazar“ von Händel; die zweite Suite für Orchester von Franz Lachner; am zweiten Tage das grosse „Magnificat“ von J. S. Bach; Scenen aus „Iphigenia in Tauris“ von Gluck; der 114. Psalm von Mendelssohn und die neunte Sinfonie von Beethoven. Für die Gesang-Soli sind Frau Dustmann aus Wien, Fräulein Schreck aus Bonn, Fräulein von Edelsberg aus München, Herr Dr. Gunz aus Hannover und Herr Hill aus Frankfurt gewonnen. Auch Joachim hat seine Mitwirkung zugesagt.

Der Horneinsatz im ersten Allegro der *Sinfonia eroica*. Wir lasen vor einiger Zeit in der „Fackel“, einer neuen berliner „Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt“ von Alex. Meyen (verbunden mit Theater-Agentur), an welcher die Herren Hans von Bülow, Weitzmann u. A. mit arbeiten, folgenden Passus: „Das Glanzstück des Concertes bildete Beethoven's *Sinfonia eroica*, die Herr von Bülow mit tief ernstem Eindringen in den Sinn dieser Tondichtung leitete“ u. s. w. Eine Anmerkung sagt dazu: „Dass dem kühnen Horneinsatze im zweiten Theile des ersten Allegro's die Spitze abgebrochen worden war, indem die zweite Geige an jener Stelle *g*, statt *as* spielte, wodurch die Harmonie des Dominant-Septimen-Accords *b d f as* zum *Es-dur*-Accorde umgeändert wurde, finden wir in keiner Weise gerechtfertigt; denn die Töne *es* und *g* des Hornes gehören an jener Stelle nicht dem *Es-dur*-Dreiklang an, sondern bilden melodische Hülfs- oder Vorschlagstöne des dem genannten Septimen-Accorde angehörenden Tones *f*, oder treten als Verzögerungen der Töne *d* und *f* des folgenden, vom vollen Orchester angegebenen Dominant-Septimen-Accords auf.“ — Das Factum ist in der That merkwürdig und unter der Direction Bülow's, der doch eben nicht zu den Gegnern der Vorhalts-Theorie und ihrer übermässigen Anwendung gehört, höchst auffallend, gewiss aber keineswegs zu billigen, da die Echtheit dieser Stelle unumstösslich feststeht.

Löwenberg, 18. März. (Durch Zufall verspätet.) Mit glänzendem Erfolge ist J. J. Abert's musicalisches Tongemälde „Columbus“ bei uns zur Aufführung gelangt. Der Componist, nach achtwöchentlichem Krankenlager noch sichtlich angegriffen, wurde

bei seinem erstmaligen Erscheinen in der Probe von der Hofkapelle mit einem wahren Jubel empfangen, in welchen das anwesende Publicum aufs lebhafteste einstimmte. Die Aufführung war eben so gelungen als von dem gedrängt vollen Saale mit entschiedenem Beifalle begleitet. Nach dieser Thatsache, wie auch nach den Herrn Abert allseitig zu Theil gewordenen Beweisen der wärmsten Sympathie und Anerkennung dürfen wir wohl annehmen, dass die durch seinen Unfall hervorgerufene traurige Rückerinnerung an Löwenberg sicherlich einem freundlicheren Andenken weichen wird.

In Dresden starb am 13. April der Hoforganist Dr. Johann Schneider, 75 Jahre alt (geb. 28. October 1789). Er war vielleicht der bedeutendste Organist der Gegenwart, namentlich stark im Improvisiren und im Vortrage Bach'scher Orgelwerke. Zu Anfang des Gottesdienstes pflegte er ein grosses Präludium und Fuge zu improvisiren, wobei wohl jeder Musiker erstaunen musste über die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher er mitunter sehr figurirte Themen durchführte. Seine Choralbehandlung mit Zwischenspielen war äusserst reich, namentlich auch in Bezug auf Registrirung, für den Gottesdienst vielleicht zuweilen etwas überladen, wenigstens für unseren heutigen Geschmack. Als Componist stand er auf einer merkwürdig niedrigeren Stufe. Der Strom seiner Phantasie stockte und nahm sogar weltliche Formen an, sobald er die Feder ansetzte. Indessen dürften sich wohl auch einige bessere Sachen unter seinen Compositionen befinden. — Schneider war auch langjähriger Dirigent der Dreissig'schen Sing-Akademie.

(A. M. Z.)

Paris. Carlotta Patti hat sich hier acht Tage lang von ihrer Concertreise durch Belgien, Holland und Deutschland erholt und ist Donnerstag den 28. d. Mts. nach London abgereist, wo sie von Herrn Gye am Coventgarden-Theater als Concertsängerin engagirt ist. Ihre Schwester Adelina Patti, welche bei ihrer Abschieds-Vorstellung unter Blumen-Bouquets fast begraben wurde, ist eben dahin abgegangen. Im „Barbier von Sevilla“ am vorigen Sonntag befanden sich unter der dichten Lage von Kränzen und Blumen kostbare Schmucksachen, goldene Armbänder, Colliers mit echten Steinen u. s. w., welche am folgenden Tage dem Werfer, einem Fremden aus Mexico oder Rio, der nicht wusste, dass dieses in Paris der Anstand verbietet, durch einen Polizei-Agenten wieder zugestellt wurden. Zum letzten Male sang Adelina Patti im dritten Acte von Gounod's Faust (italiänisch) das Gretchen reizend, nicht allzu träumerisch, freilich auch etwas stark italiänisch; äusserlich wird bekanntlich hier der germanische Charakter durch die hochblonde Haartour bezeichnet, welcher sich auch die Patti unterzogen hatte.

Ankündigungen.

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

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

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

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