

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 4. Februar 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Vierter Theil. V. — Zur Theorie der Tonkunst. S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von Bernhard Scholz. — Ein wiener Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Von Ed. H. — Stimmen aus Paris über Richard Wagner's erstes Concert. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Siebentes Gesellschafts-Concert, Hans von Bülow — R. Wagner's Tannhäuser in Wien).

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Vierter Theil.

V.

(I. s. Nr. 1. II. Nr. 3. III. Nr. 4. IV. Nr. 5.)

Von dem lange und eifrig geführten Streite über die Echtheit des Requiem gibt die Beilage XXVII. die wesentlichsten Momente nebst den dazu gehörigen Actenstücken. Die gegenwärtigen Resultate konnten durch genauen Vergleich der Original-Partitur Mozart's, welche nur dessen eigene Arbeit enthält, der Partitur, welche Graf Walsegg erhielt, und welche, von Süssmayr mit täuschender Nachahmung der Handschrift Mozart's geschrieben, alle Sätze der Seelenmesse, wie sie später in Druck erschienen sind, umfasst, und durch Zusammenstellung mehrerer Einzelheiten, die theils unbekannt waren, theils aus Rücksichten auf noch lebende und bei der ganzen — freilich nicht sehr erfreulichen — Geschichte betheiligte Personen absichtlich verschwiegen wurden, zusammengestellt werden.

Mozart hat die beiden ersten Sätze, *Requiem* und *Kyrie*, ganz beendet und in vollständiger Partitur niedergeschrieben.

Vom *Dies irae* (einschliesslich *Tuba mirum*, *Rex tremendae*, *Recordare*, *Confutatis*, *Lacrimosa*) hatte Mozart die Partitur nur entworfen, d. h. die Singstimmen vollständig ausgeschrieben mit dem mitunter bezifferten Bass, von den Instrumenten bei den Ritornellen und Zwischenspielen und wo sie sonst eigenthümlich hervortreten, die Motive angedeutet. Mit dem vierzehnten Tacte des *Lacrimosa*: „*Iudicandus homo reus*“, hat Mozart aufgehört; die Feder entsank seiner Hand, er hatte, wie er früher schon sagte, das Requiem für sich selbst geschrieben.

Er hatte aber die verschiedenen Sätze nicht der Reihe nach componirt, sondern je nach seiner Stimmung. So war — vor der Beendigung des ganzen *Dies irae* — das

Offertorium *Domine Jesu Christe* mit der Fuge *Quam olim Abrahae* und das *Hostias* schon fertig, aber nur in derselben Weise, wie das *Dies irae*, also im Entwurf der Partitur.

„Man begreift nun (S. 692), wie Mozart, während er diesen Partitur-Entwurf mit seinem Schüler Süssmayr am Clavier oder Pulte durchging, mit ihm über die Ausführung der Instrumentation eine belehrende Unterhaltung führen konnte, wie er ihn sich versuchen liess und dann über die Art, wie es zu machen sei und wie er es sich gedacht habe, nähere Aufklärung gab, so dass Süssmayr in der That in vieler Hinsicht ein lebendiges Bild von der Partitur, wie sie werden sollte, im Kopfe zu tragen und vielfach Mozart's Hand getreu herzustellen im Stande war. Und davon legt die Ausführung selbst Zeugnis ab.“

Von den drei letzten Sätzen: *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*, waren solche Partitur-Anlagen nicht vorhanden. Süssmayr hat diese Sätze, so wie den Schluss des *Lacrimosa*, nach seiner eigenen bestimmten Angabe „ganz neu“ verfertigt, nur habe er die Fuge des *Kyrie* auf die Worte *Cum sanctis tuis* wiederholt.

Franz Xaver Süssmayr, geboren zu Steyer 1766, wurde in Kremsmünster erzogen und in der Musik von Pasterwitz unterwiesen. In Wien that er sich bald hervor und wurde schon 1792 Hof-Theatral-Capellmeister. Er schrieb zuerst ein „dramatisches Oratorium“, *Moses*, dann eine Reihe von Opern für Schikaneder, von denen „*Der Spiegel von Arkadien*“ (1794) und „*Soliman II.*“ (1800) weit verbreitet und beliebt waren*).

Dass ihm bei der Ausführung der Partitur-Anlagen Mozart's noch viel Spielraum im Einzelnen geblieben war, ist keine Frage. „Indessen ist die ganze Bearbeitung so

*) „*Den Spiegel von Arkadien*“, eine Zauber-Oper, in welcher ein Bösewicht, genannt „*Tarkeleon*“, wenn ich mich recht erinnere, die Hauptrolle spielt, habe ich im Jahre 1810 noch auf dem Hoftheater von Dessau aufführen sehen. (L. B.)

ausgefallen, dass sie nicht stört, die wesentlichen Intentionen hervortreten lässt, und man kann sich überzeugen, dass Süssmayr nirgends versucht hat, zu ändern, Eigenes einzuschwärzen.“ (S. 729.)

„Bei den drei letzten Sätzen“ — fährt Jahn fort — „steht man durchaus auf dem Boden der Vermuthung, wenn man der positiven Behauptung Süssmayr's, welche von der Witwe Mozart's bestätigt wird, gegenüber die Frage aufwirft, ob und welchen Antheil Mozart an denselben hatte. Sie gründet sich schliesslich nur auf die Ansicht, dass diese Sätze Mozart's würdig seien und dass man Süssmayr dieselben nicht zutrauen könne; jedenfalls muss die ästhetische Kritik durch den Gedanken an den schweren sittlichen Vorwurf, den sie zu erheben gezwungen wird, sehr zur Vorsicht gemahnt werden. Wenn Seyfried berichtet (Cäcilia, IV., S. 307), nach der in Wien allgemein angenommenen Meinung habe Süssmayr diese Sätze aus vorgefundenem Brouillon vollendet, Mozart habe die *Osanna*-Fuge nach dem *Benedictus* gross ausführen wollen — was gegen den Ritus wäre, und auch zu der Schluss-Fuge *Cum sanctis* ein neues Thema im Kopfe gehabt, so sind die Gründe für diese Meinung schwerlich ernsthaft geprüft worden.

„Süssmayr, der als ein junger Mann von 27 Jahren damals Salieri's und Mozart's Unterweisung genoss, hatte sich an den letzteren eng angeschlossen, ging in seinem Hause aus und ein und war in jener Zeit, wie Seyfried sich ausdrückt, „des verewigten Amphion unzertrennlicher Gefährte“. Er benutzte diesen lebendigen Verkehr, um sich ganz in Mozart's Weise hinein zu arbeiten, und es gelang ihm so gut, sich die *Factor* desselben anzueignen, wobei es ihm denn auch nicht immer auf Aneignen der Gedanken ankam, dass Seyfried von mehreren seiner Werke ernsten Stils behauptet, man würde sie für Mozart'sche halten, wenn es nicht feststände, dass sie von Süssmayr wären (Cäcilia, III., S. 295); von Instrumental-Compositionen hat mir Hauptmann berichtet, die auch ganz Mozart's Technik zeigten und allenfalls für leichtere Arbeiten desselben gelten könnten. Sievers, der sich Süssmayr's lebhaft angenommen hat, erinnert an dessen Oper „Der Spiegel von Arkadien“, welche zuerst im Jahre 1794 gegeben, allgemeinen Beifall gefunden und sich neben der Zauberflöte gehalten habe, an einzelne Stücke, welche als Muster eben so wohl des leichten, natürlichen, graziösen und doch charakteristischen, als des tragisch-ernsten Stils galten, so dass man ihn nicht ohne Weiteres als unbedeutend verwerfen dürfe. Die genauere Prüfung, welche ich mit dem Spiegel von Arkadien und mit Soliman II., so wie einigen kleineren Kirchen-Compositionen Süssmayr's angestellt habe, um mir von seinen Leistungen eine Vorstel-

lung zu bilden, hat mich eine leichte, aber oberflächliche Erfindung, eine gewandte und glatte *Factor* und fast durchgehend die augenfällige Nachahmung Mozart'scher Weise bei ihm finden lassen. Als man noch allgemein unter dem unmittelbaren Einflusse derselben stand, mochte eine gewisse Frische und Lebendigkeit darüber täuschen können, dass hier nur von einer äusserlichen Aneignung dessen, was sich absehen lässt, die Rede sein kann, und dass bei guter Begabung doch Geist, Originalität, Kraft und Tiefe fehlen. Diesen Maassstab wird man also an die letzten Sätze des Requiem anzulegen haben.

„Das *Sanctus* und *Osanna* sind kaum von der Art, dass sie eine ganz bestimmte Entscheidung zulassen. Dass das *Sanctus* sehr kurz und knapp gehalten ist, würde nicht dagegen sprechen, dass es von Mozart sei, denn alle Sätze des Requiem, so weit nicht die fugirte Behandlung sie ausgedehnt hat, sind in ähnlicher Weise gedrängt; eben so wenig dürfte man eine unangenehme Fortschreitung der Geigen geltend machen, da die Ausführung in keinem Falle von ihm herrührt. Auf der anderen Seite reicht es nicht hin, dass der Satz den Charakter würdiger Pracht sehr gut ausdrückt und der Eintritt des *Pleni sunt coeli* von wahrhafter Majestät ist, um ihn Süssmayr bestimmt abzusprechen. Gewiss steht er nicht ganz auf gleicher Höhe mit den besten der früheren Sätze. Die kurze Fuge des *Osanna* ist lebendig, kräftig und in ihrer knappen Präcision tadellos; es ist nichts dagegen einzuwenden, dass Mozart sie geschrieben haben könne, allein dass ein talentvoller, wohlgeschulter Musiker wie Süssmayr sie nicht habe schreiben können, dafür werden schwerlich sichere Merkmale aufzuweisen sein.

„Etwas anders verhält es sich mit dem *Benedictus*, bei welchem nach der üblichen Auffassung Solostimmen eintreten, in einem lang ausgesponnenen Quartett von weichem Charakter. Zelter sagt von demselben (Briefw. mit Göthe, IV., S. 353): „Das *Benedictus* ist so vortrefflich, als möglich, und kann nicht von Mozart sein; die Schule entscheidet so etwas. Süssmayr kannte Mozart's Schule, aber er war nicht drinnen gewesen, hatte sie nicht in der Jugend gemacht, und davon finden sich in dem schönen *Benedictus* hier und dort Spuren.“ Er hat gewiss Recht. Das erste vom Alt vorgetragene Motiv, der Gedanke, die einzelnen Stimmen einander zurufen zu lassen, könnte sehr wohl von Mozart herrühren, aber die Ausführung sicherlich nicht. Offenbar stockt die Bewegung, als der Sopran nach dem Alt wieder in der *Tonica* einsetzt, und die Hinüberleitung in die *Dominante* ist sehr lahm, noch lahm nach dem Abschluss des ersten Theiles das mühsame Festsetzen in *F-dur* und statt einer Durcharbeitung, die man hier erwartet, der unmittelbare Rückgang durch die Sep-

time in den ersten Theil, der dann in seiner ganzen Ausführlichkeit wiederholt wird; weder die Anlage noch die Durchführung ist Mozart's würdig. Ferner ist es kaum glaublich, dass er im Zwischenspiel das *Et lux perpetua* aus dem *Requiem* in so auffallender Weise copirt haben würde, wie es hier geschehen ist, ohne dass ein Grund vorliegt, der eine Anspielung auf jene Stelle veranlasst hätte. Sodann kommt auch die ganz abweichende, dicke und volle Instrumentation in Betracht, die allerdings auch in den anderen Sätzen nicht von Mozart ausgeführt ist, hier aber von der Anlage des Ganzen nicht wohl zu trennen ist, wie sie sich denn von der aller anderen Sätze unterscheidet, auch durch die Anwendung von zwei Posaunen, die Mozart sonst nie anwendet, und die hier wie zum Ersatz von Hörnern gebraucht sind. Endlich ist der Charakter des Ganzen nicht nur weich und zart, sondern an manchen Stellen weichlich und süß, und sticht in dieser Hinsicht gegen den Ernst der übrigen Sätze, auch gegen das *Tuba mirum*, sehr merklich ab. Das *Osanna* ist wie gewöhnlich eine stricte Wiederholung des ersten, nur sind wegen der veränderten Tonart die Stimmen versetzt.

„Aber in eine ganz andere Region versetzt uns das *Agnus Dei*. Hier ist die innige, tiefe Empfindung, die edle Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Erfindung, welche wir in den ersten Sätzen des *Requiem* bewundern. Die herrliche, ausdrucksvolle Figur der Violinen:



welche der ersten Periode zu Grunde liegt, ist schwungvoll und wird durch die harmonische Behandlung vortrefflich gesteigert, worauf durch das sanfte Gegen-Motiv in seiner ruhigen Bewegung ein tröstlicher Abschluss herbeigeführt wird. Die zweimalige Wiederholung ist wirksam modificirt und gesteigert und der Schluss durch eine neue schöne Wendung hervorgehoben; in Allem ist sichere Meisterschaft und Vollendung. „Hat das Mozart nicht geschrieben,“ sagt Marx (Berl. Musik-Ztg., 1825, S. 379), „nun wohl, so ist der, der es geschrieben, Mozart!“ Ich habe bei Süßmayr nichts gefunden, wodurch ich mich berechtigt fühlte, ihm die Conception dieses Satzes zuzuschreiben, und ich habe die Ueberzeugung fassen müssen, dass wenigstens die Haupt-Idee Mozart angehört, und Süßmayr kaum einen wesentlicheren Antheil an diesem Stücke haben kann, als an jenen früheren. Zwar verliert seine ganze Aussage ihre volle Glaubwürdigkeit, wenn gegen einen Punkt ein begründeter Zweifel erhoben werden kann, doch wage ich nicht mit Sicherheit zu behaupten, dass Süßmayr im *Sanctus* und *Benedictus* Mozart'sche Skizzen benutzt haben müsse.

„Fasst man den Theil des *Requiem* ins Auge, welchen Mozart selbst vollendet oder so weit ausgeführt hat, dass dem Kundigen das Kunstwerk seinem Wesen nach vollkommen klar entgegentritt, so wird man nicht anstehen, diesem Werke dieselbe Höhe künstlerischer Vollendung zuzugestehen, welche Mozart in den grössten Schöpfungen seiner letzten Jahre erreicht hat. Es offenbart uns dieselbe Tiefe der Empfindung, denselben Adel der Schönheit, dieselbe Meisterschaft der Form, welche durch die vollkommene gemüthliche und künstlerische Versenkung in die besondere Aufgabe eine eigenthümliche Schöpfung hervorgebracht haben. Besonders tritt dies hervor, wenn man das *Requiem* mit den verwandten Leistungen sowohl Mozart's selbst als seiner Zeitgenossen vergleicht; die Ueberlegenheit fällt um so mehr in die Augen, als Mozart auch hier die durch lange Tradition festgestellten Formen im Wesentlichen festhält, weil er innerhalb derselben das Eigenthümlichste zu leisten sich fähig fühlte. Eben so wenig tritt er den Anschauungen, welche die Seelenmesse in ihrer Stellung im katholischen Cultus ausdrückt, in irgend einer Weise entgegen, indem er über sie hinaus zu gehen oder etwas Fremdes, nur ihm Eigenes hinein zu legen sich bestrebt; die volle, unbefangene Hingebung, welche die unumgängliche Bedingung des wirklich künstlerischen Schaffens ist, wird nirgends getrübt; die menschliche Empfindung, die religiöse Anschauung, die künstlerische Auffassung sind mit einander in völliger Harmonie. Auf dieser Einheit beruht die Bedeutung des *Requiem*; denn auf diesem Grunde allein konnte die Individualität Mozart's zur vollen Geltung gelangen, um in Freiheit und Sicherheit, ohne je Gefühl und Bewusstsein des Gebietes, auf welchem sie wirkt, zu verlieren, mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln ein Kunstwerk zu schaffen, das in jedem Momente das innerste Leben seines Urhebers ausspricht. In diesem Sinne dürfen wir sein Wort wiederholen, dass er das *Requiem* für sich geschrieben habe; es ist der wahre, echte Ausdruck seiner auf das Höchste gerichteten künstlerischen Natur, sein unvergängliches Denkmal.“

Zur Theorie der Tonkunst.

S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge. Nebst Analysen von Duetten, Terzetten u. s. w. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Muster-Canons und Fugen. Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von Bernhard Scholz. Berlin, Ferd. Schneider. 1859. VIII und 182 S. gr. 8 und 78 S. grössere Noten-Beispiele.

Diese Schrift ist zugleich ein würdiges Denkmal, das ein ehemaliger Schüler seinem Lehrer, einem der grössten Musikgelehrten unserer Zeit, errichtet, und ein schätzbares didaktisches Werk, das jedem Musiker, der seine Studien auf dem wahren Fundamente der Tonkunst gründen will, ein sicherer Wegweiser sein wird. Wir sprechen dieses Urtheil nach dem, was uns in dem Buche vorliegt, aus, ohne zu untersuchen, wie viel davon auf den Urheber oder auf den Bearbeiter und Herausgeber kommt. Einen sicheren Wegweiser nennen wir es, weil es sich fern hält von musik-philosophischen, grösstentheils doch nur hypothetischen Erklärungen und Entwicklungen, und in präciser und überall klarer Darstellung die Lehren einfach hinstellt und sie auf höchst zweckmässige Weise aus Beispielen abzieht und an Beispielen erläutert. Diese ungemein praktische Methode unterscheidet sich hauptsächlich dadurch von ähnlichen, dass hier nicht bloss eine Menge von kleineren Noten-Beispielen, die zur Veranschaulichung der theoretischen Vorschriften gemacht sind, erscheinen, sondern dass die analytische Zerlegung ganzer Compositionen den Schüler so recht eigentlich *in medias res*, mitten in den Kunstbau hineinführt, und den Gesamt-Eindruck desselben, der zunächst bei jedem Musikstücke, mag es frei oder streng geschrieben sein, im Gefühl wurzelt, allmählich durch Sonderung und Zerlegung der symmetrischen Verhältnisse der einzelnen Theile vor den Richterstuhl des Verstandes stellt, und so mit dem Auffinden und Verfolgen der aus dem Werke abgezogenen Lehren zugleich die künstlerische Wirkung der richtigen Anwendung derselben versinnlicht. Dazu sind hier vierzehn mehr oder weniger ausgedehnte contrapunktische Stücke benutzt, meist von älteren italiänischen Meistern; nur Nr. V. ist ein Duett von dem Niederländer Lassus, Nr. VI. ein *Canone circolare* und Nr. XIV. ein *Canone a 16 voci in quattro cori reali* von Dehn, und Nr. VIII. eine *Fughetta a 2 voci* von Scholz.

Der Inhalt des Werkes zerfällt in sechs Capitel. I. Die Lehre vom einfachen Contrapunkte. — II. Die Lehre von der Nachahmung (Erster Theil). — III. Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkte. — IV. Lehre von der Nachahmung (Zweiter Theil, drei- und vierstimmiger Canon u. s. w.). — V. Lehre von der Fuge (einfache, Doppel-Fuge u. s. w.). — VI. Vielstimmiger Satz. (Diese Ueberschrift ist nicht ganz deutlich; es ist damit der mehr als vierstimmige Satz gemeint.) Die Analysen der vorher erwähnten Compositionen sind zwischen die Capitel eingeschaltet, zu deren Erläuterung sie gehören. Die Anordnung, einen Theil der Lehre von der Nachahmung vor den doppelten Contrapunkt zu stellen, rührt von Dehn her, wie die Vorrede sagt: „Er machte es dadurch möglich,

dass der Schüler auch schon vor Kenntniss dieser letzteren Schreibart selbstständige Compositionen, Duette u. s. w. arbeiten konnte.

Das Ganze ist aus hinterlassenen Abhandlungen von Dehn und aus Erinnerungen an dessen mündliche Ueberlieferung zusammengestellt. An schriftlichem Material lag die ausführliche Abhandlung über den doppelten Contrapunkt (Capitel III.) auch in der Form so ausgearbeitet vor, dass Scholz sie fast wörtlich aufnehmen konnte. Ausserdem wurden einzelne Abhandlungen über den einfachen Contrapunkt, den Canon und die Fuge, die sich ebenfalls vorfinden, benutzt. Der Verfasser hat daraus den ganzen Unterricht Dehn's möglichst getreu zu reconstruiren gesucht, um so einiger Maassen lebendig in dem Leser die Anregung zu erwecken, die Dehn's Schüler in so reichlichem Maasse aus seiner Unterweisung schöpften. Er bittet deshalb auch insbesondere seine Unterrichts-Genossen bei Dehn um Mittheilung ihrer Bemerkungen über das Werk, sofern sie zur Vervollständigung u. s. w. beitragen können.

Dass Dehn seinen Unterricht über die Kunst, mehrere Melodien selbstständig neben einander zu führen, mit dem zweistimmigen Satze beginnt und nicht erst eine Abhandlung über die Melodie selbst an und für sich genommen vorausschickt, rechtfertigt der Verfasser in der Vorrede folgender Maassen: „Dehn pflegte mit Mattheson zu sagen: „Melodiker wird einer nur von Gottes Gnaden“; und in der That, so interessant es auch ist, die Gesetze der Melodie zu ergründen, von praktischer Bedeutung für den Unterricht ist eine Lehre von der Melodie nicht; denn wehe dem Componisten, dem dieses Capitel nicht in der Seele lebendig ist. Alle unsere grossen Meister haben eine tüchtige Schule des Contrapunktes durchgemacht; es ist aber zu bezweifeln, dass Einer von ihnen „in der Melodie unterrichtet wurde.“ —

Man kommt allerdings, wenn man gewahr wird, wie die Melodie heutzutage nach und nach zu verschwinden scheint, zu der bitteren Bemerkung, dass wir die Melodie, seitdem wir sie machen lehren, erst recht ganz und gar verlieren. So wird denn allmählich der Grundsatz, dass das melodische Element, d. i. die musicalischen Ideen, die Hauptsache, die Seele der Musik sind, sogar geradezu in Frage gestellt; ja, es ist schon so weit gekommen, dass man sich der Melodie schämt — freilich aus demselben Grunde, aus dem die Damen mit bleichen Wangen die rothen Backen Anderer für unanständig halten.

Doch wie? Sind denn die Combinationen des Contrapunktes, die so genannten musicalischen Rechen-Exempel, nicht der Tod der Melodie? — Das ist auch so eine von den nichtswürdigen Ausflüchten der Unwissenheit und Be-

quemlichkeit, um nicht zu sagen: Faulheit, womit das Schlaraffenleben der Kunstjünger seine Laster verhüllen und den Mangel an Fleiss und Ernst, an Energie des Willens und an Beharrlichkeit ausdauernden Studiums rechtfertigen will. Was brauchen sie Contrapunkt? Sie haben ein weit praktischeres und bequemeres Compositions-Werkzeug, genannt Clavier; darauf legt man die zehn Finger, wechselt damit nach Gutdünken ab, überträgt die Klang-Resultate aufs Papier, setzt eine Ueberschrift, ein Motto, ein Programm oben darüber, und die Sinfonie ist fertig.

Von so falschen Wegen kann nur das ernste Studium des Contrapunktes abhalten und verirrte jugendliche Talente zurück auf die einzig feste und sichere Bahn zur Meisterschaft führen. Nur die Kunst, die Grund-Elemente eines Musikstückes, die als fest gegliederte Melodien dem Geiste entspringen, durch thematische Behandlung zu entwickeln, den ganzen in ihnen liegenden Gehalt zur Geltung zu bringen, erzeugt Meisterwerke, welche der Zeit spotten. Um aber zu freier Bewegung in der Anwendung der allgemeinen Gesetze der polyphonen Schreibart zu gelangen, muss man erst in den strengen Formen zu Hause werden; von der Beschäftigung mit ihnen gilt, was der alte Quintilian von den grammatischen Studien sagt: „Diese Disciplinen hindern den, der in ihnen hangen bleibt, nicht aber den, der durch sie hindurch geht.“

Allen ernstesten Musikbessenen sei deshalb Dehn's Lehre vom Contrapunkte bestens empfohlen, zumal da sie nicht zu befürchten haben, dabei in ein mystisches Labyrinth zu gerathen, sondern in ein symmetrisches Gebäude treten, in welchem jeder Raum seinen bestimmten Zweck hat und wo überall für Licht gesorgt ist.

Ein wiener Correspondent der „Neuen Zeitschrift für Musik“.

In der neuen leipziger Musik-Zeitschrift hat sich seit längerer Zeit ein ehrwürdiger Hofmeister der gesammten wiener Kritik etablirt, der nicht bloss jedes von dem seini-gen abweichende Urtheil als Unsinn proclamirt, sondern auch die sittlichen Motive fremder Kritiker fleissig verdächtigt. Er steht felsenfest ein für die „vollständige Beschränktheit, Haltlosigkeit und Phrasenmacherei der wiener Kritik“, deren Motiv „einzig und allein Eitelkeit ist“. „Lassen wir Kindern ihr Spielzeug,“ ruft der Würdige, „nur dorthin mögen sie sich nicht drängen, wo nur Männern das Recht zusteht, zu Rathe zu sitzen. Die wiener Recensenten haben hierzu nicht das Recht.“ Gesonnen, diese Frechheit nicht länger zu dulden, nahmen wir heute die Feder zur Hand, als sich bei genauerer Durch-

sicht jener Blätter unser Zorn besänftigte und ein anhaltendes, wohlthuendes Lächeln uns erwärmte. Tragen denn die meisten jener Schriftstücke nicht die Unterschrift „φ“ und stottern einen uns wohlbekannten Stil, ähnlich den „deutschen Arbeiten“ des Unter-Quartaners im Kladderadatsch? Sollten wir dieses φ nicht kennen? Sollte das „Karlchen Miessnick“ der wiener Musik-Kritik uns fremd sein, welches jeden *As-dur*-Dreiklang mit rasendem Entzücken begrüsst und dann ausführlich kritisirt, d. h. Haufen von Superlativen darüber thürmt, in welche es Ausrufungszeichen steckt? Wenn nicht „Philokales“ selbst, so ist jener Bussprediger seinen wiener Collegen jedenfalls ein stilistischer Doppelgänger. Graf Laurencin hat zwei Broschüren geschrieben, die eine über „Kirchenmusik“, die andere über Schumann's „Peri“. Beide wurden vom Publicum und der Kritik schmäählich ignorirt, kaum dass Zarncke's Literaturblatt die „deutsche Arbeit“ über Kirchenmusik als ungeniessbar abfertigte, oder die Wiener Zeitung den „Peri-Aufsatz“ mit beissendem Spott übergoss.

Es ist begreiflich, dass diese Erfolge dem Verfasser doch nicht ganz genügten, und er wünschen musste, etwas rascher berühmt zu werden. Er schrieb eine „Abwehr“ gegen die vor sechs Jahren erschienene Abhandlung „vom Musicalisch-Schönen“*).

Mit einer Besprechung dieses neuen Laurencin'schen Buches sind wir leider noch immer im Rückstand, da wir trotz der bussfertigsten Vorsätze nicht im Stande waren, die erste Hälfte desselben durchzulesen, auch für Geld und gute Worte Niemanden aufzutreiben vermochten, der sich an die zweite Hälfte wagte. Zum Glück ist es für jeden Beurtheiler einer Laurencin'schen Schrift äusserst rätlich, sich nicht zu übereilen. Ehe man noch mit der Kritik über eine Ansicht von Laurencin fertig wäre, hätte dieser vielleicht schon die entgegengesetzte gefasst und veröffentlicht. Gegenwärtig zweiter Landvogt der Zukunftsmusik in Wien, war Graf Laurencin vordem der sanfteste Wächter der alten Schule; da gab es keinen Zopf, den er nicht liebend gehegt und gepflegt hätte in der seligen Wiener Musik-Zeitung.

Graf Laurencin hat noch im Herbste 1856 (also nach längst überstandener jugendlicher Gährung) über Liszt's „Festmesse“ ein verwerfendes Urtheil veröffentlicht, worin hauptsächlich ihr Mangel an Würde und religiösem Sinne gerügt war. Schon ein Jahr später war der freundliche Mann ganz entgegengesetzter Ansicht, und gegenwärtig schreitet er in unabsehbaren Reihen von Artikeln jedem Tacte der Liszt'schen Messen mit geschwungenem Rauch-

*) „Dr. Eduard Hanslick's Lehre vom Musicalisch-Schönen. Eine Abwehr von Graf Laurencin. Leipzig, 1860. Herrn Hof-Capellmeister Franz v. Liszt gewidmet.“

fasse lobsingend nach. Er sieht darin nur „inbrünstiges Beten im Geiste urchristlicher Gläubigkeit, reines Schauen des Unsichtbaren und gänzlich Aufgehen der Menschennatur in der Anbetung des absoluten Geistes, tiefes Erfülltsein vom Inhalt der hehren Sprache der Urkirche und mit dem Weihekusse unserer Gegenwart besiegelte Kraft-Momente symbolisch-dramatischen Kirchenstils.“

Nachdem Graf Laurencin dergestalt die Verwandlung vom Haydn-Mozart'schen Lämmlein zum feuerspeienden weimarer Hausdrachen so schnell fertig brachte, müssen wir in unserer kleinen Angelegenheit ihm doch mindestens eben so viel Zeit gönnen.

So weit wir in diesem wehmüthigen Brei von Gefühl und Grobheit — wir meinen Graf Laurencin's Broschüre — vordringen konnten, sehen wir unseren lebenswürdigen Freund die angefochtene Schrift Zeile für Zeile heftig zausen und jeden Satz derselben durch Ausrufungen wie folgende vernichten: „Unsinn, du siegst!“ „Arme Tonkunst!“ „Nun schön; ich danke für diese Belehrung!“ „Fort mit dem unwürdigen Zeug!“ „Das also sind die goldenen Früchte des Umsturzes!“ „Bravo, nur so fort!“ „Unbegreiflich, aber leider doch gedruckt!“ „Da hat man es wieder!“ „Immer besser; jetzt wird die Tonkunst gar schon zu einem Pudel herabgewürdigt!“ „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“ — Von dem Urheber so tiefer und geistvoller Bemerkungen, wie die angeführten, ist uns nur Eines unerklärlich: Was konnte ihn nur bewegen, eine anspruchslose Abhandlung von etwa hundert Seiten, die nach seinem Ausspruche durch und durch „haltloses Gerede“, und deren „einzige Lichtseite das Stilistische ist“, in einer fast dritthalbhundert Seiten starken Gegenschrift mit so barbarischer Anstrengung zu bekämpfen? Muss nicht ein Buch, welches nur halb so schlecht ist, als Laurencin unsere Schrift darstellt, in einem halben Dutzend Jahre von selbst für immer beseitigt sein? Also — „wozu der Lärm? Was steht dem Herrn zu Diensten?“ Warum foltert unser gefühlvoller Freund sein Herz mit der Betrachtung solcher Nichtigkeiten? Warum greift er seinen geringen Sprachschatz so leichtsinnig an und überanstrengt die „matten Denkflügel“*) seines Geistes? Bedenke er doch, dass er sich noch zu erhalten hat für seine anderen „guten Freunde“ und für die Zukunft der Zukunftsmusik und für das adelige Scharfrichter-Amt in der „Brendel'schen“! Die Welt ist sehr schlecht, die Wissenschaft gefühllos; noch viele wiener Kritiker sind zu richten und zu vernichten, und gegen dieses alles haben wir ja nur Einen Grafen Laurencin!

Wien, 24. Januar 1860.

Ed. H.

*) Erfindung des Grafen Laurencin.

Stimmen aus Paris über Richard Wagner's erstes Concert.

Richard Wagner hat am 25. Januar im Theater der italiänischen Oper sein erstes Concert gegeben. Das Programm enthielt: 1) Overture aus dem fliegenden Holländer (*Le Vaisseau-Fantôme*). 2) Marsch und Chor, 3) Einleitung zum dritten Acte, 4) Pilgerchor aus dem Tannhäuser. 5) Overture zum Tannhäuser. 6) Präludium zu Tristan und Isolde. 7) Einleitung zu Lohengrin. 8) Hochzeitsmarsch mit Chor, 9) Einleitung zum dritten Acte und Brautlied aus Lohengrin.

Eine Stimme. Da Wagner wiederholt erklärt hatte, dass er von der gegenwärtigen Generation nichts zu erwarten habe, so erregte die Ankündigung seines Concertes starke Zweifel an der Aufrichtigkeit jener Erklärung. Dem sei, wie ihm wolle, schon der Name Wagner brachte die ganze musicalische Welt in Bewegung, alle Künstler und Kunstfreunde waren auf den Beinen, der Saal Ventadour vollständig gefüllt.

Was wir, vorläufig abgesehen von unserer Ansicht über sein System, zunächst zu bestätigen haben, ist, dass Wagner bei seinem Auftreten durch warmen Applaus begrüsst wurde und dass sich dieser Applaus nach jedem Stücke und am Schlusse des Concertes wiederholte. Wir wollen ferner bestätigen, dass er in der Verwirklichung seines Systems eine grosse Willenskraft, Ausdauer und selbst musicalisches Talent zeigt. Wir werden später sehen, ob das französische Publicum der Meinung ist oder nicht, dass diese seltenen Eigenschaften im Dienste einer besseren Sache hätten verwandt werden können. (*Révue et Gazette musicale*, Nr. 5.)

Eine andere Stimme. Lassen Sie mich Sie vor Allem von dem Ereigniss des Tages unterhalten. Seit länger als fünfzehn Jahren, wo ich Paris kenne, habe ich die musicalische Welt nicht in solcher Aufregung gesehen, als gestern Abends in Wagner's Concert. Wir wissen beide, was wir von Wagner's Musik zu halten haben, ich werde auch keine Kritik derselben machen, sondern Ihnen nur eine Vorstellung von der Wirkung geben, die er hervor gebracht hat, aus eigenem Erlebniss und als Echo der Meinungs-Aeusserungen Anderer.

Das Concert fand im italiänischen Opernhause Statt; die Italiäner Giacomelli und Beloni waren die *Entrepreneurs du succès*, das heisst also, die officiöse Beifallsspende war gut organisirt.

Das Orchester war stark besetzt, 14 erste Geigen, 10 Contrabässe u. s. w. — Das Haus von unten bis oben voll, namentlich von Deutschen, wie natürlich. Was die Musiker betrifft, so war alles, was in Paris und dessen Weichbilde

componirt, spielt, kratzt, schlägt, herbeigeströmt. Wagner tritt unter einem alle Vorstellung übertreffenden Donner von Applaus auf. Sein Orchester und sein Chor thaten sich bei diesem Lärm besonders hervor. Endlich legt sich der Sturm, der Meister dirigirt ohne Pult und ohne Partitur, worüber sogleich die Masse mit offenem Maul staunte. Er dirigirt nicht gut, aber mit Eleganz. Das erste Stück, die Overture zum Gespensterschiff, endigt unter mässigem Beifall. Kein Mensch hat Verstand daraus bekommen, trotz des erklärenden Programms, das man in der Hand hatte; aber man klatscht dennoch darauf los, und der unbefangene Beobachter merkt, dass er sich unter einem Publicum befindet, das entschlossen ist, eher zu sterben, als keinen Erfolg zu erzielen.

Nach dem Marsch und der Overture aus Tannhäuser wird der Beifall stürmisch bis zum Rasen. Wagner wendet sich nach dem Orchester um und applaudirt selbst seine Musiker, was hier ganz neu war.

Die erste Abtheilung des Concertes ist aus. In meiner Loge war ich mit zwei Bekannten zusammen; der eine, ein tüchtiger Musiker und vortrefflicher Dirigent, war erstaunt, empört und gelangweilt; der andere, ein geistreicher Feuilletonist, fand, dass das Neue in dieser Musik nicht schön, und das Schöne darin nicht von Wagner sei. Wir treten in den Gang. Da schießt S., der tüchtigste der pariser Kritiker, wie ein losgeketteter Tiger an uns vorüber: „Nein, Ihr Herren aus Deutschland! den zu verschlucken, dazu sollt Ihr uns nicht kriegen! Also das ist der berühmte Wagner? Na, wart!“

Nach dieser fürchterlichen Drohung eilt er hinweg und wir purzeln die Treppe hinunter und treten in den Foyer. Der Saal war ein wogendes Meer, vom Sturm der entgegengesetztesten Meinungen aufgewühlt. Maler, Baumeister, homöopathische Doctoren, Musiker fünfzehnten Ranges redeten sich entzückt an, umarmten sich mit Thränen in den Augen und verkündeten laut, dass so etwas Schönes noch nie geschrieben worden! M., der Anführer des bekannten Quartetts, erklärt in vollem Ernst, jetzt sei der Nachfolger Beethoven's und Mozart's erstanden. B., der Verfasser eines Lehrbuchs der Harmonie, ist betäubt und erstaunt und ist durch keine einzige der Tannhäuser-Harmonieen verletzt worden. Die klugen Leute sagen, man müsse so etwas erst öfter hören; die Commis der deutschen Bankhäuser aber sind trunken vor Freude.

Nun, da haben Sie die Bewunderer! Brauche ich Ihnen aber erst noch zu sagen, dass der gesunde und verständige Theil des Publicums und besonders alle tüchtigen Musiker ganz anders denken? Da stehen zwei bei einander: der eine setzt mit der grössten Klarheit aus einander, dass ein Componist, der weder Erfindungs-Talent noch

Form hat, unmöglich dauernden Erfolg haben kann; der andere sagt weiter nichts, als: „Das ist denn doch zu stark!“ und geht nach Hause. Auber bemerkt ganz ruhig: „Ich finde durchaus nichts Neues in dieser Musik.“ Ein Anderer, Dirigent hiesiger Orchester-Concerte, braus't in wahren Zorn auf, ein dritter findet jeden Spass bei dieser ernstesten Angelegenheit übel angebracht. Fiorentino geht mit einem nichtsverrathenden undurchschaulichen Gesicht durch die Menge auf und ab. Berlioz und Gounod, die Wagner persönlich kennen, — — —.

Der zweite Theil des Concerts beginnt. Wir hören einen Iustrumentalsatz aus Tristan und Isolde. Das ist in der That der Paroxysmus der Wagner'schen Muse. Denken Sie Sich einen Organisten, der die Hände auf die Orgel legt und eine Viertelstunde lang Folgen von ausgehaltenen Accorden zu Gehör bringt, wobei er nur von Zeit zu Zeit einen oder den anderen Finger wechselt. Nun ist aber der Organist ein unwissender Harmoniker; er genirt sich nicht, seine Finger zuweilen an Tasten kleben zu lassen, die mit den folgenden Accorden gar nichts mehr zu thun haben. Nun, da haben Sie eine ungefähre Vorstellung von dem form- und ideenlosen Gewirr, das uns aus Tristan und Isolde aufgetischt wurde.

Nachher kam die Introduction zum Lohengrin mit ihren still siedenden Theemaschinen-Effecten, dann der Hochzeitsmarsch aus derselben Oper wiederum mit grossem Applaus.

Die musicalische Welt ist in unerhörter Gährung. Wir müssen uns auf einen heftigen Federkrieg gefasst machen. Es gibt Leute, die da sagen, Wagner werde im Sturm die Bühne der grossen Oper erobern; Andere behaupten, der Erfolg der Ueberraschung werde nicht lange dauern und Meyerbeer könne noch ruhig schlafen. Das ist aber gewiss: Berlioz's Actien sind bei einem grossen Theil des Publicums seit gestern Abends bedeutend gestiegen. Selbst entschiedene Gegner desselben sagen, er sei doch ein ganz anderer Dichter! Jedenfalls hat Paris für die Musiker jetzt eine interessante Physiognomie. Man mag für oder wider sein, es ist immer nützlich für die Kunst, wenn solche Persönlichkeiten wie Wagner auftreten, weil sie Kämpfe und Reibungen veranlassen, die am Ende immer der Sache der wahren Kunst zu gut kommen. Aber es gehört viel Zeit dazu, um Jeden an seinen gehörigen Platz zu stellen und die Wahrheit vom Irrthum zu unterscheiden.

Eine dritte Stimme. Es wird Ew. Wohlgeboren als Patrioten freuen, zu vernehmen, dass Richard Wagner in seinem gestrigen ersten Concert einen beispiellos glänzenden und begeisterten Erfolg errungen hat. Paris, den 26. Januar 1860. (H. v. B.)

Eine vierte Stimme. — Ich versichere Dir, dass ich bei der Geschichte ganz nach Pflicht und Gewissen gehandelt habe; um nicht für einen menschenfeindlichen Musiker gehalten zu werden, bin ich ins Concert gegangen, habe sieben Francs bezahlt und sie nicht bereut, denn der Preis für meine Indignation hätte viel theurer sein müssen. Welch ein roher, niedriger Materialismus! Ich hatte erwartet, eine Musik von neuer Erfindung kennen zu lernen, und erstaunte, nichts zu finden, als einen flachen Plagiarius Berlioz's! Ich liebe Berlioz's Musik keineswegs, wiewohl ich seine wunderbare Kenntniss gewisser Klang-Effecte zu schätzen weiss. Aber dennoch habe ich ihn bei dieser Gelegenheit bedauert, denn er muss sich unglücklich fühlen, sich so nachahmen und carikiren zu sehen. — Nach der ersten Abtheilung verliess ich meine Loge; keine Macht hätte mich wieder hinein gebracht. Eines kann ich mir aber nicht erklären: wie solche *Niaiserie* in Deutschland hat aufkommen können! Da muss ich denn doch sagen, dass es hier in unserem armen musicalischen Lande Gott sei Dank eine Menge Leute gibt, Künstler und Dilettanten, die meine Ansicht vollkommen theilen, wenn auch nicht überall eben so offen aussprechen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Um unseren Lesern die interessanten Correspondenzen aus Paris nicht vorzuenthalten, mussten wir den Bericht über das siebente Gesellschafts-Concert für die nächste Nummer zurücklegen.

Im zweiten Concert des kölnen Männergesang-Vereins Sonntag den 5. d. Mts. wird der k. preussische Hofpianist Herr Hans von Bülow zum ersten Male in Köln auftreten.

Der aus Anlass der vorjährigen Tonkünstler-Versammlungen in Leipzig von der Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik ausgeschriebene Preis von 10 Louisd'or für die beste Beantwortung der Frage: „Welche Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkt worden sind“, ist dem Musik-Director C. F. Weitzmann in Berlin zuerkannt worden.

Richard Wagner's Tannhäuser in Wien. Vor zwei Jahren brachte bekanntlich der Director des Thalia-Theaters, Hoffmann, den Tannhäuser in Wien zuerst auf die Bühne. Im vorigen Jahre erst, am 19. November, kam er auf dem Hof-Operntheater zur Aufführung. Bis zum 8. Januar erlebte er neun Vorstellungen bei gefülltem Hause. Ueber Wagner's Musik überhaupt enthält die Nr. 2 der wiener Recensionen einen Artikel, der mit demjenigen, was in der Niederrh. Musik-Zeitung oft gesagt ist, übereinstimmt und namentlich auf dessen Verwandtschaft mit Weber, Marschner, zuletzt Meyerbeer, Berlioz und Verdi hinweis't — Interessant ist aber der Schluss:

„Schauen wir uns um mit der Frage: Aus welchen Schichten recrutiren sich bei uns in Wien die Bewunderer der Wagner'schen Opern? so finden wir: ein kleines Häuflein eigentlicher Zukünftler, d. h. Anhänger der Wagner'schen Reform-Theorie, einige gebildete Musiker, welche in Wagner's Streben nach dramatischer Wahrheit eine heilsame Reaction gegen den Einfluss der italiänischen Musik

zu sehen glauben; ferner eine ansehnliche Zahl verbildeter und eine noch ansehnlichere Zahl ungebildeter Theatergänger. Was aber lockt diese beiden letzteren Kategorien sonst wohl ins Opernhaus? Doch wohl vorzugsweise das, was Donizetti, Meyerbeer u. A. in ihren schwächsten Stunden geschaffen, doch wohl vorzugsweise Verdi's musicalische Ungeheuer! Das Publicum des Lohengrin und des Tannhäuser jubelt dem Troubadour entgegen und sehnt sich nach Rigoletto. Ist das nicht ein merkwürdiges Zeichen der Zeit? Ruft das nicht mannigfache Bedenken wach? Verdi gilt in Italien für einen „„gelehrten““ Musiker, der die culturhistorische Mission übernommen habe, die grosse Oper der Franzosen mit einem Anflug von deutscher Tiefe (!) in Italien einzubürgern. Verdi gilt also dort im vollen Ernste als Reformator, so gut wie Richard Wagner in Deutschland! — Wir wollen Wagner nicht mit einem längeren Vergleiche beleidigen. Wir unterscheiden wohl das künstlerische von dem rohen naturalistischen Wesen. Ganz aber lässt sich eine entfernte Verwandtschaft mit dem Autor des Nabucco nicht hinwegnehmen, wenn man bedenkt, dass für Beide das offene Geheimniss des Erfolgs in der Ueberreizung des Geschmacks, in der Ueberbietung äusserlicher Mittel und endlich in dem Mangel ebenbürtiger Concurrenten liegen mag. Denn Meyerbeer schreibt keine Hugenotten mehr, und der Wallfahrt nach Ploërmel zu obsiegen, dürfte für Wagner keine grosse Schwierigkeit sein; — weniger bekannte Talente aber werden von den Opern-Intendanten heutzutage eher abgeschreckt, als ermuntert.“

In Prag starb am 1. Januar der eben so als Compositeur wie als ausübender Musiker rühmlich bekannte Luigi Ricci, Director des triester Theater-Orchesters. Im letzten Hochsommer in Wahnsinn verfallen, raffte ihn ein immer mehr überhand nehmendes körperliches Siechthum rasch hin.

Ankündigungen.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen, in Köln in der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung, zu haben:

Louis Spohr.

Sein Leben und Wirken.

Dargestellt

von seinem Schüler

Alexander Malibran.

Nebst einem Verzeichniss seiner Schüler vom Jahre 1805 bis 1856.

Mit Portrait und Facsimile.

8. Broschirt. 16 Bogen. 26 Sgr. 1 Fl. 30 Kr.

Eine willkommene Gabe für alle Verehrer des vereinigten Tonmeisters, hervorgegangen aus der Feder eines bereits in der musicalischen und literarischen Welt rühmlichst bekannten Musikers, der dem berühmten Meister längere Zeit persönlich nahe stand und daher Gelegenheit hatte, seine interessanten Mittheilungen aus unmittelbarer Quelle zu schöpfen.

Frankfurt am Main, Januar 1860.

J. D. Sauerländer's Verlag.

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 Petitzelle 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.