

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 19.

KÖLN, 5. November 1853.

I. Jahrgang.

W. von Lenz über Beethoven.

(S. Nr. 16 und 18.)

III.

Wir werden Herrn von Lenz am besten gerecht werden, wenn wir eine seiner „Analysen“ von Beethoven'schen Sonaten unseren Lesern vorlegen, damit sie selbst urtheilen können, was für neue Aufschlüsse über diese Meisterwerke hier gegeben werden. Wir übersetzen jedoch nur dasjenige, was dem Verfasser wirklich eigen ist, und lassen die seitenlangen Anführungen aus Schindler und Berlioz, wie natürlich, weg.

Wir wählen die bekannte *Cis-moll-Sonate quasi Fantasia*, Op. 27, welche Beethoven der jungen Gräfin Julie Guicciardi widmete. Herr von Lenz lässt sich also darüber vernehmen:

„Die Sonaten haben uns mit wenigen Ausnahmen bis jetzt die herkömmlichen vier Theile gegeben: Allegro, Andante, Scherzo, Finale. Hier kommt eine, und zwar die berühmte *quasi Fantasia* in *Cis-moll*, welche nur drei haben und mit einem Adagio anfangen wird, welches schon allein eine Sonate ist, eine Scene am Grabe: *Tomba dei Scipioni!* Unter diesem Grabsteine ruhen die menschlichen Grössen; er öffnet sich nur, um wieder eine neue zu bedecken. Wie schwer ist er zu heben! Da hebt er sich! Hört ihr die *E-dur*-Saite schwirren? Der Duft der Blumen kommt, das Grab zu besuchen.

„Berlioz sagt über diese Sonate u. s. w. — Ohne Zweifel ist die Ruhe einer unendlichen Traurigkeit, gegen die es kein Mittel gibt, der vorherrschende Charakter dieses Stückes, und Liszt mag wohl, als er es seinem Freunde Berlioz zum ersten Male vorspielte, die Abgründe, welche es bedeckt, zu sehr haben schauen lassen; allein für eine glückliche Eingebung halten wir es, wenn er für den melodischen Hauptgedanken ein langsames, gemessenes Zeitmaass festhält und dessen Entwicklungen wärmere Bewe-

gungen gibt*). Neunundsechzig Tacte Adagio nach dem Metronom zu wandern — ein so gehaltenes Zeitmaass würde die Wirkung und den tiefen Gedanken Beethoven's frostig machen. Die Figur der Begleitung (?), welche zwölf lange Tacte hindurch auf demselben Grundtone *Gis* ruht und vier Tacte braucht, um von der Tiefe bis zum dreigestrichenen *d* hinauf zu klimmen, und das auf einem Instrumente, dessen Klangfülle nicht eben reich ist — offenbar darf diese Adagio-Figur beschleunigt werden, man muss ihr hülfreiche Hand leisten bei einem so mühsamen Bergansteigen, dass sie sogar zweimal dazu ansetzt! Wird darauf die Wiederholung der Haupt-Melodie in dem vorgeschriebenen Tempo, oder selbst noch langsamer als früher, gespielt, so wird sie um desto düsterer feierlich klingen. *Est modus in rebus* — heisst es nicht *quasi Fantasia*? Zwar kann freilich der Missbrauch hier neben der musicalischen Wahrheit stehen. Man erzählt in Wien, dass Beethoven, welcher Fräulein Guicciardi liebte, dieses Adagio in einer Gartenlaube improvisirt habe. Daher der Name „Lauben-Sonate“, welche ihm einige Exclusive geben. Unser Geschmack ist diese wiener Phantasie nicht, welche nach „Hähneln“ und „Mehlspeise“ das Prosaischste ist, was es auf der Welt gibt. In Wien ist Alles Convention, und die Künstler meinen dort, sie hätten's sehr weit gebracht, wenn sie überall den Punkt aufs „i“ setzen. In Wien gilt man für einen Kenner, wenn man das *D-dur*-Trio, Op. 70, das „Geister-Trio“ nennt, weil Weber's Wolfsschlucht Verwandtschaft mit dem Largo hat (!!). Deutschland ist nun einmal so. Das Quartett, Op. 74, heisst dort das „Harfen-Quartett“ wegen der *Pizzicati* im ersten Allegro, und wehe dem, der es nicht so nennt!“

Schindler u. s. w. (die Erwähnung der Briefe Beethoven's an Julie). Dann fährt Herr von Lenz fort:

„In Deutschland glaubt man sich verpflichtet, trotz Allem und Jedem Französisch zu sprechen. Beethoven hatte

*) „*En accident!*“ Ungeheuer von neugeschaffenen Verben, wie *accider*, *insoufler* (einblasen) und dergl. sind in dem Französischen des Herrn von Lenz keine Seltenheit.

merkwürdiger Weise auch diesen Tik; hielt er sich etwa im Französischen für eben so stark, als in der *C-moll*-Sinfonie? — Er mochte noch so viel Französisch schreiben, er dachte Deutsch und Instrumental-Musik. Damit hätte er zufrieden sein können.“ (O Splitter und Balken!)

„Ein guter Rath für die Spieler dieser Sonate. Die melodische Zeichnung des Adagio ist dem *gis* anvertraut, welches in der Octave des *gis* des Accompagnements liegt — im Gesang durchdringend wie Duft, in halben dicken Noten, deren Köpfe wie Blumen herabhängen, deren Kelche die Nacht mit Thau gefüllt hat. Man fühlt, dass dieser unaussprechliche Eintritt unabhängig von den Harpeggien sein muss, dass er frei darüber schwimmen muss, so wie ein Waldhorn über einem discreten Accompagnement. Nun bleibt einem aber nur der fünfte Finger der rechten Hand übrig, um diese Klage auszusprechen, und dieser arme Finger ist um so zerknirschter, diese Last zu tragen, als die anderen Finger über den Harpeggien hangen, ein Umstand, welcher dem fünften Finger viel von dem Unabhängigkeits-Gefühl benimmt, welches er sich sonst erworben haben mag. So kommt es denn, dass in dem Augenblicke, wo er die punktirte Note so erklingen lässt, wie es sich gehört, um die Melodie zu phrasiren, der Daumen ebenfalls aus reiner brüderlicher Liebe zu dem kleinen Finger das tiefere *g* auch punktiert und auf diese Weise den Eintritt des Haupt-Gedankens verdoppelt. Ein Mittel, diesem Fehler zu entrinnen, würde sein, die drei *gis* und die ähnlichen Eintritte zwischen dem vierten und fünften Finger zu vertheilen, so oft es angeht; aber es geht nicht immer an, und dann bietet dieses Mittel auch die Gefahr, Unruhe in die Handhabung der *gis* zu bringen. Es bleibt also nichts übrig, als die Hand aufzuheben, sie wie einen Fächer auszubreiten und den fünften Finger von so hoch als möglich auf die Taste fallen zu lassen.“ (Aber wer in der Welt, der nur eine Idee vom Melodiespiel mit Accompagnement hat, wird es denn anders machen?) „Liszt machte mich im Jahre 1828 auf diese Schwierigkeit aufmerksam. Die Jugend hat nie Unrecht; ich gestand meinen Fehler durchaus nicht ein, indem ich nicht glauben konnte, dass so viele so genannte vortreffliche Clavierlehrer mir etwas hätten durchgehen lassen, was gegenwärtig in meinen Augen die Gestalt einer grossen Sünde annimmt und mir damals eine Nachlässigkeit schien, die doch zu unbedeutend wäre, um sie mir mit Schicane aufzumutzen. Liszt sagte kein Wort; aber bei dem nächsten Eintritt der Phrase, wo die Octave im Accompagnement wieder nachzuklingen drohte, packte er meinen Daumen, in der Strasse Montholon, wie das Bein eines Mai-

käfers, kniff ihn wie in einen Schraubstock fest, und das *gis* erklang frei auf seinem Erard, wie der Silberton eines Horns im Trauerschleier. Sehen Sie, sagte Liszt, auf diese Manier schweigt Ihr Daumen.“ (Wem glaubt denn aber Herr von Lenz durch diese wortreiche Erzählung die wichtige neue Lehre mitzutheilen, dass die erste Note einer Achtel-Triole nicht wie ein Viertel oder eine halbe Note ausgehalten werden dürfe, was jeder Anfänger weiss??)

„Das Pianoforte war damals für Liszt die Spannung der Flügel, auf welchen er über dem Meere der Empyräen, weit von der Oberfläche und der Berührung mit der Welt schwebte. Wie schade, dass man in diesem Leben „„landen““ muss, wie die Seeleute sagen. Diese grosse Production der *Cis-moll*-Sonate sollte den jungen Leuten, die sich leider oft und stark etwas darauf zu Gut thun, sie nach ihrer Weise zu buchstabiren“ (wie Herr v. Lenz im Jahre 1828, rue Montholon), „untersagt werden. Verbietet man ihnen doch auch den Eintritt in die Gewölbe des östlichen Gottesackers von Paris.

„Rellstab vergleicht dieses Werk mit einem Nachen, welcher bei Mondschein die wilden Ufer des Vierwaldstätter See's in der Schweiz befährt. Der Spottname („„sobriquet““! anstatt *urnom*) Mondschein-Sonate, der vor zwanzig Jahren in Deutschland den Ruf eines Kenners begründete (!), hat keinen anderen Ursprung. Dieses Adagio ist vielmehr eine Todtenwelt, die Grabschrift Napoleon's in Musik, *Adagio sulla morte d'un Eroë!*“ (Und doch kennt der Verfasser Beethoven's Liebe zu Julien, und weiss aus zwei unsterblichen Compositionen, wie B. den Tod eines Helden feiert! Das genirt aber alles so einen geistreichen Ausleger nicht. Um diesen Preis neu zu sein, ist freilich keine Kunst.)

„Liszt hat den zweiten Satz (das Allegretto) der Sonate eine Blume zwischen zwei Abgründen genannt. Dieses kleine Stück, 60 Tacte mit dem Trio, ist unvergleichlich an melodischen Gedanken, harmonischen und rhythmischen Hilfsquellen. In seine Verhältnisse gezwängt, ist es wie jener Thautropfen, der einen Planeten widerspiegeln würde, wenn er vor ihm vorüberginge. (?)

„Wir kennen seit dreissig Jahren diese Chimäre des Dichters“ (welche? die Sonate?), „ohne eine Runzel an ihr entdeckt zu haben. Man muss Niemanden mit Beethoven vergleichen, das wissen wir; ein Componist kann unendliches Verdienst haben, ohne einen solchen Vergleich aushalten zu können. Wir wollen also auch nicht Hummel mit Beethoven vergleichen, aber wir wollen von Hummel sprechen, um unsere Ansicht über die Sonate in *Cis-moll* und

ihr wunderschönes Allegretto besser ins Licht zu stellen. Es ist Hummel im Scherzo des Septetts begegnet, das Unmögliche für original zu halten. Der absonderliche harmonische Gang am Anfange dieses Stückes ist nur etwas absichtlich Gesuchtes*), und Hummel, der vielmehr der Mozart'schen Schule angehört, hätte nicht daran gedacht, wenn er sich nicht eingebildet hätte, auch ein Bisschen Beethoven machen zu können. Wenn die Factur des Septetts ein Muster bleiben wird, so steht doch seine Erfindung weder auf der Höhe eines Musikstückes von erstem Range, noch ist sie original, indem die Melodie des ersten Stückes, Tact 63, identisch ist mit einem Gedanken Beethoven's im Finale Tact 62 der grossen Sonate für Piano und Violine in A, Kreutzer gewidmet, welche früher ist, als das Septett.

„Wir wissen, dass das Septett in den Fingern aller Pianisten ist. Da gehört es auch hin, nur hat das nichts mit dem Kreise von Ideen zu schaffen, welche durch Beethoven's Genie, dessen Sonderbarkeiten selbst als begründet erscheinen, geweckt werden. In der Natur gibt es Schlangen, im Salon nicht (?); das Septett von Hummel ist ein Ding von anständiger Sitte, angenehmen Manieren, guter Erziehung, und es ist immer interessant, sich einen Pianisten daran versuchen zu sehen, aber das ist auch Alles. Sein Scherzo macht den Eindruck eines Menschen, der sich entsetzlich viel Mühe gibt, dafür zu gelten, als ob ihn dicke Finsterniss umgebe und er sich darin wie eine Schlange zusammenrolle, obschon er weiss, dass er unter den Flammen des Kronenleuchters eines Concert-Saales steht. Dieses Scherzo, Clavierfleisch, hat mit den Beethoven'schen nichts als den Namen gemein. Wenn Erfindung nach einem grossen Maassstabe Hummel's Sache gewesen wäre, so hätte er, wie Beethoven, einen musicalischen Kosmos anstatt der Pianoforte-Stücke geschaffen, die allerdings einen vorwurfsfreien und wohlgeschulten Stil haben, wie man weiss, und stets Muster des Schreibens bleiben werden.“ (Für wen denn, fragen wir wiederum, diese bei den Haaren herbeigezogene Parallele, die auch nicht ein Körnchen Neues bringt? und wo bleibt die angekündigte Erläuterung der Ansicht des Verfassers über die *Cis-moll*-Sonate durch diese Abschweifung?? — Er fährt jedoch ohne Absatz mit einem Sprunge auf Liszt fort:) „Das Allegretto der Sonate gibt mir Gelegenheit, die Richtigkeit von Liszt's Ansichten in musicalischen Dingen zu bewundern. Ich hatte es ihm so vorgespielt, wie man eine kleine Schwierigkeit beseitigt,

wenn einen eine grosse, das Finale, erwartet. Liszt fragte mich so obenhin: „„Das ist leicht, nicht wahr?““ Ich war achtzehn Jahre alt, und sagte: Ja wohl. — Oh, nein, sagte Liszt, das ist ein Stück, über welches man als Künstler sein Leben hinbringt; die Spondeen*), auf welche die Daktylen folgen, sind Eintritte der Blas-Instrumente des Orchesters des Conservatoire's von Paris; die gebrochene Melodie muss abgestossen werden, wie die Violinen des Conservatoire's abzustossen verstehen, — und er setzte sich hin, das Scherzo so zu spielen, wie es jenes wunderbare Orchester gespielt haben würde. Die Dutzend-Dilettanten begehen gewöhnlich den Fehler, in diesem ganz besonderen Stück den Eintritt der halben Noten auf dem guten Tacttheil zu accentuiren. Die Folge der Bässe in den ersten Tacten des zweiten Theiles des Trio's muss wie auf zwei Violoncellen gebunden werden. Liszt (achtzehn Jahre alt) fand mir auf der Stelle den trefflichsten Fingersatz, den man sich nur denken kann: er nahm den ersten Accord *d as* mit dem 5. und 2. Finger, den zweiten *des g* mit dem 4. und 1., den dritten *c ges* mit dem 5. und 2., den vierten *h (ces) f* mit dem 4. und 1.

„Die Clavier-Husaren und Panduren begnügen sich, diese Accorde anzuschlagen und glauben Wunder etwas gethan zu haben, wenn sie ihre Noten herunter gesäbelt haben(!). Ich habe viele Pianisten von Talent gekannt, aber wenige gesehen, die eine Ahnung von der Wichtigkeit des Bindens dieser Folge von Accorden hatten. Im Jahre 1842 hatte ich das Glück, Chopin öfter in Paris zu sehen.“ (Nun folgt eine Abschweifung von beinahe drei Seiten über Chopin, den Caricaturen-Former Dantan, den eilfjährigen Ungarn Filtsch, einen Schüler Chopin's, die Gräfin d'Agout, Meyerbeer, die Fürstin Czartoryska — die alle mit der *Cis-moll*-Sonate nichts zu thun haben. Endlich kommen wir darauf zurück:) „Ich zeigte Chopin den erwähnten Fingersatz. Der ist nicht von Ihnen, sagte er mit seinem angenehmen Stimmchen. — Er ist von Liszt, sagte ich. — Ja, der, der hat Ideen, wovon ein Anderer keine Ahnung hat — und er versuchte den Fingersatz. — Ei, rief er, damit kann man ja die ganze Claviatur hinabsteigen, wie ein Krebs, der nach seinem Bache zurückgeht: ihr Fingersatz ist trefflich, ich werde ihn benutzen.“

*) Dass Liszt in einem dreitheiligen einen viertheiligen Rhythmus, nämlich Spondeen, d. h. zwei Längen oder vier Kürzen, oder Daktylen, die ebenfalls aus einer halben und zwei Vierteln oder einem Viertel und zwei Achteln bestehen, gefunden haben soll, ist uns höchst unwahrscheinlich.

*) Das soll wahrscheinlich der Ausdruck: *n'est qu'une gratuite recherche*, heissen!

„Der einfache Name Allegretto für diesen Satz ist mehr ein Symbol als ein Titel. Die weite Andeutung Allegretto, welche nur Form der Musik, nicht bloss ein Tempo ausdrückt, gefiel Beethoven besser, weil sie ihn frei liess, so oft er nicht die muntere Fröhlichkeit, woran der Name Scherzo erinnert, ausdrücken wollte. Die Allegretto's von Beethoven sind öfters Episoden voll süssem Wehmuth, ja, selbst von jener geheimen Ironie, welche oft den Hintergrund der Gedanken eines Shakspeare und Cervantes bildet.

„Zuerst von Em. Bach gebraucht, öfter von Haydn, niemals von Mozart, welcher der Menuet treu blieb, was ist nicht aus dem Scherzo unter Beethoven's Händen geworden! Als den Gnadenstoss, welcher der Quadratur und Schablone gegeben wurde, muss man die Nichtwiederholung des ersten Theiles des Scherzo's betrachten: Allegretto der Sonate in *Cis-moll*, Scherzo von Op. 7, 26, 28, und der Sonate für Piano und Violine in *C-moll*, Op. 30.“ (Dass doch die Leute es immer in der Form suchen wollen, anstatt in dem Inhalte, in den Gedanken! Und unser grosser Kritiker, der dieser Nichtwiederholung des ersten Theiles eine so grosse Rolle unterschiebt, hat nicht einmal gesehen, dass in allen den angeführten Sätzen die Wiederholung offenbar vorhanden, aber mit einigen Veränderungen ausgeschrieben, und nur nicht durch Repetitions-Striche bezeichnet ist!) — „Diese Emancipation von der Form wurde eine andere für die Idee (umgekehrt!) „durch die allmähliche Abschaffung jeder Abtheilung. In den Scherzo's der Quartette in *F* Op. 59, in *Es* Op. 74, in der Sonate 106 finden wir weder Theile, noch Trio.

„Das Scherzo Beethoven's ist ein Relief auf der Fläche des bürgerlichen Musiklebens (?). Man könnte ein Buch über das schreiben, was Beethoven Allegretto nannte.“ (Wir wären mit ein paar Seiten darüber zufrieden, wenn sie uns über den Unterschied des Beethoven'schen Allegretto vom Scherzo belehrten; der Verfasser wirft aber, wie man sieht, beide durch einander.) „Was konnte wohl B.'s Idee sein, als er das Allegretto der *Cis-moll*-Sonate aufschrieb? Kann man es glauben, dass der Verfasser dieses unwahrscheinlichen (?) Musikstückes gegen Ein Uhr zu Mittag ass? alle Tage einen Spazirgang um Wien herum machte und eine Zeit lang Punkt 6 Uhr im Wirthshause zu den beiden Kameelen am Graben eintraf, sich da bei einer Kanne „„Gumpollskircher““ — was für ein Gewächs! — hinsetzte, er, ein Mann, der die Sinfonie mit Chören in sich trug? Er traf in diesem Rauchloch gern mit einem Franzosen zusammen, dem Haushofmeister vom Fürsten

Colloredo, mit welchem er Französisch sprach — eine Sprache, die sich sonderbar in Beethoven's Munde angenommen haben muss!“ —

Ich glaube, unsere Leser haben genug an dem läppi-schen Geschwätz, durch welches Herr von Lenz den Auserwählten, welche um 4 oder 5 Uhr zu Mittag essen, spaziren fahren und Champagner statt „Gumpollskircher“ schlürfen, begreiflich zu machen sucht, dass es auch unter der bürgerlichen Classe Menschen gebe, die doch nicht ganz zu verachten wären. Nach ihm führte der arme Beethoven „eine Fakir-Existenz“, aber das Genie verdammt ihn dazu. Er belehrt seine Leser auch über das Wunder, dass „Mozart ein deutsches Wirthshausleben führte, sich nicht einmal ordentlich die Handschuhe anziehen konnte (S. 233), und dennoch (!!!) den Don Juan geschrieben hat!“

Dann kommt v. Lenz auf den jetzigen Luxus der Künstler, auf den Palast der Rachel, auf George Sand, Geist und Materie, Beethoven's Wohnungen, „von denen er einige besucht und dadurch die respectablen Hausmütter nicht wenig in Verlegenheit gesetzt hat“ (!), auf längst bekannte Anekdoten von Beethoven, auf die Wiener — und das alles füllt wieder vier volle Seiten. Endlich erinnert er sich, dass er eigentlich eine Abhandlung über die *Cis-moll*-Sonate schreiben will, und sagt:

„Das Finale ist ein flammender Lavastrom. Auf jedem Gipfel seines unablässigen Aufsteigens“ (bei Herrn v. Lenz fliesst nämlich die Lava in die Höhe!) „werfen ihn zwei Donnerschläge wieder dahin zurück, wo er hergekommen. Einen Augenblick macht dieses Ueberströmen Halt, man sollte glauben, es sei versiegt, aber es geschieht nur, um desto ärger wieder anzufangen. Es ist der unwillkürliche Ausbruch eines Vulkans, welchen die Traditionen, die Schule, die Magister und „„Was werden die Leute sagen?““ vergebens in der Seele des Dichters dreissig Jahre lang verschlossen gehalten haben, während man ihn mit Widerlichkeiten und Kummer tränkte.“ — —

Das ist, was Herr von Lenz eine Analyse einer Beethoven'schen Sonate nennt!

Das Beste an dem ganzen Buche ist die Gesinnung, mit welcher der Verfasser gegen das Ueberhandnehmen der Technik auf dem Pianoforte und in Folge derselben der flachen Flitter-Musik eifert. Sein Urtheil über die Vocal-Compositionen Beethoven's reicht nicht an die Höhe derselben und ist grösstentheils nur ein Wiederhall bekannter Vorurtheile. Zwar lässt er der Oper *Fidelio* vollkommene Gerechtigkeit widerfahren; aber das Oratorium

Christus, die beiden Messen (!), die Behandlung des Gesanges in der Phantasie Op. 80 und in der neunten Sinfonie verwirft er. An der „Adelaide“ hält er die Idee für schön und den ersten Theil für ein reizendes Idyll, das Allegro aber für verfehlt in seiner Wirkung für die Singstimme: „Man lies't es gern, aber singen kann man es gar nicht“. (II. S. 67.)

Der Katalog der Beethoven'schen Werke, welcher am Schlusse des zweiten Theiles steht, ist eine fleissige Arbeit, welche der Beharrlichkeit und der Liebe des Verfassers zu seinem Gegenstande Ehre macht. Allein das bei Breitkopf und Härtel erschienene thematische Verzeichniss, welches ihm, wie es scheint, erst nach Beendigung seines Buches zugegangen ist, nimmt diesem Lenz'schen Kataloge den grössten Theil seines Werthes für die musicalische Literatur. Interessant sind die eingestreuten Auszüge aus den gleichzeitigen kritischen Blättern, welche uns heut zu Tage häufig ein Lächeln entlocken.

Wenn wir in der Beurtheilung des ganzen Buches streng gewesen sind, so machte uns das einmal der wichtige Gegenstand, und dann die lobpreisenden Kritiken in französischen und deutschen Blättern zur Pflicht. Hat doch Berlioz das Buch „ein Werk der höheren Kritik“ genannt! Hätte Herr von Lenz seiner Conversations-Phantasie den Zügel oder, wie er sich ausdrückt, den Halfter angelegt und das Gesagte auf die Hälfte zurückgeführt, hätte er dann in seiner Muttersprache, d. h. Deutsch, geschrieben, so würde seine Schrift immerhin ein willkommener Beitrag zur Beethoven-Literatur gewesen sein.

Die Schlussbemerkung desselben unterschreiben wir gern:

„Die Kunst und das Element des Unendlichen, welches ihr Wesen ist, können nicht still stehen. Wer wird Beethoven fortsetzen? Dieser Meister kann den Quell der göttlichen Spendungen nicht ausgeschöpft haben; aber wir müssen glauben, dass, um eine solche Erscheinung wieder hervorzubringen, die Menschen zu der Wahrheit des Gefühls zurückkommen müssen, die sich immer mehr und mehr auf Abwege in den Ländern verirrt, welche an der Spitze der europäischen Civilisation einherzuschreiten beanspruchen.“

Berliner Briefe.

Den 27. October 1853.

Die Königliche Oper hat, seitdem ich Ihnen zuletzt schrieb, etwas besonders Hervortretendes nicht gebracht. Joggeli von Taubert ist bis jetzt dreimal gegeben worden,

mit manchen Kürzungen, die das Ganze eingänglicher machen. Wie ich höre, soll die Oper in Kurzem wiederholt werden. Der Richard Löwenherz von Grétry ward zum Geburtstag des Königs aufgeführt, konnte aber nicht recht ansprechen, woran theilweise auch die matte und nachlässige Ausführung die Schuld trug. Bei Weitem besser kam Gluck's Iphigenie in Tauris zur Darstellung; namentlich leisteten Frau Köster und, in der ersten Hälfte der Rolle, Herr Mantius (Pylades) Vorzügliches. Herr Pfister scheint durch eine längere Krankheit an seinen Stimmmitteln noch mehr eingebüsst zu haben; unser Tenor-Mangel wird immer fühlbarer. — Für die nächste Zeit steht uns Gluck's Armide in Aussicht. In wenigen Tagen wird ferner Fräul. Wagner heimgekehrt sein und ein reicheres Repertoire ermöglichen. — Inzwischen hat auch die Concert-Saison begonnen. Die erste Sinfonie-Soiree hat bereits Statt gefunden; die Trio- und Quartett-Soireen, so wie die auf ein weniger begränztes Gebiet der Kammer-Musik sich beschränkenden Soireen der Herren Grünwald und Seidel werden in diesen Tagen beginnen. Die erste Sinfonie-Soiree brachte Haydn's *B-dur* und Beethoven's *C-dur*-Sinfonie zur Aufführung, ausserdem Cherubini's Overture zur Medea und Beethoven's Overture zur „Weihe des Hauses“. Das letztgenannte Werk fand nur geringen Anklang. Auch wir finden nicht, dass es aus einer specifisch musicalischen Stimmung hervorgegangen ist; die Berechnung dominirt das natürliche musicalische Gefühl. Nichts desto weniger müssen wir aufs Neue über die Sprödigkeit unseres Sinfonie-Publicums klagen, über den mangelnden Sinn für eine vollständige Kenntniss theils des weniger Bedeutenden, was unsere ersten Meister uns hinterlassen haben, theils des Neuen, das die Gegenwart hervorbringt. Wer sich allzu sehr abschliesst, stirbt schliesslich selbst dann ab, wenn er durch einen idealen Trieb dazu geführt wurde; denn das Lebendige behauptet immer sein Recht. Oftmals schon hiess es, dass eine eigene Capelle sich bilden würde für die Ausführung neuerer Werke; aber schon im ersten Keim sind alle derartigen Unternehmungen gescheitert. Auch in diesem Jahre ward wieder davon gesprochen, und zwar in der Weise, dass der Dom-Chor, der für seine Concerte einer anderweitigen Ausfüllung bedarf, die Sache in die Hand nehmen wolle; es ist indess auch in dieser Form nicht zu Stande gekommen. Uns dünkt, dass die Vereinigung sinfonischer Werke mit den Kirchen-Gesängen *a capella* darum eine sehr glückliche gewesen wäre, weil beide die Spitzen der lyrischen Musik, nach entgegengesetzten Richtungen hin, sind, weil beide sich in der

Reinheit des Charakters und in der Grösse der Gattung gleichen, weil darum auch die Sinfonie das Geeignetste für den Zuhörer ist, sich von der Ermüdung durch den *Acapella*-Gesang auszuruhen, und umgekehrt. Beide Gattungen stehen auf Einer Stufe und sind sich innerhalb derselben entgegen gesetzt.

Nicht ohne Interesse war eine Matinee, die Herr Steifensand veranstaltete. Sie gab uns nur gediegene Musik, und diese in guter Ausführung. Herr van Gülpen, ein Rheinländer, der, wie ich gehört habe, bereits an rheinischen Musikfesten hervortrat, sang Schubert'sche Lieder. Er hat ein nicht unbedeutendes Stimm-Material, das aber bis jetzt keine vollständig künstlerische Durchbildung erhalten hat. Bei dieser Gelegenheit muss aber leider bemerkt werden, dass die Lieder Schubert's, wenige einzelne ausgenommen, im Allgemeinen noch immer sehr unbekannt hier sind und dass man ihnen in Concerten die gewöhnlichste Musik vorzieht. Selbst unter denen, die sich viel mit Musik und Gesang beschäftigen und ein höheres Streben dabei haben, gibt es nur wenige, die z. B. die Müllerlieder und die Winterreise im Zusammenhange kennen. Noch unbekannter sind die Lieder von Lindblad, Schumann, Franz und Hoven. Jüngere Musiker klagen oft über die Theilnahmlosigkeit des berliner Publicums gegen das Neue; wenn sie aber selbst einmal Gelegenheit erhalten, Concerte zu veranstalten, so bringen sie zwar Neues, aber statt des guten Neuen eigene unbedeutende Erfindung. Die Instrumental-Musik ist noch am besten bedacht; wenigstens bringen die Trio- und die Quartett-Soireen, wie die der Herren Grünwald und Seidel, hin und wieder neue Compositionen zur Aufführung. Leidlich ist es auch noch mit demjenigen bestellt, was zu dem Bereich der Sing-Akademie oder des Stern'schen Vereins gehört. So bereitet der letztere für diesen Winter die Fragmente aus Christus und Schumann's Pilgerfahrt der Rose vor. Am schlimmsten sieht es mit der Sinfonie, der Oper und dem Liede aus; und gerade diese drei Gattungen entsprechen dem subjectiven Geiste der Zeit, der in dem Individuellen mehr zu Hause ist, als in dem Idealen, Grossen und allgemein Gehaltenen, am besten. — Von kleineren Vereinen hatte ich schon mehrmals Gelegenheit, den Kotzoldt'schen und den Teschner'schen zu erwähnen. In ersterem werden jetzt Stücke aus dem Lohengrin studirt, namentlich aus dem ersten Acte, der dem Chor viel Arbeit gibt. Möglich ist es, dass wir etwas davon hören; wir wünschen es, denn bis zur Aufführung an der Königlichen Bühne dürfte noch geraume Zeit verstreichen. In dem Teschner'schen Vereine werden

jetzt deutsche Compositionen aus der Reformationszeit gesungen, theils geistliche, theils weltliche Hausmusik, mehrstimmige Lieder u. dgl. Es ist heute Mode, dem Alten mehr Vertrauen zu schenken, als dem Neuen. — Schliesslich erwähne ich einer kleinen Abhandlung, die hier bei Trautwein erschienen ist und jeden Musiker lebhaft interessiren muss. Es ist ein Versuch von Weitzmann (einem pensionirten russischen Kammer-Musicus), dem übermässigen Dreiklang eine entscheidende Bedeutung für die Musik zu geben. Die Vergleichung desselben mit dem vermindernten Septimen-Accord hat sehr viel Bestechendes. Ich wollte hier nur vorübergehend darauf aufmerksam machen; jedenfalls ist das Werkchen ausführlicher Besprechung werth.

G. E.

Aus München.

Den 31. October 1853.

Nachdem Johanna Wagner, welche einem hellstrahlenden Meteor gleich die Finsterniss unseres Theater-Himmels auf kurze Zeit verscheuchte, uns verlassen, erhellte nicht ein freundlich blinkendes Sternlein unseren dicht mit Wolken bedeckten Opern-Horizont. Wie sonderbar, wie ungerecht! wird man mir entgegnen, kann man ein besseres Repertoire entfalten, als eben die münchener Hof-Bühne? Kann man eine grössere Mannigfaltigkeit in sechs Wochen bieten, als durch Vorführung von Mozart's „Mädchentreue“, „Zauberflöte“, „Entführung“, Weigl's „Schweizer-Familie“, Mehul's „Jakob und seine Söhne“, Boieldieu's „Der neue Gutsherr“, Meyerbeer's „Robert“, „Hugenotten“, „Prophet“, Donizetti's „Lucrezia“, Flotow's „Stradella“, Lortzing's „Czaar und Zimmermann“, Lachner's „Katharina Cornaro“? Vollkommen einverstanden, mannigfaltiger, genussreicher, werthvoller liesse sich kaum ein Repertoire entwerfen; doch ich werde mich auch nicht erkühnen, gegen das, was geboten, den besagten Tadel zu erheben, nein, nur gegen die Art und Weise, wie uns die Meisterwerke vorgeführt werden. Ich will nicht behaupten, dass die Sänger und Sängerinnen wenig Mühe und Studium auf ihre Partien verwenden, Gott bewahre! Was aber nützt Mühe und Studium, wenn die Kräfte fehlen, wenn die physischen Mittel nicht mehr ausreichen? Die Partien wollen gesungen sein, nicht bloss recitirt oder gar nur angedeutet. Bei manchen Opern kann man sich mit Schreien helfen, wenn man mit dem Singen nicht weiter kommt; doch das geht, wenn überall, nur bei Mozart nicht. Zu schildern, wie die obengenannten drei Meisterwerke Mozart's gegeben wurden, erlassen Sie mir. Mit alleiniger Ausnahme von Fräulein Heffner (Pamina) und Frau Dietz (Blondchen) war Alles höchst mittelmässig. Die Einen können nicht mehr, aber was soll man mit ihnen machen? Sie sind lebenslänglich angestellt, müssen also singen, so lange sie einen Ton in der Kehle haben; die Anderen, die noch könnten, wollen grösstentheils nicht, denn *à quoi bon?* sie sind ja lebenslänglich angestellt. Unserer Oper fehlt, um ausgezeichnet zu sein, nichts, als ein Helden-Tenor (ohne Herrn Härtinger nahe treten zu wollen, denn Niemand wird seine Verdienste nicht anerkennen wollen — kann er doch nicht Alles und immer singen), eine dramatische und eine Coloratur-Sängerin, ein tiefer Bass, eine Altistin, so wie noch einige Sänger und Sängerinnen für kleine, aber doch ins Ganze bedeutend eingreifende Partien. Es heisst zwar, der Intendant gehe auf Ent-