

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 17.

KÖLN, 29. April 1854.

II. Jahrgang.

## Zur Geschichte des *Stabat Mater* von Rossini.

Im Jahre 1832 machte Rossini eine Reise in Spanien. Der bekannte Banquier Aguado in Madrid, der mit ihm in den freundschaftlichsten Verhältnissen stand, sagte ihm eines Tages: „Lieber Rossini, du könntest mir einen grossen Gefallen thun. Der Abt Varela, ein Geistlicher, der hier in Madrid eine sehr einflussreiche Stellung hat, möchte gar zu gern eine Kirchenmusik von deiner Composition haben. Willst du nicht ein *Stabat Mater* schreiben? Er ist der Mann, deine Arbeit anständig zu belohnen; du brauchst ihm nur das Werk zu widmen und die Aufführung desselben in einem Kloster zu erlauben.“

Rossini reis'te nach Paris zurück und sandte zwei Monate darauf dem Abte Varela ein *Stabat Mater*. Aguado überschickte ihm im Namen desselben eine goldene Dose von fünftausend Francs an Werth.

Fast zehn Jahre später, im Jahre 1841, kündigte ein pariser Musik-Verleger (Aulagnier) die Herausgabe eines *Stabat Mater* von Rossini an, dessen Manuscript er als Eigenthum von den Vollstreckern des Testamentes des Pater Varela in Madrid an sich gebracht habe. Die Thatsache war richtig, und der Verleger handelte in gutem Glauben; allein es entstand die Frage, ob die Widmung eines Musikstückes neben dem Rechte des Besitzes des Original-Manuscriptes, welches nicht zu bestreiten sein dürfte, auch ein Recht zur Herausgabe und zur Aufführung gebe.

Rossini fuhr bei der Kunde von der beabsichtigten Veröffentlichung seines Werkes gar gewaltig auf. Was ihn vor Allem beunruhigte, war das Bewusstsein, dass jene Partitur nur zur Hälfte aus seinem Geiste und seiner Feder geflossen war; er hatte nur sechs Nummern derselben componirt, alles Uebrige war von Tadolini, dem damaligen Chor-Director der italiänischen Oper in Paris! Die Orchester-Begleitung erklärte er ebenfalls für schwach und viel zu einfach; ja, es mochte die Instrumental-Bearbeitung grösstentheils oder vielleicht ganz und gar ebenfalls von Tadolini herrühren.

Rossini war also wüthend und schrieb auf der Stelle an seinen Verleger Troupenas in Paris, dass er das missgestaltete Werk, das man auf seinen Namen herausgeben wollte, gänzlich umarbeite, und bevollmächtigte ihn, durch alle gesetzlichen Mittel die Herausgabe und die Aufführung des alten *Stabat Mater* zu verhindern, welches er vor Jahren dem Pater Varela gewidmet habe. Sein Brief ist in mehrfacher Hinsicht interessant:

„Lieber Freund! Ich habe Ihren Brief vom 16. d. erhalten und will sogleich daran gehen, mein *Stabat Mater* zu metronomisiren, wie Sie es wünschen. In einem letzten Schreiben an mich beruft sich Herr Aulagnier auf die Abschrift in seinem Besitze und droht mir mit einem Processe; er behauptet, dass das Geschenk, welches ich von dem ehrwürdigen spanischen Pater erhalten, so gut wie ein Kauf-Contract sei, der ihm abgetreten worden. Das macht mir viel Spass. Er droht auch, jenes *Stabat Mater* in einem Monster-Concerte aufführen zu lassen. Sollte so etwas ins Werk gehen wollen, so gebe ich Ihnen hiermit ausdrückliche und unbeschränkte Vollmacht, durch die Gerichte und die Policei die Aufführung eines Werkes zu hindern, in welchem nur sechs Nummern von meiner Composition sind.

„Mit derselben Post erhalten Sie noch drei Stücke, die ich in Partitur gesetzt habe; es fehlt nun nur noch der Schluss-Chor, den ich Ihnen in nächster Woche schicken werde. Machen Sie aber nicht zu viel Aufhebens in den Zeitungen (*Tâchez de ne pas trop blaguer dans les journaux*) über den Werth meines *Stabat*; denn wir müssen uns hüten, dass man uns beide nicht mit dem Rücken ansieht\*). — Sie müssen übrigens wissen, dass ich dem Herrn Aulagnier in meiner Antwort geschrieben habe, dass ich nie einen Verkaufs-Contract mit dem spanischen Pater abgeschlossen, sondern ihm das *Stabat* bloss gewidmet habe, und dass die meisten Nummern gar nicht von mir sind, und dass ich gesonnen bin, jeden Ver-

\*) Viel kräftiger im Original: „car il faut éviter que l'on se f... de vous et de moi.“

leger in Frankreich oder im Auslande, der Spitzbüberei treiben wollte, bis in den Tod zu verfolgen.

„Bologna, den 24. September 1841.

„Giacomo Rossini.“ \*)

Der Componist schloss zu gleicher Zeit einen Contract ab, durch welchen er das *Stabat Mater* für 6000 Francs an Troupenas & Comp. verkaufte.

Indess wurde der andere Verleger klagbar, und der Process kam in Gang.

Es galt jetzt, die Composition zunächst in kleinen, aber einflussreichen Kreisen hören zu lassen. Das geschah; das Gerücht verbreitete die Nachricht von dem Vorhandensein einer kirchlichen Composition von Rossini, und der Process, von dem die Zeitungen aller Gattungen wiederhallten, trug nicht wenig dazu bei, die Erwartung zu spannen.

Dennoch vergingen wieder zwei Monate, ohne dass eine Aufführung zu Stande kam, bis sich die Speculation der Sache bemächtigte. Die Gebrüder Escudier, Herausgeber der *France Musicale* und Musik-Verleger, kauften dem Herrn Troupenas das Recht der Aufführung des *Stabat Mater* in Paris während dreier Monate für 8000 Frcs. ab.

Die Directoren der komischen und der italiänischen Oper wollten sich jedoch auf keine Genossenschaft Behufs der Aufführung einlassen und verweigerten ihre Häuser. Es blieb nichts Anderes übrig, als dem Impresario der Italiäner, Herrn Dormoy, das Haus abzumiethen und sich zur Aufwendung sämmtlicher Kosten, welche sich auf 8000 Frcs. beliefen, zu entschliessen.

Von den ausführenden Künstlern interessirte sich vorzüglich Tamburini dafür; er brachte die Damen Giulia Grisi und Albertazzi und den Tenor Mario dahin, dass sie mit ihm die Soli übernahmen.

Zu den Proben wurde Niemand zugelassen, aber Chor und Orchester wurden durch dieselben für das Werk eingenommen, und ganz Paris sah der Aufführung wie einem Ereignisse entgegen.

Am 7. Januar 1842 fand sie Statt in der *Salle Ventadour*, Nachmittags um 2 Uhr. Der Erfolg, bei gedrängt vollem Hause, war ausserordentlich; der Name Rossini's wurde mehrere Male gerufen, das *Inflammatum*, das Quartett ohne Begleitung: *Quando corpus morietur*, und das *Pro peccatis* wurden zweimal verlangt.

Die italiänische Oper hatte bis dahin schlechte Geschäfte gemacht; das *Stabat* konnte die Direction retten.

Dormoy beschwor die Herren Escudier, ihm ihr Aufführungsrecht abzutreten, mochte auch wohl mit Entziehung des Saales für die Folge drohen — kurz, er zahlte 28,000 Frcs., und der Handel war mit einem reinen Gewinne von 12,000 Frcs. für die Gebrüder Escudier geschlossen.

Das Werk wurde in der Saison vierzehnmal aufgeführt und brachte über 150,000 Frcs. ein.

Mittlerweile entschied sich auch der Process. Der Kläger wurde mit seinen Ansprüchen abgewiesen und der Verleger Troupenas als einziger und rechtmässiger Besitzer der Partitur Rossini's anerkannt.

Dafür aber begann nun der noch lebhaftere Streit in den kritischen Blättern; die Angreifer liessen keine gute Note an dem Werke, nannten den Stil opern-, ja, vaudevillmässig — die Vertheidiger fuhren über jene als dumpfe Puritaner, als Pedanten her, welche keine Ahnung von göttlicher Melodie hätten — *et adhuc sub iudice lis est*.

Es ist nicht unser Zweck, diesen Streit wieder aufzunehmen, auch ist das — wenigstens für Deutschland — kaum nöthig. Wir wollten nur an einem Beispiele zeigen, wie interessant zuweilen das Schicksal geistiger Producte ist, und zugleich unsere Leser einen Blick in das musicalisch-mercantile Getreibe auf dem grossen Markte zu Paris thun lassen. Rossini betrügt mit der grössten Gemüthsruhe den Abt Varela in Spanien durch unechte Waare und lässt sich die echte — vorausgesetzt, dass sein Gewissen ihn bewogen habe, jede Spur von Tadolini in seinem Werke wirklich zu vertilgen — mit 6000 Frcs. bezahlen, während er mit Behagen eine Prise aus der Fünfstausendfrankendose des ehrwürdigen Paters nimmt, der glücklicher Weise unter der Zeit gestorben ist. Dessen Erben versilbern die Waare wieder als echt, wodurch dieselbe zum dritten Male bezahlt wird; am Ende aber gewinnt Troupenas, ausser dem späteren Ertrag aus dem Verlage des Werkes, für den Augenblick 2000, Escudier 12,000, Dormoy 100,000 Frcs. — und Aulagnier hat das Vergnügen, zuzusehen und die Handschrift eines unechten Werkes von Rossini durch eine namhafte Kaufsumme und tüchtige Zahlung von Gerichtskosten an sich gebracht zu haben.

### Zur Frage über den katholischen Kirchengesang.

Unsere Zeit hat bekanntlich die Frage ins Leben gerufen, ob die neuere Kirchenmusik mit ihrem dramatischen Charakter dem Gottesdienste der katholischen Kirche angemessen sei, oder nicht vielmehr eine Rückkehr zu dem

\*) Das Original in der *France Musicale*, Paris, 16 Avril 1854, Nr. 16.

einfachen Choralgesange und der geistlichen Musik der alten Italiäner, Franzosen und Niederländer nothwendig und der Bestimmung des musicalischen Elementes, als eines wesentlichen Theiles des Cultus, einzig würdig sei. In Italien selbst scheint diese Frage bis jetzt die katholischen Gemeinden, und namentlich die Geistlichkeit, weniger zu bewegen, als dies im westlichen Deutschland und in Frankreich und Belgien der Fall ist; wir lesen im Gegentheil von kirchlichen Compositionen lebender italiänischer Meister (z. B. einem *Requiem* von de Liguoro, welches zu Neapel und neuerdings in Paris aufgeführt worden ist und ein gewisses Aufsehen erregt hat), welche ganz und gar der neueren Schule, namentlich auch in Bezug auf glänzende Instrumentirung, huldigen.

In Frankreich dagegen hat dieselbe Frage eine rege und durch die Einwirkung verschiedener hoher Prälaten bereits weit verbreitete und tiefer eingreifende Theilnahme erregt, und J. d'Ortigue, ein Musik-Gelehrter von Ruf, hat so eben ein Buch herausgegeben, welches die volle Aufmerksamkeit eines jeden verdient, der diesen für die Kirchenmusik so wichtigen Streit mit Ernst verfolgt. Es führt den Titel:

*Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes.*

Der Grundgedanke und die Haupt-Tendenz dieses Werkes spricht sich in dem vorgedruckten Motto aus: „*Revertimini vos ad fontem Sancti Gregorii, quia manifeste corruptistis cantilenam ecclesiasticam.*“ (Kehret zur Quelle des heiligen Gregorius zurück, dieweil ihr offenbar den kirchlichen Gesang verdorben habt.)

Seit mehr als zehn Jahren hat sich der Verfasser mit Studien und Nachforschungen, theils theoretischen, theils historischen und bibliographischen, über seinen Gegenstand beschäftigt, eine Menge alter Messbücher und Liturgieen auf- und durchgestöbert, ältere, selten gewordene Werke über gregorianischen Gesang u. s. w., namentlich französische, z. B. von dem gelehrten Benedictiner Jumillac, vom Abbé Lebeuf, von Gabriel Nivers u. A., nicht nur gelesen, sondern der Hauptsache nach ausgezogen und diese Auszüge seinem Buche einverleibt — und das alles mit einer Geduld und Beharrlichkeit, wie man sie mit einer solchen Einsicht und Wissenschaft vereinigt nur sehr selten bei den Schriftstellern unserer Tage antrifft. Zu bedauern ist nur, dass derselbe die Arbeiten der Deutschen, z. B. Winterfeld's, auf diesem Felde nicht gekannt zu haben scheint.

Herr von Ortigue ist seinen eigenen Weg gegangen, und eben desshalb unterscheidet sich sein musicalisches Lexikon ganz und gar von den bisher vorhandenen ähnlichen Werken, welche den ganzen musicalischen Stoff encyclopädisch behandeln. Ortigue hat sich beschränkt, und entfernt sich eben dadurch gar sehr von dem modernen literarischen Geiste seiner Landsleute, welcher in der Regel Alles umfassen und Alles popularisiren will. Was daher von allgemein musicalischen Artikeln in dem Werke vorkommt, ist nicht von besonderer Bedeutung; von desto grösserer Wichtigkeit aber die Bearbeitung aller in die Specialität der Kirchenmusik einschlagenden Rubriken.

Es enthält nicht nur eine vollständige Theorie des gregorianischen Choralgesanges, sondern aller musicalischen Systeme des Mittelalters. Ferner nimmt die Auseinandersetzung und historische Entstehung der liturgischen Gebräuche einen grossen Raum ein, und die Artikel: *Antiennes, Chantre, Enfans de chœurs, Proses*, etc. beweisen, mit welchem Eifer und welcher Ausdauer der Verfasser die Kirchen-Archive der Kathedralen von Paris, Rouen, Rheims, Orleans, Tours, Angers, Lyon u. s. w. durchforscht hat. Durch das ganze Werk zieht sich der Grundgedanke, den wesentlichen Unterschied ins Licht zu stellen, der zwischen der modernen Kirchenmusik und dem eigentlichen geistlichen Gesange existirt, und der Verfasser gehört zu denjenigen, welche der neueren Musik geradezu die Fähigkeit absprechen, das religiöse Gefühl in seiner ganzen Erhabenheit auszudrücken. Er entwickelt seine Ansichten darüber zwar überall, besonders aber in den Artikeln *Philosophie de la Musique* und *Tonalité*, wo er dieses Thema mit vieler Klarheit und Wärme behandelt.

Wenn wir selbst auch durchaus anderer Meinung sind, so erkennen wir doch gern die Arbeit des Herrn von Ortigue als einen trefflichen Beitrag zur Geschichte des Kirchengesanges in Frankreich an und als eine wichtige Sammlung von Materialien und Ideen zur Aufklärung der gedachten Streitfrage, deren Entscheidung übrigens wohl niemals zu Stande kommen dürfte, da das religiöse Gefühl, und noch mehr die Anregung und Nahrung desselben durch äussere sinnliche Eindrücke, stets Sache der Subjectivität bleiben wird, die sich weder durch hierarchische Maassregeln noch durch philosophische Raisonnements ertöden lässt.

Aus Breslau.

Den 15. April 1854.

Wenn lange bestehende, in fest begränzter Thätigkeit sich bewegende Institute kaum Stoff für die Besprechung

interessanter Neuigkeiten darbieten, überhaupt aber naturgemäss ganz ausserhalb aller Beachtung derer liegen, welche die Werke älterer Meister zur abgethanen Musik zählen und ihre Belebung für eine ganz nutzlose Beschäftigung halten, so erklärt sich der Mangel jeder Erwähnung der hiesigen Sing-Akademie in den Berichten über die musicalischen Bestrebungen unserer Stadt und Provinz von selbst. Auswärtigen Freunden und Gleiches erstrebenden Kunstgenossen bin ich jedoch ein Lebenszeichen des genannten Instituts schuldig, und stelle als solches beim Abschlusse des Winter-Semesters die im verflossenen Jahre von Ostern 1853 bis daher veranstalteten Aufführungen des mich umgebenden Kreises übersichtlich zusammen. Sie werden ohne alle weiteren Bemerkungen so dessen Absicht, als Thätigkeit bekunden.

1. Am 18. Juni 1853. Zum Stiftungsfeste der Sing-Akademie:

- a. Cantate von J. S. Bach: „Ach Gott, wie manches Herzeleid“.
- b. Anthem von Händel: „Kommt her, lasst uns singen unserm Gott“.
- c. Doppelchor von J. S. Bach: „Nun ist das Heil und die Kraft“ etc.

Hierzu das Programm mit einer Einleitung versehen.

2. Am 21. October 1853. Trauerfeier der Sing-Akademie:

- a. Versette von J. Fr. Reichardt: Trauer um die Trauernden.
- b. Cantate von J. S. Bach: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“.
- c. Cantate von J. S. Bach: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“.
- d. Mozart, *Requiem* und *Dies irae*

3. Am 19. November 1853. In der Aula Leopoldina: Paulus, Oratorium von Mendelssohn-Bartholdy.

4. Am 17. December 1853. Weihnachts-Feier im Musiksaale der Universität:

a. Choräle:

- 1) Wachet auf, ruft uns die Stimme. Original-rhythmisch, von Mich. Prätorius.
- 2) Den die Hirten lobten sehre, von Mich. Prätorius. Der Mus. Sion. entnommen. In drei Bearbeitungen: 1. 4 Soprane, Soli und Chor; 2. 2 Soprane, Alt- und Tenor-Soli; 3. Chor und Tenor-Solo.

b. Der Messias von Händel. 1. Theil. (Nach der Original-Partitur mit Orgel.)

5. Am 11. März 1854. (Wegen Hindernisse durch Krankheitsfälle musste diese für den 25. Februar festgesetzte Aufführung bis zu dem genannten Tage verschoben werden.) Im Musiksaale der Universität:

Erste Abtheilung:

- a. Ouverture zu Idomeneo von Mozart.
- b. Sopran-Arie mit obligatem Pianoforte von Mozart (*Non temer, amato bene*).
- c. Phantasie von L. van Beethoven für das Fortepiano, Orchester und Chor.

Zweite Abtheilung:

*Il Davidde penitente* von Mozart. (Das einleitende Programm besonders abgedruckt.)

6. Am 1. April 1854. In der Aula Leopoldina: Die Jahreszeiten von J. Haydn.

7. Am 14. April 1854. Charfreitags-Feier im Musiksaale der Universität:

Der Tod Jesu von Graun.

Der aus den Koryphäen der Sing-Akademie gebildete Musicalische Cirkel für Hausmusik hat in diesem Winter nur zwei Soireen veranstaltet:

1. Am 24. Januar 1854.

Erste Abtheilung. Nachtlid von Mendelssohn (vierstimmig); Mondliedchen von Taubert (zweistimmig); Minnelied von Mendelssohn (vierstimmig); Auftrag von Abt (einstimmig); Des Finken Gruss von Taubert (zweistimmig); Gruss von Mendelssohn (vierstimmig); Das Wirthshaus [aus Schubert's Winterreise] (einstimmig); Duett aus Iphigenie in Tauris von Gluck (Orest und Pylades); Frühlingslied von Mendelssohn (vierstimmig). (NB. Die Lieder von Mendelssohn nach der Bearbeitung von J. Stern.)

Zweite Abtheilung, Die Heimkehr aus der Fremde, Oper von Mendelssohn.

2. Am 17. März 1854.

Erste Abtheilung. Andenken von Mendelssohn (vierstimmig); Wiegenlied („Sonn' hat sich müd' gelaufen“) von Taubert (einstimmig); Lob des Frühlings von Mendelssohn (vierstimmig); Terzett zu *La villanella rapita* von Mozart (*Mandina amabile*); Hirtenlied von Mendelssohn (vierstimmig); Arie aus Die Entführung von Mozart („O wie ängstlich, o wie feurig); Die Waldvöglein von Mendelssohn (vierstimmig); Terzett von Beethoven („*Tremate, empi, tremate*“).

Zweite Abtheilung. Aus Olympia von Spontini (Act 2, Scene 1, 2 und 3); aus Iphigenie in Aulis von Gluck (Act 2, Scene 1, 2, 3 bis inclusive „Du Gott der Ehe, hör“).

Meine Gönner und Freunde können auf meine sich gleichbleibende Thätigkeit rechnen, so lange meine Kräfte dazu ausreichen.

Joh. Theod. Mosewius.

#### Nachschrift der Redaction.

Bravo! *Facta loquuntur!* — Sie sagen: „Ihre Freunde“, hochverehrter Herr Doctor? Gut; erlauben Sie uns aber, den Kreis derselben weiter zu ziehen, als Ihre Bescheidenheit es thut; denn alle Freunde der classischen Musik, alle Künstler und Kunstgönner, welche noch an „die alten Götter“ glauben, sind Ihre Freunde und rechnen mit Zuversicht auf die fort und fort segensreich wirkende Thätigkeit des trefflichen Erläuterers der Matthäus-Passion. Und seien Sie überzeugt, es gibt dieser Altgläubigen in deutschen Landen, Gott sei Dank! noch die Menge. Lassen wir die breitmäuligen Gesellen in den literarischen Sümpfen unserer Zeit sich nur ausquaken. Wohl dem, den diese Propheten nicht verkündigen und den die Ignoranten ignoriren!

L. B.

#### Dorn's Nibelungen \*).

Erlauben Sie mir, verehrtester Herr Redacteur, einige fragmentarische Bemerkungen über Dorn's neueste Oper, wengleich Ihr geschätzter Herr Correspondent von hier Ihnen ohne Zweifel auch schon darüber berichtet haben wird.

Den ganzen Inhalt der Nibelungen in ein Opern-Gedicht zusammen zu drängen, ist jedenfalls ein verfehelter Gedanke. Selbst für eine Tragödie ist der Stoff viel zu reich, geschweige denn für eine Oper, wesshalb denn auch bis jetzt keine einzige dramatische Bearbeitung desselben in unserer Literatur durchgedrungen ist. An Versuchen hat es nicht gefehlt: von F. Rudolf Hermann in drei Abtheilungen: Der Nibelungenhort — Siegfried — Chriemhildens Rache, Leipzig, 1819; von Joh. Wilh. Müller: Chriemhildens Rache, ebenfalls in drei Theilen, Heidelberg, 1822; Die Nibelungen von Raupach (1829), — und ganz neuerlich von Reinold Reimer: Chriemhildens Rache, Trauerspiel in Jamben, Hamburg, 1854.

Die meisten Bearbeiter haben richtig eingesehen, dass das tragische Element, welches für die Bühne passt, eigentlich nur im zweiten Theile des Heldengedichtes liegt, in dem Untergange der Burgunder. Ein Drama, welches den ganzen Inhalt geben will, zerfällt durch Siegfried's Ermordung nothwendig wenigstens in zwei Hälften und spaltet offenbar die Theilnahme des Zuschauers, oder lässt es vielmehr zu gar keiner rechten Theilnahme für einen oder zwei Haupt-Charaktere, wie sie die Tragödie verlangt, kommen. An diesem Radicalfehler leidet denn auch das Gedicht von Gerber zu Dorn's Musik, und Held Siegfried erscheint darin gar zu philisterrnässig; abgesehen davon, ist es mit Geschick gemacht und bietet musicalische Situationen dar, vielleicht hier und da einige, denen man zu deutlich ansieht, dass sie auf Musikstücke bestimmter Form berechnet sind.

Ob Richard Wagner der Mann dazu sein wird, den ungeheuren Stoff dramatisch zu bewältigen, müssen wir abwarten. Ich zweifle daran. Denn ein Nibelungen-Drama fordert Handlung, und diese zu schaffen, scheint nach den Proben im Tannhäuser und Lohengrin eben nicht seine Sache zu sein. Seine Trilogie, „Der Ring der Nibelungen“, soll dem Vernehmen nach ein Vorspiel, „Das Rheingold“, und drei musicalische Dramen: 1) Die Walküre, 2) Der junge Siegfried, 3) Siegfried's Tod, enthalten. Chriemhildens Rache wird dann wahrscheinlich noch einmal drei Opern liefern, so dass die vollständige Aufführung eine Woche, eine Wagner-Woche, erfordert, wozu ich dem Publicum der Zukunft viel Glück und viel Geduld wünsche.

Doch zur Musik. Dorn hat ihr vor Allem den deutschen Charakter zu bewahren gewusst, und zwar in einer Einheit, welche von dem Eklekticismus Meyerbeer's vortheilhaft absticht und vielleicht nur in mehreren Stellen der Partie des Hagen von Tronegg an die Manier dieses Componisten erinnert. Wenn ich aber von deutschem Charakter der Musik spreche, so schliesst dieses auch eine gewisse Seite dieses Charakters nicht aus, die so genannte gemüthliche, vielleicht richtiger gesagt: philisterhafte, von welcher Weber und auch Marschner sich fern halten, die aber durch das deutsche Gesangtreiben in den letzten Jahrzehenden mehr hervorgetreten ist, als es die höhere Tonkunst vertragen kann. Wenn man nun auch nicht sagen kann, dass Dorn's Musik in den grossen Scenen und den Gesamtstücken überall die Adlerschwinge entfalte, welche der Stoff verlangt, um sich auf die Höhe des altdeutschen Heldengedichtes zu heben, und dass die lyrischen Stellen,

\*) Wegen der Theilnahme, welche ein bedeutendes Opernwerk eines deutschen Componisten überall erregen muss, und des besonderen Interesses, welches am Rheine, wo Dorn's Wirksamkeit in gutem Andenken ist, für ihn herrscht, nehmen wir mit Vergnügen auch noch den obigen Bericht auf, der nicht von unserem gewöhnlichen Herrn Correspondenten herrührt.

obwohl bei sehr ansprechenden Melodien, überall den zarten Duft musicalischer Poesie athmeten, so entwickelt die Musik dennoch eine im Ganzen grossartige Auffassung des Gegenstandes und führt diese mit Selbstständigkeit durch, so dass mit Recht von einem würdigen Stil, in welchem das Ganze gehalten ist, die Rede sein kann. Diese Auffassung wird aber nicht auf Kosten der musicalischen Form durchgeführt, und wengleich der Natur des Stoffes und der gewaltigen Fülle von Handlung gemäss keine Gelegenheit da war, sich in rein musicalischen Gedanken des Breiten zu ergehen, so zeigt trotzdem die technische Behandlung eine so sichere Handhabung der Form, eine so fliessende Schreibart in melodischer Hinsicht, eine so zweckmässige und oft interessante Instrumentirung, ohne barock zu werden, und durch alles dieses eine künstlerische Abrundung, welche nicht anders als wohlthuend und befriedigend auf den Zuhörer wirken kann.

Um so mehr aber fällt es auf, wenn ein so gewandtes Talent, wie Dorn es hier wiederum bewährt hat, sich in harmonischer Hinsicht öfter auf die Abwege der schreienden Dissonanzen und grausenerregenden Vorhalte verirrt. So etwas gibt einem ein Gefühl, als wenn auf ebenem Wege das Hinterrad des Wagens an einen Prellstein stösst und alle Passagiere in die Höhe fliegen. Das Schlimmste dabei für den Componisten ist das, dass jeder Laie augenblicklich fühlt, dass solche Absonderlichkeiten nicht aus dem Quell der Erfindung strömen, sondern mit Absichtlichkeit hervorgesucht sind. Dies und dann im Orchester das zuweilen allzu dreiste Blech sind, wie es scheint, Folgen der Ansteckung der neuesten Kunstschule, deren Spuren wir in dem rühmwerthen Werke lieber weg wünschten.

Ein grosser Vorzug ist die Steigerung; denn wenn auch der dritte Act gegen den zweiten etwas abfällt, so erheben sich doch der vierte und fünfte wieder zu hoher und erschütternder Wirkung. Dabei wird uns nicht zugemuthet, wie bei manchen anderen berühmten Opern, die ersten drei Acte geduldig, in Hoffnung auf den vierten, hinzunehmen, sondern gleich der erste hat eine schöne Einleitung und ein ausdrucksvolles Finale, welche beide einige weniger gelungene Nummern glänzend einrahmen, und der zweite Act ist vortrefflich und besonders in seiner ganzen zweiten Hälfte schwungvoll und originel. Lobenswerth ist auch die Schreibart für den Gesang, in welcher Beziehung sich die Nibelungen sehr vortheilhaft vor den Wagner'schen Opern auszeichnen. Nur an die Sängerin der Chriemhild sind etwas übermässige Forderungen gestellt; vielleicht mochte das aber auch nur so scheinen, indem bei aller

Vortrefflichkeit der Ausführung durch Frau Herrenburger-Tuczek diese Partie doch ihre physische Kraft übersteigt. — Johanna Wagner als Brunhild war gross und bewundernswerth.

Die Ausstattung war höchst würdig und glänzend — einige neue Decorationen, z. B. Island, der Rosengarten bei Worms, der Odenwald, waren von sehr malerischer Wirkung. Die Oper ist viermal bei vollbesetztem Hause gegeben worden und hat bei dem Publicum einen entschiedenen Erfolg gehabt. Sicher wird sie nach der Rückkehr der Wagner von ihrer Urlaubsreise wieder auf die Bühne kommen. \*\*\*

### Londoner Briefe.

Den 25. April 1854.

Herr Seager-Oswald hat im Drurylane-Theater ein grosses Unternehmen ins Leben gerufen, welches mit der Oper des Herrn Gye in Coventgarden wetteifern wird. Er hat nämlich eine italiänische und eine deutsche Gesellschaft engagirt und wird abwechselnd deutsche und italiänische Opern geben. Um das Personal der deutschen, besonders in Betreff des Chors, welchen er bis auf 84 Mitglieder bringen will, zu vervollständigen, reis't er jetzt in Deutschland. Auch hat er mehrere Berühmtheiten der deutschen Opernbühne, z. B. Frau Köster in Berlin, für sein Unternehmen gewonnen, bei welchem auch Karl Formes sich wiederum betheiliget hat, was unserem Theater-Publicum eine um so erfreulichere Nachricht war, als das Gerücht ging, Formes werde in dieser Saison bloss in Orationen und Concerten singen.

Einstweilen hat Drurylane bereits mit der italiänischen Oper eröffnet. Norma und Lucrezia sind mit grossem Beifall gegeben worden; namentlich hatte die letztgenannte Oper das Haus ganz und gar gefüllt. Signora Caradori hat sich in beiden Rollen als treffliche Prima Donna bewährt; sie sang besonders die Lucrezia von Anfang bis zu Ende sehr gut, an einzelnen Stellen, z. B. in dem Duett, wo sie Gennaro das Gegengift gibt, und in der Schlusscene, bewundernswerth und mit tragischer Kraft. Als Orsini trat eine Demoiselle Vestvalie auf, welche, ehe sie noch den Mund öffnete, einen sehr guten Eindruck auf das Publicum machte. Sie ist von Geburt eine Polin (wenn nicht vielleicht eine Westfalin?), war in Italien Schülerin von Mercadante, sang zu Neapel und Florenz in Concerten und betrat im vorigen Jahre zum ersten Male die Bühne auf der Scala in Mailand. Jung und schön und im Besitz einer, wenn auch

nicht sehr voll und kräftig tönenden, doch sehr angenehmen und lieblichen Altstimme, wird sie sicher ihren Weg machen, dessen Beginn ihre Gönner schon gestern mit Blumen bestreuten.

Als Alfonso trat ein einheimischer Bariton, Herr Hamilton Braham, ein Sohn des berühmten englischen Tenoristen Braham, für welchen Weber die grosse, in den Oberon eingelegte kriegerische Arie schrieb, zum ersten Male auf und wurde wohlwollend aufgenommen. Am wenigsten genügte der Tenor Pavesi als Gennaro, doch that er sein Bestes. Die ganze Vorstellung hatte einen ausserordentlichen Erfolg, die Caradori und das sämmtliche Personal wurden am Schlusse gerufen. Formes tritt am Donnerstag den 27. d. Mts. im Freischütz auf. Als Musik-Directoren sind die Herren Lindpaintner und Anschütz bei der Unternehmung beschäftigt. C. A.

### Ein Hofconcert in Konstantinopel.

Da man sich in politischer Hinsicht jetzt so viel mit dieser Stadt, deren Beherrschern und Bewohnern beschäftigt, so dürften einige musicalische Nachrichten daraus nicht unwillkommen sein. Es war im Juni 1848, als Vieuxtemps Konstantinopel besuchte und eines Tages mit der Einladung überrascht wurde, beim Sultan den nächsten Morgen um 10 Uhr zu spielen. — Um 8 Uhr früh fanden sich schon zwei Khavasse zur Begleitung ein, welche Herrn und Frau Vieuxtemps von Bujukdere abholten, um sie übers Meer nach Tshesme, in den Palast Rifaat Pascha's zu führen, dem als Minister der auswärtigen Angelegenheiten die Einführung der Fremden beim Sultan oblag. Dort empfing sie Rifaat Pascha mit der Nachricht, dass durch die Ankunft eines Couriers das Concert um einige Stunden verzögert würde. Vieuxtemps wohnte nun dem Conseil des Ministers bei, der keine Indiscretion seinerseits zu befürchten hatte, da die Staatsgeschäfte auf Türkisch verhandelt wurden; aber mit 20 Sheriffen und eben so viel Tassen Kaffee musste er nähere Bekanntschaft machen. Frau Vieuxtemps wurde unterdessen in den Harem geführt, wo sich Frau, Schwestern, Mutter und Selavinnen des Pascha's in höchster Neugier versammelt hatten; die hübsche, aber geschmacklos und unbequem angezogene Gemahlin versicherte derselben, nur zwei Europäerinnen in ihrem Leben (sie war zwölf Jahre alt) gesehen zu haben, welche beide Gesandtinnen waren. Alle wollten erfahren, wie es denn in der übrigen Welt aussehe, und meinten, es wäre doch ein Scandal, dass dort so viele Frauen ohne Schleier herumgingen. Ihre Neugierde verschonte kein Kleidungsstück der Fremden, während sie dafür ihre Schätze, schwerfällige silberne Ketten und wiener Shawls zeigten, welche für viel moderner als türkische galten. Endlich nahm man Abschied, und Rifaat Pascha liess den Künstlern ein Diner serviren, wobei Fische, Reiss und Bocks-Coteletten die Hauptrolle spielten, deren Zubereitung jedoch dem europäischen Geschmack sehr wenig zusagte. Hierauf wurde ein reichverziertes Boot bemannt, welches die ganze Gesellschaft über den Bosphorus nach dem neuen Palaste Tshiraghan brachte. Allein der Sultan hatte in Folge der Depechen seinen Ministerrath zur Conferenz zusammenberufen, und abermals sollten Pfeifen, Kaffee und Bocks-Cotelette den Reisenden die Zeit verkürzen. Als diese (durch Erfahrung gewitzigt) höflichst dankten, befahl der Sultan, selbe im Serail heranzuführen und be-

sonders den Flügel des Palastes zu zeigen, in welchem unter Donizetti's Leitung das Conservatoire sich befand. Dasselbst waren etwa sechzig türkische Knaben und Jünglinge mit ihren Professoren, meist Italiänern und Griechen; sie werden daselbst auf allen Instrumenten und in dem Gesange unterwiesen. Sie legten Beweise ihrer Kenntniss auf der Violine und dem Cello ab und sangen einen Act aus der Sonnambula mit italiänischem Texte, wobei besonders ein kleines, unternetztes Türklein, etwa 14 Jahre alt, als Amina sich durch den näselnden Vortrag der Schluss-Arie: *Deh m'abbraccia*, hervorthat. Besondere Sorgfalt ist auf die Blechmusik verwandt, für welche der Sultan zuweilen selbst einen Marsch componirt, welchen Donizetti (der Bruder des berühmten Componisten) sodann instrumentirt und aufführen lässt. Vieuxtemps hatte die Noten zu einem Marsche mitgebracht, welchen er Nachts zuvor componirt hatte und dem Sultan widmen wollte; der Dirigent legte sie auf, und er wurde fehlerfrei vom Blatte gespielt. — Endlich war die Conferenz aus, und man führte die Künstler durch endlose Gänge und Säle, welche die reizendsten Aussichtspunkte auf das vom Monde erhellte Scutari gegenüber boten (es war inzwischen Nacht geworden), in den hell erleuchteten Thronsaal, wo der Kaiser mit etwa zwanzig Grosswürdenträgern um das Clavier (ein wiener Flügel) standen. Abdul Medschid ist ein schöner junger Mann mit sprechenden grossen, schwarzen Augen und etwas fatiguirten Zügen; besonders freundlich und herablassend entschuldigte er sich in gebrochenem Französisch, so lange auf sich haben warten zu lassen. Eine *Fantaisie caprice* liess ihn sehr kalt; beim *Tremolo* von Bériot stand er aber entzückt auf, um seinen Beifall zu bezeugen, der durch ein Duo über Sonnambula noch gesteigert wurde. Für das Cantabile nach unserer Weise hat der Türke keinen Sinn; nur Schnelligkeit und Lärm wirken auf seine musicalischen Nerven. Nach Vortrag der drei Stücke machte der Sultan viel Artigkeits-Bezeugungen, und der Dolmetscher musste auf seinen Befehl die Anrede eines anwesenden Mufti's, der wahrscheinlich eine Art Hofpoet war, übersetzen. Sie lautete: „O Fremdling! In unseren heiligen Büchern spricht man mit Verehrung von „Tarakurisch“; er lebte vor 3000 Jahren und war der grösste Meister auf der Violine. Ich sehe aber jetzt, dass er höchstens Dein Schüler gewesen sein kann!“ — Mit diesem orientalischen Complimente war das Concert geschlossen, und da es Mitternacht war, also zu spät, um nach Bujukdere zurückzurudern, so ging die Gesellschaft nach Pera in ein Hotel, wo sie müde und sehr hungrig anlangte.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** (Schluss. S. Nr. 16.) Neben dieser natürlichen Begabung hat Ander aber auch durch die künstlerische Ausbildung seiner Stimme eine Höhe als Sänger erreicht, auf welcher ihm unter allen lebenden Künstlern nur Roger an die Seite zu stellen sein dürfte; ja, in Einem wesentlichen Punkte stellen wir ihn unbedingt über den französischen Sänger, nämlich darin, dass er das Maass des Schönen nie überschreitet. Den dramatischen Ausdruck im Grelle, im Extremen zu suchen, davon ist Ander weit entfernt; er erreicht ihn vollkommen durch die sympathische Färbung seines Tones, durch die Steigerung der Klangfülle bis zu erschütternden Schwingungen, durch den Schmelz des Tones in den weichen Stimmungen und durch ein vortreffliches Spiel. Was er namentlich im vierten Acte der Martha als Lyonel und im zweiten der Lucia als Edgardo leistete, trug in Gesang und Spiel den Stempel der hinreissenden Wahrheit der Leidenschaft, und der letzte Act der Lucia, wie auch die Schlusscene in Stradella zeigten hinwiederum das Vollendete in der Auffassung und dem Wiedergeben des lyrischen Geistes der italiänischen Musik. Durch die

richtige Zeichnung, durch die hohe Feinheit des geistigen Verständnisses entschädigt er vollkommen für einen geringeren Grad von Naturkraft, welche bei anderen Tenoristen, deren Stimme mehr eine Bariton-Farbe hat, grösser sein mag. Die Aufgabe, das innere Leben, das der Dichter und Componist in ihr Werk gelegt haben, zur Erscheinung zu bringen, löst er auf eine Weise, wie es nur eine geniale Natur vermag. Bei ihm zeigt jeder Ton, jede Bewegung und jede Ruhe den wahren Künstler-Adel.

In der Lucia stand ihm Beck als Asthon auf das würdigste zur Seite. Nach Karl Formes haben wir keinen Sänger gehört, dessen Stimme so voll wie tönendes Erz durch die Räume hallte, wie Beck's überaus kräftiger und dabei auch in der Weichheit so klangvoller Bariton. In dem Sextett war es vor Allem diese herrliche Stimme, welche dem Ganzen die wahre Resonanz gab. Ausserdem haben wir ihn, seitdem wir in Nr. 15 über seinen Don Juan und Orovist berichtet, noch als Belisar, als Alfonso in der Lucrezia und als Jäger im Nachtlager von Granada gesehen, und stimmen vollkommen in den Beifall des Publicums ein, der ihn jedesmal durch mehrfachen Hervorruf und stürmisch verlangten Trompetentusch ehrte. Im Nachtlager zeigte Beck namentlich, wie weit er es bereits in der Kunst gebracht hat, sein gewaltiges Material zu beherrschen und dem zarten Ausdruck fügsam zu machen.

Fräulein Köhler vom Hoftheater zu Wiesbaden hat sich in mehreren Rollen (Martha, Lucia, Lucrezia u. s. w.) als eine für Theater zweiten Ranges sehr brauchbare, correcte Sängerin von guter Schule und vieler Bühnen-Uebung bewährt.

Zu der Nachricht aus Paris (in der vorigen Nummer) über den Tod des Grafen de Sayve ist nachzutragen, dass dieser rühmlich bekannte Kunstgönner und Componist im Jahre 1847 allerdings hier in Köln war bei dem Musikfeste, welches sein vertrauter Freund Onslow zum Theil dirigierte. Damals wurde auch eine Sinfonie von de Sayve in *D-moll* in der hiesigen musicalischen Gesellschaft mit Beifall aufgeführt.

De Sayve war 1791 geboren und starb am 8. April dieses Jahres in Paris. Beurtheilungen seiner Quartette und Quintette für Streich-Instrumente (er selbst spielte gut Violoncell) findet man in der *Revue Musicale* von 1831 vom 5. März, welche Fétis damals in Paris herausgab; ferner in der Nummer vom 21. April 1832 eine anerkennende Analyse seiner ersten Sinfonie in *C-moll*.

**Braunschweig, 24. April.** Das geistliche Concert, welches die Sing-Akademie unter Abt's Leitung alljährlich am Charfreitage veranstaltet, brachte Haydn's „*Tenebrae factae sunt*“, „Des Staubes eitle Sorgen“, so wie Beethoven's herrliche *C-dur*-Messe in sehr gelungener Ausführung. Eine interessante Zugabe ward uns durch die berühmte Kirchen-Arie von Stradella, welche Frau Sophie Förster, erst vor Kurzem in die Oeffentlichkeit getretene Concertsängerin aus Berlin, in vollendeter Weise vortrug. Wir lernten in Frau Förster eine Sängerin ersten Ranges kennen; Stimme und Methode sind gleich vortrefflich, vorzüglich schön ihr Triller. Dem Vernehmen nach ist derselben die erste Sopran-Solo-Partie bei dem bevorstehenden Rheinischen Musikfeste in Aachen durch Lindpaintner übertragen. — Gegenwärtig gastirt hier Fräul. Jenny Ney mit ausserordentlichem Erfolge; ihre Donna Anna und Lucrezia Borgia, namentlich aber Julia in der Vestalin, waren meisterhafte Kunstleistungen. Am Abende ihrer Ankunft sangen ihr die ersten Mitglieder des Theaters in Quartetten Willkommen, und vor ihrer Abreise am 23. d. Mts. nach Frankfurt brachte ihr die Liedertafel eine Abendmusik. — Einer unserer Kunst-Veteranen, der seit längerer Zeit pensionirte Hof-Capellmeister Wiebein, ist in diesen Tagen gestorben.

**Prag, 19. April.** Man kann sich kaum eine Vorstellung von der Menge von Concerten machen, die sich gegen Ende dieses Winters auch hier gerade so wie in den grossen Residenzen gehäuft haben; wir haben Fälle gehabt, wo wir deren fünf bis sechs an Einem Tage erlebten! Wenn Sie aber daraus schliessen wollten, dass der wahre Sinn für Musik in einer erfreulichen Entwicklung wäre, so würden Sie sehr irren; im Gegentheil, je grösser die Theilnahme der Masse, je mehr Rückschritt im Geschmack, und wenn es so fortgeht, so wird das Publicum bald sich nur durch Walzer und Polkas mit türkischer Musik anziehen lassen. Das verführt dann, leider Gottes! auch so manche Künstler, die einmal auf das Publicum angewiesen sind, zu traurigen Zugeständnissen, welche sie dieser Richtung machen. Bei solchen Verhältnissen war es doppelt erfreulich, in dem Concerte, welches Herr Adolf Köckert nach seiner Rückkehr von Amsterdam am 7. d. Mts. hier gab, sowohl einen Künstler zu hören, welcher mit Muth und Beharrlichkeit der edleren Richtung huldigt, als ein zahlreiches Publicum zu finden, welches diese Gesinnung und die trefflichen Leistungen des Künstlers durch lauten Beifall zu belohnen wusste. Herr Köckert, den wir nach einer Abwesenheit von drei Jahren zum ersten Male wieder öffentlich hörten, ist ein Virtuose bedeutenden Ranges geworden; seine glänzende Technik wird durch jugendliches Feuer der Auffassung und Vortragsweise gehoben, und dieses dagegen durch Solidität der Methode und Geschmack in die Gränzen künstlerischer Mässigung gedämmt. Wer die Schwierigkeiten zu ermes- sen vermag, welche die vollkommene Bewältigung eines grossen Molique'schen Concertes dem Virtuosen bietet, wird Herrn Köckert's Verdienst nicht gering anschlagen, der in der gediegenen Durchführung dieses anstrengenden Werkes weder an Fülle und Sicherheit des Tones, noch an Geläufigkeit der Technik einen Abgang eintreten liess und neben der glänzenden Virtuosität auch Zartheit des Tones und Grazie des Bogens (besonders in den Echostellen) entwickelte. Ausserdem spielte der Concertgeber Prume's „Melancholie“ und eine Lucia-Phantasie eigener Composition mit ungemein schwierigen Variationen, und fand nach allen diesen Piecen die lebhafteste Anerkennung.

Der Opern-Componist Halévy beschäftigt sich jetzt viel mit Schriftstellerei. Kürzlich sind mehrere Aufsätze von ihm in musicalischen Zeitschriften und in der *Revue de Paris* gedruckt worden, ferner eine Einleitung oder Vorrede zu dem *Dictionnaire de Musique* der Gebrüder Escudier; und neuerdings erscheint im *Moniteur* eine Novelle, *Le Baron de Stora*, aus seiner Feder. Sein Stil ist sehr gebildet und rund, dabei durchaus nicht schwülstig und affectirt.

### Ankündigungen.

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

### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — 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.