

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 34.

KÖLN, 24. August 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. Aus Lorenzo da Ponte's Denkwürdigkeiten. I. Da Ponte's Anstellung in Wien. Text zu Figaro's Hochzeit. — Beurtheilungen: Woldemar Bargiel, Phantasie (III.) für Pianoforte. Op. 19. C. A. Mangold, Johanna d'Arc, Scene und Arie für Sopran mit Orchester. Op. 63. — Aus Wiesbaden (Rückblicke). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Ignaz Lachner — Wien, Staudigl's Grabmal — Paris, Ordens-Verleihungen, Grosse Oper — London, Jenny Lind, Susanna Byers †).

Aus Lorenzo da Ponte's Denkwürdigkeiten*).

I.

Da Ponte's Anstellung in Wien. Text zu Figaro's Hochzeit.

Ich führte in Wien ein müssiges Leben, und das Geld, welches ich von Dresden mitgebracht hatte, war beinahe ganz ausgegeben; ich konnte aber nicht vergessen, dass ich in Padua von schwarzen Oliven gelebt und mich während einer gezwungenen vierzig-tägigen Fastenzeit aus dem Wasser der Brenta getränkt hatte. Ich begann also einzusehen, dass ich an Einschränkungen denken müsse; statt eine Wohnung in der Stadt zu behalten, die mir zu theuer kam, wählte ich ein bescheidenes Zimmerchen bei einem Schneider in der Vorstadt Wieden.

Ich hatte durch das Gerücht vernommen, der Kaiser sei gesonnen, ein italiänisches Theater in seiner Haupt- und Residenzstadt wieder zu eröffnen. Metastasio war vor Kur-

zem gestorben, und ich hatte den Ehrgeiz, mich zum Hofpoeten ernennen lassen zu wollen. Ich suchte Salieri auf; er begnügte sich nicht damit, meiner Hoffnung zu schmeicheln, sondern bot sich sogar an, sich für mich bei dem General-Intendanten der Schauspiele, Grafen Rosenberg, zu verwenden und, wenn's sein müsste, beim Kaiser selbst, der ihn mit einer ganz besonderen Gunst beehrte. Wirklich manövrirte er so gut, dass das erste Mal, wo ich die Ehre hatte, dem Kaiser vorgestellt zu werden, dies nicht geschah, um ihm meine Bitte vorzutragen, sondern um ihm meine Danksagungen darzubringen. Obgleich das Lob Joseph's II. aus Jedermann's Munde erklang, und er allwärts als der vollendetste Fürst genannt wurde, flösste mir doch der Gedanke, dass ich vor ihm zu erscheinen aufgefordert war, ein unüberwindliches Gefühl von Schüchternheit ein.

Ich hatte sagen gehört, dass er sehr häufig die Menschen nach ihrem ersten Eindrucke beurtheilte. Es schien mir, als ob seine Prüfung nicht ganz ungünstig für mich ausfiel; ich beurtheilte dies nach der Gnade seines Empfanges; er geruhte, mich über meine Privat-Angelegenheiten, mein Vaterland, meine Studien und über die Beweggründe, die mich nach Wien geführt hätten, zu befragen. Ich antwortete auf Alles so kurz als möglich, und meine fast lakonischen Antworten schienen ihm zu genügen. Die letzte Frage, die er an mich stellte, war, wie viel Dramen ich schon geschrieben hätte.

„Keines, Sire!“ antwortete ich.

„Gut, gut,“ entgegnete er lächelnd, „da haben wir also eine jungfräuliche Muse.“

Aus Ehrerbietigkeit gegen Salieri vertraute ich diesem die Musik zu meinem ersten Werke an; er war in der That einer der ersten Meister seiner Zeit. Ich legte ihm mehrere Sujets und meine Plane vor, damit er eine Wahl treffen könne. Leider fiel diese Wahl auf ein Sujet, dem alle Grundbedingungen eines Erfolgs abgingen: „Der Reiche

*) Denkwürdigkeiten des Lorenzo da Ponte von Ceneda. Aus dem Italiänischen übersetzt von Dr. Ed. Burckhardt. Gotha, Verlag von W. Opetz. 1861. 348 S. 8. Das Werk erschien in einer flüchtigen Uebersetzung in Spindler's „Belletristischem Ausland“ 1847. Die uns vorliegende neue Arbeit lies't sich recht gut. Da Ponte starb in hohem Alter den 17. August 1838 in New-York. — O. Jahn sagt über seine Memoiren (Mozart, Bd. IV., S. 181): „Ich verdanke die Benutzung des seltenen Werkes (des Originals, das schon 1823 erschienen ist) Herrn Scudo in Paris. Es sind darin einzelne Irrthümer, besonders in den Zeit-Angaben, nachweislich, und es ist auch kaum zu bezweifeln, dass da Ponte seine Person mitunter mehr als billig in den Vordergrund stellt. Nichts desto weniger sind seine Berichte lehrreich und der Hauptsache nach auch gewiss richtig. Die Darstellung seines Aufenthaltes in Wien ist für das Folgende eine, aber mit der nöthigen Vorsicht benutzte Hauptquelle.“

Da Ponte war 1749 in Ceneda im Venetianischen geboren. 1783 wurde er Theaterdichter in Wien, fiel unter Kaiser Leopold in Ungnade, ging 1792 nach London und 1805 nach America. Es glückte ihm nirgends, sich eine sorgenfreie Existenz zu begründen.

von einem Tage“. Ich begann meine Arbeit, allein es bedurfte keiner langen Zeit, um mich von dem Unterschiede zu überzeugen, welcher zwischen dem Gedanken und der Ausführung besteht. Je weiter ich schrieb, desto grösser wuchsen die Schwierigkeiten unter meiner Feder und vervielfältigten sich ohne Ende. Das Sujet bot mir weder eine genügende Anzahl von Charakteren, noch eine Abwechslung von Vorfällen dar, welche das Interesse des Publicums zwei bis drei Stunden lang — so lange sollte die Aufführung dauern — zu erhalten vermochte. Ich fand meine Scenen kalt, die Handlung matt, den Dialog trocken, meine Gedanken trivial und die Gesangstücke schlecht herbeigezogen. Wohl oder übel kam ich mit dem ersten Acte zu Ende; nur das Finale fehlte noch; dieses Finale, das sich genau an das Werk anschliesst, muss allein das Stück resumiren und ein besonderes Interesse erregen. Hier soll sich das Talent des Musikers wie das der Schauspieler darlegen und die ganze Wirkung des Stückes concentriren. Man kann sich die Verlegenheit vorstellen, in der ich mich befand; zwanzig Mal wollte ich alles, was ich geschrieben, ins Feuer werfen und meine Entlassung anbieten. Endlich, nachdem ich mir den Kopf zerbrochen, mein Gehirn abgequält und mich allen Heiligen angelobt hatte, gelangte ich ans Ziel: ich beendigte das Stück. Salieri sah es flüchtig in meiner Gegenwart durch und äusserte schliesslich: „Es ist gut geschrieben; man muss es aber auf den Brettern sehen. Es sind sehr hübsche Arietten und Scenen darin, die mir gefallen, dennoch werde ich einige leichte Umänderungen darin vornehmen, mehr um des Effectes der Musik willen, als aus einem anderen Grunde.“ Man kann sich denken, welche Freude diese Worte in mir hervorriefen; und wie man sich gern das vorredet, was man wünscht, so fing ich zu glauben an, dass mein Werk in der That nicht so schlecht wäre, als ich es Anfangs beurtheilt hatte. In was bestanden jedoch diese „leichten“ Umänderungen? Fast alle Scenen zu verstümmeln, zu verlängern oder kürzer zu machen, neue Duette, Terzette und Quartette einzuschalten, mitten in einer Arie das Versmaass zu ändern, Chöre einzuschieben u. s. w. Die Musik war fertig, das Werk sollte eben zur Darstellung kommen, als der bekannte Abbate Casti in Wien eintraf, ein Dichter, dessen Ruf, den er zunächst seinen „*Novelle galanti*“ verdankte, in ganz Europa wiederhallte; wie vortrefflich auch diese Novellen in Bezug auf Poesie waren, so scandalös waren sie hinsichtlich der Moral.

Zu derselben Zeit kam auch Paesiello an, ein bekannter und vom Kaiser geachteter Musiker, der bei den wienner Kunstfreunden hoch angeschrieben war und sich ohne Nebenbuhler glaubte. Paesiello äusserte den Wunsch, die Musik zu einem Drama zu schreiben. Seine Ankunft schüch-

terte Salieri ein; der „Reiche von einem Tage“ wurde daher bei Seite gelegt, und man sprach in Wien nur noch von Casti und Paesiello. Man stelle sich die Erwartung der Schauspieler, des Grafen von Rosenberg, der Freunde Casti's und endlich der ganzen Stadt vor; der Name Casti erklang von allen Lippen. „König Theodor“ — so lautete der Titel der ersten Oper Casti's — wurde aufgeführt, und der Erfolg war gränzenlos. Wie konnte es auch anders sein! die Sänger waren untadelhaft, die Decorationen superb, die Costumes prachtvoll, die Musik göttlich; und der Poet empfing, mit Lächeln auf den Lippen, alle die enthusiastischen Glückwünschungen, als gälten sie ausschliesslich seinem Verdienste an dem Stücke.

Erst nach Salieri's Rückkehr aus Frankreich wurde der „Reiche von einem Tage“ zum Einstudiren vertheilt. Die Hauptrolle war der Storace bestimmt, die damals auf dem Höhepunkte ihres Talentes stand und Wien entzückte; allein diese Sängerin ward krank; es musste eine andere für sie eintreten und, da man keine Wahl hatte, diejenige genommen werden, die gerade zur Hand war. Unglücklicher Weise war aber die Sängerin, welche zum Ersatz eintrat, der ihr übertragenen Rolle durchaus nicht gewachsen; das Stück fiel durch. Ich machte mir keine Illusionen über den Werth des „Reichen von einem Tage“; das Libretto war unbedingt schlecht, die Musik abscheulich; aber um die ganze Perfidie meiner Feinde wohl zu verstehen, wird es hinreichen, wenn ich sage, dass sie glauben machen wollten, mir allein sei das Durchfallen zu verdanken.

Von diesem Haufen Missgünstiger war nur allein Casti wegen seiner Ueberlegenheit, seiner Böswilligkeit und vorzüglich wegen des hohen Schutzes zu fürchten, dessen er sich erfreute. Glücklicher Weise hatte ich den Kaiser für mich, der sich unter allen Umständen um so eifriger zeigte, mich zu vertheidigen, als meine Feinde Hefigkeit in ihren Angriffen bewiesen.

„Dieser junge Mann“, sagte er eines Tages zu Andrea Dolfin, dem venetianischen Gesandten, der mich ebenfalls beschützte, „hat zu viel Talent, um sich nicht den Neid Casti's zuzuziehen; aber ich werde ihn schon halten. Gestern noch suchte Rosenberg, nachdem sein Stück durchgefallen war, mir einzureden, wir brauchten einen andern Poeten. Casti befand sich in meiner Loge und hoffte vielleicht, ich würde ihn zu dieser Stelle ernennen. Ich erwiderte, ich wollte zuvor noch eine zweite Oper von da Ponte hören.“

Der üble Erfolg meines ersten Auftretens hatte genügt, mich zu entmuthigen und mich zu verhindern, mich dem Kaiser vorzustellen. Da er mich nun eines Tages zufälliger Weise auf seinem Wege, bei einem seiner Morgen-Spazirgänge, traf, blieb er bei mir stehen und sagte

mit der grössten Güte zu mir: „Seien Sie überzeugt, es fehlt viel daran, dass Ihre Oper so schlecht ist, wie man gern glauben machen möchte. Fassen Sie wieder Muth und liefern Sie uns ein Meisterwerk, das sie zum Schweigen bringt.“

Er liess Martini sagen, er solle sich an mich wenden, und in Folge dessen besuchte mich dieser und fragte mich, ob ich nicht ein Stück zu schreiben gesonnen wäre, das der Gesandtin von Spanien gewidmet werden sollte, die sich dadurch sehr geschmeichelt fühlen würde. [Da Ponte verfiel aber in eine Krankheit, und zwar durch eine Art von Vergiftung, die ihm ein Landsmann aus Eifersucht beigebracht hatte.] Es vergingen zwei Jahre, bevor ich gänzlich geheilt war und meine Arbeiten wieder vornehmen konnte. Als Stoff für das erste Drama, das ich Martini bestimmte, hatte ich den „Wohlthätigen Mürrischen“ gewählt. Ich machte mich ans Werk. Kaum war dieser Plan Casti bekannt, als er sich auch, von dem doppelten Verlangen beherrscht, Hof-Poet zu werden und sich meiner, den er als das einzige Hinderniss betrachtete, zu entledigen, beeilte, überall auszubreiten, der Stoff wäre für eine *Opera buffa* schlecht gewählt. Er hatte die Kühnheit, diese Worte vor dem Souverain zu wiederholen, der mir sagen zu müssen glaubte:

„Da Ponte, Ihr Freund Casti behauptet, Ihr wohlthätiger Mürrischer würde nicht zum Lachen reizen.“

„Sire,“ antwortete ich, „ich wäre glücklich, wenn er ihn zum Weinen reizte.“

„Das hoffe ich!“ setzte Joseph II. hinzu, der sogleich den Doppelsinn begriff.

Die Oper wurde aufgeführt und gefiel von Anfang bis zu Ende. Man sah mehrere Zuschauer und den Kaiser selbst sogar die Recitative darin applaudiren. „Wir haben gesiegt!“ sagte Joseph II. leise zu mir, als er nach der ersten Vorstellung neben mir in der Vorhalle der Logen, wo ich mich aufgestellt hatte, vorüber ging. Diese drei Worte hatten höheren Werth für mich, als hundert Seiten voll Lobeserhebungen.

Mein Erfolg und noch mehr die ausgezeichnete Gunst, die mir Joseph II. bezeugte, spornte meine poetische Begeisterung mehr und mehr an; ich fühlte mich nicht nur im Stande, meinen Verlästerern kühn die Stirn zu bieten, sondern auch ihre Anstrengungen zu verachten, und ich hatte die Genugthuung, alsbald die Componisten sich um meine Libretto's bewerben zu sehen. Es lebten um jene Zeit zu Wien nur zwei Maëstri, die meiner Ansicht nach dieses Namens würdig waren: Martini, für den Augenblick der Günstling Joseph's II., und Wolfgang Mozart, den ich damals bei seinem Freunde, dem Baron von Wetzlar, kennen zu lernen Gelegenheit hatte; Wolfgang Mozart hatte,

obschon von der Natur mit einem musicalischen Genie begabt, das vielleicht alle Componisten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft weit überstrahlt, in Folge der Cabalen seiner Feinde noch keine Gelegenheit gehabt, sein göttliches Genie in Wien kund zu geben; er lebte hier obscur und verkannt, ähnlich einem Edelsteine, der, in der innersten Erde vergraben, hier das Geheimniss seines Glanzes verbirgt. Ich kann nie ohne Jubel und Stolz daran denken, dass meine Beharrlichkeit und meine Energie zum grossen Theile die Ursache waren, welcher Europa und die Welt die vollständige Entdeckung der wundervollen musicalischen Compositionen dieses unvergleichlichen Genie's verdankt. Die Ungerechtigkeit, der Neid meiner Nebenbuhler, der Journalisten und der Biographen Mozart's werden nie einen solchen Ruhm einem Italiäner wie mir zugestehen wollen; aber ganz Wien, alle, welche Mozart und mich in Deutschland, in Böhmen, in Sachsen gekannt haben, seine ganze Familie, namentlich der Baron von Wetzlar selbst, sein enthusiastischer Verehrer, in dessen Hause der erste Funke dieser göttlichen Flamme aufglommte, sind Zeugen der Wahrheit dessen, was ich hier sage.

Nach dem glücklichen Erfolge des „Wohlthätigen Mürrischen“ begab ich mich zu Mozart und erzählte ihm, was zwischen Casti, Rosenberg und dem Kaiser vorgefallen war. Ich fragte ihn, ob es ihm gelegen sei, eine eigens für ihn geschriebene Oper in Musik zu setzen.

„Das würde mit unendlichem Vergnügen geschehen,“ antwortete er mir, „allein ich zweifle, dass ich die Erlaubniss dazu erhalte.“

„Ich übernehme es, jede Schwierigkeit zu heben.“

„Gut dann, drauf los!“

Ich dachte noch bei mir über die Wahl der Sujets nach, die ich zwei so entgegengesetzten Talenten wie Martini und Mozart übergeben wollte, als ich einen Befehl der Intendanz empfing, wonach ich ein Drama für Gazzaniga, einen ganz guten, aber aus der Mode gekommenen Componisten schreiben sollte. Um mich so schnell als möglich dieser langweiligen Aufgabe zu entledigen, wählte ich eine französische Komödie: „Den hellsehenden Blinden“. In wenigen Tagen entwarf ich ein Stück, das weder durch den Text, noch durch die Musik einen Erfolg erzielte. Es wurde drei Mal aufgeführt, dann aber vom Theater zurückgezogen.

Dieser, obschon unangenehme, Fall that meinem Rufe keinen Abbruch, und ich sann von Neuem über die Opern nach, die ich meinen beiden Freunden zudachte. Leicht begriff ich, dass das unermessliche Genie Mozart's einen grossen, vielgestaltigen, erhabenen Stoff eines Drama's erheischte. Als ich mich eines Tages mit ihm unterhielt,

fragte er mich, ob ich nicht eine Oper nach Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro“ schreiben könne. Der Vorschlag gefiel mir, und der Erfolg war schnell und allgemein.

Kurz vorher war das Stück Beaumarchais' auf Befehl des Kaisers, als in einem unmoralischen Stile geschrieben, verboten worden. Wie konnte man es nun von Neuem in Vorschlag bringen? Der Baron von Wetzlar bot mir in gewohnter Grossmuth einen anständigen Preis für mein Gedicht an; er versicherte mir, dass er, falls es in Wien verboten würde, es über sich nehmen wolle, es in London oder in Frankreich zur Aufführung zu bringen. Ich nahm jedoch diesen Vorschlag nicht an, sondern machte mich im Stillen in der Erwartung eines günstigen Augenblickes ans Werk, um es dem Intendanten oder dem Kaiser selbst, falls ich den Muth dazu haben würde, vorzulegen. Martini war der Einzige, den ich in mein Vertrauen zog, und er war aus Achtung vor Mozart hochherzig genug, mir Zeit zur Vollendung meines Stückes zu lassen, bevor ich mich mit dem seinigen beschäftigte. Nach Verhältniss, wie ich den Text schrieb, setzte ihn Mozart in Musik; in sechs Wochen war Alles beendigt. Mozart's guter Stern wollte, dass ein günstiger Augenblick sich darbot und mir gestattete, mein Manuscript direct dem Kaiser vorzulegen.

„Was?“ sagte Joseph zu mir, „Sie wissen, dass Mozart, wie tüchtig auch immer in der Instrumental-Musik, doch noch nichts für den Gesang geschrieben hat, mit Ausnahme eines einzigen Stückes, das keine grosse Bedeutung hat.“

„Ich selbst“, erwiderte ich schüchtern, „würde ohne die Gnade des Kaisers auch nur ein Drama in Wien geschrieben haben.“

„Wohl wahr; aber ich habe dieses Stück von Figaro der deutschen Schauspieler-Gesellschaft untersagt.“

„Ich weiss es; allein bei Umformung der Komödie zu einer Oper habe ich ganze Scenen weggelassen, andere gekürzt, und mich hauptsächlich beflissen, alles daraus verschwinden zu lassen, was den Anstand und den guten Geschmack verletzen könnte; kurz, ich habe ein Werk daraus gemacht, das eines Theaters würdig ist, welches Seine Majestät mit Höchsthem Schutze beehrt. Was die Musik anlangt, so gleicht sie, so weit ich sie beurtheilen kann, einem Meisterwerke.“

„Gut denn; ich verlasse mich auf Ihren Geschmack und Ihre Umsicht; geben Sie die Partitur zum Abschreiben.“

Einen Augenblick darauf war ich bei Mozart; ich theilte ihm aber diese freudige Nachricht nicht eher mit, als bis eine Depesche ihm den Befehl überbrachte, sich mit seiner Partitur in den kaiserlichen Palast zu begeben. Er leistete Folge und trug dem Kaiser einige Bruchstücke vor, die ihn entzückten. Joseph hatte in Sachen der Musik einen

untrüglichen Geschmack, wie überhaupt für alles, was zu den schönen Wissenschaften gehörte. Der ausserordentliche Erfolg, welchen dieses Wunderwerk in der ganzen Welt gehabt hat, ist ein Beweis dafür. Trotzdem erhielt diese Musik, wie unerhört es auch klingt, doch nicht einstimmigen Beifall. Die wiener Componisten, die es vernichtete, Rosenberg, und namentlich Casti, ermangelten nicht, es zu verkleinern und herabzusetzen.

Ihr hinterlistiges Benehmen steigerte den gegenseitigen Hass, und wir, Mozart und ich, waren nicht ohne Furcht, ein Bündniss gegen uns zwischen unseren beiden Feinden und einem gewissen Bussini, Garderoben-Inspector, einem zu allen Geschäften, nur nicht zu dem eines ehrlichen Mannes, geeigneten Menschen, entstehen zu sehen. Als Bussini von dem Ballet, das ich in meinem „Figaro“ eingeschoben, hatte sprechen hören, lief er in aller Eile zum Grafen und äusserte in einem missbilligenden Tone zu ihm: „Excellenz, der Poet hat ein Ballet in seine Oper eingelegt.“ Der Graf liess mich rufen, und es entspann sich folgendes Gespräch zwischen uns:

„Sie wissen doch, mein Herr, dass Se. Majestät keine Ballets auf seinen Theatern duldet. — Wohlan denn, ich befehle Ihnen, das zu streichen, was Sie in Ihrem Stücke angebracht haben, Herr Poet. — Wo ist die Scene?“

„Hier.“

Er riss jetzt zwei Blätter aus meinem Manuscripte und warf sie ins Feuer; darauf gab er mir mein Libretto mit den Worten wieder zurück: „Sie sehen, mein Herr, wie weit meine Macht reicht!“ Gleichzeitig beehrte er mich mit einem: „Leben Sie wohl!“

Ich ging auf der Stelle zu Mozart, der, als ich ihm diesen Auftritt erzählte, so in Hitze gerieth, dass er gleich zum Grafen gehen, Bussini durchprügeln, dann zum Kaiser eilen und seine Partitur zurückziehen wollte. Ich hatte die grösste Mühe von der Welt, um ihn zu besänftigen; endlich bat ich ihn um eine zweitägige Frist und ersuchte ihn, mich handeln zu lassen.

Die General-Probe war inzwischen angesetzt, und ich ging im Voraus zum Kaiser, der mir auch versprach, sich ins Mittel zu schlagen. In der That geruhte er, dieser Probe beizuwohnen, und der ganze hohe Adel Wiens begleitete ihn. Unter einstimmigem Beifalle wurde der erste Act ab- gespielt; er schloss mit einer Pantomime, während welcher das Orchester die Ballet-Nummern spielen sollte, da die Tänze dazu verboten waren; das Orchester schwieg. „Was bedeutet diese Pause?“ fragte der Kaiser den hinter ihm sitzenden Casti. — „Das kann Ew. Majestät wohl nur der Verfasser beantworten“, erwiderte der Abbate mit einem schadenfrohen Lächeln. Ich wurde gerufen; anstatt mich

aber zu rechtfertigen, legte ich eine Abschrift meines Manuscriptes Sr. Majestät vor, worin die Scene, so wie ich sie ursprünglich geschrieben, beibehalten war. Der Kaiser las sie durch und wollte wissen, warum die Tänze nicht Statt fänden. Ich beharrte von Neuem bei meinem Schweigen. Er sah ein, dass ich nicht mit der Sprache heraus wollte, und bat daher, zum Grafen sich wendend, um die Erläuterung, die ich zu geben mich weigerte. „Es fehlen die Tänze,“ antwortete stotternd Rosenberg, „weil das Theater Ew. Majestät kein Balletcorps hat.“ — „Aber die anderen Theater haben welche, und ich wünsche, dass alle Tänzer, die ihm nöthig erscheinen, da Ponte zur Disposition gestellt werden.“ Eine halbe Stunde später hatten wir vierundzwanzig Personen, sowohl Tänzer als Figuranten. Das Ballet wurde aufgeführt. „Sehr schön!“ rief der Kaiser, und dieser neue Beweis von Beifall verdoppelte den Rachedurst im Herzen meines mächtigen Verfolgers.

Endlich erschien der Tag der ersten Aufführung dieser Mozart'schen Oper; sie fand Statt zur grossen Beschämung der Maëstri und zum nicht geringeren Aerger des Grafen und Casti's. Die Oper selbst hatte den glänzendsten Erfolg; vor Allem gefiel sie dem Kaiser, wie allen wahren Freunden guter Musik; man pries sie als ein erhabenes, fast göttliches Werk. Das Libretto bekam auch seinen Antheil an dem günstigen Erfolge, und mein bescheidener Mitbewerber Casti war der Erste, welcher auf seine Schönheiten aufmerksam machte. Was waren aber diese Lobsprüche? Versteckter Tadel unter dem Schleier von Gutmüthigkeit. „Es ist zwar“, sagte er, „nur eine Uebersetzung von Beaumarchais, aber es sind schöne Verse und mehrere ganz hübsche Sachen darin.“

Der Graf von Rosenberg, dessen Gunst zu verlieren er stark befürchtete, verlangte von ihm ein Drama für Salieri, der vor Neid verging, die Oper Mozart's zu übertreffen. Um diese Zeit verfasste er „*La grotta di Trofonio*“ (die Höhle des Trophonius), deren zweiter Act hinsichtlich der Kunst viel zu wünschen übrig liess.

Die Musik dazu war sehr schön, und die Anhänger des Poeten posaunten dies allerwärts aus; dies konnte aber den Kaiser nicht bewegen, seine Ansicht zu ändern. Es blieb noch ein letzter Streich zu wagen, aber dieser Streich stürzte Casti vollends in der Gunst des Kaisers, welcher zwar seine Verse sehr liebte, keineswegs aber seine Person. Casti hatte eben die letzte Hand an seinen Dschingis-Khan gelegt, ein tatarisches Gedicht, das jedoch weit unter seinen *Novelle galanti* und namentlich unter seinen „*Gli animali parlanti*“ steht; dieses Gedicht beschleunigte seine Ungnade. Er liess es sorgfältig abschreiben und überreichte es selbst dem Souverain. Mit Recht oder Unrecht glaubte Joseph II. darin eine beissende Satire auf Katharina II.

zu erkennen, die er hochschätzte und bewunderte. Er liess ihn in seine Loge rufen, überreichte ihm hier hundert Zechinen und bemerkte dabei nur: „Zu den Reisekosten“. Eine feine Art, ihm den Abschied zu geben. Casti verstand, was dies heissen sollte, und reis'te in wenigen Tagen von Wien ab.

Beurtheilungen.

Woldemar Bargiel, Phantasie (III.) für Pianoforte.

Op. 19. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 17½ Sgr.

Aus diesem Werke des sehr begabten Componisten spricht uns eben so wie aus seinen anderen Werken der letzten Zeit eine kraftvolle, reiche, wenn auch mitunter etwas düstere, Phantasie lebhaft an. Wir können nicht gleichgültig bleiben, nachdem wir uns ans Clavier gesetzt haben; es reisst uns mit Macht fort, wir müssen dem Tondichter folgen durch Dick und Dünn, er weiss uns auf die mannigfaltigste Art zu fesseln — was heutzutage viel heissen will — und zu erfreuen — was noch seltener vorkommt —, so dass wir am Ende der etwas langen, aber äusserst anregenden Wanderung mit Freuden eingestehen: Wir sind belohnt! — Gehörten wir zu den Leuten, die bei Beurtheilung eines neuen Werkes von einem noch nicht allgemein anerkannten Componisten zunächst mit trauriger Aengstlichkeit nach den Einflüssen spüren, denen der Autor etwa unterworfen sein möchte, und dann von diesem Gesichtspunkte aus eine kleinliche Kritik ins Blaue hinein ausüben, so würden wir aus vereinzelt Anklängen mehr Aufhebens machen. Wir suchen und schätzen aber zumeist künstlerische Selbstständigkeit; ist sie gar in so reichem Maasse vorhanden, wie bei Bargiel, so freuen wir uns aufrichtig und wünschen dem tüchtigen, denkenden Künstler Glück dazu, ohne mit ihm über Geringes zu rechten. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Beethoven's Werke aus der letzten Periode eben so wie Schumann's lebhaft anregendes Schaffen auf Bargiel und gleichgesinnte jüngere Kunstgenossen eine bedeutende, nachhaltige Einwirkung ausgeübt haben; die Resultate sind aber sehr verschiedenartig. Während Andere sich geistig gefangen gaben, behielt Bargiel die Kraft, diese mächtigen und theilweise gefährlichen Einflüsse auf die rechte Weise künstlerisch in sich aufzunehmen und zu verarbeiten, und später aus der Fülle der gewonnenen Einsichten und Ansichten Neues, Reifes und Eigenes zu geben. — Die Phantasie besteht aus drei grossen Sätzen (I. *Maëstoso*, C, C-moll; II. *Andante*, C, As-dur; III. *Molto moderato e dolce*, C, C-dur). In allen Stücken finden sich grosse einzelne Schönheiten, und der Total-Eindruck ist ebenfalls, wie schon oben bemerkt, ein durchaus

günstiger. Vorherrschend ist, besonders im ersten Satze, eine gewisse düstere Grossartigkeit, der man in den meisten Bargiel'schen Sachen begegnet. Tadeln wollen wir diesen Hang nicht, weil er uns in Bargiel's künstlerischer Natur begründet erscheint; aber es kann auch hierin des Guten zu viel geschehen. Das Andante ist ein schönes Stück; für die ausdrucksvolle, edle Führung der Melodie und die bedeutende Steigerung nach *Cis-moll* gebührt dem Componisten grosse Anerkennung. Ganz originel ist der letzte Satz, der auch hinsichtlich der Form entschieden von den Allegro- und Rondo-Formen abweicht, ohne darum irgendwie formlos zu werden. Ein neuer Beweis für die alte, leider so oft verkannte Wahrheit, dass es auf die Formen nicht ankommt, wohl aber auf Form. Jedes echte, wohl angelegte Kunstwerk trägt die Gesetze für seine organische Entwicklung in sich selbst, und die Hauptfrage ist nur, wenn Gedanken da sind, in wie fern der Componist es verstanden habe, denselben gerecht zu werden. In dem Bargiel'schen Finale sind Inhalt und Form gleich anziehend, und dabei ist, wir möchten sagen, der Phantasieen-Charakter in eigenthümlicher Weise, dem feiner Gebildeten wohl bemerkbar, gewahrt. — Wir hoffen, durch diese Zeilen ein wenig dazu beigetragen zu haben, auch in unserem Leserkreise dem Kunstwerke die Beachtung zu sichern, die es verdient. — g.

C. A. Mangold, Johanna d'Arc, Scene und Arie für Sopran mit Orchester, nach Worten von Schiller's Jungfrau von Orleans. Op. 63. Winterthur, Rieter-Biedermann.

Ehe wir zur Beurtheilung der Composition übergehen, müssen wir uns erlauben, auf die Anordnung des Textes durch den Componisten einen prüfenden Blick zu werfen. Wir haben es nicht, wie man aus dem Titel schliessen könnte, mit der Composition eines einzelnen Monologs zu thun; um Stoff für ein möglichst mannigfaltiges Musikstück zu gewinnen, hat der Componist kein Bedenken getragen, viele weit zerstreute Verse aus dem Zusammenhange zu reissen und sie mit souveräner Willkür neu zu verbinden. Den Anfang macht die Erzählung vor dem Könige (I. Act, X. Auftritt), dann folgt aus dem Prolog (IV. Auftritt) der letzte Vers des Monologs und unmittelbar darauf — sollte man's glauben?! — der erste Vers desselben Monologs („Lebt wohl, ihr Berge“ u. s. w.). In buntem Wirrwarr reihen sich nun an einander Worte aus dem Prolog (IV. Scene), dem II. Acte (IV. Scene) und dem III. Acte (IX. Scene). Was soll man zu solch einem Verfahren sagen? Selbst zugegeben, dass einzelne Verse die neue Nachbarschaft zur Noth ertragen, bleibt es doch mindestens rücksichtslos gegen einen grossen Dichter, sein schön geordnetes und durchdachtes Werk in dieser Weise zu zerstückeln,

untergeordneten musicalischen Zwecken zu Liebe; geradezu widersinnig und höchst unlogisch erscheint es uns aber, wenn nach dem Gipfelpunkte des ersten Monologs dem durch eine Reihe von Affecten stufenweise vorbereiteten begeisterten Aufschwunge des Mädchens („Den Feldruf hör' ich mächtig“ u. s. w.) ganz harmlos und gemüthlich, als wäre nichts vorgefallen, der erste Vers desselben Monologs wie verspätet heranschleicht! Ist es denn gleichgültig, ob ein Vers in einem dramatischen Meisterwerke hier oder da steht? — Ist es etwa blosser Zufall, dass bei Schiller der erste Vers erster und der letzte letzter ist? — Haben wir nicht auch hier, wenn wir bewundernd die psychologische Entwicklung und die schöne natur- und kunstgemässe Steigerung in dem Monolog betrachten, den grossen, fein fühlenden Künstler zu verehren, der nichts bewusstlos oder aus Laune thut, sondern auch das kleinste Wort an die rechte Stelle setzt, wohin es gehört und allein wirken kann? — Immerhin möchten wir gern versuchen, über die verfehlte Anordnung des Textes hinweg zu sehen, wenn der Componist uns dafür entschädigte durch eine recht frische, hinreissende Musik, schön melodisch in den ausgebildeten Sätzen, schlagend und natürlich kraftvoll in den Recitativen. Leider lässt sich aber auch von der Composition nicht viel Günstiges sagen. Das Vorspiel, so wie der Anfang des ersten Recitativs ist hübsch; auch im Verlauf kommen gute Züge vor; kräftig und klar wirkt vorzüglich das Motiv zu den Worten: „Die Krone muss ich sehen auf meines Königs Haupt!“ — Wenn wir aber trotzdem vor allen Dingen natürlichen Fluss vermissen, so ist damit noch lange nicht gesagt, dass wir Anhänger jener übermässig fließenden, banalen oder trivialen Schreibweise seien, der man jetzt bei sehr ausgebildeter Technik so vielfach begegnet. Unsere Ansicht geht vielmehr dahin, dass natürlicher Fluss mit der ausserordentlichsten Gedankentiefe sehr gut Hand in Hand gehen könne (man sehe doch Beethoven'sche, Bach'sche Sachen u. s. w. an!), und es ist daher nur zu bedauern, dass das Nichtvorhandensein beider Eigenschaften hier die innige Verbindung einiger Maassen erschwert. Wir erwarten, das herrliche Lebewohl des kriegerischen Hirtenmädchens in einer herzbewegenden, sich breit entfaltenden, wirklichen Melodie zu hören, — wir freuen uns nach langem recitativischem Fasten darauf und haben den besten Willen, uns mitfühlend in melodische Schönheit zu versenken und dem Componisten freudig zu danken: aber was gibt er uns statt dessen? Nichts weiter als eine Reihe mehr oder weniger ausdrucksvoller melodischer Phrasen, nothdürftig zusammengehalten durch eine ganz hübsche Begleitungs-Figur, die nur etwas zu sehr an die berühmte *Es-dur*-Arie der Dorabella in *Così fan tutte* anklingt, um für neu gelten zu können. So wollen wir

keine Johanna singen hören, — so singt keine echte Johanna! —

Aus den Andeutungen des Clavier-Auszuges, dessen magere Octavenbässe an einzelnen Stellen uns etwas antediluvianisch anwehen, scheint hervorzugehen, dass auf die Instrumentirung und auf besondere Klang-Combinationen viele Sorgfalt verwandt ist. Wir möchten nur wünschen, dass man endlich einmal davon zurückkäme, gewisse Vorstellungen oder Erscheinungen fast stereotyp mit denselben Kunstmitteln musicalisch darzustellen; so müssen wir es denn auch hier über uns ergehen lassen, dass bei jedesmaliger Erwähnung der Himmelskönigin oder der Sonne u. dgl. zitternde Accord-Wiederholungen in den Holzbläsern und hohe Lagen der Violinen uns gewisser Maassen bestätigend zunicken: So ist es; ihr könnt es nur glauben! Die wahre Charakteristik in der Gesang-Composition lässt sich auf diese Weise am allerwenigsten erreichen; sei die Behandlung des Orchesters noch so vorzüglich, sei die Kenntniss der Klangfarben noch so durchdringend, die Beherrschung der Instrumental-Effecte noch so bewundernswürdig, — der charakteristisch-melodische Gesang bleibt Hauptsache, alles Andere Nebensache. — g.

Aus Wiesbaden.

Ohne dem Rückschritte zu huldigen, möchte ich doch für Ein Mal das Verfahren des Krebses einhalten und von der Gegenwart auf die früheren Concerte zurückblicken.

Das sechste Concert der Curhaus-Administration führte uns drei der bedeutendsten Künstler vor: David von Leipzig, Hans von Bülow von Berlin und den noch nicht übertroffenen Blaes aus Brüssel. David spielte ein Concert von Viotti (*A-moll*) und eine eigene Phantasie über russische Themen mit einem solchen Feuer und mit der vollständigsten Repräsentation deutscher Schule, dass ein nicht enden wollender Beifallssturm ihn dafür belohnte; ein Tusch des Orchesters erhöhte nur noch die allgemeine Begeisterung für seine eminenten Leistungen. Herr von Bülow muss unbedingt der hervorragendste Pianist unserer Zeit genannt werden; er spielte die Sonate *Les Adieux, l'Absence et le Retour* von Beethoven, den Schiller-Marsch von Meyerbeer, von Liszt arrangirt, und ein buntes Stück über Themen aus Rigoletto, ebenfalls von Liszt. Die Technik ist gewaltig, sie ist den Herren geradezu über den Kopf gewachsen. In der Geschichte des Clavierspiels werden diese Tasten-Heroen jene besondere Gruppe bilden, welche den grössten Eifer zeigte, das Clavierpiel aus den von der Natur des Instrumentes ihm angewiesenen Bahnen herauszudrängen, das Pianoforte zu einem Orchesterleib zu ma-

chen und durch die Macht, den Glanz und den Aufwand aller Mittel das Ohr in einen sinnverwirrenden Strudel fortzureissen. Die Cultur des Clavierspiels hält mit Gesang und der Oper der Gegenwart gleichen Schritt. Herr Blaes bläs't seelenvoll. Seine Vorträge sind eben so genial als künstlerisch maassvoll, niemals die Grenzen des Tonlichen und des Schönen überschreitend, wohl aber des kaum Thunlichen, das er aber alles spielend bewältigt. Auch die Sängerin Mad. Blaes-Meerti ärntete reichlichen Beifall. Herr Reichhardt von der italiänischen Oper zu London machte keinen sonderlichen Eindruck, wiewohl seine Stimmittel noch immer angenehm sind; seine Schule ist zwar gut, aber die Geschmacksrichtung des Herrn Reichhardt können wir nicht anerkennen, zumal wie sie sich in seiner eigenen Composition: „*Thou art so near and yet so far*“, bekundete, einem Fabricate, von dem man wahrlich nicht begreifen kann, wie man jenseit des Canals so viel Aufhebens davon machen konnte.

Nun zurück zum fünften Concerte der Administration, welches von Mitgliedern der italiänischen Operngesellschaft des Herrn Merelli ganz allein ausgeführt wurde.

So viel gegründete Opposition der italiänische Gesang im Allgemeinen auch findet — bei den noch musicalisch gesund gebliebenen Deutschen —, so muss ich doch offen und gern bekennen: die Italiäner sind unerreichbar in der Kunst des Gesanges.

Die Damen Carlotta und Barbara Marchisio sind mit so herrlichen Stimmitteln begabt, wie man sie selten antreffen dürfte, haben eine so hohe künstlerische Ausbildung erlangt, bekunden so grosses musicalisches Talent, dass sie Jeden zur Bewunderung fortreissen. Eine wie durch Sympathie, ja, durch Magie, möchte ich sagen, hervorgezauberte Uebereinstimmung im Ausdrücke und in den kleinsten Nuancen legten sie in ihren Duetten an den Tag. Nur durch und durch echt musicalische Naturen können das erreichen. Dabei kein Schreien, wohl aber jeder Ton von der Gluth einer italiänischen und ganz musicalischen Seele durchdrungen.

Frau Calderon und Fräul. Marie Brunetti haben beschränktere Mittel, als die Genannten. Die Signori Zacchi und Galvani haben schöne Stimmen; bewundern mussten wir den Tenor des Letzteren. Die sämtlichen Vorträge riefen den grössten Enthusiasmus hervor. Es war *an italian evening*, wie die Engländer ihren *Mendelssohn evening* oder *Beethoven night* haben; der ganze Abend gehörte den Italiänern! Möchte ihnen auch der Morgen werden nach so langer, langer Nacht! Il Maëstro Orsini begleitete am Piano.

Ein ganz besonderes Vergnügen gewährt es mir, des vierten Concertes der Administration Erwähnung zu thun;

denn über **F. Hiller**, eine musicalische Persönlichkeit, eben so gewichtig als Tonsetzer wie als Virtuose auf dem Piano, welches er seiner rein musicalischen, jungfräulichen Sphäre nicht entreisst, konnte ich noch nicht berichten, weil bisher unsere Administration mehr die Koryphäen der Mode — die ja nur im Auslande zu holen sind — begünstigte, als unsere deutschen Künstler zur Mitwirkung bei ihren mit enormem Kosten-Aufwand veranstalteten Concerten heranzog.

Herr Hiller spielte das *D-moll*-Concert von Mozart mit einer Vollendung, einer Weihe, die alle wahrhaften Musikfreunde entzückte; der blasirte Theil des Publicums mag von der Grösse in der Natürlichkeit und Einfachheit seines Clavierspiels gehörig gelangweilt worden sein. Die eingelegten Cadenzen waren ein Zeugniss des reinsten Geschmacks und Verständnisses, wahrhaft genial in der Erfindung und eben so genial in der Ausführung. Auch das Improvisations-Talent Hiller's erregte hohe Bewunderung.

Neben Frau Bürde-Ney glänzten der Tenorist Herr Wachtel, der Geiger Ludwig Strauss, und als liebliches Gestirn am musicalischen Himmel, wenn auch weniger glänzend, leuchtete Giovanni di Dio, Cellist.

Das dritte Concert der Administration hatte hauptsächlich nur nachhaltigeres Interesse durch die eminenten Leistungen des Pianisten Louis Brassin, der eine reizende Etude und eine Phantasie eigener Composition und Liszt's Rhapsodie Nr. 2 vortrug, welche alle Kenner von dem stetigen, sehr lobenswerthen Fortschritte Brassin's überzeugten. Die Technik hat für Herrn Brassin keine Schwierigkeiten mehr. Fräul. E. Genast errang sich wie immer verdienten Beifall; Fräul. B. Eichberg (Harfen-Virtuosin) und Fräul. A. Bidò (Geigerin) erregten allgemeines Interesse; Herr Wachtel riss das Auditorium bis zum Selbstvergessen hin.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der jetzt als Capellmeister am Stadttheater in Frankfurt a. M. angestellte bisherige schwedische Hof-Capellmeister Ignaz Lachner hat in der Oper „Wilhelm Tell“ zum letzten Male in Stockholm den Dirigentenstab geführt. Nach beendeter Vorstellung überreichte der Componist A. Randel dem scheidenden Dirigenten im Namen der Hofcapelle und als Zeichen der Anerkennung seines dreijährigen verdienstvollen Wirkens an dem dortigen Theater einen grossen silbernen Pocal mit der Inschrift: „Zur Erinnerung an den Hof-Capellmeister und Ritter mehrerer Orden, Herrn Ignaz Lachner, von seinen Freunden, Mitgliedern der königlichen Hofcapelle in Stockholm, den 22. Juni 1861.“ Von Seite des Opernsänger-Personals überreichte darauf der Sänger Strandberg Herrn Lachner einen Brillantring mit der schwedischen Inschrift: „*Minne af Stockholms Scens lyriska Artister.*“ (Minne, die Erinnerung.)

Am 16. August beging der Hoforganist Schneider in Dresden sein goldenes Amts-Jubiläum.

Wien. Die für das Grab des verstorbenen Sängers Staudigl bestimmte Kolossal-Statue desselben schreitet ihrer Vollendung entgegen. Der Bildhauer Pilz hat den Kopf desselben nach einem Oelbilde modellirt, welches kurz vor dem Tode Staudigl's gemalt wurde. Die Statue wird von vier Engeln umgeben sein und auf einem Granitsockel ruhen.

Der Stadtrath von Triest hat eine Unterstützung für den Sohn des unglücklichen Componisten Ricci, welcher kürzlich in Prag gestorben ist, bewilligt. Diese Unterstützung wird den kaum sieben Jahre alten Knaben in den Stand setzen, seine musicalische Erziehung zu vollenden.

Paris. Dem Componisten Auber ist bei Gelegenheit der Preisvertheilung des Conservatoriums das Grosskreuz der Ehrenlegion verliehen worden.

Der Componist Jakob Offenbach ist bei Gelegenheit des Napoleonsfestes (15. August) mit dem Ritterkreuz der Ehrenlegion decorirt worden.

In der grossen Oper in Paris traten in der jüngsten Vorstellung des „Robert“ zwei junge Gesangs-Talente probeweise auf, welche zu guten Erwartungen berechtigen. Es sind dies der Tenor Dulaurens und die Sopranistin Rey-Balla. Letztere besonders wusste als Alice das Publicum in hohem Grade für sich einzunehmen. Sie ist eine schöne Erscheinung, hat brillante Stimmittel und singt mit guter Schule.

Vor seinem Abgange von Vichy hat Napoleon der Sängerin Mad. Straus ein diamantenbesetztes Bracelet und dem Capellmeister des Casino-Orchesters, Bernardin, eine Gold-Medaille mit dem Bilde des Kaisers zustellen lassen.

Das Conservatorium der Musik in Paris zählt 81 Professoren und 934 Zöglinge. Das wiener Conservatorium dagegen ist von 179 Zöglingen besucht, während das Lehrpersonal aus 22 Schul-Inspectoren und 21 Lehrern besteht.

London. Jenny Lind, welche kürzlich in London in einem von Lord Ward veranstalteten Wohlthätigkeits-Concerte sang, hat für das nächste Jahr ein Engagement zu Concerten in Exeter Hall angenommen. Sie erhält für zehn Concerte 1000 Guineen.

In London starb, 71 Jahre alt, die Sängerin Susanna Byers. Sie war zu ihrer Zeit eine der berühmtesten Oratoriensängerinnen.

Ankündigungen.

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

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

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

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

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