

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 45.

KÖLN, 11. November 1854.

II. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Die blutige Nonne von Ch. Gounod.]

Die kaiserliche Oper hat endlich das neue musicalische Drama gebracht, welches schon seit vorigem Jahre wie eine drohende, düstere Wolke am Theater-Horizont schwebte, deren Blitze, wie man behauptete, die schwüle musicalische Luft reinigen und eine neue Morgenröthe am Himmel der Tonkunst heraufführen würden. Nun, sie ist geplatzt, aber es ist danach weder hell geworden, noch hat man eine wohlthätige Erschütterung des Bodens, auf welchem die Dramen und Opern wachsen, bemerkt. Der Componist Charles Gounod hatte sich durch seine früheren Arbeiten, die Oper Sappho und die Chöre zum Ulysses von Ponsard, manche Sympathieen erworben; man bemerkte darin ein edles Streben nach dramatischer Wahrheit, ein Verschmähen abgenutzter Effectmittel, eine Rehabilitation der Einfachheit gegen das Raffinement und den Lärm der Spectakel-Oper. Freilich war dieses Streben nicht zu der Kraft erstarkt, mit sich vollkommen einig zu bleiben; auch die „Sappho“ enthielt schon Musikstücke, welche durch ihre zerrissene Form und das Fratzenhafte des leidenschaftlichen Ausdrucks geradezu hässlich waren; jedoch liessen sich an die besseren und vorherrschend musicalischen Stellen Hoffnungen knüpfen. Leider haben sich diese durch die neue Oper nicht erfüllt; Gounod, vielleicht von dem schauerhaften Textbuche verleitet, hat eine Musik dazu gemacht, von der es schwer zu entscheiden ist, ob sie mehr langweilig oder mehr barock sei, und die von Neuem den Beweis gibt, auf welche Abwege die Missachtung des Schönen und die plumpe Verkehrung des Kunstwahren in das Naturwahre, des Idealen in das Reale führt.

Scribe's Erfindungsquelle versiegt immer mehr; alle Opern-Texte, die er in den letzten Jahren geliefert, sind eben so viele Zeugnisse von der Erschöpfung seines Talentes — es sind immer dieselben Situationen, die hundert Mal schon gespannten Federn, die verbrauchten Mittel, das ewig Dagewesene — kurzum, Alles, nur keine Poesie. Er

greift jetzt nach aussen, um dramatischen Opernstoff zu holen, weil er keinen mehr in sich hat; aber nicht wie die Italiäner nach Shakspeare und Schiller, sondern nach den Gespenstergeschichten in der romantischen Rumpelkammer. Aus einem Drama, welches vor etwa zwanzig Jahren auf dem *Théâtre Français* gegeben wurde, das aber seine ursprüngliche Quelle in dem Roman „Der Mönch“ von Lewis hat, ist der Text der *Nonne sanglante* zurecht gemacht.

Die Handlung spielt in Böhmen. Zwei Häupter der böhmischen Montecchi und Capuletti werden durch keinen Kleineren als Peter den Eremiten versöhnt. Den Bund soll eine Heirath besiegeln: Agnes Moldau soll Theobald Luddorf's Gattin werden. Aber dessen zweiter Sohn Rudolf liebt Agnes, schlägt eine andere Braut aus (Hugenotten) und wird dafür von seinem Vater verflucht (Othello — Jüdin). Agnes entschliesst sich nach einem Duett, mit ihm zu fliehen (Hugenotten — Jüdin) unter dem Schutz der Sage von der blutigen Nonne. Um Mitternacht (von den fünf Acten spielen vier im Dunkel der Nacht!) harrt Rudolf ihrer; sie erscheint als verschleierte weisse Dame. Rudolf schwört ihr Treue und steckt den Verlobungsring an ihren Finger (Zampa). Der Unglückselige hat sich mit einem Gespenste verlobt; denn die wirkliche blutige Nonne lässt nicht mit sich spassen und ist in eigener Person erschienen. Um die Täuschung zu vollenden, erfahren wir durch den Komödientettel, dass sie auch Agnes heisst. Sie zieht ihn mit sich fort zur Verlobungsfeier in den Ruinen eines alten Schlosses, welches plötzlich in seiner früheren Pracht erscheint; Gespenster marschiren auf (Robert der Teufel), Zeugen und Gäste sind aus den Gräbern zur Hochzeit geladen (*Jwif errant*), und dass Rudolf nicht den Verstand in dieser Gesellschaft verliert, dafür muss er dem Dichter sehr dankbar sein, der ihn mit einer überaus derben Constitution ausgestattet hat.

Glücklicher Weise stirbt sein Bruder, der bestimmte Bräutigam seiner Agnes, nämlich der natürlichen, und die übernatürliche, welche stets um Mitternacht an seinem Lager erscheint, gibt ihre Einwilligung unter der Bedingung,

dass er sie an ihrem Mörder durch dessen Tod räche. Nichts einfacher als das — doch nein: wir müssen einen tragischen Conflict haben, also denunciiren wir durch einen Fingerzeig der Nonne beim Hochzeitsfeste, und diesmal ausnahmsweise am hellen Tage, den alten Luddorf als Verführer und Mörder der blutigen Agnes. Rudolf erstaunt, die Zuschauer dessgleichen; denn bis zu diesem Augenblicke hat der harmlose Alte vier Acte hindurch auch nicht die leiseste Spur vom Charakter eines grausamen Blaubarts verrathen und nicht die geringste Anwendung von Reue gezeigt. Rudolf verzweifelt an der Lösung des Knotens; die Zuschauer auch — Herr Scribe nicht. Er lässt den alten Sünder den Entschluss fassen, incognito unter den Dolchstichen zu sterben, welche die erzürnten Gegner seinem Sohne zugedacht hatten — Alles wieder mit Hülfe der Nacht. Die Nonne quittirt über genossene Rache, fährt auf Wolken empor, und der Vorhang fällt.

Diesmal sind denn doch auch sämtliche pariser Kritiker, selbst die literarische Claque, darüber einig, dass ein erbärmlicheres Opernbuch noch nicht geschrieben sei. Der Componist war in einer schlimmen Lage; es spricht aber schon der Entschluss, es in Musik zu setzen, gegen ihn. Es war unmöglich, dass die Musik in den drei letzten Acten das immer mehr und mehr schwindende Interesse aufrecht erhalten konnte; sie erlahmt zugleich mit der Handlung und wird am Ende so langweilig, dass die guten Gedanken, die hier und da auftauchen, nicht einmal mehr bemerkt werden. Mit dem zweiten Acte ist das musicalische Interesse an der ganzen Oper vorbei.

Ein grosser Fehler des Buches ist auch der, dass dem Componisten keine Gelegenheit geboten ist, musicalische Rollen durchzuführen, mit Ausnahme der einzigen des Rudolf, welche alle übrigen dominirt und ganz unverhältnissmässig hervortritt. Diese Tenor-Partie erfordert einen Gesang-Riesen, um ein Lied, zwei Arien, fünf grosse Duette, zwei Finale's und eine Menge von declamirten Scenen zu bewältigen! Dagegen haben die beiden Agnesen, die Braut und die Nonne, kein einziges Solostück; die Partie der Nonne ist bloss declamatorisch behandelt, das Orchester spielt dabei eine weit bedeutendere Rolle, als die Melodie — es scheint mir überhaupt, als kenne Gounod die Musik und die musicalisch-ästhetischen Ansichten R. Wagner's — ; nun kann man sich denken, was herauskommt, wenn ein französischer Componist, der ein Schüler Lesueur's und Anhänger von Meyerbeer und Berlioz ist, Wagner'sche Grundsätze annimmt und durch die That zu verwirklichen strebt! Also die beiden ersten Soprane declamiren bloss; dafür hat

aber ein Page — der obligate Scribe'sche Page, der hier auch nicht die geringste Berechtigung hat — den Vorzug, zwei Mal Couplets vorzutragen. Der Bariton (Luddorf) hat eigentlich nur im vierten und fünften Acte zu singen, dagegen verschwindet der Bass (Peter, der Eremit) mit dem ersten Acte wieder von der Scene.

Bei so mangelhaftem und den musicalischen Bau mehr hinderndem als förderndem Gerüste, ferner bei der Aufgabe, so oft schon da gewesene und von tüchtigen Meistern componirte Situationen von Neuem musicalisch darzustellen, musste die Oper als Ganzes misslingen, wenn man auch Einzelheiten eine gewisse Anerkennung nicht versagen kann. Von Stil kann aber bei einer Musik gar nicht die Rede sein, welche uns nicht bloss in ihrer allgemeinen Art, sondern selbst durch eine Menge von positiven Reminiscenzen an alle möglichen Schulen von Gluck bis auf Berlioz, Felicien David und Wagner erinnert, und durch den grotesken Instrumental-Luxus das Wort Voltaire's: „*Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*“, wieder zur Geltung bringt.

Indessen hat Gounod seine Apostel, die ihn gern zum Propheten einer neuen Lehre, zum Herold des Fortschrittes, zum Helden der Zukunft machen möchten. Es fehlt der französischen musicalischen Literatur eben so wenig an ideologischen Phrasenmachern, als der deutschen Wagner-Secte. Nach den Ansichten jener tritt die Musik gegenwärtig in ein drittes Stadium ihrer Entwicklung, indem sie „rational“ und „unpersönlich“ wird. Diejenigen Componisten, welche sie auf diese Höhe (?) führen, wie Berlioz, Gounod u. s. w., sind „zugleich Spiritualisten und Materialisten“; — sie stellen „die göttliche Einheit zwischen der Schöpfung und dem Schöpfer“ wieder her — „die Blume und der Thautropfen, das Sandkorn, die physische Natur und der Mensch, ein edler Gedanke, ein melancholisches Gebäude, Alles ist Harmonie für sie“ — aber „sie forschen auch nach den Gründen und Ursachen des Gefühls; es gibt für sie keine Aufgabe, welche das Gefühl stellt, und welche die Philosophie und Reflexion nicht lösen und erklären könnte“. — Nimm folgende Redensarten hinzu: „Der Anlauf, den diese Reformatoren nehmen, ist kühn, aber er ist wohl überlegt; sie werden ihr Ziel erreichen. Das Publicum kommt schon jetzt so weit, nichts mehr auf Regeln und absolute Principien zu geben; es begreift, dass das Genie frei von Hemmnissen sein muss, dass ihm keine Schranken gesetzt werden dürfen, dass alle Mittel zur Erreichung seines Zweckes ihm erlaubt sein müssen. So ist denn auch Gounod's Orchester ganz sinfonistisch

und trotz einer gewissen Schwere und einer manchmal negativen Sonorität, welche durch die Verbindung der Instrumente in zu nahen Intervallen entsteht“ (ein köstlicher Ausdruck für gräuliche Dissonanzen!) —, „vollkommen geeignet, die poetische Idee zu verwirklichen. Seine Harmonie ist merkwürdig; die natürlichen (?) Dissonanzen sind für ihn eine unversiegbare Quelle unerwarteter Effecte und neuer Entdeckungen, über die man entzückt ist.“ — Nun? bist du jetzt im Klaren, dass es in Frankreich eben so spukt, wie in Deutschland?

Das Musikstück, welches diese „entzückende“ Behandlung des Orchesters vorzüglich offenbaren soll, ist die Instrumental-Musik vor dem Erscheinen der Larven und Gespenster in den Ruinen des alten Schlosses. Höre, wie einer der Apostel Gounod's dieses Stück schildert!

„Es ist eine Art von nachahmender Sinfonie. Der Wind ächzt über die Haide — Hunde irren im Felde umher, heulen auf grässliche Weise und wittern Leichen — aus der Tiefe der stehenden Wasser erhebt sich klagend und monoton das Quaken der Kröten (*crapauds*) als ein Grab-Concert, welches die Seele mit wahnsinnigem Schrecken erfüllt. Man friert, man möchte fliehen. Noch nie hat man die Grabesfarbe so weit getrieben, noch nie durch eine Combination von Instrumenten eine so erschreckende Wahrheit erreicht! Die Klosterscene in Robert der Teufel ist nur eine Elegie dagegen.“

Du hältst das vielleicht für Ironie? Nichts weniger als das. Das Stöhnen und Sausen des Windes und das Geheul der Hunde wird durch Brummstimmen, und das Gequake der Kröten durch einen und denselben tiefen Flönton, der abwechselnd auf den guten und schlechten Tacttheil fällt, dargestellt! Trotz alledem ruft der eben citirte Apostel aus: „Man muss dieses wunderbare Stück hören, man muss es auch sehen! Wer es gehört und gesehen hat und dann noch die objective Macht der Musik läugnet, ist entweder blind oder taub; man muss ihn nicht tadeln, sondern beklagen!“

O, ich Beklagenswerther, der ich das ganze Geheul der atmosphärischen und der bestialischen Natur für ein einziges Recitativ oder ein paar Tacte Melodie dahingebe, die mir die geistige Natur enträthseln, die mir ein bestimmtes Wesen von Fleisch und Blut und Herz und Seele, die mir einen Menschen, einen Charakter in seiner Eigenthümlichkeit offenbaren! Heilige Cäcilia! ist die Kunst dazu da, das Geheul eines Hundes zu reproduciren, das der etwaige Liebhaber solcher Musik viel wahrer und wohlfeiler haben kann, wenn er den ersten, besten Köter

prügelt? Und soll ihre Aufgabe sein, eine quakende Unke aus dem Sumpf und einen aashungrigen Hund aus Konstantinopel zu charakterisiren? Leichter ist das freilich, als einen Osmin oder Leporello, eine Donna Anna oder Susanne, einen steinernen Gast oder Don Juan in Tönen zu zeichnen.

Aber auch gegen diesen Vorwurf weiss unser Kritiker Rath. Zwar gesteht er ganz naiv, dass das Werk im Ganzen befriedigt habe, aber doch noch mehr hätte befriedigen sollen; da aber das Textbuch keine Charaktere enthalte, so sei der Componist gezwungen gewesen, „seinen eigenen Charakter anstatt der dramatischen Charaktere zu entwickeln“! B. P.

Aus Frankfurt am Main.

I.

Der Cyklus der Museums-Concerte — zehn an Zahl — hat am 3. November unter Herrn Messer's Leitung begonnen. In der Ankündigung erklärte der Vorstand: „Seiner bisherigen Richtung getreu, wird das Museum in der würdigen, möglichst vollendeten Ausführung der grossen Instrumentalwerke unserer classischen Meister seine Haupt-Aufgabe erkennen, dabei aber sich auch für verpflichtet erachten, anerkannt tüchtige Compositionen neuen und neuesten Ursprungs in seinen Kreis zu ziehen.“ — Gewiss ein löblicher Vorsatz, der dankbar hinzunehmen ist; wäre er nur schon viele Jahre früher gefasst und ausgeführt worden, damit das musicalische Frankfurt Gelegenheit erhalten hätte, kennen zu lernen, was die Fesca (Vater), Adolph Hesse, Kaliwoda, F. Lachner, Nohr und Andere allein nur in der Sinfonie Tüchtiges geleistet — und in welcher Anzahl! —, das allenthalben gewürdigt worden, wogegen die neuesten Erzeugnisse dieser Gattung fast durchgängig zurücktreten müssen. Jene Männer wollten nur einfach geben und haben gegeben, was sie in sich trugen, ohne Blasebälge und Programme zu Hülfe zu nehmen, in überschwänglichen Lucubrationen über die Sinfonie zu träumen, und die classischen Formen, vermittels deren ein solches Werk allein fassbar und verständlich werden kann, zu verrenken, um neu zu sein.

Strebt weiter und weiter, doch haltet nur An der ewig wahren, der alten Natur.
Ja, die alte Natur, die war hierorts von jeher die im Concertsaale festgehaltene, woran vielleicht dieser Goethe'sche Satz zur Hälfte Ursache sein mag, die andere Hälfte aber jedenfalls auf Rechnung der vorherrschenden, tonangeben-

den Classicomanie und gewisser Zustände zu stehen kommt, die selbst das Nachhinken hinter der Zeit unmöglich zu machen wissen. Daher ist das Mittelglied zwischen der mit Beethoven abgeschlossenen classischen Epoche und der jüngsten Zeit in kaum drei, vier Namen hier gekannt. Der Vorstand des Museums erachtet sich vielleicht auch für verpflichtet, nach und nach für Ausfüllung dieser Lücke Sorge zu tragen. Aber, aber — kennt man das „leitende Princip“ genau, wie Referent es durch sechsjährige Beobachtung zu kennen glaubt, dann darf wohl unverhohlen gefragt werden: Hat wohl der Vorstand bei Fassung seines Vorsatzes die Rechnung mit dem Wirthe gemacht? Hat Herr Musik-Director Messer wohl auch seine Zustimmung gegeben? Hat er sich für verpflichtet erachtet, tüchtigen Werken noch unbekannter, nicht im Rufe stehender Componisten ein treuer Führer ins frankfurter Leben zu werden? Soll überhaupt ihm die Anerkennung der Tüchtigkeit und Würdigkeit zur Aufführung überlassen bleiben? Wahrlich, da stände es schlimm um die armen Componisten; denn Herr Messer ist uns ja allen hier als Classicomane *par excellence* bekannt, und findet Nichtclassisches noch Raum bei ihm, so geschieht es durch irgend welche äussere Einwirkung.

Der Mensch ist eben nur, was Erziehung und Neigung aus ihm machen; er gibt auch in der Regel nur, was er in sich trägt. Diese Erfahrungssätze auf Herrn Messer angewandt, wird es nur dem Unerfahrenen nicht einleuchten wollen, dass ein Classicomane nicht jeder Kunstrichtung gerecht sein könne und fast ausschliesslich nur Einer huldigt. In diese hat er sich mit allen seinen Seelen- und Geisteskräften eingelebt, sie hat sich mit dem Individuum identificirt, der Glaube an diese Eine Kunstrichtung hat sich wie ein allein seligmachender aller seiner Sinne bemächtigt, darum kann er eine andere nicht mit gleicher Liebe umfassen und pflegen. Aber, kann entgegengestellt werden, Herr Messer ist ja selbst Componist, er hat einige Streich-Quartette und andere Compositionen zur Aufführung gebracht, wovon den ersteren von unbefangenen Beurtheilern (denen sich Referent offen und laut beigesellt) Kunstwerth zuerkannt worden; wie reimt sich das mit dem Gesagten? Es reimt sich in der That so wenig, als bei gewissen Charakteren sich vieles Andere, oft Alles, nicht reimt und dennoch besteht.

Freuen wir uns indessen des Vorsatzes des Concert-Vorstandes, und warten wir die Dinge ab. An dieser Behörde wird es nun aber sein, die benöthigten Mittel zu bewilligen, damit ihr Versprechen in Erfüllung gehen könne und der Musik-Director nicht Grund finde, zu sagen: In

einer einzigen Probe von zwei, höchstens drei Stunden (oft noch im eiskalten Saale), wo noch andere Werke vorzubereiten waren, konnte für die Composition des X nicht das Erforderliche geschehen, darum das Missfallen. Dies war nach Versicherung alter Besucher des Museums immerhin der Fall, und darum wurde an dem lieben Alten festgehalten; denn es war für den jeweiligen Dirigenten (gleichfalls aber auch für die Casse) sehr bequem, auswendig gekannte Werke einmal des Morgens durchzulaufen, um sie Abends bloss mechanisch abzuspielen.

Der Wunsch unserer Musiker und Musikfreunde, nicht minder auch des Referenten, die hochberühmte und vielbesungene Frau Clara Schumann zu hören, ward in diesem ersten Museums-Concerte erfüllt; aber wiederum bewährte es sich, dass, sind die Erwartungen zu hoch gespannt, sie gemeiniglich kaum zur Hälfte befriedigt werden. Man erwartete, dass Frau Schumann die in unseren Tagen fast ganz verloren gegangene Kunst verstehe, classische Werke classisch aufzufassen, sie in ihren Tiefen zu ergründen und dem gemäss zur Darstellung zu bringen. Wir täuschten uns. Frau Schumann präsentirte sich als Pianistin von Geist, die jedoch in der grossen Schar der Pianisten viele ihres Gleichen zählt, mit Männern aber wie Thalberg, Liszt, Chopin, Henselt u. A. nicht zu vergleichen ist. Sie introducirte sich mit Beethoven's *Es-dur*-Concert. Bei einem Werke solchen Calibers fragt es sich nicht bloss: „Bringt der Spieler das erforderliche Zeug dazu mit?“ sondern auch: „Wie steht es um dessen Auffassung im Ganzen, um das Verständniss im Detail und um das Verstehenmachen?“ Addiren wir zu diesem Werke noch das vorgetragene Rondo aus einer Weber'schen Sonate und die am folgenden Abende vorgetragene *C-dur*-Sonate, Op. 53, von Beethoven, so getrauen wir uns den unwiderleglichen Beweis gegen alle Schumann-Enthusiasten zu führen, dass von einer Ergründung inhalthabender Tonstücke bei dieser Künstlerin eben so wenig die Rede ist, als z. B. bei Mortier Defontaine, Ernst Pauer, bei Wilhelmine Clauss und bei *tutti quanti* der modernen Virtuosen, denen bekanntlich jegliches Werk nur als Folie zu ihrer Fingergeläufigkeit dienen muss. Fern war mithin die dem *Es-dur*-Concert inwohnende Grösse und Würde, weil es, den Mittelsatz ausgenommen, im buchstäblichen Wortsinne farblos abgehetzt wurde. Vor nicht lange hat dasselbe an der nämlichen Stelle unser Eduard Rosenhain vorgetragen, und es darf versichert werden, dass, obwohl seine Hände nur für Kammermusik sich eignen, er dessen Charakter ungleich näher gekommen, als dies der hochberühmten Künstlerin gelungen ist.

Die Beethoven'sche Sonate, die in der Soiree im „Holländischen Hofe“ vor der Elite der hiesigen Gesellschaft vorgetragen wurde, hatte im ersten Satze das Tempo nach M. M. 184 = $\frac{1}{4}$, wobei allein schon das bloss Hörenlassen aller Noten ausser aller Möglichkeit liegt. Es wurde darum in diesem, wie in dem gleichfalls überjagten *Allegretto-grazioso*-Satze gleich einer unberühmten Pianistin gewischt und gehudelt. [?] Noch hörten wir in dieser Soiree das Andante und Scherzo aus Joh. Brahms' *F-moll*-Sonate, *Variations sérieuses* von Mendelssohn, St. Heller's *Saltarella* nebst einer derlei Zugabe am Schluss. Im Ganzen erschien uns der Charakter des Spiels als ein monotoner und flacher, und nur mit Hülfe des gleichfalls missbrauchten Pedals wird eine gewisse spätherbstliche Färbung hervorgebracht*). Die Temperatur der Atmosphäre an beiden Abenden war eine sehr hohe, keineswegs jedoch durch die Virtuosin bewirkt, was ihr nicht entgangen sein dürfte; denn in Wahrheit hatten sich unter allen Nummern nur die meisterhaften *Variations sérieuses* von Mendelssohn eines warmen Beifalls zu erfreuen, weil deren Vortrag allein ein künstlerisch besonnener gewesen. Unser musicalisches Publicum ist nun einmal ein grundehrliches gegen fremde Künstler und lässt sich zu keinen Beifalls-Ekstasen hinreissen, die es späterhin zu bereuen hätte — so im Concertsaale, so im Theater. Frau Schumann war in ihren Vorträgen durch treffliche Instrumente aus C. André's Fabrik unterstützt.

Ein würdiger Pendant zu Beethoven's Clavier-Concert war in dieser ersten Museums-Sitzung die Ausführung der *G-moll*-Sinfonie von Mozart, vornehmlich in den beiden Allegro-Sätzen. Dergleichen bekundet sich als der Culminationspunkt von burschicosem Muthwillen und Leichtsinne, aber auch von weit mehr noch, Seitens eines Dirigenten. Hat Herr Messer wohl je erwogen, wie weit man in Beschleunigung der Tempi gehen dürfe, um den Contrabässen, Violoncellen und Violinen die Ausführung laufender Passagen noch möglich zu machen? Graut ihm nicht vor dem Gewische und Gefitschel aller Streich-Instrumente? Hat er wohl je erwogen, welche Bewegung erforderlich sei, um mehrere Motive, contrapunktisch verschlungen neben einander einhergehend, zur Klarheit und möglichen Verständlichkeit zu bringen? Sicherlich niemals; sonst hätten wir nicht in fast allen Instrumental-Werken, die das Missgeschick gehabt, unter seinen Tactstock zu gerathen, Aehnliches erleben müssen, wie neuerdings in dem Mozart'schen

Werke. Es passirt diesem Orchester-Director selten, dass er im Eingange eines Allegro-Satzes das ihm entsprechende Tempo ergriffe; aber was wird daraus oft schon, bevor noch das zweite Haupt-Motiv eingetreten? Das einfache Allegro ist schon in ein Molto übergegangen und wird von Periode zu Periode immer schneller und schneller, so dass es mit einem Presto endigt. *Sauve qui peut!* Im Gleichen widerfährt es jedem Andante: es endigt in der Regel mit Allegretto. Ihr beklagenswerthen Componisten, Classiker wie Aspiranten, was wird unter solcher Fuchtel aus den Producten eurer langjährigen Studien und Mühen in wenig Minuten oft für ein widriges Zerrbild von Trivialität gemacht!

Einmal auf diese Bahn gedrängt, wird Referent die seit so vielen Jahren hier erlebte Unwirthschaft mit Instrumental-Musik in ihren Ursachen weiter beleuchten. Es wäre Feigheit, ja, Verbrechen an unserer schönen Tonkunst, wollte er sich länger den Zwang auferlegen, sich in Schweigen zu hüllen. — Endlich sei nur noch Dank, grosser Dank dem Opernsänger Herrn Hardtmuth gezollt für den in jeder Hinsicht meisterhaften Vortrag von F. Schubert's „Waldesnacht“ im Museum. Diese Leistung allein konnte Referenten und auch Anderen noch zu dem Bekenntnisse verhelfen: *Diem non perdidit.* A. S.

R o g e r.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Roger war das Schooskind der Direction und des Publicums der komischen Oper; dennoch durfte er sich nicht zurückhalten lassen, dem Rufe zu einer Mitwirkung im höheren lyrischen Drama zu folgen. Er nahm die Anstellung an der grossen Oper an, sowohl durch die glänzenden äusseren Bedingungen, als durch die Aussicht auf eine bedeutendere künstlerische Wirksamkeit bewogen. Freilich ist er auf der Bühne der komischen Oper nicht ersetzt worden, und wenn man seinen George Brown in der Weissen Dame sieht, so begreift man das; allein das ist kein Grund, seinen Uebergang zur *Académie de Musique* zu tadeln; denn der erste Sänger Frankreichs gehörte auch auf die erste Bühne des Landes.

Der Erfolg rechtfertigte vollkommen den Schritt Roger's, zu welchem allerdings bei allem Bewusstsein seines Talentes eine gewisse Kühnheit gehörte; denn Duprez's gewaltige Stimme donnerte noch in den ungeheuren Hallen des Opernhauses. Aber Roger wusste wohl, was er that; er baute auf das Urtheil der Kenner, auf den gebildeten Sinn derer, welche die Seele des Gesanges zu schätzen wissen, und die Anzahl dieser ist in Paris nicht klein. Im Ver-

*) Unsere Ansicht über das Spiel von Cl. Schumann ist gänzlich verschieden von der unseres geehrten, aber heute ganz besonders grämlichen Correspondenten. Die Redaction.

trauen darauf liess er sich, obwohl gewiss nicht gleichgültig gegen den Beifall und den lauten Enthusiasmus der Menge, zu keiner Nachgiebigkeit gegen die Vorurtheile des Parterre's der grossen Oper herab, brachte ihnen nicht das geringste Opfer und blieb in jeder Hinsicht der keuschen Muse der Kunst treu. Die Folgen konnten nicht ausbleiben; Duprez zog sich mit Lorbern bedeckt zurück, und Roger thronte ohne Nebenbuhler auf der ersten lyrischen Bühne von Frankreich.

Es war im Monat April 1848, als er die komische Oper verliess. In der Zwischenzeit, die bis zu seinem Auftreten in seiner neuen Stellung verstrich, machte er mit Jenny Lind eine Kunstreise durch England, auf welcher er auch die vorzüglichsten Tenor-Partieen der italiänischen Opern sang.

Im Jahre 1849 kehrte er nach Paris zurück. Der lange verheissene „Prophet“ sollte nun endlich erscheinen, da Meyerbeer in Roger den Künstler gefunden zu haben glaubte, der diese Rolle auf der Bühne schaffen könne. Er hatte sich nicht geirrt; was daraus zu machen war, hat Roger mit eben so grossem Schauspieler- als Sänger-Talent daraus gemacht. Uns stehen jedoch andere Leistungen desselben weit höher, als sein Prophet; für seine Laufbahn als Künstler der ernsten Oper aber war seine Darstellung des Propheten entscheidend und hob ihn auf die hohe Stufe des Ruhmes, auf welcher er seitdem steht.

Schon seit einigen Jahren zog es Roger nach Deutschland; die Dichter und Componisten unseres Vaterlandes hatten seine Sympathie tiefer erregt, als dies sonst bei seinen Landsleuten, trotz alles Schwatzens davon, das jetzt gewisser Maassen Ton in der guten Gesellschaft von Paris geworden, im Allgemeinen der Fall ist. Das Land, aus welchem Franz Schubert's Lieder herüberklangen und dem Sänger die tiefsten Geheimnisse der Melodie offenbarten, musste nach seiner Meinung auch vor allen anderen geeignet sein, das Seelenhafte, welches den wahren Gesang charakterisirt, aufzufassen und hoch zu stellen. Er entschloss sich, eine Anzahl von Rollen mit deutschem Text zu studiren, und brachte es darin in kurzer Zeit so weit, dass er das Deutsche im Gesange ganz vorzüglich ausspricht, ja, besser als eine Menge von Sängern von Ruf in Deutschland selbst, die leider noch keine Idee von dem Einfluss der Deutlichkeit der Aussprache auf den Ton und von der richtigen Articulation des Wortes auf den dramatisch-musicalischen Vortrag haben.

So trat er seine erste Reise nach Deutschland im Jahre 1850 an und feierte in Frankfurt am Main und in Ham-

burg sogleich Triumphe, die seinem Ruhme bei uns die Bahn brachen.

Die grösste und einflussreichste Anerkennung fand er jedoch erst bei der zweiten Reise im Jahre 1851, wo er zuerst in Berlin auftrat. Die Sensation, welche er dort erregte, ist unbeschreiblich. Es war im Juli, mitten im Sommer, bei grosser Hitze, als er dort sang, und dennoch war das Opernhaus nach seiner ersten Darstellung des Raoul in den Hugenotten jedesmal so besetzt und von aussen belagert, dass Hunderte vor den sich schliessenden Pforten wieder umkehren mussten. Ausser dem Raoul trat er noch als George Brown und als Prophet auf; der Zudrang zur Casse war nur zur Zeit von Jenny Lind ein ähnlicher gewesen; eben so waren der rauschende Beifall und das Hervorrufen, wiewohl Beides wegen der einige Zeit vorher auf gekommenen Claque fast ganz ausser Mode gekommen war und wenigstens nicht mehr zum guten Tone des gebildeten Theater-Publicums gehörte, dennoch so unbegrenzt, dass der Applaus kein Ende nehmen wollte und der Künstler z. B. im Propheten fünf Mal gerufen wurde, — eine in Berlin unerhörte Thatsache, wie sich denn überhaupt bei dem Publicum auf alle nur mögliche Weise ein Enthusiasmus offenbarte, wie man ihn dort, zumal ohne dass ein Stern erster Grösse an weiblicher Schönheit und Kunst am Theater-Horizont glänzte, seit Jahren nicht gesehen hatte. Auch in den Hugenotten wurde er drei Mal gerufen — eine Ehre, welche beim zweiten Rufe am Schlusse des vierten Actes Fräulein Wagner (Valentine) mit ihm theilte.

Ende September kehrte er zu einem zweiten Gastspiel in demselben Jahre nach Berlin zurück; er gab wieder dieselben drei Rollen: den Propheten drei, den Raoul zwei, den George Brown vier Mal, und die Begeisterung für ihn blieb im Steigen. Wenn er auch den Einen in dieser, den Anderen in jener Rolle mehr zusagte, je nachdem das subjective Wohlgefallen mehr am Duftigen und Romantischen, oder am Anmuthigen und Liebenswürdigen, oder am Grossartigen und Charakteristischen hängt und sich befriedigt fühlt, so blieb doch Alles darüber einig, dass er, rein objectiv genommen, der grösste dramatische Sänger sei, den man noch gehört habe, — ein Ergebniss, welches sich hier in Köln nach seinen elf Gastdarstellungen gerade eben so herausgestellt hat.

In den folgenden Jahren kehrte Roger regelmässig im Sommer nach Deutschland zurück; seine gegenwärtige Reise ist der fünfte seiner Ausflüge nach unserem Lande und der erste, den er im Winter, also in der eigentlichen Theaterzeit, unternimmt, da er, wie bekannt, seine Anstellung an

der grossen Oper zu Paris in diesem Jahre (am 15. Oct.) aufgegeben hat. Wer Roger kennt, der weiss, wie hoch er die Aufnahme, die ihm in Deutschland geworden, zu schätzen weiss, und welchen Eindruck die deutsche Gemüthlichkeit auf sein Herz macht. Für diejenigen aber, die ihn nicht persönlich kennen, theilen wir einige Stellen aus einem seiner Briefe in die Heimat mit, welche darüber Aufschluss geben. Der Brief ist aus Frankfurt und an H. Berlioz gerichtet:

„Sapperment! warum sollte ich nicht meinen Brief an Sie, lieber Hector, damit anfangen, es Ihnen zu erzählen? Eben hat man mir nach den Hugenotten eine Serenade gebracht. Ich ersticke vor Glück! Es giesst in Strömen vom Himmel herab, und da kommen sie mit Regenschirmen und Laternen, um 11 Uhr Nachts, und singen mir drei Stücke, von Cherubini, von Mendelssohn und einem Unbekannten, wenigstens mir. Ich bitte Sie, mitten in der Nacht! Ich war toll vor Freude, ich ging hinunter, ich umarmte sie, ich weinte — wahrhaftig, wenn es auch nicht geregnet hätte, ich hätte von meinen Thränen den Schnupfen bekommen können! Dann habe ich ihnen ein *Speech* auf Französisch gehalten, alles gesagt, was ich nur finden konnte u. s. w. —

„Ich betrachte mit Erstaunen diese warme Aufnahme, die mir in Deutschland zu Theil wird, diese Künstler-Herzlichkeit, von der wir in unserem schönen Vaterlande kaum noch eine Spur finden!“

(Schluss folgt.)

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln

im Casinosaale.

Dinstag, den 7. November.

Das zweite Concert war in jeder Hinsicht ausgezeichnet, sowohl durch ein reiches Programm, als durch die treffliche Ausföhrung desselben.

Es begann mit der prachtvollen Overture zum Oberon von C. M. von Weber, deren schwunghafte Aufföhrung die ganze Zuhörschaft sogleich in die rechte Concertstimmung hineinriss. Wir erlauben uns nur die Bemerkung, dass wir, obwohl durchaus keine Vertheidiger des metronomischen Tactirens, die Bewegung des Mittelsatzes (mit dem wundervollen Gesang der Clarinette) nicht auffallend langsamer genommen wünschten, als das übrige Allegro; uns scheint, dass die Art, wie die Melodie geschrieben ist, ihr Tempo hinlänglich bezeichnet und dabei keine grössere Zögerung einzutreten habe, als diejenige, welche der Solo-Vortrag der Clarinette in schönem Ausdruck wie von selbst mit sich bringt.

Hierauf folgte das Finale aus Mendelssohn's Lorelei. Frau Nissen-Saloman sang die Partie der Leonore mit trefflichem dramatischem Ausdruck und mit ausgiebiger Kraft der Stimme, was um so mehr anerkannt werden muss, als die schlechte Akustik

in unserem Concertsaale jeder Stimme einen sehr unwillkommenen Sordin aufsetzt.

Eine glänzende Erscheinung war H. Vieuxtemps, der uns darauf durch den Vortrag seines grossen Violin-Concertes in *D-moll* (Manuscript) entzückte. Vieuxtemps tritt als Componist in die Reihe der wahren Künstler, welche, wenn sie für ihr concertirendes Instrument schreiben, die höheren Forderungen der Kunst nicht hintersetzen, sondern vor allen Dingen Musik zu schaffen streben. Er reiht sich darin Meistern wie Spohr und Molique an, und das verdient bei einem so gefeierten Virtuosen, der aller Hexenkünste, womit man die grosse Menge in Taumel versetzt, vollständig Herr ist, die vollste Anerkennung. Das Concert in *D-moll* besteht aus vier Sätzen, von denen die beiden ersten (*Introduzione* und *Adagio religioso*) zusammenhängen, die beiden anderen (*Scherzo* und *Marcia finale*) unabhängig von einander für sich bestehen. Eine Einheit des Charakters des Ganzen, wie z. B. bei dem Beethoven'schen Violin-Concert, lag also nicht in der Absicht des Componisten; die Zusammenstellung ist aber interessant, und gerade die Mannigfaltigkeit macht die Länge des Concerts weniger fühlbar. Die *Introduzione*, ein langer, ernst und (in gutem Sinne) romantisch gehaltenen Satz, in welchem die Violine meist recitativ- und arioso-artig auftritt, ist ganz vortrefflich instrumentirt und fesselt ausserordentlich. Die dadurch erregte Stimmung wird im *Adagio religioso* auf bestimmtere Geföhle hingeföhrt; auch dieser Satz ist durchweg edel gehalten, und das Orchester ist mit grossem Talent, die Solo-Violine mit echt künstlerischer Entsagung behandelt. Wir halten diese beiden Sätze für die besten, räumen indess auch dem folgenden *Scherzo* die Vorzüge einer geistreichen Originalität gern ein, welche diesen Satz vielleicht für manche Zuhörer am höchsten stellt.

In der zweiten Abtheilung hörten wir zwei kleinere Salonstücke von Vieuxtemps (jedoch beide mit Orchester-Begleitung), ein Lied ohne Worte und eine Tarantella, in denen wir ebenfalls ein schönes Compositions-Talent anerkennen. Das „Lied ohne Worte“ ist mit Begleitung von Blas-Instrumenten geschrieben, ein ganz hübscher Gedanke, dessen Ausföhrung nur durch die anhaltend auf das zweite Viertel einfallenden Accorde etwas Monotones erhält, welches die Melodie an sich durchaus nicht hat. Die „Tarantella“ ist ein ganz allerliebstes Stück. Ueber die vollendete Technik des berühmten Violinisten, die unzerstörbare Reinheit in allen Lagen und Griffen, besonders den schwierigsten Doppelgriffen, und über alle die glänzenden Eigenschaften seines Spiels können wir nur das sagen, dass er sie nach allen Richtungen hin, so wie immer, entfaltet.

Die zweite Abtheilung des Concertes begann mit einer Neuigkeit für uns, mit der Overture zur Oper Tordenskjold von Siegfried Saloman. Sie wurde unter der Leitung des Componisten, der mit seiner Gattin hier anwesend ist, sehr gut ausgeföhrt und erhielt lebhaften Beifall. Wir werden diesem interessanten nordischen Componisten, von dem wir in der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft auch die Overture zu der Oper „Das Diamantkreuz“ mit grossem Vergnügen gehört haben, in unserer nächsten Nummer einen ausführlicheren Artikel widmen.

Frau Saloman sang darauf die erste Arie aus der „Nachtwandlerin“ von Bellini und bewährte durch den kunstvollen Vortrag derselben, bei welchem sie Gelegenheit fand, alle Vorzüge

ihrer vortrefflichen Schule ins Licht zu stellen, den wohlverdienten Ruf, den sie in der musicalischen Welt genießt.

Den Schluss machte die achte Sinfonie von Beethoven, welche das Orchester unter Hiller's Leitung recht brav ausführte, was namentlich vom ersten, zweiten und letzten Satze gilt.

Eine freudige Ueberraschung und schallenden Applaus erregte es, als vor der Sinfonie Hiller den gefeierten Roger in den Saal führte und dieser uns Schubert's „Erlkönig“ als eine herrliche Zugabe zu dem Programm spendete. Der ausgezeichnete dramatische Vortrag dieser Ballade ergriff die ganze Zuhörerschaft auf sichtbare Weise.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Im Stadttheater hat Roger noch den Edgardo in der Lucia, und zum Benefice für die Choristen im ersten Acte der „Weissen Dame“ und im vierten der „Hugenotten“ gesungen. Gestern ist er von hier nach Hannover abgereist.

Am Sonntag den 12. November wird die französische Operngesellschaft von Antwerpen hier die komische Oper *Le songe d'une nuit d'été* von Ambr. Thomas geben. Die deutsche Gesellschaft von hier debutirte am Freitag den 10. d. Mts. in Antwerpen mit Flotow's „Martha“.

Die Versammlung der musicalischen Gesellschaft am 4. November war ungewöhnlich interessant. Wir hörten, wie schon erwähnt, eine Overture von S. Saloman, welche sehr gefiel. Dann spielten die Herren Breunung (Pianoforte) und Reimers (Violoncello) die Sonate in *D* von Mendelssohn auf ausgezeichnete Weise. Herr Wiedemann aus Leipzig sang die erste Arie des Belmonte, und unser M. DuMont secundirte ihm im folgenden Arioso und Duett als Osmin, worauf er noch die Arie des Rossini'schen Figaro mit italiänischem Text und italiänischem Humor vortrug. Nachdem Herr Breunung noch einige Sachen von Chopin trefflich zu Gehör gebracht, sang uns Roger in der Mitternachtsstunde auf wahrhaft bewältigende und erschütternde Weise Schubert's „Erlkönig“ und dann auch noch mit dem ausdrucksvollen Hauch der Liebe das Ständchen: „Leise flehen meine Lieder.“

Der Wirkung, welche Roger in kleinerem Kreise durch diese Lieder erregte, können wir nur den Eindruck an die Seite stellen, den er am Sonntag in der Matinée bei F. Hiller durch den seelenvollen Vortrag der ersten Arie des Joseph von Méhul machte. Frau Saloman sang in derselben Matinée zwei Arien von höchst entgegengesetztem Charakter, eine italiänische mit walzerartigem Rhythmus und eine Arie von Händel (wenn wir nicht irren, aus dessen Oper Rinaldo): diese letztgenannte trug sie ausserordentlich schön vor. *Vieux temps* spendete uns einige seiner glänzenden und doch gehaltvollen Salonstücke, wodurch er Bewunderung erregte; weniger genügte er uns in der *C-moll*-Sonate von Beethoven, die er mit Hiller spielte. Hiller trug ausserdem noch zwei kleine, sehr liebliche Stücke aus Werken früherer Zeit, aus seinen „Reverieen“ und „Etuden“, vor.

**** Düsseldorf,** 3. November. Unser erstes Abonnements-Concert unter der Direction von Jul. Tausch brachte neben einigen Solostücken die grosse *C-dur*-Sinfonie von F. Schubert und Mendelssohn's Finale aus der Lorelei. So gewagt es erschien, beim ersten Zusammentritt des Winter-Orchesters gerade diese Sinfonie zu wählen, so ging sie doch über Erwarten gut, wenn auch eine feinere Behandlung der Einzelheiten noch vermisst wurde.

Fräulein Louise Thelen sang die Partie der Leonore in der Lorelei sehr brav und mit vieler Anerkennung. Ihre Stimme ist

allerdings nicht stark, aber bei der sehr guten Tonbildung ausgiebig genug, um dergleichen Partien zu voller Geltung zu bringen. Die Wärme des Ausdrucks im Recitativ zeugte von richtiger dramatischer Auffassung und trefflicher Declamation. Chor und Orchester hätten hier und da etwas weniger stark und rauh sein können.

Frankfurt a. M. Der als tüchtiger Musiker und musicalischer Schriftsteller in Deutschland bekannte Herr Bertold Damcke, in letzteren Jahren in Petersburg domicilirend, befindet sich gegenwärtig mit Gemahlin in unserer Stadt und gedenkt, dem Vernehmen nach, den Winter hier zu verleben.

Eine der grössten musicalischen Bibliotheken auf der Welt besitzt Herr Lowell Mason in Boston. Sie enthält über 3000 Bände sowohl an theoretischen und historischen Werken, als an Musikstücken. Bei seiner letzten Anwesenheit in Deutschland hat Herr Mason auch die vollständige Bibliothek des berühmten Organisten Rink angekauft. Dabei besitzt er eine bedeutende Sammlung von Kirchenliedern und kirchlichen Gesangbüchern.

Ankündigungen.

Aus dem Verlage von G. Reichardt in Eisleben ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Instructive melodiose Clavierstücke zu zwei und vier Händen, nach methodisch progressiver Folge bearbeitet und herausgegeben von F. G. Klauer, Organist und Musiklehrer. 4 Hefte. 1. Heft, 2. Aufl. 4. geh. à Heft 10 Sgr.

Volks- und Liederweisen nach methodisch progressiver Folge für das Pianoforte zu vier Händen, bearbeitet und herausgegeben von F. G. Klauer. 4 Hefte. 4. geh. à Heft 10 Sgr.

Beide Werke des als Componist und Musiklehrer bereits rühmlichst bekannten Herausgebers sind nunmehr vollständig erschienen; die instructiven Clavierstücke bilden eine durch eine einfache und zugleich überaus praktische, von der Kritik bereits allgemein anerkannte Methodik vor vielen anderen sich auszeichnende Schule. Der beste Beweis für ihre Brauchbarkeit ist wohl der, dass das erste Heft bereits in zweiter Auflage erschienen ist. Es werden deshalb alle Lehrer des Clavierspiels, die ein eben so brauchbares als auch interessantes Hilfsbuch für den Unterricht sich verschaffen wollen, auf dieses gediegene Werk besonders aufmerksam gemacht. Die Volks- und Liederweisen enthalten in vier Heften eine Sammlung unserer schönsten deutschen Volkslieder in einer Bearbeitung, die sowohl unterrichtlichen als auch künstlerischen Zwecken vollkommen entspricht. Da an derartigen Sammlungen unsere musicalische Literatur nicht eben so sehr reich ist, wird diese gewiss überall willkommen geheissen werden.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Postanstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.