

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 30.

KÖLN, 28. Juli 1866.

XIV. Jahrgang.

**Inhalt.** Pariser Briefe (Noch einmal „Don Juan“ — Nicolai's „Lustige Weiber“ — Flotow's „Zilda“ — „La Colombe“ von Gounod — „José Maria“ von J. Cohen — Concerte — Musicalische Zustände). Von B. P. — Die Musik in Neapel und Rom. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Miss Victoria Rosenfeld — Ems, die Saison — Leipzig, Theaterbau — Tenorist Dr. Liebert † — Vieuxtemps — Ordens-Verleihung — Wien, Theater — Brüssel, der Horn-Virtuose Vivier — Lüttich, Männergesang-Wettstreit u. s. w.).

### Pariser Briefe.

(Noch einmal „Don Juan“ — Nicolai's „Lustige Weiber“ — Flotow's „Zilda“ — „La Colombe“ von Gounod — „José Maria“ von J. Cohen — Concerte — Musicalische Zustände.)

Die Monate Mai und Juni sind die erklärten Feinde der Theater-Directionen; um sie zu bekämpfen, machen sämmtliche Bühnen Anstrengungen und suchen das Ende der Saison durch Neuigkeiten oder neue Inszenesetzungen älterer Meisterwerke interessant zu machen. Dem *Théâtre lyrique* ist dies zunächst durch Mozart's „Don Juan“ (erste Vorstellung den 8. Mai) gelungen. Dass die Italiener mit ihrem Don Giovanni entschiedenes Fiasco machten, habe ich schon früher berichtet; es war das übrigens nichts Neues, denn so lange ich wenigstens hier lebe, hat das Werk in jedem Jahre eine ähnliche Verunstaltung erfahren. Von dem Don Juan der grossen Oper erwartete man mehr, und die Journale behaupten auch, die Aufführung sei vortrefflich gewesen. Dem ist aber nicht also; Niemand, der den Don Juan auf guten deutschen Bühnen gesehen hat, wird ihn in der Vorstellung der grossen Oper in Paris wiedergefunden haben; zum Beweise genügte allein das Finale des ersten Actes, welches ganz misslang und in welchem selbst das Masken-Terzett spurlos vorüberging, ohne den geringsten Eindruck zu machen. So hatten denn dem *Théâtre lyrique* die beiden grossen Opernbühnen die Aufgabe erleichtert, und obwohl auch hier noch viel zu wünschen übrig blieb, so war doch im Ganzen und auch in vielem Einzelnen der Don Juan dieses Theaters der beste von den dreien, denn was dem Eindrucke in der ersten Vorstellung schadete, war Aeussertliches, namentlich die Menge von Zwischenacten, die zuweilen sehr lange dauerten und nach endlichem Aufziehen des Zwischenvorhangs keinen Grund für die störende Maassregel entdecken liessen. Zu bemerken ist, dass man die Oper mit Dialog gab, in welchen hier und da einige

Witze aus Molière's *Le Festin de pierre* eingeflickt waren. Uebrigens wurden mit Ausnahme des später für Wien componirten Duettes zwischen Zerline und Leporello alle Nummern der Partitur gemacht, auch das Sextett am Schlusse; es zeigte sich aber auch bei diesem Versuche wieder, dass der ungeheure Eindruck der Scene zwischen dem Geiste und Don Juan diesen Convenienz- oder Moralschluss ganz und gar erdrückt und nicht im geringsten zur Geltung kommen lässt. Man hat ihn denn auch bei den folgenden Vorstellungen weggelassen. Die Donna Anna der Madame Charton-Demeur, welche mehrere Jahre in Wien gewesen ist, war eine gute Leistung; die Erscheinung der Demoiselle Nilson als Elvira machte die Treulosigkeit Don Juan's zu einem doppelten Verbrechen, so schön war sie; auch ihr Gesang war untadelhaft. Madame Miolan war wie immer allerliebst als Zerline. Auch der weiche Tenor Michot's passte recht schön zu den Frauenstimmen, und ein neuer Bariton, Barré, der so kühn gewesen, den Don Juan als Debut zu wählen, erworb mit Recht durch Stimme und sehr einnehmende äussere Erscheinung Beifall. Trotz alledem hat die Oper doch das Haus nicht so anhaltend und so vollständig gefüllt, als die Zauberflöte.

Eine Neuigkeit waren in demselben Theater Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor“ (*Les joyeuses Commères de Windsor*). Barbier hatte den deutschen Text von Mosenthal gut übersetzt, aber statt der Recitative Dialog, zum Theil nach Shakespeare, eingelegt, nicht eben zum Vortheil des Ganzen. Die französische komische Oper will den gesprochenen Dialog nicht gern entbehren, und im Princip ist es wenigstens sehr zweifelhaft, ob dieses Festhalten an der älteren, zum Verständnisse der Handlung unendlich viel beitragenden Form nicht den Vorzug vor der pedantischen Forderung, auch in der lustigen Oper nur Gesang zu dulden — was am Ende doch wieder nur reine Nachahmung der Italiener ist —, den Vorzug

verdient. Nicolai's Musik hat sehr gefallen, obschon die Besetzung, da die besten Künstler im Don Juan, der eine Zeitlang daneben gegeben wurde, beschäftigt waren, nicht vorzüglich war. Sonderbar, dass die Ouverture, durch die *Concerts populaires* und die Garten-Concerete im Elysee sehr populär geworden, im Theater keinen Applaus hervorrief.

Drei Tage nach der ersten Vorstellung der „Lustigen Weiber“ ging von Flotow's „Zilda“ (*Conte des Mille et une Nuits*), Oper in zwei Acten, auf dem Theater der komischen Oper in Scene (den 28. Mai).

Der Zusatz auf dem Zettel: „*Conte des Mille et une Nuits*“, ist mehr auf das Anziehende jener orientalischen Märchen für das Publicum, als auf urkundliche Wahrheit der Quellen des Libretto's begründet, da die Verfasser de St. Georges und Chivot hauptsächlich eine Erzählung Voltaire's benutzt haben. Die schöne Frau eines Kaufmannes kommt nach Bagdad, um eine Forderung ihres Mannes bei einem alten Arzte einzutreiben. Der Schuldner erkennt die Forderung an, macht aber der schönen Gläubigerin Anträge, deren Gewährung der treuen Gattin unmöglich ist. Sie beklagt sich beim Kadi; zufälliger Weise lüstet sich ihr Schleier, und der Kadi setzt denselben Preis auf seine Gerechtigkeitspflege, wie der Arzt auf seine Zahlung. Sie wendet sich an die höchste Instanz, den Grossvezir: dieselbe Geschichte! Glücklicher Weise ist der *deus ex machina*, der überall hülfreiche Harun al Raschid, bei der Hand, der als Derwisch, dann als Corsar sich einmischt und am Ende als Kalif die drei Nebenbuhler zu Zahlung der dreifachen Summe verurtheilt. Vorher aber, um sich und das Publicum zu amüsiren, gibt er der jungen Frau den Rath, allen Dreien bei einer Vertrauten ein Stelldichein zu geben, wobei Einer vor dem Anderen ins Versteck flüchten muss, nachdem die Schöne ihre Verliebtheit benutzt hat, sie zum Spielzeug ihrer Laune zu machen. Diese Scene nimmt den ganzen zweiten Act ein, während im ersten sich die Vorgeschichte entwickelt. Aehnliches ist freilich schon sehr oft da gewesen, und man kann nicht sagen, dass das Libretto durch Erfindung glänzt: denn es knüpft, allerdings mit französischer Bühnenkenntniss, eine Reihe von Scenen an einander, die im ersten Acte sich im Wiederholen derselben Situation bewegen und im zweiten Acte das Komische oft bis zum Possenhaften treiben, wiewohl überall eine gewisse anständige Eleganz des Ausdrucks in der Sprache und — setzen wir auch gleich hinzu — in der Musik beobachtet ist. Die Musik lässt sich mit einer geistvollen, den gebildeten Weltton festhaltenden, auch das Gewöhnliche mit einer einnehmenden Wortfülle und glatten Zierlichkeit sagenden Conversation im Salon vergleichen. Einige Ensembles zeigen den

gewandten Musiker in der Führung der Stimmen, welche nirgend etwas Schwerfälliges oder Gezwungenes hat. Der Melodieen sind eine Menge da, jedoch wirklich ausgeführt und zu schönem Gesangstücke abgerundet kaum eine einzige; statt sich dazu der Mühe und Arbeit zu unterziehen, setzt Flotow lieber gleich ein anderes Stück Zeug an, wodurch dann freilich das Kleid zuweilen etwas bunt wird; um uns das aber wieder aus den Augen zu rücken, lässt er am Ende Wimpel und Schleifen von blendenden Bändern in Form zwitschernder Coloratur darüber hinwehen. Und dazu ist Madame Cabel (Zilda) mit ihrer spitzen und dünnen, aber wunderbar geschulten Stimme wie geschaffen; auch merkt man, dass ihr das alles, wie man zu sagen pflegt, auf den Leib zugeschnitten ist, was wir aber keineswegs dem Componisten zum Vorwurf machen. Wie man es denn ferner einem Meister in der gesellschaftlichen Unterhaltung nicht übel nimmt, wenn er seine fliessende Rede mit Copieen und Erinnerungen geistreicher Aussprüche berühmter Schriftsteller würzt, so muss man auch mit Herrn von Flotow Nachsicht haben, wenn er etwas Bellini, Donizetti, Adam, Auber u. s. w. anbringt. Wenn er will, kann er stolz sein auf den Ausspruch der hiesigen Kritik, dass die Musik seiner neuen Oper echt französisch sei. Im Ganzen sind die Vorzüge Flotow's, Frische und Lebendigkeit, leichter Fluss, wenn auch zuweilen auf Kosten des tieferen musicalischen Gehalts, meist hübsche Instrumentirung, auch in der „Zilda“ sichtbar: im Ganzen aber scheint der Componist der „Martha“ nicht höher emporgestiegen zu sein, ein Urtheil, welches auch das hiesige Publicum bestätigt, indem die ersten Vorstellungen mehr einen mässigen, als einen entschieden günstigen oder gar enthusiastischen Erfolg errangen und die folgenden — einige und zwanzig bis zum Urlaub der Madame Cabel — zwar gut besucht waren, jedoch das Haus keineswegs überschwänglich besucht waren, was im *Théâtre lyrique* bei den mehr als fünfzig Vorstellungen der „Martha“ in der vergangenen Saison stets der Fall war. Uebrigens fehlt es der „Zilda“ nicht an glänzender Ausstattung und an lockendem Spectakel, als da sind Markt und Chor à la „Stumme von Portici“, türkischer Marsch der Wache des Kalifen, Tanz der Almeen und dergleichen mehr.

Acht Tage nach der „Zilda“ brachte dasselbe Theater eine zweiactige komische Oper: „La Colombe“, mit Musik von Gounod. Sie ist bereits vor sechs Jahren für Herrn Benazet's Theater in Baden-Baden geschrieben worden; der Ruf des Componisten des „Faust“ hat ihr jetzt Zutritt auf den pariser Brettern verschafft, sie hat aber diesen Ruf eben nicht erhöht. Der Inhalt des Libretto ist zu kindisch, um ein erwachsenes Publicum interessiren zu kön-

nen: ein Anbeter Sylviens hat sich ihr zu Liebe ruinirt und hat nur noch eine zahme, zu Kunststücken abgerichtete Taube im Vermögen; Aminta, eine andere Schöne, besitzt einen eben so berühmten Papagei. Sylvie, welche der Anderen in Allem den Rang abzulaufen trachtet, ladet sich bei ihrem verarmten Anbeter zu Tisch ein; am Ende des Soupers bittet sie ihn, ihr die Taube zu schenken. „Sie haben sie so eben verspeist,“ antwortet Horace; hierauf tiefes Rührungen Sylviens und Heirath!\*) Nicht genug: der feinste Theatercoup kommt erst noch. Ein kleiner Neffe des Horace bringt die vom Opfertode durch ihn gerettete Taube, und was haben die Liebenden gespeist? Den Papagei der Aminta, den der prächtige Junge gefangen hat!!—Die Musik ist eben so schwach, wie der Text, obwohl das Talent seiner Instrumentirung sich auch in ihr nicht verläugnet.

Ich übergehe einige einactige Opern, welche gekommen und gegangen sind, und erwähne nur noch die letzte Neuigkeit des unermüdlichen Theaters der komischen Oper: „*José Maria*“, in drei Acten, Musik von Jules Cohen.

Herr Cohen ist ein Musiker, dem man es zum Vorwurfe macht, von Hause aus zu denjenigen zu gehören, denen ihr Reichthum die rauen Pfade der Künstler-Laufbahn ebnet, zu den Nachfolgern von Mendelssohn und Meyerbeer — d. h. in ihren äusseren Verhältnissen. In anderer Beziehung lässt aber Cohen auch nicht den Anschluss an beide Meister, vorzugsweise jedoch an Meyerbeer, erkennen, dessen Faktur er bis zu sprechender Aehnlichkeit nachahmt. Er hat sich bisher der Richtung auf ernste Musik befleissigt, wovon seine Compositionen der Chöre zu Racine's „Athalia“ und „Esther“ sehr anerkennenswerthe Beweise liefern, die aber freilich einer Gattung von Musik angehören, mit welcher hier Niemand durchdringt. Seine erste Oper, „*Maitre Claude*“, kenne ich nicht, nach der zweiten, „*José Maria*“, zu urtheilen, scheint mir aber das dramatische Fach, namentlich das komische Genre, seinem Talente weniger zuzusagen. Die Chöre, die er sich, wie man glauben möchte, in grösserer Zahl, als der Stoff einer komischen Oper es mit sich bringt, bei den Verfassern des Buches bestellt hat, sind auch hier das Beste. Im Uebrigen stehen hübsche melodische Motive neben sehr gewöhnlichen, und dem Ganzen fehlt die Frische der Erfindung und der lebendige Stil, den diese Gattung von Musik erfordert. Das Stück spielt in Mexico zur spanischen Zeit; José Maria hat zwar der Oper den Na-

men gegeben, ist aber schon todt; das Volk glaubt nicht an den Tod des berühmten Räubers, und das macht sich ein unternehmender Mann zu Nutze und erobert dadurch die Hand einer schönen und reichen jungen Witwe.

Man sieht, mit dem Operncomponiren geht es immer flott voran und auch mit dem Ertrage der Tantièmen, denn in der letzten Versammlung des Vereins der *Auteurs et Compositeurs dramatiques* weist das vergangene Geschäftsjahr die Einnahme von 2,088,508 Francs nach, wovon 1,499,824 Fr. auf Paris, 507,200 Fr. auf die Provinzen, 61,734 Fr. auf das ehemalige Weichbild von Paris und 19,741 Fr. auf das Ausland kommen. Die Aufführungen in Paris und dem Weichbilde verhalten sich also zu denen in dem ganzen übrigen Frankreich wie anderthalbe Million zu einer halben!

Das Geschäft geht also brillant, aber die Kunst? Sie zehrt von den Capitalien alter Stiftungen. Zwar fehlt es nicht an vielen neuen Muthungen auf ihrem Gebiete, um den Bergwerks-Ausdruck zu gebrauchen: aber die Schachte liefern keine Ausbeute, die Adern edlen Metalles bleiben in der Tiefe verborgen und unaufgefunden. Sondert man von der ganzen heutigen pariser Musik-Production auch der besseren Gattung, welche das Opern- und Concertwesen umfasst, alles dasjenige, was Schein und Reclame ist, ab, so bleibt nur ein geringer Kern übrig, der die wahre Kunst repräsentirt.

Aber Ihr habt ja die *Concerte des Conservatoires* und die *Concerts populaires de musique classique*: sind das denn nicht echt künstlerische Institute?

Je nun, es ist mit ihnen auch eine eigene Sache. Allerdings haben sie ihr Gutes; die Conservatoire-Gesellschaft hat den Kreis ihrer Abonnenten durch eine zweite Serie erweitert, und in Pasdeloup's Circus gewähren die aufmerksamen Tausende von Zuhörern ein grossartiges Schauspiel. Allein es lässt sich doch Zweierlei nicht läugnen: erstens, dass auch bei diesen Anstalten nach und nach das Geschäft seine Rolle spielt, und zweitens, dass sie für die Anregung zu bedeutender musicalischer Production wenig oder gar nichts gewirkt haben. Das Conservatoire ist ein alter Rentier, der seinen Gästen stets feine und ausgesucht zubereitete Speisen vorsetzt, aber immer dieselben Gerichte, und der dabei auch die sonderbare Sitte nicht ablegt, zwischen diese Gerichte allerlei Fragmente als Leckerei zu kosten zu geben. Und die populären Concerte beginnen auch, sich die Sache bequem zu machen; Wiederholungen eines und desselben Repertoires erfordern nicht so viele, mitunter gar keine Proben, und das vergrössert die Revenue. Und wer hat auch in Paris Zeit, neue Partituren anzusehen oder gar zu studiren, um gutes Neues zu finden und zur Aufführung zu bringen?

\*) „*Horace. L'oiseau n'est plus: vous en avez diné. Que ne vous ai-je servi mon coeur à sa place!*“ — Welche pariser Dame kann widerstehen, wenn ihr der Liebende „sein gebratenes Herz“ zum Diner anbietet!!

Und die Concerte einzelner Künstler? Sie waren in diesem Jahre von Januar bis Juni eben so, wie sie im vorigen waren und im künftigen sein werden, d. h. eine Plage, die der Dilettantismus hervorruft und der Ton der grossen Welt nährt. Denn wer nicht eine Soiree geben kann, in welcher Musik gemacht wird und dieser oder jener Virtuose aus Freundschaft für das Haus auftritt, gehört nicht zur vornehmen Gesellschaft. Diese Soireen werden aber die Quelle einer Flut von Privat-Concerten.

Dies geht so zu.

Die Musik gehört zum Welttone und — zum Conversationstone. Man will jede Gattung der Tonkunst, jede Form derselben, jede Ausdrucksweise kennen lernen, hier und da aus wirklicher Liebe zur Sache, meistens aber, um darüber mitsprechen zu können. Keine Gesellschaft ohne Musik; man ist glücklich und stolz, seinem Cirkel einen ausgezeichneten Künstler vorführen zu können, welcher — nichts kostet. Man sucht direct oder indirect seine Bekanntschaft, nimmt einige Stunden bei ihm, ladet ihn ein paar Mal zu Tische. Dann bittet man ihn, den Abend in der Familie zuzubringen und *un peu du musique* zu machen. Der Künstler geht darauf ein: er weiss, dass die Soireen, welche etwas einbringen, in Paris immer seltener werden; es ist ihm auch ganz recht, sich vor einem ausgewählten Kreise hören zu lassen, und endlich hofft er, sich bald auf andere Weise, wie wir gleich sehen werden, zu entschädigen.

Für die Dame vom Hause ist eine solche Gefälligkeit unschätzbar. Die Musik überhebt sie aller Anstrengungen von Liebenswürdigkeit, geistreicher Unterhaltung, Vorstellung-Redensarten u. s. w. Sie pflropft so viel Damen wie möglich in den Salon, die Herren ins ausgeräumte Schlafzimmer, und lässt Zuckerwasser, höchstens ein Glas Eis oder Himbeersaft herumreichen. Das fängt gewöhnlich so gegen eilf Uhr Abends an und hört gegen ein Uhr auf. Man dankt ihr für den himmlischen Abend, den man bei ihr zugebracht, und zieht sich beglückt zurück.

Nicht lange darauf erhält dieselbe Dame ein fein gefaltetes Couvert mit mehr oder weniger Eintrittskarten für ein Concert. Die Zahl derselben wechselt zwischen zwei und zwanzig, je nach der Intimität des Künstlers und seiner wiederholten Bereitwilligkeit, ein Bisschen Musik zu machen. Was thun? Selten werden diese Billette zurückgeschickt; doch kommt der Fall auch vor, dass ein Haus der Meinung ist, der Künstler könne mit der Ehre der Einladung zufrieden sein, zumal da man ihm auch Erfrischungen gereicht habe.

So ist denn der Besuch der Privat-Concerte in den meisten Fällen nur Entschädigung für geleistete Dienste; daher die vielen Concerte, indem jeder Künstler die Vor-

schüsse an Talent, die er gemacht hat, auf diese Weise einzucassiren bedacht ist. Die Leute, die sich *bon gré mal gré* entschliessen, ihre derartigen Schulden zu bezahlen, bilden alsdann das Publicum, dessen stille, passive und fast resignirte Haltung, die dem Fremden auffällt, daraus erklärlich wird: es bezahlt dem Musiker seine Rechnung, wie dem Decorateur des Salons, und ist sich dessen vollkommen bewusst.

Jetzt ist nun diese grosse Liquidation für die vergangene Saison beendigt; indess bei manchem Künstler dürfen die Passiva noch immer die Activa übersteigen.

Ich schliesse mit der neuen, aber sicheren Nachricht, dass Frankreich mit Deutschland, d. h. Paris mit Richard Wagner, Friede auf dem Gebiete der Tonkunst machen will. Der Director des *Théâtre lyrique* hat bereits die Präliminarien unterzeichnet; er willigt ein, dass Wagner zu Anfang des Winters seinen Ritter vom heiligen Gral, den schwankenden Lohengrin, hieher schickt oder in Person hergeleitet. Ob er daran wohl thut und nicht eine Wiederholung des „Tannhäuser“ oder eine Aufführung des „Fliegenden Holländer“ zweckdienlicher gewesen wäre? Die Zeit wird's lehren.

B. P.

### Die Musik in Neapel und Rom\*).

Jetzt über musicalische Zustände in Italien zu sprechen, ist freilich ein Anachronismus. Man horcht auf ganz andere Sinfonien in der Lombardei und Venetien, als auf den Orchesterlärm von Verdi und Mercadante. Die Bedeutung der Worte *bravura, bravo, virtuoso* kommt in ihrem wahren Sinne wieder zur Geltung.

Man kann aus dem Wechsel der Bedeutung und des Gebrauches von Worten, der zu verschiedenen Zeiten in der Sprache einer Nation eintritt, auf eine charakteristische Stimmung der öffentlichen Meinung schliessen. Dass die Ausdrücke *opera* (ein „Werk“ vorzugsweise), *maestro*, *bravura*, *virtuoso*, *diva* u. s. w., welche alle einen hohen Grad von Vollkommenheit bezeichnen, so lange nur auf die Musik angewendet worden, war die Folge davon, dass die Musik Jahrhunderte lang der allein belebende Genius, der alleinige Ruhm der Italiener war, so dass sie sich für die einzige musicalische Nation, für die geborenen Musiker hielten. Jetzt machen sie sich nicht viel mehr daraus, wenn man ihnen sagt, dass ihre *virtuosi* sehr schwach sind, ihre *bravura* langweilt, ihre *maestri* in die Schule gehen müssen und ihre Conservatorien von den alten Tra-

\*) Auszug aus einem Reise-Feuilleton von Gustav Bertrand im Journal *Le Nord*.

ditionen nichts mehr conserviren. Der musicalische Ruhm wird ihnen gleichgültiger; sie wollen ein Volk, sie wollen ein Staat sein.

Wiewohl die eigentliche Saison schon vorüber war, so hörte ich doch noch in Neapel Mercadante's Oper „Virginia“ in dem berühmten Theater von San Carlo.

Das jetzige Haus ist 1817 wieder neu aufgebaut worden und ist bekanntlich eines der grössten in der Welt. Es hat, wie die Scala in Mailand, seine Schönheit eigentlich nur in der Grösse, welche durch die Einfachheit der Architektur um so imposanter wirkt. Die fünf Reihen Logen über einander bilden einen Halbkreis, der nur in der Mitte durch die kolossale königliche Loge unterbrochen wird, sonst aber weder hervorspringende Balcons noch grosses Proscenium hat. Die Akustik ist vortrefflich.

Die Zuhörerschaft war glänzend; die neapolitanische Aristokratie zählt wunderbare Schönheiten unter der Damenwelt, und das Haus war vollständig besetzt, wie das bei einer neuen Oper in Italien gewöhnlich der Fall ist, da ein Jeder sich sein Urtheil selbst bilden und nicht erst abwarten will, was die Journale sagen. Auch steht Mercadante hier in hohem Ansehen. Uebrigens hatte diese Neuigkeit schon viele Jahre lang im Pulte des Maestro gelegen und war schon vor seiner letzten Oper „Pelagio“ (1857) geschrieben. Am auffallendsten darin ist die lärmende Instrumentirung: wenn die Trompeten pausiren, kommen die Posaunen daran, und meistens gehen beide zusammen ins Geschirr. Dabei erscheint die *banda*, die kriegerische Blechmusik, ausserdem noch bei der unbedeutendsten Gelegenheit auf der Bühne. Selbst die Arien und Romanzen sind mit dieser Blech-Unterlage gefüttert; ein zarter, recht lieblicher Frauenchor wurde mit Posaunen begleitet! Wo sind die Zeiten hin, in denen Mozart's Orchester den Italienern zu geräuschvoll war! Uebrigens ist sonst die musicalische Behandlung geschickt und correct; es fehlt aber an Originalität und persönlich charakterirter Eigenthümlichkeit der Gedanken. Jedenfalls ist Mercadante's Ruf in Italien viel grösser, als sein Verdienst. Er versteht das Handwerk und weiss durch gehäufte Klangwirkungen den jetzigen Geschmack der Italiener zu befriedigen; auch ist sein Orchester besonders in den Füllstimmen besser geschrieben, als es Donizetti, Bellini u. s. w. gekonnt oder gewollt haben. Wenn er sich aber niemals zu tief sinken lässt, so erhebt er sich auch nie über sich selbst. Von eigentlich dramatischer Musik ist trotz mehrerer ansprechenden Melodien nicht die Rede, und Virginia singt in ihrer tragischen Situation ein mit Coloratur gespicktes Allegro, das nur ein *Italianissimo* vertragen kann. Das letzte Finale ist breit behandelt und wirkungsvoll: es entschied den Erfolg der Oper. Am

Schlusse war ich dann Zeuge eines *fanatismo*, wie man ihn nur in italiänischen Theatern erlebt: sieben- bis achtmaliger Hervorruf der Haupt-Darsteller, ein Regen von Bouquets, donnernder Applaus und enthusiastische Bravo's. Doch fielen auch einige starke Stimmen mit dem Rufe: *basta! basta!* (genug!) dazwischen, denn es gibt nach und nach immer mehr vernünftige Leute, die gegen diese Uebertreibungen des Beifalls auftreten.

Was mich aber noch mehr wunderte, war, dass mir gebildete Musiker versicherten, dass dieser Sturm von Applaus, der mich betäubte, noch gar nicht einen entschiedenen und grossen Erfolg bedeute; er sei nur ein Zeichen von Achtung und Wohlwollen gegen den alten und durch Blindheit und Schwäche an sein Zimmer gefesselten Meister gewesen.

Sänger und Orchester konnten befriedigen, die Sopranistin und der Bariton waren sogar vorzüglich. Alles Scenische und Plastische auf dem Theater war nichts weniger als glänzend. Der Director erhält eine Staats-Unterstützung von 300,000 Francs und es steht ihm ein Aufsichtsrath zur Seite. Das Gerücht, dass bei den schlechten Zeiten diese Summe ausfallen solle, machte viel böses Blut; denn wenn man dem Italiener seine Oper nimmt, so nimmt man ihm das halbe Leben.

Die Bibliothek des Conservatoriums besitzt interessante Handschriften von berühmten Componisten von Pergolese bis auf Rossini, Donizetti und Bellini, unter anderen auch die Original-Partitur von Cimarosa's *Matrimonio segreto*. Bellini's Partituren enthalten fast nur die Melodien, die Orchester-Partie ist theils gar nicht ausgefüllt, theils sehr undeutlich hingeschmiert. Das Conservatorium hat hundert Zöglinge, welche auf Staatskosten nicht bloss Musik-, sondern auch Schulunterricht erhalten; sie werden aus talentvollen Kindern unter fünfzehn Jahren gewählt. Ausserdem hat die Anstalt mehrere zahlende Schüler aus der Stadt und 120 auswärtige, im Ganzen in 15 Classen. Allein was wird geleistet? was ist aus der berühmten neapolitanischen Pflanzschule grosser Meister geworden? Ihre jetzigen Leistungen erfahren am Orte selbst eine sehr scharfe Beurtheilung.

Es hat sich überhaupt eine Reform-Partei gebildet, an deren Spitze ein tüchtiger Musiker und Kritiker, Namens Bonamici, steht, welcher vor zwei Jahren den musicalischen Congress in Neapel veranlasst hatte. Wie auf allen dergleichen Versammlungen, wurde viel geredet, viel vorgeschlagen, viel gewünscht, viel gefordert, was alles in gedruckten, starken Protocollen niedergelegt ist. Indess ist doch auch ein praktisches Resultat daraus hervorgegangen, der *Circolo Bonamici*, der Mittelpunkt derjenigen, die eine gründliche Reform der italiänischen Musik und

des Geschmacks anstreben. Ihr Organ ist *Il Monitore del circolo Bonamici*, in welchem die Grundsätze einer rationalen Kritik aufgestellt und richtige Ansichten über klassische Meisterwerke anderer Nationen, besonders der Deutschen, verbreitet werden.

Ausser dem San Carlo hat Neapel noch ein halbes Dutzend anderer Theater, auf denen die *Opera buffa* blüht. Obwohl sie ihren alten National-Charakter, wie die Patrioten klagen, durch Einlenken in die moderne Vaudeville-Gattung nach und nach alterirt, so gibt es doch noch sowohl ganze Vorstellungen, als einzelne Künstler, welche zum Theil durch ihren komischen Inhalt, mehr aber durch den unerschöpflichen Humor und die fabelhafte Beweglichkeit und Gewandtheit der Darsteller in Spiel und Gesang das Zwerchfell so erschüttern, dass man nicht zum Bewusstsein über den Mangel eines künstlerischen Hintergrundes kommt, auf welchem sich diese echt komischen Figuren bewegen. Die eigentlichen Pagliasse und Pulcinelle kann man nur hier sehen, und der Fremde kann sich aus seiner Heimat her gar keine Vorstellung von dieser Art von Komödie machen. Auf diesen kleineren Theatern findet man noch immer höchst originelle Talente, wie z. B. auf der Bühne im Wintergarten einen gewissen Bottero, einen Bassisten, der vom tiefen *E*, das er in reinem und kräftigem Ansatze hat, durch zwei Octaven mit einer Coloraturfertigkeit hinaufgeht, deren Correctheit nichts zu wünschen übrig lässt, und dann am Ende mit einem täuschenden und ganz wohlklingenden Sopran-Falset eine Primadonna-Arie singt. Als berühmtester eigentlicher Pulcinell gilt jetzt Petitti, der auch noch durch improvisirte Witze glänzen soll. Uebrigens gehen dem Fremden eine Menge von diesen Späßen verloren, denn man mag noch so gut des Italiänischen mächtig sein, diesem neapolitanischen Volks-Dialekte ist man nicht gewachsen, da selbst die Italiänner aus Toscana und aus Piemont Mühe haben, ihn zu verstehen.

Ein Hauptreiz meiner Reise nach Italien war der heisse Wunsch gewesen, in Rom die Gesänge der päpstlichen Capelle in der Charwoche zu hören und die Kirchenmusik in der Hauptstadt des Kirchenstaates zu studiren.

Der erste Eindruck davon war für mich eine grosse Enttäuschung. Hätte ich gleich nach den Aufführungen am Mittwoch, Donnerstag und Freitag der Charwoche diesen Eindruck geschildert, so hätte ich nichts Anderes sagen können, als dass ich aus Verdruss, den gregorianischen Gesang viel nachlässiger und roher ableiern zu hören, als in Frankreich, die Sixtinische Capelle verlassen habe, um mich durch das Anschauen der Denkmale der Malerei und Architektur zu erholen und zu erfrischen; dass ich, empört, Palestrina's und seiner Zeitgenossen

Werke tact- und ausdruckslos und sogar unrein singen zu hören, mich zur Betrachtung des jüngsten Gerichtes von Michel Angelo geflüchtet habe, eines Werkes, das, obwohl es von der Zeit gelitten, doch überall noch das Gepräge des Genius trägt. Wie anders ist es mit den Werken des Musikers! Der Genius des Componisten ist der Behandlung seiner Dolmetscher überantwortet. Wie oft hat er die grösste Mühe, bei seinem Leben würdige zu finden, was kann man für ihn drei Jahrhunderte nach seinem Tode erwarten?

Dennoch hoffte ich für Palestrina; ich sagte mir, dass die Tradition doch nicht unterbrochen worden sei, und dass die Kirche, wenn sie nur wolle, die Mittel und die Macht habe, die Tradition zu retten, dass die Sänger der päpstlichen Capelle die Erinnerung an ihn bewahrt haben müssten, und dass das Local helfe, das Ideal von dem Eindruck der heiligen Klänge, das man sich gebildet, zu verwirklichen. Das Letztere ist nun allerdings der Fall; aber was hilft das, wenn die Sänger falsch singen, schlecht dirigirt werden und die moralische und geistige Bedeutung der Töne nicht ahnen? Hier und da, aber nur sehr selten, tauchten einzelne augenblickliche Schönheiten des Gesamtklanges oder einer einzelnen Stimme auf, und diese Momente konnten allenfalls eine Idee von dem geben, was der Gesang der Sixtina früher gewesen sein mag.

Eine sehr schöne Composition war eine Passion von Vittoria; die Erzählung des Evangelisten ist einem Tenor, die Worte Jesu einer Bassstimme gegeben, dazwischen Chöre der Juden. Das Einfache und Erhabene dieses Werkes ist bewundernswerth. Wenn die Sänger nur einen Funken von Verständniss und Gefühl für das hätten, was sie vortragen! Dabei fallen die Fermaten und Cadenzen, welche sie anbringen, auf; auf den ersten Augenblick kommen sie uns lächerlich vor, indessen führen sie dieselben manchmal so gut aus, dass man sich daran gewöhnt, und sie behaupten, diese Schnörkel hätten sie durch Tradition überliefert bekommen. Sie singen übrigens auch diese Verzierungen nur materiel genommen gut; von tiefer empfundenem Ausdrucke ist auch dabei nicht die Rede. Die Compositionen aber sind der Art, dass ihre religiöse Wahrheit und ihre eigenthümliche Harmonisirung auch durch die Schleier der Ausführung hindurch einen merkwürdigen Eindruck macht. Wenn sie stellenweise rein und schön gesungen werden, so ist es, bei der wunderbaren Akustik der Capelle, als wenn man eine himmlische Musik hörte: nur schade, dass man dann aber durch Fehler, die kaum Anfängern zu verzeihen sind, plötzlich wieder aus den Wolken auf die Erde fällt. Einen Capellmeister hat die Capelle nicht, der älteste Bassist

führt den Tactstock, aber kein Mensch bekümmert sich um ihn. Die Capelle hat 30 bis 32 Mitglieder.

Was ich gehört habe, waren eine fünfstimmige Lamentation von Palestrina, das *Miserere* von Baïni; am Donnerstag die beiden *Miserere* von Allegri und von Bai, welche die Sänger so durch einander werfen, dass sie erst einen Vers des einen, dann einen Vers des anderen und so fort singen; dann die prächtigen Improperien von Palestrina, die oben erwähnte Passion von Vittoria und ein *Miserere* von Mustapha, dem ersten Sopranisten der Capelle, einem achtunddreissigjährigen tüchtigen Musiker, der auch die Soli in Allegri's *Miserere* stellenweise recht schön singt. Er und sein Bruder, der Bassist, sind geborene Türken.

Ausser in St. Peter wird fast in allen den 377 Kirchen und Capellen von Rom während der Charwoche Musik gemacht. Von eigentlichem Orgelspiel ist nicht die Rede, die meisten Orgeln, selbst in der Peterskirche, sind klein und schlecht; bei grossen Processionen spielt das Musikcorps der Schweizergarde oder das der Gensd'armes in der Kirche, zuletzt von einer der Galerien in der Kuppel herab, was allerdings durch die Grösse und Weite des prachtvollen Gebäudes einen eigenthümlichen Effect macht. Indess muss man gestehen, dass der allgemeine Eindruck, den man aus der Kirche mit hinausnimmt, kein erbaulicher ist, weder durch die Musik, noch durch das Ceremoniel, welches für nordländische Katholiken gar zu theatralisch ist und in der Andacht stört.

Die beiden Operntheater in Rom, Apollo und die Argentina, sind von keiner Bedeutung und werden von San Carlo, Scala, Fenice (in Venedig) und selbst von vielen in den kleineren Städten übertroffen. Auffallend für den Fremden sind die Serenaden, die hier noch sehr im Schwunge sind und Einen recht daran erinnern, dass man in Italien ist. Ausser dem Gesange von stets hübschen, wohlklingenden Stimmen spielen die Guitarre und die Mandoline, mit einem zugespitzten Federkiel gespielt, die Hauptrollen; aber auch förmliche Abendmusiken kleiner Orchester unter freiem Himmel sind nicht selten.

Im Ganzen kann man nicht anders sein Urtheil über Rom in musicalischer Beziehung abschliessen, als durch den Ausspruch, dass die Tonkunst daselbst im Verfalle ist. Bildhauer, Baumeister, Maler finden hier zur Belehrung, Anregung und Begeisterung herrlichen Stoff: was aber die Musiker hier sollen, begreift man nicht. Und doch hält man in Paris an dem alten Zopfe fest, die gekrönten Preisbewerber der Akademie der Musik auf Staatskosten nach Rom zu schicken, während sie in Deutschland und in Paris selbst viel mehr lernen können, als in Italien!

### Aus Löwen in Belgien.

Der katholische Congress zu Löwen hatte im Jahre 1864 beschlossen, ein Preis-Ausschreiben für eine vierstimmige Vocalmesse mit Orgelbegleitung nebst Graduale, Offertorium und einem Motetto zu erlassen. Componisten aller Länder konnten sich um die Preise bewerben: 1. Goldene Medaille und 1000 Frs. — 2. Vergoldete Silber-Medaille und 500 Frs. — 3. 250 Frs.

Es waren bis zum End-Termine (den 1. Juni 1866) nicht weniger als 76 Partituren eingesandt worden, und zwar aus Belgien, Frankreich, England, Oesterreich, Preussen, Baiern, Würtemberg, deutschen Herzogthümern, Italien, Rom, Spanien, Holland.

Zu Preisrichtern waren eingeladen und hatten sich in den Tagen vom 18. bis 20. Juli zu Löwen eingefunden für Belgien die Herren Fétis, Souber (Director des Conservatoriums zu Lüttich), Gevaert, Canonicus de Vroye von Lüttich als Präsident der Jury. Für Frankreich die Herren Hector Berlioz, J. d'Ortigue, Saint-Saëns, Ed. Batiste. Für Deutschland die Herren Ferd. Hiller, Damke, Ferd. Kufferath. Für Holland Herr Verhulst. Für England Herr Pfarrer Maher aus London.

Unter den 76 eingegangenen Arbeiten wurden 19 als bewerbungsfähig und berücksichtigungswert anerkannt. Wie man sich erzählt, soll indess auch unter diesen keine auf ein absolutes Urtheil vollkommener Befriedigung unbeanstandete Ansprüche gehabt haben. Die Jury einigte sich jedoch bald darüber, dass unter den vorliegenden Partituren der erste Preis einer Messe u. s. w. gebühre, als deren Autor die Öffnung der Devise Herrn Eduard Silas aus Holland, Organisten an einer katholischen Kirche zu London, offenbarte. Den zweiten Preis erhielt Herr Gottfried Preyer, Capellmeister an der St.-Stephanskirche zu Wien; den dritten Herr Johann Habert, Organist zu Gmünden in Oesterreich. — Die Jury bedauerte, dass die Arbeit mit der Devise: *Soli Deo gloria*, nicht berücksichtigt werden konnte, weil sie nur eine Messe ohne Graduale u. s. w. enthielt, folglich den Voraussetzungen des Programms nicht vollständig entsprach.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Dieser Tage hatten wir Gelegenheit, Miss Victoria Rosenfeld aus Manchester, eine der besten Pianistinnen, die aus dem hiesigen Conservatorium hervorgegangen, in einem Privatcirkel zu hören. Die junge Dame hat ein bedeutendes musicalisches Talent, das sich auch in den musikwissenschaftlichen Studien gezeigt hat, für das Clavierspiel schon jetzt zu einem hohen Grade von technischer Abrundung mit schönem Anschlage entwickelt, wobei es dem Vortrage keineswegs an Ausdruck und verständiger Schat-

tirung fehlt, so dass wir ihr eine glückliche Künstler-Zukunft prophezeien können und sie mit den besten Wünschen dafür in ihre Heimat begleiten.

**Ems.** Nach der Nummer 61 des in Ems erscheinenden „l'Eté“ vom 23. d. Mts. haben die Durchmärsche und die Anwesenheit preussischer Heer-Abtheilungen eben so wenig die Cur der Bade- und Brunnengäste, als die Geselligkeit gestört; alle Nachrichten vom Gegentheil und von den Schrecken, die man hier ausgestanden, werden für baare Erfindungen erklärt, und die Fremdenliste weist in letzter Woche in der That die Zunahme von Gästen aus Russland, Galizien, Frankreich und England nach.

Ungeachtet der ungünstigen Zeitverhältnisse ist der Bau des neuen Theaters in Leipzig nicht unterbrochen worden. Die Hauptfronte ist nach dem Augustusplatze gerichtet, und bildet der ganze Bau eigentlich eine Gruppe von drei Gebäuden, welche zusammen eine Fläche von 51,980 Quadratfuss bedecken, wobei aber der von dem Terrassenbau, den Veranden u. s. w. eingenommene Raum noch nicht mitgerechnet ist. Das höhere Mittelgebäude ist das eigentliche Theater. Es hat 160 Fuss Breite und 300 Fuss Länge. Vier geräumige Treppenhäuser vermitteln den Eingang in die Zuschauerräume. Das Auditorium selbst fasst in Parquet, Parterre, Parterre-Logen und vier Rängen, wovon der zweite nur durch Logen gebildet wird, deren sich auch im ersten befinden, in Summa 2000 Personen. Die Form des Zuschauerraumes ist die in der Neuzeit am meisten bewährte eines Halbkreises mit angesetztem, sich wenig verjüngenden, aber tiefen Proscenium. Die Bühne ist so geräumig, dass auch grosse Volksscenen und Kämpfe mit zahlreichem Personale darauf in Scene gesetzt werden können; sie misst 7566 Quadratfuss. Die Bühnenöffnung ist 51 Fuss breit und 48 Fuss hoch. Der Bühnenraum selbst aber ist Behufs ungebrochener Aufziehung der Hinter- und Zwischengardinen über 100 Fuss hoch, und unter ihm befinden sich 30 Fuss hohe Räume für Versenkungen, Maschinenräume u. dgl.

Der Tenorist Dr. Liebert, früher am Stadttheater in Köln engagirt, ist am 11. d. Mts. zu Chemnitz im Armenhause gestorben.

Vieuxtemps' Villa bei Frankfurt am Main ist zu verkaufen. Er will fortan in Paris wohnen.

Der König von Baiern hat dem Abbé Liszt das Gross-Comthurkreuz des St.-Michaels-Ordens verliehen.

**Wien.** In dem Zustande unserer mit wahrer Selbstaufopferung thätigen Bühnen hat sich auch in der abgelaufenen Woche nichts geändert. Im Gegentheil, die augenblicklich eingerissene Agonie des Publicums, die nur eine rasche Wendung der unglückseligen Kriegsverhältnisse ändern könnte, hat vielmehr zugenommen. Der Besuch der Theater blieb ein äusserst schwacher.

(W. Bl. f. Kunst.)

Wiener Musik-Zeitungen vom 3. Juli (!) brachten noch die Nachricht, dass in den beiden Theatern in Graz die Kunde von einer gewonnenen Schlacht der österreichischen Nordarmee mit endlosem Jubel aufgenommen worden; eben so im deutschen Landestheater zu Prag!

Der berühmte französische Horn-Virtuose Vivier, dem man bekanntlich, jedoch mit Unrecht, die Erfindung des Kunststückes, mehrstimmige Sätze zu blasen, zuschreibt, hat kürzlich in Brüssel concertirt und eine scharfe Beurtheilung gefunden. Sein Ton sei schwach und unschön und nur durch den Missbrauch, den er mit vorwiegender Benutzung der gestopften Töne treibt, einiger Maassen maskirt. Wenn nach einer langen Reihe erstickter Klänge ein offe-

ner Ton erscheine, dann klinge er allerdings verhältnissmässig kräftig. Im Grunde sei aber sein ganzer Vortrag höchst manierirt und eine widerwärtige Gefülsheuchelei.

\* Ueber den Wettstreit von Männer-Gesangvereinen in Lüttich bei Gelegenheit der dortigen National-Festlichkeiten geht uns von competenter Seite das Urtheil zu, dass die dort aus Belgien und dem nördlichen Frankreich versammelten Vereine durch präcise und fein ausgearbeitete Vorträge einen ausserordentlichen Fortschritt in der Gesangskunst offenbart haben, der von angestrengtem Fleisse und ernsten Studien zeugt. Der Verein von Arras im nördlichen Frankreich könne sich mit den besten deutschen Vereinen messen; er erworb einen doppelten Preis. Bei dem *prix d'excellence* konnte er den Bedingungen des Programms gemäss nicht mit concurriren: dieser Preis wurde dem Vereine des *Artisans réunis* von Brüssel zuerkannt, welcher ebenfalls recht gut sang, aber keinen Mitbewerber in den Schranken des Kampfplatzes hatte.

**Paris.** Zum ersten Male sind als Preise in den Communalschulen auch musicalische Werke vertheilt worden, z. B. Mendelssohn's „Elias“, Beethoven's „Ruinen von Athen“, Méhul's „Joseph“ u. s. w.

Alfred Jaell hat sich auf seiner Rückkehr von London, wo er neue Lorbern geärmert, einige Tage hier aufgehalten und geht von hier nach Spa.

Der überaus fruchtbare und durch das frische Colorit seines Stils mit Recht beliebte Schriftsteller Mery, Dichter, Novellist, Romanschreiber, Dramatiker u. s. w. ist am 17. Juni, 68 Jahre alt, in Paris gestorben. Für die Oper hat er das Buch der Semiramis, Herculaneum, Erostrate, Maître Wolfram und zuletzt Don Carlos nach Schiller (Manuscript für Gounod) geschrieben. Unter seinen Gedichten hat *Napoléon en Egypte* seiner Zeit grossen Erfolg gehabt. Er besass ein ganz besonderes Talent für Versbau und Reim.

Der rühmlichst bekannte Componist Gevaërt gibt unter dem Titel: *Les Gloires de l'Italie*, eine Sammlung von italiänischen Compositionen aus dem siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert heraus, wovon die erste Lieferung in Paris erschienen ist. Sie enthält Arie von Giulio Caccini (1600), Cantate von Carissimi (1650), Duett von Stradella (1675), Solo-Cantate von Scarlatti (1700), Arioso von Jomelli (1750), Aria buffa von Cimarosa (1778). Je vier Lieferungen bilden einen Band. Die Clavierbegleitung ist von Gevaërt. Jede Lieferung kostet 5 Frs.

## Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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, Höhle Nr. 1.

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.

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.