

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 1.

KÖLN, 3. Januar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Die allgemeine Biographie der Tonkünstler von Fétis. — Karl Franz Gounod (Biographie). — Prolog zum Concerte am Cäcilien-Tage, den 22. November 1862, in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Zweite Soiree für Kammermusik — Berlin, Orchester-Stimmung, Pianoforte-Niederlage, Theodor Kullack † — Darmstadt, „Die Königin von Saba“ — Oldenburg, „Gideon“, Oratorium von L. Meinardus — Wien, Theater an der Wien, Capellmeister Otto Dessoff).

Die Niederrheinische Musik-Zeitung,

herausgegeben von Prof. L. Bischoff, wird auch in ihrem **elften Jahrgange, 1863**, die bisherige Tendenz und den gleichen Umfang beibehalten. Als Organ für kritische Besprechungen, als Archiv für tagesgeschichtliche Mittheilungen und historische Rückblicke wird unsere Zeitung fortfahren, dem Künstler wie dem Kunstfreunde das Streben und Schaffen auf dem umfassenden Gebiete musicalischen Lebens zu vermitteln.

Wir laden zum Abonnement auf den Jahrgang 1863 hiermit ein und bemerken, dass der Preis für ein Semester,

durch den Buch- und Musicalienhandel bezogen, 2 Thlr., durch die königlich preussischen Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. beträgt.

Directe Zusendungen unter Kreuzband von Seiten der Verlagshandlung werden nach Verhältniss des Porto's höher berechnet.

**M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung
in Köln.**

Die allgemeine Biographie der Tonkünstler von Fétis.

Seit dem Jahre 1860 erscheint die zweite Ausgabe der *Biographie universelle des Musiciens* von J. Fétis. Wenn die bedeutende Vermehrung des Werkes, die besernde Hand, welche an alle Artikel gelegt ist, und die

vollständige Umschmelzung sehr vieler Biographien mit jedem neuen Bande die Bewunderung des enormen Fleisses und unendlich vielseitigen Wissens des Verfassers vermehren, so erregt die beispiellose Arbeitskraft, welche die rasche Aufeinanderfolge der Bände möglich macht, um so mehr Erstaunen, wenn man die umfassende anderweitige schriftstellerische, musicalische und amtliche Thätigkeit des unermüdlichen Mannes bedenkt und erfährt, dass ihm allein die Correctur der Biographie täglich acht Stunden wegnimmt! Freilich hat ihm der Himmel eine vortreffliche Gesundheit verliehen und eine in so hohem Alter höchst seltene Geistesfrische. Beklagt doch der rastlos thätige Achtundsiebzigjährige (am 25. März d. J. wird er 79 Jahre alt) nur die Unzuverlässigkeit seines Gedächtnisses, das ihm sonst so treu war; aber er thut das auf so gemüthliche Weise, dass man wohl sieht, dass dies die einzige Altersschwäche ist, die sich bis jetzt bei ihm eingefunden hat. „Die Kritik meines biographischen Werkes“ — sagt er — „heftet sich manchmal an Kleinigkeiten, auf welche ich, offen gestanden, keinen grossen Werth lege. Niemand kann mehr als ich von dem Wunsche be-seelt sein, in allem Thatsächlichen so wahr und genau wie möglich zu sein, denn das ist die Pflicht eines Historikers; allein wenn ich mich in irgend einem Datum irre, wenn ich Andreas, statt Michel, oder Michel, statt Andreas setze, wenn mein Gedächtniss, das mich sonst selten im Stich liess, mich jetzt bei einigen weniger wichtigen Umständen täuscht oder verlässt, so gestehe ich unumwunden, dass ich nicht geneigt bin, darüber in Verzweiflung zu gerathen.“ — Und wer hätte wohl mehr Recht, so zu sprechen, als der Mann, von dessen Pflichtgefühl und Gewissenhaftigkeit in Selbstforschung und Selbsteinsicht so zahlreiche Beweise vorliegen! Oder will man es ihm zum Vorwurf machen, dass er alles, was er von Musik und Werken über Musik selbst gelesen, gehört und studirt hat, auch selbstständig beurtheilt? Unterscheidet dies nicht gerade

die geistvolle Arbeit von der geistlosen Compilation? Ist nicht die Selbstständigkeit des Urtheils Folge und Beweis eines wirklichen Quellen-Studiums?

Man sagt häufig, ein so umfassendes Werk wie ein Lexikon der Tonkünstler erfordere die Betheiligung Mehrerer. Das ist eine Ansicht, die man von den Encyklopädieen und Conversations- und Zeitungs-Dictionairen hernimmt, die als Magazin des verschiedenartigsten menschlichen Wissens auch eben so verschiedene Arbeiter erfordern, um sie mit den heterogensten Stoffen zu füllen. Allein bei einem Werke über eine bestimmte Kunst und deren Geschichte dürfte die Theilung der Arbeit die Einheit und den Charakter des Ganzen zerstören, sobald es darin auf mehr ankommt, als auf blosse Nomenclatur und nackte Thatsachen.

Aber, wirft man ein, von Einem kann man auch nur ein einseitiges Urtheil erwarten, und das ist ein Unglück für die Leser und besonders für die Kunstschüler. Man betrachte jedoch nur die Sache sogleich vom praktischen Gesichtspunkte aus und frage sich, ob über die musicalischen Schöpfungen von drei Jahrhunderten das begründete Urtheil eines einzelnen Mannes nicht willkommener sein muss und am Ende selbst durch seine Mängel oder Irrthümer belehrender, als die verschiedenartigsten Ansichten, Meinungen, Theorieen und Systeme Vieler, die nur theils individuel, meist aber abhängig von Schule oder gar von Mode und Coterie sind? Durch ein solches Arbeiten Vieler an einem kunstgeschichtlichen Werke würde nicht ein Zusammen, sondern ein Durcheinander entstehen, ein buntes Stückwerk von Gegensätzen, eine Sammlung von dem Ungleichartigsten — wie wir es in Deutschland in Schilling's Lexikon der Tonkunst ja schon vor Augen haben, welches einzelne vortreffliche Aufsätze unter einer Menge von trivialen und urtheilslosen Schreibereien enthält. Wir können also nur in Bezug auf die Herbeischaffung des so zu sagen rohen Materials ein Zusammenarbeiten oder richtiger ein Zusammentragen billigen und wünschen, und dazu kann und müsste eigentlich Jeder, dem Gelegenheit und Geschick dazu gegeben, mitwirken. Aber die geistige charakteristische Einheit des Ganzen kann nicht eine blosse Redaction, sondern nur die wirkliche Ausarbeitung eines Einzigen herstellen.

Fétis läugnet bekanntlich den Fortschritt der Kunst, so wie ihn die neuere Schule versteht. Es fällt ihm natürlich nicht ein, die fortschreitende Entwicklung der Kunst z. B. vom Volksliede bis zu Franz Schubert, vom Luther'schen Choral bis zur Passion und dem Oratorium, von Carissimi bis Mozart, von Scarlatti und Ph. E. Bach bis Beethoven zu läugnen. Aber den Fortschritt der Kunst von Generation zu Generation des Menschengeschlechtes, den

Fortschritt ins Unendliche, den der Kreislauf der Jahre *eo ipso* mit sich bringe und durch den die Kunst in ihren Erzeugnissen stets auf gleicher Höhe mit den Resultaten der Wissenschaft u. s. w. bliebe, diesen Fortschritt läugnet er mit Recht. Denn dieser setzt die immer grössere Vollkommenheit der Kunstwerke voraus, was wiederum nichts Anderes heisst, als die immer grössere Begabung der gegenwärtigen und zukünftigen Schöpfer derselben im Vergleich zu den früheren, mithin die Erscheinung stets grösserer Genies auf dem Gebiete der Kunst, als diejenigen waren, die man bisher bewunderte. Dass man mit diesem Glauben zum Absurden gelangt, zeigt die Erfahrung, die unerbittliche und unbestechliche Gegnerin aller Hirngespinnste, nicht nur in der Musik, sondern in allen schönen Künsten. Es kann also nur verderblich wirken, wenn in der Geschichte der Kunst durch ähnliche Glaubensbekenntnisse und darauf gebaute Orakelsprüche eine allgemeine Verwirrung der Begriffe und Urtheile über die Tonkunst herbeigeführt wird, indem nicht Jeder, namentlich nicht das jüngere Geschlecht, gleich im Stande ist, die Consequenzen aus jener merkwürdigen Fortschritts-Logik zu ziehen. Freilich hat es für die Sache selbst keine grosse Gefahr, wenn ein Musik-Historiker z. B. Wagner und Liszt auf die Spitze der Fortschritts-Pyramide stellt, ohne zu bemerken, dass die Verjüngung beim Kegel äqual Verdünnung und Schmälerung ist und also die da oben gegen die breiten Schultern der Riesen, welche die Grundlage bilden und sie tragen, wie Pygmäen erscheinen; es ist auch nicht wahrscheinlich, dass, weil derselbe Historiker sie „Gründer der neuen Aera“ und „Bahnbrecher“ nennt, die Welt sie deshalb als solche betrachte und verehere, womit ihre Begabung übrigens gar nicht geläugnet werden soll. Aber dennoch heissen wir immer ein historisches Werk über Kunst, dessen Verfasser, wie Fétis, seine theoretischen und ästhetischen Grundsätze aus den Meisterwerken der classischen Periode und den Principien einer gesunden Kunst-Philosophie abstrahirt hat, gar sehr willkommen. Nur auf diesem Wege — wenn auch Fétis selbst auf demselben sich zu einigen, jedoch sehr einzeln stehenden Ungerechtigkeiten z. B. gegen die letzten Werke Beethoven's verleiten lässt — kann man gewissen Tendenzen der grossen Menge entgegen treten, die eine Zeit lang, wie das schon oft da gewesen ist, das Gewöhnliche, welches in mehr oder weniger auffallende Formen gekleidet ist, für das wirklich Schöne nimmt, weil die Mode oder der Zeitgeist ihm einen momentanen Werth verleihen. Dass diesem Einflusse auch talentvolle, ja, zuweilen selbst hochbegabte Tonkünstler nicht immer widerstehen, dass sie ihre Meisterschaft im Formellen, im Handwerk, die bei Manchem von den Koryphäen der neuen

Richtung fehlt, und eben so ihre Herrschaft über alle Hülfsmittel der Harmonie und Instrumentirung missbrauchen, um einem Ideal des Schönen nachzustreben, welches sie im guten Glauben für ein wirkliches halten — das lässt sich nicht läugnen, und Fétis macht darüber sehr richtige Bemerkungen, die *mutatis mutandis* eben so gut für Deutschland als für Frankreich gelten können.

„Die Entwicklung des musicalischen Gedankens in einem Werke“, sagt er unter Anderem, „ist, wenn sie in gewissen Gränzen bleibt, ohne Zweifel eine Bedingung des musicalisch Schönen: allein wenn man sie über die Gebühr ausdehnt und dem natürlichen Flusse immer neue Hindernisse entgegenthürmt, Incidenz auf Incidenz, Vorhalt auf Vorhalt häuft, so verliert man über den Abschweifungen den Kern des ersten Gedankens, und der Verstand ermüdet, während der Phantasie nichts geboten wird, um die Spannung der Theilnahme in Kraft zu halten. Die Gewalt des Grossartigen bei Händel, Glück, Beethoven ist wunderbar und herrlich: aber die Uebertreibung desselben ins Maasslose, zumal durch äussere Klangmittel, bei neueren Productionen ist nicht Fortschritt, sondern Verfall. Die Modulation, auch die überraschende und frappante, ist ein offenbarer Reichthum des neueren Ton-Systems, und Mozart, dieser vollkommene Musiker, den man immer und immer anführen muss, wenn man Beispiele des Schönen geben will, verdankt ihr wunderbare Wirkungen: aber bis zum Uebermaass verbraucht, jeden Augenblick angewendet, um die Armuth der melodischen Gedanken zu verhüllen, wird sie monoton und ist ebenfalls ein Zeichen des Sinkens der Kunst und des Mangels an Genie. Die Klangfarben der Instrumente unseres jetzigen Orchesters sind eine wahre Eroberung der neueren Musik, sie beweisen den Fortschritt im Material und in den Mitteln. Gewiss ist nichts bezaubernder, als die Ausführung eines schönen Gedankens durch geschmackvolle Instrumentirung, durch charakteristische Nuancen und Varietäten der eigenthümlichen Klangarten: aber die Anwendung aller Instrumente zusammen von vorn herein, die alsdann nur durch Lärm und krachendes Geschmetter mögliche Steigerung, die Ueberladung der einfachsten Motive mit materiellen Tonmassen, von der Erdrückung des Gesanges durch das Orchester zu schweigen, das ist Betäubung, nicht Wohllaut, das ist Verfall, nicht Fortschritt.“ —

Vergessen nicht viele der talentvollsten und strebsamsten Musiker heutzutage, dass das Einfache auch schön, vielleicht das Schönste ist? Fallen sie nicht aus Furcht vor dem Gewöhnlichen, vor dem Dagewesenen ins Barokke, Wunderliche, Ungeheuerliche? Sieht man ihren Arbeiten nicht an, dass sie wahrhaft bange sind vor rhythmischen

Cadenzen, vor Schlüssen und Ruhepunkten, die ihnen zu natürlich und eben desswegen nicht neu genug sind? Kaum hat sie ein glücklicher Moment der Erfindung und Phantasie auf einen ebenen Weg durch duftende Blumen und blühende Sträucher geführt, so werfen sie plötzlich Dissonanzen, Vorhalte oder Synkopen als Steine und Blöcke auf den glatten Pfad, damit der Wanderer darüber stolpere und in seinem geistigen Schwärmen für das Schöne zur rechten Zeit daran erinnert werde, dass er aus Haut und Knochen, Muskeln und Nerven zusammengesetzt ist.

Wir haben schon viele Jahre lang über die falsche Lehre vom Fortschritt geklagt und werden in diesem Jahre 1863 auch noch oft darauf zurückkommen müssen; dennoch geben wir die Hoffnung nicht auf, dass Alles seine Zeit habe, und dass nach dem Heisshunger die Ueber-sättigung, nach dem Taumel die Ernüchterung kommen werde, dass die Tonkunst durch die Kraft ihrer ureigenen Schönheit die irdischen Fesseln abstreifen und als himmlische sich aus dem Dunst neu verklärt erheben werde. Zwar sind unsere Zustände, der Materialismus der Zeit, die Verflachung der Charaktere, die Zerstreungssucht einem solchen Aufschwunge der Kunst, des Gemüthes und der edleren Gefühle nicht günstig: die Menschen haben zu viel mit allem Anderen zu thun, als dass die Freude des Herzens an Poesie und Musik noch bei ihnen aufkommen könnte. Aber wenn nur die Künstler wieder in das Heiligthum des inneren Menschen zurückkehren, aus der Seele zur Seele sprechen, nicht mit raffinirter Speculation nur die Nerven reizen, packen, erschüttern wollen, dann können wir getrost mit dem Dichter sagen:

Du kannst zwar heut

Und manche Zeit

Dem Feinde viel erlauben.

Die Flamme reinigt sich vom Rauch,

So reinig' unsern Glauben —

unsern Glauben an die Kunst und ihre unsterbliche Schönheit.

Doch kehren wir zu Fétis' biographischem und bibliographischem Werke zurück: die obige Herzensergiessung möge die Neujahrs-Nummer entschuldigen. Uebrigens wollen wir derjenigen wegen, welche nur mit Parteisucht lesen und stets bereit sind, durch Generalisirung oder auch Sinnverdrehung auf den Unverstand der Menge und die Leidenschaft der Sectirer zu speculiren, indem sie mit banalen Schlagwörtern der Coterie, als da sind: Reaction, Zopf u. dgl., statt logischer Gründe gegen uns zu Felde ziehen — dieser Leute wegen wollen wir bemerken, dass, was sich bei Vernünftigen von selbst versteht, nur der Fortschritt der Kunst in ihren Erzeugnissen, der Fortschritt der genialen Schöpfung geläugnet wird, während Niemand

den Fortschritt der Wissenschaft der Kunst in ihrem ganzen Umfange von Theorie, Methode, Geschichte u. s. w., so wie der Vervollkommnung der Mittel zum Ausdruck und der artistischen Technik verkennen will.

Es liegen uns jetzt vier Bände des Werkes von Fétis vor. Sie umfassen die Buchstaben *A* bis *Kazynski*; der fünfte Band wird den Rest von *K* und den Buchstaben *L* enthalten. Bedenkt man den Umfang des bereits gelieferten Manuscripts und die Arbeit, welche die Herstellung durch den Druck verlangt, so muss man anerkennen, dass das Werk durch die Thätigkeit des Verfassers und des Verlegers — Firma *Didot Frères fils & Comp.* in Paris — weit schneller vorschreitet, als dies je bei ähnlichen Unternehmungen der Fall gewesen. Denn der I. Band enthält $2\frac{1}{4}$ Bogen Vorrede und 30 Bogen Text: *Aaron — Bohrer*; der II. Band $30\frac{1}{4}$ Bogen: *Boieldieu — Derossi*; der III. Band 30 Bogen: *Désargus — Giardini*; der IV. Band $30\frac{3}{4}$ Bogen: *Gibbons — Kazynski*. Zusammen 1970 Seiten in Gross-Octav, jede Seite in zwei Spalten scharfen, nicht zu kleinen und weit durchschossenen Druckes auf starkem, glänzend weissem Papier — man kann sagen: eine Pracht-Ausgabe. Die deutschen Tonkünstler-Lexica sind — mit Ausnahme des alten Gerber — wahre Satiren auf den gerühmten deutschen Fleiss im Vergleich zu dem biographischen und bibliographischen Inhalt des Werkes von Fétis; denn der letztere, die Verzeichnisse der Werke der Componisten, ist ein besonders wichtiger und nützlicher Theil des Buches. Während der belgische Biograph der Familie Bach 24 Seiten (48 Spalten) widmet, thut sie das „Universal-Lexikon der Tonkunst“ von Ed. Bernsdorf auf sechs Seiten ab! Fétis führt 29 Musiker des Namens Bach auf, der deutsche Lexikograph kennt nur neun von seinen Landsleuten desselben Namens. Bei jenem nimmt Johann Sebastian über 26 Spalten ein, bei diesem 2 Seiten und 6 Zeilen. Das Verzeichniss seiner gedruckten Werke füllt dortin sechs Rubriken 12 Spalten nebst 4 Spalten über dessen Manuscripte; dagegen macht Ed. Bernsdorf die ganze Sache mit folgenden, den Geist des ganzen Buches charakterisirenden Zeilen ab: „Seine Werke, deren er auch viele selbst in Kupfer ätzte (!), sind zahllos; Vieles davon ist noch ungedruckt, und es ist hier zu erwähnen, dass sich in Leipzig seit einigen Jahren eine Bach-Gesellschaft gebildet hat, die seine Werke in möglichster Vollständigkeit und Correctheit herauszugeben beabsichtigt und auch schon fünf starke Bände in splendoridester Ausstattung in die Welt geschickt hat.“ *Voilà tout!* — Was soll nun eigentlich solch ein Buch in der Welt? Kann der Erfolg ein anderer sein, als das oberflächlichste Geschwätz über Musik und Musiker zu begünstigen und noch weiter verbreiten zu helfen, als es leider

schon verbreitet ist? — Der ganze Buchstabe *B* füllt bei Fétis 435 Seiten, in dem neuesten deutschen Musik-Lexikon 166 Seiten. Freilich enthält dieses letztere auch noch eine Menge nichtbiographischer Artikel und Artikelchen, es soll eine Art von musicalischer Encyclopädie bilden; allein der Vorrede von Schladenbach gemäss sollte das Werk „theoretisch und praktisch, ästhetisch und historisch das ganze Gebiet der Tonkunst umfassen“ und „namentlich in seinem historischen Theile nach einer relativen Vollständigkeit mit Vermeidung lexicalischer Trockenheit streben“. Dieser Vorsatz ist aber selbst da, wo es gar nicht an guten Quellen fehlte, zu keinerlei Befriedigung ausgeführt. Gäbe nun noch ein so flüchtig und mangelhaft gefertigtes Buch die besonderen Quellen an, aus denen der Leser je nach Bedürfniss und Neigung sich weiter belehren könnte, so wäre das doch wenigstens etwas: aber auch dies geschieht nirgend, während Fétis diesem Nachweise ganz besondere Rücksicht widmet.

Als Probe der Behandlung der Biographien von Zeitgenossen und der Beurtheilung ihrer Werke lassen wir den Artikel über Gounod folgen, der ja jetzt auch bei uns ein allgemeineres Interesse durch seinen „Faust“ erregt hat.

Karl Franz Gounod.

Dieser Componist ist in Paris am 17. Juni 1818 geboren, hat von Halévy auf dem Conservatorium in den Jahren 1836 — 1838 Unterricht im Contrapunkt erhalten und praktische Compositions-Studien unter Lesueur und Paer gemacht. Im Jahre 1837 erhielt er bei der Preisbewerbung im Institut einen zweiten und 1839 für die Composition der Cantate „Fernand“ den ersten Preis. Da ihm dieser ein Stipendium vom Staate einbrachte, so ging er nach Rom und widmete sich dort vorzugsweise dem Studium der Kirchenmusik. Im Jahre 1843 war er in Wien und liess dort eine vierstimmige Messe *a capella* im Stile von Palestrina in der Karlskirche aufführen.

Nach Paris zurückgekehrt, erhielt er die Direction der geistlichen Musik in der Kirche der *Missions étrangères*, und es hatte den Anschein, als wollte er in den geistlichen Stand treten, da er schon dessen Kleid trug. Bis 1851 herrschte Schweigen in der musicalischen Welt über Gounod, sowohl was seine Person als seine Arbeiten betraf; nur die *Gazette Musicale* von Paris hatte angezeigt, dass er die Weihen erhalten. Auf einmal ging den musicalischen Kreisen gleichsam eine Offenbarung auf durch einen Artikel im „Athenäum“ von London, welcher damals Herrn Viardot, dem Gemahl der berühmten Sängerin und rühmlich bekannten artistischen Schriftsteller, zugeschrieben wurde. Man berichtete darin über ein Concert in St. Martins Hall, in welchem vier Compositionen von Gounod

aufgeführt worden waren. Es hiess darin unter Anderem: „Diese Musik erinnert uns weder in der Form, noch in der Melodie, noch in der Harmonie an einen anderen Componisten der Vorzeit, noch der neueren Schule; sie ist nicht neu, wenn man unter neu seltsam und barock versteht; nicht alt, wenn alt so viel als steif ist, wenn es genügt, ein dürres Gerüst aufzurichten, hinter welchem sich kein schöner Bau erhebt; sie ist das Werk eines vollendeten Künstlers, die Poesie eines neuen Dichters“ u. s. w.

„Nicht aus dem grossen und tiefen Eindruck, den die Musik offenbar machte, nicht aus der Aufnahme, die sie fand, sondern aus ihr selbst prophezeien wir Herrn Gounod eine ungewöhnliche Laufbahn, denn wenn in seinen Werken kein wahres und neues Genie ist, so muss ich das ABC der Kunst und der Kritik noch einmal vornehmen.“

Dieser Artikel, von der *Gazette Musicale* in Paris abgedruckt (in ihrer Nummer vom 26. Januar 1851), machte um so mehr Aufsehen, als „Sappho“, das erste dramatische Werk Gounod's, gerade an der Oper studirt wurde und nächstens aufgeführt werden sollte. Die Aufmerksamkeit des Publicums war so lebhaft angeregt, als der Componist nur wünschen konnte, als sein Werk zum ersten Male am 16. April desselben Jahres in Scene ging. Der Erfolg entsprach den Erwartungen seiner Freunde nicht, und zwar aus mehreren Ursachen, deren triftigste der schlecht gemachte Text, der Mangel an Einheit, Logik der Gedanken und kunstgemäsem Periodenbau in der Partitur waren. Indessen trotz der übermässigen Längen in den Recitativen, der gar zu eigensinnigen Präntion, die Formen, die durch das Genie der Meister geheiligt sind, zu meiden, und der Unerfahrenheit in der Bühnenkenntniss wehte doch in dieser Musik ein Hauch von Poesie, den Niemand verkennen konnte und der alle Augenblicke Blitze von Genie leuchten liess. Sappho machte kein Glück und erlebte nur wenige Vorstellungen, aber aus dem, was die Kenner darin gehört hatten, schlossen sie, dass Gounod eine Zukunft haben werde*).

Nach der Sappho schrieb Gounod Chöre zu der Tragödie „Ulysses“ von Ponsard, welche im Jahre 1852 auf dem *Théâtre français* zur Aufführung kam. In diesem Werke strebte Gounod nach antikem Charakter, den er, sei's durch den Rhythmus, sei's durch ungewöhnliche Modulationen, zu erreichen suchte. Obgleich diese Absicht eine gewisse monotone Farbe erzeugte, gegen welche nur der eine Chor der „ungetreuen Mägde“ einen Gegensatz bildete, so tritt doch in dem grössten Theile des Werkes wahres Talent mit Evidenz hervor. Leider machte die schleppende Handlung und der Mangel an Interesse in der Tragödie den Erfolg unmöglich, und so ist diese ausgezeichnete Arbeit des Componisten für die Oeffentlichkeit verloren gewesen.

Die Oper *La Nonne sanglante*, im grossen Opernhause am 18. October 1854 zum ersten Male gegeben, bezeichnete einen Fortschritt Gounod's in gewissen wesentlichen Dingen der dramatischen Musik, namentlich in der Führung der Gedanken, in der Form und in dem Colorit der Instrumentation. Es steht aber nicht Alles darin auf gleicher Höhe, man kann selbst sehr schwache Partien darin nachweisen, und von der Mitte des dritten Actes bis zum Ende der Oper wird die Ermattung der Phantasie fühlbar; allein ein sehr schönes Duett im ersten, fast der ganze zweite und eine Arie und Duett im dritten Acte bekunden einen offenbaren Fortschritt zum Höheren. Traurig ist es, dass ein solches Talent sich an so mangelhafte Texte vergeudet, welche es in ihren Fall mit verwickeln. „Die blutige Nonne“ hat sich auch nicht auf dem Repertoire halten können*).

Der erste Versuch Gounod's in der komischen Gattung war die Musik zu *Le Médecin malgré lui*, dem Lustspiel von Molière, das zu einer komischen Oper für das *Théâtre lyrique* eingerichtet worden war. Einige gute Nummern sind wohl in der Partitur, aber man fühlt, dass der Componist kein Talent für diese Gattung hat.

*) Mit [dieser „blutigen Nonne“ gehen unsere pariser Briefe bei Weitem nicht so glimpflich um, wie Fétis. S. Jahrgang 1854, Nr. 45 vom 11. November. Trotzdem, dass Scribe der Verfasser, behaupten sie, dass noch nie ein erbärmlicheres Opernbuch geschrieben sei, dass mit Ausnahme von Einzelheiten, denen man eine gewisse Anerkennung nicht versagen könne, von Stil bei einer Musik nicht die Rede sein könne, welche an alle möglichen Schulen von Gluck bis auf Berlioz und Wagner erinnere u. s. w. u. s. w. Sehr interessant sind die dort gegebenen Beispiele der Reclame, welche die „erschreckende Wahrheit“ und „die objective Macht“ dieser Musik rühmt, die „trotz einer gewissen Schwere und einer zuweilen negativen Sonorität, welche durch die Verbindung der Instrumente in zu nahen Intervallen entsteht (ein köstlicher Ausdruck für gräuliche Dissonanzen!), vollkommen geeignet ist, die poetische Idee zu verwirklichen“ u. s. w. u. s. w.

*) Vergl. die ausführliche Analyse des Textbuches und der Musik durch unseren pariser Correspondenten in Nr. 49 der Rheinischen Musik-Zeitung vom 7. Juni 1851. Fétis' Urtheil stimmt mit dem dort ausgesprochenen überein, nur dass in dem pariser Briefe Gounod's Streben nach einer wirklichen Reform der französischen Oper mehr anerkannt und hervorgehoben, aber auch seine Missgriffe dabei schärfer ins Auge gefasst werden. Unsere Zeitung schrieb schon vor elf Jahren über Gounod's Zukunft: „Trotzdem ist die Oper Sappho eine bedeutende Erscheinung, und alle Mängel derselben, die auch in bloss musicalischer Hinsicht sehr auffallend sind, werden oder sollten wenigstens nicht bewirken, dass sie spurlos vorüber gehe; denn es ist des Schönen und Poetischen zu viel darin, als dass man daran nicht Hoffnungen auf Gounod's Zukunft knüpfen sollte.“

Der 19. März 1859 ist der grosse Tag in Gounod's Künstlerleben; es war der Tag der ersten Vorstellung seines „Faust“, seines bis jetzt vorzüglichsten Werkes. Der Stempel der Originalität ist dieser Composition aufgedrückt: mehr bedarf es nicht, um die Gewissheit zu geben, dass diese Partitur auf die Nachwelt als eine schöne Schöpfung der französischen Schule kommen wird, wenn man auch in gewissen Beziehungen Ausstellungen daran machen kann. Wenn die Partien des Faust und des Mephistopheles nicht ganz dem, wie man sich diese phantastischen Personen denkt, entsprechen, so ist doch Margarethe vollendet schön. Einige Nummern des ersten Actes, fast der ganze zweite und besonders der dritte bekunden ein Talent ersten Ranges. In diesem dritten Acte sind Faust's Arie: „*Salut, demeure chaste et pure*“, Gretchen's Ballade, das Quartett im Garten, das Duett zwischen ihr und Faust und die Melodie: „*O nuit d'amour*“, wahrhaft geniale Eingebungen. Auch gut rhythmisirte Chöre sind im zweiten und dritten Acte; der Chor der Alten in der Introduction des zweiten Actes ist von reizender Naivetät. Der Marsch im vierten ist ebenfalls merkwürdig. Leider erlahmt die Inspiration nach dieser Nummer; sie verlässt den Tondichter da, wo die düstere Partie des Drama's beginnt. Wenn Gounod nach Kraft sucht, findet er nur Lärm. Das Terzett des Zweikampfes, das darauf folgende Ensemble, die Scene im Dom und das Terzett im Gefängniss sind mehr oder weniger verfehlt. Ausser dem Trinkliede Faust's ist es mit der Brocken-scene derselbe Fall; übrigens erinnert diese zu oft an Weber's Freischütz*).

In „Philemon und Baucis“, Oper in drei Acten, auf dem *Théâtre lyrique* den 18. Februar 1860 zuerst gegeben, sind hübsche Sachen, besonders in Einzelheiten findet man das Talent des Componisten wieder: allein die Inspiration der Empfindung ist weniger glücklich, weil der Stoff des Stückes unwahr ist. Die Oper hat sich nicht auf der Scene gehalten**). — In dem Augenblicke, wo wir dieses schreiben, wird die „Königin von Saba“ von Gounod in der grossen Oper studirt. [Siehe über diese im

*) Vergl. Jahrgang 1859, Nr. 52 d. Bl., Pariser Brief S. 410 und 411, wo es u. A. heisst: „Das Orchester ist gut behandelt, manchmal überraschend schön, anderswo freilich wieder nur Lärm. — Der dritte Act der beste. Hier ist Alles hübsch und die Duette zwischen Faust und Gretchen schön, weil edel und gefühlvoll. Leider hält sich der Componist nicht auf dieser Höhe — das Terzett gewöhnlich — Mephisto's Gesang im Dom widerliche Rhetorik — Walpurgisnacht allerdings toll, aber das ist keine Musik mehr“ u. s. w.

Die Redaction.

***) Vergl. die Analyse im Jahrg. 1860, Nr. 29 d. Bl.: „Der erste Act ist langweilig, der zweite dumm, der dritte frivol — solch Zeug zu componiren, gibt sich ein wirkliches Talent wie Gounod her!“ u. s. w. u. s. w.

Februar 1862 in Scene gegangene Oper Jahrg. 1862, Nr. 11 und Nr. 14 d. Bl.]

Im Anfange war die Kirchenmusik, wie schon im Eingange dieses Artikels gesagt worden, Hauptsache bei Gounod. Er hat Messen, Psalmen, Motetten für einen oder zwei Chöre, *a capella* und mit Orchester geschrieben. Ein *Agnus Dei* aus einer Messe wurde in dem Concerte zu London aufgeführt, über welches das „Athenäum“ berichtete; später ist es auch in einem Conservatoire-Concerte in Paris mit Erfolg gegeben worden. Eine Messe, *a capella* zu singen, ist in der Kirche St. Germain l'Auxerois aufgeführt worden u. s. w. Instrumentalsachen von Gounod, namentlich Sinfonien, sind in Paris gemacht worden und wurden als achtungswerthe Compositionen aufgenommen.

In seinen dramatischen Werken hat das Recitativ wahren Ausdruck und richtige Declamation, die Chöre haben einen meisterhaft kräftigen Rhythmus; Gounod hat auch Melodie, die sogar zuweilen sehr einnehmend ist; seine Harmonie hat Eleganz und unerwartete Aufeinanderfolgen, und die Instrumentation ist reich an Effecten. Aber wenn der Ausdruck Kraft und begeisterten Schwung verlangt, so fehlen diese bei ihm, wie es die letzten Acte des Faust beweisen. Er hat Gefühl, allein es strömt nicht frei aus, es wird durch die Reflexion beengt und beschränkt. Ueberall schimmert feine analytische Intelligenz durch, überall zeigt sich die Factor eines Meisters: aber so schätzenswerth auch diese Eigenschaften sind, so können sie doch da, wo die dramatische Handlung energische Begeisterung fordert, diese nicht ersetzen. [Fétis hat in diesen Tagen nun auch „Die Königin von Saba“, die in Brüssel mit grossem Pomp gegeben worden ist, gesehen. In dem oben angeführten Berichte aus Paris in unserer Nr. 11 v. J. wird dieser Musik vorgeworfen, dass sie „die ganze Manier des Wagner'schen Opernstils copire“, und es spricht sich das Bedauern aus, „dass sich Gounod's Genie hier verirrt habe, da er sich in eine Stilgattung geworfen, zu deren verzeihlicher Durchführung es ihm eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehle“. Fétis dürfte wohl jetzt derselben Ansicht sein.]

Gounod ist mit einer Tochter des verstorbenen Zimmermann, des berühmten Professors am Conservatorium zu Paris, vermählt. Seit 1852 führte er die Direction des Orphéons, d. i. der Gesangvereine der pariser Communal-schulen; im Jahre 1860 hat er jedoch diese Stelle niedergelegt, um sich ganz der Composition zu widmen.

**Prolog zum Concerte am Cäcilien-Tage, den 22.
November 1862, in Köln*).**

Wenn heute hier im glanzerfüllten Saale
Der Töne Klang an uns vorüberrauscht,
So gilt es nicht bloss heiterm Musenspiele,
Das Ohr und Herz erfreut und still entzückt;
Die Töne rufen uns zum Jubelfeste,
Das der Erinnerung jenes Tags geweiht,
An dem vor fünfzig Jahren edle Männer
Vereint zum Guten in der Heimat Boden
Zwei unscheinbare Keime freudig pflanzten.
Aus ihnen wuchs empor ein blüh'nder Hain,
Den sie zum Heiligthum der Tonkunst weihten,
Und unter seinen dichtgewölbten Zweigen,
Die sich in Schwesterliebe eng umschlangen,
Erstanden zwei Altäre, deren Flammen
Zu ihrem Opfer in einander glühten.

Vor fünfzig Jahren! War das nicht das Jahr,
Das letzte Jahr, dass unser Vaterland
Des fremden Herrschers eh'rne Fesseln trug?
Da zog vom Norden aus die dumpfe Kunde
Wie eine schwere Wolk' am Himmel her,
Bis, wie mit eines Cherubs Donnerstimme,
Der Ruf erklang: „Der Herr hat ihn geschlagen,
Sein stolzes Heer, es liegt im kalten Grab;
Und jener Feuersäulen wilde Gluth,
Die an der Moskwa Strand gen Himmel lodert,
Sie sei der deutschen Freiheit Morgenroth!“

Noch einmal schlugen dann des Krieges Wogen
Zusammen über unserm Vaterland.
Wo blieb der Kunst noch eine feste Stätte,
Da Alles schwankt' im Sturm der rauhen Zeit?
Und dennoch trieb, ihr ein Asyl zu gründen,
Die Hoffnung, dass auch wohl ein stiller Heerd
Zu einem Hochaltare wird, wenn nur
Der Glaube an das Wahre, Gute, Schöne
Auf ihm die reine Opferflamme nährt.

Die Hoffnung täuschte nicht, denn in der Luft
Der Freiheit wuchsen hier die jungen Stämme,
Sorgsam und treu gepflegt von kund'ger Hand,
Zu hohen Palmen auf, in deren Schatten
Sich lagerte, wer in dem eignen Herzen
Mit Lust vernahm der Töne Wiederhall,
Die in den Wipfeln ihrer Kronen rauschten.

Ist doch der Geist, der sich nach Höherm sehnt,
So oft gefesselt an die Wirklichkeit,
Die seinen Flug an tausend zähen Banden
Des Alltagslebens neidisch niederhält!
Doch wenn des arbeitsvollen Tages Bürde
Sich löst, der Abend freundlich Ruhe bringt:
Wohl uns, wenn dann der Musen holde Gunst
Uns in das Reich der Ideale trägt!
Dann wandeln wir zu ihrem Tempel hin,
Um aus dem frischen Lebensquell der Kunst
Zu neuer That auch neuen Muth zu schöpfen.
Und Blüthen brechen auf und Blumen spriessen,

*) Zum fünfzigjährigen Jubelfeste der musicalischen Gesellschaft und des städtischen Gesangvereins zu Köln (s. Nr. 48 d. Bl. vom 29. November v. J.) — auf mehrseitiges Verlangen mitgetheilt.

Um die der Frühling seinen Teppich webt,
Die eine Welt der Phantasie erschliessen,
Worin der Geist der ew'gen Jugend lebt.
Die Sorge weicht zurück in graue Ferne,
Das Schöne strahlt im Glanz der Himmelssterne.

Hört ihr im Hauch der Lüft' ein leises Tönen,
Getragen auf des Wohllauts weichen Schwingen?
Das ist das Zauberhorn des ewig Schönen,
Von dem die alten Märchen Wunder singen,
Mit dem vereint, Getrenntes zu versöhnen,
Der goldnen Saiten Harmonie'n erklingen.
Dann aus der Ferne dringen holde Klänge,
Wie sanfter Wellenschlag vom Ufer her:
Bald aber rauschen mächtig die Gesänge,
Wie Wogendrang im sturmbewegten Meer;
Ein „Halleluja“ schwingt sich auf zum Herrn,
In glaubensfreud'ger Pracht der Jubeltöne,
„Denn Er regiert von nun an und auf ewig!“
Und siehe! „Millionen stürzen nieder“,
„Es ahnet ihren Schöpfer eine Welt“,
Entzückt verhallend steigen ihre Lieder
Empor zum „Vater über'm Sternenzelt.“

Doch, wie im Leben selbst der Wechsel waltet,
So auch in jenen flücht'gen Lebensbildern,
Die uns der Töne bunte Farben schildern.
Wenn sich des Frohsinns Blüthe hold entfaltet,
Dann führen sie uns aus den heil'gen Räumen
In heit're Gärten, wo die Freude schaltet,
Wo wir so gern uns froh und glücklich träumen,
Wenn nur das eigne Herz noch nicht erkaltet,
O schaut, wie dort von jenen Trauben-Hügeln
In buntem Schmuck ein Reigen, Paar an Paar,
Hernieder steigt: den jugendlichen Greis,
Dess Töne ihren Schritt zum Tanz beflügeln,
Ihr kennt ihn wohl: den Kranz im Silberhaar
Hat ihm die Muse selbst mit Lust gebunden.
Begeistert schwingt den Stab die muntre Schar,
Mit Rebenlaub, des Herbstes Zier, unwunden,
Und laut ertönen ihre frohen Weisen,
Des Schöpfers Gaben freudenvoll zu preisen.

Doch dort, wo in der Trauerweide Schatten
Die Muse weinend ihren Lorber senkt
Aufs frühe Grab des hohen Göttersohnes,
Dem aller Töne Geister unterthan,
Dem aus der Seele Melodien quollen,
Ein reicher Strom aus ewig frischem Born —
Dorther erklinget aus geweih'ten Hallen
Ein *Requiem aeternam dona eis*.
Er sang's für sich: der Schleier ist gefallen,
Und Himmelslicht umstrahlt ihn ewiglich.

Da nahen sich im Morgenglanz die Horen
Und öffnen weit das dunkle Wolkenthor:
„Ein neuer Genius ist euch geboren!“
So tönt's herab in feierlichem Chor.

Und sich, er steigt auf uns're Fluren nieder;
Und alles Grosse, das die Welt bewegt,
Des Erdenlebens Kampf mit dem Geschick,
Die Leidenschaft, die sich im Busen regt,
Das tiefe Weh, der Wonne Sonnenblick
— Das Alles spiegeln seine Töne wieder:
Sie tauchen uns ins Meer der Schrecken nieder,
Und heben uns empor zu Himmelshöh'n.

Wenn auch „das Schicksal klopft an seine Pforte“,
 Er öffnet kühn, und mit der Zaubermacht
 Der Harmonie löst er den ew'gen Streit
 Des Menschenlebens zwischen Licht und Nacht,
 Und führt uns durch der Freiheit goldnes Thor
 Ins Heiligthum der wonnigen Gefilde,
 Wo „Freude! schöner Götterfunken!“
 Erschallt in tausendstimmigem Chor.
 Und das Gemeine weicht vor seinen Tönen
 Ins freudenleere, fahle Dunkel hin:
 Sie aber feiern den Triumph des Schönen,
 Als edler Geister herrlichsten Gewinn.

So lasst auch uns, was wir bis heut' errungen,
 In Lieb' und Treu fortan der Tonkunst weih'n:
 Was aus der hohen Meister Geist erklingen,
 Mög' uns ein heiliges Vermächtniss sein!
 Und dass den Jüngern wir es treu bewahren:
 „Das Edle mit dem Schönen im Verein“,
 Das soll auch in den neuen fünfzig Jahren
 Für unsern Bund der feste Wahlspruch sein!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die zweite Soiree für Kammermusik am 30. vor Monats und Jahres brachte zuerst ein ganz neues Violin-Quartett von R. Volkmann, Op. 43 in *Es-dur*, dessen erster Satz gefiel und Erwartungen erregte, welche jedoch die folgenden Sätze nicht befriedigten, namentlich können das Adagio und das Finale weder erwärmen noch besonders interessiren, wurden desshalb auch vom Publicum mit Schweigen aufgenommen. Das Scherzo ist allerdings interessant und auch, wenn man will, geistreich gemacht, indessen doch immer mehr gemacht als gedichtet; schon der ausgesuchte, gekünstelte Rhythmus — Fünfviertel-Tact — verräth zu sehr die Absicht, neu zu sein und zu frappiren. Immerhin ist jedoch ein bedeutendes Talent darin nicht zu verkennen, und es wäre zu wünschen, dass Volkmann sich einmal mehr auf ebener Bahn gehen liesse, anstatt sich mühsam durch Gestrüpp und Dornen einen Weg zu suchen. Auf diese Musik folgend, wurde Mozart's herrliche *A-dur*-Sonate für Clavier und Violine bei jedem Satze mit einem wahren Jubel aufgenommen, zumal da sie von den Herren Hiller und von Königslöw über alle Beschreibung meisterhaft vorgebracht wurde. Das Geigen-Quartett feierte darauf seinen Triumph durch den trefflichen, bei der grössten Correctheit und technischen Vollendung echt poetischen Vortrag des *Es-dur*-Quartetts, Op. 74, von Beethoven, welcher das zahlreiche Publicum — denn trotz des herabströmenden Regens war der zweite Saal des Gürzenich ganz gefüllt — wahrhaft begeisterte und entzückte. Den Beschluss machte der feine und charakteristische Vortrag der hübschen „Novelletten“ für Clavier, Violine und Violoncell von N. W. Gade, an denen wir nichts auszusetzen haben, als den wunderlichen Titel, da „Novellette“ nichts Anderes bedeuten kann als „kleine Novelle“, und doch etwas mehr als eine reiche Phantasie dazu gehört, in jeden der fünf kleinen Sätze den Inhalt einer Novelle hinein zu tragen.

** **Berlin.** Dem Vernehmen nach soll mit der Herabsetzung der Orchesterstimmung hier bei der Militärmusik der Anfang gemacht werden. Das wäre sehr löblich, denn die Militärmusik ist wesentlich mit an dem Hinaufschrauben der Stimmung schuld, wenigstens die österreichische, von welcher dies notorisch ist. Der Musik-Director Wieprecht soll sich sehr für die Annahme einer niedrigeren, aber wo möglich in ganz Europa gleichmässigen Stimmung interessiren. Ein noch wenig beachtetes Gewicht für die Sache liegt in dem Vortheil, der aus einer europäischen Stimmgabel für

die Industrie des Instrumentenbaues aller Länder daraus entspringen würde. Die Schutzzöllner werden indess wahrscheinlich auf einer sächsischen, württembergischen, baierischen, reussischen u. s. w. Gabel bestehen, weil sie jeder allgemeinen Stimmung abhold sind!

Seit Kurzem haben wir hier, weil wir einmal von Industrie sprechen, ein neues Etablissement der Art, das grosse Pianoforte-Magazin von Heinr. Wolf & Comp. (Grosse Friedrichsstrasse 208, Bel-Etage), welches auf hiesigem Platze die Haupt-Niederlage der vortrefflichen Instrumente von Gerhard Adam in Wesel bildet. Dadurch sind die Erzeugnisse dieser bedeutendsten Fabrik am Rheine, die durch die Preis-Medaillen der düsseldorfer, pariser und londoner Ausstellungen als ganz vorzüglich anerkannt worden sind, den musicalischen Kreisen der Residenz und der östlichen Provinzen überhaupt zugänglicher geworden und haben hier Aufsehen erregt durch Solidität der Arbeit und schönen, vollklingenden Ton.

Der Clavier-Virtuose und Professor am Conservatorium Theodor Kullack ist am 25. December, Morgens 7 Uhr, plötzlich gestorben. Er hinterlässt eine Witwe mit vier Kindern.

Man schreibt aus Darmstadt: „Die Vorbereitungen zur neuen Gounod'schen Oper Die Königin von Saba haben begonnen, und dürfte dieselbe im Januar zur Aufführung kommen. Die Musik bietet manche Schönheiten. Der Kirchenstil [?!] spielt darin keine unbedeutende Rolle. Im Uebrigen scheint Wagner wiederholt zum Vorbilde gedient zu haben. Die Direction scheut keine Kosten, um die äussere Ausstattung so brillant wie möglich zu gestalten. Der zweite Act, der in Paris wegen Feuersgefahr wegbleiben musste [der Guss von glühendem Erz], kommt hier zur Aufführung und steht von dem talentvollen Maschinisten Brand Bedeutendes zu erwarten.“ (!)

In Oldenburg führte man am 5. December ein Oratorium „Gideon“ von L. Meinardus auf. Der in Glogau lebende Componist war zur Aufführung anwesend, und das Werk sprach das Publicum sehr an.

Wien. Am 26. December v. J. fand im Theater an der Wien eine Aufführung von Stücken aus Wagner's Meistersängern, dem Rheingold und dem Ring der Nibelungen unter seiner Direction Statt.

Der Capellmeister am k. k. Hof-Operntheater zu Wien, Herr Otto Dessoff, wurde durch ein Hof-Decret ausgezeichnet, welches ihm seine permanente Anstellung sichert und den Titel eines Hof-Capellmeisters verleiht. Diese Anerkennung erregt um so grössere Befriedigung, als sie gegen sonstige Gewohnheit einem jungen strebenden Manne verliehen wurde, der noch ein paar Jahre vor sich hat, um sich des Genusses der erlangten Stellung erfreuen zu können.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofsplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
 Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
 Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.