

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 33.

KÖLN, 15. August 1863.

XI. Jahrgang.

**Inhalt.** Vor siebenzig Jahren. II. — Pariser Briefe. (Tod und Begräbniss von Emma Livry — Madame Damoreau-Cinti — Emil Prudent — *La fausse Magie* von Grétry — *L'Anneau des Nibelungen* — Die Orpheonisten). Von B. P. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Frau Ristori — Aachen, Sängersfest — Mainz, Theater — Frankfurt a. M., Herr Mortier de Fontaine, Fräulein Adelina Patti — Wien, Herr Wachtel, Frau Csillag — Mozart's „Zauberflöte“ — Botzen, Musikverein — Rom, Franz Liszt — Paris.)

## Vor siebenzig Jahren.

### II.

(Vergl. Nr. 32.)

Wir wollen die Erinnerungen an verschiedene Aussprüche philosophischer Schriftsteller der letzten Jahrzehende des vorigen Jahrhunderts über die Tonkunst noch durch einzelne Anführungen ergänzen, welche wir als musicalische Aphorismen geben, deren Geltung hauptsächlich auch durch die Aufrichtigkeit der Forschung gehoben wird, mit der jene Denker rein um der Kunst willen, fern von jedem persönlichen oder Coteriezwecke, ihre Ansichten darlegten.

Schiller (1794 in Nr. 298 der „Allg. Lit.-Zeit.“) bemerkt, dass „die landschaftliche Natur, wenn sie der Dichter zu seinem Gegenstande wähle, den echten Künstler die strenge Nothwendigkeit oder Bestimmtheit in vielen Stücken vermissen lasse, in deren reinem Ausdrucke der grosse Stil bestehe, welcher Willkür und Zufall ausschliesse und in Verbindung mit der freien Selbstthätigkeit der Einbildungskraft in jedem wahren, schönen Kunstwerke unentbehrlich sei. Diese vollkommene Nothwendigkeit und Bestimmtheit, diese Einheit und Gesetzmässigkeit, die den echten Künstler allein befriedige, liege nun bloss innerhalb der menschlichen Natur. Nun gebe es zweierlei Wege, auf welchen die unbeseelte Natur ein Symbol der menschlichen werden könne: entweder als Darstellung von Empfindungen oder als Darstellung von Ideen. Darstellung von Empfindungen ist aber das Eigene der Musik. In so fern bestände die symbolische Operation, die unbeseelte Natur in die menschliche zu verwandeln und dadurch jener den ihr noch mangelnden Charakter strenger Nothwendigkeit zu geben, in der musicalischen Behandlung. — Zwar sind Empfindungen ihrem Inhalte nach keiner Darstellung fähig, aber ihrer Form nach sind sie es allerdings, und es existirt wirklich eine allgemein beliebte und wirksame

Kunst, die kein anderes Object hat, als eben diese Form der Empfindungen. Diese Kunst ist die Musik.

„In so fern die Landschafts-Malerei oder Landschafts-Poesie musicalisch wirkt, ist sie Darstellung des Empfindungs-Vermögens, mithin Nachahmung menschlicher Natur.

„In der That betrachten wir auch jede malerische und poetische Composition als eine Art von musicalischem Werke und unterwerfen sie zum Theil denselben Gesetzen. Wir fordern auch von Farben eine Harmonie und einen Ton und gewisser Maassen auch eine Modulation. Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedanken-Einheit von der Empfindungs-Einheit, die musicalische Haltung von der logischen, kurz, wir verlangen, dass jede poetische Composition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und als Musik auf uns wirke.“

Friedr. Heinr. Jacobi (1781, „Allwill's Briefsammlung“, S. 157): „Rufen Sie Sich die verschiedenen Namen, welche wir dem, was wir hörten, gaben, ins Gedächtniss zurück; wir nannten es schön, rührend, erhaben, majestätisch, himmlisch, göttlich, und keiner von uns meinte damit wohl etwas, was sich von den Saiten des Instrumentes ablöste und ihm vor den Ohren klänge, sondern die Empfindungen in seiner eigenen Brust, Empfindungen, welche nicht durch jedes Ohr in jede Brust mit denselben Tönen kommen, die wir also selbst erzeugten und die in keinem ganz dieselben waren. Hierüber werden wir ungefähr einig sein. — Aber nun, was die Töne selbst als blosser Töne angeht. Clavier und Stimme hörten wir wirklich. Dazu kamen in der Vorstellung die Flöten, Geigen und Hörner, welche wir in der Partitur lasen, und Ihnen brauche ich nicht zu sagen, welche Wirkung diese Begleitung auf unsere Einbildungskraft machte. Nehmen Sie für einen Augenblick an, alle diese Instrumente wären gegenwärtig gewesen, und hernach denken Sie das menschliche Ohr sich weg; was bleibt? — Nichts als eine so oder

anders erschütterte Luft, kein Flöten-, Hörner-, Geigen- oder Clavierton. Alle diese verschiedenen Töne sind allein in Ihrem Ohr, und ihre mannigfaltigen Erscheinungen lösen sich in ein reines Vermögen, zu hören, als ihre erste Quelle, den Grund ihrer Möglichkeit, auf. . . . Der Ton ist offenbar ganz und allein in uns und bezeichnet nur eine Modification unseres reinen Vermögens, zu hören.“

Chr. Friedr. Michaelis (1800, „Ueber den Geist der Tonkunst“, II. Einleitung): „Es kann dem Menschen nicht gleichgültig sein, in welchem Zustande sich die Kunst befinde; denn er ist es ja selbst, die Menschheit ist es, die in den Darstellungen durch die Kunst und in den Beurtheilungen ihrer Werke sich selbst erkennt, sich selbst wiederfindet, den Grad ihrer Reife, der Ausbildung des Gemüthes, der Harmonie der sinnlichen und geistigen Kräfte wahrnimmt. In der Kunst sucht der edle Mensch sich selbst wiederzufinden, einen reinen Erguss aus dem höheren Wesen der Menschheit zu empfangen, das Streben seines besseren Selbst zu verkündigen, zu versinnlichen, ans Herz zu legen. Je weniger wir uns selbst nach unserem besseren Sein und Streben in den Kunst-Darstellungen wiederfinden, je weniger uns aus denselben die edlere Menschheit entgegenkommt, desto entfernter von ihrer Ausbildung ist die Menschheit entweder in ihrer Darstellungskraft oder in ihrer Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene noch geblieben. In der Tonkunst athmet die Menschheit, tönt und fühlt nichts als das menschliche Herz; denn wer dürfte die äusseren Bedingungen ihrer mannigfaltigen zauberischen Eindrücke mit dem tiefen Sinne ihrer Harmonieen und Melodieen selbst verwechseln? wer dürfte Harmonie und Melodie im Ernste ausser sich suchen? Die Musik ist in dem Gemüthe des Hörenden, seine Aufmerksamkeit, seine Fassungskraft, seine Reflexion bestimmt ihren Effect, sein Ideenspiel leitet ihren Eindruck.“

„Ist nun die Tonkunst, wie jede schöne Kunst, nur innerhalb der gebildeten Menschheit, nur durch und für die gebildete Menschheit, so kann es keine Frage sein, ob sie wissenschaftliche Betrachtung und Cultur verdiene. Der Standpunkt der Freiheit ist es, auf welchen uns der Künstler setzt; er bewegt unsere Gemüthskräfte zu lebendiger harmonischer Thätigkeit und erregt unser Wohlgefallen an einer Darstellung, die wir uns auf seine Veranlassung selbst gebildet haben; er stellt uns in eine Welt, die sich uns nicht von aussen aufdringt, sondern aus unserer Einbildungskraft in unserem Geiste und Herzen aufgeht, ein Werk unserer Selbstthätigkeit ist; er erhebt uns in eine höhere Sphäre, in welcher wir uns als frei und selbsthandelnd erblicken, zur Selbständigkeit emporgerichtet finden. Wir beurtheilen die Welt, welche sich dem Schönheits-

sinne darbietet, aus dem Gesichtspunkte der Freiheit; wir lieben ihre Schönheit, bewundern ihre Erhabenheit, indem wir sie als das Gebilde unserer freien harmonischen und erhöhten Erkenntnisskräfte anschauen und wahrnehmen. Wir finden bei den Producten der schönen Kunst uns selbst in dem freien Spiel unserer mit dem Verstande zusammenstimmenden Einbildungskraft, also entbunden der Fesseln, welche die gemeine Ansicht der Wirklichkeit uns anlegt, erhaben über den Zwang des sinnlichen Eindrucks, im freien Fluge zu dem Höheren unserer sittlichen Bestimmung. Trägt also der Tonkünstler zur sittlichen Bildung des Menschengeschlechtes bei, so ist auch die wissenschaftliche Untersuchung der Musik nothwendig. Die Regeln für die Kunst sollen aber keineswegs erkünstelt oder erklügelt, sondern selbst nur aus den schönsten Werken abgeleitet sein; sie können auch dem wahren Kunst-Genie keinen Zwang anthun, denn dieses entdeckt sie bald in sich selbst, bedarf ihrer aber, um vor Abwegen bewahrt zu werden. Sie wissenschaftlich zu erkennen, ist Sache der nach Wahrheit und Gewissheit strebenden Vernunft; es ist aber auch von der grössten Wichtigkeit, wenn von dieser wissenschaftlichen Erkenntniss die Aufsicht über die fortschreitende Cultur und zweckmässige Ausübung und Anwendung der Musik abhängt. Vernachlässigung aller wissenschaftlichen Aufsicht über die schöne Kunst führt die Ausartung und endlich den gänzlichen Verfall derselben herbei.

„Die Musik ist freilich keine Wissenschaft, welche den Verstand mit Kenntnissen bereichert, seine Begriffe bestimmt und berichtigt, ihm Belehrung und tiefere Einsicht verschafft: sie ist eine Kunst, deren Werke nicht durch Begriffe, sondern durch Anschauungen und Gefühle aufgefasst werden. Die Musik setzt keine einzelne Gemüthskraft des Menschen, sondern sein ganzes Wesen in Bewegung, sie wirkt durch den äusseren Sinn auf den inneren und regt durch die Einbildungskraft den Verstand und die Vernunft auf, welche den sinnlichen Eindrücken und ästhetischen Bildern eine höhere Bedeutung zu geben bestrebt ist. Sie greift also durch ein harmonisches Spiel der Gemüthskräfte den ganzen Menschen an, durchdringt sein Innerstes vollständig, beschäftigt ihn mit seinen inneren Empfindungen, Einbildungen und Ideen, entzieht ihn so immer mehr der Aussenwelt und gibt ihm dadurch eine Art von Selbstgelassenheit und Selbständigkeit, einen Zustand, in welchem er über sich selbst mehr Macht gewinnen lernt. Der Tonkünstler eröffnet dem Zuhörer eine Welt, die nur entzückt, weil sie durch freie Einbildungskraft vorgebildet ist und nachgebildet wird: eben darum erscheint sie voll Kraft und Leben; sie existirt nicht ausser dem Menschen in dem Bau und der Bewegung der Instru-

mente, sie lebt und webt im Geiste, in der anschauenden Einbildungskraft und in dem fühlenden Herzen; sie erscheint nicht als etwas Festgesetztes, Bestehendes, wie es nun einmal ist, nicht im Sein, sondern in einem Werden, in einer regen, lebendigen Mannigfaltigkeit. Dem ästhetischen Sinne ist die Musik nicht ein belästigender Eindruck auf den Sinn des Gehörs, kein beschwerlicher Nervenreiz, keine gewaltsame Erschütterung, auch keine blosse Ausfüllung und Eintheilung der Zeit: nein, sie ist ihm das Werk schöner und also auch freier Kunst; sie erscheint ihm also auch nicht in ihrer seine eigene Freiheit beschränkenden oder hemmenden Eigenschaft, nicht als eine Menge eindringender fremdartiger Bewegungen, welche den Geistesflug aufhalten und zurückdrängen: Werk und Ausdruck der Freiheit ist dem gebildeten Geschmacke die gute Musik; sie erscheint ihm unter dem Bilde des Lebens, als Ausdruck charakteristischer Thätigkeit, als hervorgehend aus der Fülle des Herzens und der Einbildungskraft; sie erhebt und belebt das Gemüth, anstatt es zurückzuhalten, setzt es in Aufschwung zu hohen Gedanken und Empfindungen.“

Derselbe (II., S. 120): „Durch die Absicht, mit der Tonkunst zur Veredlung der Empfindungen und Gesinnungen beizutragen, wird dem Schaden entgegengearbeitet, welcher aus der seichten Behandlung der Musik, als eines blossen Zeitkürzungs-, Belustigungs- und Erwerbsmittels, entspringt. Der Componist lasse sich also nicht zum Fabricanten erniedrigen, sondern folge bloss seiner inneren Begeisterung; der Virtuose hüte sich vor der Eitelkeit, die sich nach dem verdorbenen Modegeschmacke bequemt, und folge bloss seinem Ideale von wahrer, lauterer Kunstvollkommenheit; der Musikfreund höre mit Auswahl, mit Mässigung und zur günstigen Zeit, in unbefangener, freier Stimmung, bediene sich der Musik zur Stärkung und Erholung, noch mehr zur Erhebung und Belebung, ermüde sich nicht durch die Menge und Mannigfaltigkeit, oder durch die ekelhaft häufige Wiederholung ihrer Stücke. Nur der Wechsel zwischen dem leichten Spiel mit Empfindungen und Phantasieen und zwischen dem ernstesten Geschäfte mit Gedanken und Grundsätzen wird den Menschen auch in der Musik vor Ekel, Langerweile und moralisch-nachtheiliger Verstimmung bewahren.“

„Die Uebereinstimmung in den Gefühlen wird nun zwar bei den Geschmacks-Urtheilen, welche das Schöne und das Erhabene betreffen, als nothwendig und allgemein vorausgesetzt und erwartet, und sollte also den so genannten ästhetischen Gefühlen immer eigen sein; dass sie aber so oft vermisst wird, ist vielleicht aus folgenden psychologischen Gründen zu erklären. Bei den ästhetischen Gefüh-

len kommt auf die stärkere oder schwächere, schnellere oder langsamere Thätigkeit der Vernunft und Einbildungskraft im Auffassen und Zusammenfassen, im Erweitern und Begrenzen der Vorstellungen und im Herbeiführen verwandter Ideen sehr viel an; und die Wirkung der Natur oder der Kunst auf das Gemüth ist ausgebreiteter oder eingeschränkter, lebhafter oder matter, angenehmer oder unangenehmer, edler oder gemeiner, je nachdem die beigesellten Vorstellungen von weiterem oder engerem Umfange, mehr oder weniger lebendig und erhaben, in grösserem oder geringerem Grade den Neigungen und idealischen Forderungen angemessen sind. In diesem Herbeiführen passender Neben-Vorstellungen, in dieser Erweiterung der Einbildungskraft über die Grenzen der gemeinen Wirklichkeit zum Anschauen und Bilden einer veredelten, gleichsam vergeistigten Sinnenwelt, in dieser Erhebung vom Sichtbaren zum Unsichtbaren und in dem schnellen Uebergange von dem Uebersinnlichen zu dem Sinnlichen sind die Fähigkeiten der Menschen, theils von Natur, theils durch Erziehung und Lebensart sehr verschieden. Der Künstler nun scheint, dem ersten Anblicke nach, bei dieser Verschiedenheit der Gemüthsfähigkeiten doppelte Sorgfalt anwenden zu müssen, um den Zweck seines Werkes nicht zu verfehlen. Aber eine genauere Untersuchung lehrt, dass ängstliche Rücksichten auf die verschiedenen Ansprüche, und dass die kleinlichen Bestrebungen, Allen ohne Ausnahme zu gefallen, ihm nicht nur seine Arbeit unendlich erschweren und die freie Ausführung derselben unmöglich machen, sondern auch eher ein missgestaltetes, aus tausenderlei beliebten Zierathen zusammengesetztes, abenteuerliches, als ein edles, in sich selbst vollendetes Kunstwerk hervorbringen würden.“

Zum Schlusse bemerken wir nur noch, dass derselbe Aesthetiker (C. F. Michaelis) auch schon eine ziemlich bestimmte Ansicht über das rein-musicalisch Schöne hatte, das Ed. Hanslik in seiner bekannten vortrefflichen Schrift als den eigentlichen Inhalt der Musik zu erweisen strebt. Man vergleiche in dieser Beziehung die schon in der vorigen Nummer auf S. 251, Sp. 1 angezogene Stelle und dazu folgende:

„Ueberdies beschränkt sich die Musik nicht auf blossen Gefühls-Ausdruck und gefällt nicht bloss wegen der Schönheit in dem Spiele der Empfindungen, die sie ausdrückt, und wegen der Wahrheit dieses Ausdrucks: sondern in dem blossen Spiele der Wahrnehmungen durchs Gehör, in der blossen zwanglosen Regelmässigkeit der Töne, wie sie einander entsprechen, leicht dahin fliessen oder mit Bestimmtheit sich an einander schliessen und ein zusammenhängendes Ganzes bilden, liegt ein Grund des

Wohlgefallens, eine Quelle der Schönheit, deren man sich früher bewusst wird, als man an den Ausdruck eines gewissen Gemüthszustandes denken kann.“

### Pariser Briefe.

[Tod und Begräbniss von Emma Livry — Madame Damoreau-Cinti — Emil Prudent — *La fausse Magie* von Grétry — *L'Anneau des Nibelungen* — Die Orpheonisten.]

Den 12. August 1863.

Am 29. Juli bewegte sich ein Leichenzug vor meinen Fenstern vorbei, dessen letzte Reihen noch die Strasse Notre Dame de Loretto füllten, als die Spitze bereits den Kirchhof vom Montmartre erreicht hatte. Eine dichtgedrängte Menge bildete in den Strassen Spalier und liess in feierlicher Stille und mit sichtbarer Theilnahme den Zug vorüber wallen. Dass vier junge Mädchen in weissen Gewändern die Enden des Leichentuches hielten und ein frischer Kranz den Sarg zierte, bekundete hinlänglich, dass er eine zu früh geknickte Blüthe umschloss. So war es auch: es war die unglückliche Emma Livry, die man begrub. Im November vorigen Jahres auf der Bühne der grossen Oper waren ihre Kleider von der Flamme ergriffen worden und jetzt, als sie von ihren langen und furchtbaren Leiden allen Anzeichen nach genas, endete wider alles Erwarten der Tod die Qualen, die sie über acht Monate lang mit wunderbarer Geduld und Ergebung getragen hatte.

Am 15. Juli, gerade acht Monate nach dem Unglücksfalle, konnte man sie erst aus den Zimmern des vierten Stockes, welche sie in der Strasse Lafitte mit ihrer Mutter bewohnte, herab in den Wagen bringen. Sie fuhr mit ihrer Mutter, dem Doctor Chateau und einer Nonne, die ihre Pflegerin war, nach Neuilly, wo in dem Schlosse von Villiers, wo Guizot lange Zeit gewohnt hatte, Zimmer für sie bereit waren. Erfrischt und ganz glücklich im Anblicke des blauen Himmels, der ihr so lange versagt war, athmete sie wieder auf, und zum ersten Male seit jenem unheilvollen Tage, der sie aufs Lager warf, zog Lust zum Leben wieder in ihr Gemüth ein. Aber da änderte sich plötzlich die milde Luft durch raube Temperatur, eine gefährliche Krisis fasste ihren schwachen Körper, und am Sonntag den 26. Juli verschied sie nach einem kaum merklichen Todeskampfe in den Armen ihrer Mutter und des Doctors Nélaton, der während der ganzen letzten Nacht nicht von ihrem Bette gewichen war.

Emma Livry war kaum zwanzig Jahre alt. Seit ihrem ersten Auftreten als „Sylphide“ am 30. October 1858, sie war damals sechzehn Jahre alt, erkannte man in ihr die Erbin der genialen Tänzerin Marie Taglioni. Ihre Lei-

stungen in dem Ballet *Le Papillon* bestätigten diese Erwartungen vollkommen. Die Oper „Herculanum“ wurde hauptsächlich durch das eingeschaltete Ballet gehalten, in welchem sie tanzte; zuletzt studirte sie die Rolle der Fennella in der „Stimmen von Portici“. In einer der Proben zu dieser Oper, am 15. November v. J., ergriff sie das schreckliche Geschick.

Die Achtung und Theilnahme, welche sich für sie schon bei ihrem Leben und in so hohem Grade bei ihrem Tode zeigte, galt nicht bloss ihrem Talente und — man kennt ja die Vorurtheile der Welt — noch weniger ihrem Stande, sondern hauptsächlich der Tugend und wahren Religiosität, welche das schöne junge Mädchen beseelten. Darin fand sie denn auch die Kraft, die unsäglichen Schmerzen zu ertragen, so dass sie in Milde und Geduld ihren Umgebungen wie eine Heilige erschien. In ihrem kleinen Zimmer hingen nur zwei Bilder, ein Christus am Kreuze und das Portrait ihrer Lehrerin mit der schönen Unterschrift: „A Emma Livry. Faites-moi oublier, ne m'oubliez pas! Marie Taglioni. Janvier 1860.“

Bei den Exequien in der Kirche Notre Dame de Loretto wurde ein *Libera* und ein *Pie Jesu* von Panseron und ein *De profundis* unter der Leitung von Vauthrot, dem Chor- und Gesang-Director der grossen Oper, gesungen. Die beiden ersten Gesänge (für vier Männerstimmen) wurden von sämmtlichen ersten Sängern der grossen Oper ausgeführt. Eine Menge von Leidtragenden aus den ersten Ständen und der gesammten Künstlerschaft von Paris waren gegenwärtig, z. B. der Generalsecretär des Ministeriums des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste, der Director der Administration der Theater, der Director der Oper, der Fürst Poniatowski, Auber, Baron Taylor u. s. w., die Damen Taglioni, Rosati, Petipa und fast alle vom Ballet, die Sängerinnen Gueymard, Vandenheuvel u. s. w. Rührend war besonders auch der Schmerz des Pompiers Müller, der die Unglückliche aus den Flammen gerissen und selbst dabei gefährlich verwundet worden war.

Eine unabsehbare Menge war dem Zuge vorausgeeilt und hatte sich um das Grab aufgestellt; ja, das Gedränge war hier so gross, dass die Sänger sich nicht zusammen halten konnten und darauf verzichten mussten, der in den Schooss der Erde Gesenkten ein letztes Lied zu weihen. Viele von den Letzten im Zuge, wie Baron Taylor und die Damen Taglioni, Rosati, Plunkett und andere Künstlerinnen waren gezwungen, den Verlauf der Menge abzuwarten, um sich der letzten Ruhestätte der jungen Kunstgenossin nähern zu können.

Und doch machte dieses Hinzuströmen der Bevölkerung einen merkwürdigen Eindruck auf den denkenden Beobachter. Wer war es denn, den man hier begrub? Zu

wessen Grabe drängten sich Tausende von Frauen und Männern, um die letzten Abschiedsworte zu hören, die an dieser Stätte gesprochen wurden? Und wer sprach sie? Es war eine Tänzerin, die man begrub und für die in der Kirche ein feierliches Amt gehalten wurde, und es war der Director des Opern-Ballets, der durch seine Rede Allen, die sie vernehmen konnten, das Herz bewegte. Wie lange ist es denn her, dass Schauspielern nur ein ehrliches, geschweige denn ein so feierliches Begräbniss gestattet wird?

Dass der unheilvolle Brand die arme Livry in einer Probe der „Stummen von Portici“ ergriff, erinnert mich daran, dass die erste Darstellerin der „Elvira“ in derselben Oper, Madame Damoreau-Cinti, Ende Februar dieses Jahres, an dem fünfunddreissigsten Jahrestage der ersten Aufführung jener Oper, auch begraben worden ist. Diese „Stumme“ hat etwas Verhängnissvolles an sich!

Mit der Damoreau ist übrigens eine der feinsten und gebildetsten Sängerinnen und — was noch schwerer zu ersetzen ist — Gesanglehrerinnen vom Schauplatze abgetreten. Lange Zeit in glücklicher und glänzender Lage, trafen auch sie zuletzt schreckliche körperliche Leiden, denen sie in ihrem dreiundsechzigsten Jahre, am 26. Februar d. J., erlag. Sie war am 6. Februar 1801 geboren und kam schon am Ende ihres siebenten Jahres als Gesangschülerin auf das Conservatorium in Paris, wo sie dann auch Clavier- und Harmonie-Unterricht erhielt. Schon im Jahre 1816 brachte sie der berühmte Garcia auf die italiänische Opernbühne; 1825 trat sie zum ersten Male in der grossen Oper auf, bei welcher sie zehn Jahre blieb und dann zur komischen Oper überging. Im Jahre 1841 zog sie sich, obwohl stets noch hochgefeiert, mitten aus ihren Triumphen von der Bühne zurück und nahm eine Gesang-Lehrstelle am Conservatorium an, der sie zwanzig Jahre lang vorstand. Sie war die erste Dame, welche — wenigstens als Lehrerin einer ersten Classe — in das Professoren-Collegium der Anstalt aufgenommen worden war. Sie hatte keine grosse Stimme, war aber der Technik beider Schulen, der italiänischen und französischen, vollkommen Meisterin. Reinheit, Correctheit und Eleganz bis zur kühnsten Virtuosität waren ihre Vorzüge als Sängerin. Ihre Tonleitern perlten, wie die eines rein gestimmten Claviers. Dabei spielte sie sehr gut Piano und begleitete vortrefflich.

Auch seinen grössten Clavierspieler hat Frankreich verloren. Emile Prudent starb nach einem kurzen Krankenlager am 14. Mai. Er war zu Angoulême den 3. Februar 1817 von armen Eltern geboren und hiess eigentlich Racine Gaultier. Sein Vater war Clavierstimmer und zog, als die musicalischen Anlagen des Sohnes sich zeigten, nach Paris, wo er gewissenhaft für seine Erziehung

sorgte und ihn auf das Conservatorium brachte. Als Schüler Zimmermann's erhielt Prudent 1831 den zweiten und 1833 den ersten Preis im Clavierspiel. Nach seines Vaters Tode war er gezwungen, vom Unterrichten zu leben, und musste sogar öfter des Winters in Gesellschaften zum Tanze aufspielen. Ein Concert, das er mit Unterstützung von Freunden zu Stande brachte, trug ihm nichts ein, als Schulden. Da entschloss er sich, das theure Leben in Paris daran zu geben, zog sich nach seiner Vaterstadt zurück und legte sich mit so ausdauerndem Fleisse auf das Clavierspiel, dass er eine Lähmung im Arm bekam. Glücklicher Weise verschwand sie bald wieder, und nun liess er sich in Nantes nieder, nachdem er, voll Vertrauen auf seine erlangte Virtuosität in die Zukunft blickend, sich in Angoulême verheirathet hatte. In Nantes wurden seine Stunden sehr gesucht und gut bezahlt, so dass er es bald wagen konnte, wieder nach Paris zu ziehen.

Prudent gehörte also nicht zu den Künstlern, denen ihre Laufbahn durch äussere glückliche Verhältnisse geebnet wurde, er hatte im Gegentheil mit der Ungunst der Umstände zu kämpfen, und was er geworden, verdankt er seinem Fleisse und seinem festen Charakter. Bis zu seinem letzten Augenblicke war er ohne alle öffentliche Anstellung auf den Ertrag seiner Concerte und Compositionen und hauptsächlich seines Unterrichts angewiesen. Noch im vorigen Jahre hatte ihn Auber zu einer Professur am Conservatorium vorgeschlagen, ohne damit durchdringen zu können. Im Spiel und in der Composition war Thalberg sein Vorbild. Von den vielen Salon- und Modestücken, die er geschrieben, wird ihn schwerlich eines oder das andere lange überleben, am ersten vielleicht einige Etuden. Das ernsteste Werk, das er herausgegeben, war ein *Concert symphonique* für Piano und Orchester, welches aber auch nicht über die Gränzen von Frankreich gedrungen ist.

Als Spieler war er zwar nicht, wie die Franzosen rühmen, das Haupt der französischen Schule, denn wo ist überhaupt diese französische Schule, da alle grossen Pianisten unserer Zeit Nicht-Franzosen sind? aber er war jedenfalls der erste Franzose, der sich in der Virtuosität, nicht aber an Genie, den berühmten Fremden, einem Thalberg, Liszt, Dreyschock, Jaell, Clara Schumann u. s. w. u. s. w. zur Seite stellen konnte.

Aus der musicalischen Gegenwart ist nicht viel zu berichten. Die Operntheater halten sich aus Mangel an Neuem an Wiederholungen und Hervorholungen des Alten, und zwar mitunter des guten Alten. So hat z. B. Hérold's „Zampa“ wieder oft die Räume des Theaters der komischen Oper gefüllt, und vor Kurzem hat dasselbe Theater sogar wieder einmal nach einer Oper von Grétry gegriffen, und nicht ohne Erfolg.

Es war dies „*La fausse Magie*“, Text von Marmon-  
tel; im Jahre 1775 zuerst aufgeführt, hatte diese Oper  
im Jahre 1828 eine Wiederaufnahme erlebt. Sie war also  
vor 88 Jahren entstanden und vor 35 Jahren zum letzten  
Male gehört worden. Aber die Werke des Genies sterben  
nicht, sie schlafen nur oft eine lange Epoche hindurch, bis  
eine Zeit kommt, wo man durch die neuen, erst überra-  
schenden, nachher banal gewordenen Modiformen über-  
sättigt, zu ihnen zurückkehrt und den Werth des Inhalts,  
der Gedanken, welche die altmodische Form unvergäng-  
lich beleben, mit Verwunderung schätzen lernt. Dahin ge-  
hört, was man sich von der Sängerin Madame Penco er-  
zählt. Cimarosa's köstliche Oper *Il Matrimonio segreto*  
war in Italien dermassen vergessen, dass die genannte Sän-  
gerin, als sie hier vor zwei Jahren die Partie, die ihr darin  
übertragen, studirte, ganz naiv erklärte: „Wie merkwür-  
dig! Ich habe nie etwas von dieser Oper gehört, aber die  
Musik kommt mir wunderschön vor!“

Es ging beinahe ganz Paris, mit Ausnahme der ältes-  
ten Leute, eben so, als die Direction der komischen Oper  
in einer Art von Verzweiflung im Jahre 1840 Grétry's  
*Richard Coeur de lion* wieder auf die Bühne brachte; die  
veralteten Formen erschienen der Generation, die sie nie  
gehört hatte, neu, und die Melodien klangen ihr sogar  
besser, als die neuen. Die Oper zog, eben so neuerdings  
*Zémire et Azor*; dazwischen erlebten auch die wieder her-  
vorgeholten *Le Tableau parlant*, *L'Amant jaloux* und  
*L'Epreuve villageoise* mehrere Vorstellungen, doch kam  
ihr Erfolg dem der beiden genannten Opern nicht gleich.

Die jetzt am 16. Juli gegebene *La fausse Magie* fand  
beim Publicum, besonders aber bei den Musikern und ge-  
bildeten Dilettanten, eine sehr gute Aufnahme. Gleich die  
Ouverture verräth einen Stil, der sich als dem Componisten  
eigenthümlich kennzeichnet und uns nicht in trivialen  
Tanz-Melodien hundert Mal Gehörtes als neue Compo-  
sition einschmuggeln will. In der ganzen Oper offenbart  
sich das glückliche, natürliche Talent Grétry's, die leichte  
und naive Erfindung, die ohne Reflexion immer das Wahre  
und den richtigen Ausdruck trifft. Und nicht bloss im  
Lyrischen: nein, man kann sagen, dass Grétry auch da,  
wo er spricht, doch immer singt, und dies ist eine Gabe,  
mit welcher die Natur gar sehr zu geizen anfängt. Er war  
nichts weniger als ein gelehrter Musiker, Contrapunktist  
und Theoretiker — trotz seiner Schriften über Musik: aber  
er hatte den Instinct der schönen Form und der klaren  
Stimmführung, und das machte ihn in Verbindung mit  
dem Geschick zu charakteristischer Färbung zu einem dra-  
matischen Musiker, der Tact und Gewandtheit genug hatte,  
um nie zu vergessen, dass die Melodie beim Gesange die  
Hauptsache ist. Die *Fausse Magie* enthält in dieser Bezie-

hung wahre Meisterstücke, wie z. B. das Duett der beiden  
Alten, eine wahre Perle der melodisch-charakteristischen  
Komik, dann das Duett der beiden Liebenden, das Terzett  
und das Quartett als Finale des ersten Actes — ja, es ist  
keine Nummer in der ganzen Partitur, welche man gera-  
dezu schwach nennen könnte.

Eines ist aber meiner Ansicht nach bei solchen Wie-  
deraufnahmen von Werken aus der Zeit der schönen Ent-  
wicklung der französischen National-Oper durchaus noth-  
wendig: man muss sie gerade so geben, wie sie der Com-  
ponist geschrieben hat, jeder Zusatz, so wie jede Aenderung  
ist vom Uebel, höchstens eine Verkürzung mag man sich  
hier und da erlauben. Darin fehlt man nun hier häufig,  
und so hörten wir denn gar in der *Fausse Magie* Posau-  
nen, drei Posaunen sogar! Das ist doch zu arg. Eben so  
muss der Vortrag der Sänger auf die Manier, das heisst  
jetzt fast so viel als auf die Unart, des neueren Bühnen-  
gesanges ganz und gar verzichten; dass man alsdann eine  
vortreffliche Wirkung erreichen und verdienten Beifall  
ärnten kann, zeigten dieses Mal die Ausführung der Män-  
nerrollen, während Demoiselle Girard die schöne und an  
Zierathen hinlänglich reiche Arie durch Chargirung und  
widrige Kraftanstrengung verdarb. Ueber unsere jetzigen  
pariser Sängerinnen wäre überhaupt noch viel zu sagen,  
am Ende aber noch mehr über die Masse des urtheilslosen  
Publicums, das sich immer noch einbildet, den höchsten  
Gerichtshof über die Technik des Gesanges zu repräsen-  
tiren, und doch freches Geschrei und freche Pose wie  
wahnsinnig applaudirt! Und man irrt sehr, wenn man, wie  
das besonders auch im Auslande häufig geschieht, solche  
Applaus-Salven bloss der organisirten Claque in die Schuhe  
schiebt: es sind recht anständige Leute unter den Ent-  
zückten.

Um vom Alten auf das Neueste zu springen, erwähne  
ich einen Aufsatz der *Revue et Gazette musicale* (Nr. 28),  
der nichts Geringeres bespricht als — Wagner's „Ring  
der Nibelungen“! Zunächst hat es dieser erste Artikel  
— es drohen also mehrere — mit der Vorrede zu der Te-  
tralogie und den Ansichten des Autors über die Auffüh-  
rung zu thun. Dass da sattsamer Stoff zu Spöttereien für  
Kritiker aller Nationen, vollends aber für einen Franzosen,  
vorliegt, lässt sich freilich nicht läugnen\*). Der Schreiber  
des Artikels geht aber keineswegs oberflächlich und mit  
Unkenntniss des Deutschen, wie das früher wohl Brauch  
bei den Franzosen war, zu Werke: er übersetzt ganze  
Stellen mit vollem Verständniss und sehr gewissenhaft, und  
beklagt nur, dass bei der riesigen Aufgabe, ein Gedicht  
von 12,000 Versen in einem dicken Bande von 445 Octav-

\*) Vergleiche Nr. 29 der Niederrheinischen Musik-Zeitung: „Wag-  
ner's Nibelungen“. Die Redaction.

seiten durchzulesen, Wagner's bizarre und aussergewöhnliche Schreibweise die herkulische Arbeit noch vergrössere. Dann kommt er auf das Vorspiel: „Das Rheingold“, und übersetzt den Anfang der ersten Scene, nachdem er in genauer Dolmetschung die scenische Einrichtung angegeben, nach welcher „oben die Wasser des Rheines von rechts nach links fliessen, unten sich mehr in Nebel auflösen u. s. w. und drei Rheintöchter darin anmuthig umher schwimmen“ — folgender Maassen:

*Woglinde. Weia waga! Vogue, ô vogue, vogue vers le berceau! Wagalaweia, wallala, weiala, weia!\**

*Wellgunde. Flosshilde, nage: Woglinde fuit u. s. w. Flosshilde (plonge en bas) u. s. w.*

Die ganze reizvolle, höchst poetische Neckerei der im Naturzustande im Wasser schwimmenden Rheintöchter nennt dann am Schlusse der boshafte, hoher Auffassung unfähige Franzose: „eine vereinigte Schwimm- und Gesangschule!“

Die Sängereisen und Wettstreite der Orpheonisten — so nennen sich bekanntlich sehr bescheiden die französischen Liedertäfler — nehmen jetzt in Frankreich auch dermaassen überhand, dass es ein wahres Leid ist. Es gibt Dörfer, die einen Verein von so vielen Sängern haben, als Häuser im Dorfe sind. Der erste Uebelstand ist dabei, dass die Sänger unmusicalisch sind, und der zweite, dass die Compositionen für sie wie Unkraut wuchern. Denn mit Ausnahme einiger weniger Chöre von Adam, Halévy, Meyerbeer, Niedermeyer und Thomas würden deutsche Componisten, wie ein Mitglied des hiesigen Organisations-Präsidiums aller Orpheons, Camille de Vos, selbst sagt, gewahr werden, dass den Pianisten, Violinisten, Flötisten u. s. w., die sich mit so genannter Lieder-Composition beschäftigen, die ersten Elemente der Compositionslehre für mehrstimmigen Gesang gänzlich unbekannt sind. „Man kümmert sich nicht darum,“ sagt de Vos weiter, „den Geschmack des Publicums zu heben, man steigt mit ihm zu dem Trivialen herab, das, je ärger es ist, desto sicherern Erfolg schafft. So sind wir denn zu den äussersten Extremen in der Nuancirung des Ausdrucks, zu jämmerlichen Nachahmungen von Naturlauten, zu allen Ausschweifungen des schlechten Geschmacks gekommen. Effecte durch Brummstimmen sind schon gemein geworden, mit *Sum, sum (dzoum)* wird Bienen- und Hummelgesurr oder Windessausen dargestellt, ja, man studirt darauf, die Stimme des Schafes auszudrücken! Dann gibt es *crescendo* und *decrescendo*, wo es keinen Sinn hat, *pianissimo*, in welches

auf einmal ein *fff* wie die grosse Trommel einschlägt. — Und nun die Wettstreite! Von der Wichtigkeit der Gesamt-Ausführung grosser Chöre haben unsere Orpheonisten noch gar keine Vorstellung. Die Städte, welche die Concourse veranstalten, fragen nicht nach der Kunst, nur nach den Medaillen und den Fahnen und den Kosten. Jeder Local-Componist fabricirt dann einen Chorgesang, dessen Vortrag unerlässlich ist: wie oft aber ist trotzdem, dass die armen Sänger sich schrecklich damit geplagt haben, der Chor nicht anzuhören, weil er überhaupt nicht singbar ist! An ein richtiges Verhältniss der vier Stimmen ist selten zu denken: der zweite Tenor und die Bässe sind meist nur dazu da, die Melodie, die der erste Tenor (gewöhnlich in kaum erreichbarer Höhe) kräht, mit einigen trivialen Accorden zu begleiten. Je mehr dieser schreit, je mehr wird der Ton hinaufgeschraubt, bis er am Ende versagt. Und doch gibt es besonders im Süden recht schöne Männerstimmen; allein der Geschmack ist bereits so verdorben, dass wir selbst Zeuge waren, wie ein kleiner Verein bei dem neulich abgehaltenen grossen Wettstreite in Nismes gar nicht beachtet wurde, „weil er — eine gute Composition schön und kunstgemäss vortrug!“

Nach einer so aufrichtigen Stimme über die Sängereisen wird man wissen, was von den lobpreisenden Berichten in vielen öffentlichen Blättern über den herrlichen Fortschritt des Männergesanges in Frankreich zu halten ist.

B. P.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Sonntag und Montag (den 16. und 17. d. Mts.) wird Frau Ristori im Stadttheater die *Medea* und *Maria Stuarda* geben.

Am 6. und 7. September wird in Aachen ein grosses Sängereisen gefeiert werden; bei dem damit verbundenen Wettsingen werden auch Gesangsvereine aus Antwerpen, Brüssel, Gent, Lüttich, Brügge, Namur u. s. w. concurriren.

**Mainz.** Wie man hört, beabsichtigt Herr Hoftheater-Director Tescher, der Pächter unseres Stadttheaters, die Vorstellungen schon am 25. August, dem Namenstage unseres Grossherzogs, zu beginnen.

**Frankfurt a. M.** Der bekannte Pianist Herr Mortier de Fontaine veranstaltet während dieser Saison in den benachbarten Bädern seine in vielen Städten Deutschlands mit grossem Beifalle aufgenommenen historischen Concerte. Diese Concerte bilden eine Uebersicht über die verschiedenen Stilarten der Kammermusik in der englischen, italiänischen, französischen und deutschen Schule von dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts bis auf unsere Tage.

Es heisst, dass bei Gelegenheit des Fürstentages in Frankfurt am Main die Sängerin Adelina Patti eingeladen worden ist, dort aufzutreten.

\*) Ganz wörtlich, sogar mit Alliteration in *Weia, Waga, vogue* u. s. w., die jedoch wohl nur zufällig ist: „Weia, Waga, Woge die Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia, wallala, weiala weia!“ (Rich. Wagner.)

Die Süddeutsche Musik-Zeitung schreibt (Nr. 29): „Aus Magdeburg geht uns mit Bezugnahme auf die Besprechung des düsseldorfer Musikfestes und der daselbst aufgeführten Ode auf St. Cäcilia'-Tag von Händel die Mittheilung zu, dass dieses prächtige Werk schon auf dem magdeburger Musikfeste im Jahre 1856 unter Liszt's Direction zur Aufführung gekommen. Der schon früher nebst den Chorstimmen bei Heinrichshofen erschienene Clavier-Auszug ist wie die Instrumentation der Partitur von Ritter, der deutsche Text von Simon und Ulrici bearbeitet.“

**Wien**, 4. August. In einer seiner schönsten und gediegensten Rollen, die sowohl in gesanglicher, wie nicht minder in schauspielerischer Beziehung über seine übrigen Kunstleistungen emporragt, als Arnold in Rossini's „Tell“, eröffnete Theodor Wachtel ehegestern ein längeres Gastspiel im Hof-Operntheater. Die Verbannungsfrist von drei Jahren, seit der er die Hofbühne nicht betrat, hat ihm in der Gunst des Publicums, das sehr zahlreich vertreten war, nicht den geringsten Eintrag gethan, es verfolgte die an Glanzpunkten so überreiche Leistung des Gastes mit liebevollster Aufmerksamkeit und sichtlichem Entzücken und lohnte dieselben mit rauschenden, enthusiastischen Beifallsbezeugungen zu wiederholten Malen. Wachtel ist im Vollbesitz seiner seltenen Stimme unverkürzt geblieben. Dasselbe wunderbare Material mit seiner Tonfülle und Klangfarbe. Derselbe Schmelz, derselbe Reiz im verhauchenden Piano, dieselbe Kraft in seinem imponirenden Forte, und dies Alles gehoben von Feuer und Empfindung, adelte den Vortrag. Der Erfolg des Gastes war auch diesmal ein entschieden sieghafter.

Frau Csillag wird Ende August am Hof-Operntheater ein auf Engagement abzielendes Gastspiel eröffnen.

Am 9. Juli waren es siebenzig Jahre, dass Mozart die Oper „Die Zauberflöte“ vollendet. Seitdem hat diese Oper in Wien allein 563 Aufführungen (vom 30. September 1791 bis 22. October 1795 200 Vorstellungen) erlebt.

In Botzen hat der „Musikverein“ eine musicalische Bildungsanstalt unter der Direction von Nagiller errichtet; das Prüfungs-Concert der Schüler derselben erregte allgemeine Befriedigung. Im Ganzen wurden wöchentlich 56 Stunden Unterricht ertheilt, welchen 86 Schüler und Schülerinnen unentgeltlich erhielten.

Der Componist Joh. Dessauer hat Karlsbad verlassen, um einer Einladung der Schriftstellerin George Sand nach Frankreich zu folgen. Alte Bande der Freundschaft fesseln die beiden nun ergrauten Künstler, und das reizende Schloss Nohant, der Stammsitz der Dudevant, das um Aurora von je her alle bedeutenden Geister Frankreichs vereint sah, soll den beiden Befreundeten alte Erinnerungen hervorzaubern. Dessauer, der vor dreissig Jahren lange Zeit in Paris zugebracht hat, ist seither mit allen dortigen Künstlern, mit Halévy, Heller, Rossini, der Viardot-Garcia und vor Allem mit George Sand in unausgesetzter geistiger Verbindung und freundschaftlicher Correspondenz geblieben. (W. Recens.)

Ungeheures Aufsehen, schreibt man der augsb. A. Z. aus Rom, macht hier der ganz unerwartete Besuch des Papstes bei Franz Liszt. Letzterer verliess Mitte vorigen Monats nach einer Krankheit die Stadt und bezog einige Zimmer des jetzt verlassenen Dominicaner-Klosters bei der Kirche Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, von wo man die entzückendste Aussicht auf das zu Füssen liegende Rom hat. Dort lebte er einsiedlerisch ganz seiner Kunst. Einige Prälaten berichteten davon dem heiligen Vater, und am letzten Samstage begab sich der Papst, nur begleitet von Msgr. de Merode, einem Kammerherrn und einigen Garden, nach der Madonna del Rosario, wo er erst sein Gebet verrichtete und dann bei dem

berühmten Einsiedler erschien. Franz Liszt spielte vor dem Papste zwei ernste Compositionen, eine auf dem Harmonium, die andere auf dem Clavier. Als er geendet, dankte ihm Se. Heiligkeit auf das liebenswürdigste und schloss mit den Worten: „Es ist schön, dass Ihnen die Macht gegeben wurde, den Gesang höherer Sphären ertönen zu lassen; die schönsten Harmonieen hören wir zwar erst dort droben.“ Mit grosser Theilnahme besah sich der Papst verschiedene Gegenstände des Gemachs und bemerkte einen von einem Franzosen gefertigten Plan von Rom, dessen Ruinen, Monumente, Kirchen u. s. w. mit Bemerkungen des Autors versehen sind. Zufällig fiel der Blick des Papstes gerade auf das Kloster bei *S. Pietro in vincolis*, dem die Notiz beigefügt war: „Der kleine Mortara“. (In dem genannten Kloster wird nämlich der kleine Mortara erzogen.) Der Papst lachte herzlich und sagte: „Es hat sich da jetzt wieder ein derartiger Judenstreit erhoben wegen einer zwischen einem Christen und einer hebräischen Frau geschlossenen Ehe. Man wird auch hierüber viel sagen und schreiben: aber der Papst fürchtet sich nicht!“ Se. Heiligkeit unterhielt sich noch länger mit dem Künstler und verliess ihn, nachdem er ihm den apostolischen Segen gegeben.

**Paris**. Die Direction des *Théâtre lyrique* setzt grosse Hoffnungen auf die „*Troyens*“ von Berlioz, welche bereits einstudirt werden und auf deren Inscenirung die äusserste Sorgfalt verwandt wird.

In London ist der berühmte Trompeten-Virtuose John Distin 70 Jahre alt gestorben.

## Ankündigungen.

So eben sind erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

### A. B. Marx, Musikalische Kompositionslehre.

Praktisch-theoretisch. Erster Theil. Sechste verbesserte Ausgabe.  
Preis 3 Thaler.

### Allgemeine Musiklehre.

Ein Hilfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musicalischer Unterweisung. Siebente verbesserte Auflage.  
Preis 2 Thaler.

Leipzig, im Juli 1863.

**Breitkopf und Härtel.**

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.