

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 2.

KÖLN, 10. Januar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Rückblick. I. — Erinnerungen an Halévy. I. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Max Bruch, Phantasie für zwei Claviere, Op. 11, und Schottische Lieder — Barmen, Drittes Abonnements-Concert, Instrumental- und Vocal-Concert der Liedertafel zu wohlthätigen Zwecken).

Rückblick.

I.

Als wir im Jahre 1850 hier am Rheine eine neue musicalische Zeitschrift gründeten, thaten wir es in der Hoffnung, dass die Liebe der Deutschen zur Tonkunst ein Unternehmen freundlich begrüßen und fördern werde, das den doppelten Zweck hatte, einmal die Kunst mit dem Leben zu vermitteln, und zweitens der damals eben beginnenden Verwirrung der Begriffe über das wahre Schöne in ihr entgegen zu treten.

Die erstgenannte Aufgabe schien uns um so dringender, als das Zeitalter die Theilnahme der gebildeten Menschheit fast ausschliesslich dem Praktischen, der Entwicklung des politischen Lebens und des materiellen Wohles im weitesten Sinne zuwandte und von denjenigen Bestrebungen abzog, die nicht ein sicht- und greifbares Resultat zum Ziele haben, sondern die Wahrung jener unsichtbaren Güter, welche durch die Pflege des Idealen im Gegensatze des rein Praktischen für die Menschheit gewonnen werden. Jedes Streben, der Kunst ihr Recht zu sichern und es auch unter erdrückenden Verhältnissen geltend zu machen, das Recht, eben so wie Religion und Philosophie, das Edle im Menschen gegen den Andrang der Aussenwelt zu schützen, der Seele das Gegengewicht gegen die steigende Macht des Gemeinen zu geben, jedes Streben nach diesem Ziele hin schien uns einer angestregten Thätigkeit würdig.

Es leitete uns also auf der einen Seite weniger die Absicht, ein neues kritisches Institut zu gründen, als ein Organ, welches durchaus nicht bloss für Künstler, für Männer vom Fach, sondern auch für die Masse der Gebildeten bestimmt wäre, um in den weitesten Kreisen die wahre Würdigung der Tonkunst zu fördern und eine ernste Kunstliebe im Gegensatze der spielenden Liebhaberei zu wecken und zu nähren. Soll die Musik auf die Bil-

dung und Veredlung des Volkes wirken, so müssen sich ihre literarischen Vertreter an das ganze Publicum wenden, um als leitende Führer den Verlangenden und Empfänglichen die Hand zu bieten, um ihnen das Erkennen der Musen in ihrer wahren Gestalt zu vermitteln, um ihnen das Verständniss der Kunstwerke zu erleichtern und den Genuss daran zu erhöhen.

Deshalb gaben wir unserer Zeitung die Ueberschrift: „Für Kunstfreunde und Künstler“, und deuteten durch die Voranstellung der „Kunstfreunde“ einen Hauptzweck des Unternehmens an.

Die Form der Darstellung, welche durch diesen Zweck bedingt wird, hat allerdings ihre Schwierigkeit; allein diese Schwierigkeit wurde für uns wenigstens nicht durch die Befürchtung vergrössert, dadurch die Würde der Kunst zu entweihen. Wir waren im Gegentheil von der Ueberzeugung belebt, dass wir gerade um der Würde der Kunst willen den steifen Kanzleistil der Musikgelehrten verbannen und mit einer Sprache vertauschen müssten, die jedem Gebildeten verständlich sei. Nur dadurch, meinten wir, sei es möglich, die Oberflächlichkeit des Urtheils der Menge über Kunstwerke in verständigere Erwägung zu verwandeln, und durch eine ernste und gesunde Liebe zur Musik die eitele und tändelnde und krankhafte Liebelei, ja, die frivole Buhlerei mit ihr zu verdrängen. Wir brauchen wohl kaum zu erinnern, dass eine solche Form der Darstellung auf der Grundlage der Wissenschaft der Kunst beruhen und von ihrem Geiste durchweht sein muss, wenn sie wirken soll, was sie wirken will.

Die Art und Weise, wie wir unseren Zweck zu verfolgen gestrebt haben, liegt dem Publicum in dreizehn Jahrgängen (drei im Verlage von M. Schloss, 1850 bis 1852, und zehn im Verlage der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung, 1852 bis 1862) vor. Dank den trefflichen Kräften, welche eben so kenntnisreiche als in künstlerischer Beziehung gesinnungstüchtige Männer an-

dauernd und meist ganz uneigennützig, bloss von der Liebe zur Sache geleitet, der Zeitschrift gewidmet haben, hat die Theilnahme des Publicums für dieselbe unsere Hoffnung in dem Grade befriedigt, bis zu welchem das Interesse der Lesewelt überhaupt sich den Kunstblättern zuwendet. Die Verbreitung derselben aber nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande, hat unsere Erwartung übertroffen; eine grosse Anzahl von unseren Artikeln eignen sich seit Jahren die ausgezeichnetsten musicalischen Blätter anderer Nationen an, und es kann uns nur freuen, wenn unsere Grundsätze und Ansichten auch in den musicalischen Kreisen von London, Paris, Petersburg u. s. w. zur Geltung kommen, wiewohl einige Blätter es in der That etwas arg damit treiben, wie denn z. B. das londoner Journal *Musical World* in einer einzigen Nummer des Jahrgangs 1861 einmal sechs aus der Niederrheinischen Musik-Zeitung übersetzte Artikel enthielt, ohne bei allen die Quelle zu nennen, was es übrigens sonst gewissenhaft thut.

Ausserdem hat uns auch die Zustimmung zu unseren Grundsätzen und die wohlwollende Anerkennung der Leistungen unserer Zeitschrift von Seiten so vieler Männer vom Fach und so bedeutender Musiker wohlgethan und zu thätigem Fortschreiten auf der betretenen Bahn ermuntert, namentlich in Bezug auf die andere Aufgabe unseres Unternehmens, auf die Bestrebung, die wahre Lehre vom Schönen in der Tonkunst gegen die Theorieen jener unreifen Kunst-Philosophen zu schützen, welche die ganze grosse Vergangenheit der Tonkunst verläugnen und nicht etwa unsere Zeit, sondern sich selbst als Repräsentanten derselben, durch einen unverhüllten Cultus des Subjectes, das heisst hier ihrer eigenen Persönlichkeit, vergöttern.

Solch Einer sagt: „Ich bin von keiner Schule,
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle:
Auch bin ich weit davon entfernt,
Dass ich von Todten was gelernt.“

Wenn wir nun auch nicht mit dem Dichter die Consequenz ziehen wollen: „Das heisst, wenn ich ihn recht verstand: Ich bin ein Narr auf eigne Hand!“ — weil Manche von jener so genannten Partei es um so ehrlicher meinen, je engere Gränzen die Natur ihrem Gesichtskreise gezogen hat, so mussten und müssen wir uns doch gegen diejenigen erklären, die anstatt verständiger Prüfung und Zurückführung der neuen Münze auf ihren wahren Werth,

„begabten Manns Natur- und Geisteskraft,
das Gold gemünzt und ungemünzt zu finden,
mit der Partei Posaunenton verkünden.“

Dieses Trompeten-Gefolge wirklich begabter und wenn auch im Wissen unklarer, im Können unbefriedigender,

doch im Wollen folgerichtiger und energischer Männer bringt die Kritik überhaupt durch den bündlerischen Geist, der sie leitet, in Misscredit, und was sie Partei nennen, ist nichts Anderes, als was bei den Franzosen *Coterie, Clique, Camaraderie* heisst und wofür die deutsche Sprache eigentlich gar kein Wort hat.

Wenn nun auch in den letzten Jahren sich die Unhaltbarkeit der neuen Fortschritts-Theorieen, der Lehre vom aussermusicalischen gegenständlichen Inhalt der Musik u. s. w. mehr und mehr erwiesen hat, wenn auch die praktische Beweisführung durch Compositions-Versuche nach neuestem System meistens verunglückt ist, weil in diesen Versuchen gerade nur dasjenige ansprach, was mit der alten Schönheits-Lehre harmonirte, so ist doch besonders bei dem jüngeren Geschlechte der Tonkünstler noch ein gewisser Nachhall zu vernehmen, der aus jener Periode herüber tönt, wo die Apostel der neuen Lehre unaufhörlich die grosse Glocke läuteten und sich eine Menge Handlanger herandrängten, um sich mit an die Stricke zu hängen.

Freilich lesen wir wohl heute kaum noch Dinge, wie in den Nachjahren von 1848, wo den Heissspornen der Tonkunst „Beethoven auf halbem Wege stehen geblieben; er hat reformirt, aber nicht revolutionirt — er ist Uebergangs-Periode (!) — er hat uns eine Zwitterschaft geboren und ist Schuld daran, dass die freie Tochter Musik noch eine Zwangsjacke trägt, denn selbstständige Formen und feststehende Gesetze sind Unsinn in der Musik“ — oder: „Der Fortschritt der Instrumental-Musik besteht darin, dass sie Gegenstände zum Ziel nimmt und diesem Inhalt im Ausdruck den Grad der Bestimmtheit gibt, den sonst nur Poesie und bildende Kunst (!) ihrem Gegenstande leihen können“ — oder: „Haydn hat es nie bis zur Sünde gebracht, Mozart sündigte und bereute, Beethoven hatte die Sünde von vorn herein überwunden“!! — Das belächelt man heute: und auch mit der „Allkunst“ ist es vorbei.

Aber trotz alledem sind wir noch lange nicht wieder ganz aus dem Dunst und Nebel in klare Regionen gekommen, wie wir nächstens durch Beispiele zeigen werden, und eine von den widersinnigsten Behauptungen des Koryphäen jener Zeit, an die er wohl selbst jetzt nicht mehr glaubt, scheint auf die ungeheure Productions-wuth unserer Musiker noch nachzuwirken.

Es ist dies die neue Genie-Lehre Wagner's. „Die Lebenskraft als schaffendes Princip in der Kunst“ — sagte er, ist nicht eine Gabe der Allmacht oder der Willkür Gottes oder des Zufalls, sondern sie ist bei allen Menschen dieselbe, nur dass durch die Erziehung ihre Entwicklungsfähigkeit unterdrückt und nach und nach zerstört wird.“

Es darf also nicht mehr heissen: „Der Künstler wird geboren“, sondern: „Der Mensch ist ein geborener Künstler“, und nur seine Erziehung ist Schuld, wenn er kein Mozart oder Raphael wird.

So absurd das nun auch ist — *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas* —, so scheint doch die stets zunehmende Zahl von Handwerkern in der Kunst, überhaupt das Wuchern der Mittelmässigkeit auf ihrem Gebiete, dafür zu zeugen, dass jener Glaube sich weiter verbreitet hat.

Bei der Wahl des Lebensberufes spielt jetzt die Musik eine Hauptrolle, sie ist ein Fach, ein Brod-Studium geworden, das man nach äusseren Rücksichten und Verhältnissen ergreift, wie es häufig auch mit anderen Fächern geistiger Thätigkeit geschieht. Dass der Eine Arzt wird, weil sein Vater eine Apotheke hat, der Andere Jurist, weil er von dem seinigen Prozesse erben wird, der Dritte Theologe, weil die Familie ein Stipendium geniesst, das ist was Altes. Vor der Kunst aber hatte man doch bis jetzt noch Scheu; man dachte nicht daran, sich ihr zu widmen, wenn nicht die Natur sichtbar durch ausserordentliche Anlagen den Entschluss rechtfertigte. Jetzt aber ist die Kunst, namentlich die Musik, ebenfalls ein Beruf geworden, nur mit dem Unterschiede, dass er noch häufiger als die anderen ohne Beruf gewählt wird.

Der Vater oder die Mutter entdeckt im Söhnlein ein Behagen an Klang, oder lange geschmeidige Finger, oder ein gutes Gehör, oder ein Bisschen Stimme: die Glücklichen! Sie besitzen ein Capital, das nicht vortheilhafter als in Kunst angelegt werden kann. Gedacht, gethan! Die Abrihtung geht in allen Regeln ihren Weg, und der technische Musiker wird fertig. Aber er muss auch componiren, um sich zur Geltung zu bringen. Nun ja! die Grammatik der Harmonielehre ist nicht schwerer zu begreifen, als die Elementar-Mathematik und die lateinische Syntax: er braucht ja nur das Componiren zu lernen, und dazu gibt es Gelegenheiten genug. Kurz, in diesem Glücklichen ist der „geborene Künstler“ nicht „vernichtet“ worden, er hat die „richtige Erziehung“ genossen, und — der Stümper ist fertig.

Das Ding ist dieses Mal missglückt; allein wenn „wir Alle Genie's werden können“ (R. Wagner's Mittheilungen an seine Freunde, S. 36), warum soll ein junger Mensch nicht den Versuch machen? Gelingt's ihm nicht, so war er vielleicht eher geboren, als die neu entdeckte „communistische Kraft, welche die individuelle Kraft, die wir blödsinnig bisher mit der Bezeichnung Genie ergründet zu haben glaubten, als solche in sich schliesst“ (Derselbe a. a. O.), in Wirksamkeit treten konnte!

Freilich, man könnte beinahe an die allgemeine Strömung eines solchen communistischen Fluidums, wenn auch

nur in unendlicher Verdünnung, durch die Welt glauben, wenn man die Erscheinungen unserer Zeit auf dem Felde der Musik betrachtet. In der Verbreitung überflügelt die Tonkunst alle übrigen Künste, die Theilnahme an ihr stuft sich von der edelsten Begeisterung und wahren Liebe bis zur flachen Eitelkeit und dem leichtsinnigsten Zeitvertreib ab und geht durch alle Stände und Bildungen; die Drehorgel hat so gut ihre Verehrer, als die Sinfonie und das Oratorium, von der Oper zu schweigen, gegen die das gesprochene Drama gar nicht mehr aufkommen kann. Der grosse Fortschritt in dem vervollkommenen Bau der bekannten und in der Erfindung neuer Instrumente bietet einen Reichthum der Klangmittel dar, der zum Luxus drängt, und die fabelhafte Steigerung der Technik auf eine Höhe, die keine Schwierigkeiten der Ausführung mehr kennt, verführt zu einer rücksichtslosen Benutzung jener Mittel, welche von den Anfängern im Componiren eben so wie von den Meistern als unbestreitbares Recht in Anspruch genommen wird. Die Beschäftigung mit der Musik als Lebensberuf hat durch alles das dermaassen zugenommen, dass es nur noch an der statistischen Zusammenstellung der Musiker neben den übrigen lebendigen Landes-Producten eines Staates fehlt, um zu zeigen, dass da, wo sonst zehn, jetzt Hunderte von Musikern auf die Quadratmeile kommen. Nimmt man den Dilettantismus hinzu, der in seinem Kreise wiederum alle Qualitäten von der Stümperei bis zur wirklichen Künstlerschaft aufweist, endlich die Ausbreitung und Vervollkommnung des musicalischen Unterrichts, der ein fast nothwendiger Theil der Erziehung geworden ist und durch besondere Lehranstalten und eine jährlich steigende Flut von methodischen Schriften und Anleitungen die Erwerbung theoretischer Kenntnisse eben so erleichtert, wie die Aneignung mechanischer Fertigkeiten: so wird man sich nicht mehr wundern, dass unser musicalisches Zeitalter hundert Mal productionssüchtiger ist, als die früheren, und dass die Hoffnung, „ein Genie zu werden“ (!), reichliche Nahrung aus einem auf solche Weise bearbeiteten und gedüngten Boden zieht.

Mit welchem Erfolg für die Kunst? Gewiss nicht ohne allen und jeden; allein — doch davon hernach.

Erinnerungen an Halévy*).

I.

Am 7. Brumaire des Jahres X der Republik sang man einen hebräischen Hymnus auf den Frieden von

*) Wir haben zwar schon in Nr. 14 vom vorigen Jahrgange einen Nekrolog Halévy's gegeben. Im December v. J. hat indess sein jüngerer Bruder Léon Halévy in der musicalischen Zeit-

Amiens in dem israelitischen Tempel zu Paris. Der damalige protestantische Pastor Marron, der als lateinischer Dichter Ruf hatte, widmete einige Tage nachher in einer Zeitung ein lateinisches Gedicht in Distichen *Eliae Halévy, hebraico carmine pacis reditum egregie celebranti*.

Dieser hebräische Dichter Elias Halévy war unser Vater. Er war ein Deutscher aus Fürth bei Nürnberg; unsere Mutter, Julie Meyer, war in Lothringen auf einem Dorfe bei Nancy geboren. Der wahre Name unseres Vaters war Levy; nach Bekanntmachung des Gesetzes vom Jahre 1807 über die Familiennamen der Juden setzte er das Praefixum *hal* (das arabische *al*), das die Stelle des Artikels vertritt, vor seinen bisherigen Namen. Hal Levy hatten mehrere berühmte Talmudisten geheissen, namentlich der Dichter Jededias Halevy, der im dreizehnten Jahrhundert blühte.

Elias Halévy stand in hohem Ansehen bei den Israeliten, sowohl seines Charakters als seiner Gelehrsamkeit wegen. Diese war übrigens eine ganz specielle: er war ein gründlicher Hebräist und grosser Kenner des Talmuds. Als hebräischer Dichter war er besonders berühmt und genoss sein Leben lang die hohe Achtung und Freundschaft des berühmten Orientalisten Silvester de Sacy. Im Jahre 1818 begründete er eine Monatsschrift: *L'Israélite français*, mit dem Sinnspruche: „*Tiens au pays et conserve ta foi.*“ Auch für den israelitischen Religions-Unterricht hat er ein Schulbuch geschrieben; ein umfassend angelegtes hebräisch-französisches Wörterbuch hat er unvollendet hinterlassen, eben so eine merkwürdige Arbeit über die Fabeln des Aesop, deren Ursprung er dem Könige Salomo zuschreibt.

Bei seiner ausschliesslichen Fachgelehrsamkeit nahm er keinen directen Antheil durch Unterricht an unserer Erziehung, aber er brachte, obwohl leider durch eine verunglückte Handels-Unternehmung zu Grunde gerichtet, alle möglichen Opfer, um seine beiden Söhne gründliche Studien für Wissenschaft und Kunst machen zu lassen.

Mein Bruder Jakob Fromental Elias wurde den 27. Mai 1799 zu Paris geboren. Sein musicalischer Beruf sprach sich früh aus und dessen Entwicklung wurde durch einen Zufall begünstigt. Die erste höhere Schule, welche wir besuchten, war eine Pension, welche ein gewisser Cazot dirigierte, dessen Sohn Musiker war, bereits den ersten Preis im Contrapunkt davon getragen hatte und als Repetitor einer Gesangclassen am Conservatorium angestellt war. Dieser bemerkte die ausnehmenden Anlagen des jun-

schrift *Le Ménestrel* unter dem Titel „*Récits, impressions personnelles et souvenirs*“ biographische Nachrichten über den Verstorbenen gegeben, die wir auszugsweise zur Ergänzung des Artikels im vorigen Jahrgange mittheilen.

gen Schülers und brachte es dahin, dass mein Bruder im Jahre 1809 auf das Conservatorium kam*). Im Jahre 1811 trat er in die Classe von Cherubini für Compositionslehre; die Harmonielehre studierte er bei Berton, das Clavierspiel bei Lambert. Während einer Abwesenheit von Cherubini hatte er auch einige Monate bei Méhul Unterricht.

Es ist keine Frage, dass der Unterricht, das Vorbild und der vertraute Umgang mit Cherubini einen grossen Einfluss auf Halévy hatten und besonders seinen Sinn für das Grosse und Edle in der Kunst im Gegensatze zu dem Gemeinen und Gewöhnlichen kräftigten. Es war nicht ohne Bedeutung, dass bei der Gründung des Conservatoriums und in den ersten Jahren nach ihr die Compositionslehrer *Professeurs de style* genannt wurden.

Ich versenke mich gern in die Erinnerung der Jugendjahre und sehe das Zimmer mit den alten Möbeln, einen Tisch mit Schreib-, den anderen mit Notenpapier bedeckt, vor mir, und das Instrument, an welchem Halévy seine ersten Gedanken erklingen liess. Es war ein kleines Clavier aus der Werkstatt eines Deutschen, Namens Roller. Der Sohn dieses wackeren Mannes war unser Mitschüler in Cazot's Pension; er lernte etwas Latein, etwas Musik und etwas Malerei. Er wurde später der Erfinder des aufrecht stehenden Piano's (Pianino) und erwarb Vermögen. Da erwachte seine frühere Neigung zur Malerei wieder, und er wurde einer der besten Portraitmaler. Das Bild Halévy's — sie waren stets Freunde geblieben — war eines der ersten, die er malte. Berühmt sind seine Portraits der Familie Hittorf, des Herzogs von Morny u. s. w. Gegenwärtig ist er mit einem neuen grossen Bilde Halévy's beschäftigt. Im Jahre 1854 wurde er aber auch einmal wieder Instrumentenmacher aus Freundschaft für meinen Bruder: er machte für ihn ein kunstvoll gearbeitetes Schreibbureau, dessen eine Seite durch einen Mechanismus sich in ein Clavier verwandelte.

Auf jenem alten Clavier spielte mein Bruder eines Tages im zweiten Stock eines Hauses in der Strasse Michel le Comte, als unsere Mutter plötzlich hereinstürzte, voll Schrecken ausrief: „Wie kannst du noch spielen? Macht die Fenster zu, rührt euch nicht!“ — Als sie wieder ins Nebenzimmer gegangen, schoben wir leise einen Rahmen auf — es war der 1. April 1814 —: ein Trupp Kosaken ritt langsam die öde und todtenstille Strasse hinab. „Mache zu!“ rief mein Bruder: „das thut mir zu weh!“

*) Felix Cazot, Halévy's erster Lehrer, war ein Schüler von Gossec und Catel, verliess aber das Conservatorium bald, um sich bloss dem Privat-Unterrichte zu widmen. Man hat von ihm eine geschätzte *Méthode de piano*. Er ist vor wenigen Jahren gestorben.

— Der Moment machte einen tiefen Eindruck auf ihn. Es ist factisch, dass unsere Strasse, dieser entlegene Winkel des alten Paris, damals mit ihren geschlossenen Läden, Thüren und Fenstern einen schneidenden Contrast mit dem erheuchelten und leichtsinnigen Enthusiasmus der Pariser in anderen Vierteln bildete. Damals ahnte Halévy noch nicht, dass seine Opern einst in Petersburg und Moskau aufgeführt werden würden.

Indessen schritt er rüstig auf seiner Laufbahn fort; mit fünfzehn Jahren wurde er Repetitor einer Gesang-klasse, im Jahre 1816 und 1817 erhielt er den zweiten Preis, 1819 den ersten mit dem Stipendium für Rom. In demselben Jahre hatten wir den Schmerz, unsere Mutter zu verlieren. Mein Bruder erhielt die Erlaubniss, seine Reise ein Jahr aufschieben zu dürfen. In diesem Jahre componirte er sein erstes grösseres Werk, ein *De profundis* für Chor und Orchester, das im israelitischen Tempel zur Todtenfeier für den Herzog von Berry aufgeführt wurde und grossen Eindruck machte. Es wurde gestochen, Cherubini gewidmet. Zu Ende des Jahres 1820 reiste er nach Rom, nachdem er bereits zum Adjuncten des Professors einer Gesang-klasse ernannt worden war.

Sein erstes Stipendienjahr brachte er halb in Rom, halb in Neapel zu. Rom erschien ihm, wie es noch heute ist, todt für jeden Fortschritt, für jede höhere Entwicklung der Tonkunst. Aber er sah jene erhabenen Ruinen, die grossen Erinnerungen erhoben seine Seele; er lernte Rossini kennen und hörte das *Miserere*.

In Neapel mag er wohl auch, wie es scheint, dem Zauber des *Dolce far niente* dieser schönen Stadt gehuldigt haben, doch schrieb er mir einmal scherzweise, dass er als dramatischer Componist aufgetreten sei. Er hatte nämlich drei Ballet-Melodien für San Carlo geschrieben, welche gefielen. Auch widmete er seiner ältesten Schwester drei Canzonetten auf Texte in neapolitanischem Dialect. Anders war es in Wien, wo er einen Theil des Jahres 1822 zubrachte. Hier trieb er ernstere Studien, deren Früchte eine Overture, ein Psalm für Doppelchor und Orchester und ein heroisches Opern-Finale — das Opfer des Marcus Curtius — waren, letzteres eine grossartige Scene mit italiänischem Texte, deren Musik schon Halévy's Streben und Sinn für breite und grosse Conceptionen zeigt. Er lernte Beethoven kennen, den er öfter besuchte und dem er lebenslang ein liebevolles und bewunderndes Andenken bewahrte.

Das Beste war, dass er von der Reise gesund und stark wieder kam, da er schwächlich und fast krank nach Italien gegangen war. Wir empfingen den Rückkehrenden mit grosser Freude. Ich selbst war beinahe schon etwas geworden: ich war Repetitor der rhetorischen Classe in

einer höheren Schulanstalt und hatte mit zwanzig Jahren den Horaz in Versen übersetzt; aber wie bald sollte mich mein Bruder überholen! Er übernahm seine Classe im Conservatorium wieder, bekam Unterrichtsstunden in der Stadt und bemühte sich, wie alle die unglücklichen Laureaten von Rom, um Opern-Texte. Vial, mit dem ich bekannt geworden, vertraute ihm den Text einer einactigen Oper an, das *Non plus ultra*, wonach ein Laureat streben kann. So entstand die Operette *Le Jaloux et le Méfiant*. Bald darauf componirte er eine kleine Oper antiken Stoffes, „Pygmalion“, auch eine dreiactige grosse Oper: „Herostrat“.

Unterdessen hatte unser Vater die alte Wohnung in dem Quartiere von Paris, wo Israel vorzugsweise seine Hütten gebaut, verlassen und war nach der Strasse Jusienne gezogen. Hier trafen uns schmerzliche Verluste: die älteste unserer drei Schwestern starb in ihrem dreiundzwanzigsten Jahre, und am 5. November 1826 verloren wir unseren trefflichen Vater. Den Tag vor seinem Tode hatte mein Bruder wenigstens noch den Trost, ihm seine Ernennung zum Gesang-Director am italiänischen Theater an Herold's Stelle anzuzeigen, welcher in dasselbe Amt bei der grossen Oper trat.

Die verkleinerte Familie, zwei Brüder und zwei Schwestern, bezog eine bescheidene Wohnung im vierten Stock in der Strasse Montholon. Unter uns wohnte der Architekt Le Bas und später ein alter Freund unseres Vaters, Herr Rodrigues von Bordeaux. Bei diesem gingen die Brüder Eduard und Henri Rodrigues von einer andern Familie aus und ein, und hier entstand die Freundschaft Eduard's für meinen Bruder, welche er ihm treu bis an seinen Tod und noch darüber hinaus bewahrt hat. Auch Emil und Isaak Pereire kamen dahin, Ersterer ein eifriger Saint-Simonist. Mit diesen geistreichen und zum Theil phantastischen Männern verkehrte Halévy gern, vergass aber dabei nicht sein Ziel, eine seiner Arbeiten zur Aufführung zu bringen.

Den „Herostrat“ der grossen Oper anzutragen, daran durfte er nicht denken, da dessen Ausstattung zu grosse Kosten erforderte. Er bot den „Pygmalion“ an, und siehe, die Pforten der Ehre öffneten sich und die Oper wurde im Jahre 1827 angenommen und studirt. Man hat später geschrieben, Halévy habe nach den ersten Proben die Oper selbst zurückgezogen. Dem ist aber nicht also: Pygmalion wurde kurz vor den Generalproben plötzlich zurückgelegt, und zwar durch den Einfluss eines Mannes, der späterhin die Aufführung anderer Werke Halévy's eifrig unterstützte. Das Textbuch war schon gedruckt, die Musik hatte Cherubini's Beifall, Alles versprach einen Er-

folg, als auf einmal die Proben eingestellt und nie wieder aufgenommen wurden*).

Mein Bruder war allerdings über dieses Missgeschick etwas empfindlich, doch durchaus nicht niedergeschlagen. Es ist sonderbar, dass ich ihn — was ich hier offen sagen muss — erst dann gebeugt und entmuthigt gesehen habe, als er in seiner äusseren Lage und in seinem Rufe als Componist nichts mehr zu wünschen hatte. Erst dann empfand er schmerzlich, nicht dass einige Opern kein Glück machten, da ja die Erfolge anderer das stets wieder gut machten, sondern dass bedeutende Werke in ihrem Erfolge verkannt oder verkleinert, dass selbst die besten vergessen wurden, wodurch sein künstlerisches Selbstbewusstsein und das Vermögen seiner Kinder litt.

Nach sieben Jahren arbeits- und sehnsuchtsvollen Wartens brachte Halévy endlich im Jahre 1827 eine einactige komische Operette: *L'Artisan*, Text von de St. Georges, auf die Bühne. Die Aufnahme war ermuthigend. Einen bedeutenderen Erfolg aber hatte die dreiactige Oper „Clari“, besonders durch die berühmte Sängerin Malibran. Sie hatte Vertrauen zu dem jungen Maestro und ermunterte ihn, eine Oper für sie zu schreiben. Ein italienischer Flüchtling aus Florenz, Pietro Giannone, der Dichter des *Esule* („Der Verbannte“)**), verfasste den Text nach einer Novelle, die auch schon den Stoff zu einem Ballet gegeben hatte. Die Musik gefiel dem Publicum des italienischen Theaters und war ein Sieg über die Vorurtheile der Classe von Kunstfreunden, die dort den Ton angab.

Im Jahre 1829 war Halévy vom italienischen Opern-Theater an die grosse Oper zu gemeinschaftlicher Thätigkeit mit Herold gekommen. Der 7. November desselben Jahres war ein Festabend für ihn; seine Oper *Le Dilettante d'Avignon* (Text von Hoffmann und Léon Halévy) hatte einen glänzenden Erfolg am Theater der komischen Oper. Sie erlebte über hundert Vorstellungen und wurde auch später öfter wieder aufgenommen.

Zu der Oper *Ludovic*, welche Herold unvollendet hinterlassen hatte (er starb den 19. Januar 1833), componirte Halévy ein Quartett im ersten Acte, welches stets *da capo* verlangt wurde, und den ganzen zweiten. Die erste Vorstellung fand den 18. Mai 1833, vier Monate nach Herold's Tode, Statt. Die Ouverture ist von Herold, aber aus einer früheren Oper, die kein Glück machte, herübergenommen.

*) Die Partituren dieser drei ersten Opern Halévy's: *Le Jaloux*, 1 Act, *Pygmalion*, 1 Act, *Erostrate*, 3 Acte, sind im Nachlasse noch vollständig vorhanden.

***) P. Giannone lebt noch, das neue Florenz hat ihm ein Jahrgelohr ausgesetzt. Sein Gedicht *L'Esule* erschien 1829 in Paris.

Nachdem ich bei meiner Verheirathung mit der Tochter des Architekten Le Bas die Wohnung meines Bruders verlassen, behielt er unsere beiden Schwestern bei sich. In nächster Zeit componirte er, ausser einer oder zwei Gelegenheits-Operetten und einer grösseren Partitur zu der zweiactigen, melodramenartigen Oper *Yella**), „Die Jüdin“, welche ihn bekanntlich auf die Höhe eines dramatischen Componisten ersten Ranges hob.

Der Text von Scribe wurde mannigfach umgestaltet, was auch auf die musicalische Anlage Einfluss hatte. So war z. B. im ersten Entwurf die Scene in Goa und die Inquisition spielte dabei eine Rolle; der Tenor Adolph Nourrit war der Liebhaber der Rachel, und der Vater war für den Bassisten Levasseur bestimmt. Nourrit, ein hochgebildeter Künstler, betheiligte sich gar sehr an den Unterredungen über die Veränderungen. Im Detail verlangte mein Bruder bei allen Libretti eine Menge Aenderungen, Zusätze, Umstellungen u. dgl. je nach seinem musicalischen Gefühle, und dazu bot ich stets gern hülfreiche Hand. So auch bei der Jüdin. Scribe war nicht gleichgültig gegen diese Eingriffe in sein Gebiet, er musste sie stets erst billigen, was aber gewöhnlich mit Entgegenkommen geschah. Späterhin sass er einmal neben Halévy in der Generalprobe der Oper „Guido“ und rief bei einer Romanze aus: „Das ist ein schönes Stück, aber die Worte sind nicht von mir; ich muss Ihrem Bruder dafür danken!“

Im Sommer 1834 schrieb Halévy die Oper mit leidenschaftlicher Begeisterung, theils in Paris, theils auf dem Lande in Crosne bei Duponchel, dem damaligen Director der Scenerie der grossen Oper. Er war übrigens während der Composition stets in einer fieberhaften Aufregung oder vielmehr in einem wirklich krankhaften Zustande, der uns und ihn selbst ängstigte. Cherubini suchte ihn durch die Versicherung zu trösten, dass er mehrere Jahre lang sich in ähnlichem Zustande befunden habe.

Die trefflichen Künstler, denen die Hauptrollen zufielen, Nourrit, Levasseur, Mademoiselle Falcon, eben so der Director Véron, Duponchel — Alle heiterten ihn auf, wenn er sich leidend fühlte. Er überwand die Krankheit durch ihre Ursache, durch Arbeit und durch Willenskraft. Der ausserordentliche Erfolg (den 23. Februar 1835) vollendete seine Wiederherstellung. Der rauschende Beifall des Publicums, die Glückwünsche seiner Collegen, die Verleihung des Ordens der Ehrenlegion wirkten wohlthuend auf sein Gemüth und auf seinen Körper.

Was man schon während der Composition von dem Werke erwartete, davon gibt das Benehmen Cherubini's, welches diesen Meister eben so ehrt, als er Halévy da-

*) Die Partitur ist im Nachlass vorhanden.

durch hoch stellte, Zeugniß. Als nämlich der Sitz, den Boieldieu in der Akademie der schönen Künste inne hatte, durch dessen Tod am 9. October 1834 erledigt wurde, trug Cherubini in der Sitzung darauf an, dass die Besetzung der leeren Stelle ein halbes Jahr lang aufgeschoben werden solle, um den Verstorbenen dadurch zu ehren, und in seiner eigenthümlich freimüthigen Weise, die nicht immer auf die Convenienzen Rücksicht nahm, fügte er als zweiten Grund hinzu, dass Halévy mit der Composition der Jüdin beschäftigt sei und dass diese Oper bis dahin zur Aufführung gekommen sein werde. Der Vorschlag wurde wirklich angenommen, allein am Tage der Wahl (den 16. Mai 1835) siegte der gelehrte Theoretiker Reicha über Halévy mit einigen Stimmen.

Jedenfalls war dies für ihn eine ehrenvolle Niederlage. Wie hoch auch Boieldieu selbst ihn schätzte, geht aus einem Briefe desselben vom Jahre 1834 hervor. Seit 1833 nämlich war Halévy am Conservatorium an Fétis' Stelle Professor der Fuge und des Contrapunktes, und 1834 hatte Boieldieu's Sohn Adrien, gegenwärtig ebenfalls ein geachteter Componist, seine Prüfung bestanden.

„Mein lieber Halévy!“ — schrieb Boieldieu — „Adrien berichtet mir über sein Examen und sagt, Sie wären sehr zufrieden mit ihm, und sogar Cherubini hätte ihm Complimente gemacht. Das macht mich sehr glücklich, und da ich in meiner Freude Sie nicht umarmen kann, so fühle ich das Bedürfniss, Ihnen zu schreiben und Ihnen tausend Mal zu danken; denn was immer auch Adrien für Anlagen haben mag, so verdankt er doch Ihren Bemühungen und Ihrem trefflichen Unterricht diesen ersten Erfolg, der uns Hoffnung auf andere macht. Glauben Sie, mein theurer Freund, an die lebhafteste Dankbarkeit eines glücklichen Vaters. Boieldieu. — N.S. Ich wünsche, dass Adrien nicht nur ein ausgezeichnete Künstler, sondern vor Allem auch, dass er ein braver Mann, ein guter Mensch werde, und ich sehe einen Beweis für seine gute Gesinnung in der Anhänglichkeit und Dankbarkeit, die er offenbart, wenn er von Ihnen spricht. Auch mich macht er glücklich durch seine Liebe und Sorge für mich. — Wie würde es uns freuen, Sie während der Ferien einige Zeit bei uns in Jarcy nach unserer Zurückkunft aus dem Bade zu sehen! Sie können hier arbeiten, Sie sollen ein besonderes Zimmer und ein Piano haben, und dabei recht gute Freunde.“

Boieldieu kehrte aus dem Bade nach Jarcy zurück, aber nur um dort zu sterben.

Am Schlusse des Jahres 1835 brachte Halévy seine komische Oper „Der Blitz“ auf die Scene (den 16. December); sie erwarb sich grossen Beifall und hielt sich auf dem Repertoire. Durch die Musik dieses hübschen Lustspiels von nur vier Personen ohne alle Unterstützung von

Chören und ohne Scenerie und Gepränge bewies er, dass sein Talent den verschiedensten Kunstgattungen gerecht zu werden vermochte. Als Reicha im folgenden Jahre (1836) starb, wurde Halévy fast einstimmig zum Mitgliede des Instituts ernannt.

Die nächste grosse Oper von Scribe und Halévy war „Guido und Ginevra“. Die Rolle des Guido war Anfangs für Nourrit bestimmt, die Ginevra für die Falcon. Aber Nourrit ging nach Italien einem furchtbaren Schicksal entgegen, und die Falcon begann an dem hartnäckigen Uebel zu leiden, welches sie bald zwang, die Bühne zu verlassen. Nun schrieb Halévy die Tenor-Partie für Duprez, der damals Alles entzückte, und Madame Dorus-Gras erhielt die Ginevra. Dadurch verzögerte sich die Aufführung bis zu Anfang von 1838. Der Erfolg war bedeutend. Ob die später von der Direction gewünschten Kürzungen und Veränderungen bei der Wiederaufnahme der Oper ihr vortheilhaft gewesen, glaube ich nicht. Halévy war in solchen Dingen zu nachgiebig; er bearbeitete seine Werke gründlich und gewissenhaft, aber das Talent, auch seine Erfolge zu bearbeiten, war ihm nicht gegeben. — Zwei komische Opern, *Les Treize* und *Le Shérif*, die er 1839 auf die Bühne brachte, machten kein Glück.

Durch den Administrationswechsel an der grossen Oper verlor Halévy im Jahre 1840 die Stelle des Gesang-Directors, welche er elf Jahre lang bekleidet hatte. Dagegen rückte er an Paer's Stelle, der 1839, 76 Jahre alt, starb, in das höchste Professorat am Conservatorium.

Damit die Leser über den Etat der Besoldung an dieser ersten musicalischen Anstalt der Welt aufgeklärt werden und sich überzeugen, dass auch in Frankreich die Marschälle und Generale der Kunst in ihren Gehältern denen der Armee unendlich weit nachstehen, und auch abgesehen von diesem Vergleich über alle Maassen kärglich belohnt werden, fügen wir den authentischen Auszug über Halévy's Gehalt am Conservatorium bei.

Er erhielt als Gesang-Repetitor	1816	300	Francs
„	1817	500	„
Als Titular-Professor	1818	800	„
„	1826	1000	„
Als Professor der Harmonielehre	1827	1500	„
„	des Contrapunkts	1833	2000
„	der Composition	1840	2500

Also von 80 Thalern jährlich stieg das Gehalt nach vierundzwanzigjähriger Dienstzeit nur auf 666 Thlr. 20 Sgr.! Eine höhere Stufe war nicht mehr zu erreichen. Und so ist es auch jetzt noch mit den Gehältern bestellt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. (Max Bruch, Phantasie für zwei Claviere, Op. 11, und Schottische Lieder.) Die letzte Sitzung der musicalischen Gesellschaft am 3. d. Mts. war dadurch, dass der Componist Herr Max Bruch bei der Anwesenheit in seiner Vaterstadt (er lebt jetzt in Mannheim, wo die Aufführung seiner Oper „Lorelei“ mit Geibel's Text vorbereitet wird) einige Erzeugnisse seiner Muse aus den letzten Jahren mittheilte, bemerkenswerth. Er spielte zunächst mit Herrn Breunung seine Phantasie für zwei Claviere, Op. 11 (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), ein Werk, das bei tüchtiger contrapunktischer Arbeit seinem Titel durch die Phantasie der Erfindung, die darin herrscht, Ehre macht. Es besteht aus einem feurigen Allegro, $\frac{4}{4}$, in *D-moll*, der in ein originelles Adagio in *B-dur* übergeht, auf das nach einem kurzen Anklang an den ersten Satz ein fugirtes *Vivace energico*, $\frac{12}{8}$, in *D-moll* folgt und das Ganze glänzend schliesst. Das Werk zeigt, wie die früheren, namentlich die Violin-Quartette, die Gesinnungstüchtigkeit des Componisten in Bezug auf eine ernste und charaktervolle Richtung und Selbstständigkeit der Erfindung und Arbeit, die alle Hoffnung dazu gibt, dass sich Max Bruch einen Stil bilden wird.

Höchst interessant waren dann die schottischen Lieder, welche Herr A. Pütz vortrug. Max Bruch hat diese Volkslieder in einer Sammlung von 200 Liedern gefunden: *The Scotch Musical Museum, a complete Collection of Scotch popular songs, published by James Johnson. Edinburgh, 1787—1789.* Dieses Buch, zwei Theile in 8., wie ein Gesangbuch gedruckt, scheint in England verschollen und in Deutschland ganz unbekannt zu sein; Beethoven, oder vielmehr Georg Thompson in Edinburgh, der Beethoven zur Bearbeitung der von ihm gesammelten Lieder in den Jahren 1815 und 1816 veranlasste, muss aus einer anderen Quelle geschöpft haben, wenigstens befindet sich in J. Johnson's Sammlung keine von den gedruckten Beethoven'schen Melodien. Herr Bruch verdankt die Mittheilung dieser Sammlung der Freundlichkeit des Herrn Capellmeisters Vinc. Lachner in Mannheim und hat zu einer Auswahl daraus mit vollständiger Beibehaltung der Original-Melodien eine sehr gelungene Clavier-Begleitung geschrieben, die bei grosser Einfachheit dem Gesange durch Harmonisirung, welche dem Charakter der Melodie entspricht, einen neuen Reiz verleiht. Wir kennen an 24—30 von diesen Liedern in der Bruch'schen Bearbeitung und können hiernach nur die Herausgabe derselben dringend wünschen, da sie in der That wahre melodische Schätze enthalten, welche bei der gegenwärtigen Ueberschätzung des so genannten Kunstliedes, das in rhetorische Declamatorik auszuarten droht, ganz zur rechten Zeit kommen werden. L. B.

Barmen. (Drittes Abonnements-Concert am 30. December v. J. in der Concordia zu Barmen: „Paulus“ von F. Mendelssohn-Bartholdy.) Mendelssohn's Musik ist wesentlich elegisch, und dieser ihr Grundcharakter kommt vorzugsweise auch im „Paulus“ zur Geltung. Unser Publicum liebt es, sich elegisch stimmen zu lassen, und deshalb gefallen ihm Arien wie „Jerusalem, die du tödtetest“, „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte“, „Ich danke Dir, Herr“, ganz besonders, obgleich sie, musicalisch genommen, nicht gerade die bedeutendsten Nummern des Werkes sind. Der Apostel selbst, wie Mendelssohn ihn darstellt, entspricht dem Bilde, welches die heilige Schrift von ihm gibt, nur zum Theil; der Componist hat es nicht verstanden, ihn als das gewaltige Rüstzeug des Herrn, als den unermülichsten aller Gotteskämpfer zu reproduciren. Sein Stephanus entspricht unserer Vorstellung besser. Was in dem Oratorium auf ihn Bezug hat, gehört auch in musicalischer Beziehung zu dem Besten, was Mendelssohn geschrieben hat. Zu den gelungensten Partien des Werkes rechnen wir ferner die Juden- und Heiden-Chöre, dann vor Allem die Bearbeitung der Choräle. Wir kommen zur

Aufführung. Die Soli waren in guten Händen. Frau Knöpges-Saart aus Gladbach, der wir zum ersten Male in unseren Concerten begegneten, erfreute uns namentlich durch ihre deutliche Aussprache und die Ruhe ihres Vortrages. Die Recitative hätten keine bessere Vertreterin finden können. Die Stimme ist in den oberen Lagen etwas scharf und im Allgemeinen wenig ausgiebig, daher mehr für den Ausdruck des Zarten als des Kräftigen geeignet. Fräulein Assmann sang ihre Arie: „Doch der Herr vergisst nicht“, in jeder Beziehung angemessen und wirkungsvoll. Die Stimme klang milder und schöner, als in dem vorletzten Concerte. Herr Otto aus Berlin, der an Stelle des behinderten Herrn Gunz aus Hannover die Tenor-Partie übernommen hatte, war den Besuchern unserer Concerte schon von der Aufführung des „Paradieses und der Peri“ her bekannt. Es wäre überflüssig, zu seinem Lobe ein Wort hinzuzufügen. Herr Otto steht auch in Berlin als Oratoriensänger in erster Reihe. Herr Hill aus Frankfurt war im vorigen Jahre schon einmal unter uns aufgetreten. Sein kräftiges Organ sprach, namentlich in den Ansätzen, nicht immer gut an; davon abgesehen, war Auffassung und Vortrag durchaus zu loben. Die Chöre waren gut einstudirt und führten ihre anstrengende Aufgabe bis zum Schlusse mit Kraft und Eifer durch. Die Orgel, von Herrn Ewald gespielt, trug auch diesmal wieder dazu bei, die musicalische Wirkung zu steigern. Das Publicum war zahlreich erschienen und spendete reichlichen Beifall. Ob die Art, wie dies geschieht, auch bei geistlicher Musik die richtige ist, lassen wir dahingestellt. Fast schien es, als würde die schöne Illusion, welche das Versenken in ein Kunstwerk bewirkt, durch laute Beifallsbezeugung geschwächt, wenn nicht geradezu zerstört. (Die Cavatine des Tenors, allerdings sehr schön vorgetragen, wurde sogar *da capo* verlangt und wiederholt.) (Berg. Ztg.)

Am 20. December v. J. gab die Liedertafel, ebenfalls unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Anton Krause, ein Instrumental- und Vocal-Concert in der Schützenhalle zum Besten der durch Arbeitslosigkeit leidenden Rothfärber-Familien. Nach Mozart's Sinfonie in *G-moll* folgte B. Klein's schöne Motette: „Auferstehen“, wohl sein bestes Werk in dieser Form für Männerchor. Ausserdem sang die Liedertafel noch Schumann's Chor: „Bist du im Wald“ aus „Der Rose Pilgerfahrt“ und: „Auf der Wacht“ von C. Reincke; im zweiten Theile: „Heimweh“ von C. Siebel, componirt von A. Krause, und Herwegh's Rheinweinlied von Mendelssohn. Anfang und Schluss dieses Theiles bildeten Gluck's Overture zur Iphigenie und Spontini's zur Vestalin. Zwischen den Liedern hörten wir noch eine Phantasie für Oboe mit Orchester von Dieth (durch Herrn Kurtzleb) und ein Adagio für Clarinette mit Hörnerbegleitung von C. M. von Weber recht ansprechend vortragen.

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, Appellhofsplatz 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.