

Nr. 11872. Wien, Freitag, den 10. September 1897

Hanslick Edition: Hanslick in Neue Freie Presse  
Herausgegeben von Michael Etienne und Max Friedländer

Eduard Hanslick

10. September 1897

## 1 Zur Donizetti-Feier in Bergamo. II.

Ed. H. Die Auswahl eines Kleeblattes aus den Siehe Nr. 11870 der „Neuen Freien Presse“. 64 Opern Donizetti's für die Festtage in Bergamowar nicht allzu schwierig; jedenfalls viel leichter, als sie vor 50 Jahren gewesen wäre. Denn damals lebte oder vegetirte noch eine Menge Donizetti'scher Opern, welche seither vom Zeitstrom unwiederbringlich weggeschwemmt und heute uns nur dem Namen nach gegenwärtig sind. Ich selbst habe noch den letzten Schimmer der italienischen Opernherrschaft in Wien miterlebt. Das Kärntnerthor-Theater war die letzte deutsche Bühne, welche die Sitte einer dreimonatlichen ausschließlich italienischen Opernsaison bis zum März 1848 aufrecht erhalten hat. Als verstummt war und Bellini eben erst flüggeworden, beherrschte Verdi Donizetti den größten Theil des italienischen Repertoires in Wien. Daß man hier neben seinen besten Opern auch manche recht mittelmäßige gab, erklärt sich aus denselben Verhältnissen, welche seine ungeheure Productivität begreiflich machen. Die italienischen Sänger mit ihren bezaubernden Stimmen und ihrer ausgebildeten Gesangkunst waren der stärkste Magnet für das Publicum. Trotzdem wollte dieses die Tadolini und Medori, den Moriani und Debassini doch nicht immer und immer wieder in denselben drei bis vier Rollen hören; man nahm dann vorlieb mit schwächeren Donizetti-Opern, mochten auch ihre Melodien aus anderen Werken des Meisters schon bekannt und gleichsam nur neu costümiert sein. Nur so war es möglich, daß Opern wie „Roberto“ und andere noch Mitte der Vierziger-Jahre in Devereux Wienerscheinen und gefallen konnten. Auch in Italien ist seit der Vorherrschaft die weitaus größte Zahl der Verdi's Donizetti-Opern von den Bühnen verschwunden. Als die noch lebenden und lebensfähigen darf man wohl nennen: den „Liebestrank“, „Don Pasquale“, „Die Regimentstochter“, „Linda“, „Lucia“, „Lucrezia Borgia“, „Die Favoritin“, „Dom Sebastian“, „Belisar“. Es will nicht wenig bedeuten, daß neun Opern von überwiegend melodischem Charakter ein halbes Jahrhundert nach dem Tode ihres Schöpfers noch leben und fortwirken.

Aus diesen neun Musen hat das Festcomité die Trias: „“, „Liebestrank“ und „Lucia“ zur Favoritin Aufführung in Bergamo bestimmt, eine Wahl, die, von den besten Erwägungen geleitet, allgemeine Zustimmung erfährt.

Im Bereiche der Opera buffa konnte die Wahl nur schwanken zwischen dem „“, „Liebestrank“ und der „Don Pasquale“. Für mein Regimentstochter Privatvergnügen hätte ich am liebsten sie alle drei gehört; sie gelten mir als das Reizendste und in sich Vollkommenste, was Donizettigeschaffen hat. Seine besseren lyrischen Tragödien glänzen jede durch schöne, mitunter bezaubernde Einzelheiten; einheitliche Werke jedoch, in denen das Schwache gegen das Gute verschwindet, sind wohl nur die drei komischen Opern. Zweifellos neigte Donizetti's Temperament und Talent (wie Rossini's) stärker zum Heiteren, Komischen, als zur Tragik. Wie erklärt sich trotzdem die so überaus geringe Zahl komischer Opern von Donizetti? Zunächst gewiß

aus äußeren Umständen. Die Opera buffa nahm in Italien von jeher den zweiten Rang ein; sie verfügte nicht über die allerersten Gesangskräfte und war schlechter bezahlt, als die ernste Oper. Für den echten Kunstwerth jener heiteren Werke Donizetti's spricht auch ihre ungleich stärkere Lebensdauer; die drei komischen Opern ragen heute noch wie gerettete Inseln aus einem Meere durchgefallener Tragödien Donizetti's hervor. „L'Elisir d'amore“, zuerst 1832 aufgeführt, ist heute 65 Jahre alt, für eine leichte heitere Oper eine ziemliche Unsterblichkeit. In diesem „Liebestrank“ tritt Alles, was an der italienischen Musik eigenthümlich und liebenswerth ist, uns unbeirrt entgegen. Wie süß, gesangvoll und in der Hauptsache auch immer dramatisch sind diese Melodien, diese Scenen! Ein natürliches Ebenmaß, wie es nur der italienischen Musik eigen, verbindet sich hier mit reizender Frische und einer fast genial zu nennenden Leichtigkeit. Ungemein hübsch contrastirt das idyllische Element im „Liebestrank“ mit dem soldatischen, und diese beiden wieder gegen ihre gemeinsame köstliche Folie, den alten Charlatan! Ohne Frage den Höhepunkt von Donizetti's Schaffen, bezeichnet „L'Elisir“ gemeinschaftlich mit „Don Pasquale“ zugleich den Höhepunkt der Nach-Rossini'schen Opera buffa. Im „Liebestrank“ ist Alles natürlich, genügsam, lebensfroh. Die Lebendigkeit steigert sich nicht selten zum Glänzenden, die Weichheit zur herzlichen Empfindung; selbst das „Gewöhnliche“, so lähmend in heroischen und tragischen Opern, erscheint hier „freundlich“ in der milderen Beleuchtung des Alltagslebens. Ein Freund Felix Mendelssohn's, Chorley, erzählte einmal im Musical, wie eines Tages in World Londonein Kreis von „gelehrten“ Componisten und Musikkennern den „Liebestrank“ in gründlicher Entrüstung verurtheilte, wie Mendelssohnanfangs stumm und unruhig sich auf seinem Sessel hin und her bewegte und schließlich, um sein Votum gedrängt, ausrief: „Ich weiß nur, meine gelehrten Herren, daß ich sehr froh wäre, hätte ich den „Liebestrank“ componirt!“ Wer gedenkt nicht gerne der Wiener Aufführungen des „Liebestrank“, „Don Pasquale“ und der „Regimentstochter“ durch das unvergleichliche Gesangsquartett: Desirée Artôt, Calzolari Everardi und Zucchini; dann der Adelina Pattials Norinain „Don Pasquale“! In Wien ist „Don Pasquale“ (1843) vom Publicum viel tiefer gestellt worden, als „Linda“; in Paris geschah das Gegentheil. Ich glaube, die Pariser hatten Recht. Die Musik zu „Don Pasquale“ ist durchzogen von jenem hellen heitern Strom des Wohllautes, in dem wir das beneidenswertheste Pathengeschenk erkennen, das die Natur den Italienern mitgegeben. Donizettischlägt hier noch einmal die süßen Töne an, mit welchen sein „Liebestrank“ bezaubernd zwei Welten durchzog. Obwol die Italiener durch ihr bewegliches, frisches Temperament zur komischen Oper nachdrücklicher berufen erscheinen, als unsere bedächtigeren Landsleute, so leiden sie an hervorragenden Werken dieser Gattung kaum geringeren Mangel. An rein musikalischem Werth steht „Don Pasquale“ dem „Liebestrank“ nicht nach, er theilt mit ihm die Vorzüge melodischen Flusses, maßvollen Ausdrucks, abgerundeter Form, glücklicher Charakteristik. Einzelnes, wie die Tenor-Arie zu Anfang des zweiten Actes und die Serenade im dritten Acte, ist von reizender Schönheit. Nur durch das Libretto, dessen an sich dürftige Handlung sich obendrein im Frack und innerhalb vier Wänden abspielt, ist „Don Pasquale“ entschieden im Nachtheil. „“ steht, in einiger Ent Die Regimentstochterfernung zwar, neben den zwei besten Opern Donizetti's: dem „Liebestrank“ und „Don Pasquale“. Aus ihren Augen leuchtet Frohsinn und Witz; wie lustiger Vogelsang schmettern ihre Melodien, ein wenig keck die Haltung, doch anmuthig. Schade nur, daß Regimentstochter und Umgebung fast ebensoviel sprechen als singen. In der ganzen Oper zeigt sich nicht nur Donizetti's eigenstes lebenswürdiges Talent, sondern überdies die merkwürdige Biegsamkeit und Assimilirungskraft dieses Talents. Der Componist schrieb die „Regimentstochter“ nicht bloß für die Bretter, sondern wirklich auch im Geiste der französischen Opéra comique. Die eigenthümliche Breite und Schwere der italienischen Cantilenen ist beinahe abgestreift und weicht der schärferen Rhythmik, der feineren, lebhafteren Declama-

tion französischer Musik. In einigen Situationen, welche das schwere Geschütz der italienischen Phraseologie förmlich herausfordern — wie das Terzett im zweiten Act: „Tous les trois réunis“ — weiß sich der Italiener so ganz und gar zu verleugnen, daß er uns mit einer graziösen Plauderei, deren Worte die drei Stimmen sich halb athemlos abfangen, überrascht. An Alltäglichkeit mit etwas trivialem Beischmack fehlt es natürlich auch nicht. Die ganze Tenorist auffallend dürftig, dafür erfreutpartie Marie-fast immer durch ihren ungeschminkten, soldatisch frischen Muth. Das Mädchen hat aber auch Gemüth. Ihre Romanze im ersten Act („So lebet wohl!“), mit dem wie sanftes Tageslicht in die Molltonart einfallenden F-dur und ihrem in zwei feingeschwungenen Bogen sich herabsenkenden Schluß, ist ein Stück nicht bloß von echt südlicher Formsönheit, sondern überdies von echter herzlicher Empfindung. Seltsam, daß die Momente des Ernstes und der Wehmut in Donizetti's komischen Opern meist einen Ausdruck von Wahrheit, von schlichter Empfindung tragen, wie wir ihn in seinen Tragödien nur selten antreffen. Man denke an die Momente der Sehnsucht oder Zärtlichkeit im „Liebestrank“ und „Don“. Das ist das Werk eines wohlthätigen Pasquale Rück: wahr und natürlich im Heiteren, im Komischen, schlages bleibt Donizetties unwillkürlich auch im Ausdruck ernsterer Empfindungen, sobald diese gleichsam nur die Staffage einer großen heiteren Landschaft bilden.

Ueberblickt man Donizetti's Gesamtthätigkeit — „l'oeuvre“, wie die Franzosen kurz und bündig sagen — so glaubt man vor einem überschwemmten Gefilde zu stehen, aus welchem nur noch ein halb Dutzend hoher Bäume hervorragt. Alles Uebrige hat der unerbittliche Zeitstrom niedergelegt und fortgeschwemmt. Dies gilt insbesondere von Donizetti's tragischen und heroischen Opern, welche den weitaus größten Raum in seiner Thätigkeit einnehmen. Angesichts der Centenarfeier gönnte ich mir das vielleicht etwas pedantische Vergnügen, eine Anzahl von Donizetti's älteren Opern tragischen Inhalts durchzublättern — Opern, welche sämmtlich mit mehr oder weniger Beifall in Wien aufgeführt worden sind und uns heute wie tausendjährige Mumien anstarren.

Da haben wir zum Beispiel „Roberto Devereux die bekannte Essex-Geschichte, mit Elisabeth und Lady Nottingham als weiblichen Hauptrollen. Wie lustig klingt die A-dur-Arie des Essex, mit der er in den Tod geht, worauf Elisabeth ihre Verzweiflung in einem ähnlichen Feuerwerk äußert. „spielt L'assedio di Calais 1347 im englischen Lager; die Rolle König Eduard III. war für Lablache geschrieben und von fürchterlichen Kriegerchören eingerahmt. Die Oper „Fausta“ spielt in Rom zur Kaiserzeit. Die Titelheldin, zweite Gemalin Konstantin's des Großen, enthusiastirte das Publicum mit einer Walzer-Arie in Es-dur „Fuggi!“ und Konstantin der Große rührte es mit sehr unheroischen Klagen über seinen Sohn. „Der Wahnsinnige auf der Insel Domingo mit Ronconi in der Hauptrolle des wahnsinnigen Cardenio steckt wie alle bisher genannten Opern ganz im coloraturüberladenen Rossini-Styl. Größere Verbreitung und Beliebtheit genossen seinerzeit die Opern „Gemma di Vergy (spielt 1428 unter Karl VII. in Berry und Bergh), dann „Ugo, conte di Parigi“ (alt französisches Sujet aus dem neunten Jahrhundert), worin die mit Pasta einer hübschen Allegretto-Cavatine „Là, nel natal mio suolo“ für alle sonstige Langweile entschädigte. „verdankte ihre vorübergehenden Erfolge der Parisina Caroline Ungherin der Titelrolle; das Sujet (nach Lord Byron) spielt in Ferrara im vierzehnten Jahrhundert. „war eine der ersten Anna Bolena Donizetti-Opern, die auch auf deutschen Bühnen Eingang gefunden. In „und „Poliuto“ griff L'esule di Roma Doni wieder nach dem alten zetti Rom zurück. „Der Verwiesene“ ist niemand Anderer als der ehemalige Tribun aus Rom Septimius; als Verbannter hat er einem Löwen den Dorn aus der Tatze gezogen, dafür verschont ihn das dankbare Thier, als es in der Arena gegen Septimius losgelassen wird. Eines gewissen Ansehens erfreute sich die andere römische Oper, „welche unter dem Titel: „Poliuto Les“ in Martyrs Paris, als „Römer in Melitone“ auch deutsch im Kärntnerthor-Theater gegeben ward, ohne starken, nachhaltigen Erfolg in einer die-

ser drei Gestalten. Eine Art Uebergang von der unverfälscht Rossini'schen Epoche Donizetti's zu seiner vonzetti französischen, auch deutschen Elementen berührten letzten Periode bildet seine Oper: „*Marino Faliero*“ (Text nach dem Drama von Marino Faliero Delavigne), die wir noch in einer der letzten italienischen Stagiones in Wien zu hören bekamen. Es ist schwer, wol auch unnöthig, diese Opern dem Leser schärfer zu charakterisiren. Wer eine davon kennt, der kennt sie alle. Erscheinen doch alle Personen mit langsamen, breiten Cantilenen, welche von gebrochenen Dreiklängen begleitet sind und sich von der Tonica zur Dominante bewegen. Nachdem dies Andante ruhig bis auf den letzten Tropfen abgeflossen ist, erdröhnen einige Trompeten-Accorde; der Sänger stutzt einen Augenblick überrascht und wirft sich hierauf beherzt in ein lustiges Allegro, dessen jederzeit renommtischer Anstrich durch einen wohlbekannten Hackmesser-Rhythmus im Orchester glänzend gehoben wird. In Terzen und Sexten wird geliebt, verachtet, getanzt und gestorben — Alles ein blaues, laues Meer von Dreiklängen; selig schwimmt der Italiener oben auf; der Deutsche zappelt eine Weile, dann ertrinkt er. Und doch sind diese unsäglich dürftigen, physiognomielosen Arien einst mit Entzücken gehört und da capo verlangt worden. Um das heute zu begreifen, müssen wir uns die hinreißenden italienischen Stimmen und Talente vergegenwärtigen, welche all diese Opern aus der Taufe gehoben haben. In „*Marino Faliero*“ sangen die Hauptrollen die Faliero (später Caroline Grisi Ungher), Rubini, Tamburini und Lablache — solch ein Künstlerverein braucht sich des Erträglichen nur warm anzunehmen, um es vornehm und liebenswürdig erscheinen zu lassen.

Aus der langen Reihe der rein italienischen ersten Opern Donizetti's hat das Festcomité, wie vorauszusehen, die „*Lucia di Lammermoor*“ herausgehoben. Gewiß die correcteste Wahl, obwol unsere persönliche Sympathie mehr zu „*Lucrezia Borgia*“ neigt. Von allen tragischen Opern Donizetti's hat „*Lucia*“ in allen Sprachen die größten und anhaltendsten Triumphe gefeiert. In Wien erreichte sie die größte Zahl der Wiederholungen, nämlich gegen 300. Daran reiht sich „*Lucrezia*“ mit mehr als 200 Aufführungen. Mehr als hundert Vorstellungen erlebten „*Linda*“, „*Belisar*“, „*Dom Sebastian*“, „*Die Regimentstochter*“. Von eminentem Interesse für Wien sind zwei ernste Opern, welche Donizetti als k. k. Kammer-Compositeur für das Kärntnertheater geschrieben hatte: „*Die Jüdin*“ und „*Maria di Rohan*“. Beide verlor *Linda di Chamounix* die Achtung vor der traditionellen Gediegenheit deutscher Zuhörer.

Sichtlich bestrebte sich der Maestro, die bequeme Schablonen-Manier etwas zu vertiefen; die üblichsten und monotonsten Begleitungsfiguren sind seltener gebracht oder doch ausgefüllt, die dramatische Schicklichkeit sorgfältiger gewahrt, die Instrumentation fleißiger. In „*Maria di Rohan*“ versucht schon die effectvolle Ouvertüre einen höheren Flug; die erste Arie Maria's und einige Cantilenen Enrico's bringen glücklich erfundene, dabei charaktervolle Melodien. Allein diese Aufwallungen haben einen sehr kurzen Athem; den schönen Anfängen oder sorgfältigen Einzelheiten folgt alsbald der alte Hackbrettgeist, der ewig lauernde Dämon der Terzen, Sexten und Unisono-Gänge. Musikalisch ist diese „*Maria*“ so monoton, daß sie durchaus von ganz ungemeinen Kräften getragen sein muß, um nicht langweilig zu werden. Der an sich sehr dankbare Stoff ist Drama „*Dumas' Un duel sous Richelieu*“ entnommen. Aber wie ungeschickt ist hier das effectvolle Material dramatisirt! Bei aller Dürftigkeit ist die Intrigue dennoch unklar; der Autor reiht in ermüdender Folge Arie an Arie und läßt uns nach einem Chorsatz schmachten. Im zweiten Acte steigert sich zwar die dramatische Bewegung, allein ihr Culminationspunkt mahnt an die Situation des Schlußduetts im vierten Acte der „*Hugenotten*“ mit einer Handgreiflichkeit, welche Dichter und Componist um jeden Preis zu vermeiden hatten. Die 1842 zum erstenmale mit Jubel aufgenommene „*Linda*“ erlebte in Wiendreißig Jahre später (1872) noch ein flüchtiges glänzendes Aufflackern durch Adelina Patti in der Titelrolle. Die Oper hat niemals zu unseren Lieblingen gezählt. Der Gedanke, für ein deutsches

Publicum zu schreiben, eiferte den Componisten allerdings zu größerer Sorgfalt an; schon die Ouvertüre (wie jene zu „Maria di Rohan“) hebt sich ansehnlich über die italienische Schablone empor. An vielen Stellen dieser Oper ist das Orchester feiner behandelt als gewöhnlich, desgleichen der dramatische Ausdruck, welcher in Einzelem, z. B. dem Anfang des Duetts zwischen Linda und ihrem Vater (zweiter Act), eine bemerkenswerthe Prägnanz erreicht. Ueberall hingegen, wo melodiose Inspiration schöpferisch eintreten soll, namentlich in den Liebesscenen, wird die Musik platt und geistlos. Es ist nicht Eine Nummer in der „Linda“, welche an das Sextett oder Edgar's Sterbeszene in „Lucia“, an das Terzett oder Schlußduett im zweiten Acte der „Lucrezia“ heranreicht. Die größere Mühe und Sorgfalt entscheidet eben nicht allein. Donizetti's melodiose Erfindung war offenbar mit der „Linda“ (1842) schon in das Stadium der Erschöpfung getreten; noch einmal danach folgte ein glänzendes Aufflackern („Don Pasquale“, 1843), dann erlosch die Flamme.

Es war ein naheliegender glücklicher Gedanke, für das Jubiläums-Repertoire auch eine von den auf französischen Text componirten Opern Donizetti's zu wählen. Man hat den Maëstro ein musikalisches Chamäleon genannt, das wechselnd die Farbe des Landes annimmt, auf dem es sich eben befindet. Von dem starken und günstigen Einfluß franzen Musikgeistes auf „zösisch Don Pasquale“ und die „Re“ war bereits die Rede. Untergimentstochter Donizetti's ersten Opern französischer Herkunft konnte nur „La“ und „Favorite Dom Sebastian“ in Frage kommen. Man hat sich in Bergamo mit Recht für die „Favorite“ entschieden. „Dom Sebastian“, der einzige consequent durchgeführte Versuch Donizetti's im Styl der französischen Großen Oper, bedarf einer sehr großen Bühne und prunkvollen Ausstattung zur scenischen Entfaltung des imposanten Leichenzuges. Hat man doch, boshaft genug, den „Dom“ eine prachtvolle Begräbnißfeier mit angehängter Sebastian Oper genannt. So entschied man sich denn mit Recht für „La“, trotz der Geringfügigkeit mehrerer ihrer Musikstücke. Favorite Obwol Donizettidiese Oper weit mehr im französischen als im italienischen Geschmack componirt hatte, so fand sie doch nur eine kühle Aufnahme. Ueberhaupt hat außer „Don“, seltsam genug, keine von Pasquale Donizetti's für Paris geschriebenen Opern dort einen entschiedenen und unwidersprochenen Erfolg errungen. Mit Unrecht erklärte die Pariser Kritik die „Favorite“ für eine der mittelmäßigsten Arbeiten des berühmten Maëstro, der sogar für seine Partitur nur schwer und unter ungünstigen Bedingungen einen Verleger fand. Diesmal ereignete sich der in der franzen Theatergeschichte überaus seltene Fall, daß die Provinz das Urtheil der Hauptstadt cassirte. Auf allen Provinzbühnen mit glänzendem Erfolg gegeben, fand „La“ erst allmählig eine bessere Aufnahme bei der Favorite Großen Oper, wo sie noch heute eines der beliebtesten Repertoirestücke bildet. Die beiden ersten Acte enthalten viel Mittelmäßiges und Langweiliges, obgleich auch hier die einleitende Scene zwischen Fernand und dem Großcomthur (dramatisch eine der besten Expositionen, die wir kennen), der Frauenchor und die hübsche Balletmusik günstig hervorstechen. Der dritte Act hebt sich schon zu bedeutenderer Höhe; die Romanze des Königs, noch mehr die Arie Leonorens (eine der hübschesten von Donizetti) und das sehr effectvolle Finale sind von bester Wirkung.

Der vierte Act ist unseres Erachtens geradezu das Beste, was Donizettije auf dem Gebiet der ersten Oper geleistet hat. Mit bemerkenswerther Mäßigung, Weichheit und Empfindung schmiegt sich hier die Musik an die ergreifende Situation. Ja ein bei Donizettinirgends sonst vorfindliches eigenthümliches Helldunkel, eine Ahnung mittelalteriger Kloster-Romantik schimmert mild und wohlthuend aus diesen Klängen. Seltsamerweise ist dieser vierte Act eine nachträgliche Ergänzung, gleich manchem anderen bewunderten Musikstück, das man mit innerer Nothwendigkeit aus der Grundidee entsprossen glaubt. Wie das Rossini Schlußgebet des „Moses“ erst für die zweite Vorstellung nachcomponirte, wie erst während der Proben Meyerbeer zu den „Hugenotten“ auf die Idee eines großen Liebesduetts nach der Waffenweihe ver-

fiel, so hat auch diesen vierten Act zu einer dem Renaissance-Theater Donizetti zugedachten Oper: „L'ange de Nisida“, rasch hinzucomponirt, um letztere in passender Umgestaltung für die Pariser Große Oper tauglich zu machen. Den Darstellern der und des Leonore bietet „Fernando Die Favoritin“ bedeutende dramatische Aufgaben; ein Grund mehr, weshalb man diese in Frankreich ununterbrochen gepflegte Oper auch in Deutschland gerne wieder hervorsucht, wenn eine geniale Künstlerin wie Pauline sich dafür findet. Lucca

Donizetti's Persönlichkeit denken wir uns sympathisch und liebenswürdig, überaus heiter und anregend im Verkehr. So wird er uns übereinstimmend von seinen Zeitgenossen geschildert. Voll Ehrfurcht sprach er von den großen Meistern, mit herzlicher Anerkennung von fremden Leistungen, mit größter Bescheidenheit von seinen eigenen. Einen anziehenden Beitrag zur Charakteristik des Menschen Donizetti bieten uns mehrere von Herrn v. Eisner zum erstenmal veröffentlichte Briefe. Herr Angelo v. Eisner-Eisenhof in unseren besten musikalischen Kreisen als vortrefflicher Sänger bekannt, hat durch die Veranstaltung der Wiener Donizetti-Ausstellung, durch seine Thätigkeit im Festcomité, endlich durch die Publication der Donizetti-Briefe sich große Verdienste um die Jubiläumsfeier gesammelt. Die Briefe dürften vornehmlich in Wien interessiren, denn sie sind an zwei Wiener Freunde des Componisten gerichtet. Die Mittheilungen an den Ober-Regisseur des Kärntnerthor-Theaters, Leo Herz, beschränken sich auf kurze sachliche Nachrichten und bühnentechnische Bemerkungen, insbesondere für die Aufführungen von „Linda“, „Maria“, „di Rohan Dom Sebastian“. Anziehender, persönlicher sind die Briefe an August, den Procurator des Thomas Bankhauses Arnstein & Eskeles, wo Donizetti den größeren Theil seines Vermögens angelegt hatte. Bedeutende Kunsturtheile möge man da freilich nicht erwarten, auch nicht längere zusammenhängende Erzählungen oder Betrachtungen. Dazu hatte Donizetti niemals Zeit noch Lust. Alles ist in fliegender Hast niedergeschrieben. Doch dringen die Töne herzlicher Freundschaft und naiver, sich an Scherzworten erlustigender Heiterkeit allerwärts hervor. Häufig schreibt der gutgelaunte Maestro in gereimten Versen, ohne die fortlaufenden Prosazeilen zu unterbrechen. Mitunter purzeln Zum Beispiel: „Dove sei Lindovo mio, ... in qualdido tu respiri ... per tornar ti tiri e tiri, ma che fotta è questa qua! Non capisco perchè mai, non retiri da Mecchetti, sui fiorini Donizetti, tutto quel che può servir! Questo è proprio tutto dir.“ französische und italienische Sätze bunt durcheinander, sogar recht drollig etliche deutsche Worte.

Noch eine zweite literarische Spende wird den Gästen in Bergamo geboten: eine mit zahlreichen Abbildungen, Autographen, biographischen Aufsätzen und lyrischen Beiträgen geschmückte, deren Reichhaltigkeit und Festschrift vornehme typographische Ausstattung allen ähnlichen Veranstaltungen zum Muster dienen darf.