

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 26.

KÖLN, 25. Juni 1864.

XII. Jahrgang.

**Inhalt.** Zur Geschichte des Concertwesens in Wien. Von Dr. Eduard Hanslick. II. — Aus Rossini's Leben. Ein Beitrag zu den Theater-Verhältnissen in Italien und zur Geschichte des „Barbiers von Sevilla“. — Deutsche Musik in Italien. — Aus München (Concert-Programme der abgelaufenen Saison). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fortsetzung des Gastspiels der italienischen Opern-Gesellschaft — Wiesbaden, Aufführung von F. Hiller's „Saul“ — Aus Tyrol, Todesfälle — Wien, Fräulein Artôt).

## Zur Geschichte des Concertwesens in Wien.

Von Dr. Eduard Hanslick.

II.

(S. Nr. 25.)

In den Verzeichnissen der Oratorien, welche die Pensions-Gesellschaft österreichischer Tonkünstler seit ihrer Gründung im December 1772 durch den hochverdienten Hof-Capellmeister Gassmann im Burgtheater im Advent und in der Charwoche veranstaltete, finden wir auch Opern, die ganz oder theilweise als Concerte gegeben wurden, z. B. *Ifigenia in Tauride* von Traetta, Scenen aus *Fedra* von Paesiello, *La Clemenza di Tito* von Mozart, *Castor und Pollux* vom Abt Vogler (1803), *Tamerlan* von Winter (1805) u. s. w. — Eben so weltliche Cantaten, z. B. *Hercules am Scheidewege* von Hasse, *Venus und Adonis* von Weigl, „Der Retter in Gefahr“ von Süßmayer u. s. w. — Von Händel kommt zuerst 1779 *Judas Maccabäus* als „geistliches Singspiel“ vor, 1806 wiederholt, und dann von 1820 an *Samson* u. s. w. nach Mosel's, doch schon 1806 der *Messias* nach Mozart's Bearbeitung. — Auch Passionen kommen vor von Salleri, Starzer und Weigl.

Nächst dem war die „Gesellschaft der Musikfreunde“ der wichtigste und bis jetzt noch wirksamste Verein, der aus dem Dilettantismus hervorging. (Siehe in Hanslick's Aufsätze die Geschichte ihrer Gründung und die Programme ihrer Musikfeste und regelmässigen Gesellschafts-Concerte von 1812 an.)

Neben dieser Gesellschaft kam das Institut der *Concerts spirituels* auf. Mosel sagt über die Gründung dieser Concerte in der wiener Allgem. Musical. Zeitung (vom 5. April 1820): „Jedermann, der die Tonkunst wahrhaft ehrt, hat mit tiefem Kummer gesehen, welche Wendung hier in den letztverflossenen Jahren das Musikwesen genommen hat.“ Es folgen nun Klagen, „dass musicalische

Taschenspielerien an die Stelle gefühlvollen Vortrages getreten, die Symphonieen von Mozart, Haydn, Beethoven allenthalben verschwunden sind“ u. s. w. „Da macht Herr Gebauer den Vorschlag, eine eigene Gesellschaft von mässiger Zahl zu bilden, die mit Ausschliessung aller Concertmusik und alles Bravourgesanges bloss Symphonieen und Chöre zur Aufführung bringe.“

Man sieht, die Spirituel-Concerte hatten sich eine viel strengere Regel vorgeschrieben, als die Gesellschafts-Concerte. Alle vierzehn Tage fand ein solches Spirituel-Concert Statt (an Freitagen von 4—6 Uhr), Anfangs im Saale zur „Mehlgrube“ — dem Speisesaale des jetzigen „Hotel Munsch“. Mosel nennt ihn „zu einem Tempel Polyhymnia's in mancher Beziehung nicht ganz angemessen, aber von trefflichem akustischem Bau“. Im Jahre 1821 (Wiener Musik-Zeitung Nr. 89) schreibt Kanne über denselben Verein: „In Wien, wo die *Concerts de mélange* so sehr gebräuchlich sind, ereignet es sich selten, dass man das schönste Werk der reinen Musik, die Symphonie, ordentlich zu hören bekommt. Denn entweder werden wir damit nach Art der Köche servirt, welche von wilden Schweinen auch nur den Kopf auf die Tafel setzen, oder man servirt sie wie das beste Stück vom Biber und gibt noch am Schlusse das letzte Allegro Preis, um das Gescharre der Weggehenden einiger Maassen mit Musik zu begleiten. Um so mehr muss man sich freuen, wenn nun ein redlich gesinnter Musiker wirklich ganze Symphonieen aufführt.“ Dieses freudenvolle Aufheben, was davon gemacht wurde, ganze Symphonieen aufgeführt zu hören, ist charakteristisch. In dieser Richtung haben die Spirituel-Concerte segensreich gewirkt. Ihr sterblicher Punkt lag in der Mangelhaftigkeit der Aufführungen. Nach dem ursprünglichen Plane sollte nämlich alles *a vista*, ohne vorhergegangene Probe executirt werden. Nur besonders schwierige Werke nahm man ganz oder theilweise



vor dem Concerte einmal probeweise vor. Dieser Urzustand genügte vollkommen, so lange die Ausführenden vollständig „unter sich“ waren; in dem Maasse, als der Ruf von diesen Concerten sich verbreitete, mehr Zuhörer zuströmten, endlich auch von den Tonsetzern immer grössere Anforderungen an die Quantität und Qualität der Spieler gestellt wurden, musste die Stellung der „probenlosen“ *Concerts spirituels* schwieriger werden, und mussten diese allmählich ganz in die Hände von Fach-Musikern gerathen.

Es fanden Anfangs im Laufe jedes Winters in der Regel achtzehn solcher Concerte Statt.

Wir geben als Probe das vollständige Programm des ersten Jahrgangs 1820.

1. Haydn, *Es*-Symphonie; drei Sätze aus Cherubini's Messe (*Kyrie, Gloria, Credo*). 2. Mozart, *D*-Symphonie; *Sanctus, Benedictus, Agnus* aus derselben Messe von Cherubini. 3. Beethoven, I. Symphonie; *Requiem* von Jomelli; *Libera* von Martini. 4. Symphonie von Krommer; Messe von Seyfried. 5. Haydn, *C*-Symphonie; Hummel, *Es*-Messe. 6. *C*-Symphonie, zwei lateinische und eine deutsche Hymne von Mozart. 7. Beethoven, II. Symphonie; Pastoral-Messe und Motette von Abbé Vogler. 8. Symphonie von Fried. Schneider in Leipzig; Psalm von Händel; Psalm von Stadler. 9. *D*-Symphonie, *B*-Messe und Chor von Haydn. 10. *D*-Symphonie, Cantate und Motette von Mozart; Chor von Preindl; Psalm von Stadler. 11. III. Symphonie von Beethoven; Messe von André; Chor von Preindl. 12. Symphonie von Spohr; „Sieben Worte“ von Haydn. 13. *Es*-Symphonie von Haydn; Messe von Fr. Schneider; zwei Sätze aus P. Winter's *Requiem*. 14. Mozart, *G-moll*-Symphonie und *Misericordias*; Cantate von Händel. 15. Beethoven, IV. Symphonie und „Meeresstille“; *Requiem* von Drechsler. 16. Symphonie von Fesca; *Kyrie* von Horzalka; Chöre von Händel, Salieri und Mosel. 17. Symphonie von Romberg; erste Messe von Beethoven. 18. Beethoven's Pastoral-Symphonie und „Meeresstille“; geistliche Chöre von Mozart, Salieri, Stadler und Mosel.

Diese Concerte fanden rasch lebhaften Anklang; bei der Besprechung des letzten dieser 18 Spirituel-Concerte (19. Mai 1820, um 4 Uhr) klagt die Musik-Zeitung über „ein fast zu zahlreiches Publicum und drückende Hitze“. Nur noch die folgende Saison (April bis Juni 1821) blieben diese Concerte in der „Mehlgrube“; mit 25. October 1821 finden wir sie, abermals von 4 bis 6 Uhr, im landständischen Saale in der Herrengasse wieder. Dieser schöne Saal mit seinem stattlichen Aufgange von zwei Treppen war etwas grösser als der jetzige Musikvereins-Saal und gut akustisch. Er hatte nur den Uebelstand, dass er sich nicht heizen liess (Musik-Zeitung 1823, Nr. 7). Die Pro-

gramme der *Concerts spirituels* blieben dem Charakter des oben abgedruckten der ersten Saison in den ersten Jahren vollständig getreu. Jedes Concert bestand aus 2 bis 4, höchstens 5 Stücken; den Anfang bildete stets eine Symphonie, dann folgten geistliche Chöre, am liebsten Theile von Messen. Sebastian Bach fehlt gänzlich bis zum Jahre 1839, wo wir eine „Litanei“ dieses Meisters und eines seiner Violin-Concerte als vereinzelt Erscheinungen auftauchen sehen. Im Jahre 1843 endlich spielte Fischhof ein Bach'sches Clavier-Concert. Von Emanuel Bach finden wir einmal (1827) einen Chor: „Leite mich nach Deinen Wegen“. Im Fache der Symphonieen sind Haydn, Mozart und der frühere Beethoven vorherrschend. In dem Programm vom 19. April 1827 nimmt sich fast verwunderlich aus: „Erster Satz aus weiland Beethoven's 9. Symphonie. Auf Verlangen.“ Hier wurden die Unternehmer also doch einmal ihrem Integritäts-Princip untreu. Von geistlichen Werken sind am häufigsten aufgeführt: Chöre und Oratorien-Fragmente von Händel („mit vermehrter Begleitung von Herrn v. Mosel“)\*); Haydn's „7 Worte“ und vor Allem Cherubini's Messen, ganz oder stückweise. Der Cherubini-Cultus in Wien war auf allen musicalischen Gebieten in den zwanziger und dreissiger Jahren überaus lebhaft; in den Spirituel-Concerten (die doch nur immer wenige Nummern brachten) finden wir in den Jahren 1825—29 Cherubini mit 9 Stücken vertreten (worunter ganze Messen); in den Jahren 1830—40 erscheint Cherubini 22 Mal (16 geistliche Compositionen und 6 symphonische Overturen und Symphonieen), in den Jahren 1840—46 13 Mal, worunter 7 Mal mit reinen Orchesterwerken. Mendelssohn — um ein wenig vorzugreifen — erschien in den Spirituel-Concerten sehr spät und spärlich; keine seiner Overturen, keiner seiner Psalmen kam zur Aufführung; keine Wiederholung seiner „Symphonie“.

In dem Programm der zwanziger Jahre finden wir neben den classischen Autoren häufig die Namen Mosel, Krommer, Seyfried, Eybler, auch Halm, Gebauer, Sechter, Horzalka, Kanne, Lannoy u. s. w., also auch hier einen sehr merklichen Einfluss des Local-Patriotismus und der persönlichen Beziehungen. — Als historisch-denkwürdig erscheinen uns die Concerte vom 17. März 1825 („Overture in *C-dur* von Herrn v. Beethoven, Manuscript“), vom 5. März 1829 („Neue Hymne von Franz Schubert, eigens für diese Concerte componirt“), vom 12. März 1829 („Symphonie von Fr. Schubert“). Von 1830 an werden die Programme etwas lebendiger; einzelne Instrumental-

\*) Am 18. und 25. Februar 1834 finden wir (bei zwei Stücken aus Händel's „Saul“) zum ersten Male den Beisatz: „Nach der Original-Partitur“.



Concerte finden Eingang, so z. B. am 1. April 1850 Beethoven's Clavier-Concert in *G*; am 24. Februar 1831 dessen Violin-Concert. (Die Programme verschweigen bisher systematisch die Namen der Ausführenden.) Am 17. März spielte Thalberg (das Programm entschliesst sich, ihn zu nennen) Beethoven's *C-moll*-Concert. Im Jahre 1832 finden wir zum ersten Male ein Duett (aus König Stephan von Beethoven), eine Sopran-Arie und ein Opern-Finale (aus Cherubini's „Elisa“). Man fühlte sich also gedrängt, von der ursprünglichen Strenge abzuweichen; doch blieben ein bis zwei Stücke aus Kirchen-Compositionen immer die Regel; Instrumental-Concerte erschienen nicht jedes Mal, sondern meist in jedem dritten oder vierten Concerte (1833 spielte Bocklet das Weber'sche Concertstück, Vieuxtemps das Beethoven'sche Violin-Concert). Am 31. März 1835 kam Beethoven's „Glorreicher Augenblick“ (Manuscript, Eigenthum des Herrn Tobias Haslinger) zur Aufführung; etwa von diesem Jahre an erscheint Beethoven in jedem Spirituel-Concerte mit einem Stücke vertreten. Um dieselbe Zeit beginnen die Spirituel-Concerte etwas zugänglicher für Novitäten auswärtiger Componisten zu werden; 1834 kommt Spohr's „Weihe der Töne“ zur Aufführung (Ludwig Löwe declamirt das erklärende Gedicht von Pfeiffer);—1836 die Preis-Symphonie von F. Lachner und eine handschriftliche Overture von Lindpaintner;—1838 eine neue Concert-Overture und eine neue, eigens für diese Concerte componirte Symphonie (*C-dur*) von Spohr. Zu der Zugkraft von Novitäten gesellte sich zur selben Zeit die allmähliche Vorführung von fremden Virtuosen; die Gränzen dilettantischer Häuslichkeit waren längst überschritten. 1839 spielte Liszt Beethoven's *C-moll*-Concert und Mozart's Sohn ein Clavier-Concert seines Vaters; 1840 Miss Rowena Laidlaw Weber's Concertstück; 1841 Evers Mendelssohn's *G-moll*-Concert.

Diese Modernisirung der Spirituel-Concerte schien keinen Anklang beim Publicum zu haben; die Zahl dieser Concerte war längst von ihrer ursprünglichen enormen Höhe (16—18) auf vier gesunken; im Jahre 1834 finden wir die Annonce auf dem Programm des vierten Concertes, dass „auf mehrfaches Verlangen“ noch zwei Concerte Statt finden werden. Diese Vermehrung von vier auf sechs Spirituel-Concerte finden wir in den folgenden Jahren fixirt.

Im Jahre 1841 begegnen wir nicht ohne Ueberraschung einem *Kyrie* von Pergolese, zum ersten Male einem älteren italiänischen Kirchen-Componisten in den *Concerts spirituels*. Die Hinneigung zur Haydn-Mozart'schen Schule in der kirchlichen Composition blieb aber noch in späteren Jahren unverläugnet; noch in den vier-

ziger Jahren begegnen wir Kirchenstücken von Umlauff und Worzischek, Michael Haydn und Neukomm.

Der Gründer der Spirituel-Concerte, F. X. Gebauer, leitete sie nicht lange, er starb schon am 13. December 1822; da auch sein zeitweiliger Substitut, Herr v. Piringer, erkrankt war, erlitten die Concerte 1823 eine Unterbrechung. Im Jahre 1824 wurden die *Concerts spirituels* durch die beiden Musikfreunde Herren Piringer und Geissler, und zwar „als blosse Privat-Unterhaltungen“ wieder hergestellt; der landständische Saal blieb das Local dafür; dennoch wurden nur vier Concerte in jeder Saison gegeben. Baron Lannoy hatte sich „als Director dem Herrn v. Piringer beigesellt“. Das erste dieser vier Concerte, 1824, brachte nur Compositionen von Haydn, das zweite nur von Mozart, das dritte nur von Beethoven, das vierte nur von diesen drei Meistern abwechselnd. Die letzte Periode dieses Instituts, das am 23. April 1848 (im Musikvereinssaale) seinen Abschied nahm — wunderlicher Weise mit einem „Trauermarsch“ des unglücklichen Dr. A. J. Becher —, werden wir später im Zusammenhange mit den modernen Concert-Erscheinungen besprechen.

### Aus Rossini's Leben.

Ein Beitrag zu den Theater-Verhältnissen in Italien und zur Geschichte des „Barbiers von Sevilla“.

Nachdem Rossini's Name durch seinen *Tancredi*, zuerst im Jahre 1813 in Venedig auf dem Theater Fenice aufgeführt, Italien durchflogen hatte, der Componist selbst aber immer noch unter den drückendsten Bedingungen arbeiten musste und in beschränkten Verhältnissen lebte, trat eines Tages das günstige Geschick unter der Gestalt des neapolitanischen Theater-Unternehmers Barbaja in sein bescheidenes Zimmer zu Bologna, wo er bei seinen Eltern, die dorthin gezogen waren, zum Besuche war.

Barbaja, ehemals Kellner in einem Kaffeehause zu Mailand, war durch Glück im Hazardspiel und durch Theater-Unternehmungen ein Millionär geworden. Rossini nahm alle Clauseln seiner Anträge an und verliess Bologna nach dem misslungenen Versuche Murat's zur Wiedererlangung seines Königreiches. In Neapel zahlte ihm Barbaja 200 Ducaten monatlich, wofür er jährlich zwei Opern schreiben und eine Menge von Arbeiten für Einstudirung und andere Dinge übernehmen musste. Rossini sagte übrigens späterhin: „Wenn Barbaja mir zur Bedingung gemacht hätte, auch seine Küche zu besorgen, ich hätte doch angenommen!“ — Uebrigens war Barbaja zugleich Pächter der Spielbanken in Neapel und bewilligte der



Sängerin Colbrand, mit der Rossini sich vermählte, und ihm selbst einen Antheil am Bankgewinn, der ihnen zusammen 1000 Ducaten jährlich einbrachte\*). Wollte Rossini dem Rufe anderer Unternehmer folgen, um für sie Opern zu schreiben, so musste er von Barbaja Urlaub nehmen und sein Gehalt fiel dann für diese Zeit aus. Es war in der Herbst-Saison von 1815, als „Elisabetta“, die erste Oper des Meisters in Neapel, ungeheuren Erfolg hatte.

Bald nach der Aufführung ging Rossini nach Rom und führte dort im *Teatro Valle* seine Oper *Torvaldo e Dorlisca* auf, welche jedoch trotz der guten Sänger hauptsächlich durch die Schuld des Dichters keinen bedeutenden Erfolg hatte. Bei Gelegenheit dieser Aufführung erlebte Rossini eine Scene, die ihm nie aus der Erinnerung gekommen und die er oft erzählt hat.

Als er nach Rom kam, liess er sich einen Barbier kommen und behielt ihn, weil er sehr gut rasirte und ein bescheidener, schweigsamer Mann war. Nach einigen Wochen, als die General-Proben zu der neuen Oper beginnen sollten, rasirte der junge Mensch den Maestro und blieb schweigend, wie gewöhnlich. Als er aber seine Arbeit vollbracht hatte, reichte er Rossini vertraulich die Hand und sagte: „Auf Wiedersehen!“ — „Wie meinen Sie das?“ sagte Rossini verwundert. — „Ja, ja — sogleich, im Theater.“ — „Im Theater?“ — „Nun freilich; ich blase die erste Clarinette im Orchester.“

Und in der That, fast alle Musiker des Theaters Valle trieben neben der Musik, die sie *con amore* ausübten oder gegen geringe Bezahlung, ein Handwerk; namentlich war auch der erste Contrabassist ein berühmter Sattler, dem es denn im Orchester auch nicht darauf ankam, dass er einmal mitten in einer Arie ein Blatt aus der Ouverture abspielte, das da hineingerathen war, und dem Dirigenten, der ihn zur Ordnung rief, sehr barsch erwiderte: „Ich spiele, was da steht!“ — und ihm die Stimme hinhielt. — Rossini, der an der Spitze des Orchesters sehr hitzig war, sich nicht immer in sehr schmeichelhaften Redensarten ausdrückte und keinen Instrumentalisten schonte, sagte dem ersten Clarinettisten niemals ein hartes Wort in der Probe; wenn dieser noch so falsch blies, er liess es durchgehen, denn — er dachte daran, dass er sich diesen Mann, dem er alle Tage seine Kehle anvertraute, nicht zum Feinde machen dürfe. Am anderen Morgen, wenn er glatt rasirt war, zeigte er ihm mit der grössten Freundlichkeit,

\*) Nach den Quellen, die Alexis Azevedo in seinem Abriss von Rossini's Leben im *Ménestrel* benutzt hat und zu denen Rossini's eigene Mittheilungen gehören, ist die obige Zahlenangabe die richtige, während Stendhal in seiner Biographie Rossini's nur von 30—40 Louisd'ors spricht.

was er in der Probe für Fehler gemacht habe, und so brachte er es dahin, einen guten Clarinettisten und einen zuverlässigen Barbier an ihm zu haben.

Mittlerweile wurde ihm ein Contract vom Impresario des Theaters *Di Torre Argentina*, ebenfalls in Rom, angetragen, und Rossini nahm ihn an. Dieses Actenstück ist zu wichtig für die Beurtheilung der Theater-Zustände in Italien und der Lage der Opern-Componisten denselben gegenüber, als dass wir es den Lesern nicht vollständig mittheilen sollten; nur dadurch werden die nichts weniger als preiswürdigen, sondern unseren Begriffen nach unerträglichen Verhältnisse, wie sie im Ganzen gegenwärtig noch existiren, glaublich erscheinen. Der Vertrag lautet\*):

„*Nobil Teatro di Torre Argentina.*

„Rom, den 26. December 1815.

„Durch gegenwärtigen Privat-Act von rechtsgültiger Kraft und nach den Bedingungen, über welche die Contrahirenden übereingekommen sind, ist festgesetzt worden, was folgt:

„Signor Puce Sforza Cesarini, Impresario des oben besagten Theaters, engagirt Herrn Maestro Gioachino Rossini für die nächste Saison des Carnevals des Jahres 1816; besagter Rossini verspricht und verpflichtet sich, das zweite komische Schauspiel, welches in der genannten Saison und auf dem genannten Theater aufgeführt werden wird, zu componiren und in Scene zu setzen, und zwar nach dem Textbuche, welches ihm der Impresario geben wird, mag dieses Buch alt oder neu sein. Maestro Rossini macht sich verbindlich, seine Partitur Mitte Januar abzuliefern und sie den Stimmen der Sänger anzupassen, verpflichtet sich auch, im Nothfalle alle Veränderungen, die man sowohl für die Ausführung der Musik, als gemäss dem Gutfinden und den Forderungen der Herren Sänger für nöthig halten wird, damit vorzunehmen.

„Der Maestro Rossini verspricht ferner und macht sich verbindlich, sich in Rom einzufinden, um seinem Engagement zu entsprechen, und zwar nicht später als Ende December des laufenden Jahres, und dem Copisten den ersten Act seiner Oper vollständig fertig den 20. Januar 1816 zu übergeben; es wird der 20. Januar festgesetzt, damit die Proben und die Ensembles schnell gehalten und geordnet werden und die Oper an dem Tage, den der Director bestimmt, unfehlbar in Scene gehen könne, indem die erste Vorstellung desshalb schon jetzt auf den 5. Februar oder ungefähr angesetzt wird. Ferner muss der Maestro Rossini seinen zweiten Act ebenfalls zu der vom

\*) Uebersetzt aus *Escudier's Vie de Rossini* u. s. w., Paris, 1854, S. 35 u. ff.



Director festzusetzenden Zeit dem Copisten übergeben, damit man Zeit habe, die Proben zu verabreden und zu halten, um im Stande zu sein, an dem oben genannten Tage die Oper aufzuführen; im anderen Falle setzt sich der Maestro Rossini dem Ersatz von allem Schaden aus, was so und nicht anders sein muss.

„Ausserdem wird der Maestro Rossini verbunden sein, seine Oper, wie es der Brauch ist, zu dirigiren und allen Gesang- und Orchester-Proben, sowohl im Theater als ausserhalb desselben, so oft es nöthig ist, nach dem Willen des Directors persönlich beizuwohnen; er verpflichtet sich ferner, bei den drei ersten Vorstellungen, welche hinter einander Statt finden werden, zugegen zu sein und dabei am Clavier zu dirigiren, was so und nicht anders sein muss.

„Zur Entschädigung für seine Mühen (*fatigue*) erhält der Maestro Rossini vom Director Summe und Werth von 400 römischen Scudi (etwa 570 preuss. Thlr.) unmittelbar nach den drei ersten Vorstellungs-Abenden, an welchen er am Clavier dirigirt hat\*).

„Ausserdem versteht es sich von selbst, dass im Falle eines Verbotes oder Schliessung des Theaters, sei es durch die Behörde oder durch irgend einen unvorhergesehenen Zufall, die in solchen Fällen bei den Theatern in Rom und überall im Lande üblichen Gewohnheiten gelten.

„Als Bürgschaft für die vollständige Ausführung dieses Vertrages wird derselbe von dem Impresario und auch von dem Maestro Gioachino Rossini unterzeichnet; überdies bewilligt der genannte Impresario dem Maestro Rossini während der Dauer des Vertrages freie Wohnung in demselben Hause, welches dem Signor Zamboni angewiesen ist.“

Charakteristisch in diesem Vertrage — der übrigens für Italien damals gar nichts Auffallendes hatte — ist das Wort *fatigue*. Bloss von „Anstrengungen“, „Mühen“ — der Mann hat sich geplagt, er muss auch etwas dafür haben — ist die Rede: Talent, Genie, alles, was sich auf das eigentliche Schaffen der Musik bezieht, ist nicht der Erwähnung werth. Und diesem Contracte, der so recht eigentlich den Pegasus ins Joch spannt, verdanken wir — den *Barbier von Sevilla*!

Nun betrachte man ferner die fast noch lästigeren Gebräuche in Bezug auf das Eigenthumsrecht des Componisten, wie sie während der Laufbahn Rossini's in Italien galten, und man wird sehen, dass das Loos eines

\*) Rossini hat sich in Paris geäussert, dass bei dieser Zahl wahrscheinlich ein Druckfehler obwalte; so viel er sich erinnere, habe er nur 300 Scudi bekommen.

Tondichters in Italien nichts weniger als beneidenswerth war und zum Theil noch ist.

Zu Rossini's Zeit behielt der Impresario, der eine Opern-Partitur bezahlt hatte, zwei Jahre lang das ausschliessliche Recht, sie aufzuführen; war diese Frist vorüber, so konnte jedes Theater sie ohne weitere Förmlichkeiten geben. Das einzige Recht, das dem Componisten auf sein Werk blieb, war die Zurückforderung seiner Original-Partitur nach Verlauf des ersten Jahres. Allein Rossini vernachlässigte im Strudel seiner Arbeiten sehr häufig, dieses Recht geltend zu machen, und so sind z. B. auch die ursprüngliche Ouverture zum „*Barbier*“ und die vollständig componirte Unterrichts-Szene zu Anfang des zweiten Actes (wo die Sängerinnen jetzt andere Bavourstücke einlegen) verloren gegangen.

Mit den Abschriften wurde nun aber vollends der grösste Missbrauch getrieben. Die Copisten, meist schlecht von den Unternehmern bezahlt und oft geradezu auf den Erwerb, den wir sogleich schildern werden, angewiesen, waren nicht vereidigt und schrieben die Partitur eben so gut für sich, wie für den Impresario ab. Nach zwei Jahren verkauften sie ihre Partituren nicht nur an Theater-Directionen, sondern sogar an Verleger, denn nach dieser Zeit durfte Jeder das Werk in Abschrift oder gedruckt verkaufen. Aber auch schon während der festgesetzten zwei Jahre trieben die Copisten mit den Abschriften einzelner Nummern einen gewinnreichen Handel, der ihnen nur dadurch geschmälert wurde, dass die Abnehmer wiederum Abschriften vervielfältigten.

So war also der Preis, den der erste Impresario dem Componisten zahlte, der einzige Lohn seines Talentes und seiner Arbeit. Da es nun in der Regel vier Saisons gab — nämlich 1. die Carnevals-Saison vom 26. December bis zum Fastnachts-Dinstag; 2. die Fasten-Saison, welche mit Aschermittwoch beginnt, aber nicht in allen Städten gehalten wird; 3. die Frühlings- (vom 10. April) und 4. die Herbst-Saison, vom 15. August an —, so schrieb Rossini im Jahre drei, vier, ja, sechs Opern, um sein Hauswesen, wenn auch immerhin noch spärlich genug, zu bestreiten, während alle Theater in Italien schweres Geld mit seinen Werken verdienten und Ricordi in Mailand, der sie druckte, ein grosses Vermögen erwarb.

Rossini hatte nur eine sehr kurze Frist für die Erfüllung des mitgetheilten Contractes. Die erste Vorstellung war auf den 5. Februar gesetzt, den ersten Act musste er am 20., den zweiten am 24. Januar liefern, da der italienische Theatergebrauch den Sängern einer *Opera buffa* wenigstens zwölf Tage zum Studiren und Probiren zuerkennt. Zwölf Tage! Und die Meyerbeer'schen Opern in Paris! Sonach blieben dem Maestro, der erst am 29.



December frei war, da ihm die Direction der drei ersten Vorstellungen von Torvaldo und Dorliska den 26., 27. und 28. wegnahm, nur zweiundzwanzig Tage zur Composition des ersten und des grössten Theils vom zweiten Acte, da er für diesen nur noch vier Tage übrig behielt! Im Ganzen schrieb er also den „Barbier“ in sechsundzwanzig Tagen.

Wir haben gesehen, dass er das Libretto, gleichviel ob ein altes oder neues, aus der Hand des Directors annehmen musste. Dabei kam aber die geistliche Censur in Betracht, und der Impresario hatte das Unglück, dass mehrere seiner eingereichten Libretti verworfen wurden. Die Zeit drängte. Zufällig warf der Signor Cesarini in einem Gespräche mit den Censoren den Namen des „Barbiers von Sevilla“ hin, und die gestrengen Herren, die wahrscheinlich diese berühmte Komödie von Beaumarchais (1775) für moralisch ganz unschädlich hielten, willigten ein. Jetzt hatte man also einen Opernstoff. Allein nun gab es ein anderes Bedenken! Der berühmte Paesiello hatte denselben Stoff schon componirt, und Rossini scheute den Vorwurf der Impietät gegen einen solchen Meister, wenn er es wagte, eine neue Musik auf denselben Text zu schreiben. Auch war die Partei der älteren italiänischen Schule noch sehr stark in Rom vertreten, und die Neuerungen des jungen Maestro hatten wenigstens eben so viele Gegner, als Anhänger. Rossini erwog das alles — aber Cesarini hatte seine Unterschrift, und er hatte keine Stunde zu verlieren: — er ging an die Arbeit.

Man hat erzählt, Rossini habe nach Neapel an Paesiello über die Sache geschrieben und ihn gebeten, den gebietenden Umständen der Lage Rechnung zu tragen; Paesiello habe politisch geantwortet, dass er sich durch eine neue Composition keineswegs beleidigt fühle. Andere Biographen läugnen die ganze Sache und behaupten, dass nur in der Vorrede zum Textbuche das Verhältniss zu Paesiello erwähnt worden sei.

Indess musste die Komödie Beaumarchais' doch erst wieder in italiänische Verse gebracht werden, denn Paesiello's Buch schlechtweg wieder in Musik zu setzen, wäre doch zu arg gewesen. Ein Herr Sterbini, Schatzsecretär und poetischer Dilettant, wurde vom Impresario mit dieser Arbeit beauftragt. Rossini schloss mit ihm den Accord, dass Sterbini sich bei ihm einquartieren und ohne Unterbrechung das Buch fertig schaffen solle.

Nun machten sich die beiden Kunstgenossen daran, beide zusammen in dem Zimmer, das Rossini angewiesen worden war. Der Dichter vermochte kaum mit dem Musiker gleichen Schritt zu halten, allein Rossini verstand glücklicher Weise Französisch und hatte das Stück von Beaumarchais nicht nur gelesen, sondern auch bei der

Arbeit vor sich liegen, um den Zuschnitt, den man für die Oper gemacht hatte, darin zu verfolgen und die Situationen immer gegenwärtig zu haben. So arbeitete er oft dem Dichter vor und passte dann dessen Verse seinen Melodien an. Auf der anderen Seite hatte er auch Paesiello's Partitur neben sich, um sich vor der Bevorzugung dieser oder jener Scene zu musicalischer Entwicklung zu hüten, wenn sein Vorgänger dieselbe Scene bereits dazu benutzt hatte, überhaupt um so viel als möglich die zu häufigen Vergleichungspunkte zu meiden. So gut, wie dieses Mal, wo er wenigstens das Ganze und den Geist des Stückes kannte, hat es Rossini nicht immer gehabt; manchmal hat er die ersten Nummern einer Oper geschrieben, ohne den Text oder auch nur das Scenarium des Ganzen vor sich zu haben.

Neben dem Arbeitszimmer der Autoren war die Werkstube der Copisten, die sich Rossini's Blätter noch nass herüberholten. Dann kamen auch öfters die Sänger mit ihren Wünschen und Bitten um glänzende Passagen, und alltäglich der Director, um zu sehen, wie weit man gekommen. Trotzdem war die Oper binnen dreizehn Tagen fertig! Es ging wie im Felde und vor dem Feinde zu: man ass, wenn man Zeit hatte, und warf sich aufs Sopha, wenn man dem Schläfe nicht mehr widerstehen konnte. Ja, Rossini hat noch vor Kurzem in Paris erzählt (Azevedo a. a. O.), dass er sich während dieser dreizehn Tage nicht habe rasiren lassen. „Hätte ich mich rasiren lassen, so wäre ich auch ausgegangen und dann zu spät wieder nach Hause gekommen.“

(Schluss folgt.)

### Deutsche Musik in Italien.

Es soll hier nicht von deutscher Opernmusik in Italien, auch nicht von italiänischen Opern, die von Deutschen componirt sind, die Rede sein, sondern von der deutschen Instrumental-Musik, und noch dazu ihrer ernstesten Gattung: der Kammermusik.

Wir haben schon früher in diesen Blättern darauf aufmerksam gemacht, dass bei dem vorherrschenden Sinne der Italiäner für Gesang und dem vorzugsweise verbreiteten Geschmacke für populäre Melodie es als ein merkwürdiges Zeichen der neueren Zeit zu betrachten ist, dass die Kammermusik sich Bahn zu brechen beginnt in einem Lande, das zwar Violinisten wie Corelli, Tartini, Paganini, und auch einige bedeutende Pianisten erzeugt, allein die Violine und das Pianoforte bisher nur als Solo-Instrument und deren hervorragende Meister nur als Virtuosen in ihrer Einzelleistung gewürdigt und bewundert hat.



Das vorzüglichste Verdienst darum hat der „Quartett-Verein“ in Florenz. Dieser Verein besteht seit drei Jahren und hat es inmitten von Abneigungen und Vorurtheilen und von Anfeindungen der musicalischen Italianissimi, die sich sogar mit den politischen verbanden und zum Theil aus diesen hervorgegangen waren, durch Ausdauer und Hingebung an die Kunst auf einen solchen Höhepunkt gebracht, dass seine Sitzungen zahlreiche Theilnahme und die grösste Anerkennung finden. Ueber die letzte Versammlung gehen uns folgende Nachrichten aus Florenz zu.

Am 26. Mai ist das dritte Jahr der Quartett-Gesellschaft auf charakteristische Weise durch ein „Mendelssohn-Fest“ beschlossen worden, welches mit wahrer Begeisterung aufgenommen worden ist. Dennoch war es nicht etwa ein Oratorium des Meisters oder eine Sinfonie, welche diesen Erfolg erhielt, sondern der Vortrag von Kammermusik, für deren Verbreitung der genannte Verein schon so viel gethan hat.

Das Fest-Programm bestand nur aus solchen Compositionen, welche in den bisherigen Morgen-Concerten die grösste Wirkung gemacht hatten. Es waren das Geigen-Quintett in *B-dur*, das Clavier-Quartett in *F-moll* und das Otetto für Saiten-Instrumente. Die Ausführung war bewundernswerth. Der junge Violinist Papini (er ist erst 18 Jahre alt) hat die Zuhörer in Erstaunen gesetzt und bereits alle Violinspieler in Florenz verdunkelt. Der Violoncellist Jandelli, der zweite Violinist Sasso, die Bratschisten Chiostrri und Mattolini haben sich ebenfalls mit Ehre bedeckt. „Was soll man vollends von der Ausführung des Octetts sagen?“ — schreibt die musicalische Zeitung *Il Boccherini* (Redacteur Basevi), welche uns vorliegt. „Diese kolossale Composition ist wunderbar herrlich durch die acht trefflichen Künstler vorgetragen worden. Alle Sätze des Meisterwerkes wurden mit der gewissenhaftesten Treue echter Künstler wiedergegeben, und die rauschenden Beifallsbezeugungen, die sie hervorriefen, waren einstimmig. Diese Sitzung wird lange in der Erinnerung aller, die daran Theil genommen, bleiben. Wie wünschenswerth wäre es, wenn die Künstler von Fach und die Lehrer und Schüler der Tonkunst sich nicht länger der Ueberzeugung verschliessen wollten, dass solche Musik zu hören kein Zeitverlust ist, und dass es weit mehr Werth und Nutzen hat, solche Schönheiten musicalischer Werke kennen und schätzen zu lernen und seinen Geschmack danach zu bilden, als seine Mussestunden mit dem Componiren von Romanzen, Polka's und anderen Musikstücken ephemeren Daseins zu verbringen.“

## Aus München.

Die Programme der unter der Leitung Lachner's stehenden Concerte der musicalischen Akademie in der diesjährigen Saison, die, durch den Tod des Königs unterbrochen, erst am 13. Mai schloss, waren folgende:

Erstes Concert. *A-dur*-Sinfonie von Beethoven; Sopran-Arie mit obligater Clarinette aus Spohr's „Faust“; Violin-Concert von Lafont; zwei Vocal-Quartette von Mendelssohn; Taubert's Overture zu „Tausend und eine Nacht“. — Zweites Concert. Suite in *E-moll* (Nr. 2) von Franz Lachner; Arie von Rossini; *H-moll*-Concert von Hummel; zwei Lieder von Franz Schubert und Esser; Mendelssohn's Overture zu „Athalia“. — Drittes Concert. Eine Sinfonie in *C-dur* von J. Haydn; Duett aus Spohr's „Jessonda“; *Symphonie concertante* für Violine und Viola von Mozart; drei Lieder (eines von Franz Lachner und zwei von Schumann); Violoncell-Concert von Lintner; Overture zu den „Abenceragen“ von Cherubini. — Viertes Concert. Mozart's *A-dur*-Sinfonie; zwei Terzette für Frauenstimmen von Franz Lachner; Romanze für die Violine (Op. 40) von Beethoven; „Columbus“, Sinfonie von J. J. Abert. — Fünftes Concert. Beethoven's Pastoral-Sinfonie; der 63. Psalm von Franz Lachner; Suite für Streich-Orchester von J. S. Bach; zwei Duette für Frauenstimmen von Weber; „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn.

Es kamen sonach 31 Compositionen von 18 Componisten zur Aufführung; hiervon treffen 5 auf Franz Lachner, 4 auf Mendelssohn, 3 auf Beethoven, je 2 auf Mozart, Schumann und Spohr, und je 1 auf die übrigen, worunter Bach, Cherubini, J. Haydn und Franz Schubert. Neu waren Abert's Sinfonie, Taubert's Overture und Franz Lachner's Psalm und zweite Suite; letztere, obwohl schon vor einem Jahre gegeben, deshalb, weil der Componist den ursprünglichen ersten Satz (ein ausgearbeitetes Präludium) cassirt hat und an dessen Stelle eine lebendige, brillant instrumentirte Fuge setzte. Lachner's Suite und Abert's Sinfonie erhielten grossen Beifall.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 24. Juni. Die Gesellschaft von der kaiserlichen italienischen Oper in Paris hat ihr Gastspiel durch die Aufführungen von Verdi's *Trovatore* und Donizetti's *Lucia di Lammermoor* fortgesetzt und durch beide Vorstellungen in hohem Grade befriedigt. Im „*Trovatore*“ traten Frau Demeric-Lablache und Herr Sterbini (Bariton) zum ersten Male hier auf. Frau Lablache führte die Rolle der Azucena in Gesang und Spiel meisterhaft durch: ihre schöne, in allen Tonregionen wohllautende, nirgends scharfe Stimme hat besonders in den Mitteltönen einen höchst angenehmen Klang, während die Höhe leicht anspricht, und vor allen Dingen zu



loben ist, dass Madame Lablache niemals die schönen Brusttöne durch jene widerliche offene Breite entstellt, die andere, auch sehr berühmte Altistinnen jetzt so häufig als ganz verkehrtes Effectmittel anwenden. Ueberhaupt müssen wir von ihr, wie von Fräulein Vitali, im Ganzen von allen Künstlern dieser Gesellschaft rühmen, dass sie Maass zu halten wissen und das schöne Bild eines edeln dramatischen Vortrages niemals durch Uebertreibungen zur Caricatur machen. Wenn der Tenor Baragli auch nicht mehr die frühere Kraft und Frische seiner Stimme besitzt, die in Paris und Madrid und in Deutschland auch vor einigen Jahren in Hamburg ihm die grössten Triumphe erwarb, so ist er doch noch immer ein vorzüglicher Sänger und Schauspieler. Herrn Sterbini's mächtige und dabei stets wohl lautende Baritonstimme kennzeichnete sich gleich in der Partie des Conte Luna, offenbarte aber ihren vollen Glanz hauptsächlich in der Rolle des Asthon in der „Lucia“. Ueberhaupt war die ganze Vorstellung der „Lucia“ am Donnerstag eine nahezu vollendete zu nennen: namentlich war die Auffassung und Leitung des berühmten Sextetts durch den Capellmeister Orsini und die Ausführung durch die Darsteller, wobei Fräulein Vitali eine Kraft und einen dramatischen Ausdruck der Stimme entwickelte, die man nach ihren bisherigen, meist graziösen und durch technische Eleganz bezaubernden Leistungen in so hohem Grade kaum von ihr erwartet hatte, eine vortreffliche, so dass die Wiederholung des prächtigen Gesangstückes unter rauschendem Applaus verlangt wurde. Auch erwähnen wir gern, dass Herr Schüller vom hiesigen Stadttheater die zweite Tenor-Partie (den Bräutigam der Lucia) italienisch sang und durch seine frische Stimme zum Erfolg des Ganzen lobenswerth beitrug. — Nächsten Sonntag wird der „Trovatore“ wiederholt, am Mittwoch den 29. d. Mts kommen „Die Puritaner“ zur Aufführung.

**Wiesbaden,** 18. Juni. Gestern führte der Singverein unter der Direction des Herrn Capellmeisters Hagen das Oratorium Saul von Ferdinand Hiller zum zweiten Male hier auf, und das treffliche Werk erregte wieder dieselbe enthusiastische Theilnahme, wie bei der ersten Aufführung. Die diesmalige konnte in jeder Hinsicht als gelungen gelten. Der Chor sang mit Liebe und Wärme, wie das bei der Verehrung, die sich das Werk gewonnen, nicht anders sein kann. Die Solisten — Herr Bertram (Saul), Frau Bertram (Michal), Herr Borchers (David), Herr Klein (Samuel), Fräulein Schaun (Hexe von Endor) — leisteten sehr Gutes, und man hörte ihrem Vortrage deutlich an, dass sie ihre Partien gern sangen; besonders machte Herr Borchers tiefen Eindruck. Das Orchester that seine Schuldigkeit, und so konnte es nicht fehlen, dass die Zuhörerschaft mit anhaltender Spannung der Aufführung folgte und ihre grosse Befriedigung laut bekundete.

Professor Moscheles in Leipzig hat am 30. Mai seinen 70. Geburtstag in voller Rüstigkeit des Geistes und Körpers gefeiert.

Tyrol hat Ende Mai d. J. seinen bedeutendsten Tonkünstler und seinen besten lyrischen Dichter durch den Tod verloren. Am 28. Mai starb zu Graz Joseph Netzer und am 30. Mai zu Linz Hermann v. Gilm. Netzer war 1808 im Oberinthal zu Zams, wo sein Vater Schullehrer war, geboren und in Wien durch Sechter in der Musik vorgebildet worden. Dann ging er nach Leipzig und siedelte später nach Graz über, wo er Dirigent der Liedertafel wurde. Er hat viele Lieder und auch vier Opern componirt. In Leipzig war er früher eine Zeit lang Theater-Capellmeister und Dirigent der Euterpe-Concerte. Von seinen Opern hat „Mara“ den meisten Beifall gefunden. Hermann v. Gilm, geb. 1813 zu Rankweil in Vorarlberg, studirte Jura, ward Beamter und fungirte zuletzt als Statthaltereisecretär in Linz. Er hat sehr viele Lieder gesungen,

aber immer nur als Flugblätter ausgegeben. Sie zu sammeln, ist ihm nie eingefallen. Es genügte ihm, dass sie in Tyrol allgemein bekannt waren.

Der Tenorist Walter vom Hof-Operntheater in Wien, welcher mit so ausserordentlichem Erfolge in Frankfurt a. M. gastirte, hat das Honorar seiner letzten Gastrolle im Betrage von 437 Fl. der dortigen Mozart-Stiftung überwiesen und sich dadurch als Mensch und Künstler neuerdings ein glänzendes Zeugnis ausgestellt.

**Wien.** Dass Fräulein Artôt für die nächste „Italiänische“ gewonnen wurde, ist selbstverständlich, denn sie war ja doch die einzige, die „gezogen“ hat. Man wollte Fräulein Artôt auch für die „Deutsche“ gewinnen, sie mochte sich aber nicht einsperren lassen in den Bauer eines Contractes; dieses Vögelchen liebt die Freiheit des — Gastirens, das mehr einbringt. Vielleicht hat man nicht genug geboten? Man behauptet, es seien dieser Nachtigall Angebote gemacht worden, welche die „Wachtel-Gage“ noch überbieten. Aus einem mehrjährigen Contracte ist aber doch nichts geworden; dagegen, hiess es, werde Fräulein Artôt so gefällig sein, im kommenden Herbste einige französische Opern zur authentischen Aufführung bringen zu helfen, obgleich Bestimmtes bisher darüber nicht verlautet.

Capellmeister Richard Genée in Prag hat vom Grossherzog von Mecklenburg gelegentlich der Aufführung seiner Oper „Rosita“ in Schwerin die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

## Ankündigungen.

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

## Ludwig van Beethoven's sämtliche Werke.

**Erste vollständige, überall berechnigte Ausgabe.**

Partitur-Ausgabe. Nr. 203. *Missa solennis.* Op. 123 in D. n. 6 Thlr. 18 Ngr.

— — Nr. 204. *Missa.* Op. 86 in C. n. 3 Thlr. 18 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 66. *Zweites Concert für Pianoforte mit Orchester.* Op. 19 in B. n. 2 Thlr.

Leipzig, 1. Juni 1864.

**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, Höhle Nr. 1.

### 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.