

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 44.

KÖLN, 4. November 1854.

II. Jahrgang.

Christoph Willibald Ritter von Gluck.

IV.

Indessen hatten die beiden Schöpfer des neuen musicalischen Drama's, Calzabigi und Gluck, ihre Ideen über das wahre Wesen desselben mit ernstem Nachdenken verfolgt und das reine Gold derselben immer mehr von den Schlacken, die ihm noch anklebten, gereinigt. Das Ergebniss ihres Bundes war der Entschluss, eine wirkliche Tragödie als Oper auf die Bühne zu bringen und, um den poetischen Werth derselben über alle Ansechtung zu stellen, sie dem classischen Boden der Griechen zu entnehmen. Sie wählten dazu die Alceste des Euripides, und Calzabigi übergab dem Componisten einen italiänischen Opern-Text, welcher eine geschickte und dem musicalischen Zwecke angemessene Bearbeitung jenes Drama's war.

Wie hoch Gluck das Verdienst dieses Dichters schätzte, geht aus folgenden Stellen eines späteren Briefes aus dem Jahre 1773 an den Redacteur des *Mercure de France* hervor, welche wir hier einschalten, weil sie ein Denkmal der Bescheidenheit des Componisten sind und anziehende Vergleichungspunkte zwischen den Ansichten eines wirklichen Reformators und denen eines eingebildeten darbieten. Anstatt seine Lobredner zur Vergeltung wieder zu beräuchern oder gar sich selber zu vergöttern, wie wir das heutzutage erleben, schreibt Gluck, „er müsse erklären, dass eine zu günstige Meinung von ihm das Lob (das ihm in der genannten Zeitschrift gespendet worden) hervorgerufen und den Verfasser zu weit geführt habe“. Dann fährt er fort:

„Noch weit grösserem Tadel würde ich mich aussetzen, wenn ich die Erfindung der neuen Gattung der italiänischen Oper mir allein zuschreiben liesse. Herr von Calzabigi ist es, dem dieses vorzügliche Verdienst gebührt, und wenn meine Musik einigen Beifall erhalten hat, so glaube ich dankbar bekennen zu müssen, dass ich dieses Glück ihm verdanke; denn er ist es, der mich in Stand setzte, die Quellen meiner Kunst strömen zu lassen. Seine

Gedichte sind voll der glücklichsten Situationen, der furchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit in Fülle bieten, grosse Leidenschaften auszudrücken und eine kraftvolle, ergreifende Musik ins Leben zu rufen. Denn wie gross auch das Talent des Componisten sein möge, er wird immer nur eine mittelmässige Musik schaffen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen. Nachahmung der Natur ist das Ziel, das Beide vor Augen haben müssen. Einfach und natürlich strebt meine Musik, so viel es in meiner Macht steht, immer nur nach der höchsten Kraft des Ausdrucks und nach Verstärkung der Declamation in der Poesie — — und jene Sprache wird mir immer am besten zusagen, in welcher der Dichter mir die meisten Mittel an die Hand gibt, die verschiedenen Leidenschaften auszudrücken — — bei meinem Forschen nach einer edeln, rührenden und natürlichen Melodie und einer der Prosodie und dem Charakter angemessenen Declamation.“

Wenn man diesen Brief aufmerksam liest, so wird einem kein Zweifel mehr darüber auftauchen, in welchem Sinne eine andere Aeusserung Gluck's, dass er sich bestrebe, beim Componiren „zu vergessen, dass er Musiker sei“, aufzufassen ist. Ueber den Missbrauch, den die Wagner, Brendel, Köhler u. s. w. mit dieser Phrase treiben, würde er die Hände über dem Kopfe zusammengeschlagen haben! Sie war natürlich nur in Bezug auf die damals herrschende Sinnlichkeit der concertartigen Opern-Musik der Italiänner gethan. Das ist aber eben der grosse Unterschied zwischen Gluck und Wagner, der ihn überbietet (d. h. in seinen Schriften, denn in der Composition soll er es wohl bleiben lassen), dass Gluck in der Wirklichkeit nie vergass, dass die Musik die Hauptsache in der Oper ist, und dies auch gar nicht vergessen konnte, weil er eben ein musicalisches Genie war. Dass dieses Vergessen aus dem umgekehrten Grunde Wagner leichter werden mag, wollen wir nicht bestreiten.

Die Alceste wurde den 16. December 1766 zum ersten Male in Wien gegeben. Was Gluck darin geleistet hat, bedarf heute keiner weiteren Auseinandersetzung, da die Oper noch immer auf einigen grösseren Bühnen und in Concerten aufgeführt wird und durch gedruckte Partitur und Clavier-Auszüge hinlänglich bekannt ist. Wir halten uns desshalb mehr an das Historische.

Das Wichtigste ist, dass die später in Paris aufgeführte französische Alceste eine Umarbeitung der ursprünglichen italiänischen ist; nach der französischen wurde späterhin die deutsche, so wie sie zu Berlin gegeben wird, eingerichtet. Die französische war ein Fortschritt; denn in der italiänischen hatte Calzabigi die Rolle der Befreiung der Alceste nicht dem Hercules, wie dies beim Euripides der Fall ist, übertragen, sondern dem Apollo, und dieser wurde in Wien noch von einem Sopran gesungen. In Paris trat Hercules wieder in seine Rechte ein, was ein offensichtlicher Gewinn für die dramatische Wahrheit war. Im Uebrigen findet in der pariser Bearbeitung (1776) schon von Nr. 4 an eine grosse Verschiedenheit in der Reihenfolge und in der Zahl der Tonstücke statt; auch sind manche von diesen ganz neu, andere bedeutend verändert. Zehn Jahre und die Iphigenie in Aulis lagen dazwischen.

In Wien waren natürlich Anfangs die Stimmen über diese erhabene Kunstschöpfung wieder getheilt; wir finden sie nach den ersten Aufführungen als ein dreifaches Wunderwerk gepriesen, weil sie „ein wälsches Gedicht ohne Schwulst, eine Musik ohne Gurgelei, eine Oper ohne Castraten“ sei, während Andere meinten, „es hätte sich wahrlich nicht der Mühe gelohnt, wegen der Proben neun Tage das Schauspielhaus zu schliessen, um am zehnten eine Seelenmesse aufzuführen“! Bald jedoch siegte die Macht der Wahrheit, und zwei Jahre lang zog die Oper vorzugsweise das Publicum an, was dem damaligen Geschmacke der Wiener alle Ehre macht. Wir bemerken über den Werth der Musik nur noch das Eine, dass die Reform der Oper nicht allein durch den dramatischen Ausdruck der Melodieen und der Recitative, sondern besonders auch durch die grosse Bedeutung, welche Gluck dem Chor gab, vollendet wurde.

Die erste Darstellerin der Alceste war die Bernasconi, eine Deutsche aus Wien, die sich an einen Italiänner verheirathet hatte. Sie hatte nach den Zeugnissen der Zeitgenossen einen Stimmumfang von fast drei Octaven und machte durch den Wohlklang und das Tragen des Tones, worin sie vor Allen sich auszeichnete, eben so, wie durch vortreffliches Spiel den grössten Eindruck.

Die Partitur der Alceste mit italiänischem Text erschien 1769 in Druck; sie enthält die berühmte Zueignungsschrift an den Grossherzog von Toscana, in welcher — ebenfalls in italiänischer Sprache — Gluck seine Ansichten über die Reform der Oper in den Grundzügen ausspricht. Sie ist oft übersetzt und abgedruckt worden, neuerlich noch in der Schrift über Wagner's Lohengrin von Liszt, welcher sie mit den Worten einleitet: „Wagner würde sicher die Zueignung der Alceste geschrieben haben, hätte es Gluck nicht schon gethan.“ Diese Vermuthung kann richtig sein; der verehrte Verfasser wird aber zugeben, dass die Thatsache, nämlich dass Gluck sie schon geschrieben hat, für die Beurtheilung Wagner's wichtiger ist, als die Vermuthung. Ob übrigens Wagner auch folgende Stelle der Zueignung: „Die Ouverture soll den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten. Die Instrumente sollen immer nur im Verhältniss zu dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden“ — geschrieben haben würde, müssen wir sehr bezweifeln, wenn wir seine betäubende Instrumentirung im Lohengrin und die Behandlung der Violinen im Tannhäuser hören. Irrthümlich ist übrigens in der deutschen Uebersetzung der Liszt'schen Schrift gesagt: „die Ouverture solle den Zuhörer über den Charakter der Handlung belehren und ihm das Sujet derselben angeben“; davon ist im Originale Gluck's nicht die Rede; aber freilich! die Version passt besser zur Tannhäuser-Ouverture!

Vergessen wir übrigens nicht, für die heutige Welt, welche nur gar zu leicht in jedem jungen Talente einen Messias der Kunst erblickt und schnell bei der Hand ist, Künstler in reisen männlichen Jahren für abgethan zu erklären — für diese zu bemerken, dass Gluck die Alceste in seinem zweifigsten Jahre geschrieben hat.

Im Jahre 1769 hatte er eine neue Oper, „Paris und Helena“ vollendet, welche aber bei Weitem nicht den Erfolg hatte, wie der Orpheus und die Alceste. Das Buch war ebenfalls von Calzabigi. Es bleibt fast unbegreiflich, wie Dichter und Componist diesen Stoff wählen konnten, da sie damit von der Höhe des Tragischen, auf welche sie sich in der Alceste geschwungen hatten, offenbar wieder herabstiegen.

Die Personen dieser Oper sind: „Helena“, welche aus moralischen Rücksichten nicht als Gattin, sondern nur als Braut des Menelaus, der übrigens gar nicht sichtbar wird, erscheint; „Paris“ (Sopran), „Amor“ unter dem Namen

Erast (!), Vertrauter der Helena (Sopran); „Minerva“ (Sopran); Chor der Trojaner, Chor der Spartaner. Welche Monotonie mussten nicht vier Soprane geben, die nur ein einziges Mal durch das kurze Recitativ eines Tenors, eines Trojaners, unterbrochen werden!

Und nun vollends die Handlung! Paris landet in Lakonien, spricht seine Sehnsucht nach der schönen Unbekannten aus, ruft die Natur an, ihm ihren Aufenthalt zu zeigen (!), schliesst mit dem verkappten Amor ein Bündniss, erklärt der Helena seine Liebe, fällt in Ohnmacht, als sie darüber entrüstet ist, erholt sich aber und lässt nicht nach im Werben, durch welche Beharrlichkeit am Ende mit Amor's Hülfe, trotz des Zornes der Pallas, die aus den Wolken herab das ganze Unheil des trojanischen Krieges weissagt, Helena besiegt wird, sich dem Verführer ergibt und — während eines Balletts sich mit ihm einschifft!

Damit werden vier Acte gefüllt, wobei die Balletts — fünf Nummern — eine grosse Rolle spielen. Von Dingen, die für die Musikgeschichte merkwürdig sind, erwähnen wir, dass die Ballet-Musik zum dritten Acte, in welchem gymnastische Spiele vorkommen, durch neuen Rhythmus charakteristisch ist; dass Paris die Lyra spielt, welche im Orchester durch die Harfe repräsentirt wird (ob Gluck ihm auch vorgescriben, die Fingerbewegungen den Passagen der Harfe sichtbar anzupassen, wie Wagner das von seinen Wartburgskriegern in der Partitur des Tannhäuser verlangt, wissen wir nicht); endlich dass wir im vierten Acte zum ersten Male das lange *Crescendo sino al fortissimo* finden, welches später Spontini und nach ihm Rossini erfunden haben sollen.

Die Partitur der Oper erschien zu Wien 1770. Sie enthält eine Zueignungsschrift an den Herzog von Braganza, welche wegen des gereizten Tones merkwürdig ist, den Gluck gegen einen Theil der damaligen Kritik anstimmt, während er sich zugleich bitter beklagt, „dass man sich nicht beeifere, die von ihm durch die Alceste eröffnete Bahn zu verfolgen“. Er hat in beiden Beziehungen nicht ganz Recht. Wir sehen aus den Auszügen aus damaligen kritischen Schriften bei Schmid, dass die Kritik Gluck's Streben allerdings anerkannte und dass das Publicum in Wien die Alceste zu seinen Lieblings-Opern zählte — er hätte also das „Wüthen der Halbgelehrten u. s. w., einer Classe von Menschen, die zu allen Zeiten der Kunst nachtheiliger war, als die Unwissen“en, wohl verachten können. Was aber die Nachfolge auf seiner Bahn betrifft, so vergass er, dass dazu musicalisches Genie gehört. Beweis't er doch selbst durch den *Paride ed Elena*, wie schwer es ist, die Grän-

linie nicht zu überschreiten, bis zu welcher der Musiker bei dem Suchen nach dramatischer Wahrheit gehen darf, und wie leicht das Streben nach dem Wahren die Schöpfung des Schönen beeinträchtigen kann. Höchst merkwürdig ist desshalb folgende Stelle aus der eben erwähnten Zueignungsschrift. Nachdem er gesagt, dass man hier nicht die leidenschaftlichen Situationen, folglich auch nicht die Kraft der Musik erwarten müsse, wie in der Alceste, fährt er fort: „Im „Paris“ handelt es sich um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines Weibes zu kämpfen hat und dieses endlich besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des phrygischen und spartanischen Volksstammes aufsuchte; dieser unbeugsam und rauh, jener zart und weich. Darum glaubte ich, dass der Gesang in der „Helena“ der Rauheit nachahmen müsse, die ihrer Nation angeboren ist; eben so dachte ich, dass, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Maassgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die grössten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht.“

Wer möchte das unterschreiben? Das ist eine gefährliche Lehre, die das Wesen des Kunstwerkes, das auf dem Idealen beruht, zerstört und zu einem Realismus versöhnt, von welchem Meyerbeer und Wagner neuerdings beklagenswerthe Beispiele geliefert haben, und welcher auch in der Poesie, z. B. bei Grabbe und seinem heutigen Nachfolger Hebbel, spukt, wenn, um nur Eines anzuführen, in der Hermannsschlacht jenes Dichters Thusnelda sich mit ihren Mägden und Knechten zu Tische setzt und dann befiehlt: „Schweinejunge, bete!“ Sehr wahr, aber auch sehr gemein!

Indess Gluck's Reflexion konnte wohl einen Augenblick auf solchen Abweg gerathen, allein sein poetischer Geist war viel zu kräftig und sein Verstand viel zu gesund, als dass er sich nicht bald aus dem Irrwahn befreit und sich wieder in die klare Region des wahren Kunstschoenen emporgeschwungen hätte, wie seine Iphigenie in Aulis und die ihr folgenden Werke das beweisen.

Ehe wir jedoch zu dieser Periode seines künstlerischen Schaffens gelangen — bei deren Darstellung wir uns übrigens kürzer fassen können, da ihre Geschichte durch eine umfangreiche Gluck-Literatur weit mehr bekannt ist, als

der Zeitraum seines Lebens, den wir bis jetzt durchlaufen haben —, wollen wir noch einige Blicke auf Gluck's äussere Verhältnisse werfen.

Im Jahre 1769 wurde er nach Parma zur Feier der Vermählung der Erzherzogin Maria Amalia mit dem Infanten Don Ferdinand berufen. Er schrieb dazu drei neue Festspiele; die Partituren derselben sind verloren gegangen. Am wichtigsten für ihn war die erste Aufführung seines Orpheus in Italien, welche er bei dieser Gelegenheit durchsetzte. Sie hatte einen ungeheuren Erfolg, wurde achtundzwanzig Mal wiederholt und zog eine ausserordentliche Menge von Fremden nach Parma. Etwa zwei Jahre später wurde der Orpheus in Bologna gegeben, wo er mehr als 20,000 Fremde hinzog und der Theater-Direction 80,000 Ducaten einbrachte.

Um diese Zeit lernte Antonio Salieri, ein Schüler des Capellmeisters Gassmann, Gluck kennen und legte ihm die Composition seiner ersten (komischen) Oper, *Le Donne letterate*, vor. Gluck empfahl sie zur Aufführung, und sein Umgang und Rath hatten grossen Einfluss auf Salieri's spätere Compositionen. Gluck gewann ihn lieb, und es knüpfte sich zwischen Beiden ein festes Freundschaftsband.

Gluck machte in Wien ein Haus. Er wohnte damals am Rennwege (jetzt Nummer 569) auf der Landstrasse (Vorstadt von Wien), nicht weit von der Sanct Marßer Linie, mitten in einem schönen Garten, und lebte in sehr guten Verhältnissen, da seine Frau vermögend war und er selbst viel Geld einnahm. Das Haus ist seitdem Eigenthum der Gräfin Coloredo, verwitweten Herzogin von Lothringen, dann des Bürgermeisters Czapka gewesen; Gluck hatte es vom Freiherrn von Sandor gekauft und vertauschte es später gegen einen Landsitz zu Bertholdsdorf am Gebirge. Jetzt gehört es der k. k. Militär-Verwaltung. Er sah die kunstliebende Aristokratie und die einheimischen und fremden Künstler bei sich, war gern in Gesellschaft, sprach und spielte viel, ja, sang auch noch seine eigenen Sachen mit Feuer und Ausdruck, obgleich die Stimme ihren Klang verloren hatte. Das Vermögen der Frau von Gluck muss bedeutend gewesen sein; denn wir finden bei Schmid (S. 415) eine hingeworfene Notiz, dass Gluck in der Periode, von der wir sprechen, nämlich in den Jahren von 1760 bis 1770, seiner Gattin die Summe von 90,000 Gulden schuldig geworden, welche er bei einer zeitweiligen Pachtung des Theaters verloren habe. Man muss das alles mühsam aus dem Durcheinander der Schmid'schen Biographie zusammenlesen; denn leider ist darin von einer kriti-

schen Arbeit nicht die Rede, weder in historischer, noch in ästhetischer Hinsicht. Nach dem Tode ihres Mannes, der sie zur Universal-Erbin einsetzte, also nach dem Wegfall der Jahrgehälter, die er seit 1774 vom Kaiser von Oesterreich und vom Könige von Frankreich bezog, blieben der Witwe noch 30,000 Gulden jährlicher Einkünfte.

Gluck's Ehe war eine glückliche. Da sie kinderlos blieb, so nahm das Ehepaar eine Nichte Gluck's an Kindes Statt an, ein Mädchen, auf welches die Natur ihre reichsten Gaben ausgeschüttet hatte. Diese Marianne von Gluck war die Tochter einer Schwester des Componisten, welche an einen Husaren-Rittmeister Hedler verheirathet war. Anmuth und Grazie und musicalische Anlage zeichneten das Kind aus, und schon in ihrem dreizehnten Jahre sang sie die Gluck'schen Arien aus Orpheus und Alceste mit einem Ausdruck und einer Leidenschaft, die ans Wunderbare gränzten. Gluck nahm sie auf seiner ersten Reise mit nach Paris, wo sie öfters vor der Königin Marie Antoinette sang und von manchem Dichter gefeiert wurde. Leider missgönnte das Geschick den Pflege-Eltern die Freude an diesem herrlichen Talente; der Tod brach die zarte Blüthe, die Blättern rafften Marianne in ihrem siebenzehnten Jahre dahin.

Welch eine Zeit war das damals in Wien, wo z. B., wie uns der Engländer Burney im Tagebuche seiner musicalischen Reise erzählt, im Hause des englischen Gesandten eines Abends Gluck am Clavier seine Nichte begleitete und Joseph Haydn der Ausführung einer seiner neuesten Schöpfungen durch das erste berühmte wiener Quartett lauschte, in welchem Starzer und Ordonnez erste und zweite Violine, der Graf von Brühl Bratsche und der Vater von Joseph Weigl (dem Componisten der Schweizerfamilie) Violoncell spielten!

Wiener Briefe.

Den 30. October 1854.

Unter dem Titel: „Vom Musicalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst von Dr. Eduard Hanslick“ (Leipzig, bei R. Weigel), hat der geistvolle musicalische Schriftsteller Dr. Eduard Hanslick kürzlich ein Büchlein veröffentlicht, welches nicht versehnen wird, die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen, und dessen Lecture nicht lebhaft genug empfohlen werden kann. Ich zweifle sehr, ob über Musik jemals so nach allen Seiten hin gleich vortrefflich geschrieben worden ist, und ob es unter den Schriften, deren Thema

die Musik bildet, viele geben wird, welche gleich dieser auch den Nichtmusiker fesseln und jedem nur überhaupt tiefer Gebildeten Genuss und Belehrung bereiten muss. Dass man dies von musicalischen Schriften so selten sagen kann, röhrt nicht allein daher, weil geistreiche Menschen und die zugleich einen Blick in die Tiefen einer Kunst haben, überhaupt nicht gar zu häufig sind, sondern auch daher, weil man bei musicalischen Schriftstellern so selten neben tiefer Einsicht in die Kunst und lebendiger Erkenntniss deren Werke jenen Fonds echter, allgemeiner Bildung findet, wie ihn unser Autor an den Tag legt. Vorläufig vom Inhalt der obigen Broschüre ganz abgesehen, so ist die blosse formelle Darstellung derselben an sich so meisterhaft, ein mit der Schärfe eines Schwertes einschneidender Geist wirkt darin mit einer lebhaften, warmen Phantasie so schön zusammen, dass man schon daran allein seine Freude haben muss. Man sieht es dem Büchlein mit Vergnügen an, dass es aus einem starken geistigen Drange hervorgegangen ist; eine energische Natur spricht hier ihre innersten Ueberzeugungen aus, hier wahre künstlerische Lebens-Resultate. Wenn wir den Autor und sein Werk als geistreich bezeichneten, so entspringt hier das Geistreiche nicht bloss aus einzelnen Appercus und so genannten *Coups d'esprit*, sondern aus einer tiefen Erkenntniss künstlerischen Wesens und Unwesens, die mit Feuereifer für das als wahr Erkannte kämpft und das Falsche, innerlich Haltlose meist spielend und mit Humor vernichtet. Namentlich weiss unser Autor oft auf das glücklichste in ein Bild einzufangen, was durch Begriffe niemals so prägnant und eindringlich veranschaulicht werden kann.

Ihren vollen Werth erhalten aber diese formellen Vorteile freilich erst durch den materiellen Gehalt, welchem sie dienen. Der wesentliche Haupt-Inhalt unseres Büchleins ist, in wenige Sätze zusammengedrängt, dieser: Die Gefühle sind weder Inhalt noch Zweck der Musik, vielmehr hat sie keinen anderen wesentlichen Inhalt, als sich selbst, und an diesem Inhalte besitzt sie zugleich ihren Selbstzweck; nicht das Gefühl in seiner abstracten Einseitigkeit und dunklen Verworrenheit ist der eigentliche treibende Nerv im Componisten, sondern die Phantasie in ihrer alle vereinzelten Seelen- und Geisteskräfte concentrirenden Thätigkeit; eben so soll es sich beim Empfangenden verhalten. Das ästhetische Verhalten ist in der Musik von dem rein pathologischen wohl zu unterscheiden. Man sieht, dass diese Sätze eine Kriegserklärung gegen althergebrachte, vielfach in Schwung befindliche Anschauungen enthalten, die Vielen von vorn herein wie eine ketzerische Proclamation erschei-

nen wird. Man sehe sich aber das Büchlein nur selbst an, und wer über dem Fühlen das Denken nicht ganz abgeschworen, wird sich gegen dessen leuchtende Wahrheiten nicht verschliessen können. Wohl mag es sein, dass der Verfasser hin und wieder eine Linie zu tief schneidet; aber bei einem ersten Kampfe gegen ein eingerostetes Uebel ist nichts natürlicher als das. Auch ist es wahr, dass das Büchlein, wie der Autor im Vorworte selbst gesteht, noch manche Lücken hat, dass es noch nicht alle Zweifel und Bedenklichkeiten hebt, seinen Gegenstand noch nicht nach allen Beziehungen hin durcharbeitet, dass es mehr erst Unterbau und Haupt-Mauerwerk einer künftigen Festung ist. Wer aber der Erste Hand anlegt an eine so grosse Arbeit, noch überdies mit so viel Muth und Geschicklichkeit, dem gebührt auch Ehre und Dank vor allen Nachfolgenden. Der Nachfolger, welchen wir Herrn Dr. Hanslick aber in dem begonnenen Werke am liebsten setzen möchten, wäre doch am Ende wieder er selbst. In eine weitere Inhalts-Specifirung seines trefflichen Buches können wir uns nicht einlassen, da wir mit demselben fast so identisch sind, dass wir, um unsere Meinung darüber zu sagen, es geradezu abschreiben müssten. Man informire sich daher selbst, und man wird es nicht bereuen. Hättea wir hin und wieder Manches im Einzelnen noch anders gewünscht, so ist dies ein Minimum gegen die Vortrefflichkeit des Ganzen, und wird solche Erweiterung und Berichtigung der Autor seinem Werke hoffentlich noch späterhin selbst angedeihen lassen. Denjenigen aber, welche etwa nach den obigen Andeutungen in dem Hanslick'schen Bucche eine Degradation der Tonkunst wittern sollten, können wir nur entgegnen, dass man von der Musik als Kunst keine grössere und würdigere Anschauung haben kann, als sie unser Autor, richtig verstanden, überall documentirt. Und so möge denn seine Arbeit überall hin weiteste Verbreitung finden! Die guten Wirkungen werden nicht ausbleiben.

R o g e r.

Es gab eine Zeit in Frankreich, in welcher die vorherrschende Declamation in der Musik die französischen Sänger zu zwei Extremen führte, welche beide von der wahren Kunst des Gesanges gleich weit entfernt sind: ihr musicalischer Vortrag wurde in der komischen Oper fast Gespräch, in der tragischen Geheul. Der französische Schauspieler und Declamator neigt sich schon im gewöhnlichen Vortrage der Verse zu jenem falschen, hohlen Pathos hin, das deutschen und italiänischen Ohren unerträglich ist, und

mit Recht, weil es nicht die echte Farbe, sondern die Schminke der Leidenschaft ist. Im Gesange artete nun diese Gewohnheit vollends in Caricatur aus, und die Italiäner hatten nicht Unrecht, wenn sie von „französischen Heulern“ sprachen.

Durch sie, die Italiäner, und ihren Meister Rossini wurde nun zwar der Geschmack an jener pathetischen Declamation siegreich bekämpft, aber dadurch, dass ihre Weise zur Herrschaft kam, ging auch der letzte Rest von der Berechtigung des Wortes im Gesange verloren, die Poesie des Drama's und der charakteristische Vortrag wurden Nebensache, ja, sie verschwanden fast ganz vor der rein musicalischen, wir möchten sagen: instrumentalen, Behandlung der Stimme. Die Compositionen begünstigten diese Richtung, ja, sie riefen sie zum Theil auch da hervor, wo sie noch nicht Wurzel gefasst hatte; die Opernmusik und der Operngesang büsssten jeden poetischen Inhalt ein, das Reich der Coloratur, der Triller und Verzierungen triumphierte, die Wahrheit und der dramatische Ausdruck wurden der Sinnlichkeit des Ohrenkitzels geopfert.

Dass die französischen Componisten, namentlich durch den Einfluss der deutschen Musik, endlich zu der Einsicht gelangten, dass das lyrische Drama mehr sein müsse als eine Reihe von Concertstücken, konnte bei einer so gebildeten Nation nicht ausbleiben, und die Bestrebungen Auber's, Meyerbeer's, Halevy's, ja, Rossini's selbst (im *Wilhelm Tell*) sind bekannt. In wie fern sie in der Verschmelzung beider Elemente, des sinnlichen und des geistigen, glücklich waren, wollen wir hier nicht untersuchen. Uns ist nur das von Wichtigkeit, dass der Grundsatz zur Anerkennung kam. Die Sänger adoptirten ihn, und was die Componisten ihrer Nation nicht vollständig erreichten, das führten die ausübenden Künstler in ihrem Kreise mit mehr Glück zum Ziele.

Die grossen Tenoristen Nourrit, Duprez und Roger verschafften dem geistigen Elemente im Gesange seine volle Bedeutung wieder, ohne in den Fehler zu verfallen, die Technik gering zu schätzen oder zu vernachlässigen. Im Gegentheil, sie brachten dieselbe, indem sie sich auf die alten Traditionen der Italiäner stützten, zu einer hohen Vollendung, nur mit dem grossen Unterschiede gegen die neueren Italiäner, dass sie, die Franzosen, diese Technik nicht um ihrer selbst willen cultivirten, sondern um sie als Mittel zu einem höheren Zwecke in ihren Sold zu nehmen, um sie der Poesie, dem Gefühl, der dramatischen Wahrheit dienstbar zu machen.

Von diesen drei Fürsten des französischen Gesanges hat Roger die Kunst des dramatischen Ausdrucks aufs

Höchste gebracht; sein Gesang hat nicht bloss Schule, er hat Stil, das heisst: er ist dargestelltes Leben. Roger ist der Ausdruck der gegenwärtigen Epoche des dramatischen Gesanges. Man kann ihm vielleicht glänzendere, auffallendere Berühmtheiten entgegen stellen, aber eine vollkommenere, abgeschlossenere und anziehendere künstlerische Individualität wird es kaum geben. Der Mensch geht bei ihm in den Künstler auf und umgekehrt, und man kann auf ihn anwenden, was Quintilian von dem Ideal des Redners sagt: *Pectus est quod disertum facit* — „Das Herz macht den Vortrag ausdrucks voll.“

Roger ist in Paris geboren. In seiner Kindheit liess nichts ahnen, dass er dereinst einer der grössten Künstler seiner Zeit werden würde; er gehörte keineswegs zu den Wunderkindern, an deren Wiege sich eine Fee stellt und ihre Zaubergaben über sie ausschüttet, von denen dann aber auch oft gesagt werden kann: „Wie gewonnen, so zerronnen!“ Sein Vater war Notar, seine Mutter die Tochter eines Herrn Corse, welcher einer der ersten Directoren des Theaters *de l'Ambigu* war; das dramatische Element kam also von mütterlicher Seite in den Sohn. Beim Tode des Grossvaters war der achtjährige Knabe zugegen, und späterhin äusserte er sich wohl, wenn er sich der letzten Umarmung desselben erinnerte: „Ich habe manchmal geglaubt, dass dabei die Seele des trefflichen alten Schauspielers in mich gefahren sei.“

Roger verlor früh seine Eltern und kam unter die Obhut eines Oheims, der ihm diejenige Bildung geben liess, die ihn in Stand setzen konnte, den Beruf seines Vaters zu ergreifen. Allein das Studium der Pandekten stimmte wenig mit der Neigung des jungen Mannes überein, der jetzt allerdings eine gewisse Vorliebe für Theater und theatricalische Beschäftigungen blicken liess. Das stimmte nicht mit den Planen, die der Oheim mit dem Neffen hegte, und noch weniger mit den Ansichten, welche er, trotz seiner Verwandtschaft mit einem Bühnen-Director, von der theatricalischen Laufbahn gefasst hatte. Deshalb sandte er Roger, um ihm jene Lust zu vertreiben, zu einem Notar in der Provinz. Aber der Kunstreiz war in dem Jüngling zu stark ausgeprägt und fand in dem kleinen Orte um so grössere Nahrung, als er sich aus sich selbst entwickeln musste und gezwungen war, sich zu seiner Befriedigung selbstwirkend das zu schaffen, was ihm in Paris durch Andere geboten wurde, nämlich ein Theater. Der junge Notariats-Lehrling versammelte, wenn die Bureaustunden vorbei und die Amtsstube geschlossen war, die Schreiber seines Principals und einige hübsche Mädchen aus der Stadt zu theatricalischen

Uebungen und Vorstellungen, wobei er Director und Schauspieler in Einer Person war.

Der Oheim sah ein, zumal da sich die wunderschöne Tenorstimme des Neffen jetzt entwickelt hatte, dass er ihn seinem bösen Geschicke überlassen müsse. Das Vorurtheil guter Familien, das sich dem Entschlusse, Einen aus ihrer Mitte auf die Bühne gehen zu lassen, entgegenstellt, ist zwar gegenwärtig nicht mehr so herrschend, als früher, jedoch noch keineswegs ganz verschwunden, und es lässt sich nicht läugnen, dass, so wie die Zustände unserer Bühnen in allen Ländern nun einmal sind, die theatricalische Laufbahn gar viele Klippen hat, an denen oft die schönsten Hoffnungen scheitern. Als aber Roger sich im Jahre 1837 mit vierzig anderen Bewerbern um die Stelle eines Zöglings des Conservatoires in Paris bewarb und nach der Prüfung zuerst vor allen Concurrenten für würdig erklärt wurde, aufgenommen zu werden, da war seine Laufbahn entschieden und die Gegner derselben schon halb versöhnt.

Nach einem Jahre trug er den ersten Preis im Gesange und in der Declamation davon, und nun war man freilich darüber im Klaren, dass man es hier mit einem künstlerischen Genie zu thun hatte. Der Director der komischen Oper war so gescheidt, so schnell wie möglich davon Nutzen zu ziehen, und am 16. Februar 1838 trat Roger, kaum 20 Jahre alt, zum ersten Male in der Rolle des Georges in Halévy's Oper „Der Blitz“ auf.

Roger's zehnjährige Wirksamkeit an dem Theater der komischen Oper bezeichnet eine der glänzendsten Perioden dieser Bühne und war auch auf die Componisten, welche für dieselbe schrieben, von dem grössten Einfluss. Eine solche Tenorstimme, welche die Schönheit, Frische und Kraft des Naturtones des Organs mit der Weiche und Biegsamkeit desselben vereinigte und durch ein Spiel-Talent, welches die Forderungen der dramatischen Einsicht niemals im Stich liess, unterstützt wurde, war auf diesen Brettern noch nicht erschienen. Was Wunder, wenn die Dichter und Tonsetzer für dieses Theater sich von der eigentlichen Gattung der komischen Oper etwas entfernten und Werke auf diese Bühne brachten, welche auch gefühlvolle und ernste Situationen behandelten, da sie für diese in Roger einen Dolmetscher und Vertreter fanden, wie sie ihn sich nicht besser wünschen konnten?

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Auf dem Stadttheater setzt Roger sein Gastspiel fort; von einer so anhaltenden Theilnahme des hiesigen Publicums für

theatralische Vorstellungen, und noch dazu zu erhöhten Preisen, kennen wir kein Beispiel. Er hat ausser den in voriger Nummer genannten Rollen noch den Masaniello in der Stummen von Portici (hier und in Bonn) und den Eleazar in der Jüdin gesungen, und den George Brown hier und in Bonn wiederholt. Die Bewunderung seines unnachahmlichen Talents steigt mit jeder Vorstellung.

Herr Wiedemann von Leipzig, den wir am Rheine bereits von unseren Musikfesten her zu seinem Vortheil kennen, wird ebenfalls in einer Reihe von Gast-Darstellungen auftreten, so dass wir jetzt einen wahren Reichthum an Tenören haben. Herr Wiedemann trat am Montag als Robert in Robert der Teufel auf — gewiss eine schwierige Aufgabe für den wackeren Künstler zwischen den zwei Vorstellungen Roger's am Sonntag und Mittwoch! Allein gleich seine Leistungen im ersten Acte erregten den lebhaftesten Applaus, der sich in den folgenden, besonders im fünften, noch steigerte. Und mit Recht; denn er ist im Besitz einer kräftigen Brust- und Kopfstimme, welche er als Sänger zu behandeln weiss, und sein Spiel ist durchaus lobenswerth. Die Oper ging im Ganzen gut; Fräul. Rochlitz ist zwar der dramatischen Auffassung der Alice noch nicht gewachsen, allein sie hat Stimme und Talent und verdient wegen ihres lobenswerthen Fleisses anerkennende Aufmunterung, woran es denn auch das Publicum nicht fehlen lässt.

In nächster Woche wird unsere Oper vier Vorstellungen in Antwerpen geben, und wir werden dagegen die französische Opern-Gesellschaft unter der Direction des Herrn Naej von dort auf unserem Stadttheater sehen. Diese wird 4 Opern geben, welche theils neu sind, wie *Le songe d'une nuit d'été* von Ambr. Thomas, theils hier noch gar nicht gegeben worden, wie Halévy's *Les Mousquetaires de la Reine*, Auber's „Krondiamanten“ und *Haydée*. Interessant wird dies jedenfalls sein. Was machen die Eisenbahnen nicht alles möglich!

Duisburg, Stadt mit 10.000 Seelen, am tonlosen Zusammenflusse des Rhein- und Ruhr-Canals, treibt starken Handel mit Zucker und Tabak, steht aber bei der Frau Musica in keinem süßen Geruche. Schon seit Decennien war in ihr von einem Gesang- und Orchester-Verein keine Rede mehr, geschweige denn von Concerten. — Diesem Uebel ward aber vor zwei Jahren, als Herr A. zur Nieden von Bonn hieher kam und Beide ins Leben rief, Halt geboten, und seiner tüchtigen, umsichtigen Leitung verdanken wir nun viele musicalische Genüsse. Doch wie gut auch der Wille, die Kräfte blieben schwach; es war daher ein glücklicher Gedanke, mit dem benachbarten Mülheim an der Ruhr Hand in Hand zu gehen und gemeinschaftliche Concerte zu gründen. Das erste fand daselbst am 3. September statt und galt der „Zerstörung Jerusalems“ von F. Hiller. Die Ausführung unter dem dortigen Dirigenten, dem excellenten Violin-Virtuosen Herrn Hub. Engels, gelang vortrefflich, wozu der berühmte kölner Tenorist Herr Koch gar viel beitrug. Das zweite Concert, unter Direction des Herrn zur Nieden, hatten wir am 8. October hier, und in der zweiten Hälfte desselben den hohen Genuss des ersten Theiles des „Paulus“ von Mendelssohn-Bartholdy. Accuratesse, Feinheit und Kraft in den Chören, seelenvoller Vortrag der Soli bei schönen Stimmmitteln — in welchem sich namentlich zwei mülheimer Damen, V. und T., und ein hiesiger Baritonist S. auszeichneten — gaben dem Ganzen eine schöne, gelungene Abrundung, und wohl gebührt dem Dirigenten die volle Ehre der tüchtigsten Leistung. Im ersten Theile erfreuten die genannten Musik-Directoren durch ihr herrliches Zusammenspiel der Kreuzer gewidmeten A-dur-Sonate von Beethoven den Laien wie den Kunstkennern, und es blieb dabei nur die mangelhafte Beschaffenheit des Flügels zu

bedauern. Unser obiger Bariton Herr S. trug in ergreifender Weise das von Herrn zur Nieden componirte Herwegh'sche Lied: „Ich möchte hingehen“, vor, eine Composition, deren Schönheit der Sänger mit tiefer Innigkeit offenbarte und die in weiteren Kreisen bekannt zu werden verdient. Die hiesige Liedertafel producire zwei Lieder von Reinecke und Abt; sie laborirt, wie viele kleine Vereine, an schönen Tenören und erzielte darum auch trotz ihrer sonstigen guten Kräfte noch keine erheblichen Erfolge.

— 7 —

Bremen. Zum Benefice des Capellmeisters Sobolewski wurde dessen Oper „Der Prophet von Chorassan“ zum ersten Male hier aufgeführt.

Wien. Herr Ander, welcher am 22. October 1845 als „Stradella“ zum ersten Male die Bühne betrat, hat vor einigen Tagen, also fast am Jahrestage seines neunjährigen Wirkens, wieder diese Partie in ungetrübter Frische seiner Stimme und nun als vollendet Künstler gesungen und damit einen grossartigen Triumph gefeiert. Eben so glänzend war seine Leistung als „Prophet“, den er nach sechsmonatlichem Zwischenraume wieder sang, und in welchem er all die schönen Vorzüge seiner künstlerischen Ausbildung auf das entschiedenste zur Geltung brachte. An beiden Abenden wurde er von dem Publicum auf das lebhafteste ausgezeichnet.

Fräul. La Grua ist zur Freude der Musikfreunde bereits wieder als „Fidelio“ und „Agathe“ aufgetreten und hat die rauschendste Aufnahme gefunden. Mit in diese Auszeichnungen theilten sich Fräul. Liebhardt und Herr Erl, Welch letzterer leider wenig beschäftigt wird.

Als Bandit erschien in „Stradella“ Herr Mayerhofer, der nur zu deutlich bewies, dass Staudigl bis jetzt noch nicht ersetzt ist und dass es wohl noch lange dauern wird, bis die durch diesen Austritt entstandene Lücke entsprechend ausgefüllt worden.

London. Jullien, welcher von seiner Reise nach America wieder zurückgekehrt ist, beginnt am 30. October hier wieder eine Reihe von Concerten.

Die Oper in Manchester macht Glück; es sind fast lauter deutsche Künstler dabei, die jedoch in italiänischer Sprache singen. Die dortige Kritik bespricht auf ehrenvollste Weise Fräul. Agnes Bury, Frau Küchenmeister-Rudersdorf, Frau Caradori, die Herren Karl Formes, dessen Bruder Hubert Formes, Bariton, welcher zum ersten Male die Bühne betritt, den Tenoristen Reichardt u. s. w. Dirigent ist ebenfalls ein Deutscher, der Pianist Hallé, der seit längerer Zeit in Manchester wohnt.

In der Eisengiesserei der Herren Edward, Bellhouse & Comp. zu Manchester wird jetzt ein eisernes Theater im Auftrage eines Herrn G. Coppin gebaut. Dieser hat einen Schauspieler von Ruf, Namens Brooke, auf zweihundert Vorstellungen in — Australien engagirt, 50 Pf. Sterl. für jede, mithin für 10,000 Pf. Sterl. Um nicht durch Mangel an geeigneten Räumen oder übertriebene Miethforderungen der Eigenthümer irgendwie gehindert zu sein, nimmt Herr Coppin sein eigenes Gebäude mit, ein vollständiges Theater für 4000 Pfund. Es wird 88 Fuss lang, 40 Fuss breit und 24 Fuss hoch. Das Parterre soll jedesmal durch Ausgrabung des Bodens vertieft werden. Die Fabrik-Inhaber haben sich verpflichtet, das Theater binnen dreissig Tagen vom Tage der Unterzeichnung des Contractes an fix und fertig zum Einschiffen nach London zu liefern.

New-York. Die Gebrüder Moldenhauer, welche mit Jullien hieher gekommen waren, haben sich hier niedergelassen

und am 10. October eine Reihe von Soireen für Kammermusik begonnen. Zugleich haben sie in Verbindung mit Madame Peaucellier, einer Pianistin aus Paris (?), eine Musikschule eröffnet für Composition, Gesang, Pianoforte, Violine und Violoncell. Der erste Jahres-Cursus sollte im October beginnen und ist auf neun Monate berechnet.

Ankündigungen.

In unserem Verlage ist erschienen:

Wegweiser

für den Clavierschüler im ersten Studium.

Eine Sammlung gewählter Clavierstücke in möglichst rechter Progression, nebst mechanischen Uebungen

von

Julius Knorr.

Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, im October 1854.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSICALIEN,

so eben erschienen im Verlage von

PIETRO MECHETTI sel. Witwe in Wien.

van Bruyck, C., Op. 4, Zwölf Tonbilder für Pianoforte. 2 Hefte, à 1 Thlr. 10 Sgr.

Dont, J., Op. 17, Leichte Uebungen für zwei Violinen. Zweiter Theil. 20 Sgr.

Filtsch, J., Op. 5, L'Alouette — L'Hirondelle. Deux Etudes de Salon p. Piano, 15 Sgr.

— Op. 6, Sons d'Adieu. Sérenade pour Piano. 10 Sgr.

Herzberg, A., Op. 17, Trois Morceaux de genre pour Piano. Première Suite, 20 Sgr.

Horzalka, J. E., Op. 63, Pastorale et Nocturne p. Piano. 10 Sgr.

Jungmann, A., Op. 50, Die Nixe. Charakteristisches Tonstück für Pianoforte. 15 Sgr.

Kafka, J., Op. 36, Abschied von den Alpen. Eglogue f. Pfe. 15 Sgr.

Loewe, C., Op. 124, Der letzte Ritter. Drei Balladen von A. Grün, für Gesang und Pianoforte.

1. Max in Augsburg, 20 Sgr.

2. Max und Dürer, 20 Sgr.

3. Abschied. 10 Sgr.

Lubowski, J., Op. 5, Polka de Concert pour Piano, 20 Sgr.

— Op. 6, Grande Mazurka pour Piano, 15 Sgr.

Schmidtler, F. N., Op. 8, An der Donau — Am Ende der Tage. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 15 Sgr.

Volkmann, R., Sechs Phantasiebilder für Pianoforte. Neue, umgearbeitete Ausgabe. 25 Sgr.

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.