

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 35.

KÖLN, 25. August 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** Beethoven und Paër. — Beurtheilungen: Ernst Reiter, Das neue Paradies. Oratorium nach Worten der h. Schrift — E. Kuhn, Deutsche Messe für vierstimmigen Männerchor. Op. 31 — Alb. Barth und J. J. Schäublin, Harfenklänge. Eine Sammlung geistlicher Lieder. — Louis Drechsler (Nekrolog). — Königliche Bühnen in Berlin. — Aus Baden-Baden. Von W. — Aus London (Die diesjährige Saison der Oper in *Her Majesty's Theatre*. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hamburg, Leipzig, Heidelberg u. s. w.)

## Beethoven und Paër\*).

Herr L. v. Sonnleithner hat den wiener „Recensionen“ (Nr. 27) eine Berichtigung unter obiger Aufschrift mitgetheilt, deren Kern folgender ist:

„Die Oper Leonora von Paër wurde im Theater an der Wien niemals, im wiener Hoftheater aber zum ersten Male am 8. Februar 1809 aufgeführt. Es ist daher geradezu unmöglich, dass Beethoven mit oder ohne Paër's Gesellschaft die Oper vor der Composition seines Fidelio in Wien gehört, sich irgendwie darüber geäußert und sich durch dieses Anhören veranlasst gefunden habe, ein Textbuch über die nämliche Handlung für sich bearbeiten zu lassen. — Da ich mich seit vielen Jahren mit der Sammlung von Materialien zu einer Geschichte der Oper in Wien beschäftige und zu diesem Ende nicht nur das gedruckte chronologische Verzeichniss aller in den wiener Theatern von 1794 bis 1807 aufgeführten neuen Schauspiele und Opern, sondern auch die für jene Zeit vollständig vorhandenen Theaterzettel-Sammlungen blattweise durchgegangen, so wie die Theater-Almanache, Tagesblätter und sonstigen Behelfe genau geprüft und ausgezogen habe, so kann ich die Richtigkeit meiner Angaben verbürgen und nöthigenfalls aus den Quellen nachweisen. Im Theater an der Wien war die erste dort aufgeführte Oper von Paër der am 4. Februar 1806 in deutscher Uebersetzung gegebene „*Sargines*“, welchem erst am 5. Juni 1808 „*Camilla*“ folgte. In den Hoftheatern gab man zuerst 1794, 5. November, „*Il matrimonio improvviso*“; — 1798, 26. April, „*L'intrigo amoroso*“; 6. November, „*Il Principe di Taranto*“; — 1799, 23. Februar, „*Camilla*“; 12. Juli, „*Il morto vivo*“; 29. November „*La Griselda*“; — 1800, 2. September, „*Ginevra degli Amieri*“; 18. December, „*Poche ma buone, ossia le donne cambiate*“;

— 1801, 23. April, „*La testa riscaldata*“; 6. Juni, „*Achille*“; — 1802 und 1803 wurden nur einige dieser Opern wiederholt; 1804, 31. Juli, gab man „*I Fuorusciti*“; — 1805 wurde weder eine ältere, noch eine neue Oper von Paër gegeben.

„Dass Paër die „Leonora“ für Dresden componirte, darüber sind Fétis und Schilling einig; nur setzt sie Ersterer in das Jahr 1805, Letzterer in das Jahr 1804. In den dresdener Berichten in der „Leipziger allgemeinen musicalischen Zeitung“ geschieht dieser Oper in den Jahren 1802—1807 auffallender Weise keine Erwähnung. Doch ist Schilling (was Paër betrifft) in der Zeit-Angabe der Opern-Compositionen ziemlich verlässlich, und viel genauer als Fétis, der bedeutende Unrichtigkeiten enthält. Es liesse sich mit geringer Mühe in Dresden erheben, wann dort die „Leonora“ gegeben wurde; es ist aber kaum zu zweifeln, dass sie zwischen 1804 und 1805 componirt wurde, also jedenfalls gleichzeitig mit Beethoven's „Fidelio“, so dass weder Beethoven bei der Wahl des Stoffes, noch der deutsche Bearbeiter von Bouilly's französischem Textbuche auf Paër's Oper Rücksicht nehmen konnte. Es haben eben beide Bearbeiter in Wien und Dresden ungefähr gleichzeitig die nämliche französische Quelle benutzt, wie denn schon damals die pariser Theater-Literatur in Deutschland als gute Beute betrachtet wurde. Man thut daher Beethoven vollkommen Unrecht, wenn man ihm andichtet, dass er bei einem Anlasse von der erzählten Art dem allgemein geachteten Paër entweder eine beissende Grobheit oder ein zweifelhaftes Compliment gesagt habe.

„Schwer erklärbar ist es, dass Paër eine so umständliche Thatsache, deren Unwahrheit noch dazu am Tage liegt, sollte frei erfunden oder sich geradezu eingebildet haben. Eine Möglichkeit schwebt mir dabei noch vor. Paër war zu Anfang des Jahres 1803 zum Besuche in Wien und componirte da seine geistliche Cantate *Il San Se-*

\*) Vgl. Niederrheinische Musik-Zeitung Nr. 24: „Beethoven und Paër“, Schreiben F. Hiller's an die Redaction.

*polero*, welche für die Tonkünstler-Witwen-Gesellschaft im Burgtheater am 3. und 4. April 1803 aufgeführt wurde. Vielleicht kam er bei dieser Gelegenheit mit Beethoven zusammen (dessen Oratorium „Christus am Oelberg“ am 27. März 1803 im Theater an der Wien gegeben worden war) und erzählte ihm den Plan der Oper „Leonora“, deren Composition er damals sich schon vorgesetzt haben mochte. Dieser Plan kann Beethoven angesprochen und etwa zu der Aeusserung veranlasst haben, dass ihm dieser Stoff gefalle, und dass er auch Lust hätte, denselben als Oper zu componiren. Auf solche oder ähnliche Art wäre Paër, der sich die Sache später in der Erinnerung anders ausmalte, noch von dem Vorwurfe absichtlicher Aufschneiderei [?] zu retten.

„Bei dieser Gelegenheit will ich noch nebenher bemerken, dass Beethoven's Oper in Wien auf dem Theaterzettel niemals mit der Benennung „Leonora“ bezeichnet wurde, sondern 1805 und 1806 „Fidelio, oder die eheliche Liebe“, seit 1814 aber einfach „Fidelio“ hiess. Das gedruckte Textbuch von 1806 hat wohl den Titel: „Leonora, oder der Triumph der ehelichen Liebe“; der Zettel aber kennt diese Bezeichnung nicht.“

Nachschrift der Redaction. Wir sind natürlich Herrn L. v. Sonnleithner für seine Aufklärung dankbar, hätten aber gewünscht, dass er sich dabei des sehr überflüssigen und unüberlegten Beiwerks von Redensarten enthalten hätte, die auf die vorliegende Sache gar nicht passen. Herr v. Sonnleithner versichert von oben herab, „dass er den betreffenden Zeitungs-Artikel keiner Beachtung gewürdigt haben würde, wenn es sich nicht um den Fürsten der Tonkunst handelte“ u. s. w., und meint, „man sei leider nur zu geneigt, aus so trüben Quellen die Charakterschilderung berühmter Künstler zusammen zu flicken.“

Die Zusammenstellung dieser beiden Sätze ist mindestens unbedacht, mehr aber noch ungerecht. Dass ein Mann wie Herr v. Sonnleithner wegwerfend über einen „Zeitungs-Artikel“ spricht, der gerade derselben Ursache, wie dessen Berichtigung durch ihn selbst, seine Entstehung verdankt, nämlich dem Forschen nach Wahrheit aus dem Leben eines grossen Künstlers, das thut uns für Herrn v. Sonnleithner leid; er stellt sich dadurch wahrlich nicht hoch, sondern setzt sich in die Classe derjenigen hinab, welche die saure und undankbare Arbeit gewissenhafter Redactionen von Zeitungen nicht zu würdigen wissen und mit einem sehr oft geradezu lächerlichen Stolze durch affectirte oder wirkliche Nichtbeachtung von „Zeitungs-Artikeln“ und „Zeitungsschreibern“ zu renommiren suchen.

Hätte Herr v. Sonnleithner „gewürdigt“, der Veranlassung des Artikels in unserer Nr. 24 nachzugehen

(was er nicht gethan, wiewohl auf dieselbe ausdrücklich verwiesen ist!), so würde er in unserer Nr. 22 gelesen haben: „Berlioz's Aeusserung mag wohl zu den mannigfachen Anekdoten gehören, die auf Rechnung grosser Männer gesetzt werden. Von französischem *Esprit* und Witzworten war Beethoven's Natur wohl ziemlich weit entfernt.“ — Das beweist denn doch wohl deutlich genug, nur in etwas anderer Form, dass wir eben so sehr wie Herr v. Sonnleithner die Charakter-Schilderungen nach Anekdoten verdammen.

Hiller hat natürlich ganz *bona fide* über seine Unterhaltung mit Paër berichtet, und es ist selbstredend nicht daran zu zweifeln, dass Paër so, wie Hiller erzählt, sich geäussert hat. Wenn daher Herr v. Sonnleithner mit grossen Lettern drucken lässt:

„An der ganzen Erzählung ist kein wahres Wort!“ — so ist es hoffentlich wieder nur der Form zuzuschreiben, dass er vergisst, zu sagen: „An der ganzen Erzählung Paër's ist kein wahres Wort.“

Schliesslich nur noch dieses. Wir hielten es für wichtig, die Aeusserung eines Schriftstellers wie Berlioz in einem so gelesenen Journal wie die *Débats* zu beachten und unseren Zweifel an der Richtigkeit der Thatsache auszusprechen (Nr. 22, S. 173). Nach Abdruck von Hiller's Mittheilung sagten wir ferner (in Nr. 24, S. 191) ganz einfach: „Es fragt sich nun: Wann wurde Paër's Leonora geschrieben und in Wien bei Anwesenheit Paër's aufgeführt?“

Jetzt fragen wir: Warum hat Herr v. Sonnleithner aus seinem schätzbaren Archiv unsere Frage nicht eben so einfach, wie wir sie gethan, beantwortet?

### Beurtheilungen.

Ernst Reiter, Das neue Paradies. Oratorium, nach Worten der heiligen Schrift. Sr. K. Hoheit dem Grossherzog Friedrich von Baden zugeeignet. Op. 12. Basel, A. Hunold. Leipzig, Friedr. Hofmeister. Clavier-Auszug Preis 8 Thlr. Chorstimmen Preis 2 Thlr.

Dieses Werk ist eine merkwürdige Erscheinung auf dem Gebiete der musicalischen Literatur, nicht weil es etwa den Geist der Zeit und den Charakter der jungdeutschen Schule widerspiegelt, oder gar, weil es eine neue Bahn bricht oder umgekehrt Bach und Händel copirt, sondern weil es die melodische Schreibweise populärer Lieder-Componisten, Herrn Capellmeister Proch an der

Spitze, Kücken, Gumbert, Hölzl u. s. w. im Gefolge, in das Oratorium einführt!

Nimmt man dazu, dass das Gedicht, oder richtiger gesagt, der Text, nichts weniger als die ganze Geschichte der Menschheit vom ersten bis zum jüngsten Tage umfasst, denn es beginnt mit dem: „Es werde Licht!“ und endigt mit dem Auferstehungs-Jubel von Adam und Eva und allen Auferstandenen, so wird man begreifen, dass die Behandlung dieses Stoffes, welcher Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umfasst, in der angegebenen musicalischen Manier wirklich zu den Merkwürdigkeiten gehört.

Den Text zunächst müssen wir für ganz verfehlt erklären, sowohl in Bezug auf den Inhalt im Ganzen, als auf die Ausführung im Einzelnen, die „den ganzen Kreis der Schöpfung ausschreitet und mit (keineswegs) bedächtiger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle“ und dann wieder zum Paradies wandelt. Der Dichter hat sich nicht genannt. Der Zusatz auf dem Haupt-Titel: „Nach Worten der heiligen Schrift“, verdient die ernsteste Rüge, denn die heilige Schrift weiss nichts von Versen der Eva, wie diese:

„Dort aus jenen Zweigen blinkt es  
Wie ein holder Morgenstern,  
Aber unerreichbar winkt es,  
Ewig schön, ach, ewig fern!“

und:

„Sieh, dir winket Gottes Sonne,  
Nimm und schöpf' aus ihrem Bronne  
Licht und Leben, Gottesgleichheit!“

Noch weniger kennt sie Heiden, die sich folgender Maassen ergeben:

„O Götterfunke der Unsterblichkeit,  
Wer facht dich an zu Lebensgluth der Wahrheit?  
In Schattenreichen zweifelnd irren wir  
Und suchen uns'rer Ahnung Ziel vergebens;  
Wann wirst du uns im Sonnenglanz erstrahlen,  
Bild ew'ger Schönheit, uns'res Traumes Stern?“

Und nun vollends Adam, der gleich von vorn herein mit dem faustischen Wissensdrang und dem modernen Welt-schmerz ausstaffirt erscheint, und unmittelbar nach der Erschaffung des Lichtes und seiner selbst (welche Nr. 1 der Chor der „lichten Geister“ preis't) zum Danke dafür mit Allem unzufrieden ist und fast komisch in die Worte ausbricht:

„Licht ist im Himmel, auf der Erde Licht,  
Und Licht in mir (!); doch alles stillet nicht  
Des Geistes glühenden Durst, Licht, Licht, Licht!“

Das soll der Adam aus der Schöpfungsgeschichte der heiligen Schrift sein!

Der erste Theil enthält den Sündenfall, worüber der Chor der „finsternen Geister“ triumphirt, Adam und Eva — „Nacht aussen, innen Nacht“ — trauern, der Engel Michael aber ihnen verheisst, dass „Gottes Licht das sel'ge

Leben emportragen (!) wird, wenn dieses Blitzschwert der Gerechtigkeit wird von der Liebe Flammenschwert zer-schlagen.“ (Sind das biblische Worte??)

Personen des ersten Theiles sind: Adam, Tenor; Eva, Sopran; Raphael, Alt; Michael, Bass; Chor der lichten und Chor der finsternen Geister, beide vierstimmig.

Der zweite Theil umfasst die Geschichte des Volkes Israel. Sie dienen in Aegypten; der Engel Gabriel ruft „Mose“ als Retter. Moses auf dem Sinai. Abgötterei der Israeliten, Moses' Zorn. Tröstung durch die Engel. David singt zur Harfe. Die Israeliten an den Wassern Babylons; dazu im Doppelchor die Heiden, nicht kampftentbrannt, sondern, wie oben schon erwähnt, sehr zahm und mond-süchtig. Jesaias weissagt „Jerusalems Wonne“, die lichten Geister bestätigen sein Prophetenwort.

Personen: Gabriel, Sopran; Moses, Bass; Michael, Bass; Raphael, Alt; David, Tenor; Jesaias, Bass. Chöre der Israeliten und Heiden, der finsternen und lichten Geister.

Im dritten Theile verkünden die lichten Geister die Geburt des Heilandes; Maria und Simeon preisen sich glücklich (Duett); Raphael verkündet den „Gottmenschen“; die finsternen Geister versuchen Christus, der Engel Michael fährt sie darob hart an: „Gott strafe dich, o ewige (?) Versuchung! Des Menschen Sohn steht da in Gott!“ u. s. w. — Das Meer braus't, die „Jünger“ verzagen; „Er aber steht und spricht: da wird es still.“ — Magdalena bittet um Erbarmen und Segen; die lichten Geister trösten sie:

„Dir ist viele Schuld vergeben;

Wohl dir, du hast viel geliebt!“

Die finsternen Geister frohlocken noch einmal bei Christi Kreuzigung; Michael fährt sie abermals hart an:

„Das Urtheil des Allmächtigen trifft dich

Zum andern Mal (!), Geschlecht der Finsterniss!“

Dann verkündet er die Auferstehung Christi. Adam und Eva erwachen zum Leben (Duett und Chor der Engel und der Auferstandenen) und ziehen ein ins neue Paradies mit dem bescheidenen Selbstgeföhle der „Gottesgleichheit“. *Eritis sicut Deus!*

Zu den bereits aufgetretenen, zum Theil aber wieder verschwundenen Personen des Oratoriums kommen hier noch dazu Maria und Magdalena als Soprane, Simeon als Bass, und die Chöre der Jünger, der Engel und der Er-standenen.

Aus dieser Skizze ersieht man, dass uns hier Dante, Milton und Klopstock *in nuce* dargeboten werden!

Der Componist ist sich, wie es scheint, der Schwierig-keit der Aufgabe, drei gänzlich verschiedene Entwick-lungsphasen der Menschheit, die Genesis und den Fall des Ge-schlechtes nach der biblischen Sage, die historische Bedeu-tung des Volkes Gottes und die Erlösung durch das Chri-

stenthum, musicalisch zu charakterisiren, gar nicht bewusst gewesen, und die Mosaik des Gedichtes hat ihn freilich auch nicht dazu begeistern können. In seiner Musik hat er vielmehr eine gewisse Einheit hergestellt, die jedoch wiederum nicht zum Vortheil des Ganzen ausgefallen, da sie mehr Eintönigkeit als künstlerische Einheit des Stils ist.

Seinen Melodien fehlt es an der Würde und dem Adel der Motive, den Chören an der Tiefe und dem Schwung, welche das Oratorium verlangt. Die Musik erhebt sich nur selten über das Gewöhnliche, sowohl in Erfindung als in der Ausführung und Durcharbeitung, wovon nur der Schlusschor eine Ausnahme macht, während der Componist in anderen Nummern wohl einen guten Anlauf nimmt, aber bald wieder in das alte Geleise zurückfällt. An ganz gewöhnlichen Fortschreitungen in diatonischer oder chromatischer Tonleiter und an eben so gewöhnlichen Cadenzen, die das Monotone gar zu auffallend machen, ist kein Mangel.

Und dennoch möchten wir Herrn Reiter keineswegs vom Componiren abschrecken; — aber das Oratorium ist schwerlich die Gattung, für welche die Natur ihn bestimmt hat, die ihm, was wir gern anerkennen, ein gar nicht unbedeutendes Talent verliehen. Sehr lobenswerth ist seine Klarheit im harmonischen Elemente, die technische Gewandtheit in der Factur, die auf guter Schule und auf häufiger Uebung im Schreiben beruht, und uns offenbart, dass dem Componisten die Arbeit leicht, vielleicht zu leicht wird. Daher rührt denn das Fließende der Schreibart, das man heutzutage nur zu häufig vermisst, und das Herrn Reiter auch dann gewiss eigen bleiben wird, wenn er etwas mehr in die Tiefe als in die Breite zu gehen streben will.

Nach alledem möchten wir glauben, dass diejenige Gattung, in welcher der Componist etwas Gutes leisten würde, die Oper sein dürfte, nicht die heroische, wohl aber die sentimentale und — so wunderbar dies auch nach der Durchsicht eines Oratoriums klingen mag — die komische Oper. Zu diesem Urtheil führt uns diejenige Eigenschaft seiner Vocal-Composition, welche mit den bereits erwähnten Vorzügen eng zusammenhängt, nämlich die Sangbarkeit. Diese wird auch dem vorliegenden Oratorium in Dilettantenkreisen Eingang verschaffen, und wir möchten es in dieser Beziehung auch Sing-Vereinen, die nicht gerade die höchsten Zwecke erstreben, empfehlen; denn Alles, Chöre und Solostücke (der Bass fordert eine klangvolle Tiefe), singt sich leicht, weil es stimmgerecht geschrieben ist. Auch lässt sich jeder Theil, ja, einzelne Abschnitte, ganz gut allein aufführen, da der Dichter dafür gesorgt hat, dass Alles aus einander gelegt werden kann.

Schliesslich erwähnen wir noch, dass das Oratorium als Manuscript schon im Jahre 1846 in Wien im Burg-

theater zwei Mal und eben so in Basel, wo der Componist als tüchtiger Dirigent fungirt, mit Beifall aufgeführt worden ist. L.

E. Kuhn, Deutsche Messe (im leichten Stile) zum Gebrauche bei dem Gottesdienste für vierstimmigen Männerchor. Op. 31. Erfurt, bei C. W. Körner. Partitur 10 Sgr.

Ein kleines anspruchsloses, aber doch sehr ansprechendes Werkchen, das sich durch melodische Gedanken und harmonische Einfachheit empfiehlt und für seinen kirchlichen Zweck, wie auch in einzelnen Sätzen für Männergesang-Vereine, die noch ernsten Gesang lieben und noch nicht ganz der Tändelei und Säuselei verfallen sind, zu ausserkirchlichen Vorträgen recht brauchbar ist. Es besteht aus acht Nummern: 1. Zum Staffolgebet (lies im Staub, statt ein). 2. Zum Gloria (*Allegro molto*, *B-dur*,  $\frac{4}{4}$ ); der längste Satz, jedoch nur 72 Tacte, aber recht frisch und schwungvoll. 3. Zum Credo. 4. Zum Offertorium. 5. Zum Sanctus (*Largo*, *As-dur*,  $\frac{6}{4}$ ), recht schön. 6. Nach der Wandlung. 7. Zum Agnus Dei (*Adagio*, *Es-moll*,  $\frac{4}{4}$ ), eben so, hätte eine grössere Ausführung verdient. 8. Schlussgesang (*Allegro*, *Es-dur*,  $\frac{4}{4}$ ) mit einem kleinen Fugato, wofür jedoch der Rahmen zu eng ist.

Alb. Barth und J. J. Schäublin, Harfenklänge. Eine Sammlung geistlicher Lieder für gemischten Chor. Basel und Biel, Bahnmeier's Buchhandlung (C. Detloff). 1860 140 S. 8. Preis?

Die Herausgeber, der erstere Diakon an St. Theodor, der andere Lehrer am Real-Gymnasium zu Basel, suchen in dem Vorworte das Erscheinen ihrer Sammlung nach den bereits vorhandenen zu rechtfertigen. Wir wollen darüber nicht mit ihnen rechten, da das Büchlein im Ganzen seinen Zweck erfüllt und sich durch guten Druck und recht saubere Ausstattung empfiehlt, mithin häuslichen Kreisen willkommen sein wird. Dass öfters bekannten Melodien andere als die ursprünglichen Texte untergelegt sind, können wir nicht billigen; dadurch erscheint nothwendig die Composition in einem falschen Lichte. Auch dass die Herausgeber nicht angeben, bei welchen Gesängen die Harmonie vom Componisten herrührt oder zu dessen Melodie von ihnen gesetzt ist, dürfte ein bei einer zweiten Auflage zu beseitigender Mangel sein. Unter den Liedern älterer Dichter und Musiker ist Nr. 32: „Welt, Ade! ich bin dein müde“, von Albinus, fünfstimmig (2 Soprane, Alt, Tenor und Bass) gesetzt von Rosenmüller (*B-dur*,  $\frac{4}{4}$ -Tact), auszuzeichnen; besonders schön tritt der Schluss — der Kehrs: „In dem Himmel allezeit Friede, Freud' und Seligkeit!“ aller vier Strophen — in  $\frac{3}{2}$ -Tact ein. Unter den neueren Liedern sprechen uns „Ach, bleib' bei uns,

Herr!“ von M. Hauptmann, „Das ist eine sel'ge Stunde“ von F. Commer, „Was klagst du?“ von Rungenhagen, u. s. w. am meisten an.

### Louis Drechsler.

(Nekrolog.)

Am 25. Juni starb zu Edinburgh Louis Drechsler, unter den deutschen Musikern, die sich in England eine Existenz begründet haben, einer der tüchtigsten. Auch hatte er sich nicht bloss ein sorgenfreies Leben, sondern auch einen bedeutenden Wirkungskreis geschaffen, namentlich durch seinen vortrefflichen Gesang-Unterricht und als Dirigent der philharmonischen Gesellschaft.

Drechsler war zu Dessau den 5. October 1822 geboren, wo sein Vater Karl (geb. 1800 zu Camenz), der berühmte Violoncellist, Concertmeister an der Hofcapelle, noch gegenwärtig, so viel uns bekannt, lebt.

Er widmete sich von Jugend auf der Musik, erhielt von seinem Vater Unterricht im Violoncellspiel und bildete sich unter Friedrich Schneider's Leitung zum wissenschaftlichen und praktischen Musiker aus.

Im Sommer 1841 kam er mit Adam Hamilton, welcher ebenfalls unter Friedrich Schneider studirt hatte, und der späterhin sein Schwager wurde, in Edinburgh an und machte sogleich mit seinem Violoncellspiel grosse Sensation. 1843 ging er nach London und 1845 nach Paris, wo er des berühmten Franchomme Bekanntschaft und Freundschaft erwarb. In London 1846 spielte er im Buckingham-Palaste vor Ihrer Majestät der Königin Victoria, welche sich in seiner Muttersprache mit ihm unterhielt und sich auf das lobendste über seine Leistungen aussprach. Seitdem machte er öftere Reisen nach London, Frankreich und Deutschland, wo er sich in Wien, Dresden, Berlin, München, Paris und in seinem Geburtsorte mit grossem Erfolg hören liess.

Im Jahre 1848 begann er unter den ersten Lehrern in Frankreich und Italien Gesang zu studiren, zuletzt unter dem berühmten Garcia in London, von welchem er, wie er selbst sagt, am meisten gelernt hatte, und dessen Lehrmethode er anwandte. Als sich in Edinburgh eine Gesellschaft von Musik-Liebhabern bildete, wurde Drechsler zum Dirigenten ernannt; er verweigerte es, irgend eine Remuneration anzunehmen. Musik war ihm eine Kunst, die ihrer selbst willen geliebt und cultivirt werden müsse. Als Violoncellspieler war er unübertroffen in Reinheit und Lieblichkeit des Tones, Gefühl und gesangreichem Ausdruck. Er war auch ein guter Clavierspieler; er spielte mit vielem Ausdruck und besass einen guten Anschlag. Sein Extem-

porespiel auf dem Clavier und auf der Orgel gewährte grosses Vergnügen, und eben so konnte er Partituren mit Leichtigkeit vom Blatte spielen. Im Gesang-Unterricht war er höchst tüchtig und gewissenhaft. Er befolgte die echt italiänische Methode. Bescheiden und wohlthätig, schenkte er jungen Musikern und Dilettanten stets die freundlichste Theilnahme. Obgleich seit längerer Zeit leidend, kam sein früher Tod doch unerwartet und entriss ihn im noch nicht vollendeten 38. Jahre seinen Freunden und seinem Wirken auf dem Gebiete der Tonkunst. Edinburgh verliert an ihm sehr viel, denn er war die Seele des dortigen Musiklebens.

### Königliche Bühnen in Berlin.

Die Gesamtzahl der vom 1. August 1859 bis zum 20. Juni 1860 gegebenen Vorstellungen betrug 488, die sich folgender Maassen eintheilen: Trauerspiel 71, Schauspiel 107, Lustspiel 135, Posse 18, ernste Oper 113, komische Oper 42, Singspiel 8, Ballet 80.

Die Anzahl der Vorstellungen—nach den Namen der Schriftsteller vertheilt—ergibt folgendes Resultat: Bauernfeld 8, Benedix 12, Birch-Pfeiffer 25, Blum 17, Brachvogel 8, Cumberland 1, A. Dumas 10, Feldmann 6, Freitag 1, Girardin 1, Göthe 10, Hell 1, Hersch 5, Heyse 12, Holbein 5, Holtei 2, Hugo 6, Iffland 2, Klein 4, Kleist 6, Kotzebue 7, Kettel 7, Laube 2, Laun 1, Lessing 13, Molière 5, Moreto 2, Mosenthal 1, Putlitz 7, Raupach 12, Rautenstrauch 1, Redwitz 3, Ring 12, Prinz. A. v. S. 1, Schneider 3, Schiller 42, Schröder 1, Scribe 9, Shakespeare 34, Steigentesch 1, Souvestre 2, Töpfer 9, Wilhelmi 3, Wolff 3.

Dessgleichen in der Oper: Auber 22, Bellini 2, Beethoven 5, Boieldieu 3, Cherubini 4, Donizetti 9, Flotow 4, Gluck 7, Herold 2, Isouard 1, Lortzing 4, Marschner 3, Meyerbeer 17, Mozart 19, Nicolai 4, Offenbach 11, v. Redern 5, Rossini 5, G. Schmidt 4, Spohr 2, Spontini 3, Taubert 1, Verdi 3, Wagner 9, Weber 12.

Von den Ballet-Vorstellungen kommen 58 auf Paul Taglioni, 11 auf Hoguet, 4 auf Ph. Taglioni, 7 auf Perrot.

Die Novitäten und Neuinscenesetzungen waren:

A. Im Schauspiele (8 Stücke): Drei Trauerspiele („Maria“, „Die Sabinerinnen“, „Der Usurpator“), vier Schauspiele („Des Hauses Ehre“, „Ein Kind des Glücks“, „Elisabeth Charlotte“, „Ein Verschwörer“), ein Lustspiel („Unsere Freunde“). Neu einstudirt (8 Stücke): ein Schauspiel („Der Fabricant“), sieben Lustspiele („Ihr Bild“, „Der Jugendfreund“, „Das Portrait der Geliebten“,

„Die Mäntel“, „Die Bekenntnisse“, „Der Majorats-Erbe“, „Rococo“. — Zur Vor- und Nachfeier des hundertjährigen Geburtstages Schiller's kam ein Prolog von P. Heyse, ein Epilog zu Schiller's Glocke, und Schiller's Apotheose, lebendes Bild, componirt von H. Heidel, zur Aufführung. Die in Aussicht gestandenen Lustspiele „Mit der Feder“, „Eine übereilte Ehe“ und „Sophie Detzloff“ blieben aus.

B. In der Oper; Eine ernste („Christine“) und eine komisch-romantische Oper („Weibertreue, oder Kaiser Konrad vor Weinsberg“), ein Singspiel („Das Mädchen von Elisonzo“). — Neu einstudirt: eine Oper („Der Templer und die Jüdin“) von Marschner.

Im Opernhause ein grosses Concert unter Mitwirkung der Sing-Akademie, des Stern'schen und des Jähn'schen Gesang-Vereins.

C. Im Ballet: Keine Neuigkeit. — Neu einstudirt (2 Ballette): „Katharina, oder die Braut des Banditen“, „Das hübsche Mädchen von Gent“.

Taglioni's „Seeräuber“ erreichte vom 18. September 1838 bis 29. December 1859 hundert, dessen „Flick und Flock's Abenteuer“ in zwei Jahren nahe an zweihundert Aufführungen.

Engagements, Debuts und Gastspiele. Im Schauspiele fand nur ein Debut (an 3 Abenden) Statt: Frau Kierschner (wurde engagirt). Gastspiele fanden acht (an 40 Abenden) Statt: Frau Kierschner 5 Mal, Fräul. Gossmann 12 Mal, Fräul. Ehrenbaum 3 Mal, Fräul. Doris-Gey 3 Mal (wurde engagirt), Herr La Roche 7 Mal, Herr Otto Devrient 3 Mal, Herr Maximilian (Lemaitre) 3 Mal, Herr Marr 4 Mal. — Abgegangen: Herr Porth (nach Königsberg).

In der Oper sahen wir: Einen ersten theatralischen Versuch des Fräul. De Ahna und drei Debuts (an 4 Abenden): Herr Woworsky 2 Mal, Fräul. Ferlesi 1 Mal, Fräul. Pollack 1 Mal. Gastspiele fanden vier (an 5 Abenden) Statt: Herr Steger 3 Mal, Herr Bukowics 1 Mal, Fräul. Langlois 1 Mal. Neu engagirt die Damen Voss, Böttcher und Czekay (kleine Partieen).

Im Ballet fand ein Gastspiel (an 10 Abenden) Statt: Fräul. Katharine Frideberg. — Neu engagirt: Fräul. Selling (Koryphäe).

In der Capelle neu engagirt: die Herren Beyerle, Baack, Gantenberg (tüchtiger Flötist) und Pohl.

Zwei fünfzigjährige Jubiläen fanden Statt: das des höchst verdienstlichen Bassisten Herrn Zschesche und das des Contrabassisten Herrn Schlechte.

## Aus Baden-Baden.

Den 10. August 1860.

Hier strömt der goldene Regen nicht bloss auf die Spieler (?) und Spielpächter herab, sondern vor Allem auch auf die Kunst und die Künstler, nämlich auf die französischen. Zwar ist Baden ein deutscher Ort; doch nein, es ist ein Curort, und diese geographischen Grössen sind bekanntlich weder deutsch noch irgend national, sondern rein kosmopolitisch. Da nun das Französische die Weltsprache ist, so ist es ganz natürlich, dass die Welt, die hier aus allen Ländern zusammenströmt, nur Französisch spricht, und dass folglich auch die Bedienung sich dieses Idioms befleißigt, d. h. mit anderen Worten, dass die ganze Einwohnerschaft von Baden sich französirt, da die ganze Einwohnerschaft aus unterthänigen Dienern der Fremden besteht.

So ist denn auch das Theater, genauer genommen das Vaudeville und die komische Oper, französisch. Die Stücke und die Partituren schiessen wie die Pilze empor und gehen ohne Ausnahme unter dem rauschendsten Jubel und Bravorufen des Publicums in Scene, da dieses Publicum viel zu gebildet und zu artig ist, um irgend etwas Anderes zu thun, als zu applaudiren und zu bewundern.

Gäbe es einen Hof in Baden, so würde man das hiesige Theater ein Muster-Exemplar von einem Hoftheater nennen können; jetzt aber muss man es als ein Liebhaber-Theater betrachten, obwohl lauter bezahlte, und sehr gut bezahlte, Künstler darauf auftreten. Gewiss ist, dass man in keinem Liebhaber-Theater eine solche von lauter Wohlwollen und Gutmüthigkeit, Gefälligkeit und Enthusiasmus geschwängerte Luft athmet, als im hiesigen Komödientheater. Mit dem besten Willen von der Welt wird hier kein Mensch über den wahren Werth der aufgeführten Stücke ins Klare kommen, so betäubend ist der Korybantenlärm der Priester der Thalia und Polyhymnia. Die Blätter, die hier und in der Nähe erscheinen, sind nur der Wiederhall des „gewählten“ Publicums, und ein einziger Laut aufrichtiger Kritik würde eine so grelle Dissonanz in die allgemeine Lobhudele-Harmonie werfen, dass sich ein Jeder vor einem solchen Laut hütet.

Diese Behutsamkeit hat noch einen anderen Grund. Es existirt hier eine geheime Policei, die dermaassen zahlreiche Diener hat, dass ihr nichts entgeht, was gegen die öffentliche Renommee des berühmten Badeortes geäußert wird, denn die ganze Bürgerschaft gehört dazu. Wehe dem, der hier eine Meinung ausspricht, die dem Gemeinwohl schaden könnte! Ich erinnere mich eines Auftritts, der vor mehreren Jahren in Bonn passirte. Es wurde im Theater eine Oper gegeben, deren Musik von einem Eng-

länder oder einer Engländerin—ich glaube, es waren sogar zwei Damen dabei am Webstuhle gewesen—compontirt, d. h. clavierirt, und dann von einem dortigen Musiker instrumentirt worden war. Im ersten Range waren alle Logen von Engländern, die bekanntlich eine starke Colonie in Bonn bilden, besetzt. Das Parterre war unglücklicher Weise anderer Ansicht, als der erste Rang; es lachte und piff die Oper aus. Da hörte man denn gar viele ehrsame Bonner sich ob dieser Frechheit entsetzen, denn die Furcht vor einer Gesamt-Auswanderung der Engländer wurde rege. Indess blieb es doch beim Raisoniren und Eifern; hier in Baden aber würde derjenige, der eine französische Oper auspiffe, gesteinigt, der sie nicht vortrefflich fände, ausgewiesen werden.

Was Wunder also, dass eine neue Oper von Gounod, „*La Colombe*“ genannt, Enthusiasmus erregt hat? Die beste deutsche Oper würde nichts gemacht haben, sie käme ja nicht aus Paris! Der Stoff aus einer Fabel von Lafontaine, die Musik von einem pariser Componisten, die Darsteller Pariser, an ihrer Spitze Madame Carvalho-Miolan und Roger—folglich Enthusiasmus für das Buch, für die Musik, für die Sänger!

Ein Bauer, der vom Neumond reden hörte, fragte, wo denn die alten Monde blieben. Das wusste man ihm eben so wenig zu beantworten, als irgend einem Neugierigen die Frage nach dem Verbleiben der Opern-Partituren, die alle Sommer in Baden neu aufleuchten.

Der Bau des neuen Theaters schreitet schnell vor und soll noch für diesen Winter unter Dach kommen. Der Bau der Maschinerie u. s. w. ist dem berühmten Mühlendorfer übertragen, nicht weil er ein Mannheimer ist, sondern weil er nach Paris berufen worden, um das Wasser von Ploërmel in Scene zu setzen. In der Saison von 1862 soll das neue Theater mit einer Oper von Hector Berlioz eröffnet werden. Doch wer weiss, was geschieht, wenn der Tannhäuser aus Paris nach Baden geholt werden kann! Bis jetzt kann man ihn freilich hier nicht brauchen. W.

### Aus London.

[Die diesjährige Saison der Oper in *Her Majesty's Theatre*.]

Das Theater der Königin hat Ende Juli mit C. M. v. Weber's *Oberon* geschlossen. Die Aufführung dieses Werkes hat einen unerhörten Erfolg gehabt und wird von der Kritik einstimmig als epochemachend in der Geschichte der Oper in London bezeichnet. Die allgemein verlangte Wiederholung konnte jedoch nicht Statt finden, weil die meisten Mitglieder der Bühne Verbindlichkeiten eingegangen hatten, die ihren längeren Aufenthalt hier unmöglich machten.

Diese letzte Vorstellung war das Benefiz für Fräulein Titjens, welche die *Rezia* sang. Die übrige Besetzung war folgende: Hüon, Signor Mongini; Fatime, Signora Alboni; Oberon, Signor Belart; Scherasmin, Signor Everardi. Das Ensemble war vollkommen, das Orchester unter Benedict's Leitung vortrefflich. Für uns Deutsche trübte die Erinnerung an Weber's Ende (den 5. Juni 1826) in London die Freude an der Aufführung! — Uebrigens gingen der Vorstellung noch vorher der Schattenwalzer aus *Dinorah* durch Mad. Cabel, Edgar's Schlusscene aus *Lucia* durch Giuglini und einige Scenen aus dem Ballet *Orfa* durch Mad. Ferraris.

Die Saison war am 10. April mit Flotow's *Martha* eröffnet worden: Fräul. Titjens, Mad. Lemaire, Giuglini und Vialetti (Bass). In dem beigegebenen Ballet trat die Tänzerin Pocchini auf. Die Oper machte nicht viel und ging nicht wieder in Scene.

Am 12. April trat Mad. Borghi-Mamo als Leonora in der *Favorita* auf und setzte sich durch ihre schöne Stimme und guten Vortrag sogleich in Gunst. An demselben Abende hatte Everardi als Alfonso entschiedenen Erfolg, und der Tenor Mongini machte dem allbeliebten Giuglini seinen Ruhm streitig. Nach Verdi's *Trovatore* kam die *Traviata* wieder daran mit Signora Piccolomini, die mit dieser Rolle eine Reihe von sechs Abschieds-Vorstellungen eröffnete, bevor sie sich ins Privatleben zurückzog. Sie erregte keineswegs den früheren Enthusiasmus, hatte aber doch noch einige glühende Bewunderer für sich.

Eine neue für sie geschriebene Oper, *Almina*, von Campana machte wenig oder gar keinen Eindruck; doch erlebte sie drei Vorstellungen. Rossini's *Othello* gab Mongini Gelegenheit, seine Kraft im Schreien zu zeigen; seine Uebertreibungen im letzten Acte waren unausstehlich. Mad. Borghi als *Desdemona* konnte nicht befriedigen; der feine Duft, der über dem musicalischen Bilde dieses unschuldigen Opfers schwebt, wurde durch sie ganz verwischt. Dennoch erhielt sie im letzten Acte Beifall. Es bleibt aber eine starke Aufgabe, die *Azucena* im *Trovatore*, den *Orsini* in der *Lucrezia* u. s. w. und auch die *Desdemona* zu singen.

In der *Lucrezia* feierte Fräul. Titjens einen wohlverdienten Triumph durch Gesang und Spiel, und Mongini machte durch den geschmack- und gefühlvollen Vortrag der Partie des Gennaro die *Frevel des Mohren* von Venedig vergessen.

*Don Giovanni* wurde im Mai vier Mal bei vollem Hause gegeben, was den Künstlern und dem londoner Publicum Ehre macht. Donna Anna, Fräul. Titjens, prächtig, eine ihrer besten Leistungen; die Macht der Stimme, der dramatische Ausdruck im Tone und das hinreissende Spiel lassen die Kritik über die Unvollkommenheit der feineren

Technik nicht zu Wort kommen. Die Elvira der Signora Vaneri war vortrefflich, sie sang die Mozart'sche Musik in dem classischen Stil, der ihr gebührt. Als Zerline wäre die Piccolomini mehr an ihrer Stelle gewesen, als die Borghi-Mamo. Don Giovanni selbst, Everardi, sang die Partie recht schön, sah gut aus und spielte gar nicht übel, wenn auch vielleicht nicht mit der Grandezza eines spanischen Dons, doch mit der *Nonchalance* eines blasirten grossen Herrn, der Alles *cavalièrement* behandelt. Vialetti gab den Leporello, Castelli den Comthur — auch zwei bedeutende Stimmen. Die beste Vorstellung war die vierte, in welcher Everardi den Leporello, Gassier den Don Juan, Ronconi den Masetto sang.

(Schluss folgt.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Hamburg.** Vorgestern, am 18. August, vermählte sich Se. Königliche Hoheit der Herr Herzog Ernst von Württemberg mit Fräulein Natalie Eschborn, der unter dem Künstlernamen Frassini bekannten ausgezeichneten Sängerin. Die Trauung fand in der Behausung der Eltern der Braut, in Scheller's Hotel, in der Mittagsstunde, ganz nach dem gewöhnlichen protestantischen Ritus und vor einem kleinen Kreise dazu Geladener Statt, zu denen auch ein Cavalier des Herrn Herzogs gehörte. Der Herr Pastor von Ahsen zu St. Michaelis leitete die feierliche Handlung mit einer Rede ein, deren einfach menschlichem und religiös ergreifendem Eindrücke sich keiner der Theilnehmenden zu entziehen vermochte. Unmittelbar nach den Worten des Segens liess sich aus dem Seitenzimmer her eine Blechmusik mit einem Choral vernehmen. Auch zu der Tafel, welche die Zeugen und Gäste der Trauung sodann um das neuvermählte Paar vereinigte, steuerte dasselbe Blech-Quartett einige musicalische Nummern bei. — Der Herr Herzog und Frau Gemahlin haben Hamburg am Sonntag darauf verlassen, um ihren Aufenthalt demnächst auf der ihnen zugehörigen Villa bei Coburg zu nehmen. Möge die Künstlerin in ihrer Ehe um so glücklicher sein, je bedeutender der Verlust ist, den ihr Uebergang in die Welt der hohen Gesellschaft der grossen Welt des Theaters zufügt, innerhalb deren sie eine eben so vielseitige als glänzende Wirksamkeit aufgibt. Der deutschen, der italiänischen und französischen Sprache und Oper in gleichem Grade gewachsen, stand ihr für ihr Talent eine geradezu unbeschränkte Wahl der Schauplätze offen. Von nun an werden die Gaben des Gesanges, mit denen sie vor Kurzem noch Tausende erfreute, nur noch hier und da für einen vornehmen Cirkel vorbehalten sein. Der jähe Wechsel ihrer Stellung im Leben wird aber dennoch für Fräulein Eschborn-Frassini zum Heile ausschlagen, das verbürgt der Charakter des fürstlichen Gemahls, an dessen Arm wir sie von uns scheiden sahen. Die männlich schlichte Weise, das wohlwollend entgegenkommende Wesen Sr. Königlichen Hoheit gewann ihm bei allen, denen eine persönliche Annäherung gestattet war, zu den Gefühlen der Ehrerbietung auch die eines unwillkürlichen Vertrauens auf die liebenswürdigen Eigenschaften seines Herzens.

(Hamb. Nachr., Nr. 197.)

In Leipzig hat der hannover'sche Hof- und Kammersänger Niemann am 8. August sein Gastspiel mit „Tannhäuser“ begonnen. Von Leipzig geht Niemann unmittelbar nach Paris, um sein Engagement bei der grossen Oper anzutreten.

**Heidelberg.** Der Sängertag wurde am 15. Juli auf der Schloss-Ruine in gelungenster Weise gehalten. Im festlich geschmückten Schlosshofe war eine Emporbühne für die Sänger, etwa 400 bis 500 an der Zahl, errichtet. Viele Chöre mussten wiederholt werden. Das Wetter war günstig, der Fremdenzuspruch gross, der Ertrag für die vertriebenen Schleswig-Holsteiner und für das Arndt-Denkmal bestimmt.

**Frankfurt a. M.** Unsere Oper bereitet zu Cherubini's hundertjähriger Geburtstags-Feier (8. September) eine Aufführung von dessen *Faniska* vor, die bekanntlich von dem grossen Meister 1805 in Wien componirt und am 6. Februar des folgenden Jahres zum ersten Male im Theater an der Wien, in welchem drei Monate vorher Beethoven's *Fidelio* die ersten Vorstellungen erlebt hatte, unter des Componisten Leitung aufgeführt worden. Möge aber die Wiederaufführung dieses grossen Tonwerkes von einem besseren Erfolge zu sagen wissen, vornehmlich Seitens der Sänger, als die viel leichtere Grétry'sche Oper „Richard Löwenherz“ neulich gehabt, sonst dürfte es rathsam sein, niemals wieder den Gedanken an eine neue Scenirung irgend einer Oper aus der classischen Epoche zu fassen — oder warte man die Zeit ab, bis sich für jene Werke die Auspicien oben und unten wieder günstiger zeigen, was denn doch nicht gar zu fern stehen dürfte. Sollte es in Folge mangelhafter Leistungen jedesmal nur bei einer einzigen Aufführung verbleiben, so müsste dies dem Institute nach allen Seiten hin offenbar zur Unehre gereichen. S.

Se. Majestät der König von Baiern hat den seit 1. April in Urlaub befindlichen General-Major Frhrn. v. Frays aus Gesundheits-Rücksichten vom 1. August an der Vorstandschaft der königlichen Hofbühnen gänzlich enthoben und die Geschäftsleitung bis zur Ernennung eines eigenen Hoftheater-Intendanten dem bereits seit Ostern mit derselben betrauten Inspector Wilhelm Schmitt auch ferner zu übertragen geruht.

**Wien.** Dem Vernehmen nach soll Herr Wachtel, dessen festes Engagement wegen obwaltender Hindernisse unthunlich ist, von der Direction des Hof-Operntheaters für ein zehnmonatliches Gastspiel (was in anderer Form einem Engagement ziemlich gleichkommt) gegen ein Honorar von 250 Fl. per Spielabend gewonnen worden sein. Singt Herr Wachtel monatlich nur acht Mal, so ergibt das ein rundes Sümmchen von 20,000 Fl. Man sieht, auch die deutschen Tamberlik's wissen für ihr hohes *Cis* gute Preise zu erlangen.

### 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, Hochstrasse Nr. 97.

#### Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

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