

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 46.

KÖLN, 18. November 1854.

II. Jahrgang.

R o g e r.

(Schluss. S. Nr. 44 und 45.)

Es ist Thatsache, dass Roger in Deutschland eine allgemeine Sympathie gefunden und einen grossen, für einen Sänger wohl noch nie da gewesenen Eindruck gemacht hat, indem wir uns einer ähnlichen enthusiastischen Theilnahme der Deutschen nur für weibliche Grössen am Theaterhimmel erinnern. Eben so ist ihm von Seiten der deutschen Kritik eine Würdigung geworden, welche höchst ehrenvoll für ihn ist, da sie gründlicher und tiefer das Wesen seines Gesanges zu erfassen und zu erläutern sucht, als die französische, welche mehr auf die Wirkungen als auf ihre Ursachen achtet.

Es wirken bei Roger mehrere Eigenschaften im Verein, um uns die Sensation zu erklären, die er hervorbringt; immer wird jedoch der Hauptgrund für den Anklang, den er in Deutschland findet, der sein, dass sein Gesang das innere Leben, dass er seelische Zustände durch eine vollendet künstlerische Beherrschung aller Mittel darstellt, durch welche dieser Zweck zu erreichen ist. Auf der Bühne tritt dann noch zu der Anwendung der musicalischen Mittel die Kunst des Schauspielers hinzu, was freilich erst ganz den ausserordentlichen Eindruck erklärt, den er auch auf denjenigen Theil des Publicums macht, welcher weniger im Stande ist, die Vorzüge seines Gesanges an und für sich zu würdigen. In manchen Rollen, namentlich im Propheten, dürfte die letztere, die Kunst des Schauspielers, sogar das überwiegende Moment für den Eindruck bilden.

Roger's Stimme gehört zu den Tenören, welche mehr die Farbe des Baritons als des eigentlichen hohen Tenors haben. Dadurch ist er genöthigt, einerseits die hohen Brusttöne zu forciren, andererseits das Falsett häufig anzuwenden. Er ist jetzt 37 oder 38 Jahre alt, und wenn allerdings seine Stimme auch nicht mehr die ganze Frische der Jugend hat, so ist es doch durchaus falsch, zu behaupten, dass sie „passirt“ sei — ein Ausdruck, mit welchem die jetzige blasirte Dilettantenwelt eben so schnell bei der Hand

ist, als die stutzerischen Tonangeber mit ihrem Urtheil über die Jugend des schönen Geschlechtes, welche sie nur von fünfzehn bis neunzehn Jahre rechnen. Roger hat bis zum *f* mit der Brust noch die volle ausgiebige Kraft, die mit Leichtigkeit anspricht und im *Piano* bis *gis* ausreicht, während *a*, *b* und selbst *h* zwar noch da sind, aber doch mit vernehmbarer Anstrengung hervorgebracht werden. Durch die vorzügliche Ausbildung des Falsetts aber erhalten die Uebergangs-Töne *f*, *fis*, *g*, *gis* einen eigenthümlichen, duftigen Klang, den wir noch bei keinem Tenoristen gehört haben. Das Falsett selbst ist lieblich, weich und sanft, und gibt sich zu den mannigfachsten Nuancen her; den Uebergang der Register auf- und abwärts beherrscht Roger mit der vollsten Freiheit, sein Ton ist in allen Regionen klar und edel und wird nie gemein; es gibt nämlich eben so gut einen trivialen Ton, als triviale Melodien. Mit dieser vorzüglichen Tonbildung geht eine vollendet klare und schöne Aussprache sowohl des Französischen als des Deutschen Hand in Hand, Letzteres um so bewundernswerther, als er, ein Ausländer, darin offenbar die meisten deutschen Sänger übertrifft. Die Vocale, nicht nur *a*, sondern auch die schwierigen *i* und *e*, wie schön klingen sie bei ihm, und wie scharf und bestimmt erscheinen die Consonanten! Da wird nicht, wie bei vielen der Unsrigen, aus *Leben Leber*, aus *Drang Trank*, aus *ist iss* u. dgl. Nur Eines haben wir in dieser Hinsicht bei Roger zu tadeln, was offenbar eine fehlerhafte Angewöhnung ist, wozu ihn der Affect hinreisst; es ist dies bei leidenschaftlichen Ausbrüchen der Anstoss eines unbestimmten Vocallautes, der mit dem *e* die grösste Aehnlichkeit hat, vor dem Worte, auf welchem der höchste Accent und zugleich der kräftigste Ton liegt, z. B. „e ja!“ statt ja. Es kommt dies nicht häufig vor, aber es sollte gar nicht vorkommen. Dagegen glauben wir bemerkt zu haben, dass sich der Künstler jetzt mehr als sonst des Tremulirens in den hohen Brusttönen enthält, was wir nur loben können, und wesshalb uns auch viele Stellen in der Partie seines Raoul hier besser gefallen haben, als in Paris. Sollen wir noch Eines anführen, dem wir

unseren Beifall versagen müssen, so ist es das Martelliren der Coloratur in den Duetten in der Weissen Dame (sowohl dem mit Jenny, als mit Miss Anna), das wir, zumal wenn der Sopran daneben *ligato* singt, nicht schön finden können, wenngleich wir dieser Vortragsweise in der komischen Oper ihre Berechtigung nicht ganz und gar absprechen wollen, in der ernsten sie aber durchweg für unangemessen halten. Dass sie jetzt für colorirten Gesang überhaupt in Paris Mode ist, wissen wir sehr wohl; es ist aber eine schlechte Mode.

Nach dem Gesagten kann es keine Frage sein, dass Roger, bloss als Sänger genommen, eine sehr hohe Stufe einnimmt, wie uns das z. B. sein Vortrag der Romanze in den Hugenotten, der lyrischen Stellen im zweiten Acte des Propheten, des Tischgebetes des Eleazar in der Jüdin, der Arie „Komm, holde Dame“, des Ständchens „Leise flehen meine Lieder“ von Schubert auf das genügendste bewiesen hat. Seinen Vortrag von Schubert's „Erlkönig“ rechnen wir nicht dahin, denn er ist rein dramatisch und gibt in kleinerem Rahmen ein vollendetes Bild dessen, was Roger, auch ohne Spiel, im dramatischen Gesange leistet.

Und das ist es, was ihm die hohe Bedeutung gibt, was ihn zum grossen, Epoche machenden Künstler stempelt, was ihn über alle Sänger, die eben nur Sänger sind, seien sie auch noch so vorzüglich, erhebt. Als Sänger an und für sich gehört er zu den Ersten, als dramatischer Sänger ist er der Erste und Einzige.

Dies erklärt denn auch allein den ungeheuren Anklang, den er in Deutschland gefunden, das ist es, was anzieht, was fesselt, bezaubert und begeistert, wenn auch die grosse Menge der Zuhörer nur die Macht dieses Zaubers über sie fühlt, ohne sich von den Gründen derselben und dem eigenthümlichen Wesen dieses Gesanges Rechenschaft geben zu können. Es liegt aber in dem deutschen Gemüthe eine Sympathie für das Schöne in der Tonkunst, welche ihm angeboren ist; und gerade diese angeborene, natürliche Sympathie wird nicht, wie die angelernte und künstlich angebildete, durch den sinnlichen Glanz der Musik am leichtesten bestochen, sondern durch den geistigen Inhalt derselben am meisten und am tiefsten angeregt. Der Franzose, der Italiäner wird meist durch den technisch vollendeten Vortrag schon befriedigt, ja, in Entzücken versetzt; wir verlangen mehr, wir verlangen zuvörderst einen Inhalt der Composition und dazu einen Vortrag, der diesen Inhalt seinem Charakter gemäss zur sinnlichen Erscheinung bringt. Mit Einem Worte: ohne Seele gibt es für uns keinen schönen musicalischen Vortrag.

Roger's Grösse liegt nun eben darin, dass er die Grundbedingung alles Kunstschönen — dass der Geist den Stoff durchdringe, oder, mit anderen Worten, dass das Kunstwerk eine Idee darstelle — durch seinen Gesang erfüllt. Sein Stoff ist der consistenzloseste, unfassbarste, duftigste, den es in der Natur gibt, der Ton; wenn ihn aber der Gedanke durchdringt, so ist er dennoch der dankbarste für den Künstler, da seine Natur schon etwas Geistiges, etwas Seelenhaftes hat.

Die meisten Menschen, und leider müssen wir hinzufügen: die meisten Bühnensänger, haben von der Aufgabe und dem Wesen des dramatischen Gesanges nur eine sehr mangelhafte Vorstellung; wie sie beim Schauspieler mit dem Prädicat „denkender Künstler“ gleich bei der Hand sind, wenn einer einmal aus Instinct das Richtige trifft, so sind sie auch gegen den Sänger, welcher gut singt und dabei leidlich spielt, mit dem Titel „dramatischer Sänger“ sehr freigebig. Der Unterschied aber zwischen dem Nebeneinander und dem Ineinander von Gesang und Spiel ist ein gar grosser. Der wahre dramatische Gesang beruht allerdings auf der Durchdringung und innigen Verschmelzung beider, und tritt dadurch in seiner glänzendsten und dem Verstande und Gemüthe durch die gleichzeitigen Eindrücke auf Auge und Ohr fasslichsten Erscheinung hervor. Auf der Bühne ist deshalb ein richtiges, künstlerisch vollendetes Spiel eine nothwendige Bedingung desselben; an und für sich aber muss der Gesang, der auf den Namen des dramatischen Anspruch macht, schon die Eigenschaften in sich selbst haben, welche ihn zum Ausdruck des Gedankens, der Empfindung, des Gefühls, überhaupt des Seelischen, befähigen; es muss ohne alle Zuthat für das Auge, also ohne Rücksicht auf Spiel, eine rein musicalische Charakteristik geben, eine Wahrheit des Ausdrucks eben so gut, wie eine Wahrheit der Melodie.

Diese ist aber nur dadurch zu erreichen, dass sich der musicalische Ausdruck der Idee unterordnet, dass nicht das sinnliche Element des absoluten Wohlklangs, sondern das ideale des relativen, von dem Inhalt bedingten, vorherrscht. Das ist bei Roger der Fall, und diesen Grundsatz zu verfolgen und zu verwirklichen, hat ihm die Natur die herrlichsten Mittel gegeben, und sein Genie und sein Künstlerfleiss haben sie so geschult und gebildet und gehorsam gemacht, dass sie willige Diener der Idee und zuverlässige Vollstrecker des künstlerischen Willens geworden sind. Wer das Glück gehabt hat — ich sage das nicht als Redensart, sondern ich halte es wirklich für ein Glück —, Roger's Vortrag von Schubert's Erlkönig an jenem Abend

des 4. November in einem vertrauten Kreise von Musikern und musicalisch Gebildeten zu hören, der hat erfahren, was dramatischer Gesang auch ohne Spiel ist, der hat unter Schauern einer nie gekannten Aufregung empfunden, wie der Geist des Dichters und des Componisten in einer neuen Schöpfung vor uns aufstieg, und hat mit Staunen bewundert, dass es ein Franzose war, der aus deutscher Poesie dieses Bild mit erschütternder Wahrheit ins Leben rief*).

Dieser Ausdruck des innern Lebens durch eine idealisirte Sprache, nämlich durch den Gesang, erreicht seine Vollkommenheit dadurch, dass der Sänger nicht bloss, wie man zu sagen pflegt, richtig declamirt — eine Redensart, welche sich bei den Musikern gewöhnlich nur auf einen Theil der Declamation, auf Prosodie und Betonung, beschränkt —, sondern dass er alle Mittel, welche das menschliche Organ dem Declamator zu künstlerisch vollendetem sprachlichem Vortrage darbietet, auf den Gesang überträgt. Wenn in der Sprache der verschiedene Affect des Gemüthes den Ton der Stimme verschieden färbt, wie denn Schmerz und Freude, Heiterkeit und Trauer, Liebe und Hass, Hoffnung und Verzweiflung, Zorn und Milde alle in der Sprache ihren eigenthümlichen Ton haben, so besitzt Roger's Organ eine so unvergleichliche Biagsamkeit, dass er über den ganzen Reichthum von Tonfärbungen, welchen die Darstellung der Seelenzustände erfordert, auch im Gesange gebieten kann, und das ist eben wieder etwas, das alle Sänger von ihm lernen müssen, wenn sie sich zu der Höhe des dramatischen Gesanges aufschwingen wollen. Um aber alle declamatorischen Mittel auf den Gesang übertragen zu können, müssen sie freilich erst zum Bewusstsein über dieselben gelangen, d. h. Aussprechen, Lesen, Recitiren und Declamiren lernen.

Erwägt man das Gesagte, so wird man es ganz natürlich finden, dass Roger gleich ausgezeichnet im Pathetischen und Sentimentalen und im Gemüthlichen und Heiteren ist. Die Anwendung des Grundsatzes der Bestimmung der Tonfarbe und des musicalischen Ausdrucks durch den Inhalt bleibt dieselbe, und wer einmal Meister in derselben ist, der wird den lebenswürdigen Gevatter der Jenny eben so wahr und charakteristisch singen, als den ritterlichen

*) So vortrefflich der Vortrag derselben Ballade auch im zweiten Gesellschafts-Concerte war, so erreichte er doch bei Weitem die Höhe nicht, auf welche ihn Roger's eigene poetische Begeisterung an dem oben erwähnten Abend brachte — ein neuer Beweis, dass die geniale Kunstleistung gerade am meisten der Stimmung unterworfen ist, und, nebenbei gesagt, auch dafür, wenn das noch des Beweises bedürfte, dass unser Concertsaal auch die klangvollsten Stimmen um den Klang bringt.

Geliebten der Valentine und den begeisterten Seher. Es ist wiederum eine ganz beschränkte Ansicht, wenn man den dramatischen Gesang nur im Leidenschaftlichen, Pathetischen, Heroischen sucht; die Kunst desselben gehört eben so sehr auch auf die Scene der komischen Oper, nur ist ihre Ausübung auf dieser meist noch schwieriger, da, eben so wie beim recitirenden Drama im Lustspiel, hier die feinere Nuancirung der Charaktere und Gemüths-Zustände eben deshalb um so grösseres Talent erfordert, je weniger entschieden sie durch die Dichtung ausgesprochen sind. Darum halten wir auch Roger's George Brown in der Weissen Dame für eine seiner ausgezeichnetsten Leistungen; der Vortrag der Arie: „Welche Lust, Soldat zu sein“, und des Terzetts im ersten Acte hat uns jedesmal von Neuem entzückt. Wer bei diesem Terzett auf den Vortrag der eintönigen Viertelnoten auf die Worte:

Ich kann es nicht verstehen —

Doch möcht' ich sie wohl sehen u. s. w.,

wie sie Roger singt, merkt oder sie sich ins Gedächtniss zurückruft, der wird in dieser einfachen Stelle den praktischen Beweis für das, was wir oben von dem Wesen des dramatischen Gesanges gesagt haben, eben so gut finden, wie in dem Duett im vierten Acte der Hugenotten.

Ich fühle am Schlusse dieses Aufsatzes sehr wohl, dass jede kritische Zergliederung und Erläuterung einer solchen Kunsterscheinung und ihrer Wirkung immer nur ein schwacher Versuch bleiben muss, und dass alle unsere Schulweisheit vor dem unmittelbaren Eindruck derselben auf das menschliche Herz nicht bestehen kann. Dennoch habe ich diese Zeilen als Winke zur richtigen Würdigung des grossen Künstlers und als vielleicht nicht unwillkommenen Anhaltspunkt der Erinnerung für alle, die ihn gehört, nicht unterdrücken wollen. Es gibt eine Religion der Kunst, aber ihre wahren Priester sind selten; sie hat einen Altar in jedes edeln Menschen Brust, aber nur Wenige sind berufen, seine Flamme zu schüren. Finden wir nun einen, der die Schönheit zu heilig hält, um sie der sinnlichen Lust Preis zu geben, der sie vielmehr auf den Schwingen des Genius zur Verklärung durch die Kunst emporträgt, so mögen wir uns schämen, wenn wir ihn nicht erkennen, nicht aber, wenn wir ihn begeistert verherrlichen, zumal wenn er sein Ideal nicht in dauernden Stoff bannen kann, der ihn überlebt, sondern wenn es, kaum gestaltet, wieder zerfliesst, wie ein Hauch verfliegt, und mit seinem Schöpfer lebt und stirbt!

L. B.

Aus Frankfurt am Main.

II.

Sein [oder Nichtsein.

Der Cyklus der Winter-Concerte hat kaum begonnen, als auch schon wieder, wie in früheren Jahren, die Frage umläuft: „Wird die neunte Sinfonie von Beethoven diesmal in ihrer Vollständigkeit zur Aufführung kommen, oder wieder nicht?“ Der Vorstand hat kluger Weise nichts versprochen, mithin kann sich Jeder diese Lebensfrage nach Einsicht in die Gründe und Gegengründe selbst beantworten. Ein Blick auf die verschiedenen Schicksale, welche dieses Riesenwerk hierorts erlebte, dürfte, Weiterem vorausgehend, nicht ohne Interesse sein.

Als der gottselige Capellmeister Guhr 1826 mit Aufstellung eines anziehenden und drastisch wirkenden Programms zu seinem Charfreitags-Benefice-Concert beschäftigt gewesen, glaubte er, dass ein paar Brocken aus Beethoven's letzter Sinfonie, die noch nicht in Druck erschienen war, auf die Flut der Casse grossen Einfluss haben könnten. Zu dem Ende wusste er sich von der mainzer Verlags-handlung den ersten und zweiten Satz zu verschaffen. Das ganze reichlich besetzte Programm ward mit einer einzigen Probe zur Ausführung gebracht. Aus Beethoven's Musik konnte Niemand klug werden, und weil die Autorität des Capellmeisters beim Publicum wie bei seinem Orchester die eines allgewaltigen Potentaten war, so wagte Niemand, ihm die Schuld beizumessen, wohl aber dem Componisten, der solchen „Unsinn“ geschrieben. Noch lebende Zeugen wissen zu sagen, dass der General-Pachter der hiesigen Musik diese schiefen Urtheile keineswegs berichtigt, sondern als treffend bezeichnet hat. — Nach langen Jahren erinnerte sich Guhr des vierten Satzes dieser Sinfonie. Mit nur einer einzigen Probe brachte er ihn im Museum vor das Publicum. Gleiches Schicksal mit vorbenannten Sätzen. Eine Wiederholung davon fand nach längerer Zeit Statt; wiederum aber war das allgemeine Urtheil: „Unsinn!“ Weiterer Aufführungen eines oder mehrerer Sätze unter Guhr weiss sich keiner zu erinnern, der diesen Vorgängen nahe gestanden. — Seitdem ward an diesen Unhold nicht wieder gerührt, bis vor zwei Wintern Herr Messer die drei Instrumentalsätze zur Aufführung brachte und in der letzten Concert-Saison selbe wiederholt hat. Beider Aufführungen war Referent Zeuge. Von der ersten liess sich sagen, dass jeder Spieler so ungefähr mit seiner Stimme vertraut war, von der zweiten und letzten jedoch, dass es eine Blasphemie auf den Geist des ausserordentlichen Werkes, aber

auch eine Verunehrung des Concertsaales einer bedeutenden Stadt gewesen. Sollte es begründet sein, dass der Vorstand zwei Proben bewilligt hätte, wie versichert wurde, so wäre Messer's Leichtsinns sträflich, seine Unfähigkeit aber, die Bedingungen einer nur halbweg würdigen Darstellung eines grossen und schwierigen Werkes richtig zu erkennen, eclatant. Was sollte sonach von der Aufführung des vollständigen Werkes unter solchen Auspicien zu erwarten stehen? Träten auch die besten Gesangskräfte der Stadt zusammen, wo ist der Geist, der sie zu zweckgemäsem Einklange bringen könnte? —

Mit jeder Aufführung eines bedeutenden Werkes erhält der Streit über Herrn Messer's Fähigkeit oder Unfähigkeit zum Orchester-Dirigenten neue Nahrung. Sympathie und Antipathie zerren die Frage so aus einander, dass keine Partei zu klarer Anschauung der nahe liegenden Dinge und ihrer Lösung kommen kann. Die vertheidigende Partei, darunter auch Damen, nennt Herrn Messer geradezu ein Kirchenlicht, das den dunkelsten Ort zu erhellen vermag. Die gegnerische Partei, bestehend aus einem ansehnlichen Gremium von kunstgebildeten Dilettanten und Musikern, unter letzteren allgemein gekannte und geachtete Namen, benimmt wieder Herrn Messer jedes Künstler-Verdienst und lässt ihm nichts als ein Stück Routine mit exemplarischer Grobheit und göttlicher Selbstgenügsamkeit im Bunde, wie es echten Kunst-Aristokraten ziemt, die nichts über sich, wohl aber Alles unter sich sehen, heute protegiren, morgen verfolgen. Wenn ich hiermit zwischen die Parteien trete, ohne mich um ihr Für oder Wider zu bekümmern, so folge ich lediglich dem Drange meiner subjectiven Ueberzeugung, die sich auf vieljährige Beobachtung der Zustände stützt; dass man mir etwas Urtheilsfähigkeit zugestehen wird, will ich mir doch schmeicheln.

Was zuvörderst den Musiker *in specie* betrifft, so kann nur Partei-Leidenschaft Herrn Messer blosser Routine und instinctive Befähigung ohne Basis schulgerechter Bildung zuerkennen. Arbeiten, wie seine Quartette, deren bereits im früheren Artikel gedacht wurde, liefert Keiner vermittels blosser Routine. Wesentlich anders aber verhält es sich mit Messer's Befähigung zum Orchester-Director. Wäre es möglich, den Leuten begreiflich zu machen, dass man ein guter Componist und doch ein schlechter Aesthetiker sein kann, dass vortreffliche Eigenschaften eines Vocal-Dirigenten bei Weitem noch nicht ausreichen, um der Instrumental-Musik gegenüber zu genügen, dass diese, als eigentlich rein ideale Musik, ein höheres Feld erworbener Wissenschaftlichkeit und einen weiteren, von Vorurtheilen freieren

Horizont bei dem Dirigenten voraussetzt, — wäre es möglich, sage ich, den raisonnirenden Leuten dieses gleich dem „Ein Mal Eins“ aus einander zu setzen: der Streit wäre alsbald geschlichtet und die Parteien auf das rechte Maass zurückgeführt. Herrn Messer als Orchester-Director fehlt weiter nichts als die Hauptsache: ästhetische und rhetorische Bildung, obendrein ein Bisschen Poesie, in engster Bedeutung des Wortes. Wäre aber auch letztere hier und da in vollem Maasse vorhanden, stützt sie sich in ihrer Kundgebung nicht auf die beiden anderen, ja, sogar noch auf humanistische Bildung, so ist ihre Thatkraft nach aussen paralytisch. Allein stehend am Dirigenten-Pulte, selbst in Gemeinschaft mit loderndem Enthusiasmus, vermag sie nichts Erspriessliches zu leisten. Ein Dirigent ferner, dessen Augenmerk sich bloss auf mechanisches Abspielen der Notenzeichen erstreckt, verstünde er auch, die vorgezeichnete Dynamik bestens beobachten zu machen, wird für die Anforderungen unserer Musik-Epoche doch nur einer Maschine gleich zu achten sein.

Der wackere und gewiss auch unerschrockene Referent aus Düsseldorf, der seinen musicalischen Mitbürgern in dieser Zeitschrift schon so oft mit Fingern gezeigt hat, was faul ist in Dänemark, sagt in seiner jüngsten Mittheilung (Nr. 43) unter Anderem: „Tausch (der dortige Musik-Director) ist uns den Beweis schuldig geblieben, dass er die ästhetische Seite der Aufgabe des Dirigenten genügend erkennt.“ Diese Stelle passt gleichfalls auf den frankfurter Musik-Director, mit dem kleinen Unterschiede jedoch, dass dieser zwei Mal so viel Jahre zur Lieferung eines solchen Beweises voraus hat, als sein düsseldorfer College.

Aesthetische Bildung erwirbt sich der höher strebende Musiker keineswegs durch blosser Lecture von derlei Büchern. Hinaus muss er in die grosse Welt, an jene Orte, wo seine Kunst in allen ihren Zweigen in Blüthe steht und wo Kunstgeschichte im Grossen und Kleinen, im Guten und Schlechten gemacht wird. Dort soll er mit der Theorie in der Hand und im Kopfe hören und sehen, was geschieht und wie es geschieht, danach erst seine Praxis beginnen. Wer aus kleinen, stereotypen Verhältnissen niemals hinausgekommen, hat keinen Maassstab für wahrhaft Grosses, und auch das Schöne in seinen tausendfältigen Schattirungen bleibt seinem Sinne eine *Terra incognita*, um so gewisser, wenn er in einer Richtung befangen ist und diese für sein Glaubensbekenntniss hält. Junge Aerzte besuchen nach absolvirten Universitäts-Studien eine Klinik nach der anderen, bis sie sich eine erkleckliche Summe praktischer Erfahrungen gesammelt und sich zur Habilitirung geeignet halten. Be-

flissene der Handelswissenschaft gehen von einem grossen Handelsplatze zum anderen, um ihrem Horizont die weiteste Fernsicht zu eröffnen, die heutzutage für den eigentlichen Kaufmann nicht weit genug reichen kann. Maler und Bildhauer, nachdem sie Jahre hindurch auf Akademien der Heimat Studien gemacht, wandern nach Rom, um ihren Schönheitssinn an den Kunstschatzen aller Zeitalter in der ewigen Stadt zu erheben und möglichst zu adeln. Und bei Musikern, die anderen als Führer dienen wollen, sollte dies nicht eben so sein? Sie wollten all ihren Bedarf aus engen Verhältnissen und seichten Quellen herbeischaffen? Kein Wunder, dass sie sich alsbald in Einseitigkeit verlieren und in einem verletzenden Grade von Dünkel und Hochmuth Befehlshaber werden — dies um so gewisser, wenn auch noch ein ungestümes, leidenschaftliches, jeder Klugheit und Rücksicht fremdes Naturel dahin drängt. Was Wunder, wenn einen so Verblendeten zuweilen Hoheitsgefühle überkommen, wie: „Wir Goliath der Zweite, von Apollo's Gnaden Musik-Director und Autokrat zu Tripstrill, decretiren“ u. s. w.

Aus dieser kurzen Darlegung mag man die Gründe erkennen, warum es unserem Musik-Director an ästhetischer Bildung zu einem tüchtigen Orchester-Bildner und Führer fehlt. Zu solcher Bildung, wie zum praktischen A B C der Lebens-Philosophie, kommt man nicht hinterm Kamin hockend. — Schwieriger wird es, Ursachen und Gründe zu zeigen, warum es Herrn Messer auch an rhetorischer Bildung mangelt; darum schwieriger, weil von Hunderten, die sich mit Musik beschäftigen, kaum Einem das Wort bekannt ist, somit auch nicht dessen Begriff. Für jene mag es denn heissen musicalische Redekunst, gemeinhin Ausdruck im Vortrag. Wer seine Muttersprache nicht bei Erreichung der Majorennität rein, correct und mit der unendlichen Scala der Gefühls-Accente, deren sie fähig, sprechen gelernt, gelangt nicht mehr in den Besitz dieser empfehlenden Kunst. Die musicalische Redekunst aber nimmt es noch weit strenger, weil sie nur Töne, keine Worte zum Ausdruck hat. Es versteht sich, dass nur von Instrumental-Musik die Rede ist. Man höre Herrn Messer einen Satz von wenigen Tacten spielen, und man hat alsbald die Ueberzeugung, dass der allerwichtigste Theil zum sinnigen Vortrage, nämlich die Lehre von der Accentuation, die der Wort- wie Tonsprache erst Geist und Seele gibt, ihm fast fremd ist, wie dies bei den meisten Instrumentisten der Fall. Was nicht ausdrücklich geschrieben steht, ist für ihn nicht da; darum klingt eine Mozart'sche Melodie unter seiner Hand wenig anders, als eine von Bach. Da wird kein

Unterschied bemerkbar zwischen schweren und leichten Tacttheilen, imgleichen nicht zwischen Haupt- und Nebennoten, kein Accent auf den hundertfältig in aller neueren Musik erscheinenden Vorhalten, die ja, mit gebildetem Geschmack nuancirt, die schönste, zugleich pikanteste Würze abgeben; Alles geht hübsch glatt ab, sogar in breiten Zeitmaassen. Kurz, in seinem Clavierspiel bekundet sich keine Kenntniss des zum Grunde liegenden Metrums, das aber gekannt sein muss, wenn man mit verständigem Ausdruck spielen, geigen und blasen will; sonst ist man nur ein flacher, empirischer Executant, aber kein musicalischer Redner, kein Dolmetscher erhabener Conceptionen*).

Offenbar war der Unterricht, den Herr Messer in seiner Jugend genossen, nur ein schulmeisterlicher. Seine aldbaldige Bekanntschaft mit Seb. Bach an Schelble's Seite, seine Hinneigung zu diesem alten Meister — *Magistri ad exemplum* — erklären diese Erscheinungen an ihm hinreichend. Verschiedene andere Musiker in Deutschland liefern gleichfalls dieselben Beispiele, und mag sich Herr Messer trösten, dass er nicht allein dasteht. Indessen aber sind jene Anderen keine Dirigenten von Instrumental-Musik. Und dies der Incidenzpunkt, der dem Referenten, weil es sich um das vornehmste Concert-Institut zu Frankfurt am Main handelt, so wichtig schien, darum er ihm zu unumwundener Darlegung bestehender Thatsachen Grund gegeben. Ob er sich einer Vermehrung der Sympathieen dafür zu erfreuen haben wird? — Gleichviel, er ist sich bewusst, eine ihm zustehende Pflicht endlich erfüllt zu haben.

*) Wäre es nicht überflüssig, so würde ich mir erlauben, Herrn Messer zu rathen, das Capitel „Ueber Accent“ im zweiten Theile von C. Czerny's längst im Staube ruhender Clavierschule zum Gegenstande eifrigen Studiums zu machen. Es ist dies in allen mir bekannten Schulen das bestausgeführte und lehrreichste. Die anderen, von A. E. Müller bis auf Hummel und Kalkbrenner, wussten alle nichts oder nur blutwenig darüber zu sagen. Leider aber hat Czerny die vorausgehende Kenntniss der Prosodie nebst den in aller Musik zumeist anwendbaren und gebrauchten Versmaassen, als die Haupt-Agenten der Declamation in Vocal- und Instrumental-Musik, völlig ignorirt. Es fehlt demnach der Lehre vom Accent die ursprüngliche Begründung, und hat sie keinen anderen Boden als die vagen Regeln des guten Geschmacks, dem jedoch nach Clementi, Beethoven und Cherubini nicht so ist. Letzterer lag hauptsächlich darum mit Habeneck und dem Conservatoire-Orchester in beständiger Fehde, weil es ihm in seiner Musik zu wenig accentuirt hat. Da nun der grosse Meister und Director diesfalls gar nicht zufrieden zu stellen war, so unterliess man die Aufführung irgend einer seiner Ouverturen oder anderer Werke in den Concerten völlig, worüber er aber gar nicht ungehalten war. Dirigent und Orchester mussten sich nur das Compliment gefallen lassen, sie könnten nichts.

Es sollten jetzt noch Beispiele in Noten folgen, wie unser Orchester die Cantilene, den Probirstein der erhaltenen Ausbildung, phrasirt und accentuirt — in der Sinfonie, wie häufig auch in der Oper —; ich habe jedoch schon zu viel Raum in Anspruch genommen, deshalb ist es rathsam, bei einer anderen Gelegenheit darauf zu kommen. Es ist dies ein klägliches *Punctum miseriae*, auf das man in fast allen deutschen Orchestern zu stossen gefasst sein muss. Herr Liszt hatte Recht, vollauf Recht, als er in dem bekannten Briefe im vorigen Jahre dieses *Punctum* apostrophirte. Hätte er es nur weniger bombastisch gethan, er wäre vielleicht nicht mit Hohn belohnt worden. Wer mit dem pariser Maasstabe die Leistungen der Herren Musik-Directoren und ihrer Orchester zu ermessen wagt, sticht in ein Wespennest und mag zusehen, wie er davon kommt. Sie wollen nicht mit fremden, wengleich den allerbesten, Maasstäben gemessen sein, nur mit ihrem eigenen, denn dieser ist der beste. Keine Regel ohne Ausnahme.

Schliesslich erlaubt sich Referent, zu besserem Verständniss des Gegenwärtigen auf die vorstehend angezogene Correspondenz aus Düsseldorf in Nr. 43 d. Bl. hinzuweisen, die für viele andere Orte geschrieben ist. Insbesondere verweist er auf die inhaltschweren Standreden eines in weiten Kreisen hochgeehrten Mannes an das Directorium der leipziger Gewandhaus-Concerte, zu lesen in den Grenzboten vom 5. Mai und 29. September d. J. Sämmtliche Musik-Directoren und Concert-Vorstände sollten jene kostbaren Belehrungen unter Glas legen und sie sich recht oft zu Gemüth führen, denn — faul ist es nicht nur in Dänemark und im leipziger Gewandhaus, auch anderwärts, mag es gleichwohl äusserlich schimmern und glänzen.

Anton Schindler.

Siegfried Saloman.

Wenn die Dänen in politischer Beziehung auch gar zu gern auf einer besonderen Nationalität bestehen und das Germanische bei sich nicht aufkommen lassen wollen, so können sie doch in der Kunst sich nicht eben so abtrennen und offenbaren durch ihre Leistungen in derselben, dass es schwer, wo nicht unmöglich ist, den geistigen Zusammenhang zwischen Stamm und Zweig zu verläugnen. Wir brauchen in der Dichtkunst nur Oehlenschläger zu nennen, um dies zu bekräftigen, und in der Musik sehen wir dieselbe Erscheinung bei den dänischen Componisten unserer Zeit, z. B. bei Niels Gade und Siegfried Saloman.

Saloman erregte schon in frühen Jahren Aufsehen durch seine ausgezeichneten musicalischen Anlagen, so dass der König von Dänemark ihm ein dreijähriges Stipendium bewilligte, um in Deutschland seine künstlerischen Studien zu vollenden. Er ging nach Dessau, studierte dort unter Friedrich Schneider Theorie und Composition und hielt sich darauf auch einige Zeit in Dresden auf, wo der Umgang und der Unterricht des berühmten Violinspielers Lipinski bedeutenden Einfluss auf seine praktische Ausbildung hatte.

Nach seinem Vaterlande zurückgekehrt, richtete er sein eifrigstes Streben darauf, die Erwartungen, welche sein Talent erregt hatte, durch ein grösseres Werk zu rechtfertigen, und er begann die Composition einer Oper. Er wählte dazu ein Textbuch, welches einen vaterländischen Stoff behandelte, eine glänzende Episode aus der Geschichte der dänischen Seemacht, und im Jahre 1844 wurde „Tordenskjold oder die Seeschlacht in Dynekilen“ auf dem königlichen Theater gegeben und erhielt einen vollständigen Erfolg. Wir kennen in Deutschland nur die Overture, welche in Leipzig in Druck erschienen ist; sie macht, auch abgesehen von der Oper, als Concertstück Wirkung, enthält gut erfundene Motive und bekundet das tüchtige musicalische Wissen des damals noch sehr jungen Componisten. In den glänzenden Schluss scheint ein dänisches Nationallied verwebt zu sein.

Nachdem Saloman auch eine komische Oper: „Die Herzensprobe“, auf die Bühne gebracht, welche in Kopenhagen ebenfalls gefiel, schrieb er sein drittes dramatisches Werk: „Das Diamantkreuz“, welches nicht nur in seiner Heimat grosses Glück machte, sondern seinen Ruf auch weit über die Grenzen derselben trug und in ganz Deutschland verbreitete.

Diese Oper gehört zu derjenigen Gattung der komischen Oper, welche auch ernstere Stimmungen und Situationen nicht ausschliesst. Die Handlung spielt in der Schweiz, wesshalb die Overture eine Localfarbe hat, welche besonders in der Introduction derselben recht gelungen dargestellt ist. Der Knoten wird durch ein Diamantkreuz geschürzt, welches einem russischen Grossen, der ein Kind verloren hat, aber nicht einmal weiss, ob es eine Tochter oder ein Sohn gewesen, wieder zu dem Verlorenen verhilft. Die Verwicklungen entstehen dadurch, dass erst eine liebenswürdige Seiltänzerin Zephyrine, dann ihr leidenschaftlicher Geliebter Baduto durch den zufälligen Fund des Diamantkreuzes bei jener, die es aber von diesem bekommen hat, für Kinder des Russen gehalten werden, bis sich der wahre Eigenthümer in der Person eines Hauptmanns her-

ausstellt, welcher aber, was für die Wirkung des Ganzen zu bedauern ist, die am wenigsten interessirende Person von allen ist. Trotz dieser schwachen Entwicklung liefert das Buch durch das Auftreten einer Seiltänzer-Gesellschaft, an deren Spitze eine mit Humor (besonders von Seiten des Componisten) behandelte komische Figur als Director steht, dann durch die Hauptrollen der Zephyrine und des Baduto Gelegenheit zur musicalischen Charakteristik und führt auch interessante Situationen herbei.

Die Musik ist nach dem einstimmigen Urtheile der musicalischen Presse von Berlin, Leipzig u. s. w. von weit grösserer Bedeutung als das Gedicht, so dass der Beifall, den sie auf den grössten Bühnen Deutschlands gefunden, um so mehr für den inneren Werth derselben zeugt, als sie nicht durch äussere Mittel und auch nicht durch ein vorzügliches Textbuch gehoben wird. Die Oper wurde ebenfalls zuerst in Kopenhagen gegeben, dann aber (in den Jahren 1849 und 1850) in Berlin, Leipzig, Dresden, Weimar, Stuttgart, München, Hamburg u. s. w. Bei der ersten Aufführung in Leipzig (im December 1849) wurde der Componist zwei Mal gerufen, und in den dortigen musicalischen Blättern spricht sich die Kritik sehr ehrenvoll für denselben aus. „Der Componist“, heisst es in einem derselben, „entwickelt nicht nur Originalität in Melodie, Harmonie und Rhythmus und eine vortreffliche Handhabung des Materials, sondern auch eine überraschende Gewandtheit in der Form. Neben vielen vorzüglichen Musikstücken finden wir kein einziges, das ohne künstlerische Bedeutung wäre.“

Während dieses Werk die Runde durch Deutschland machte und den Ruf des Componisten begründete, ehrten den skandinavischen Tonsetzer die königliche Akademie der Künste zu Stockholm durch die Ernennung zum Ehren-Mitgliede und der König von Dänemark durch Verleihung des Danebrog-Ordens. — Eine spätere einactige Oper: „Das Corps der Rache“, ist, so viel wir wissen, bis jetzt nur in Weimar einige Male gegeben worden.

Im Jahre 1850 vermählte sich Saloman mit der berühmten schwedischen Sängerin Fräulein Henriette Nissen. Das Künstlerpaar trat darauf eine grosse Kunstreise an, auf welcher es den Bewohnern des Nordens die Blüthen des Südens brachte. Durch Schweden und Finnland gingen sie nach Petersburg, durchzogen ganz Russland, selbst bis an die Grenzen von Asien, machten einen längeren und hochgefeierten Aufenthalt in Moskau, besuchten dann Odessa und von da aus auch Konstantinopel. Den letzten Sommer brachten sie in Baden-Baden am Rheine

zu, und diesem Umstande verdanken wir die gegenwärtige Anwesenheit des berühmten Künstlerpaares in Köln.

Aus Barmen.

Unser Musikleben gestaltet sich diesen Winter grösser als sonst und wird einerseits durch die Thätigkeit und das bedeutende Talent unseres städtischen Musik-Directors, des Herrn C. Reinecke, anderentheils durch die Theilnahme des Publicums, welche in Folge dessen stets lebhafter wird, gehoben. Wir haben Abonnements-Concerte im grossen Saale der Concordia unter Reinecke's Leitung, Soireen für Kammermusik, gegeben von den Herren Reinecke, J. Langenbach, L. Posse und Jäger, und ausserdem noch Sonntags-Matinee'n vor einem eingeladenen Publicum am Hause des Herrn Musik-Directors. Dadurch wird denn besonders auch der Sinn und das Interesse für Instrumental-Musik mehr geweckt und genährt, als dies früher der Fall sein konnte, wie denn überhaupt der Dilettantismus sich gewöhnlich vorzugsweise an Vocalmusik betheiliget.

Unser erstes Concert, am 28. October, hatte ein recht schönes Programm; ich setze es Ihnen her, weil Sie daraus schon ersehen können, welche Bahn wir einschlagen: 1) Gluck, Overture zur Iphigenie in Aulis; 2) Gade, Frühlings-Phantasie für vier Singstimmen, Orchester und Pianoforte; 3) Mendelssohn, Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium Christus. 4) Im zweiten Theile: Beethoven's *Sinfonia Eroica*.

Die schwierigste Aufgabe war jedenfalls die Beethoven'sche Sinfonie, und wir müssen gestehen, dass wir die Aufführung dieses erhabenen Meisterwerkes gleich im ersten Concerte für etwas gewagt hielten. Um so freudiger wurden wir durch die vortreffliche Ausführung überrascht, an welcher, einige kleine Anstösse in Blas-Instrumenten ausgenommen, nichts zu tadeln war. Man sah deutlich, dass alle Mitwirkenden mit wahrer Lust und Liebe spielten, und dass ihnen der Dirigent eine grosse Zuversicht und Sicherheit eingeflösst hatte. Die übrigen Sachen gingen auch ganz gut, besonders befriedigten die Chöre, welche sehr tüchtig einstudirt waren. Die Clavier-Partie in der Gade'schen Frühlings-Phantasie füllte Herr Franz Schmitz ganz gut aus, wie auch die Solisten das Ihrige zum Gelingen des Ganzen rühmlichst beitrugen. Es waltete überhaupt ein Glückstern über dem Concert, was wir als gute Vorbedeutung für die künftigen annehmen. Nur um Eines müssen wir die Direction bitten: um pünktliches Anfangen; alle Verhältnisse, welche eine so auffallende Zögerung veranlassen können, muss man zu beseitigen suchen. Das Publicum spendete lebhaften Beifall und folgte den Aufführungen mit lobenswerther Aufmerksamkeit.

Die erste Soiree für Kammermusik brachte uns am 9. November ein Streich-Quartett von Mozart (*B-dur*, $\frac{6}{8}$), das Clavier-Trio Nr. 1 (*Es-dur*) von Beethoven, eine Sonate für Pianoforte von J. Haydn und das Clavier-Trio Nr. 1 von Mendelssohn. — In der letzten Sonntags-Matinee hörten wir einen vortrefflichen Vortrag zweier Meisterwerke für Clavier, die Sonate Op. 110 von Beethoven und die *D-moll*-Sonate von C. M. v. Weber durch Herrn C. Reinecke.

— 8 —

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die französische Opern-Gesellschaft aus Antwerpen hat hier nur Eine Vorstellung gegeben und uns wegen Mangels an Theilnahme von Seiten des Publicums wieder verlassen, ohne einen zweiten Versuch, sich Sympathieen zu gewinnen, zu machen. Es thut uns leid; denn die Gesellschaft war keineswegs so schlecht, dass man es nicht hätte im Theater aushalten können. Thatsache ist freilich, dass die Logen fast alle nach dem zweiten Acte von

Thomas' *Le Songe d'une nuit d'été* leer wurden, woran jedoch mehr das unsinnige Libretto und die Kälte im Theater schuld waren, als die Musik, welche trotz der vorherrschenden Tanz-Rhythmen und den vielen alten Bekannten aus allen Gegenden der ernsten und komischen Oper einige recht hübsche Stücke enthält. Unsere deutsche Oper macht dagegen in Antwerpen, den belgischen und vlaemischen Blättern nach, Furore, und die dortige Kritik erkennt hier und da Vorzüge an ihr, welche uns bis jetzt verborgen geblieben sind.

In einem Privat-Cirkel hatten wir Gelegenheit, eine junge Künstlerin, Fräulein Antonia Will, welche vier Jahre lang ihre Gesang-Studien in Paris gemacht hat und gegenwärtig ihre hiesigen Verwandten besucht, um dann in Stuttgart Gastrollen zu geben und ein Engagement bei der italiänischen Oper in Wien und demnächst in Mailand anzutreten, zu hören. Fräul. Will besitzt eine schöne Stimme vom Umfange von $2\frac{1}{2}$ Octave, deren tiefes Brust-Register (bis *f*) an Johanna Wagner erinnert, und sie versteht zu singen. Wir hoffen, sie in einigen Rollen auf dem Stadttheater zu hören.

Kassel. Bott's Oper „Der Unbekannte“ ist bereits sieben Mal bei stets vollem Hause und immer mit grossem Beifall gegeben worden.

Der Componist F. Dupont, früher in Rotterdam, dirigirt gegenwärtig das Opern-Orchester in Halle.

Der als Lieder-Componist vortheilhaft bekannte Hauser in München, Sohn des Directors des dortigen Conservatoriums, ist mit der Composition einer Oper beschäftigt, zu welcher ihm Geibel das Buch geliefert hat.

Brüssel. De Beriot war kürzlich wieder hier; sein Augenübel hat leider so zugenommen, dass er beinahe völlig blind ist. Trotzdem hat ihn seine gute Laune nicht verlassen. *Vieux temps* wird wahrscheinlich diesen Winter hier bleiben.

Paris. Die Cruvelli ist wieder hier; sie war durch ihren Aufenthalt in England sehr angegriffen, bedurfte der Ruhe, konnte allerdings um Urlaub bitten, zog aber vor, ihn sich zu nehmen. Alle Telegraphen spielten, nur nach Venedig drang kein Aviso, und gerade dort spazirte sie ruhig auf dem Lido. Borlacchi, der Impresario der Scala in Mailand, will eben, einen Contract von 50,000 Francs für die Carnevalszeit in der Tasche, in den Eisenbahn-Wagen steigen, als auf dem Bahnhofe die Rückreise der schönen Sängerin nach Paris signalisirt wird. Sonntag den 5. November trifft sie wirklich dort ein und wundert sich über den Rumor, den ihre Spazirfahrt verursacht hat!

Ankündigungen.

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. Post-Anstalten 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.