

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 3.

KÖLN, 14. Januar 1860.

VIII. Jahrgang.

**Inhalt.** W. A. Mozart. Von Otto Jahn Vierter Theil. II. — Fünftönige Scala. Von Justus W. Lyra — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Vierte Soiree für Kammermusik, Hans von Bülow, Das nächste Concert im Gürzenich — Orgel von A. Ibach Söhne in Barmen — Frau Clara Schumann).

### W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

#### Vierter Theil.

II.

(Siehe Nr. 1.)

Der vierte Theil umfasst die zweite Hälfte der Geschichte der letzten zehn Lebensjahre Mozart's (1781—1791), des Zeitraumes, in welchem seinem Genius die grossen Schöpfungen entquollen, die ihn unsterblich gemacht haben. Er enthält die Abschnitte 12—25 des vierten Buches; die eilf ersten machten den Inhalt des III. Bandes des Werkes aus. Wenn diese letzteren sich noch grösstentheils mit den äusseren Lebensverhältnissen Mozart's beschäftigten, so tritt das historische Element im IV. Bande mehr zurück, da ausser dem Bericht über zwei Kunstreisen — nach Berlin und nach Frankfurt a. M. — nur die erschütternde Erzählung von Mozart's Tode und den nächsten Folgen desselben dem eigentlich biographischen Theil angehört. Dagegen nehmen die Analysen der Werke Mozart's in Verbindung mit den sorgfältigsten Berichten über ihre Entstehung, Aufführung u. s. w. den meisten Raum des IV. Bandes ein, welcher — der stärkste von allen — 748 Seit. Text, 40 S. Beilagen, ein vollständiges Namen- und Sachregister, 16 S. Noten-Beilagen und das Bildniss des vierzehnjährigen Mozart nach einem 1770 in Verona gemalten Bilde enthält.

Schon dieser Umfang gibt eine Vorstellung von dem reichen Inhalt des letzten Bandes; eine übersichtliche Darlegung wird dem Leser zeigen, was er hier zu suchen hat und in einer Weise ausgeführt findet, die von Anfang bis Ende anzieht, fesselt und belehrt.

Die ersten drei Abschnitte (12—14) zeigen uns Mozart als Clavierspieler und als Componisten von Instrumentalmusik. Abschnitt 12 bespricht die Clavierwerke: die Variationen, Rondo's, Phantasien, Sonaten für Cla-

vier allein und mit Begleitung der Violine, die Trio's, die Quartette und das Quintett (in Es), und die Concerde. In dem Verzeichniss der letzteren, S. 51 u 52, finden wir das Concert für zwei Claviere (als Op. 83, bei J. André in Offenbach „*Edition faite d'après la partition en manuscrit*“ gestochen) mit Orchester (Quartett, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte) nicht mit aufgeführt, auch sonst im Texte nirgends erwähnt.

Bei den Concerden wird das Verdienst Mozart's in Bezug auf die Verbindung des Orchesters und des Solo-Instruments zu einem Ganzen als wesentlich und in der bereits gegebenen Form ein Neues schaffend hervorgehoben und gezeigt, wie das Orchester nicht bloss in den Tutti-sätzen zu voller symphonischer Geltung kommt, sondern auch in die Clavierpartie fortwährend eingreift und sich an ihrem Gange unmittelbar betheiligt — „eine Kunst der Verschmelzung aller Klangfarben des Orchesters, die zunächst einen ungemein feinen und durch die genaueste Kenntniss der Instrumental-Effecte unterstützten Sinn für den Wohlklang zeigt.“ — „Der glückliche Wurf“ — heisst es weiter — „in der innerlichen Vereinigung der verschiedenen Instrumental-Kräfte zu einem Ganzen ist so vollkommen gelungen, dass nach dieser Seite hin auch Beethoven, der auf Mozart's Clavier-Concerde, wie jeder, der sie genauer kennt, leicht wahrnimmt, ein sehr gründliches Studium gewandt hat, im Wesentlichen nicht darüber hinaus gekommen ist; die höhere Bedeutung seiner grossen Clavier-Concerde ist anderweitig begründet. — Freilich kam bei Mozart noch etwas mehr in Betracht, als bloss der fein gebildete Sinn für die rechte Mischung der Klangfarben; die Erfindung, Ausführung und Vertheilung der Motive waren durch die Beschaffenheit der Mittel für die Darstellung derselben bedingt, im ersten Entwurf mussten die verschiedenen Kräfte wohl bedacht sein, wenn sie in der Ausführung zu ihrem Rechte kommen sollten, schon im Keim musste den einzelnen Motiven

die Fähigkeit gegeben sein, sich unter verschiedenen Bedingungen frei zu entwickeln. — Es entsteht ein Wettstreit verschiedener Kräfte, des Orchesters und des Claviers — und der Hauptreiz dieser Concerte beruht auf dem lebendigen Ineinanderwirken der entgegengesetzten Elemente, wodurch die einzelnen Motive wie unter einer stets wechselnden Beleuchtung zu einem reichen und glänzenden Gemälde gruppirt werden.“

Sehr richtig wird bemerkt, dass Mozart's Concerte „ausser klarem, gesangreichem Vortrag der oft lang ausgesponnenen Melodieen besonders „die ruhige, stette“ Hand, welche die Passagen „wie Oel hinsliessen lässt“, verlangen. Seine Passagen beruhen fast alle auf der Scala und gebrochenen Accorden. — Nicht Vollgriffigkeit (Octaven-, Sexten- und Terzengänge verschmähte er absichtlich), noch irgend eine Art von massenhafter Wirkung war sein Streben, sondern Klarheit und Durchsichtigkeit. — Jedenfalls war mit dem klaren Entfalten der Eigenthümlichkeiten des Claviers dem Orchester gegenüber der richtige Weg zur Entwicklung der Clavier-Technik eingeschlagen.“

„Die hauptsächlichste Bedeutung der Concerte liegt aber in ihrem musicalischen Gehalt. In Conception und Ausführung offenbaren sie einen hohen Schwung und volle Freiheit; es ist klar, dass nicht allein die grösseren und bedeutenderen Mittel eine entsprechende geistige Thätigkeit hervorriefen, sondern dass Mozart sich hier mit um so grösserem Behagen frei gehen liess, weil er selbst diese Compositionen zur Ausführung brachte. Der Umstand, dass es Concerte waren, die auf das Publicum eine augenblickliche Wirkung machen sollten, erklärt es auch, dass Mozart in der Anwendung stark reizender Ausdrucksmittel sich hier mehr gestattet als sonst wo, und es ist sehr charakteristisch, dass er diese Wirkung nicht durch virtuosenmässige Clavier-Effecte, sondern durch den gesteigerten Reiz des musicalischen Ausdrucks zu erreichen sucht.“

Abschnitt 13 verbreitet sich über die Violin-Quartetts und Quintetts. Von dem Verhältniss Mozart's zu Joseph Haydn, aus welchem als Zeichen der höchsten Verehrung die Dedication seiner sechs ersten Quartette an Haydn entsprang, war schon im III. Bande die Rede (vgl. Niederrh. M.-Z. 1858, Nr. 3). Diese sechs Quartette gehören zu denjenigen Compositionen, welche Mozart ohne unmittelbare äussere Veranlassung, nicht auf Bestellung, sondern sich selbst zu genügen, schrieb. Jahn geht zunächst auf das Wesen des Quartetts — so wie nachher des Quintetts überhaupt — und auf das Eigenthümliche dieser Mozart'schen Compositionen für Kammer-Musik ein. Ohne sie einzeln genommen einer genauen Ana-

lyse zu unterziehen, entwirft er in allgemeinen Grundzügen eine treffliche Charakteristik derselben. Nur das C-dur-Quartett und das G-moll-Quintett bespricht er ausführlicher. Auch der verschiedene Stil der vier letzten Quartette (namentlich derjenigen drei, die für den König von Preussen, Friedrich Wilhelm II., geschrieben sind) wird gegen die sechs ersten anziehend gezeichnet.

Vorzüglich willkommen war uns alles, was über die Quintette gesagt wird. Wir haben uns gefreut, dass Jahn diesen herrlichen Compositionen das Wort redet, ihren von den letzten Quartetten verschiedenen Charakter, der sich wieder dem Stil der ersten sechs nähert, aus einander setzt und ihre Schönheiten schildert. Offenbar werden die Quintette Mozart's in den öffentlichen Quartett-Cirkeln, die jetzt fast jede namhafte Stadt besitzt, zu sehr vernachlässigt; das Signal dazu hat freilich ein grosser Componist der neuern Schule gegeben, der stets das Zimmer zu verlassen pflegte, wenn ein Mozart'sches Quintett begann. Zum Theil gilt dies auch sogar von den Quartetten; denn wie viele Musikfreunde gibt es jetzt, welche alle zehn Quartette von Mozart gehört und öfter gehört haben? — Wir hoffen auch, dass die Lobrede, die Jahn dem grossen Trio in Es-dur für Violine, Bratsche und Violoncello hält und welche uns aus der Seele geschrieben ist, die Cirkel für Kammer-Musik auf diese Perle der Gattung aufmerksam machen wird. Er nennt das Trio mit Recht „eine der bewundernswürdigsten Arbeiten Mozart's, ein wahres Cabinetsstück der Kammer-Musik“ (S. 94).

Wohl zu beherzigen ist der Schluss der Analyse des G-moll-Quintetts, das den Ausdruck „einer leidenschaftlich erregten Stimmung, eines nur sich selbst fühlenden Schmerzes und eines Kampfes des Herzens mit diesem enthält, der im Finale in die entgegengesetzte Stimmung (einen jubelnden Dithyrambus) umschlägt, die dennoch derselben Natur angehört, die mit vollendet Wahrheit und Treue künstlerisch wiedergegeben ist“. Darauf heisst es S. 103:

„Unwillkürlich fragt man bei solcher psychologischen Entwicklung nach dem Menschen im Künstler, und wer könnte erkennen, dass von Mozart's Natur dem Kunstwerk die deutlichsten Spuren eingeprägt sind! Wollte man aber in den nächsten Lebens-Verhältnissen eine bestimmte Veranlassung suchen, so würde man wohl gewiss irre gehen. Im Allgemeinen war Mozart's Situation damals gut (1787), er war nicht lange aus Prag zurückgekehrt mit Beifall und Geld reich belohnt und genoss in der Jacquin'schen Familie einen Verkehr, der ihn geistig und gemüthlich befriedigte. Allerdings verlor er bald darauf seinen Vater (26. Mai), allein wer den Brief erwägt, welchen er an diesen im Gedanken an die Möglichkeit des Todes am 4. April richtete (III. S. 279) — um die Zeit

war er mit dem ersten Quintett in *C-dur* beschäftigt —, der wird sich sagen, dass die Stimmung des *G-moll*-Quartetts nicht durch den Gedanken an den sterbenden Vater eingegeben sein konnte. Die Quellen des künstlerischen Schaffens fliessen tiefer, als dass sie von den nächsten Bewegnissen des Lebens stets unmittelbar geweckt werden sollten. Der Künstler kann freilich nichts geben, als was in ihm liegt und was er selbst erfahren hat, aber auch vom Musiker bleibt Göthe's Wort wahr, dass im Kunstwerk nichts zum Vorschein komme, was der Künstler nicht erlebt habe, aber nichts so, wie er es erlebt habe.

„Eine zweite Frage drängt sich auf, ob ein Musikstück, welches wie dieses ein treues Seelengemälde vor uns aufrollt, mit der strengsten Consequenz den Gang der psychologischen Entwicklung verfolgt und die schwankende Bewegung leidenschaftlicher Empfindungen in den feinsten Zügen scharf und charakteristisch darstellt — ob ein solches Musikstück zugleich auch den Normen und Gesetzen musicalischer Structur und Technik sich füge. Ohne Zweifel kann man, wenn man von der psychologischen Entwicklung ganz absehen wollte, durch eine rein technische Zergliederung nachweisen, wie dieses Quintett, indem es den Bedingungen musicalisch schöner Gestaltung durch den seltensten Verein von Erfindung und Einsicht zwangslös sich fügt, den hohen Grad formaler Vollkommenheit erreicht, und wer diesen Spuren nachgeht, wird gewahr werden, dass beide, die Wahrheit und Kraft der psychologischen Entwicklung und die Reinheit und Schönheit der künstlerischen Form, in ihren wesentlichen Manifestationen zusammen fallen und Eins sind.“

Zuletzt in diesem Abschnitte werden die Compositionen Mozart's für Harmonie-Musik und die sieben Sinfonien, die er in Wien geschrieben hat, in derselben Weise behandelt. Ueber die Fortbildung des Orchesters durch Mozart, über seine contrapunktische Kunst als freie Erscheinung der künstlerischen Schönheit, über die Vereinigung dieser Kunst mit der freien Benutzung der Klangfarben ist viel Schönes und Mozart's Genie Charakterisrendes gesagt. In der Thatsache, dass die drei grossen Sinfonien in *Es-dur*, *G-moll* und *C-dur* (mit der Fuge) binnen sechs Wochen (Ende Juni bis 10. Aug. 1788) geschrieben, und doch bei gleichem Reichthum und gleicher Tiefe ihres Gehalts von dem verschiedenartigsten Charakter sind, sieht Jahn mit Recht wiederum einen neuen Beweis, „dass die Seele des Künstlers unter den mannigfachsten Eindrücken des Lebens stets arbeitet und schafft, und im Verborgenen geheimnissvoll und unaufhörlich die Fäden zusammenschliessen, aus welchen sie das Kunstwerk webt und wirkt.“

### Fünftönige Scala.

Ich erhalte die Blätter der Niederrheinischen Musik-Zeitung erst einige Wochen nach ihrem Erscheinen. Der in der Ueberschrift genannte Gegenstand ist in den Nummern 31 und 32 (des vor. Jahrg.) angeregt; eine sehr gründliche Besprechung desselben dürfte nie zu spät erscheinen. Es sollte mich freuen, wenn ich im Stande wäre, den Herrn Dr. Krüger zu einer solchen zu veranlassen durch folgende Notizen über das Material, das für den Zweck der Untersuchung schon geordnet ist. Der Artikel in Nr. 32 erwähnt die hinlänglich beglaubigte Thatsache, dass Hochschottland und China die Tonleiter von fünf Stufen aufbewahrt haben; den Uebergang zu den Aegyptern und Hellenen dürfte die heutige Wissenschaft wohl nur für eine Vermuthung gelten lassen, welche vielleicht nicht mehr besagt, als dass unter den entlegensten Himmelstrichen in der Menschenwelt ähnliche Ursachen ähnliche Wirkungen, gleiche Talente verwandte Schöpfungen erzeugen. Was Indien betrifft, so nimmt auch Sir William Jones einen Zustand an, der den Schluss auf enge Verwandtschaft mit dem chinesischen Ton-Systeme nahe legt. Die Abhandlung des Letzteren ist durch von Drieberg ins Deutsche übersetzt und von Fink benutzt zur Ausarbeitung seines Artikels über indische Musik in Ersch und Gruber's Encyklopädie (II. XVII.). Ein abweichendes Resultat neuerer Beobachtungen ist mir nicht bekannt, wohl aber die nichtige Ausflucht einzelner in Indien zum Aufzeichnen der National-Melodien auf geforderter Praktiker aus Europa; sie erklärten, der Forderung nicht genügen zu können wegen des angeblichen Vorkommens der Viertelstöne — des alterirten Intervalls. Dies gilt vom Süden Indiens, während Sir William Jones im nördlichen Theile der grossen Halbinsel mit 13 Sprachen und 130 Millionen Menschen seine Angaben gesammelt hat. Wären die angeblichen Viertelstöne in der südindischen Nationalmusik unentbehrlich, so liesse dieses Charakter-Merkmal freilich schliessen auf einen Reichthum an Intervallen, welcher mindestens der altgriechischen Tonleiter gleich käme. Bei der Erklärung des enharmonischen Klanggeschlechtes der Griechen haben die meistens unmusikalischen Gelehrten bekanntlich seit Meibom die Annahme von Intervallen, kleiner als die Differenz der kleinen und der grossen Terz, bequem gefunden: eine Annahme, die neuerdings durch anerkennenswerthe Forschungen in ihrem unbestrittenen Ansehen ein wenig erschüttert worden ist (s. Fortlage, Das Ton-System der Griechen, Breitkopf & Härtel). Diejenigen, welche mit der Annahme des getheilten halben Tones die Vorstellung von einem Sprung der enharmonischen Tonleiter über anderthalb ganzen Ton zu verbinden pflegen, geben durch

[\*]

diese Vorstellung der Methode des Ueberspringens diatonischer Stufen indirecten Beifall. Diese Methode wird von den Chinesen so befolgt, dass sie in der Reihe der mit den akustischen Verhältnisszahlen 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 bezeichneten Intervalle — vgl. Hauptmann, Harmonik und Metrik, Einl. S. 1 — die Intervalle 11, 14 und 15 durchgängig überspringen und somit die Gefahr des Zweifels wegen der problematischen Reinheit dieser Töne durch Umgehung sicher überwinden. Die fünfgliedrige Tonleiter ordnet sich nach den Verhältnisszahlen 8, 9, 10, 12, 13; sie wird nach Art der Kirchen-Tonarten einiger Variationen fähig sein, zunächst die beiden Permutationen 9, 10, 12, 13, 16 (8) und 10, 12, 13, 16 (8), 18 (9) erleiden können. Mit Glarean zu reden — dessen griechische Nomenclatur nach Fortlage nicht übereinstimmt mit der echten altgriechischen, die bis auf Alypius und Ambrosius die herrschende gewesen —, ist die Tonleiter nach einander ionisch, dorisch, phrygisch darzustellen; dass man sie plagalisch brauchen kann, zeigt der plagalische Schluss der in Nr. 32 reproducirten chinesischen Melodieen. Aber sie ist auch in authentischer Gestalt der Transposition ins *Genus molle* fähig, und Fink nebst seinen Vorgängern erkennt in der That die chinesische Scala nicht in der ionischen, sondern in der hyperionischen Tonart der Inder wieder. Diese hat die Töne *f g a c d* und heisst nach Jones „*Velavati*“, d. i. etwa Tonart für Gartenmusik, von *Vela*, d. i. Garten. In der von Dr. Krüger nach Marx citirten Urlage, die wir mit der ionischen Kirchen-Tonart parallelisiren, führt die fünfgliedrige Reihe *c d e g a* den besonderen Sanskrit-Namen „*Maravi*“; die erste Permutation *d e g a c* (dorisch) heisst nach Jones *Madhyamadi* und in der Oberquarte *g a c d e* (hyperdorisch) *Karnati*; die zweite Permutation *e g a c d* (phrygisch), und *a c d e g* (hyperphrygisch) wird mit den Namen *Hindola* und *Gondaeri* u. a. belegt. Diese besonderen Namen weisen auf besondere Gegenden und Provinzen des grossen Hindu-Continents. Zur Uebung und zur gegenseitigen Erleichterung des tonischen und metrischen Verständnisses hat man es versucht, einige häufig vorkommende Metra der classischen Dichtungen des alten Hindostan auf folgende Art in Noten der verbundenen Hindola- und Velavati-Scalen zu schematisiren:

A musical score page featuring two staves of music. The top staff is in common time (indicated by 'C') and has a treble clef. It consists of four measures of music, each ending with a vertical bar line. The bottom staff is also in common time and has a treble clef. It consists of three measures of music, also ending with a vertical bar line. Below the first measure of the top staff, the word "Velavati." is written. Below the third measure of the bottom staff, the word "Hindola." is written.

Man lege diesen Noten metrisch gewählte deutsche Sylben unter und suche dieselben distichenweise häufig nach einander möglichst rasch *parlando* zu recitiren, und man wird sich wenigstens davon überzeugen, dass auch ein an reichere Mittel gewohntes Organ die enge Bahn der fünftönigen Scala nicht absolut unbequem zu finden braucht. An lyrischen Schwung und dramatischen Effect ist bei einem solchen Schema freilich nicht zu denken; genug, wenn man sich entfernt versinnlicht, auf welche Weise das epische Pathos der Homeriden des heutigen Orients wie des antiken Occidents sich seinen monotonen, aber dennoch über das Niveau der klanglosen Sprachweise des prosaischen Alltagslebens erhobenen Ausdruck schuf. So gut wie die von Beethoven und Anderen bearbeiteten schottischen Volksweisen lassen auch beliebige Versuche, orientalische Metra in der Tonsprache der orientalischen Scala auszuprägen, die Unterstützung occidentalischer Harmonieen zu; der Leser wolle bei den folgenden Exemplen dieser Thatsache sein Urtheil über den Compositionswerth völlig suspendiren, um einzig Ohr zu sein für den Rhythmus und die Declamation, die metrische und rhetorische Betonung der einzelnen Sylbenschläge. Das Metrum ist ein solches, in welchem der schwerfällige Spondäus (—) oder dessen Auflösung (—○○, ○○—, ○○○○) beständig mit dem Amphibrachys (○—○) alternirt; es bildet aus längeren und kürzeren Zeilen, die sich wie Hexameter und Pentameter verhalten, Disticha und unterscheidet zwei Abarten, je nach der Cäsur, die entweder kurz vor oder kurz nach der Vershälfte ihre Stelle haben kann. Das Nähere bei Ersch und Gruber, S. 297.

1. - - u - u l - | u - u l - u - u l - u  
   - - u - u l - | u - u l - u l - u

2. r - u - u, l - u - u | l - u - u l - u  
   l - u - u, l - u - u | l - u l - u

1. Mel. „Velavati“\*).

Rechtthun be-lohnt die Wahrheit, und Glaube trägt sei-  
Andante.

Andante.

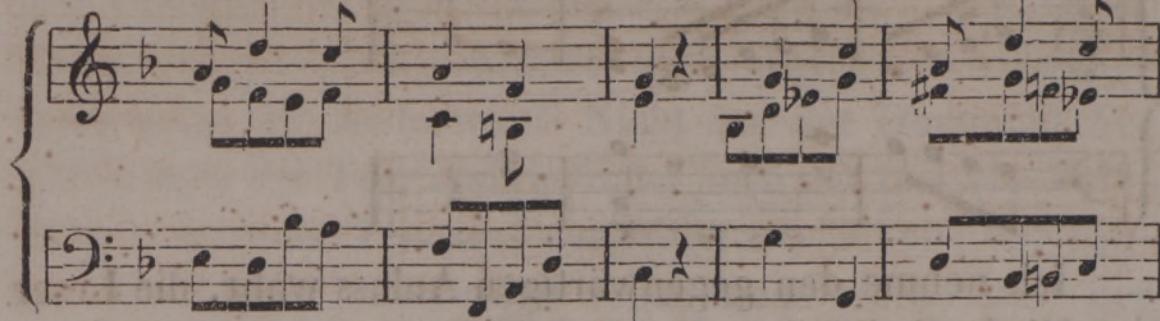
2/4

Treble:  $\text{D} \cdot \text{E} \text{ F} \text{ G} \text{ A}$

Bass:  $\text{D} \cdot \text{E} \text{ F} \text{ G} \text{ A}$

\*) Die oberste Notenreihe ist die Melodie.

nen gold'nen Kampfpreis einst. Glückse - lig - keit und

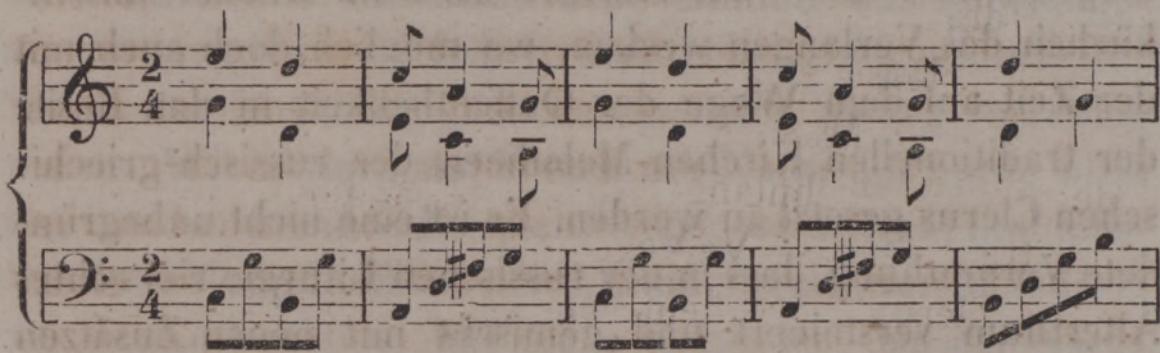


Reichthum er - er - bet, wer Gott den Herrn fürch - tet.

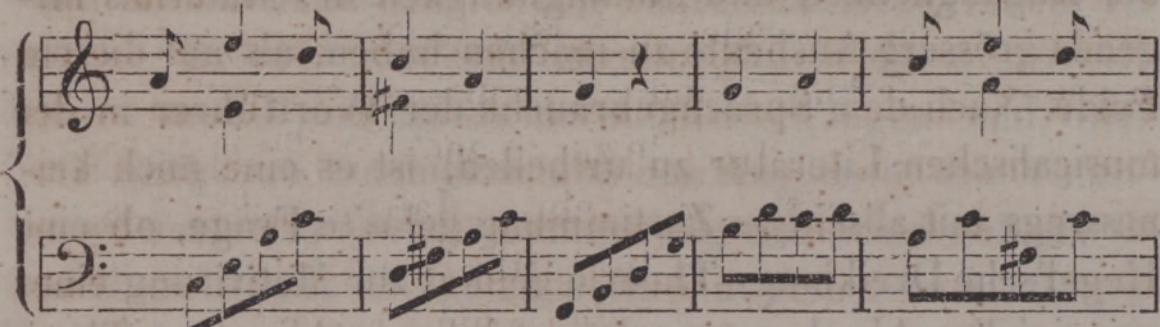


2. Mel. „Karnati“.

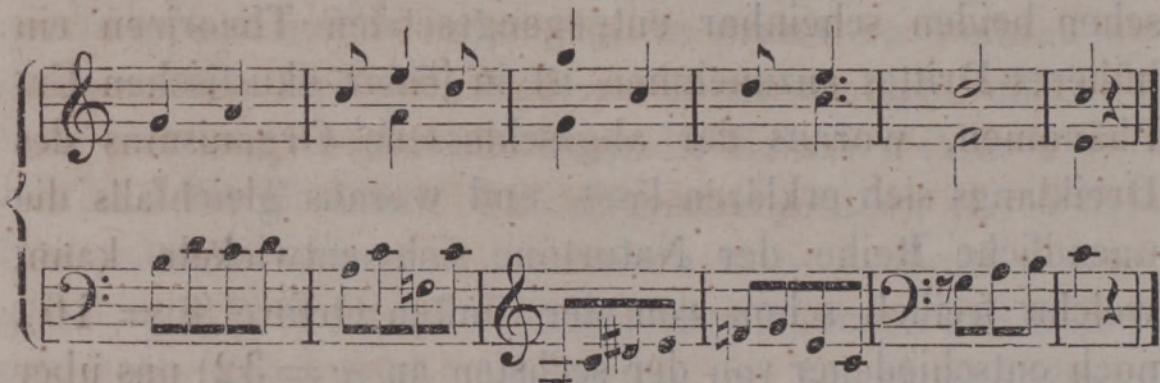
Heil dir, Be-glückter! nie starb in Sor-gen Je-mand,



der treu-lich Rechtthun übt; Erd - reich und Him-mel

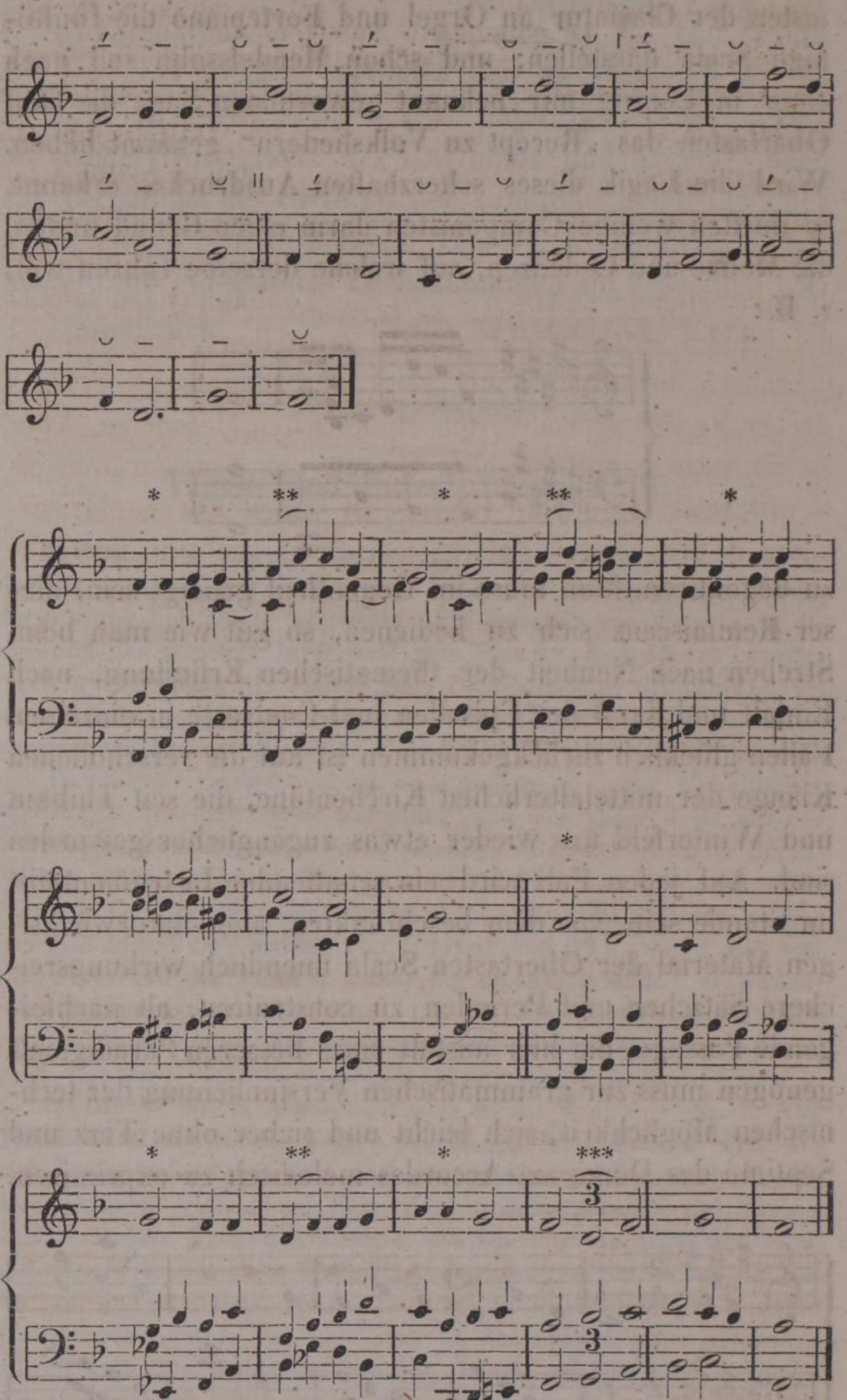


beut sei - ne Ga - ben hülf-reich dem Stand - haf - ten.



Diese oberflächlichen Skizzen müssen genügen für unseren Zweck einer nothdürftigen Versinnlichung der Brauchbarkeit fünftöniger Scalen in einem auf epische Recitation gegründeten Musik-System. Um beiläufig die obenerwähnte facultative Auflösung der metrischen Längen zur Anschauung zu bringen, skizziren wir das nämliche Metrum noch einmal ohne Text in Tönen der Velavati-Scala, wobei die Melodie des zweiten Hemistichs sich auch einmal plagalisch nach der Unterquarte wenden mag. Die Inder zeichnen dieses Metrum aus, indem sie es „Gāthā“, d. i. das „Lied-

Metrum“ *par excellence* nennen; der gewöhnlichste Name desselben fällt sogar mit dem ältesten Namen der Nation zusammen, er heisst „Arga“, d. i. ehrwürdig. Es wird in der didaktischen Poesie so gut, wie in der lyrischen und dramatischen gebraucht, und man wird ohne Mühe den folgenden Noten die Sylben des vierten und fünften Distichons eines philosophischen Lehrgedichtes unterlegen können, welches Prof. Lassen in Bonn unter dem Titel „Gymnosophista“ herausgegeben hat:

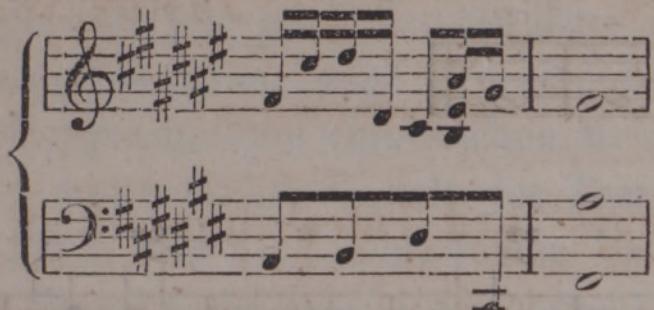


Bei \* finden Auflösungen des Spondäus in den Daktylus (- ~ ~) Anapäst (~ ~ -) oder Proceleusmaticus (~ ~ ~) statt; bei \*\* verwandelt sich der charakteristische Amphibrachys ohne Schaden für das Metrum gelegentlich in den Daktylus und Spondäus; bei \*\*\* lös't sich der ursprüngliche Jambus (~ -) einmal in drei Kürzen (~ ~ ~) auf. Der

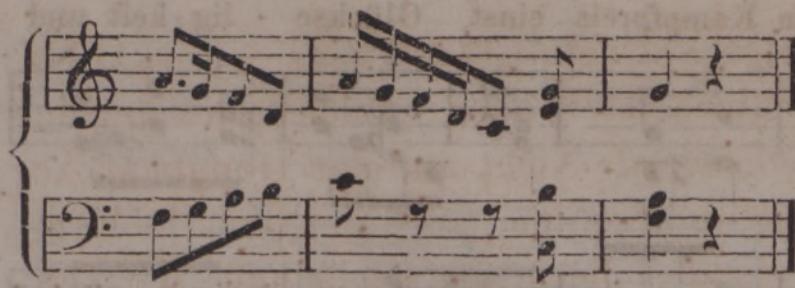
ursprüngliche Schluss erfordert eine kleine Aenderung der Harmonie:



Orientirt man sich genau, so findet man, dass die Ober-tasten der Claviatur an Orgel und Fortepiano die fünfstö-nige Scala darstellen, und schon Mendelssohn soll nach einer in Leipzig mir bekannt gewordenen Sage die fünf Obertasten das „Recept zu Volksliedern“ genannt haben. Wird die Logik dieses scherhaften Ausdruckes erkannt, so dürften wenige Componisten darin einen Grund finden, die Motive und Cadenzen, auf welche derselbe führen will, z. B.:



zu degoutiren. Man muss im Gegentheil geneigt sein, dieser Reminiscenz sich zu bedienen, so gut wie man beim Streben nach Neuheit der thematischen Erfindung, nach Einfalt und Kraft der Episoden und Contraste in einzelnen Fällen glücklich zurückgekommen ist auf die verschollenen Klänge der mittelalterlichen Kirchentöne, die seit Thibaut und Winterfeld uns wieder etwas zugänglicher geworden sind. Auf jeden Fall wird ein schaffender Instrumentalist im Stande sein, aus dem beschränkten, aber naturwüchsigen Material der Obertasten-Scala unendlich wirkungsreichere Sätzchen und Perioden zu construiren, als nachfolgende Passage, die hier anstatt eines besseren Paradigma's genügen muss zur grammatischen Versinnlichung der technischen Möglichkeit, sich leicht und sicher ohne Terz und Septime des Dominant-Accordes melodisch zu exprimiren.



Ich nehme den gegenwärtigen Anlass wahr, die Leser der Niederrheinischen Musik-Zeitung darauf aufmerksam zu machen, dass die von Prof. D. Brockhaus in Leipzig redigierte Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft zwei Aufsätze enthält, welche die Beachtung der Kunstfreunde und Kunstrehrten verdienen. Im V. Bande (Jahrg. 1851), S. 365 ff., findet sich ein Bericht des Orientalisten Dr. Petermann über die Musik der Armenier nebst Noten-Beilagen, die in so weit für unverfälscht zu gelten haben, in wie weit sie von dem kirchlichen Musik-Dirigenten des Mechitaristen-Convents selber ausgezeichnet sind. Die Ansicht wird im Kenner unwillkürlich das Verlangen wecken, wo möglich doch auch mit der Zeit auf dem Wege der Oeffentlichkeit in den Besitz der traditionellen Kirchen-Melodieen des russisch-griechischen Clerus gesetzt zu werden. Es ist eine nicht unbegründete Vermuthung, dass in der russischen Liturgie viel echtes Alterthum versteinert und gemischt mit neuen Zusätzen übrig ist. Die vergleichende Kritik würde bei hinreichen-der Zugänglichkeit und Mannigfaltigkeit des Materials nirgends grössere Ausbeute zu machen haben, als auf diesem Felde. Nach dem Sprachgebrauche der Wortführer in der musicalischen Literatur zu urtheilen, ist es eine noch keineswegs mit allseitiger Zustimmung gelös'te Frage, ob eine Hegel'sche Dreiklangs-Theorie genügt zur Motivirung eines principiellen Abschens von der natürlichen Aliquoten-Theorie—vgl. Hauptmann a. a. O., S. 3—, und ob etwa zwischen beiden scheinbar entgegengesetzten Theorien ein höheres Drittes anzunehmen ist in jenem akustischen Ur-Phänomen, woraus der abgeschlossene Organismus des Dreiklangs sich erklären lässt, und woraus gleichfalls die unendliche Reihe der Naturtöne sich entwickeln kann, welche freilich schon von der fünften Octave ( $c = 16$ ), noch entschiedener von der sechsten an ( $c = 32$ ) uns über die Gränzen des menschlichen Unterscheidungs-Vermögens in das Lustreich der incommensurablen Vogel-Intervalle führt. Sucht man den Lapis Lydius zur Prüfung des Gold-werthes der verschiedenen Behauptungen, die sich auf den praktischen Ausgangspunkt und die historische Basis unseres menschlichen, unseres modernen Musik-Systems beziehen, wo könnte er sicherer zu finden sein, als in den echten Ueberbleibseln des Schatzes der Ur-Melodieen, die ein lebendiger Trieb den Kirchen und den Nationen schenkte, ehe denn von contrapunktischer und harmonischer Begleitung, von der Einrichtung der Intervalle 7 und 11,

dem Unterschiede des Verhältnisses 80 : 81 — a. a. O., S. 11 —, von gleichschwebender oder ungleichschwebender Temperatur die Rede war? Nicht nur der Dominant-Accord wegen der Terz und Septime, auch der tonische Dreiklang wegen der Terz war den Alten zweifelhaft; wir fühlen ihre Zweifel schwerlich vollkommen nach, weil der Empirismus im Fortschritt der Zeiten an den zweifelhaften Intervallen selbst die wesentlichen Modificationen vorgenommen hat, wodurch deren Wohlklang für unser Ohr gesichert und ihre Eigenschaft als Strebeton und Leitton im Haupt-Septimen-Accord begründet wurde. Aber wir werden den ältesten Melodieen, namentlich denen der fünftönigen Scala, das wenigstens immer noch anfühlen müssen, dass ihre Erfinder von den Begriffen der Dominant-Cadenz und des *Semitonium modi* ganz unabhängig waren. Wir nennen diese Unabhängigkeit naiv und primitiv, weil unser Fortschritt uns nicht mehr erlaubt, uns unbefangener Weise gleicher Freiheit hinzugeben, und erkünstelter Schein der Unabhängigkeit den grössten Zwang verrathen würde. Wir können ihr Wesen der Natur der Sache nach uns nur am fremden Beispiele vergegenwärtigen, und müssen desshalb wünschen, der Exempel primitiver Melodieen aus dem Alterthume und jenen Gegenden, wo der Nachklang des Alterthums heute noch vernommen wird, recht viele in kritisch gesichteter Auswahl zusammengebracht zu sehen. Wenn edle Schriftsteller im Bunde mit trefflichen Malern und Xylographen darauf ausgegangen sind, den Eulenspiegel zu emendiren und den Augiasstall der Volksbücher-Literatur durch Ausmerzung der Schinderhannes- und Fra-Diavolo-Tractätschen in ein gesäubertes, echtes National-Asyl zu verwandeln, wie sollten nicht auch Kunstrehrte und Musiker in höherem Grade noch, als schon geschehen, darauf bedacht sein, die primitiven Volksmelodieen unserer und aller Nationen so zu sammeln, dass bei ihrer Prüfung und Vergleichung die Kriterien ihrer Echtheit und die Merkmale ihrer Eigenthümlichkeit von selber in die Augen springen? Jedermann weiss, was unter dem geduldigen Titel der „Volkslieder aller Nationen der Erde“ der Sortimentshandel noch heute uns zu bieten pflegt; selbst die von Männern wie Erk und Silcher gelieferten Vorarbeiten zur Ueberwindung des im eigentlichen Sinne des Wortes schandbaren Missbrauches sind weder darauf angelegt, noch dazu reich genug, um der gesunden Beobachtung und theoretischen Abstraction ein hinlänglich unterstütztes Resultat für die Geschichte des menschlichen Tonsinnes und der wahren Tonleiter zu gönnen. Wem Musse und Beruf gegeben wäre, dem schreienden Bedürfnisse mit künstlerischer Umsicht, philosophischer Einsicht und kritischer Strenge gegen sich und sein Object einen sicheren Damm zu setzen, der fände vielleicht Arbeits-Ma-

terial genug in öffentlichen und Privat-Sammlungen bekannter Kunstgenossen oder Dilettanten. Ich darf mir erlauben, unter den letzteren die reiche Volkslieder-Sammlung des Herausgebers einiger Hefte zum Besten der Musik-Bibliothek des hannover'schen Künstler-Vereins gedruckter und den Mitgliedern der hannover'schen Sing-Akademie gewidmeter alter Chorgesänge (Hannover, 1846 und 1851) anzuführen, aus welcher dem Vernehmen nach eine kleine Auswahl in zwei Heften (1846 und 1859) für Privat-Circulation in Druck erschienen ist. — Der zweite der beregten Aufsätze befindet sich im VI. Bande der Z. d. D. M.-G., Seite 153—186 unter dem Titel: „Das zwiefache Grundgesetz des Rhythmus und Accents, oder das Verhältniss des rhythmischen zum logischen Princip der menschlichen Sprach-Melodie (von Dr. K. Hupfeld).“ Ich behalte mir ein späteres Zurückkommen auf denselben vor.

Osnabrück.

Justus W. Lyra.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Die vierte Soiree für Kammermusik, Dienstag den 10. d. Mts., war sehr besucht. Sowohl das Programm als die Ausführung befriedigte allgemein. Ein Quartett von Haydn in *D-dur* und das Quartett in *D-moll* von Franz Schubert wurden recht gut gespielt (I. Violine Herr Concertmeister Grunwald); bei aller Anerkennung der vielen einzelnen Schönheiten der Schubert'schen Composition, namentlich in den Variationen des Andante, machte doch das Haydn'sche Quartett einen vollständigeren, mehr einheitlichen Eindruck. Warum? Weil Erfindung und Charakter darin mit der vollendeten künstlerischen Form vereinigt sind, sich einander durchdringen. Man vergleiche, was im ersten Artikel dieser Nummer über Mozart's Quintett in *G-moll* zu lesen ist. Ein grosses Interesse gaben dem Abend die Vorträge von Hiller und Grunwald auf dem Pianoforte und der Violine, zuerst der anmuthig milden, schwärmerisch reizenden Sonate in *G-dur*, Op. 96, von Beethoven, dann von drei Nummern aus der canonischen Suite für Pianoforte und Violine, Op. 86, von F. Hiller: Nr. 5, Andante Canon in der Quarte — Nr. 6, Menuetto Canon in der Quinte — Nr. 7, Alla Tarantella Canon in der Sexte. In diesen Compositionen sind der melodische Gehalt und Reiz und die strenge canonische Form, die bald zwischen Violine und Bass, bald zwischen Discant und Violine, bald zwischen Bass und Discant des Claviers durchgeführt wird, auf eine so meisterhafte Weise mit einander verbunden und dabei ein so verschiedener Charakter in jeder einzelnen Nummer ausgesprochen, dass der Laie sich an den musicalischen Gedanken erfreut und ihre ineinanderflechtung kaum gewahr wird, während der Musiker den doppelten Genuss hat, den diese Gedanken und ihre kunstreiche, höchst gewandte, nirgends steife und scholastische und dennoch ganz normale contrapunktische Bearbeitung gewähren. Es sind kleine Edelsteine einer Compositions-Gattung, an die sich so leicht Niemand mehr wagt.

Der berühmte Pianist Hans von Bülow ist auf der Reise von Berlin über Basel nach Paris begriffen, wo er einen Cyklus von Soireen im Saale Pleyel geben wird. Anfangs Februar werden wir ihn hier in Köln im zweiten Concert des Männergesang-Vereins hören.

Das nächste Concert im Gürzenich, Dienstag den 17. d. M., wird durch die Mitwirkung der Herren Joachim und Niemann von Hannover einen besondern Glanz erhalten. Ausserdem wird eine neue Sinfonie von Gade und Mendelssohn's Psalm für zwei Chöre und Orchester aufgeführt.

Die spanische Zeitung von Valencia (El Valenciano) berichtet über die prachtvolle neue Orgel in der Kathedrale, die aus der berühmten Werkstatt von A. Ibach Söhne in Barmen hervorgegangen ist und an deren vollständiger Aufstellung Herr Richard Ibach mit mehreren deutschen Arbeitern fortwährend beschäftigt ist. Die bedeutendsten geistlichen und musicalischen Autoritäten von Valencia geben der Trefflichkeit des Werkes die glänzendsten Zeugnisse.

Dem Vernehmen nach wird Frau Clara Schumann im Februar in Wien erwartet, wo sie ihren festen Wohnsitz aufzuschlagen gedenkt.

### Ankündigungen.

#### Nova von Joh. André in Offenbach a. M.

##### Pianoforte mit Begleitung.

Cramer, H., Op. 14, Le Désir, arrangé pour Pf. et Violon ou Violoncello. 13 Ngr.

— — Dasselbe für Pf. und Flöte arrangirt. 13 Ngr.

Forberg, Fr., Op. 2, Trois Romances pour Vllo. et Pf. Compl. 1 Thlr. 4 Ngr.

Einzel: Nr. 1, G-dur. Nr. 2, A-dur. Nr. 3, D-dur. à 15 Ngr.

— — Dasselbe Werk für Violine u. Pfe. compl. 1 Thlr. 4 Ngr.

Einzel Nr. 1, 2, 3, à 15 Ngr.

Haydn, J., Sinfonie in Es-dur, arrangirt für Violine u. Pianoforte von H. M. Schletterer. 1 Thlr. 15 Ngr.

Potpourris für Vllo. u. Pianof. Nr. 18. Weber, Preciosa. 25 Ngr.

Reich, A., Op. 11, Rêve du soir, pour Violoncello et Pf. 10 Ngr.

— — Op. 12, Une Larme, Réverie p. Vllo. et Pf. 10 Ngr.

##### Pianoforte zu vier Händen.

Mozart, W. A., Aus Entführung. Nr. 4. Arie: O wie ängstlich, 8 Ngr. Nr. 5. Chor: Singt dem grossen Pascha, 5 Ngr.

Aus Titus. Nr. 22. Chor: Dass die Herrscher, 5 Ngr.

Richardson, W., Les Lanciers, Quadrille orig. angl. 13 Ngr.

##### Pianoforte Solo.

André, Jul., bel. Stücke aus Don Juan (ohne Text). Heft I. 25 Ngr. (Verbessertes Arrangement und vollständigere Auswahl.)

Cramer, H., Potpourris. Nr. 94. Meyerbeer, Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel. 20 Ngr.

— — Op. 84, Nr. 37. Fantaisie instr. sur Pardon de Pl. 15 Ngr.

Gackstatter, Fr., Op. 12, Polonaise in G-dur. 10 Ngr.

Gollnick, Ad., Op. 32, Sechs deutsche Volkslieder. Nr. 1, Treue Liebe, 10 Ngr. Nr. 2, Wanderlied, 8 Ngr. Nr. 3, Liebe und Glück, 10 Ngr. Nr. 4, Rheinweinlied, 8 Ngr. Nr.

5, Aennchen von Tharau, 10 Ngr. Nr. 6, Der gute Camerad, 8 Sgr.

Reich, A., Air sacré de Weber (Freischütz Gebet), transcr. 13 Ngr.

Schmitt, Aloys, Op. 130, Nr. 1, Rondoletto in C-dur. 10 Ngr.

Voss, Ch., Op. 260, Grande Fantaisie sur Pardon de Ploërmel de Meyerbeer. 1 Thlr.

Weisser, A., Op. 5, Perles d'or, Polka élég. 8 Ngr.

##### Gesang-Musik.

Emmerich, R., Op. 12, Acht Gesänge für 1 Singstimme mit Pfte. Nr. 1, Frühlingsahnung. Nr. 2, März-Veilchen. Nr. 3,

Intermezzo. Nr. 4, Rosenzeit. Nr. 5, Das verlassene Mägdelein. Nr. 6, So wundersüss, Nr. 7, Der Jäger. Nr. 8, Weisst du noch? Compl. 23 Ngr.

— — Op. 17, 3 Gesänge für 1 Singst. mit Pfte. Nr. 1, Im Walde. Nr. 2, Lied des Harfennäckchens. Nr. 3, Meine Mutter hat's gewollt Compl. 13 Ngr.

Jäger, H., Op. 3, 2 Lieder für 1 Singst. mit Pianof.-Begl. Nr. 1, Mutterliebe, 5 Ngr. Nr. 2, Lebewohl, 8 Ngr.

Lauer, G. A., Op. 3, Das Herz am Rheine, Lied für Männerchor. Part. u. Stimmen 10 Ngr. Die Stimmen allein 5 Ngr.

Möhring, F., Op. 26, 4 Lieder für 1 Singst. mit Vllo. (oblig.) und Pfte.-Begl. Nr. 1, Ständchen. Nr. 2, Der Ungenannten. Nr. 3, Lied. Nr. 4, O Maria. Compl. 20 Ngr.

Weidt, H., Op. 45, Der Fischer, für Bariton (Alt oder Bass) mit Pianoforte-Begleitung. 10 Ngr.

Weil, A., Op. 1, 6 Lieder für 1 Singst. mit Pfte.-Begl. Nr. 1, Das Bächlein, 10 Ngr. Nr. 2, Wanderers Nachtlied, 5 Ngr.

Nr. 3, Grabschrift eines jungen Mädchens, 5 Ngr. Nr. 4, Der Sänger, 15 Ngr. Nr. 5, Wo sich zwei Herzen fanden, 5 Ngr. Nr. 6, Der verschwundene Stern, 8 Ngr.

### Verschiedenes.

Busch, J. G., Potpourris für 2 Clarinetten. Nr. 4, Sonnambula. Nr. 5, Stumme von Portici. à 20 Ngr.

Hartig, X. L., Op. 7, 24 kleine Orgelstücke. 1 Thlr. 12 Ngr.

Haydn, Jos., 30 ausgew. Quartette für 2 Violinen, Alt und Vllo. Nr. 19, C-dur (über Thema: „Gott erhalte Franz den Kaiser“). Nr. 20, B-dur. Nr. 21, D-dur. Nr. 22, Es-dur. Nr. 23, C-dur. à 1 Thlr.

— — Dieselben Liefg. V. VI. (14.—20 Quartett.) Jede Lieferung netto 1 Thlr. 6 Ngr.

Jungmann, A., Op. 96, Sehnsucht, Melodie, für Zither arrangiert von Etterlin. 8 Ngr.

Universal-Lexikon der Tonkunst von E. Bernsdorf. Liefg. 23 und 24. Zusammen netto 20 Ngr.

— — Band II. (enth. Liefg. 12 - 25. Förster bis Mysterien). Netto 4 Thlr. 18 Ngr.

Wolff, H., Op. 6, Hommage à Paganini, 10 Etudes pour Violon. 1 Thlr. 4 Ngr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

André, Ant., Op. 42, Marsch und Walzer für Pfte. zu 4 Händen. Neue Ausgabe. Complet 18 Ngr.

Beethoven, L. van, Op. 18, 6 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vllo. (Partitur.) Nr. 1, F (Zinnstich). 25 Ngr.

Müller, J. J., Potpourris p. Fl., V. (ou Alto) et Guit. Op. 15, Oberon. Op. 18, Montecchi e C. Op. 21, Norma. (Zinnstich.) à 23 Ngr.

Ouvertures, arrang. pour 2 Violons, Alto et Vllo. par Busch. Nr. 1, Auber, La Muette de Portici, 20 Ngr. Nr. 7, Herold, Zampa, 25 Ngr. Nr. 9, Mozart, Don Juan, 15 Ngr.

Rossini, G., Ouverture Tancred für grosses Orchester, 15 Stimmen. Zinnstich. 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Dieselbe für kleines Orchester. 13 Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Spindler, F., Notturno für 4 Männerst. mit Pfte.-Begl. (ad libit.) „Es kann ja nicht immer so bleiben“. Part. und Stimmen 25 Ngr. Die Stimmen allein 14 Ngr.

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, 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 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.