

Einige Gedanken

über die

Auffassung von Instrumentalcompositionen in Hinsicht des Zeitmaasses, *namentlich bei Beethoven'schen Werken.*

Tempora mutantur, et
nos mutamur in illis.

(Wien, vor dem Beethoven-Fest.)

Einige Streitfragen über die eigentlichen und richtigen Tempi's in Beethoven'schen Compositionen veranlassten mich zu folgenden Notizen in meinem musikalischen Tagebuche.

Es schmerzte mich tief, Künstler von europäischem Rufe, deren hohe Meisterschaft im Reiche der Töne eine allgemein anerkannte ist, von Leuten angegriffen zu sehen, denen diess wahrlich nicht zukommen durfte, wenn sie auch beständig im Munde führen, eine Art Monopol der richtigen Tempi's durch Tradition überkommen zu haben. Böte daher die Art von Wahrscheinlichkeit nicht genügenden Schutz, von wo aus sie weit überragende Celebritäten mit grollendem Tadel behelligen könnten, so würden doch (dachte ich mir) diese in manchen andern Beziehungen tüchtigen Leute nicht muthwilliger Weise sich dem gerechten Unwillen der musikalischen Lesewelt aussetzen. Andere meinten wieder, die Pietät für Beethoven entschuldige diesen zelotischen Eifer. — Dieses geht mir nun nicht ganz ein; denn wahre Pietät für Beethoven entspringt doch eigentlich aus tiefster Verehrung für Poesie und echte Kunst, und wer die Unendlichkeit dieser nur einmal geahnt, der kann

und wird nie und nimmer einem Einzelnen, und sei er der Besten, Herrlichsten Einer, ausschliessend huldigen. Und selbst in diesem Falle ist das keine wahre Huldigung, die nur durch Herabsetzung Anderer sich äussern kann.

Seit dem Jahre 1819 in Wien der Musik lebend, habe ich mich nun bemüht, einige historische Data, die auf diese unangenehm berührenden Prätensionen Bezug haben können, zu sammeln, alle Quellen hiezu genau prüfend. Daher diese Notizen. Mir ist es wahrlich nicht um sogenannte Rechthaberei zu thun, noch will ich dabei Jemand mit Unrecht beschuldigen; sondern einzig und allein im Interesse der Kunst möchte ich diese Frage gründlich angeregt wissen, deren redliche und erschöpfende Zergliederung diesem zänkischen Treiben ein Ende machen muss, so wie sie anderseits ein noch tieferes Eingehen in den Geist des Componisten herbeiführen wird.

Jeder Componist pflegt seinen Werken eine Bezeichnung voranzustellen, welche das Tempo (Zeitmass, die Bewegung) anzeigt, welches ihm bei'm Schaffen in seinem Innern erklungen, und die er daher als Richtschnur für den Vortrag angesehen wissen will.

Diese Bezeichnungsart besteht in italienischen, und in neuester Zeit besonders bei Gesangcompositionen auch in deutschen Worten; Erstere nach herkömmlichem Gebrauche sind: *Grave*, *Lento*, denen später *Adagio* und *Largo* beigegeben wurden, die mit allen ihren *Nuancen* der Steigerung in's *Prestissimo* übergehen.

In den Originalausgaben alter Componisten des 16. Jahrhunderts (wie Animuccia, Josquin, Morales, Palestrina etc.) findet sich gar keine Tempobestimmung vor. Diese grossen Meister hielten ihre Kirchenmusik der Würde des Gegenstandes angemessen, einfach fromm, die heftige Leidenschaft, wie das kalte Pfligma ausschliessend, daher stets im ernstesten Zeitmasse. Die Vortragenden, meist Sänger der päpstlichen Kapelle, waren Männer von Fach und Talent, und darunter häufig bedeutende Componisten, welche, dem ehrwürdigen Andenken der Tradition und der

competenten Bestimmung des von ihnen erwählten Dirigenten folgend, in dieser Hinsicht sich nicht vergreifen konnten.

Dass diese genaunte italienische Bezeichnungsweise zu vag befunden wurde, beweiset die nachmalige *) Bereicherung durch viele andere nähere Bestimmungen, die ich als bekannt voraussetze. Wo sie fehlen, wird ein umsichtiger, talentvoller Direktor sie durch seine Einsicht und seinen Geschmack zu ergänzen wissen **). Gesteht man ihm die Möglichkeit zu, in den Geist der Composition einzudringen, so müssen wir ihm das richtige Erfassen ihres Tempo auch unbedingt zuerkennen. — Ohne diese wird er auch trotz unverfälschter Angabe des richtigen Zeitmaasses nur Mangelhaftes, ja bloss Mechanisches leisten.

Ein wahrhaft berufener Dirigent wird sogar seine künstlerische Freiheit (der eigentliche Prüfstein seiner ästhetischen Durchbildung) dadurch eben beurkunden und verwahren, dass er ohne Störung des erforderlichen Charakters, den er auch ohne die geringste Bezeichnung errathen soll, eine eigenthümliche Auffassung in die Darstellung hinein legen könne; und auch diese wird bei vollstem Verständnisse doch von der jedesmaligen Erregtheit des Dirigenten, der als Seele den orchesterartigen Körper belebt und erwärmt, abhängig gemacht. Die mathematische Genauigkeit ist daher gerade bei tüchtigen Leitern von Empfindung nicht zu erwarten, und wo ich selbe am wenigsten gefunden habe, das war zumal bei Componisten, die eigene Werke spielten und leiteten. Und doch heisst es, der A oder B hat dieses Werk schlecht aufgefasst; denn Beethoven nahm das Tempo anders.

*) Von der mittleren Zeit der neapolitanischen und venetianischen Schule angefangen, um das Jahr 1700.

***) Rochlitz sagt: Der Sinn und der Ausdruck der Composition gibt das Tempo jedes Stückes weit genauer an, als irgend ein wörtlicher Zusatz. Dieser Ausdruck liegt und herrscht zum Theil schon im Texte, der ihn zuerst specialisirt, dann dem Verstande und der Vernunft anheimgibt und damit auch Jedem, der diese anwenden will, deutlich anzeigt.

Man hat später zur Erleichterung der Intentionmittheilung von Seite des Componisten ein Mittel ausfindig gemacht, welches gegen eine Vergreifung des Tempo verwahren sollte, und zwar den Metronom von Mälzl.

In pädagogischer Hinsicht mag der Metronom schon Nutzen gestiftet haben; ein Künstler hört aber auf, Schüler zu sein, wird also weder demselben buchstäblich gehorchen, noch seine Individualität (andere ändernde Umstände, wie z. B. die Verschiedenheit der Räume, der Anzahl der Mitwirkenden, des musikalischen Bildungsgrades der Hörenden etc. nicht zu erwähnen) und das Resultat seiner durch Studien geläuterten Auffassung unbedingt einer Bezeichnungsweise opfern, die doch nur das Tempo anzeigt, in welchem das Tonstück beginnen soll; denn der lebendige Wechsel, die Declamation, leidenschaftliche Nuancirung, der zeitweise Aufschwung, so wie die Gesetze der Steigerung, wodurch der höhere künstlerische Vortrag hinreissend wirkt, machen ohnehin das Festhalten daran unmöglich.

Nur in seltenen zweifelhaften Fällen, bei Componisten, deren Wesen noch nicht gehörig erkannt worden, kann die Metronombezeichnung die Auffassung erleichtern *). Und zuletzt, differiren denn nicht einige an andern Orten nachgemachte Metronome von denen der Wiener? haben denn Autoren in der Folge ihr ursprüngliches Tempo nicht modificirt **). Und ist nicht auch die Gewohnheit, die nur schwer zu beseitigen, zu berücksichtigen? So habe ich beinahe in ganz Deutschland Beethoven'sche Compositionen immer schneller nehmen sehen, als bei uns in Wien. Ich bin aber doch weit entfernt gewesen, auf diesen

*) Nach Rochlitz soll der Metronom doch weiter nichts im Stande sein, als grobe Missgriffe zu verhüten.

***) Gesteht doch Schindler selbst ein (vide Neue Leipziger Musikzeitung, Band 13, Pag. 147), dass Beethoven Aenderungen in dem Tempo machte gegen frühere Bestimmungen. Dasselbst erwähnt auch Spohr einiger Aenderungen, die er in seinen Werken in dieser Beziehung versucht. Von Schubert habe ich davon ebenfalls Beweise.

Unterschied einen Tadel begründen zu wollen. Obwohl meine Angewöhnung sich anfangs gegen das Eingehen in diese Tempoänderung sträubte, so habe ich doch nach einigem Hören ungestört mitgeföhlt *). Es wirkte im ersten Augenblicke auf mich wie beiläufig die höhere Berliner Stimmung mich störte, die mir die Ouverture der Oper *Jessonda* in *E* statt in *Es* hören machte, bis nach und nach alle Tonverhältnisse in meinem Ohre dieser Richtung folgten.

Die Instrumentalmusik hat ferner seit 40 Jahren unglaubliche Fortschritte gemacht; sie hat ihre Bestimmung, dem Gesange so viel als möglich nahe zu kommen, vervollkommnet, und durch Erweiterung ihres Umfanges und durch neue Combinationen, namentlich in der Beethoven'schen Sinfonie, sich auf die staunenwertheste Höhe geschwungen. Die ältern Componisten würden manche ihrer Tempi ganz anders bezeichnet haben, wenn ihnen die Möglichkeit eines raschern und dennoch deutlichen und präcisen Vortrags vorgeschwebt hätte. — Bekannt ist es, dass das vortreffliche Prager Conservatorium die Tempi der Allegro-Sätze in Mozart'schen Sinfonien weit schneller nahm (unter Webers Direktion), als man sie nach der Tradition und bisherigen Gewohnheit ausführte, und doch ward der geistige Inhalt in seinem Wesen nicht im Geringsten umgestaltet, Beweis genug von der Möglichkeit der Aenderung eines Tempo. Je bekannter übrigens das Tonstück, desto weniger schadet die Beschleunigung des Tempo, ja sie ist sogar in den Scherzi bei den Wiederholungen geboten; dasselbe möchte weniger bei einer aussergewöhnlichen Verzögerung der Fall sein.

Man nehme daher die Tempobezeichnungen älterer Autoren theils als nähere Bestimmung des Charakters, theils, was ja nicht zu übersehen, als einen Fingerzeig, der auf die Gränze der damaligen Ausführbarkeit hinwies. —

Wie schon erwähnt, ist Beethoven's Einfluss bei Vervollkommnung der Instrumentalmusik der eingreifendste

*) Es geht den Fremden anfangs bei uns eben so.

gewesen; man blieb dabei jedoch nicht stehen und die neueste Zeit schon hat auf die Darstellungsweise selbst seiner Schöpfungen Modificationen ausgeübt, die als wirkliche Fortschritte anzusehen sind. Wer zweifelt heut zu Tage noch, dass die jetzigen Aufführungen seiner Schöpfungen in Paris, Wien oder Berlin nicht über allen Vergleich gerundeter, vollendeter, überhaupt künstlerischer sich gestalten, als je während seines Lebens! Seine Sinfonien sollen in Paris namentlich, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, unübertrefflich gegeben werden und zwar unter der Leitung des verdienstvollen Habenek. Nun sagen aber jene Kenner, dass die Tempi in den schnellen Sätzen gewöhnlich um ein Nahmhaftes beschleunigter genommen würden, als in Wien, und dass Nuancirungen in dem Orchesterspiel statt fänden, wie man sie bis jetzt nicht für möglich hielt, wie sie deshalb nicht vom Componisten hätten vorgeschrieben werden können. Ein fernerer Beweis, dass die Tempoänderung keinen störenden Einfluss hervorbrachte, ja zu solch' einer Vollendung der Execution gewissermassen nöthig wurde.

Eine solche Freiheit ist noch mehr an ihrem Platze bei Solocompositionen, welche dem Künstler von Beruf ein freies Feld selbstständiger Darstellungsweise bieten. Eine solche, auf ein Individuum berechnet, wird durch das nicht gehemmt, was beim Zusammenwirken Vieler oft nicht zu erreichen ist. Die Schwierigkeit der Beethoven'schen Clavierwerke ist bekannt; dass selbe nicht eben, trotz der eigenthümlichen Technik, auf dieser beruhe, beweisen zur Genüge die mangelhaften Darstellungen vieler moderner Virtuosen, welche doch weit grössere technische Aufgaben zu lösen im Stande sind. Diese Fehlgriffe sind nicht eben dem übereilten Zeitmasse allein zuzuschreiben, sondern theils dem zu ausschliessenden Studium der Mittel und Fingereffecte, worüber der Zweck, den Geist der Composition richtig zu geben, verloren geht, theils der Versündigung an dem grossen Genius, der dazu erniedrigt wird, ein kleines Talent brilliren zu machen. Wäre übrigens

20 Ueber die Auffassung von Instrumentalcompositionen

Beethoven Zeuge des jetzigen Fortschrittes in der Clavier-Technik gewesen, gewiss hätte er diese nicht allein in den Kreis seiner Mittel gezogen, sondern auch manches Tempo schneller angedeutet, da der leidenschaftliche Charakter einzelner Stücke dieses wohl vertragen kann. Doch ist hier mehr die äussere Technik (man erlaube mir diesen Ausdruck) gemeint; Beethoven sollte, wie jedes Genie seiner Zeit, voraus, und begreifen die Eingeweihten immer mehr und nicht den Flug seiner Gedanken, so ist dieses mit seinen letzten Compositionen nicht im grossen Kreise der Fall, selbst in Wien nicht, wo er doch persönlich gewirkt. Zur bessern Verständniss eben dieser höchstschwierigen Schöpfungen fehlt noch immer grösstentheils jene durchgeistigte Mechanik, jenes vollendete Zusammenwirken, wodurch die poetische Idee des Componisten klar und rein hervorgezaubert wird.

Beethoven verlangt daher eine diesen Schöpfungen analoge, phantastische Darstellungsweise, kurz eine seiner würdige Auffassung. Halten wir uns bei diesem Punkte etwas auf. Was ist Auffassung? Geistiges Durchdringen eines Kunstwerkes? Was ist eine richtige musikalische Auffassung? das zur ästhetischen Idee gesteigerte Durchdringen eines Kunstwerkes, welche durch die analoge Darstellung verwirklicht wird. Diese wird nun zur wahren Kunstleistung, wenn der Geist und Charakter der Composition mit den Individualität des Vortragenden ein abgerundetes Ganze bildet. Eine solche Verbindung ist hierzu wesentlich erforderlich, sonst müsste eine Mozart'sche Sinfonie, von einer vortrefflichen Spielmaschine mittelst Walzen ausgeführt, ebenfalls eine Kunstleistung genannt werden.

Dass die Art der Auffassung verschieden sein kann, ist eben so natürlich, als der Eindruck verschieden ist, den eine Kunstschöpfung auf Kenner selbst macht. Dieses ist mit der Darstellung auch der Fall. Dass sie sogar im Interesse belebender Kritik verschieden sein soll, verlangt die alte Kunstregel, welche jeder Copie, sei sie noch so trefflich, den reellen Kunstwerth versagt. Hat sie nun dem

Tonstücke eine eigenthümliche, sogar neue Seite abgewonnen, wozu nicht selten eine freiere Behandlung des Tempo führen kann, so mag dies nur als eine Bereicherung angesehen werden, sobald die geistige Einheit mit technischer Vollendung ästhetisch verbunden erscheint.

In diesem Sinne soll auch der rationelle Lehrer dem anstehenden Kunstjünger von Beruf in der Entwicklung seiner Eigenthümlichkeit nicht störend entgegen wirken, und dieselbe höher halten, als äffische Nachahmung.

Und wahrlich, die musikalische Sprache ist nicht aus Hieroglyphen zusammengesetzt, zu denen z. B. bei Beethoven sich bloss in den Händen Einzelner der erläuternde Schlüssel vorfindet *). Deshalb ist ja die Instrumentalmusik die romantischste aller Künste, weil ihr Inhalt unbeschadet mehrfach gedeutet, gefühlt, aufgefasst und wiedergegeben werden kann.

Das Tempo nun, als der Pulsschlag des Tonstückes, wird nach dessen Inhalt und Gefühlswechsel sich eben so mannigfaltig gestalten.

Ist ferner bei phantastischen Compositionen nur ein Tempo das richtige? Und macht eine geringe Abweichung hiervon die Darstellung schon fehlerhaft? Gesetzt nun, wir gäben dieses (freilich nur für den Moment) zu, so müsste diese *Conditio sine qua non* dem Instincte jedes wahren Künstlers so zugänglich sein, dass an ein Vergreifen bei ihm nicht zu denken wäre. Auf Tradition kann daher bei Streitfällen über die Tempoauffassung nicht viel zu geben sein. Woher sollte man diese schöpfen bei alten, längst verstorbenen Meistern, deren Schule sogar schon verschollen ist.

Bei Beethoven namentlich dürfte die Tradition selbst im biographischen Interesse schwierig sein. Schon um

*) Herr Schindler möchte gerne das Recht sich anmassen, Diplome (wahrscheinlich gegen Pauschale und Rente) über Beethoven-Verständnis auszutheilen. Eckelhaft ist es, was er in dieser Beziehung über den berühmten Moscheles zu schreiben sich erlaubt.

92 Ueber die Auffassung von Instrumentalcompositionen

das Jahr 1810 harthörig, nicht lange darauf gänzlich taub *), war er seiner bittern Erfahrungen und Melancholie wegen schwer zugänglich und wenig mittheilend. Das frühzeitige Entsagen der Technik seines Instrumentes, so wie der geniale Wechsel seiner Vortragsweise, der natürlich auf das Tempo auch Einfluss hatte, machen es nun vollends unmöglich, mit mathematischer Genauigkeit aus der Erinnerung so vieler Jahre eine Tempobestimmung anzugeben, die sich als solche von ihm datirt. Kam es doch in dem bekannten Angriffe Schindler's gegen den verehrten Spohr an den Tag, dass dieser grosse Meister im Jahre 1818 unter Beethoven's Leitung bei der Sinfonie in *A* (um die es sich handelte) mitwirkte, folglich dieselbe genau kennen lernte. Ihm kam daher das Recht der Erinnerung eben so gut zu, als jedem Andern. In seinem Abfertigungsschreiben (vide Neue Leipz. Zeitschrift für Musik, Band 8, Pag. 180) entgegnet Spohr auf die Versicherung Schindler's, als hätte Beethoven in spätern Jahren, 1823, die Tempi's anders gewollt: „Dass Beethoven, der wegen „seiner langjährigen Taubheit leider seine Werke nicht „hören konnte, ja viele derselben niemals gehört hat, wohl „weniger wie jeder andere Componist berechtigt gewesen „sei, über das Tempo derselben in späteren Jahren anders „zu bestimmen, als es bei der ersten Conception geschehen „sei.“ Wäre zudem dieses Festhalten an der Tradition ein so wichtiger, ja unentbehrlicher Behelf zum Verständniss, warum haben denn die Mitwisser dieses Arcanum's so lange gezögert, ihre weltverbessernde Ansicht *a priori* mitzutheilen? Sie haben dann erst ihre Weisheit ausgekramt, wann es galt, eine bedeutende Kunstleistung zu verkleinern, oder (aufrichtig gestanden) sich selbst wichtig zu machen **), in welchem Falle die zum Behufe des Tadelns

*) Namentlich soll das Einstudiren und Dirigiren der „Schlacht von Vittoria“ während des letzten Congresses den letzten, aber leider nur zu wirksamen Impuls zur Taubheit gegeben haben.

**) Es ist wirklich widerlich, die Devotion vor Beethoven mit

angeführte Autorität Beethoven's als Parteimotiv erscheint und daher nicht den vollgültigen Beweis der Wahrheit in sich trägt. Andere ehrenwerthe Künstler, die nach hiesigen Aufführungen früherer Zeit die ursprünglichen Tempi Beethoven's eben so gut kennen, trifft dieser Vorwurf der Nichtmittheilung nicht; denn sie sind grösstentheils derselben Ansicht über diese Angelegenheit, als solche in diesen Zeilen umständlicher entwickelt ist *). Und fest bestehe ich auf meiner Behauptung, dass während 25 Jahren, in denen ich so vielen Beethoven'schen Orchester-, Quartett- und Clavier-Vorträgen aufmerksam und mit dem Ohre eines Musikers beigewohnt habe, wesentliche Tempi-Unterschiede vorkamen, ohne dass der Eindruck auf Publikum und Kenner geschwächt worden wäre. Diese meine Behauptung lässt sich nicht durch eine einfache Negation entkräften; denn habt Ihr damals das Tempo fixirt? notirt? und die Erinnerung! Deren Frische maasst Ihr euch an, und wollt sie einem Spohr verweigern? Und würden nicht auch die Vergleichenungen der Tempobestimmungen derjenigen,

eigener Anmassung gepaart zu sehen; letztere widerlegt erstere gänzlich; denn wenn man selbst Unerhebliches geleistet hat, soll man nicht immer von Lehrer — Schüler — Apostel etc. sprechen; solches blamirt ja den grossen Mann. Ein Famulus ist ja nicht immer ein Schüler.

- *) Habe ich mich auch streng über diese unberufenen Einmischungen in die Feinheiten der Kunst ausgesprochen, so erkenne ich mit bereitwilligem Vergnügen die Grösse der Verehrung und der Opfer, die namentlich Schindler für Beethoven an den Tag gelegt. Es war eine schwierige Aufgabe, das Misstrauen dieses grossen Mannes in Ergebung zu ertragen. Eben so begeistert schlossen sich an ihn der Violinist Krumbholz, Dr. Bertolini, Holz und nur noch wenige Andere. An diesen liegt und lag es, die biographischen Momente festzustellen und Irrthümer zu widerlegen. Dieses wird dem psychologischen Kunstforscher reiches Feld für seine Studien liefern. Doch für die ästhetische Anschauung dienen besser als Alles seine Werke; und gewiss werden sie am unbefangenensten von denen beurtheilt werden, die der Zeit des Schaffens entfernter stehen. Nur die Nachwelt urtheilt richtig. Dieses beweiset sich täglich.

94 Ueber die Auffassung von Instrumentalkompositionen

die sich als Autoritäten der Tradition ausgeben, manche bemerkenswerthe Unterschiede an den Tag fördern? Wer hätte denn dabei zuletzt Recht? Zu diesem allem kommt noch der wichtige Umstand, dass Beethoven die Bitte des Hrn. Mälzl, von dem Metronome in seinen Compositionen Gebrauch zu machen, aus dem Grunde anfangs unberücksichtigt liess, weil er diese Fesseln der freien Darstellung verschmähte *), und nur zu gut wusste, wie in seinen phantasiesprudelnden Schöpfungen, besonders für das Clavier, bloss kurze Momente streng-rhythmischer Festhaltung sich darbieten, und wie selbst sein eigener Vortrag (namentlich zur Zeit seiner Blüthe) von der jeweiligen Gemüthsstimmung abhängig war. Für dieses habe ich nun einen interessanten Beleg von Beethoven's eigener Hand aufgefunden. Herr Artaria (Chef der bekannten Kunsthandlung in Wien) ersuchte mich im Herbste 1844, seinen reichen Schatz von Manuscripten Beethoven's, der, beiläufig gesagt, der Bedeutendste ist, der bei einem Einzelnen vorzufinden, und auch mehre unbekanntere Werke von Beethoven enthält, zu ordnen **). Auf dem Autographe des Liedes „Nord oder Süd“ (auch unter dem Titel: „So oder so“) Op. 103, *F-dur*, steht von ihm deutlich zu lesen: „100 nach Mälzl, doch kann diess nur von den „ersten Taktten gelten, denn die Empfindung hat „auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in „diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken.“ Als fernern Beleg führe ich die gütigen Mittheilungen des Herrn C. Czerny, Ir. Excellenz der Frau Generalin Baronin von Erdmann und a. m. an, die mit Beethoven viel verkehrt

*) Warum ist die neunte Sinfonie nicht metronomisirt? Die Gründe, die hier deshalb circuliren, sollen eine zweimalige nachträgliche Mittheilung der Metronom'sgrade sein, die Beethoven an Schott übersandte, und welche unter sich nicht unwesentlich differirten, so dass bei diesem Zweifel es Hr. Schott unterliess, die Partitur damit auszustatten. Im 6. Bande der Cäcilia, Pag. 158, ist erst eine solche nachträglich angeführt.

**) Ich werde in Kurzem den Catalog davon veröffentlichen.

und mich einstimmig versicherten, wie Beethoven beinahe jedesmal anders seine eigenen Compositionen vortrug.

Sollte denn ferner die Darstellungsweise keines Fortschrittes fähig sein? Würde Beethoven selbst, wenn er noch lebte, die Erweiterung und Steigerung der Technik, den verbesserten Instrumentenbau und zumal die grössere Empfänglichkeit des Publikums unberücksichtigt lassen? Hat er in Vorahnung kommender Fortschritte nicht vielleicht absichtlich jenen Wortschwall anderer Bezeichnungen vermieden, der in neuen Compositionen oftmals belästigt? Wird etwa nach 100 Jahren, wo jede unmittelbare Tradition längst erloschen ist, Beethoven nicht gut und tadellos vorgetragen werden können? Müssen denn jetzt alle übrigen Orte, ausser Wien, oder sonst noch irgend einer Stadt, auf eine gelungene Aufführung seiner Compositionen verzichten, weil ihnen eine, wenn auch zweideutige, Tradition abgeht?

Wenn ich auch die Pietät ehren muss, mit welcher sein Andenken von Jedem gefeiert wird, der das Glück hatte, in seiner Nähe zu leben *), so erfordert es nicht minder die tiefe und keusche Verehrung der göttlichen Kunst selbst, unparteiisch und nicht mit geringschätzender Kritikelei differierende Auffassungen zu besprechen. Schwer ist es freilich, die Gewohnheit einer stereotypen Vortragsweise, die zur zweiten Natur werden kann, umzuändern, wo es selbst mit Gewinn für die Kunst geschehen könnte. (Hat doch die eingefleischte Angewöhnung an ältere Muster sich sogar Beethoven's unsterblichem Genie eine geraume Zeit wider-

*) Wenn anerkannt geistreiche musikalische Kritiker, Lehrer etc. mit einem Worte, Leute, die über Musik ein Wort mitzusprechen das Recht haben, einem grossen Zeitgenossen (vielleicht eben weil er gross ist) absichtlich oder aus Unkenntniss Unrecht thun, so mag man sie in der Folge dadurch bestrafen, dass man diese Blindheit so oft wie möglich als Warnung anführt. — Im Gegensatze mögen die ersten Bewunderer und Erkenner eines grossen Geistes immerhin sich etwas über die Maassen darauf zu Gute thun.

96 Ueber die Auffassung von Instrumentalcompositionen

setzt und erst die spätere Zeit die vollste Anerkennung gewährt.) Doch ist schon in Wien ein bedeutender Fortschritt geschehen, dass man die frühere verzerrte Manier im Vortage seiner Quartette, die oft in das Drollige ausgeartet, glücklicherweise jetzt abgelegt hat *).

Schätze ich auch die Metronombezeichnungen in den neuern Angaben Beethoven's als wahrscheinliche Belege von dem ursprünglich gedachten Tempo, so sind sie nur für angehende Künstler von eigentlichem Nutzen. Meister aber, im edleren Sinne des Wortes, mögen sich getrost an die Aufführung dieser Herrlichkeiten machen, ohne Besorgniss, nach genauem Studium eine Auffassung aus dem Grunde zu verfehlen, weil der Zufall es ihnen verweigert hat, zur selben Zeit und in derselben Stadt mit dem grossen Tonmeister Umgang gepflogen zu haben.

Das Lebenselement der wahren Kunst — ästhetische Freiheit der Auffassung und Darstellung — schirmt sie vor Verkanntwerden. Denn der ist nur ein ächter Künstler, welcher seine Weihe durch Emanation des göttlichen Funkens bekräftigt, der treu seiner Urquelle (dem Ewigen) sich durch selbstständiges von jeder Copie entferntes Schaffen ausspricht. Er soll wie die delphische Priesterin, diese Göttlichkeit in lyrischer Begeisterung ausströmen und damit jedes schon von Andern Geschaffene wieder neu beleben, dass daraus eben der Geist des Darzustellenden mit dem individuellen Kunstaussdrucke in schönster Harmonie erscheine.

Schliesslich bemerke ich noch, man möge meine Worte nicht so auslegen, als predigte ich Taktlosigkeit und unbegründete Willkühr; noch will ich wirklich verfehlte, vergriffene und leichtsinnige Leistungen durch Früheres etwa in Schutz genommen haben; denn über solche Stümpereien zu sprechen, ist wahrlich nicht der Mühe werth, auch ist

*) Die Tempi waren zwar richtig, allein weit wünschenswerther wäre es gewesen, dass man, statt über eingeschlichene Missbräuche, bloss über veränderte Tempi's sich zu beklagen gehabt hätte.

es selten das Tempo, welches solche Leistungen schlecht macht. Der Schüler also halte sich an den strengen Takt, der rhythmischen Bildung wegen — und an alle Vorschriften, mit oder ohne Tradition — an alle Mittheilungen von Autoritäten oder von solchen, die gerne als das gälten. — Dieses alles nehme er in sich auf; die Zeit wird in ihren Gährungsprocesse schon das Unnöthige, Unhaltbare entfernen. Meister aber sollen nicht Sklaven, sondern Herrn des Taktes sein.

(Nach dem Beethoven-Fest.)

Es wäre sehr wünschenswerth gewesen, bei dieser Gelegenheit, wo so viele ausgezeichnete und berühmte Musiker versammelt waren, einige Punkte, die oft zu heftigen Streitfragen Anlass gaben, in geordneten Versammlungen zu erörtern und deren endliche befriedigende Lösung herbeizuführen. Es waren so manche differirende Auffassungen im Wiedergeben Beethoven'scher Compositionen dabei repräsentirt: die Wiener, die Pariser und die Norddeutsche. Wie hätte eine Vergleichung der dabei obwaltenden Nuancen, natürlich auch des Tempo, so manches Interessante an's Tageslicht gefördert! Als Versuch einer Anregung nahm ich diese Zeilen mit — es kam zu keiner ruhigen Besprechung. Wie Schade, dass das, was ich Einzelner in Paris von Habenek erfuhr, und was ich von deutschen berühmten Dirigenten weiss, nicht Gemeingut geworden!

Mittlerweile spukt Herr Schindler wieder in den Journalen. Dieses Unwesen wird aber wohl noch lange dauern, da es keinem Sachkundigen einfallen kann, ihn zurecht zu weisen, oder auch nur überhaupt mit ihm sich wissenschaftlich einzulassen. Mag er also nach Belieben schreiben, und so oft ihm die Finger jucken *); ich werde ihm nie

*) In einer kleinen freien Reichsstadt fiel einst eine so gewaltige Menge von Schnee, dass der hochweise Magistrat, der sich selbst nicht gerne mit unbequemen Elementen einliess, die

95 Ueber d. Auffassung v. Instrumentalcompositionen etc.

antworten. Vielmehr drängt es mich, an so manche strengen Kritiker folgende Frage zu meiner Belehrung zu stellen: Woher kommt es, dass Ihr an dem Vortrage Beethoven'scher Werke Vieles auszusetzen hattet, die wir von Clara Wieck, Mad. Wartel, Fr. Bohrer, Moscheles, Liszt, Willmers, Evers, Bocklet und Dreyschock spielen hörten, ohne uns dagegen diejenigen Namen anzugeben, die Euch als Ideale des allein ächten Vortrags erschienen?

Jos. Fischhof,

Professor am Wiener Conservatorium der Musik.

Bürgerschaft zusammen trommelte, um die Fortschaffung des theils schon zu Schmutz gewordenen Schnees dem mindest Fordernden zu überlassen. Aber kein einziger der Bürger wollte oder mochte sich der Arbeit unterziehen, bis endlich der notorisch ärmste Mensch der Stadt die Reinigung deraelben vom Schnee unentgeltlich zu übernehmen sich erbot, wenn man ihm vorher versprechen wolle, den Schnee bis Pflugtag liegen zu lassen. *Fiat applicatio.*

Anmerkung des Setzers.