

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 16.

KÖLN, 17. April 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Ans einem Briefwechsel (Reinthaler's Jephta). Von DIXI. — August Gathy (Nekrolog). Von L. Bischoff. — Johanna Wagner. Von L. B. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soirée von Ernst Koch, Prüfungs-Concert der Rheinischen Musikschule, Drittes Winter-Abonnements-Concert des kölner Männergesang-Vereins, Sennora Anglès de Fortuni).

Aus einem Briefwechsel.

Du verlangst wiederholt von mir ein bündig Urtheil über Reinthaler's Jephta. Dabei rechnest Du mir zu Gunsten, dass ich persönlich unbeteiligt sei und gewohnt, geradeaus zu reden, mahnst mich aber zur Milde im Urtheil; denn wo tüchtiges Streben nicht zu erkennen, wo gediegene Arbeit vorhanden sei, da müsse man den jungen Künstler aufmuntern und ein Erstlingswerk zu schätzen wissen mit anderem Maasse, als der einsame, in vorgefassten Meinungen verrannte Kritiker zu thun pflege; kurzum, man müsse einmal aus sich herausgehen und das Zeitgemäße erkennen.

Ich komme Dir auf halbem Wege entgegen. Zeitgemäß ist das Werk, nicht über der Zeit, nicht unter ihr; das arbeitsame Streben muss man anerkennen. Der junge Künstler hat Lob und Ehre erworben, die wir ihm nicht schmälern, indem wir seine Begabung für eine mittlere erkennen, zwischen den Extremen Mendelssohn's und Schumann's sich bewegend. Er ist ein Schüler von Marx und zeigt die Frucht der Schule in Freiheit der Technik und Formen-Gewandtheit; der Liszt-Wagner'schen Richtung gehört er nicht an.

So weit gehen wir friedlich mit einander; nun aber müssen wir unseren alten Streit zu Ende fechten, Keinem zu Liebe und Keinem zu Leide, und endlich über die Worte „Streben“ und „Aufmunterung“ ins Reine kommen.

Streben ist eine moralische Eigenschaft, die für die Schönheit nichts austrägt. Strebe doch Einer, ein Dichter zu sein! Strebe doch, schön zu sein! Strebt auch ein Liebender, Liebe zu haben? Ich meine, bei allem, was schön heisst im Himmel und auf Erden, ist die Frage nicht nach dem Wollen, sondern nach dem Sein. Beim Kunstwerke fragen wir nach der Leistung, nicht nach der Mühe des Leistens. Und so wird denn alles gesunde Kunst-Urtheil

zuerst das fertige Werk betrachten, das Werk, worüber man den Meister vergisst; denn

ausgestossen hat es jeden Zeugen
menschlicher Bedürftigkeit.

Nur die Schwächlinge unter den Dichtern keuchen und wimmern allzeit: O, wenn ihr wüssetet, was mir das Dings da für Geburtsschmerzen gemacht hat! — oder bringen den Mutterschmerz in Verse, lassen sich ein Fass zimmern wie das heidelberger Fass —

Wisst ihr, warum das Fass wohl
so gross und tief mag sein?
Ich legt' auch meine Liebe
und meinen Schmerz hinein. —

Du bist ja wohl keiner von denen, die sich zu dem Dichter in selbiges Fass setzen und sehen, wie dunkel es drinnen ist? — Uebrigens war der H. Heine allerdings sehr strebsam von Jugend auf (falls er wirklich eine Jugend gehabt hat); er strebte nach Ruhm, und legte den Ruhm auf Zinsen.

Erst wenn der Genius erkannt ist, dann ist's der Mühe werth, sein sittliches Streben zu kennen. Glaube nur nicht, ich wolle dem Genius die Sitte ersparen; vielmehr ist der wahre Genius eben nur der, welcher mit Wahrheit nach dem Guten ringt. Aber soll ich ein unbekanntes Werk *sine ira et studio*, d. h. unparteiisch beurtheilen, so frage ich erst nach Schönheit, dann nach Sitte, Tugend, Arbeit. Auch anderswo gilt diese Regel: erst das Werk, dann dessen Quelle erkennen; besinne Dich, ob das nicht weit höher hinaus, jenseit aller Kunst und Schönheit ebenfalls gilt.

Du sagst ferner von Aufmunterung. Einem aufstrebenden Künstler müsse die Kritik nicht mit voller Rüstung entgegentreten, vielmehr säuberlich fahren, da eben dem Anfänger der Beifall unentbehrlich sei, an dem das Herz zu fortschreitender That erwärme. Das mag angehen in höflichem Freundeskreise; so wie der Künstler in die Oeffentlichkeit tritt, muss er gerüstet sein, der Erde Wehe,

der Erde Lust zu tragen. Wann würde er sonst mündig? Denn auf der Höhe des Ruhmes darf ihn die zahme Kritik nun vollends gar nicht anfassen, bei Strafe der Aechtung. Das Aufmunterungs-Princip in der Oeffentlichkeit ist ein Uebel, dem wir unter Anderem die ganze Gleim'sche Schule zu danken haben, eine ziemliche Anzahl talentloser Dichterlinge, insgesammt des Beifalles strebsam; und siehe da, sie fanden ihre Strebsamkeit durch die Aufmunterung des Papa Gleim belohnt. Ein muthiger Mann — Genie oder nicht — geht seinen Weg, um Lob und Tadel unbekümmert. Ich achte das an Richard Wagner, dem mehr Strebenden als Habenden, dass er gleichwie Meyerbeer trotz aller wohlgemeinten Kritik, trotz unzähliger Stiche, Hiebe und Keulenschläge der Gelehrten, der Aesthetiker, der Pharisäer, der Frommen — immer noch oben schwimmt, so lange die Höfe und die Residenzen durch ihn scheinen oder meinen inflammirt zu sein. Ist Reinthaler nun ein Charakter oder ein Genius, so schadet ihm eines Pharisäers Lanze nichts.

Von äusseren Merkmalen des Genius zu reden, unterlasse ich, da wir uns oft genug darum gezankt haben; halten wir fest, worin wir einst übereinkamen, dass des Genius Wirkung eine überwältigende, geheimnissvolle ist, und dass der bleibende Genuss, die fortwirkende Begeisterung, welche ihre Stimmung nicht fordert, sondern hervorruft, das einzig Messbare auf diesem Felde ist, wie wir denn beide erfahren haben, sobald wir Mozart, Beethoven, Händel oder Liszt, Wagner, Meyerbeer vernahmen, mochten wir nun ihre Namen zuvor auf dem Programm gelesen haben oder nicht. Ob mich ein Kunstwerk überwältigt und demüthigt und doch zugleich beseelt, erhebt, befreit, das kann ich wissen, und die ehrliche Kritik hat es immer gewusst.

Du siehst also, ich lege an Reinthaler den höchsten Maassstab; das wird ihn mehr ehren, als wenn wir ihn wie einen Hülfsbedürftigen aufmuntern wollten. Mir ist aus der Partitur eine löbliche Instrumenten-Kenntniss entgegengetreten, die sogar manche früherer Meister übertrifft; die Behandlung der menschlichen Stimme ist angemessen, meist bequem, selten in ungewöhnliche Forderungen verstiegen. Die logische Folge der Einzelsätze und der grösseren Gruppen und Theile ist lichtvoll; gern hätte ich dabei die scharfsinnige Disposition in den Theil-Ueberschriften vermieden, nicht als ob die Logik dem wahren Kunstwerke fehlen dürfte, sondern wegen des Anklanges an die Schul-Programmatistik, die der Genius verschmäht, der die Logik im Blute sitzen hat und, in heiterer Lebenskraft wallend, die Schulgedanken dahinten lässt, gleich dem Liebenden, der die Liebe hat, aber nicht disponirt. Uebrigens ist der Text gut geordnet; das Bibelwort liegt

zum Grunde, wo es jedoch verlassen, da ist ein nachgeahmter Ton nicht immer mit Glück versucht.

Da nun Reinthaler kein Zukunftsmusiker ist, so gesieht es, das Tonwesen, die musicalischen Kerngestalten genauer anzusehen. Die Melodieen haben mir gar oft den Eindruck gemacht, aus Mendelssohn's Schule zu sein, nicht als Nachahmung — von Plagiaten-Jagden sind wir wohl beide frei —, aber den Grundton der Zeit spiegeln sie wieder, der sogar in Richard Wagner anklingt. Denn von den Recitativen schweige ich lieber. Dieses Zwitterbild zwischen Poesie und Prosa ist überhaupt ein wesentloses Ding, wo nicht in Meisters Hand das schwierigste aller Rätsel gelös't wird durch die linde Vermittlung melodischer und harmonischer Künste, die das harte, nur rationelle Wort in Lichthöhe erheben. Ausser den Recitativen von Händel, Bach und Mozart kann unser eins nur noch hier und da zu denen von Weber, Löwe und Schubart ein rechtes Herz fassen; die Neueren verlieren sich zu oft in kalte Sylbenpressung nach dem Muster der kränklichen Euryanthe, wo Weber von seiner alten Schönheit gewichen ist. Unter den Reinthaler'schen Recitativen sind die mildklingenden, wo Jephta Sehnsucht, Liebe oder Dank ausspricht, die besseren, die leidenschaftlichen oft durch abstracte Modulationen caricirt.

Die Chöre und Arien aufmerksam betrachtend, finden wir manche schöne Züge. Grosser Chöre sind vierzehn, darunter zwei Doppelchöre, ausserdem noch *ad aequales* je zwei für Männer und Weiber allein. Von diesen letzteren ist wenig zu sagen; den Chor Nr. 6 ausgenommen, der mit den typischen Anklängen an alte Pilgertöne wohl seine Charakterwirkung ausüben mag, sind die übrigen flau; das gesammte *genus ad aequales* ist ein gefährliches, da es allaugenblicklich zu harmonischen Stützpunkten der Instrumente greifen muss, wo die gegebenen Gränzen nicht reichen zu voller Entfaltung der melodischen Harmonik. — Unter den grossen vierstimmigen Chören sind vorzüglich beachtenswerth Nr. 5, dem der Anklang an die Einleitung in Händel's Israel nicht schadet (z. B. Cl.-A. S. 23 u. a.) — es ist ein warmer Ton darin und schöne breite Entfaltung; dann Nr. 10, wo die erstürmenden Feinde mit beweglichen, scharf rhythmisierten Figuren dahersfahren. Auch Nr. 15 ist nicht ohne Feuer und Eigenthümlichkeit; dieser Chor ist besonders zu beachten, weil er einen Höhepunkt der Handlung bildet, daher breit angelegt (30 Zeilen mit 183 Tacten) und einer theilweisen Wiederholung im Schlusschor würdig gehalten ist. Der Grundton in diesem: „Auf, Heer des Herrn“, ist mehr pathetisch als geistlich, mehr bühnenhaft als kirchlich. Der bedeutsamste, best ausgeführte aller Chöre ist Nr. 18: „Singet dem Herrn mit Saitenspiel und Harfen“ — ein

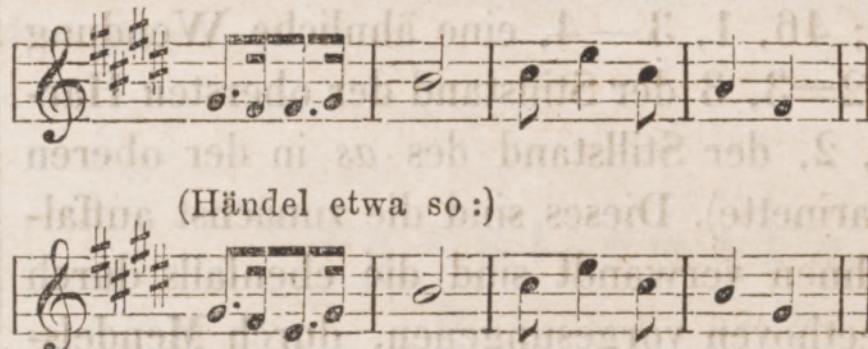
wohltonendes Thema in klarer Gliederung und anmuthiger Steigerung. In Nr. 25: „Gott, Du bist mein Gott; Deine Güte ist besser denn Leben“, welcher der zu sterben entschlossenen Mirjam scheidend nachgesungen wird, ist ein schwermüthiger Ernst in lastenden Rhythmen und Tönen recht bildvoll dargestellt. Der Doppelchor Nr. 28, wo Ephraim's Krieger das Opfer Jephta's vernichtigen wollen, während das Volk den Herrn anruft, hat wohl den Ausdruck der Leidenschaft, aber ohne charakteristische Unterscheidung in melodischen Gegensätzen. Gelungener ist der folgende Nr. 30, der manche Wendungen des Gewitterchors aus Haydn's Jahreszeiten glücklich verwendet, um die Naturscene zu malen, aus welcher Gottes entscheidende Stimme hervorbricht. Und so ist auch der Schlusschor, neben einzelnen Anklängen an ältere Oratorien, anmuthend, erregsam, im Schlusse aufgeschwungen. Vorzüglich schön ist der klangvolle, warme Chor des Dankes Nr. 32.

Diese sechs Chöre sind die gelungensten Theile des Werkes, um so anerkennenswerther, als hier die heute üblichen leeren Chor-Effecte, die wohlfeil zu haben sind und eine kurze Stunde wirken, durchweg verschmäht sind. Freilich haben auch diese Chöre Theil an den Schwächen der technischen Factur, was man so Harmonie und Melodie nennt nach altem Brauch. Wenn nun eine philosophische Tonlehre solche altväterische Kategorienen verwirft, so haben sie damit noch keineswegs ihre Geltung verloren; denn wie innig auch beide verbunden, sie sind doch gliedhafte Existenzen, und das bezeugen im Guten und Bösen sowohl die vergangenen als die zukünftigen Tonmeister.

Vor Allem ist nun in den Arien der Hauptpersonen sehr ersichtlich, was wir oft beklagt haben: die Abnahme der melodischen Gestaltung, der Tonfrische, wofür ein mühsames Suchen neuer Wendungen keine Entschädigung bringt. Die fast durchgängige Vermeidung des Grundtones zu Anfang ist moderne Krankheit, die schön scheinen möchte; am meisten üben sie die Tageslöwen, die eben nichts Besseres wissen, um interessant zu werden; leider aber ist es auch hin und wieder Schumann's und Mendelssohn's Weise. Solche Unbestimmtheit der Tonart, auch ohne Noth als Manier angewandt, ist nicht geeignet zur Sammlung, sondern zur Zerstreuung des Gemüthes. Statt zu sagen: Hier bin ich! — und mit vollem plastischem Umriss frisch auf die Höhe zu springen — entwickeln uns diese modernen Melodisten gar fein und lehrhaft die werdende Melodie, und während wir zusehen, wie sie entsteht, ist sie dahin. Solche Art finde ich gleich Anfangs in dem Ritornell des zarten Liedes der Jungfrau: „Der Herr verstoßt nicht ewiglich.“ Nicht minder misse ich die To-

nica zu Anfang des sonst so gewissen, zuversichtlichen Chors der Feinde, Nr. 10. Weniger störend ist derselbe Mangel in Nr. 28, wo im Anschluss an die vorhergehende Arie (die ihrerseits auch ohne Tonica beginnt) eine schöne mixolydische Wendung wirksam gebraucht ist. Bei den Recitativen ist solche Ungebundenheit oft sinngemäß; doch entsagen die alten Meister auch hier ungern der Gewissheit des Einsatzes.

Auffallend noch ist die Neigung, in den rhythmischen Tonfällen (Ruhepunkten) der Melodie etwas Absonderliches, Unerwartetes zu bringen, oft Mendelssohn wie aus den Augen geschnitten; so unter anderen die ohne Tonica anhebende Arie Nr. 16, deren Hauptsatz schon im vierten Takte eine absonderliche Wendung bringt, die um jeden Preis neu sein will, wo das gute Alte doch nicht zu verachten war:



Verwandten Tones ist Ephraim's Lied, Nr. 26, zarte, schmächtige Seufzer, nicht aus dem Mark eines Helden-Tenors.

Mirjam erhebt sich nirgend über ein gewöhnliches Mädchen, ausser in dem edeln Eingang des Schlusschors, wo sie anhebt gleichwie ihre Namenschwester in Händel's Israel. Jephtha selbst ist auch nicht eben hervorragend gezeichnet; seine melodische Kraft ist gering neben den zuweilen bedeutsamen Recitativen. Ephraim ist, wo ihn nicht Sentimentalität befällt, ganz wacker dargestellt, doch wiederum mehr recitativisch als melodisch. Von den übrigen Personen ist die Jungfrau gelungener als der ziemlich rhetorische Prophet; vorzüglich anmuthend ist das zarte Naturbild im Terzett der Jungfrauen, Nr. 23.

So möchte ich denn im Allgemeinen, Deine und meine Ansicht vermittelnd, urtheilen: Die Reinthaler'schen Melodien sind meist modern zweifelnde, mit liebenswürdiger Frage fesselnde, selten rasch ergreifende und unauslöslich ins Gedächtniss hineinfahrende. In der Factur der Melodien ist vorgebildet, was Stimmführung, Harmonie und Rhythmik zuweilen Auffallendes bringen; ganz besonders begegnet uns in der Stimmführung die seit Beethoven instrumental begonnene, durch Mendelssohn in die Vocalität übertragene Stupfigkeit oder Stossigkeit — ich weiss kein anderes Wort dafür. Einen Stupf — weisst Du noch? — so nannte unser alter Stadtpfeifer (der mehr Musik im kleinen Finger hatte, als Berlioz im ganzen Leichnam!) die

stossigen Stillstände, wo man einen gelinden Ruck empfindet, wie eine Ohrfeige z. B. in den neugebackenen Schlussformeln:

Es-dur.



As-dur.



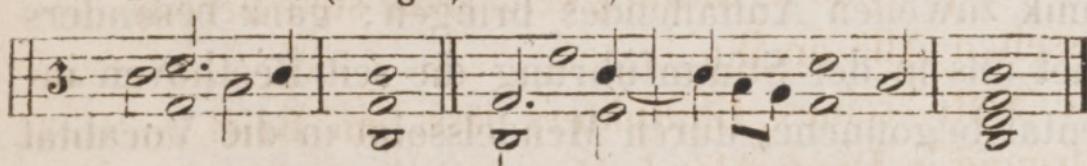
Solche Stupfen schiessen uns nun in der gesammten neu-sächsischen und berlinischen Schule entgegen wie Bolzen. Im Anfangschor (Cl.-A.) S. 12, 2, 5, wo mit dem Quartsext-Accord des Grundtones ohne alle Vermittlung der Schluss eingeleitet wird; 60, 1, 2—3, wo die Mendelssohn'sche Verweilung auf dem Secund-Accord sonderbar hemmend eintritt; 46, 1, 3—4, eine ähnliche Wendung im Bass; 94, 2, 2=3, 3 der Stillstand der obersten Harfennote; 137, 2, 2, der Stillstand des *as* in der oberen Begleitstimme (Clarinette). Dieses sind die zunächst auffallenden Stupfen; ihnen verwandt sind die ebenfalls durch den späteren Beethoven vorgesungenen, durch Mendelssohn und Schumann reichlich ausgebeuteten, dem Alterthume missverständlich nachgebildeten Prolepsen, d. h. Vorausnahmen eines später zu erwartenden Schlusstones, z. B. S. 93 Ende; 84, 3, 3 (83, 2, 3); 53, 3, 2.

Ein anderes Zeichen der Zeit ist, wie die freie Einführung der Quartsexten, welche Beethoven allerdings gern gebraucht, aber mit geistvoll künstlerischem Maasse durchaus nur als Würze und Ueberraschung, nun schon zu einer stehenden Ausfüllungsformel geworden ist. Wer dem harmonischen Wesen geschichtlich nachgeht, ersieht bald, wie sowohl die Schlussformeln als die freien Einführungen abgeleiteter Accorde ihre typische Bedeutung haben, daher einerseits einem Zeitbedürfnisse oder Zeitgeist entsprechen, andererseits sich auch wohl zu trocknen Mode-Phrasen verflachen. Drei Hauptgestalten der Schlüsse sind vorzüglich typisch und bedeutsam:

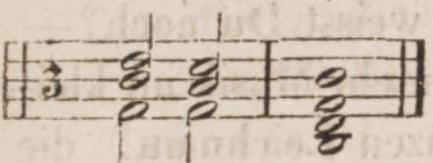
1. 16. Jahrh. (Palestrina, Eccard.)



2. 17. Jahrh. (Crüger, Händel.)



3. 18. Jahrh. (Bach, Mozart.)



Also die erste in reinen Dreiklängen ohne Dissonanz, die zweite mit dissonirendem Vorhalt der Quarte, die dritte mit (oft) freiem Eintritt der Quartsexten. Nach Mozart kommt besonders bei Beethoven die Vermeidung der Quartsexten vor dem Schlusse häufiger vor; ein typischer Schluss ist in dieser letzten Periode nicht mehr vorhanden. Wer alles Typische philiströs schilt, mag die neue Art für einen Fortschritt achten; wer aber weiss, dass in allen menschlichen Schöpfungen (gleichwie in den göttlichen) Typisches und Wandelbares einander wechselweise bedingt und fördert, was auch die Sprache selber beweis't, die aus typischen Phrasen und freien Fortgestaltungen sich zusammen webt und weben muss: nun, der wird mit Betrübniss sehen, wie bei dem Mangel fester Typen auch die Festigkeit der Gesammtbilder abnimmt und die Klarheit der logischen Entfaltung (nach Anfang, Mittel und Ende—oder Ruhe, Bewegung, Ruhe—oder Exposition, Verwicklung, Katastrophe) bedenklich einbüsst, wenn man diejenigen Mittel fasslicher Gliederung verscheucht, deren sich weder Homer und Shakespeare, noch Palestrina, Bach und Mozart schämen; selbst Beethoven zeigt wenigstens eine Hinneigung zum Typischen, indem er zwar die Mozart'sche Quartsexten als *antepaenultima* meidet, aber durchgängig einen dieser zwei Schlüsse gebraucht:



deren erster specifisch Beethovenisch, der andere ein wenig antik anklingend erscheint. Und jederzeit geht die kräftige Schlussformel ihren rhythmischen Gang mit besonderer Strenge; Freiheit herrscht nur in den bewegten Theilen, Anfang und Ende haben feste Schranken. In dem wunderschönen Mendelssohn'schen Männerliede: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut“ u. s. w., ist es sogar manchem Nichtgelehrten aufgefallen, dass der Schluss unklar, die Stimmung nicht abschliessend sei; es ist offenbar, dass er unnötig ausgedehnt und im Rhythmischem verschoben ist, aus keinem anderen Grunde, als um etwas Ungewöhnliches zu sagen. Diese Furcht vor Trivialität ist kein Zeichen eines grossen Geistes; dem Dichter, der sie fürchtet, ruft ein alter Meister entgegen:

(D.) „Ich bin ein Dichter.“ — (M.) Freund, sind deine Augen helle?
G'nügt dir die Eichel und die Quelle?

Du wirst ungeduldig werden über all die Excuse.
Nun, es ist 'mal alte Gewohnheit zwischen uns, und so

lang' wir allein sind, geht's so in Einem hin; und den vertrauten Briefwechsel wirst Du mir nicht ausplaudern oder gar drucken lassen, wie Du einstmals verrätherisch gethan. Denn manche Anspielungen auf unsere Jungensjahre versteht ein „gedruckter Leser“ nicht, und ohnehin wird ja so Manches nach Partitur, Auszug und Anhörung vorausgesetzt, dass eine Zeitung es kaum brauchen könnte. Also:

Weiter im Text und zum Schlusse! Neben den nicht typischen, daher zuweilen auch nicht rhythmischen*) Schlüssen sind mir die oft unnützlich drein hauenden Quartsexten bei Reinthaler störend gewesen, u. A. S. 89 Ende; 77 Anfang; 91, 2, 3; 8, 3, 1; 12, 2, 5—3, 7 u. s. w. Merkwürdig ist der freilich zufällige Quartsext-Klang in einer Stelle des sonst recht ausdrucksvoollen Chors Nr. 15, wo S. 73, 1, 4 der Bass eine unnütz harte Stimmführung hat:

a) Reinthaler.

b)

die selbst der eiserne Seb. Bach milder geben würde, dem contrapunktischen Thema nachgehend, wie bei b. Auch die stupfende Quartsexe im drittletzten Takte S. 102 gehört hieher:



Wenn Du mich nun wieder anschuldigst, der alten schulmeisterlichen Corrigirsucht zu sehr nachzuhangen, so sage ich erstlich: *tu l'as voulu!* ich habe mich lange genug gewehrt; und dann erkenne doch auch, dass ich aufmerksam eingegangen bin und vieles Schöne, Lobenswerthe anerkenne. Und wollte ich auch hier Einzelheiten ausheben, z. B. die unnachahmlich liebliche Secunden-Sequenz S. 104, 2, 7 in den beiden Unterstimmen, oder die zarte Beziehung zwischen dem Fugen-Thema S. 110, 1 und dem Arioso 107, 2, 1, wie Bild und Gegenbild ausspricht, was der Text logisch sagt: „Was weinet ihr so sehr“ —

„Gott, Du bist mein Gott“ — ja, da würde der Brief ebenfalls kein Ende finden. Was hätte ich sonst noch alles auf dem Herzen! z. B. die Frage nach der echten Voca-

lität, nach dem Verhältniss der Sänger und Spieler unter einander, nach der Kunst der Stimmführung, der Verwendung der Tonarten (letztere bei R. gesund und rühmenswerth darin, dass er die abenteuerliche Chromatik der modernen Neuntöchter meidet), endlich nach Plagiaten und dergleichen. Solches alles müssen wir nächstens mündlich durchsprechen. Und wenn ich Deine Freude dämpfen musste, der Du in Deinem Liebling einen neuen Händel erblicktest — ein Prädicat, das ihm nicht mehr, nicht minder gebührt, als Mendelssohn —, nun, so treffen wir wieder überein in der Anerkennung des Strebens, wenn wir dieses auch nach verschiedenem Maasse messen. Was übrigens die heilige Tonkunst angeht, so hat sich ja kürzlich E. Hanslick in der Niederrheinischen Musik-Zeitung bei Gelegenheit der graner Messe so ausgesprochen, dass ich meine Ansichten nur bestätigt finde. — Dein unverbesserlicher alter

DIXI.

August Gathy.

(Nekrolog.)

Die Kunde von dem Tode Gathy's, der am 8. April in Paris verschied, kann nicht verfehlen, in Deutschland grosses Mitgefühl zu erregen. In Gathy ist ein Mensch von edelm, aufopferndem Charakter und einer von den wenigen musicalischen Schriftstellern heimgegangen, die noch mit gründlicher Sachkenntniss und unbestechlicher Ueberzeugung über musicalische Kunst und Künstler, mit Ausscheidung alles Gewäsches und banalen Kunstgeschwätzes, schreiben können und wollen. Damit verband er eine Humanität, die nicht aus persönlichen Rücksichten entsprang, sondern in dem Wesen seiner Natur, in seinem guten Herzen und seinem bescheidenen Sinne begründet war. In der musicalischen Welt allgemein geachtet und von allen, die ihn genauer kannten, geliebt, hatte er den Aufenthalt in Paris lieb gewonnen. Allein er war kein Mann der Salons, sondern lebte, wiewohl er mit allen Berühmtheiten in Verbindung stand, doch in bescheidener Zurückgezogenheit; er suchte Niemanden, aber die Vertreter der Kunst und Literatur suchten ihn, und sein scharfer Verstand, seine reine Seele, sein unsterbbares Wohlwollen, seine aufopfernde Willfähigkeit, seine stets bereite Aushülse fesselten Alle an ihn.

In diese Seite seines Charakters lässt ein Brief an einen Kunstreund in Deutschland, Herrn C. B. in Minden, einen interessanten Blick thun. Gathy beschäftigte sich in den letzten Jahren hauptsächlich mit einer dritten Auflage seines musicalischen Conversations-Lexikons, dessen zweite im Jahre 1840 bei Niemeyer in Hamburg

*) Dass Rhythmus und Typus innerlich nahe verwandt sind, hast Du mir selber einmal bewiesen — aber die neuesten Maestri werden's nicht glauben. — Ach, Herr, wer glaubt unserem Predigen!

erschienen war. Bei dieser Beschäftigung war Herr B., dessen Freundlichkeit auch die Niederrheinische Musik-Zeitung mehrere schätzbare Mittheilungen verdankt, durch seine Liebe zur Sache so theilnehmend, dass er ihm nach und nach Tausende von vorzugsweise historischen Notizen zusandte und Gathy ihn „seinen Mitarbeiter, und zwar einen der fleissigsten“, nannte. Im Laufe des Briefwechsels über diese Angelegenheit schrieb Gathy am 20. Januar 1857 unter Anderem Folgendes:

„— Nächstens wird der Druck des ersten Bandes von Fétis' biographischem Lexikon (neue Auflage) hier bei Didot vor sich gehen. Damit dieses bedeutende Werk ein wahres höchstes Denkmal der Musik sein wird, muss ein jeder, dem die Kunst und ihre Literatur am Herzen liegt und es wirklich um ein redliches Streben zu thun ist, es als Pflicht betrachten, brauchbares Material dazu zu liefern, und so bot ich aus dem Meinigen dem gelehrten Manne dasjenige an, was ihm etwa fehlen dürfte, Hiesiges und Auswärtiges. Er konnte fast Alles gebrauchen und ist nun herüber gekommen, theils, wie gesagt, um sich mit seinem Verleger zu verständigen, theils aber mit mir die Art der Vermittlung meines Manuscriptes zu besprechen, das ich weder nach Brüssel schicken mag, noch überhaupt aus den Händen geben darf, und doch auch nicht für ihn eben sofort verarbeiten kann, wie ich das auf seinen Wunsch, aber mit grossem Zeitopfer in die Nacht hinein, mit den Buchstaben A, B, C bereits gethan habe. So unabhängig ist aber meine Existenz nicht, dass ich mein eigenes Interesse ganz vernachlässigen und einem fremden Werke zu Liebe das meine noch um so länger liegen lassen dürfte.“

Man sieht, wie der treffliche Mann fast mit sich selbst kämpft, ob er nicht die aufopfernde Thätigkeit für einen Anderen dem Arbeiten für sein eigenes Werk vorziehen solle! Wie weit dieses der Vollendung entgegen gereift, können wir nicht sagen. Möge nur die Ausführung desselben nach Gathy's hinterlassenem Material, so wie überhaupt sein handschriftlicher Nachlass in gute Hände kommen! — Gedruckt sind ausser den schon genannten zwei Auflagen des Lexikons von ihm noch: „Erinnerungen an das erste norddeutsche Musikfest in Lübeck.“ Hamburg, bei Niemeyer, 1840. — „Musicalische Wanderungen durch Deutschland. In Briefen von H. Berlioz. Aus dem Französischen von A. Gathy.“ Hamburg und Leipzig, bei Schuberth, 1844. — An vielen musicalischen Zeitungen u. s. w. war er Mitarbeiter; fast alle Artikel in namhaften deutschen Blättern über Berlioz, Cherubini, Chopin, Duprez, Habeneck, Halévy, Kalkbrenner, Onslow sind aus seiner Feder geflossen, die grosse Zahl von Aufsätzen allgemeineren Inhalts und von Correspondenzen nicht zu

rechnen. In letzterer Hinsicht steuerte er, wiewohl ungenannt, auch Schätzbares zu den Correspondenzen aus Paris in dieser Zeitung bei.

Gathy war von Geburt ein Belgier; er war zu Lütich um das Jahr 1804 geboren. Ob er in Deutschland erzogen worden, wissen wir nicht gewiss; Alles macht dieses aber wahrscheinlich, da sein ganzes Wesen, auch sein Stil, den Stempel deutscher Eigenthümlichkeit trug. Er selbst sprach überhaupt wenig von sich und war namentlich über die persönlichen Verhältnisse seiner ersten Jugend schweigsam. Wir erinnern uns eines Abends, an welchem unter anderen anregenden, aber auch vertraulichen Gesprächen die Rede auf die kleinen Ereignisse unseres Lebens kam. Während Schreiber dieser Zeilen seine Laufbahn kurz erzählte, Gathy aber nicht müde wurde, auf ausführlichere Mittheilungen zu dringen, weil er ihn nur als musicalischen Schriftsteller kannte, widerstand er dennoch der Bitte um gleiche Mittheilungen — versprach sie zwar schriftlich zu geben, hat sie aber weder mir noch dem oben erwähnten Kunstmfreunde, dem er dasselbe verheissen, zugesandt. Was wir von seinem Leben in Deutschland wissen, ist, dass er in Hamburg Buchhändler-Gehülfe war, darauf bei Friedrich Schneider in Dessau Musik studirte — zugleich mit Gustav Flügel — und dann bis 1841 wieder in Hamburg lebte. In diesem Jahre ging er nach Paris, das er seitdem zum bleibenden Aufenthalte wählte.

Dort hat ihn der Tod von den Leiden einer schmerzlichen Krankheit befreit und die Räthsel gelös't, welche sein Geist mit besonderer Vorliebe zu durchdringen strebte. Denn mit seiner logischen Denk- und Schreibweise und dem kritischen Talente, das ihm von Natur gegeben, war auf merkwürdige und seltene Weise eine leicht aufzuregende, lebhafte Einbildungskraft und eine Gemüthstiefe verbunden, die ihn zu fast schwärmerischer Auffassung der Beziehungen der Seele des Menschen zu dem Geisterleben drängten und ihn zum aufrichtigen Anhänger des Glaubens an das Vorhandensein dieser Beziehungen und an die sichtbaren und wirklichen Macht-Aeusserungen derselben machten.

Seine sterbliche Hülle ruht auf dem Kirchhofe von Montmartre, wo Kalkbrenner, Zeuner und Nourrit begraben liegen und Neukomm kurz vor ihm in die Erde gesenkt worden ist.

L. Bischoff.

Johanna Wagner.

Fräulein Wagner hat ihr Gastspiel am 8. d. Mts. mit der Darstellung des Romeo in Bellini's Oper begonnen, das heisst, eine der Fürstinnen der Kunst ist vor uns erschienen, um Auge, Ohr und Herz zu entzücken und die begeisterten Huldigungen des Publicums

entgegen zu nehmen. Johanna Wagner hat für die echt künstlerische Darstellung des musicalischen Drama's von der Natur die Weihe empfangen, die reichen Gaben dieser liebenden Mutter aber so zu würdigen und zu vervollkommen gewusst, dass sie als dramatische Sängerin keine Nebenbuhlerin zu scheuen hat und als Darstellerin den gefeiertsten Schauspielerinnen nicht nur gleich steht, sondern sie namentlich im Charakter des Heroischen übertrifft. Bekanntlich hat die Künstlerin den natürlichen Umfang ihrer Stimme nach der Höhe hin bedeutend ausgedehnt, ob zum Vortheil des Organs überhaupt und namentlich des vollen Klanges der tieferen Töne, dürfte zu bezweifeln sein. Allein das ist keine Frage, dass sie gegen die Zeiten ihrer ersten Bühnenjahre im kunstgerechten Gesange eine unendlich höhere Stufe erreicht hat. Während der edle und grosse Stil ihres Vortrages, die Breite und der Ausdruck des getragenen Gesanges, der ergreifende Schmelz des Tones in dem natürlichen Bereich der Stimme dieselben geblieben, ja, die feineren Schattirungen der Klangfarbe nicht bloss noch eben so vorhanden sind, sondern in hohem Grade vervollkommen erscheinen, gebietet sie mit Reinheit und Correctheit über eine Geläufigkeit in Tonleitern, Trillern und Verzierungen, welche bei so vollem Organ nur selten erreicht wird. Was Johanna Wagner aber vor den meisten grossen Sängerinnen Frankreichs und Italiens auszeichnet, ist das deutsche Gemüth, das bei den innigen und gefühlvollen Stellen zu uns spricht, und der angeborene Adel ihres Gesanges, der sich nirgends verläugnet, und in der Regel auch da nicht, wo es sonst nur auf Glanz und Virtuosität abgesehen ist. Wir hegen dabei nur den Wunsch, dass die Kunst nie in Künstlichkeit ausarten möge, indem selbst die meisterhafteste Ausführung an ungeeigneter Stelle den dramatischen Eindruck schwächt. In dieser Hinsicht dürfte Fräulein Wagner auch im Romeo, wie sie ihn jetzt singt, hier und da zu weit gehen. Die geniale Auffassung des Ganzen bleibt indess immer hoch über der Ausführung der Details stehen, und es ist wahrhaft wunderbar, wie sehr wir bei solcher Darstellung den Bellini'schen Romeo fast ganz vergessen und nur noch an den Kern dieses Trauerspiels der Liebe denken.

Die Aufführung der Oper *Lucrezia Borgia* war eine der gelungensten der ganzen diesjährigen Saison. Fräulein Wagner entfaltete in der Rolle der Lucrezia die ganze Fülle ihres lyrisch-dramatischen Talents und erregte bei dem vollbesetzten Hause einen solchen Enthusiasmus, dass man nach jedem Acte die Künstlerin zwei Mal hervorrief, eine Beifallsbezeugung, welche hier sehr selten ist. Das Zusammenwirken so vieler herrlichen Mittel zu einer Kunstleistung stellte auch in der That ein Seelen-Bild voll Leben, Gefühl und Leidenschaft in dem Rahmen einer schönen und imponirenden Persönlichkeit hin, welches sicher zu den seltensten und vollendetsten gehört, die man auf der Scene sehen kann. Gesang und Spiel lassen sich in demselben durchaus nicht scheiden, sie durchdringen sich einander so innig, dass auch der Eindruck beider unzertrennlich ist. Nur so viel kann man im Einzelnen von Beiden sagen, dass die Plastik des Spiels stets jenes classische Maass festhält, ohne welches es keine vollkommene Kunst-Darstellung gibt, und dass die Kunst, mit welcher die Sängerin die Klangfarbe des Tones je nach der Empfindung und Leidenschaft, von der sie in jedem verschiedenen Momente beseelt wird, zu modifizieren weiss, zu den schwierigsten Aufgaben gehört, und von ihr zur Meisterschaft gebracht ist, wie dieses besonders die Scene, in welcher Lucrezia den Gatten um Gennaro's Leben bittet, und die ganze Schluss-Scene des Drama's bewiesen.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Dinstag den 6. April gab Herr Kammersänger und Gesanglehrer Ernst Koch seine diesjährige Soiree. Herr Koch führt in der Regel nur seine Schüler und Schülerinnen in diesen Soireen vor, so dass sie, mit Ausnahme seiner eigenen Gesang-Vorträge, für ein Prüfungs-Concert seines Privat-Instituts für Gesang gelten können. Er selbst wirkte dieses Mal in zwei Duetten von Rossini (*Mira la bianca luna* und aus *Tancredi*) und einem von Meyerbeer (*Raimbaud und Bertram*) mit und trug ausserdem zwei Lieder von Herrn Brambach, Stipendiaten des Mozart-Vereins in Frankfurt, mit der sonoren Stimme und dem meisterhaften Ausdruck vor, die ihn als einen der besten Liedersänger Deutschlands schon längst charakterisiert haben. Die genannten Lieder sind zwei sehr hübsche Blüthen des schönen Talents des jungen Componisten, der im Stillen schafft und sich übrigens diesen Abend auch am Pianoforte als guten Begleiter bewährte.

Fräulein Cath. Deutz sang eine Arie aus „*Linda*“ von Donizetti recht brav; auch trug sie die „*Suleika*“ von Mendelssohn und „*Sie sagen, es wäre die Liebe*“ von Kirchner sehr schön vor, besonders das erstere Lied; das zweite könnte vielleicht etwas einfacher aufgefasst werden; wie die Sängerin es nun aber einmal genommen hatte, gelang ihr der beabsichtigte Ausdruck vortrefflich. — Von Fräulein Deutz zu den übrigen Aufgetretenen ist nun freilich ein grosser Abstand; allein die Leistungen der letzteren darf man auch nur vom pädagogischen Gesichtspunkte aus betrachten, und in dieser Hinsicht zeigten sich bei allen denen, welche bereits längere Zeit in Herrn Koch's Schule gewesen waren, sehr gute und bei manchen Schülern, z. B. dem Bassisten Herrn Ossenbach, ganz überraschende Fortschritte. Von den übrigen Damen zeigten Fräulein Anna Kuhn aus Kreuznach und Fräulein Julie Rothenberger von hier hübsche Sopranstimmen und gute Studien, welche die erstere besonders in der Oberstimme des Terzets aus Azor und Zemire von Spohr, die letztere in dem Vortrage des Eckert'schen Echo-Liedes: „*Er liebt nur mich allein*“, bekundete, nur dass ein Sänger-Kunststück, wie dieses Lied doch nur ist, eigentlich eine Aufgabe für eine vollkommen ausgebildete Sängerin ist. Dies erwogen, konnte man allerdings in den lebhaften Beifall der Zuhörer mit einstimmen. Herr Burrenkopf, ein tiefer Bass, muss vor Allem erst noch mehr Sicherheit im Intoniren erwerben. Die Stimme von Fräulein Papier aus Luxemburg machte sich in dem Spohr'schen Terzett, wo sie die tiefste Stimme sang, am besten. Ueber ihre Fortschritte können wir nicht urtheilen, da sie erst seit Kurzem bei Herrn Koch Unterricht hat.

Das Prüfungs-Concert der Rheinischen Musikschule unter der Direction des Herrn Capellmeisters F. Hiller fand in derselben Woche am 8. April statt. In Bezug auf Gesang hörten wir die Sopran-Arie aus dem „*Sommer*“ in Haydn's Jahreszeiten, welche von Fräulein Christine Sauset von hier überall, wo das *Mezza voce* anzuwenden war, gut gesungen wurde; im Allegro fehlte es jedoch an Schwung und Kraft. Fräulein Jenny Niethen aus Köln trug die Alt-Arie von Händel: „*Heilig, heilig!*“ mit schöner, reiner Altstimme vor; doch that die Besangenheit des ersten Auftritts der jungen Sängerin offenbar Eintrag. Ein Duett von Rossini für Sopran und Alt sangen Fräulein Küpper und Niethen recht weich und lieblich. Das Terzett für drei weibliche Stimmen ohne Begleitung aus Mendelssohn's Elias war im Ganzen gut, hätte jedoch vielleicht im Einzelnen feiner einstudirt sein können. Von männlichen Stimmen kam nichts vor. Sollte das deutsche Land keine Tenöre mehr erzeugen? Es sieht beinahe so aus; denn Tenorschüler sind jetzt fast eben so selten wie Violoncellschüler. — Zwei Schüler

der Anstalt hatten sich in Gesang-Compositionen versucht; es kamen davon ein Gesang für vier Männerstimmen von Christian Schilberg aus Zons und zwei Stücke für vollen Chor: „Grabgesang“ und „Auferstehen“, von Karl Krüger aus Soest vor. Das Männerquartett ist wohlklingend gesetzt; die beiden Chorgesänge verrathen unverkennbares Talent — sie sind fliessend und ausdrucksvoll geschrieben und stehen in melodischer und harmonischer Hinsicht über dem Gewöhnlichen.

Dem Vernehmen nach wird an die Stelle des Herrn Musik-Directors Reinthaler als Gesanglehrer Herr Böhm aus Dresden im Herbste eintreten.

Die Ouverture zu Judas Maccabäus von Händel war in den Violinen und Bratschen von Zöglingen der Schule besetzt, die recht wacker und rein drauf los strichen. In einem Rondo für Violine von Vieuxtemps zeigte der junge Georg Krill von Köln eine schon sehr gewandte Bogenführung, Reinheit, Fertigkeit und Eleganz im Vortrage. Er erinnerte an einen früheren Schüler der Anstalt, Herrn Bach aus Bonn, der mit schönem Erfolg seine Studien unter Joachim fortsetzt. — Der junge August Grütters aus Uerdingen ist ein bedeutendes Talent; die Composition eines Violin-Quartetts (Allegro und Menuett) ist durch Klarheit und Fluss sehr lobenswerth, und der Vortrag des Capriccio für Violine von Vieuxtemps bewies, dass der Spieler bereits einen hohen Grad von technischer Fertigkeit erreicht hat und dass eine musicalische Seele in ihmwohnt.

Fräulein Anna Seil von hier spielte St. Heller's Phantasie über „Auf Flügeln des Gesangs“ für Portepiano mit hübschem Anschlag und mit einer gewissen Anmuth. Hubert Greis aus Neuwied trug das Capriccio von Mendelssohn ganz vorzüglich vor, eben so Theodor Frantzen von hier das Finale aus Mendelssohn's D-moll-Concert; das letztere hätte stellenweise ruhiger sein können.

Das Concert hat die erfreulichsten Fortschritte der Zöglinge der Anstalt sowohl im Technischen als besonders auch in allgemein musicalischer Bildung bewährt.

Drittes Winter-Abonnements-Concert des kölner Männergesang-Vereins, unter Leitung des Herrn Musik-Directors F. Weber, am 7. April. Es wurden nur grosse Chöre mit Orchester-Begleitung gemacht. Zum Anfang wurde Beethoven's Egmont-Ouverture recht gut ausgeführt. Dann spielte Herr Concertmeister Jul. Grunwald zwei Sätze aus dem Violin-Concert von B. Molique, Op. 21, mit edlem Tone, vorzüglicher Technik und schönem Vortrage. Er erhielt mit Recht lebhafsten Applaus. Hierauf folgte der „Bacchuschor“ aus Sophokles' Antigone, Musik von Mendelssohn. Vielleicht wäre an der Stelle desselben heute, wo Mendelssohn's Composition zum Oedipus in Kolonos die ganze zweite Abtheilung des Concertes füllte, ein anderes Gesangstück mit Orchester passender gewesen, da es sich nicht läugnen lässt, dass der Stil dieser Musik zu griechischen Chortexten, wie es in der Natur der Sache liegt, etwas Monotones hat. Indessen machte die Pause zwischen beiden Theilen eine gute Diversion, und die vortreffliche Aufführung der Musik zum Oedipus wurde vom Publicum trotz der Fremdartigkeit der Sache mit gespannter Theilnahme angehört und verfehlte ihren Eindruck nicht. Die verbindenden Worte von L. Bischoff hatten jedenfalls das Verdienst der Kürze und einer verständlichen Sprache, während wir ähnliche Verbindungs-Texte zu diesen beiden Compositionen Mendelssohn's kennen, welche die Holperigkeit der von ihm benutzten Uebersetzungen noch überbieten, als wenn es ausser dem griechischen Trimeter und der griechischen Wortbildung und Wortfügung kein Heil gäbe! Wie weit unsere gerühmten Uebersetzungen der Classiker noch von dem Ziele abirren, ersieht man erst recht deutlich, wenn ihr Zwitterdeutsch in Musik gesetzt wird. Die Chöre wurden alle sehr präcis und mit Schwung ausgeführt;

auszuzeichnen waren der Chor in F-dur: „Zur rosprängenden Flur“ und das Solo-Quartett: „Ist es verstattet, dich, nächtliche Göttin, zu feiern“, welches unmittelbar auf die Abschiedsworte des zum Tode gehenden Königs von ergreifender Wirkung war. Wir wollen nicht über den Vorrang der einen Composition vor der anderen (zur Antigone und zum Oedipus) streiten, auch nicht darüber, ob es nicht eine zweckmässigere Compositionsweise für beide gegeben hätte, als die modern und frei musicalische, die Mendelssohn gewählt; das aber scheint uns gewiss, dass die Empfindungen, welche der Inhalt des Oedipus anregt, unserer Gefühlsweise und unserer Theilnahme weit näher liegen, als die tragischen Elemente in der Antigone.

Die berühmte Sängerin Sennora Anglès de Fortuni, die als die Krone der zierlichen Sopranistinnen gepriesen wird, ist gestern Abends in der Lucia hier aufgetreten. Da unser Blatt schon vor Ende der Vorstellung geschlossen war, so können wir erst in nächster Nummer über diese ausgezeichnete Künstlerin berichten.

Ankündigungen.

Neue Clavier-Stücke

im Verlage von

C. F. PETERS, Bureau de Musique, in LEIPZIG.

Bach, Joh. Seb., 8 Preludes pour Clavecin, tirés des Exercices et Suites. Nr. 5. 7½ Ngr.

Beethoven, L. van, Deuxième Concert pour Piano seul. Op. 19. Nouvelle Edition, revue et corrigée. 1 Thlr.

Hennig, Charles, Polka-Mazourka brillante. Op. 44. 12 Ngr.

— — Grande Polonaise facile et brillante. Op. 45. 12 Ngr.

— — Tarantelle facile et brillante. Op. 46. 15 Ngr.

Loeschhorn, A., 3 Pièces fugitives. Op. 46. 20 Ngr.

— — Les mêmes séparées. Op. 46. Nr. 1, 3 (à 10 Ngr.), Nr. 2 (5 Ngr.)

Steglich, H., Speranza. Romance. Op. 1. 10 Ngr.

— — Amélie. Mazourka. Op. 4. 12 Ngr.

— — Sérenade. Op. 5. 10 Ngr.

— — Tarantelle brillante. Op. 6. 20 Ngr.

Voss, Charles, 2e. grande Marche de Bravoure d'après des Motifs de C. M. de Weber. Op. 234. Nr. 2. 20 Ngr.

— — Avec Toi! Dialogue. Op. 235. Nr. 2. 20 Ngr.

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 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 Number 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.