

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 31.

KÖLN, 4. August 1866.

XIV. Jahrgang.

Inhalt. Aus London (Die diesjährige Musikzeit — Die beiden italiänischen Opern). — Die Musik in Florenz. — Normales Orgelpedal. — Tonkünstler-Anekdoten. — Aloys Schmitt (Nekrolog). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Leipzig, Gastspiel von Herrn Betz — Neue Werke von Graf Ludwig von Stainlein — Aus dem Haag, Prüfungen in der Musikschule — London, Concert für die Verwundeten im deutschen Kriege — Barcelona, französische Opern-Gesellschaft).

Aus London.

Dass unsere diesjährige Musikzeit wiederum wie gewöhnlich und fast mehr als gewöhnlich eine mit Opern-Vorstellungen und Concert-Aufführungen überfüllte gewesen, werden Sie aus den Zeitungen ersehen haben. Es fällt mir nicht ein, Ihre Leser mit einer Aufzählung und Musterung derselben in Reihe und Glied zu langweilen, zumal da theilweise, z. B. bei den italiänischen Opern-Gesellschaften, nur selten Ausnahmen von dem gewöhnlichen Einerlei vorkommen. Was besonders in Deutschland interessiren kann, will ich versuchen, zusammen zu stellen.

Die Anstrengungen, oder richtiger gesagt, die Ausgaben der Directoren der beiden italiänischen Opern im Coventgarden-Theater (Herr Gye) und in *Her Majesty's Theatre* (Herr Mapleson) waren so kolossal, wie sie nie gewesen sind. Jeder von ihnen hat 30 bis 34 Sängern und Sänger, meist ersten Ranges, für unerhörte Gehälter angestellt. Das Budget von Coventgarden belief sich für die Solisten allein auf 170,000 Frcs. monatlich. Dabei figuriren z. B. Adelina Patti mit 20,000, Lucca mit eben so viel, Carlotta Patti mit 12,000, Mario mit 18,000 (!), Naudin mit 10,000, Graziani mit 10,000, Faure mit 8750 Frcs.; die übrigen Gagen stehen zwischen 3000 und 8000 Frcs. — alles monatlich. Das Orchester kostet jeden Abend 2500, der Dirigent Costa erhält 30,000 Frcs. für die Saison. Diese Angaben sind authentisch. — Der Etat des Majesty's-Theaters ist mir nicht so genau bekannt; so viel ich weiss, erhält Fräulein Tietjens allein zwischen 30- bis 40,000 Frcs. monatlich. Nehmen Sie nun dazu die Besoldungen des Ballets und der Solotänzer, des Chors, der Statisten, die Ausgaben für Costumes, Decorationen, Maschinerie, Tageskosten, was alles hier zehn Mal theurer ist, als in Deutschland und Frankreich, so begreift man nicht, wie die Directionen trotz alledem gute

Geschäfte machen können. Und doch führt Herr Gye bereits sechszehn Jahre lang die Direction von Coventgarden! Freilich sind die Eintrittspreise enorm: ein Sperrsitz kostete für die vierzig Vorstellungen 35, eine Loge für vier Personen 100 bis 240 Guineen! Und ein grosser Vortheil für den Director ist, dass er so vollständig unabhängig ist, wie kein einziger seiner Collegen an den grossen Residenz-Theatern in Paris und Deutschland. Von freiem Eintritte für irgend Jemanden ausser den Journalisten ist nicht die Rede; die Königin, alle Prinzen, der ganze Hof bezahlen ihre Logen, eben so alle Hofbeamten.

Die vorzüglichsten Mitglieder der beiden diesjährigen Opern habe ich schon in meinem früheren Briefe vom 21. April d. J. angeführt*). Von deutschen Sängern waren angestellt die Damen Tietjens, Lichtmay, Harriers-Wipern, von Murska, Bettelheim bei *Her Majesty's Theatre*; Lucca, Wild (*Vilda!*), Orgeni, von Edelsberg in Coventgarden; — von Sängern Dr. Gunz und Rokitansky (Bass) bei Mapleson, Schmidt (aus Wien) bei Gye. Die Vorstellungen begannen in Coventgarden am 3., im anderen Hause am 7. April.

An classischen Opern war das Programm von Mapleson bei Weitem reicher, als das von Coventgarden. Das letztere hatte nur Mozart's „Figaro“ und „Don Juan“ aufzuweisen, während *Her Majesty's Theatre* Mozart's „Figaro“ und „Don Juan“, aber auch zum ersten Male „Die Zauberflöte“ und „Die Entführung aus dem Serail“ (Alles in italiänischer Uebersetzung), ferner Cherubini's „Medea“, Gluck's „Iphigenie auf Tauris“, Spontini's „Vestalin“, Weber's „Freischütz“ und „Oberon“, Beethoven's „Fidelio“ brachte.

Mapleson hatte von italiänischen Sängern auch noch einmal die Grisi für drei ausserordentliche Vorstellungen engagirt: sie trat als Lucrezia Borgia auf und er-

*) S. Nr. 17 und 18 dieses Jahrgangs.

hielt dieses Mal, ganz im Gegensatze zu der sonst bis zur gutmüthigsten Schwäche getriebenen Pietät des englischen Publicums für ehemalige Berühmtheiten, eine so starke Lection für gefallene Grössen beim Theater, die es nicht lassen können, immer und immer noch um neuer Huldigungen und goldener Münze willen aufzutreten, dass sie selbst nun wohl von dieser Eitelkeit geheilt sein wird und alle Künstler in gleicher Lage daran ein Beispiel nehmen werden. Das Publicum empfing sie mit warmem Zurufe. Aber nach der ersten Arie verliess am Ende des ersten Actes die Hälfte der Zuschauer das Haus; nach dem zweiten folgte ihnen die andere Hälfte fast ganz bis auf einige, die noch den letzten Act bis zum Schlusse aushielten. Diese stille, aber sehr bedeutsame Demonstration war eines gebildeten Publicums würdig. Die Sängerin kann sich mit ihrer Rente von 100,000 Frcs. trösten und wird hoffentlich ihren Durst nach fortwährenden Triumphen endlich unterdrücken.

Fräulein Tietjens bestieg als Agathe im „Freischütz“ wieder den Thron ihrer Herrschaft an *Her Majesty's Theatre*, und ihre Leonore in „Fidelio“, Donna Anna, Constanze (in der „Entführung aus dem Serail“), Rezia (im „Oberon“) und Semiramis befestigten ihn durch die ungetheilte Volksgunst. Eine schöne Aufgabe für sie war die Iphigenie. Die Direction hatte es gewagt, nachdem sie im vorigen Jahre Cherubini's „Medea“ auf die Bühne gebracht, in diesem Jahre endlich einmal dem londoner Publicum eine Oper von Gluck zu bieten, und hatte dazu mit richtigem Tacte die „Iphigenie auf Tauris“ gewählt. Man kann freilich überzeugt sein, dass die eigentlichen Kenner und Verehrer der Gluck'schen Muse hier in London noch dünner gesäet sind, als auf dem Continente, und so fehlte es denn nicht an stillen und lauten Zweifeln über die Wahl eines Werkes, das so wenig in den Rahmen der modernen italiänischen Oper passe. Nach Aeusserungen dieser Art vor der Aufführung scheinen denn auch einige Correspondenzen in pariser Blättern gemodelt zu sein, welche mit Achselzucken von dem Erfolge der Aufführungen der Oper reden, der sie vielleicht gar nicht einmal beigewohnt haben, was wenigstens der Eine von ihnen (im *Ménestrel*) offen gesteht. Wir Deutsche aber — und unsere Nation war zahlreich vertreten — müssen dem englischen Publicum trotz der oben ausgesprochenen Ueberzeugung, dass der Tonangeber gewiss nicht allzu viele im Theater waren, das Zeugniß geben, dass beide Male das Haus voll war, das zweite Mal noch voller, als bei der ersten Aufführung, und dass die Zuhörer vom Anfange bis zu Ende ersichtlich eine gespannte Theilnahme bezeigten und ihr Wohlgefallen am Einzelnen und Ganzen wiederholt durch Beifall ausdrückten. Auch die Kritik

sprach sich dahin aus, dass nach diesem Erfolge ein neues Werk für das Repertoire gewonnen sei und einen festen Halt bekommen habe, und hoffentlich Veranlassung geben werde, auch noch andere Opern von Gluck in London zu hören. Wenn man erwägt, dass das hiesige Theater-Publicum zum grossen Theile dasselbe ist, das Händel's und Mendelssohn's Oratorien mit Aufmerksamkeit und Andacht anhört, so kann es so sehr nicht verwundern, dass die einfach erhabene und charakteristische Musik Gluck's eine gute Aufnahme findet. Aufführung und Ausstattung trugen übrigens auch das Ihrige zu dem Erfolge bei. Treffliche Repräsentanten der Hauptrollen waren neben Fräulein Tietjens die Herren Santley (Orest), Gardoni (Pylades) und Gassier (Thoas). Alle besitzen das für Gluck's Musik durchaus erforderliche volle Stimm-Material und sind geübte Darsteller. Auch stört der italiänische Text gar nicht, da er sich dem ursprünglich französischen Gedichte und der Musik besser anschmiegt, als der deutsche. Fräulein Tietjens war in Auffassung der Priesterin und Schwester als Darstellerin und im einfach grossen Stile mit der prachtvoll austönenden Stimme als Sängerin ganz ausgezeichnet. Die Rolle der Iphigenie war ihrer und sie der Rolle würdig. Die Herren Santley und Gardoni waren auch wegen der Enthaltbarkeit von willkürlichem Vortrage zu loben. Der Applaus war in der zweiten Vorstellung noch wärmer und häufiger, als in der ersten.

Fräulein Louise Lichtmay trat als Leonore im „Trovatore“ auf, erhielt nach der ersten Arie die Ermunterungen, welche allhier neuen Erscheinungen gewöhnlich zu Theil werden, konnte jedoch im Laufe der Vorstellung nicht befriedigen. Ihre mangelhafte Aussprache des Italiänischen schadete auch ihrem Gesange, der sich weder durch Stimme noch Schule über das Gewöhnliche erhob. Alles Interesse der Vorstellung zog der Tenor Mongini auf sich; er wurde indessen der Lichtmay gegenüber arg überschätzt, was er seiner prachtvollen, in voller Frische und Kraft glänzenden Stimme zu danken hatte. Leider missbraucht er die trefflichen Mittel meist zu allzu kräftigem Ausdrucke und fällt dadurch, wenigstens für uns Deutsche, in die Kategorie der Verdi-Sänger; aushalten kann er es freilich, das ist wahr, auch die grössten Kraftäusserungen bleiben Ton.

Von den übrigen deutschen Sängerinnen hat Fräulein von Murska durch das Brillantfeuer ihrer Coloraturen die Menge enthusiastirt, Fräulein Orgeni als Traviata und Martha eine sehr gute Aufnahme gefunden, obwohl ihre Stimme die grossen Räume von Coventgarden nicht füllt, Pauline Lucca (hier immer noch als Mademoiselle Lucca auf dem Programme aufgeführt) in allen ihren Partien durch Anmuth der Erscheinung, feines Spiel und

reizenden Gesang entzückt, Frau Harriers-Wippern grosse Anerkennung ihrer lieblichen Stimme und ihres anmuthigen Wesens (namentlich als Pamina und Zerline im „Don Juan“) gefunden.

Von den Mozart'schen Opern waren die „Zauberflöte“ und die „Entführung aus dem Serail“ hier so gut wie neu. Herr Mapleson, dessen Repertoire unstreitig classischer war, als das seines Nebenbuhlers, brachte in einer und derselben Woche Mozart's „Zauberflöte“ und Weber's ebenfalls seit fünf Jahren nicht gehörten „Oberon“ wieder auf die Bühne und rechtfertigte dadurch das Ansehen seiner Unternehmung als einer wirklichen Kunst-Anstalt auf entschiedene Weise. Trotz der Virtuosität, mit welcher Fräulein von Murska die Königin der Nacht (hier: *Astrifammante*, die Sternensflammende) sang — die letzte Arie um einen Ton tiefer transponirt, aber höchst glänzend ausgeführt —, gebührte doch der Preis der Frau Harriers-Wippern als Pamina; eine vollkommenere Darstellung des Charakters dieser Rolle in jedem Tacte der himmlischen Musik lässt sich kaum denken. Zu bedauern war es, dass von den „drei Damen“ nur die Trebelli vorzüglich, die beiden anderen ihrer Aufgabe nicht gewachsen waren. Dagegen wurden die „drei Knaben“ vortrefflich von drei jungen Mädchen gesungen, bei denen zwei Deutsche: Fräulein Bauermeister und Fräulein Zandrina (Künstlernamen der hübschen Nichte der Tietjens, ursprünglich Kruls geheissen), waren. Gardoni's Tamino war mitunter zu modern-italiänisch; die Arie „Dies Bildniss“ sang er gut, aber wenn überhaupt der Vortrag Mozart'scher Musik als Gottesurtheil gelten sollte, so würde nach der Wasser- und Feuerprobe Sarastro ihn schwerlich in den Weisheitstempel zugelassen haben. Den Sarastro gab in der ersten Vorstellung der Italiäner Foli, in der zweiten der Deutsche Rokitansky, Letzterer mit mehr sonorer Tiefe der Stimme. Alle übrigen Rollen, namentlich der Papageno Santley's, der Sprecher, der Mohr, waren gut besetzt, und die Leitung des Ganzen machte dem Capellmeister Arditì Ehre.

Auch die Vorstellung des „Oberon“ war im Ganzen gut, da Mongini für Weber's „Höon“ die gehörige Kraft und Fülle der Stimme hat, Fräulein Tietjens als Rezia unübertrefflich war — die grosse Scene wurde durch neue Decoration und Sturmmaschinerie gehoben — und Frau Trebelli-Bettini in der Partie der Fatime durch ihren schönen Mezzo-Sopran und trefflichen Vortrag der beiden Lieder gar sehr befriedigte. Die Oper wird hier mit Benedict's Recitativen gegeben.

Die „Entführung aus dem Serail“, hier schlechtweg „*Il Seraglio*“ genannt, war in London im Jahre 1854 mit dem deutschen Original-Texte auf dem Drurylane-

Theater, wo damals eine gemischte deutsch-englische Gesellschaft spielte, gegeben worden; Karl Formes sang damals den Osmin, und ich sprach manchen Theaterfreund, der sich seiner vortrefflichen Darstellung dieser Rolle erinnerte. Die jetzige Bearbeitung mit *Recitativi parlanti* rührt, so viel ich weiss, von Arditì her. Die Besetzung in der Aufführung (in der ersten Woche des Juli) war folgende: Constanze — Fräulein Tietjens; Blondchen — Fräulein Sinico (eine recht brave italiänische *seconda donna*); Belmonte — Dr. Gunz; Pedrillo — Signor Stagno (ein guter leichter Tenor); Osmin — Rokitansky. Auch der Bassa Selim hat hier einige Tacte zu singen. Die Arien der Constanze gehören zu den Bravourstücken der Tietjens, Gunz singt den Belmonte ausgezeichnet, und Rokitansky transponirte sogar die Arie: „Solche hergelauf'ne Laffen“ („*Questi avventurieri infami*“) um einen Ton tiefer (von *F* in *E*), doch weniger aus Affectation, um seine Tiefe zu zeigen, sondern aus richtiger Erkenntniss seiner unzureichenden Höhe für die Anforderungen, die dieses Stück an den Bassisten macht. Mit etwas mehr Humor wird übrigens Rokitansky ein Osmin sein, wie man ihn jetzt wohl nirgends besser findet. Auch in dieser Oper wurden demnach die drei Hauptrollen wieder von deutschen Künstlern ausgeführt.

Von italiänischen Opern in *Her Majesty's Theatre* wurde unstreitig der „Semiramis“ von Rossini die beste Aufführung zu Theil. Fräulein Tietjens als Semiramis und Frau Trebelli-Bettini als Arsaces brachten die Rossini'sche Musik so zur Geltung, wie man sie heute selten hört.

In Coventgarden ging ein Stern in Maria Wilt (hier Vilda italiänisirt!) auf; ihre Norma stellte diese neue Erscheinung aus Deutschland sogleich auf eine hohe Stelle, zu welcher sie sich durch die Rolle der Lucrezia Borgia fast noch mehr legitimirte. Ihr Vorzug besteht in einer der schönsten und wohl lautendsten Sopranstimmen, die man hören kann; diese Stimme hat bei klaren und glänzenden hohen Tönen eine Mittel-Region und Tiefe, welche wunderbar ansprechen und jenen Eindruck auf Ohr und Gemüth machen, den man nicht beschreiben kann. Vollkommen gebildet ist ihr Gesang noch nicht, dafür aber auch noch nicht verbildet, und der Ausruf eines meiner Nachbarn, der, indem er selbst rasend applaudirte, sagte: „Wie schön hört man, dass sie noch nicht singen gelernt hat!“ lässt sich gewisser Maassen rechtfertigen. So rangirt sie denn ohne Weiteres plötzlich mit der Lucca, Adeline Patti unter den Berühmtheiten der diesjährigen Saison in Coventgarden. In der Norma war Madame Lemmens-Sherrington eine vorzügliche Adalgisa neben ihr.

Der Name Sherrington führt mich auf die Aufführung des „Don Juan“ in Coventgarden, in welcher die-

selbe Dame die Elvira sang, wodurch dieser Partie eine Besetzung wurde, wie man sie nicht oft hat; ihr Vortrag der Arie: „*Mi tradì quell' alma ingrata!*“ war ein hoher Kunstgenuss. Den Don Juan gab Faure von Paris mit ausgezeichneter Baritonstimme, doch etwas zu raffinirtem Spiel, wohin man auch im Gesange den Vortrag der Arie, in welcher er in Leporello's Kleide seine Verfolger rechts und links hin dirigirt, rechnen kann, da er dabei im Klange der Stimme den Leporello-Ciampi copirte — ein realistisches Kunststück, das natürlich seinen Effect nicht verfehlte, aber von musicalisch-ästhetischer Seite doch wohl angefochten werden könnte. Die Donna Anna der Signora Fricci reichte nicht an die Anna der Fräulein Tietjens in *Her Majesty's Theatre*, während Adelina Patti wohl die reizendste und anständigst zierliche Zerlina ist, die es nur geben kann. Desshalb noch besonders muss man das possenhafte Benehmen eines sonst so berühmten Sängers wie Ronconi als Masetto, der während der wunderschönen Arien der Zerline nur darauf ausging, die Gallerie zum Lachen zu reizen, nicht nur Mozart und die Sängerin beleidigend, sondern auch im höchsten Grade unkünstlerisch und unwürdig finden.

Im Majestäts-Theater hatte die unübertreffliche Donna Anna die Frau Harriers-Wippen als Zerline neben sich, welche — sie trat in dieser Rolle zuerst auf — mit dem wärmsten Applaus empfangen wurde und in jeder Hinsicht, wie ich schon erwähnt habe, allgemeinen Beifall ärntete. Auch der Gesang der Elvira (Fräulein Sinico) war correct. Santley's Don Juan fehlte es an Lebhaftigkeit und nobler Tournure, so dass er den Vergleich mit dem pariser Faure nicht aushielt. Dagegen war Scalese's Leporello eine sehr wackere Leistung, in welcher Vortrag und Spiel ersetzen, was der sonoren Stimme bereits abgegangen ist. Die Ensembles waren besser, als in Coventgarden, die Overture und besonders auch das Finale des ersten Actes wurden bei Weitem würdiger, correcter und feuriger ausgeführt, als man sie sonst bei den Italiänern hört.

Von der Patti und Lucca ist weiter nichts zu sagen, als dass sie in den Rollen ihres hiesigen Repertoires eben so wie früher das grosse Publicum wie die Kenner in hohem Grade befriedigt, auch, wenn Sie nichts gegen den Ausdruck haben, entzückt haben. Die Lucca hat als neue Rollen die Favorite und die Zerline in „*Fra Diavolo*“ gegeben; letztere Oper hat Gye in richtiger Speculation auf die Nachtszene wieder vorgenommen, denn eine Gesang-Partie für eine Sängerin wie die Lucca ist diese Zerline doch nicht. Er hat sich nicht getäuscht. Adelina Patti war in Ricci's „*Crispino e la Commare*“, so wie die ganze Oper, neu. Dass aber ein Operntheater wie Coventgarden eine solche Oper in sein Programm aufnehmen und sie

obenein als eine glänzende Neuigkeit zum Schlusse der Saison bringen kann, ist kaum durch die reizende Darstellung der Partie Adelina's zu entschuldigen. Streng genommen, sind das Duett zwischen Annetta und Crispino und das komische Terzett der drei Doctoren Crispino, Mirabolano und Fabrizio die einzigen Stücke, in denen die Gebrüder Ricci Musik geliefert haben.

(Schluss folgt.)

Die Musik in Florenz.

(Vergl. „Die Musik in Neapel und Rom“ in Nr. 30.)

Wenn die Musik in Rom in Verfall ist, so lässt sich dasselbe von Florenz nicht sagen, denn dort scheint die Reform-Partei sogar bereits festere Wurzeln geschlagen zu haben, als in Neapel.

Freilich ist die jetzige Zeit, in welcher eine fiebrige Stimmung die Bevölkerung der neuen Hauptstadt des Königreichs Italien nicht zur Ruhe kommen lässt, dem Fortschritte einer Renaissance der Tonkunst, die sich doch hauptsächlich auf die Theilnahme der höheren Classen der Gesellschaft stützt, nicht günstig, da eben gerade diese vor lauter kriegerischen und politischen Debatten keine Zeit zu beschaulichem Kunstgenusse haben. Allein was in den letztvergangenen Jahren und auch noch im letzten Winter hier geschehen, ist durchaus nicht ohne Wirkung geblieben und hat die Belebung des Geschmacks für Instrumentalmusik im Lande der Oper wenigstens mit Erfolg angebahnt, wenn auch eine geraume Zeit noch vergehen mag, ehe die Hindernisse, welche der herrschende Geschmack an bloss sinnlicher Melodie und ein grosser Theil der Musiker und der Musiklehrer selbst dem Siege der Reform entgegenstellen*). Die Unwillfährigkeit der Musiker von Profession hat auch den Versuch Bavesi's und des Musik-Verlegers Guidi, diesen Winter populäre Concerte im Theater Pagliano zu geben, scheitern gemacht. So kann die Reform-Partei ihr Wirken nur durch die Kritik und durch die Kammermusik-Vorträge fortsetzen. Hinsichtlich der Orchestermusik ist man auf zwei oder

*) Der Verfasser spricht sich hierauf des Weiteren über die Verdienste des Prof. Bavesi, des Quartett-Vereins, der Gesellschaft, welche das musicalische Journal *Il Boccherini* und eine Sammlung von Quartetten u. s. w. in Partitur herausgibt, aus, worüber unsere Leser durch directe Correspondenzen aus Florenz in der Niederrh. Musik-Zeitung schon öfter Kunde erhalten haben. Wir übergehen deshalb die in obigem Artikel des Herrn Bertrand darüber gegebenen Notizen. Vergl. Jahrg. 1865, Nr. 17, Nr. 48. Jahrg. 1866, Nr. 2, Nr. 8.

drei Concerte im Winter, welche das Conservatorium gibt, beschränkt, und diese haben noch nicht viel zu bedeuten.

Denn das Conservatorium in Florenz ist noch sehr jung, es zählt erst vier Jahre seines Daseins. Früher waren nur einzelne Lehrcurse hauptsächlich für Gesang und Harmonielehre vorhanden, welche wunderlicher Weise mit der Maler-Akademie verbunden waren. Jetzt hat die Musik eine selbständige Anstalt, worin in dreizehn Classen Geschichte und Aesthetik der Musik, Harmonie, Contrapunkt und Composition, Accompagnement, Sologesang, Solfeggiren und vom Blatt lesen, Orgel, Pianoforte, Vorbereitung zum Pianoforte, Violine und Bratsche, Violoncell, Contrabass, Holz-Blasinstrumente, Blech-Instrumente, Chorgesang gelehrt werden. Die Anstalt besitzt eine Bibliothek und eine schöne Sammlung von kostbaren Cremoneser Geigen, Violon, Violoncellen und Bässen.

Director ist Herr Casamorata, tüchtiger Musiker und Componist und noch schätzbarer als Kritiker und musicalischer Schriftsteller. Die Kritiker sind es aber bis jetzt fast noch allein, welche an der Spitze der Reform stehen, die sie namentlich durch deutsche und in der Oper auch durch französische Musik durchsetzen wollen. So ist auch jetzt ein Kritiker der Unternehmer der Scala in Mailand, und er lässt die Meisterwerke der Deutschen und Franzosen neben den neuen und älteren italiänischen Opern aufführen. Von den italiänischen Componisten, besonders von den Opern-Componisten, ist nichts für die Einwirkung auf eine bessere Geschmacksrichtung zu hoffen, sie sind vielmehr erklärte Gegner aller Bestrebungen, die dahin zielen. In der gegenwärtigen Generation werden sie sich noch nicht bekehren; es ist gar zu leicht, so eine Partitur, wie sie es gewohnt sind, zu schreiben, und der patriotische Eifer gegen alles Fremde ist ihnen eine willkommene Gelegenheit zur Verketterung der strengeren Kritik und eine treffliche Maske für ihre eigene Bequemlichkeit.

Dazu kommt freilich, dass das Schau- und Lustspiel, in welchem die Italiäner von den Fremden fast nur das Schlechteste ausbeuten, ihrer Propaganda gegen das Ausländische leider Vorschub leisten, denn das ernstere Schauspiel und die Tragödie halten sich an die schauderhaftesten Melodramen, und das Lustspiel, anstatt die originale italiänische Posse zu cultiviren, an die flachste pariser Vaudeville-Literatur. Eben so werden die neueren pariser Sitten- oder vielmehr Unsittlichkeits-Gemälde, welche die Demi-Monde zum Mittelpunkte der Handlung machen, auf den Theatern in Florenz und anderen Städten dem Publicum geboten, und auf diese Weise eine Krankheit des Geschmacks, die man *le mal de Paris* nennen könnte, auch in das Land verschleppt, dessen Empfänglichkeit für

Poesie man sonst nicht genug preisen konnte. Ein stehendes Theater für das recitirende Drama gibt es nicht, dann und wann spielt die Gesellschaft irgend eines Unternehmers die Tragödien von Alfieri, Pellico, dall' Ongaro und Anderen. Dagegen geben die permanenten melodramatischen Bühnen Stücke, deren Titel schon zeigen, was hier das Publicum anzieht, z. B. „Das furchtbarste Verbrechen des neunzehnten Jahrhunderts oder die abscheuliche Ermordung von Fualdes“ — „Locatelli oder das unschuldige Opfer der Herrschaft des Clerus“ — „Der freisinnige Priester auf der Tortur der Inquisition oder der Triumph der christlichen Toleranz“ — „Rom und Florenz, oder Glaube, Liebe, Hoffnung“!

Grosse Operntheater hat Florenz zwei, die Pergola und das Pagliano.

Die Pergola erhält, wie San Carlo und die Scala, eine Unterstützung von der Regierung, die jedoch nur 100,000 Francs jährlich beträgt. In der letzten Saison war Gounod's „Fausto“ das Cassenstück. — Das Pagliano fasst 3000 Zuschauer (?) und ist nach dem Muster des San Carlo in Neapel gebaut; es ist jedenfalls viel grösser, als die Pergola. Es gibt *Opera seria* und *Opera buffa* und bringt fremde Meisterwerke wohl am meisten von allen italiänischen Theatern auf die Bühne. Hier habe ich eine Aufführung von Mozart's „Don Giovanni“ gesehen, welche die pariser Darstellungen der drei Theater übertraf; noch vor zehn Jahren fiel diese Oper in der Pergola durch, jetzt hat sie — und nicht gerade mit ganz vorzüglichen Sängern — wahren Enthusiasmus erregt.

Zwei kleinere Bühnen widmen sich vorzüglich nur der *Opera buffa* und geben — merkwürdig genug — auch komische Opern mit gesprochenem Dialog; *prosa e musica* steht alsdann auf dem Zettel. Ein Pulcinell-Theater ist natürlich auch da: der berühmteste Pagliasso desselben, hier „Stenterello“ genannt, ein gewisser Landini, war jedoch auf Reisen.

An der Verbreitung der Musik in geselligen Kreisen und an dem Volksgesange erkennt man noch am meisten in Florenz die italiänische Natur. Schöne Stimmen überall; der zweistimmige, glockenreine Gesang von jungen, frischen Sopranstimmen im Salon oder im Garten unter dem blauen Himmel überrascht oft auf die angenehmste Weise. Der beliebteste Lieder-Componist ist jetzt Palloni, namentlich in Florenz sind seine Melodien *en vogue*; neben ihm steht auch Campana in Gunst.

Der Volksgesang ist in voller Blüthe; man hat Sammlungen von Volksliedern, unter denen recht hübsche sind, und nirgends mit zweideutigen oder unsittlichen Texten. Die neueren athmen natürlich Krieg und Patriotismus, sprechen von *nostra Roma* und *nostra Venezia* und wer-

den hauptsächlich nur von Männern gesungen, unter denen man aber ebenfalls schöne Stimmen findet. Charakteristisch und echt national sind die Lieder der Mädchen aus dem Volke, die irgend eine bestimmte Arbeit verrichten und damit ihr Brod verdienen; dahin gehören die Lieder der Gitarrenspielerinnen, die die Stelle der Harfenmädchen in Deutschland und Frankreich vertreten, der Seidenspinnerinnen, Wäscherinnen, Näherinnen und vor Allen der Blumenmädchen.

Auf die Frage, ob der keimende Umschwung in der Musik Italiens Früchte tragen wird, kann man nur mit dem gewöhnlichen: „*Chi lo sa?*“ der Italiäner antworten.

Normales Orgelpedal.

Die Section für Kirchenmusik auf dem Congresse zu Mecheln (1864) hat einen Beschluss bezüglich der Annahme einer gleichförmigen Maassregel für die Verfertigung der Pedal-Claviere an der Orgel gefasst. Dem Wunsche der Mittheilung des Vorschlags zu allgemeiner Annahme entsprechen wir gern, da er uns sehr praktisch zu sein scheint.

Die Nachtheile der Verschiedenheit der Pedal-Claviere sind bekannt. Diese Verschiedenheit ist dem Erlernen in den Orgelschulen hinderlich und verhindert oft geschickte Organisten, sich auf einem ihnen fremden Instrumente so gleich zurecht zu finden.

Vor dem Vorschlage dieses Beschlusses hatte die Section zahlreiche Erkundigungen eingezogen und aus allen Ländern Orgelbauer und Organisten befragt. Mehrere derselben haben den Sitzungen des Congresses beigewohnt. Den gefassten Beschluss haben sie mit ihrem Ansehen unterstützt, und eine grosse Anzahl anderer Organisten und Kunstverständiger haben schriftlich ihre Beistimmung gegeben.

Die angenommenen Bestimmungen und Maass-Verhältnisse sind folgende:

1. Anzahl der Noten für gewöhnliche Orgeln = 27, für grosse Orgeln = 30.

2. Entfernung der natürlichen Noten oder Töne (Untertasten) von einer Achse zur anderen = 65 Millimeter. (Folglich ist die ganze Länge eines Pedal-Claviers mit 27 Noten von der Achse der ersten Note bis zur Achse der 27. Note = $97\frac{1}{2}$ Centimeter.)

3. Länge der Halbton-Erhöhungen = 13 Centimeter.

4. Die Halbton-Erhöhungen bekommen eine Höhe von 5 Centimeter und geben 25 Millimeter über die natürlichen Noten hinaus.

5. Scheinbare Länge der Claves = 60 Centimeter, ohne die unter dem Orgelgehäuse oder der Einfassung verborgenen Enden.

6. Neigung der Claves gegen die Fussspitze 2 auf 60, oder ungefähr 4 auf 100.

Das so verfertigte Pedal-Clavier erhält folgende Stellung:

1. Das zweite *C* des Pedal-Claviers steht mit dem dritten *c* des Hand-Claviers auf derselben senkrechten Linie, was immer für eine Anzahl Noten das Pedal- oder das Hand-Clavier habe. (Woraus folgt, dass die Achse eines Hand-Claviers mit 54 Noten mit der Achse eines Pedal-Claviers von 27 Noten zusammentrifft. Wenn aber eines der Claviere mehr oder weniger Noten hat, so folgt daraus eine Unregelmässigkeit, die ohne Nachtheil ist und jedenfalls mit einem Brette kann maskirt werden.)

2. Der Vordertheil der Halbtöne des ersten Hand-Claviers kommt auf eine senkrechte Linie mit dem Vordertheile der Erhöhungen des Pedal-Claviers zu stehen, was auch die Anzahl der Hand-Claviere sei.

3. Der Abstand zwischen dem Boden, worauf das Pedal-Clavier ruht, und dem Untertheile des ersten Hand-Claviers ist 80 Centimeter, was auch die Anzahl der Hand-Claviere sei.

Die Versammlung spricht den Wunsch aus, dass die Kirchen, deren Orgel kein passendes Pedal-Clavier hat, den geringen Aufwand machen, der nothwendig ist, um es zu ändern und ihm die oben bezeichneten Dimensionen zu geben.

Bemerkungen. Die natürlichen Claves des Muster-Pedal-Claviers, das vom Congresse genehmigt worden ist, hatten 5 Centimeter in der Höhe gleich den Erhöhungen. Die Claves haben Erhöhungen von $2\frac{1}{2}$ Centimeter. Ihre Breite ist 22 Millimeter. Es wurde empfohlen, den Claves der Pedal-Claviere eine grosse Festigkeit zu geben und sie mit starken Zapfen zu befestigen, um jede schräge oder schwingende Bewegung zu verhindern. Dessgleichen wird empfohlen, Hand-Claviere mit 56 Claves zu machen.

Die Versammlung hat die Stimmgabel von 870 Schwingungen in einer Secunde angenommen für das *a* des Orchesters bei + 15 Grade (*centigrades*) Wärme. Zur Beibehaltung des Tones ist es füglich, die Orgel so zu stimmen, dass sie bei + 15 Grade Wärme ihren Normalton habe*).

*) Exemplare dieser Bestimmungen werden unentgeltlich zugesandt auf Anfrage um solche bei dem Herrn T. J. Devroye zu Lüttich, Präsidenten der Section für Kirchenmusik, oder Herrn Dr. X. van Ellewyk zu Löwen, Secretär derselben.

Tonkünstler-Anekdoten.

In einer Gesellschaft, wo Onslow zugegen war, glaubte die Dame vom Hause den berühmten Componisten dadurch zu ehren, dass sie eines seiner Clavier-Trio's spielte. Sie war zwar sehr schön und deshalb an Huldigungen gewöhnt, obwohl als Pianistin dem Vortrage solcher Musik keineswegs gewachsen. Nach Ende des Trio's trat sie auf Onslow zu, der sich am Kaminfeuer wärmte, und sagte: „Mein Gott, ich muss sehr um Entschuldigung bitten, Ihr Trio so schlecht gespielt zu haben —“ „Thut nichts, thut nichts,“ fiel Onslow ihr ins Wort, „ich kann viel vertragen.“

Beethoven phantasirte in einem vertrauten Cirkel, zu dem jedoch dieses Mal nach und nach mehr Zuhörer als sonst, die in den Nebenzimmern gewisser Maassen verborgen gewesen, in den Saal traten. Er merkte es nicht und fuhr in seiner Begeisterung fort, zu spielen. Als er aufhörte, waren Einige von diesen Herren und Damen so tactlos, einen ebenfalls anwesenden Mode-Pianisten zu bitten, auch eine freie Phantasie zum Besten zu geben, und dieser war auch wirklich so dreist, sich an den Flügel zu setzen. Nachdem er eine Weile nichts als gedankenloses Fingerwerk abrollte, rief ihm Beethoven laut zu: „Fangen Sie doch endlich einmal an!“

Ein Dilettant brachte die Partitur einer Sinfonie von seiner Composition zu Liszt und bat ihn, sie einer Durchsicht zu würdigen. Liszt, bekanntlich fabelhaft stark im Partitur- und Vomblattspielen, erbot sich mit der ihm eigenen Artigkeit, sie ihm vorzuspielen. Der Componist, entzückt, stellte sich ihm zur Seite und wollte eben das Blatt umwenden, als Liszt, im Weiterspielen fortfahrend, ihm zurief: „Bemühen Sie Sich nicht, ich weiss schon, was kommt.“

Cherubini stand vorzüglich in dem Rufe, rücksichtslos und oft mit beissendem Witze Künstlern und Dilettanten die Wahrheit zu sagen. Kurz vor Anfang einer Hauptprobe zu einer von seinen Opern liess sich der Inhaber der Hauptrolle krank melden. Man bat Prévost, der zugegen war, aber nichts in der Oper zu thun hatte, die Partie von Noten zu singen, damit die Probe vor sich gehen könne, und Cherubini willigte ein, war auch mit Prévost sehr befreundet. Dieser, ein tüchtiger Musiker, that sein Möglichstes und wurde darüber von allen Anwe-

senden becomplimentirt. Nur Cherubini blieb still und machte ein verdriessliches Gesicht. Man bemerkte ihm, dass der Sänger doch ein freundliches Wort des Dankes verdiene. „Das ist wahr!“ meinte Cherubini, gab ihm die Hand und sagte: „Ich vergebe es Dir!“

Aloys Schmitt.

(Nekrolog.)

Aus Frankfurt am Main geht uns unter dem 26. Juli die betrübende Nachricht zu, dass Dr. Aloys Schmitt in seinem achtundsiebzigsten Lebensjahre nach längeren Leiden sanft entschlafen ist. Mit ihm ist einer der tüchtigsten Veteranen unter den Clavierspielern der älteren guten Schule und den Musikern von wissenschaftlicher Bildung, ernster Richtung und edler Gesinnung dahingegangen.

Aloys Schmitt war im Jahre 1789 zu Erlenbach am Main geboren. Sein Vater war Musiker und verliess den Geburtsort von Aloys bald, indem er einem Rufe als Cantor nach Obernburg folgte. Dort ertheilte er seinem Sohne, dessen Talent ihm nicht verborgen blieb, Unterricht in der Musik und gab ihm überhaupt eine gute Erziehung. Späterhin wurde Aloys Schüler von André in Offenbach, in dessen Hause er auch wohnte und der fünf Jahre lang seine Compositions-Studien leitete. Schon von seinem vierzehnten Jahre an galt er für einen ausgezeichneten Clavierspieler, und nachdem er sich in Frankfurt als Musiklehrer niedergelassen, verbreitete sich sein Ruf als Virtuose bald weiter und auch seine Compositionen erregten Aufsehen.

Nach mehreren Jahren seiner dortigen Wirksamkeit wählte er seinen Aufenthalt auf längere Zeit in Berlin. Von dort wurde er als Hof-Organist nach Hannover berufen, nahm die Stelle auch an, legte sie aber im Jahre 1829 wieder nieder und kehrte nach Frankfurt zurück, wo er durch ein erworbenes ansehnliches Vermögen unabhängig lebte, der Kunst aber sowohl in seinen Neigungen als in unausgesetzter Thätigkeit treu blieb.

Von seinen zahlreichen Compositionen sind erschienen Ouverturen und Sinfonien für Orchester, Violin-Quartette und Violin-Trio's; für Pianoforte: Concerte, Sonaten (zwei- und vierhändige, auch mit Violine), Variationen, Rondo's und kleinere Stücke, vorzüglich Etuden und methodische Werke, ein- und mehrstimmige Lieder. Ausser diesen gedruckten Werken kennt man von ihm noch zwei Oratorien („Moses“ und „Ruth“) und drei bis vier Opern.

Eine seiner letzten Reisen führte ihn auf Einladung der hiesigen Concert-Direction nach Köln, wo er im Gesellschafts-Concerte vom 28. Januar 1851 im Gürzenich

sein *Concert pathétique* mit Orchester und sein Rondo: „Erinnerung an Field“, ebenfalls mit Orchester, spielte. Das Auftreten des verehrten Mannes erregte sowohl durch seinen Ruhm als Künstler, wie durch die Beziehungen Ferdinand Hiller's zu ihm, der in früher Jugend sein Schüler war, eine ganz besondere Theilnahme. Sein Spiel, das die gediegene Schule vertrat, welche der Vortrag Mozart'scher, Field'scher, Hummel'scher und seiner eigenen Musik verlangt, wurde um so mehr bewundert, als Schmitt damals schon zweiundsechzig Jahre zählte. Es that wohl, eine solche Behandlung des Claviers zu hören, die nicht auf orchestrale Effecte ausging, sondern durch ausdrucksvolles Melodieenspiel mit trefflichem Anschlage, perlende, höchst egale Tonleiter-Passagen und durch nicht virtuosmässige, sondern poetische Farbe des Vortrags den so richtigen Grundsatz durch die That bewährte, dass die vollkommenste Technik immer nur Mittel zu künstlerischem Ausdrucke des geistigen Inhalts der Musik sein müsse, nicht Zweck an und für sich, der da seinen Werth im äusseren Glanze sucht und diesen nur allzu oft durch Aufopferung der wahren Musik erkauft.

Diesen Grundsatz hat Aloys Schmitt auch besonders in seinen methodischen Werken für die Schule des Clavierspiels festgehalten, die daher wohl vorzugsweise seinen Namen auf die Folgezeit fortpflanzen werden, wenn auch die meisten von seinen übrigen Compositionen, wie so viele andere, unverdient dem Schicksale der Ueberflutung durch die Mode-Literatur verfallen werden.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig. In der ersten Hälfte Juli gastirte am hiesigen Stadttheater Herr Betz vom Berliner Hoftheater. Herr Betz hatte nach dem aussergewöhnlichen, um nicht zu sagen übertriebenen Beifalle, den Fräulein Hedwig Raabe in Leipzig geerntet, offenbar einen schweren Stand. Das Publicum hatte eben den grössten Theil seiner Theaterfonds und seines Enthusiasmus geopfert; dennoch gelang es ihm, das Haus an allen Abenden seines Auftretens in einer, die schweren Zeiten betrachtet, fast überraschenden Weise zu füllen. Herr Betz gab den Nelusko in der „Africanerin“, den Wolfram im „Tannhäuser“, und im „Tell“, so wie im „Hans Heiling“ die Titelrollen. Er macht im Ganzen den Eindruck eines in jeder Beziehung tüchtigen, eifrigen und verständnissvollen Künstlers. Seine Stimme, die übrigens von dem Schmelz der Jugend schon Manches eingebüsst, ist in allen Registern gleichmässig ausgebildet, sein Vortrag ist frei von jeder unangenehmen Effecthascherei, die leider auf unserer deutschen Bühne nicht selten ist; überall tritt der kunstgebildete, denkende Mensch hervor. Von hinreissender Genialität in Gesang und Spiel vermochten wir allerdings auch wenig zu entdecken, doch, wie gesagt, ein fehlerfreier, verständiger Vortrag will heutiges Tages schon viel sagen. Eine eigenthümliche Bescheidenheit legte der verdienstvolle Künstler dadurch an den Tag, dass er zu seinen Gastdarstellungen fast immer Stücke wählte, in denen er eigentlich

nicht die Hauptrollen hatte. Nur in „Hans Heiling“ schien uns die Wahl eine richtige zu sein; im Uebrigen hätten wir Herrn Betz vor Allem eine Mozart'sche Oper empfehlen mögen. Don Juan und der Graf im Figaro scheinen uns seinem Streben viel angemessener, als der wilde Sohn Hinterindiens und der etwas spiessbürgerlich zukünftlerische Minnesänger. (Leipz. A. M.-Z.)

Der in Brüssel erscheinende „*Guide musical*“ enthält eine ausführliche Besprechung der beiden Quartette Op. 10 in *G-dur*, Op. 11 in *C-dur* und des Quintetts Op. 16 in *D-moll* für Streich-Instrumente von Graf Ludwig von Stainlein aus der Feder des Herrn Adolph Samuel, welcher diese drei Werke, ohne einzelne Schwächen derselben zu übersehen, nicht als Dilettantenarbeit, sondern als Producte eines auf der Höhe des echt künstlerischen Schaffens stehenden und mit schönem Talente und gediegenem Wissen ausgestatteten Künstlers qualificirt und den besseren Leistungen im Fache der Kammermusik beigezählt wissen will.

Aus dem Haag. Die Prüfungen in der hiesigen Musikschule unter der Direction des Herrn W. F. G. Nicolai fanden vom 27. bis 29. Juni vor der Commission und einigen Eingeladenen Statt. Ein öffentliches Concert gab am 30. Juni Gelegenheit, die Fortschritte mehrerer Zöglinge der ersten Classen in der Composition (vier Ouverturen) und auf einzelnen Instrumenten kennen zu lernen. Die Resultate waren sehr befriedigend. Auch das aus Zöglingen der Anstalt seit vorigem Jahre gebildete Orchester verdiente Beifall.

London. Professor J. Moscheles, der gegenwärtig hier ist, hat ein Concert für die Verwundeten im deutschen Kriege angekündigt, in welchem Frau Goldschmidt-Lind mitwirken wird.

In Barcelona macht eine französische Opern-Gesellschaft Glück und gute Geschäfte.

Ankündigungen.

Mein vollständig assortirtes Lager der ausgezeichnetsten

Flügel und Claviere

von

Erard, Herz und Pleyel

in allen Preisen von Thlr. 275 bis Thlr. 850 empfehle ich zu geneigter Ansicht und Abnahme bestens.

J. Bel,

Nr. 1 Marsportengasse.

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.