

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstdenker und Künstler.

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

Nr. 31.

KÖLN, 1. August 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Johann Paul Martini (Lebensskizze). Von Dr. Pf. — Ueber Harmonielehre. — Beiträge zur Charakteristik heutiger Kritik. — Ein Brief von Rossini an Frau Mathilde Marchesi. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Musicalische Gesellschaft, Herr Theodor Formes — Wien, Hof-Operntheater — Fest-Programm des strassburger Sängerfestes — Zur Harmonielehre — Anekdoten).

Johann Paul Martini.

Zwischen Nürnberg und Eichstätt liegt an dem stillen Ufer der Schwarzach, von heiteren Höhen eingeschlossen, das Städtchen Freistadt, das über seine Berge hinaus wenig gekannt oder genannt ist. Hier wurde um das Jahr 1730 Andreas Martin aus Hochstädt an der Aisch als Schullehrer und Organist sesshaft und heirathete die Tochter eines armen Drahtziehers, Maria Barbara Aysch. Seine Ehe war mit zehn Kindern gesegnet, und es begreift sich leicht, dass der gute Schulmeister an den Unterricht und die Ausbildung aller oder auch nur einzelner nicht viel zu wenden vermochte. Das sechste seiner Kinder war ein Knabe, der, am 31. August 1740 geboren, in der Taufe die Namen Johann Paul Aegidius erhielt. Als der zehnjährige Knabe mit der Kenntniss des Katechismus und der Noten, worin der Vater ihn sorgfältig unterwiesen hatte, wohl ausgerüstet und im Besitze einer hellen Stimme und des väterlichen Segens, als der alleinigen Ausstattung und Mitgabe, fröhlichen Gemüthes 1750 nach Neuburg an der Donau wanderte, wer hätte da sagen mögen, dass diesen Knaben Frankreich eines Tages als einen Orpheus ehren würde! Johann Paul erhielt in dem Seminar zu Neuburg unentgeltliche Aufnahme, und an dem dortigen Gymnasium, welches gleich wie das Seminar mit Jesuiten besetzt war, den gebräuchlichen Unterricht im Latein und in den damals nicht viel mehr als dies umfassenden Schulwissenschaften. Nach der Beendigung des Gymnasial-Cursus wanderte der junge Martin 1758 nach Freiburg im Breisgau, um an der dortigen Universität Philosophie zu studiren. Den kargen Lebensunterhalt erworb sich der Jüngling durch Ertheilung von Unterricht und indem er bei den Franciscanern als Organist aushalf, da er im Orgelspiel als Seminarist bereits Uebung erworben hatte.

So war der fähige und fleissige Jüngling an jener verhängnissvollen Gränzscheide seines Lebens angelangt, wo er sich fragen und entscheiden musste, welche Strasse er fürbass wandern und wie er das tägliche Brod für alle Zeit sich erwerben wolle. Er verspürte keine Neigung in sich, die Kutte eines Mönches anzuziehen, auch nicht, sich zum Priester weihen zu lassen, und ein anderer Weg stand in damaliger Zeit dem mittellosen Jüngling kaum offen, denn um die Rechtswissenschaft oder die Heilkunde zu studiren, musste er ein Capital einzusetzen haben, und er tagwerkte um sein tägliches Brod! Noth und Verlegenheit bevölkerte damals die Klöster und den Priesterstand mit vielen Unberufenen, und das wahrlich nicht zum Vortheil der Kirche. Aber was unter so bewandten Umständen wählen und beginnen? Eine Frage, welche so manchen mit schönen Gaben und edlem Gemüthe ausgerüsteten Jüngling bei Tage um die heitere Stimmung des Geistes, des Nachts um die Erquickung eines ruhigen Schlafes bringt. „Es ist nichts leichter,“ sagt ein geistreicher Schriftsteller, „als von achtbaren Eltern geboren werden, einen guten Schulunterricht geniessen, mit Sittsamkeit und Geld eine hohe Schule beziehen, im schwarzen Frack die Runde bei den Staatsmännern machen, die ein Amt zu vergeben haben, es glücklich erhalten, den Eid der Treue schwören und treu dem Geiste, in welchem das Gehalt vierteljährig ausbezahlt wird, fünfzig Jahre darin verharren, steigen bis zum Wirklichen Geheimen Rath, und mit Orden bedeckt, von Kindern und Enkeln umringt, ein ehrlich erworbenes kleines Vermögen hinterlassend, das Zeitliche segnen. Aber es ist sehr schwer, ohne jene Vorbedingungen, ohne wohlwollenden Rath und einflussreiche Leitung sein eigener Berather und Führer zu sein, in gebrechlichem Nachen ohne Proviant und Steuerruder auf das klippenreiche und stürmische Meer des Lebens hinausgetrieben, einen sicheren Hafen zu finden, und trotz des sorgen- und mühevollen Kampfes um des Lebens Nothdurft sich unbefleckt durch

dasselbe durchzuringen und der Nachwelt dennoch rühmliche Spuren unseres Daseins zurückzulassen. Männer, welchen dies unter solchen Hindernissen zu vollbringen gelingt, verdienen unsere ganze Hochachtung.“ Und dieser Männer einer war Martin.

Die Tonkunst liebend, wie der Jüngling seine Braut, beschloss der junge Student, ihr sein Leben zu widmen; aber wie und wo? Im Heimatlande? Um in München Beachtung zu finden, hätte er damals Italiener sein müssen, und er war leider ein — Eingeborener! Wies doch der seines Kunstsinnes wegen vielbelobte Kurfürst Max Joseph noch 1775 den schon bewährten jungen Mozart, als er um ein bescheidenes Plätzchen in der Capelle bat, mit den Worten ab: Es ist keine Vacatur vorhanden.—Nach dem Tode einer geliebten Mutter, und mit deren Nachfolgerin im Hause des Vaters zerfallen, fühlte sich Martin durch nichts mehr an das Heimatland gebunden und beschloss, in die weite Welt zu gehen. Ungewiss, nach welcher Weltgegend er seine Schritte lenken sollte, wollte er das Schicksal durch ein Augurium befragen, bestieg einen der Thürme Freiburgs und liess von der Höhe desselben eine Flaumfeder in die Luft fliegen. Da der Wind sie westwärts trug, so setzte er seinen Pilgerstab über den Rhein.

Dem wandernden Studenten öffneten sich damals noch die gastlichen Thüren der Klöster, und so kam er mit knapper Börse bis Nancy. Hier fand er in dem Orgelbauer Dupont (sein Name sei in Ehren!) einen jener Männer, die auch für einen fremden Jüngling Vatergefühl zu empfinden vermögen und sich zu Rath und Hülfe geneigt erweisen. Dieser nahm sich des deutschen Studenten an, verschaffte ihm Gelegenheit, durch Unterricht im Clavierspiel Brod zu verdienen, und ward ihm Rathgeber und Wohlthäter zugleich. Fétis erzählt, Martin habe eigentlich Schwarzenhof geheissen, hier aber nach dem Rathe seines Gönners diesen für Franzosen unaussprechlichen Namen mit dem wohlautenderen Martini vertauscht. Wie Fétis zu dieser seltsamen Angabe gekommen, ist rätselhaft, es wäre denn, dass unser Landsmann sich den Namen „Schwarzenhof“ bei seiner Auswanderung beigelegt haben sollte. Eine Veränderung seines Namens nahm der junge Künstler allerdings vor, indem er demselben ein i anhängte; dies soll jedoch erst geschehen sein, als er nach Paris kam, wie Grimm berichtet. Martini besass damals, wie derselbe Biograph versichert, in der Theorie der Musik erst geringe Kenntnisse, studirte aber jetzt eifrigst einige Anleitungen zur Harmonie, las die Partituren tüchtiger Meister und versuchte sich sofort selbst im Componiren. Es geschah dies mit so glücklichem Erfolg, dass er am Hofe König Stanislaus' von Polen, der zu Nancy residierte, Aufmerksamkeit erregte. Der junge Künstler ge-

wann sich durch seine Leistungen und die anspruchslose Gutmäßigkeit, die er aus Baiern mitgebracht hatte, Gönner und Freunde, erlangte vom Hofe eine kleine Besoldung und bald auch die Hand eines schönen und liebenswürdigen Mädchens dazu. So hatte sich seine Lage in kurzer Zeit erfreulich genug gestaltet, und er pries in glücklichen Stunden die Flaumfeder, die ihm den Weg zu seinem Glücke gezeigt. Da starb König Stanislaus und die Lage des jungen Ehemannes wurde eine sehr missliche. Auf den Rath einsichtsvoller Freunde beschloss er, für seine Thätigkeit ein weiteres Feld aufzusuchen und nach der Hauptstadt Frankreichs zu ziehen. Der Aufenthalt in Nancy war ihm eine vortrefflich bildende Vorschule für grössere Verhältnisse gewesen, und die bisherigen Erfolge gaben ihm das Gefühl einer Zukunft.

Martini langte zu Paris in einer für ihn glücklichen Stunde an. Der Hof wünschte für die Schweizergarde einen neuen Marsch und hatte einen Preis auf die gelungenste Composition gesetzt. Der junge Componist mischte sich unter die Bewerber, und als sein Werk im Schlosshofe von Versailles zum ersten Male gespielt wurde, fand es solchen Beifall, dass der Herzog von Choiseul, damals General-Oberst der Schweizer, sich den jungen deutschen Componisten vorstellen liess und ihm seine Protection zusicherte. Der Grund zu seinem Glücke war somit gelegt, und es war nur seine Sache, sich diese hohe Protection zu erhalten. Unser Landsmann erwarb sich nicht unerhebliche Verdienste um die Militärmusik in Frankreich, wie Choron versichert. „Er war“, sagt dieser Lexikograph der Musiker, „einer derjenigen, welche für die Ausbildung der Hautboisten-Corps am meisten wirkten; er lieferte zur Zeit, wo er in Diensten des Prinzen von Condé stand, eine grosse Anzahl von Compositionen für Blas-Instrumente, weil alle Obersten für ihre Regimenter Compositionen von Martini haben wollten. In Anerkennung dieser Verdienste wurde Martini durch ein Patent, das ihn zum Officier à la suite ernannte, ausgezeichnet“).

Die Militärmusik war es übrigens nicht allein, die Martini's schöpferisches Talent beschäftigte, er componirte auch viele Kammermusik-Stücke, von denen mehrere gestochen, aber vergessen und selten geworden sind. Sein Ruf verschaffte ihm die Stelle eines Directors der Capelle.

*) Durch diese Rangverleihung liess Schilling sich verlocken, in seinem „Universal-Lexikon der Tonkunst“ (Stuttgart, 1827) über den liebenswürdigen Componisten, von dem er wenig oder nichts wusste, folgenden drolligen Roman zu componiren: „Johann Martin, mit dem Zunamen il Tedesco, war aus Baiern gebürtig, lebte aber schon seit 1760 zu Paris, ward hier Soldat, als welcher er bis zum Rittmeister beim Husaren-Regiment Chamboran avancirte, machte die Revolution und mehrere Feldzüge mit und starb gegen 1809“!

des Prinzen von Condé, und als 1771 die Vermählung des jungen Herzogs von Bourbon gefeiert wurde, componierte er eine Gelegenheits-Oper: „*L'amoureux de quinze ans*“, deren Aufführung wahren Enthusiasmus erregte. Grimm sagte damals in seiner Correspondance: „Diese Musik ist der erste Versuch eines jungen Menschen, der Martini heisst. Ich glaube, er ist ein Deutscher; wenn er ein Franzose ist, so genügt eine einzige seiner Arien, um sich zu überzeugen, dass er sein Metier versteht. Man wird in seiner Musik eine grosse Leichtigkeit des Stils und die Spuren einer guten Schule gewahr.“

Martini hatte damit ein Gebiet betreten, auf dem er entscheidende Triumphe errungen und seinen Namen verewigt hat. Martine, ein pariser Gelehrter, aus Genf gebürtig, äussert sich in seinem Buche: *De la Musique dramatique en France, Paris, 1813, 8.*, in welchem er eine grosse Vorliebe für die Musik der älteren französischen komischen Oper und Operette im Gegensatze zu der neueren grossen und kleinen Oper offenbart, bespricht Martini's Leistungen eingehend und sagt unter Anderem: „Die Musik zu dem *Amoureux de quinze ans*, womit Martini die lyrische Laufbahn betrat, würde heute nicht mehr denselben Beifall finden, den sie ihrer Zeit gefunden hat. Es gab damals wenig gute Vorbilder. Sie enthält einige angenehme und gefällige Melodieen, wie die Arie des Marquis: *Si je la gronde*, die der Gouvernante: *On ne peut éléver l'enfance*, und die Gesänge der Landleute im zweiten Acte, deren einfacher und naiver Charakter dem Orte und den Personen angemessen ist; allein mit Ausnahme dieser Stücke fehlt es der Musik an Originalität und Charakter. Die Musik zu „*Henry IV. ou la Bataille d'Ivry*“ (eine Operette, die 1774 auf die Bretter kam) gibt zu denselben Bemerkungen Anlass. Allein wenn der Gesang zu wünschen übrig lässt, so ist die Instrumentirung dagegen glänzend und hinreissend. Ich kenne keine schönere Ouverture, als die zu *Henry IV.* Gesangreich, ausdrucks voll, durch gefällige Abwechslung der Blas- und Streich Instrumente reizend und mit grosser Kunst durchgeführt, bringt sie die glücklichste Wirkung hervor und wird überall gefallen. Die beiden Zwischenacte und der Marsch documentiren nicht weniger Talent, als die Ouverture. Man muss bedauern, dass man diese Ouverture nicht mehr zu hören bekommt. Wenn man das Stück nicht mehr gibt, warum erweist man nicht wenigstens der Ouverture dieselbe Ehre, wie der zu *Le jeune Henry* von Méhul? Sie kann den Vergleich mit dieser vollkommen aushalten.“ — „Ueber Mangel an Charakter und Originalität, den man den Arien seiner ersten Oper zum Vorwurf machte, kann man“, fährt Martine fort, „bei der Oper „*Le droit du Seigneur*“ nicht klagen. Das glänzende Talent, welches

Martini hier beurkundet, lässt vermuten, dass, wenn ihm die Texte günstiger gewesen wären, er auch in den früheren Opern noch Vorzüglicheres geleistet haben würde. In der Ouverture, worin er das Erwachen der Natur malt, gehen die verschiedenen Bilder, welche das Landleben am Morgen charakterisiren, an unserer Phantasie vorüber; das Motiv, mit welchem sie schliesst, ist voll Frische. Die Chöre sind mannigfaltig, schwunghaft und ausdrucksvoll; die beiden Finales wahre Meisterstücke.“

Ich übergehe, was Martine über die einzelnen Musikstücke Rühmliches sagt. Er schliesst mit der Bemerkung, dass, wenn Martini auch nichts als diese Oper geschrieben hätte, er als ausgezeichneter Componist geachtet werden müsste.

Aus den Diensten des Prinzen von Condé trat Martini in die des damaligen Grafen von Artois, der als Karl X. unrühmlichen Andenkens nachmals über Frankreich regierte. Als das *Théâtre de monsieur* errichtet wurde, um die Oper der Franzosen und die *Opéra buffa* der Italiener darauf zu vereinigen, wurde Martini als Capellmeister an die Spitze desselben gestellt, allein nach den Ereignissen vom 10. August 1792 verlor er nebst allen übrigen Aemtern und Pensionen, womit seine Verdienste um die musikalische Bildung vom französischen Hofe belohnt worden waren, auch diese Stelle.

Seines Einkommens beraubt und besorgt, dass ihm seine frühere Stellung zum königlichen Hofe und seine Anhänglichkeit an die königliche Familie Verfolgungen zu ziehen könnten, verliess er in jener Schreckenszeit heimlich Paris und zog sich nach Lyon zurück, wo er seine „*Mélopée moderne ou l'art du chant*“ vollendete und heraus gab, zum grössten Theile eine französische Bearbeitung von Hiller's Gesanglehre. Grétry, der bekanntlich nicht leicht etwas lobte, sagte darüber in einem Vortrage, den er bei der Preisvertheilung des Conservatoires hielt: „Alles, was dieser unterrichtete Mann sagt, ist vollkommen wahr. Ich bedaure, Martini im Conservatoire der Musik nicht neben mir zu erblicken. Er verdiente mehr als ich, einen Platz in dieser nützlichen Anstalt einzunehmen, denn er ist methodischer und lehrreicher.“ Nach einer solchen öffentlichen Anerkennung, welche dem würdigen Grétry nicht minder Ehre macht, als unserem Landsmanne, konnte seine Berufung an das Conservatoire nicht ausbleiben, und so wurde er denn 1798 einer der fünf Inspectoren dieser Anstalt.

Nach seinem geliebten Paris war er schon im Jahre 1794 wieder zurückgekehrt und hatte bald nach seiner Rückkehr die Oper „*Sappho*“ zur Aufführung gebracht. „Diese Oper ist“, wie es in der *Biographie des Contemporains* von Arnault u. s. w. heisst, „unstreitig das schönste

Werk des berühmten Meisters.“ Sie sand solchen Beifall, dass sie über hundert Mal fast hinter einander gegeben werden musste. Und sie verdankte ihre Anziehungskraft nicht einer Oeffnung der Gräber gespenstischer Nonnen oder einer Schlittschuh-Partie, sondern allein dem bezau bernden Reize der Töne. (Ebendaselbst.)

Im Jahre 1804 gab Martini seine Orgelschule heraus. Er war jetzt ein Sechziger, und man wollte finden, dass weder er noch einige seiner gefeierten Collegen mehr „auf der Höhe der Zeit“ ständen, und so wurden denn, nachdem Grétry seine Entlassung genommen hatte, auch Montigny, Lesueur und Martini aus dem Conservatoire entfernt.

Die Restauration brachte dem alten Manne die Gönner seiner Jugend zurück und krönte seine letzten Lebenstage noch mit Ehren und Auszeichnungen. Schon vor der Revolution zur Anwartschaft auf die Stelle eines Ober-Musik-Intendanten am königlichen Hofe gelangt, trat er jetzt (10. Mai 1814) in den Besitz dieses ehrenvollen Amtes; auch verlieh ihm der König am 1. Januar 1816 das Grosskreuz des St.-Michaels-Ordens. Voll Dankgefühls für diese Auszeichnung liess Martini am 21. Januar 1816, dem Todestage Ludwig's XVI., in Saint-Denis eine Todtenmesse, die er zu diesem Zwecke componirt hatte, aufführen, und es sich nicht nehmen, sie selbst zu dirigiren, obgleich er bereits sehr leidend war. Die Composition wurde so grossartig und ergreifend gefunden, dass die königliche Familie, die dem Traueramte beigewohnt hatte, dem Componisten ihren Dank dafür besonders ausdrücken liess. Der greise Componist äusserte gegen die Musiker, die ihn umstanden, als diese Botschaft ihm überbracht wurde, es sei das „die letzte Freude, die ihm würde“, er fühle, dass es mit ihm zu Ende gehe, und er bitte sie, diese Messe bei seiner eigenen Todtenseier mit eben so viel Sinn und Liebe aufzuführen, wie heute. Und in der That kamen sie nur zu bald in den Fall, das ihm gegebene Versprechen zu halten.

Drei Wochen später las man im Moniteur: *Mr. Martini, Surintendant de la Musique du Roi et Maître de musique de la Chapelle, auteur de la „Bataille d'Ivry“, du „Droit du seigneur“, de „Sappho“, d'excellentes compositions d'église et de divers ouvrages théoriques sur son art très-estimés, vient de mourir.* Er schloss am 10. Februar 1816, fern vom Lande seiner Geburt, die Augen. Als der Sarg, in welchem die Leiche des armen Schulmeistersohnes von Freistaat eingeschlossen lag, durch die Strassen der Hauptstadt Frankreichs gefahren wurde, schmückten denselben das grosse Band des St.-Michaels-Ordens und ein Lorberkranz; Cherubini, sein Nachfolger im Amte, und drei der ersten Künstler Frankreichs hielten die Zipfel des Leichentuches. So ehrte Frankreich den

Ehrenwerthen. Und das Land, das ihn geboren hatte? Von unseren Zeitungen hatte keine auch nur für zwei Zeilen Raum übrig, um dem Vaterlande zu sagen, dass man fern von ihm einen seiner berühmten Söhne begraben habe. Vielleicht weiss man in Baiern nicht einmal, dass Martini dort das Licht der Welt erblickte*).

„Martini war“, sagt Fétis, „ein Mann von Talent, seine Operetten enthalten Stücke von der anmuthigsten Naivetät. Seine Melodieen sind ausdrucksvoll und dramatisch, seine Romanzen, worin Garat und Boieldieu nur seine Nachahmer waren, können als Muster ihrer Art betrachtet werden; sein „Plaisir d'amour ne dure qu'un moment“ wird stets als ein Meisterstück von Anmuth und süsser Melancholie angeführt werden.“ — So urtheilt ein stimmberechtigter Kritiker über den Meister, dessen Schwächen ihm nicht unbekannt waren, da er den Unterricht dieses Meisters zu geniessen so glücklich gewesen war. Minder bewundernd spricht er von den religiösen Compositionen seines Lehrers, welche vom Charakter seines Zeitalters natürlich mehr an sich tragen, als lobenswerth ist. „Seine Compositionen für die Kirche“, sagt er, „wurden mehr gerühmt, als sie es verdienen; der Charakter derselben ist mehr glänzend als religiös, auch fehlt es ihnen an Einfachheit und Reinheit des Satzes. Martini hatte die theoretischen Werke der Deutschen fleissig studirt, allein seine erste musicalische Bildung war eine vernachlässigte: er war gewisser Maassen nur sein eigener Lehrer gewesen, und die alten italiänischen Meister waren ihm fast unbekannt geblieben.“

Martini war der erste Componist, der seine Gesänge mit vollständiger Begleitung von Clavier oder Harfe stechen liess, während man bis dahin nur den Bass, und nicht einmal stets beziffert, unter die Melodie zu setzen pflegte. Man ahmte dies seitdem in allen zum Studium oder zur Unterhaltung bestimmten Gesangs-Compositionen nach, und diese von ihm eingeführte Sitte hat nicht wenig beigetragen, den Geschmack am Gesange zu verbreiten. Das war

*) Hier thut der Verfasser, wie das oft bei ähnlichen Gelegenheiten von unseren Landsleuten geschieht, den Deutschen Unrecht. Es dürfte schwer zu beweisen sein, dass keine deutsche Zeitung von dem Tode Martini's Notiz genommen. In Reichardt's Musicalischer Zeitung, Jahrg. I., Nr. 21, befand sich z. B. ein ausführlicher Artikel über Martini, und in E. L. Gerber's neuem Lexikon der Tonkünstler (1813) heisst es unter Anderem: „Johann Martini hat sich nicht nur in Frankreich, wo er während der Revolution als Bürger blieb, sondern auch in Deutschland, seinem Vaterlande — er ist aus Baiern gebürtig —, durch seine Talente mit jedem Jahre mehr Achtung und grösseren Beifall erworben. Seine Opern: Der Liebhaber von fünfzehn Jahren, Das Herrenrecht, Der gefoppte Kadi u. s. w., sind auch auf deutschen Theatern häufig gegeben worden.“ Die Redaction.

ein wesentlicher Fortschritt, den die Kunst ihm zu verdanken hat. „Wenn wir Martini's Thätigkeit überschauen,“ heisst es in der *Biographie des Contemporains*, „so muss man sagen, dass er durch seine Compositionen für die Kirche, die Kammer, die Bühne und das Militär sowohl, als durch theoretische Werke für die Singkunst und die Orgel, durch die Erweiterung, welche die Harmonie-Musik ihm verdankt, und den Gebrauch, welchen er bei dem Accom-
pagnement mit dem Clavier und der Harfe einführte, sich grosse Verdienste um die Tonkunst und ihren Fortschritt in Frankreich erworben hat.“ — Und Sevelinges, der den Artikel „Martini“ für die *Biographie universelle* geschrieben hat, schliesst ihn mit den Worten: „Vielleicht trug zur Verbreitung des Geschmacks an der Tonkunst unter den Franzosen Niemand so viel bei, als Martini.“

Dr. Pf.

Ueber Harmonielehre.

Wir haben in Nr. 46 des neunten Jahrgangs (1861) dieser Zeitschrift in dem Artikel: „Die Harmonielehre der neuen Schule“, eine uns damals im Manuscript vorliegende Abhandlung von F. J. Kunkel, die gegen die bekannte Preisschrift von C. F. Weitzmann gerichtet worden, besprochen. Dem dort von uns ausgesprochenen Wunsche, diese Abhandlung möchte veröffentlicht werden, ist jetzt entsprochen worden; sie ist unter folgendem Titel:

Kritische Beleuchtung des C. F. Weitzmann-schen Harmonie-Systems und des Schriftchens: „Die neue Harmonielehre im Streit mit der alten“, von F. J. Kunkel. Frankfurt a. M., bei F. Benj. Auffarth. 1863. 59 S. gr. 8.— erschienen.

Bekanntlich hatte die Partei, welche die Richtung der Zukunftsmusik vertritt, es für wünschenswerth gehalten, dass neben ihrer Verfechtung des Princips durch ästhetisches Phrasengeklingel endlich auch einmal versucht werde, eine rechtsfertigende Theorie des harmonischen Gewinns aufzustellen, den der bahnbrechende Genius ihrer Koryphäen in ursprünglicher Schöpferkraft unzweifelhaft der Tonkunst gebracht habe. Das musste aber, wie der Verfasser im Vorworte ganz richtig sagt, „mit besonderem Eclat geschehen“, und so entstand die Preisaufgabe und die vielberufene Lösung derselben durch C. F. Weitzmann. Dessen Preisschrift versprach eine „erklärende Erläuterung und musicalisch-theoretische Begründung der durch die neuesten Kunstschöpfungen bewirkten Umgestaltung und Weiterbildung der Harmonik, ferner eine Ergründung der Gesetze (?), nach welchen die in früheren theoretischen Werken nicht erklärten Zusammenklänge

und Accordfolgen, welche in den neueren Tonwerken erscheinen, zu erklären wären“.

Die Preisschrift verfehlte ihren Zweck gänzlich, denn sie machte nicht einmal Aufsehen, was sehr deutlich beabsichtigt worden war; sie ist im Grunde genommen schon so gut wie verschollen, und es könnte die Frage entstehen, ob eine ausführliche Widerlegung noch nothwendig sei, da kritische Aufsätze in mehreren Blättern die Dürftigkeit und Unhaltbarkeit der Aufstellungen und die Dreistigkeit der kategorischen Behauptungen des Verfassers gezeigt haben. Indessen nimmt Herr Kunkel doch einen anderen Standpunkt ein, welcher seine Arbeit vollkommen rechtfertigt. Er tritt nämlich hauptsächlich als Anwalt der bisherigen Theorie der Harmonik auf und steckt sich das Ziel, nachzuweisen, dass diese vollkommen ausreicht, um alle nicht geradezu unlogischen und absurden Tonverbindungen und Tonfolgen (deren freilich in ihnen auch vorkommen) in den Compositionen der neueren Schule zu erklären. Ferner hat Herr Kunkel Recht, wenn er sagt, dass in der marktschreierischen Art, wie das so genannte neue Harmonie-System an den Mann zu bringen versucht wird, ein verführerisches Gift für die Kunstjünger liegt, welche dem Schisma noch nicht verfallen sind, und dass desshalb diese gewarnt werden müssen. Dessen sei es nöthig, zu zeigen, wie ungleich gründlicher, kunstvernünftiger und lehrreicher die Satzungen unserer in Ehren zu haltenden Musik-Theorie sind, wenn man sie gegen die Oberflächlichkeit, Unklarheit und die Widersprüche des so genannten neuen Harmonie-Systems hält.

Endlich erhält das Schriftchen noch einen besonderen Werth durch den Abschnitt V (S. 17—29), welcher den Versuch einer rationellen Entwicklung und sinnigen Darstellung der Verwandtschaft der Accorde und besonders der Tonarten enthält, den jeder Musiker mit Interesse lesen wird, eben so wie das, was der Verfasser bei Gelegenheit der Weitzmann'schen Sätze über die Folge von Dreiklängen und über Vorhalte und „Verzögerungen“ — freilich ein Hauptmittel der neueren Spannungs- und Schwebe-Musik, der die Befriedigung fehlt — im Laufe der übrigen Abschnitte sagt.

Das Schlusswort Weitzmann's beschränkt allerdings den freiesten Gebrauch der genialen harmonischen Errungenschaften. Es heisst darin unter Anderem: „Es wäre nicht zu rathen, ein Tonstück mit vielen solcher scharfen Dissonanzen anzufüllen, namentlich würden dieselben in Vocal-Compositionen aus oben angeführten Gründen zu vermeiden sein; aber so wenig man das Roth, als zu grell hervorstechend, aus der Malerei gänzlich verbannen würde, eben so wenig wird man einen haltbaren Grund auffinden können, jene schroff und seltsam klingenden Harmonieen

gänzlich zu verwerfen. Wie gefährlich es wäre, dem Schüler die unbeschränkte Benutzung solcher scharfen Dissonanzen frei zu geben, braucht hier wohl nicht erst bemerkt zu werden. Dem Meister aber darf kein seinem Zwecke entsprechendes Mittel einer befangenen Theorie wegen entzogen werden.“ — Dies und die folgenden Rathschläge — bemerkt Kunkel mit Recht — können in Beziehung auf viele der vorausgestellten Noten-Beispiele keinen anderen Eindruck bewirken, als wenn man eine moralische Vorlesung zur Gewinnung des ewigen Heiles hält, vorher aber die Sünde in allen möglichen verführerisch gemalten Gestaltungen dem Auge vorgelegt hat. Selbst die gewähltesten Ausdrücke und die in selbstgefälliger Meinung gelungensten und zierlichsten Phrasen, hintendrein gebracht, hält man dann für das, was sie in der That sind: widerlich sophistische Schönthuerei, um den leichtfertig vorausgeschickten destructiven Beispielen und Lehren ein Mäntelchen umzuhängen! — Wir wurden früher schon zu der Erklärung veranlasst, dass der Meister den Unterricht in der Theorie nicht mehr bedarf; er muss mit den von derselben festgestellten Kunstmitteln vollständig vertraut sein, muss seine Kunst „durchdacht“ haben und sie „recht sicher kennen“, weil eben das „Tappen“ nicht hilft, wie Goethe sagt. Dem musicalischen Kunstjünger aber, für den die Lehrbücher der Harmonieen zunächst bestimmt sind, soll man für Auge und Ohr vorzugsweise das Kunstgesetzliche und Kunstbewährte vorführen, nicht aber zum grössten Theile auffallende und grelle, selten und vielleicht theilweise kaum einmal im vielstimmigen Satze vorübergehend verwendbare Zusammenklänge, in langgehaltenen Tönen bizarre Missgestalten hinstellen und dann nur im Allgemeinen vor der „unbeschränkten Benutzung“ warnen wollen. Das Kunstgesetzliche wird durch solches mehr als „gefährliche“ Verfahren weit in den Hintergrund gestellt, wenn nicht ganz und gar verdrängt, und der Zügellosigkeit Thor und Thür geöffnet! Dem Malerlehrling soll „das Roth, als zu grell hervorstechend“, für die Malerei nicht ganz verbannt bleiben; wie aber nun, wenn man ihm nur diese grelle und etwa noch eine oder die andere schmutzige Farbe zu seinen Pinselstrichen verstattet und abscheuliche Caricaturen als Vorlagen gibt? Er wird dann gewiss recht tüchtig darauf los — Fratzen malen!

Beiträge zur Charakteristik heutiger Kritik.

Die in Frankfurt in französischer Sprache erscheinende Zeitung *L'Europe*, früher *Journal de Francfort*, hat Herrn A. Malibran aus dem letzteren als musicalischen Kritiker

in ihr Feuilleton mit herüber genommen. Schon ehe der selbe sein Programm in der *Europe* gab, hatte er sich in einem Schmäh-Artikel gegen unseren Mitarbeiter Herrn A. Schindler zum Ritter eines seiner souverainen Ueberzeugung nach gekränkten Tonkünstlers in Frankfurt aufgeworfen (*Journal de Francfort* v. 30. Nov. v. J.). Wir wollen nicht darauf zurückkommen, sondern nur aus jenem Artikel den noblen Grundsatz anführen, zu dem Herr Malibran sich bekennt, indem er sagt: „Ich an seiner Stelle (des Tonkünstlers) hätte die Person durchgeprügelt (*bâtonné*), wie jeder Kritiker es verdient, der seine Pflicht vergisst und sich zu Persönlichkeiten hinreissen lässt.“ Und doch wirft er selbst mit lauter Persönlichkeiten um sich, so dass er sogar seinen Gegner, der das Verbrechen auf sich geladen hat, seine Schreibereien zu tadeln, mit „bösertigen Thieren“ vergleicht!

Beiläufig fällt er denn auch über unsere Zeitschrift her. „Connaissez-vous la *Musikalische niederrheinische Zeitung?* C'est un journal que je ne lis jamais.“ So beginnt er jenen Artikel. Ei, ei, Herr Malibran, wie vergesslich! Wie, wenn wir Ihre Briefe an die Redaction, in welchen Sie um günstige Besprechung Ihrer Biographie Spohr's im Jahre 1860 in unserer, wie Sie Sich damals auszudrücken beliebten, „allgemein geschätzten, vortrefflichen Niederrheinischen Musik-Zeitung“ ersuchten, jetzt abdrucken liessen? Wir halten es nicht der Mühe werth. Doch wollen wir unseren Lesern den Schlüssel zu dem Rätsel Ihrer Meinungs-Aenderung nicht vorenthalten.— Wir theilten im Jahrgang 1860 in Nr. 7 und 9 zwei Briefe von Spohr wörtlich und Auszüge aus zwei anderen — alles aus Herrn Malibran's Biographie Spohr's — nebst Angabe der Quelle mit. Nachher erfuhren wir, dass diese Briefe von Spohr im Jahre 1821 an die Redaction der leipziger Allg. Musik-Zeitung von Paris aus geschrieben waren!! Und doch sagte Herr Malibran (S. 68), „dass ihm das Herz höher schlage, so oft er diese werthvollen Briefe in die Hand nehme“ — „in der leipziger Zeitung“ hat er vergessen (?) hinzuzusetzen. Hierauf bezeichneten wir seine Biographie als „eine in Eile compilirte“ und sein Verfahren „als leichtfertige Buchmacherei“. *Hinc illae lacrymae!*

Nachdem auf diese Weise die Niederrheinische Musik-Zeitung die ersten Versuche der musicalischen Schriftstellerei des Herrn Malibran charakterisiert hatte, begegnete man ihm wieder in dem musicalischen Feuilleton des *Journal de Francfort*, wo er unter Anderem folgende Urtheile vom erhabenen Stuhle der Unfehlbarkeit verkündete. Zunächst, dass „Beethoven's G-dur-Concert das am wenigsten wirksame des Meisters sei: Melodie ist selten darin vorhanden und die Passagen sind holperig, trocken und ohne

allen Reiz. Wahrlich, ohne die zwei Cadenzen der Frau Schumann thut es mir beinahe leid für Beethoven, dieses Werk gehört zu haben, das ich übrigens nicht kannte“. (!! Nr. 317, 1862.

Ferner: „Beethoven's Ouverture Op. 115 ist auch (wie zwei Clavierstücke von Schumann und Chopin's *Ges-dur-Etude*) ein geschraubtes und gequältes, studirtes, bis ins Endlose durchgeföhrtes Musikstück, aber ich entdecke darin keine Spur von dem Genie, dessen Schönheiten mich seine Schwächen nur um so tiefer bedauern lassen. Das ist eine unglückliche Wahl für ein Concert, eine ungeschickte, wenn man an das glänzende Repertoire der alten Classiker denkt.“ (Ebendaselbst.)

An anderen Stellen ist Mendelssohn's *Scherzo a Capriccio* ein trockenes, undankbares Musikstück — Chopin's Ballade in *G-moll* bizarr, wunderlich, dunkel, und Herr Malibran hat in ihr und drei Clavierstücken von Schumann „keinen Sinn gefunden, und sie haben ihn schrecklich gelangweilt“. „Ich weiss wohl,“ — fährt er fort — „dass es Leute gibt, die Chopin bewundern, aber sie würden arg in Verlegenheit kommen, wenn sie uns die Schönheiten der genannten Ballade aufzählen sollten. O, ich habe schon viele Dilettanten in die Enge getrieben, wenn ich sie zwang, sich kategorisch zu erklären! Bei Lob und Tadel muss man die Gründe anführen.“

Wie trefflich befolgt der loyale Kritiker diesen Grundsatz, wie frei hält er sich von blossem Absprechen und von Persönlichkeiten z. B. in einer Beurtheilung eines Concertes der philharmonischen Gesellschaft in Frankfurt am Main. „Diese arme Gesellschaft muss weit heruntergekommen sein, dass sie ihren Abonnenten solche Kost bietet, wie das Violinspiel von M. Wolff. Man kann nicht burlesker sein, als dieser Violinist; er hat aus Rode's *A-moll-Concert* und David's Variationen zwei *Buffo-Stücke* gemacht: er leckt, miaut, verzerrt die Melodieen Rode's, fasst dessen Gedanken verdreht auf, nimmt Tempi zum Einschlafen und bringt eine lange Cadenz an, die ein wahrer musicalischer Harlekin ist, eine Höllenmaschine, die den Beherztesten in die Flucht jagt“ u. s. w. u. s. w. — Und dieser Schwätzer will die Kritik lehren, wie sie human verfahren und sich nur an die Sache halten solle?

Doch den derbsten Schlag ins Angesicht hat sich Herr Malibran selbst versetzt, als er in der *Europe* vom 18. Februar d. J. Beethoven's *Cis-moll-Quartett* Op. 131 für Schubert's *B-dur-Quartett* anhörte, weil dieses letztere auf einem früheren Programme stand, das aber abgeändert worden war. *Cis-moll* und *B-dur*! Und nun schildert er das gehörte Quartett von Beethoven als „ein seltsames, barockes, zerstücktes Werk eines Componisten, der nach Phrasen sucht, sich wie ein Besessener in trockenen, dür-

ren Reflexionen abquält und ein Labyrinth, ein Chaos hervorbringt“.

Freilich, da die Niederrheinische Musik-Zeitung auch diesen musicalischen Scandal an den Tag brachte (Nr. 9 vom 28. Februar 1863), so können wir es ihm nicht verdenken, wenn — „er sie niemals liest“.

Ein Brief von Rossini an Frau Mathilde Marchesi.

Passy-Paris, 3 juillet 1863.

Chère madame Mathilde Marchesi, — il me tardait de vous offrir les sentiments de ma vive reconnaissance pour la dédicace, si flatteuse pour moi, que vous avez bien voulu me faire de vos vingt quatre vocalises. Le mauvais état de ma santé est la seule cause de ce retard involontaire; veuillez me le pardonner. Bravo! chère madame Marchesi, pour vos vingt quatre vocalises que j'ai parcourues avec le plus grand intérêt! Elles sont composées avec la souveraine connaissance de la voix humaine, avec clarté, élégance et elles contiennent tout ce qui peut concourir au développement d'un art que, depuis trop longtemps, je compare à des barricades vocales! Puisse votre intéressant travail ramener dans la bonne voie la jeunesse d'aujourd'hui un peu égarée! Continuez, chère madame, à enseigner le bel art du chant; il n'exclut pas l'expression, et la partie dramatique, qui va se réduisant de jour en jour à une simple question de poumons, ne s'enseigne pas! (C'est bien commode!) Croyez moi, chère dame, votre admirateur et votre serviteur reconnaissant*)

G. Rossini.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hatten wir den Genuss, das Trio in *B-dur* für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Schubert in meisterhafter Ausführung durch die Herren Breunung, von Königslöw und A. Schmit zu hören. Man kann sich kaum vorstellen, welch einen Enthusiasmus diese so ausgezeichnet vorgetragene Composition erregte! Wodurch? Ei nun, weil sie den Stempel des Genies in dem fort und fort strömenden Flusse der anmuthigsten Melodieen trägt, und weil sie ein wirkliches Trio mit Gleichberechtigung aller drei Instrumente ist,

*) „Liebe Frau Marchesi, — es drängte mich, Ihnen die Gefühle der lebhaftesten Dankbarkeit für die mir so schmeichelhafte Widmung Ihrer 24 Solfeggien auszudrücken; der schlechte Zustand meiner Gesundheit ist der alleinige Grund dieser unfreiwilligen Verzögerung, die Sie mir verzeihen mögen. Bravo, liebe Frau Marchesi, für Ihre 24 Solfeggien, die ich mit dem grössten Interesse durchgesehen habe! Sie sind mit einer vollkommenen Kenntniß der menschlichen Stimme, mit Klarheit und Eleganz geschrieben und enthalten alles, was zur Entwicklung einer Kunst beitragen kann, die ich schon nur zu lange mit Vocal-Barricaden vergleiche! Möge Ihre interessante Arbeit unsere heutige, etwas auf Abwege gerathene Jugend wieder auf die richtige Bahn führen! Fahren Sie fort, die schöne Kunst des Gesanges zu lehren; sie schliesst den Ausdruck nicht aus, und der dramatische Vortrag, der von Tag zu Tag sich immer mehr auf eine Lungen-Frage reducirt, kann nicht gelehrt werden. (Das ist sehr bequem!) Halten Sie mich stets, liebe Frau, für Ihren Bewunderer und dankbaren Diener.“

„G. Rossini.“

während die neueren Trio's, die von Mendelssohn nicht ausgenommen, uns wie Clavier-Auszüge von Sinfonieen vorkommen, bei denen eine Violine und ein Violoncello zwar zur Verstärkung zu Hilfe genommen sind, in der Regel aber nicht einmal das Tongewühl des Pianoforte's durchdringen können.

Herr Theodor Formes vom k. Hof-Operntheater zu Berlin, unser Landsmann (aus Mülheim am Rheine, woher diese Sängerfamilie stammt), hat uns durch sein Auftreten als Edgardo in Donizetti's „Lucia“ erfreut. Er wurde mit lebhaftem Beifalle begrüßt und seine treffliche Leistung gewann ihm stürmischen Applaus und öfter wiederholten Hervorruf. Und das mit vollem Rechte; denn Herr Formes ist ein Künstler ersten Ranges, dessen Stimme von der wunderbaren Frische, die ihr eigen war, noch vollkommen genug behalten hat, um durch die kunstgemäße Behandlung sowohl in den leidenschaftlichen als in rein lyrischen und zarten Stellen denjenigen Ausdruck des Gesanges zu voller Geltung zu bringen, den die jedesmalige Stimmung und Situation erfordert. Zu dem schönen Ansatz und der guten Tonbildung überhaupt, durch deren ernstes Studium der Sänger seine ausgezeichnete Natur auf den Höhepunkt der Kunst gebracht hat, kommt eine reine, dialektfreie, wohlarticulirte Aussprache als ein wesentlicher und doch leider immer seltener werdender Vorzug.

Wien. Director Salvi beabsichtigt, das gegenwärtige Repertoire des Hof-Operntheaters grösstenteils umzugestalten, daraus alle italiänischen Opern zu entfernen, dagegen aber in der deutschen Saison nur deutsche und französische Opern aufzuführen, während die italiänische Oper der neuen italiänischen Saison aufzuhalten sein soll. Nach dem Eintreffen sämtlicher ersten Sänger soll mit dieser gewiss sehr anerkennenswerthen Neuerung vorgegangen werden. Von Zeit zu Zeit tauchen immer am Spitalsplatze solche läbliche Vorsätze, wie diese vom „Zwischen-Act“ gebrachte Notiz, auf; allein man weiss, wie sie dann ausgeführt werden. Wahrscheinlich ist die Vorführung der Opern „Lucrezia“, „Trovatore“, „Hernani“ und „Belisar“ während der ersten zwei Wochen der deutschen Saison eine Vorbereitung zu dieser Umgestaltung, und die bevorstehende Wiederaufnahme der „Indra“, eines der erbärmlichsten musicalischen Producte aller Nationen, soll als Fingerzeig dienen für den Weg, den man einzuschlagen gedenkt, um ein gediegenes Repertoire herzustellen.
(Recens.)

Das strassburger Fest-Programm machte es den Deutschen ziemlich schwer, am Sängerfeste Theil zu nehmen. Dass das Festessen einen „Napoleon“, das ist 9 Fl. 20 Kr., das Gedeck kostete, war etwas unangenehm; man könnte auch an einem Drittels-Napoleon satt bekommen, zumal es ja kein Ess-, sondern ein Gesangfest sein sollte; doch das ist eine Geldsache, konnte Jeder halten, wie er will; ist es doch nicht das erste Mal, dass die Deutschen einen Napoleon verklopfen. Dass sie aber dem Herrn Präfeten von Strassburg, dem Herrn General und dem Herrn Maire ein Ständchen bei Fackelschein bringen sollten, war schon eine etwas sonderbare Zummuthung; uns Deutschen ist es wenigstens noch niemals eingefallen, die Franzosen einzuladen, wenn wir unseren deutschen Bürgermeistern und Generalen Ständchen bringen, obschon's nicht allzu oft vorkommt. Dass der Herr Präfekt beim Gastmahl den Vorsitz führte und aufpasste, dass Keiner etwas sprach, was ihm und Ihm nicht anständig ist, scheint recht gemüthlich und patriarchalisch, und war es für uns Deutsche sehr anziehend, die französischen Zustände auch von ihrer stummen Seite kennen zu lernen. Für die deutschen Reden, die unter diesen Umständen gehalten wurden, war kein Geschwindschreiber nothwendig. (Der hinkende Bote von Lahr.)

Zur Harmonielehre. Vor Kurzem sprach ein „ritterlicher“ Flöten-Virtuose in einem geselligen Vereine von Künstlern in Berlin

seine Bewunderung für Richard Wagner und namentlich für die von ihm „erfundenen neuen Accorde“ aus. „Mein Gott!“ rief einer von den Anwesenden, „davon ist ja gar nicht mehr zu sprechen seit den neuesten Errungenschaften durch Berlioz in Frankreich. Sie kennen wahrscheinlich den *Dix-neuf-Accord* noch nicht?“

— „Den *Dix-neuf-Accord*? Nein! Wie sieht der denn aus?“

Darauf zieht jener Schalk ein Linien-System und schreibt darauf einen Accord von neunzehn Noten mit allerlei Kreuzen und Been, vierfach über und unter der Linie gestrichen. „*Voilà!*“ sagt er.

Der Ritterliche beschaut den Riesen-Accord, staunt, schmunzelt und fragt endlich:

— „Aber wie ist denn der aufzulösen?“

„Nichts leichter als das; aber es dauert etwas lange.“

— „Wie lange denn?“

„O, vierzehn Tage.“ — Allgemeine Heiterkeit.

Anekdote. Dilettanten und Dilettantinnen fragen häufig nach der Höhe, welche eine Sopranistin hat, um danach ihren Künstlerrang zu taxiren. Eine wiener Sängerin, an die eine Dame denn auch die Frage richtete: „Wie hoch singen Sie?“ antwortete: „Schauen's, Ihr Gnaden, das kommt halt aufs Stock an, in dem ich grad' wohne.“

Ankündigungen.

Demnächst erscheint und ist durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen,

componirt von

Ferdinand Hiller.

Op. 106.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

Lehrerstelle.

Ein junger, unverheiratheter Mann, der sich neben den gründlichsten Studien in der Musik auch eine tiefe wissenschaftliche Bildung angeeignet hat, und daher nicht allein in den Hauptgebieten der musicalischen Kunst, sondern auch in den Zweigen der Wissenschaft Unterricht zu ertheilen vermag: sucht als Lehrer der Musik eine Anstellung in einer Familie oder an irgend einem Institute. Adressen bittet man unter R R 4 poste restante Leipzig gefälligst einzusenden.

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

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

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

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.