

## Musikalischer Theil.

Dieser Theil gehört seinem wesentlichen Inhalte nach eigentlich dem Historischen dieser Biographie an, das er auch ergänzt. Da jedoch durch dessen Einverleibung der Gang der Begebenheiten mehrmals bedeutend unterbrochen worden wäre, so fand ich es zweckmässiger, das Rein-Musikalische in einen besondern Theil zusammen zu fassen.

Der Verfasser.

**B**ereits im Jahre 1816 war es, als Beethoven auf 174 vielseitige Aufforderungen zu dem Entschlusse gebracht wurde, eine Herausgabe seiner sämtlichen Klavier-Sonaten zu veranstalten, wozu drei Gründe nothwendige und gerechte Veranlassung waren; *erstens: die, vielen jener Werke zum Grunde liegende, poetische Idee anzugeben, und darnach deren Auffassung zu erleichtern und den Vortrag zu bestimmen; zweitens: alle bis dorthin herausgegebenen Klavierwerke für die neue auf 6½ Octave ausgedehnte Claviatur der Instrumente einzurichten.*

*Der dritte Grund betraf die musikalische Declamation.*

In Bezug auf musikalische Declamation hatte Beethoven den bisher angenommenen Begriff dahin ausgedehnt, dass er behauptete: *„Gleichwie der Dichter seinen Monolog oder Dialog in einem bestimmt fortschreitenden Rhythmus führt, der Declamator aber dennoch zur sicheren Verständlichkeit des Sinnes Einschnitte und Ruhepunkte sogar an Stellen machen muss, wo der Dichter sie durch keine Interpunction anzeigen durfte; eben so ist diese Art zu declamiren in der Musik anwendbar, und modificirt sich nur nach der Zahl der Mitwirkenden bei einem Werke.“* —

Dieser Grundsatz sollte bei der neuen Herausgabe seiner Werke nach Maassgabe des Erfordernisses und Inhalts in Anwendung gebracht werden, und es ist für gewiss anzunehmen, dass Beethoven's musikalische Dichtungen dadurch eine neue Aera erlebt haben würden.

175

Ersteres, die poetische Idee anlangend, ist es notorisch, dass Beethoven sich nicht auf das Schreiben nach hergebrachten Formen beschränkte, sondern, dass er diese häufig umging, weil die Idee, durch die er sich anregen liess, eine andere Behandlung, oder richtiger, eine neue Einkleidung erforderte. Daher Mancher zu dem Ausspruch kam: die Sonaten Beethoven's sind lauter verkappte Opern. — Herr Ries führt in seinen Notizen S. 77 ebenfalls an: *„Beethoven dachte sich bei seinen Compositionen oft einen bestimmten Gegenstand“* — welches nur heissen soll:

**Beethoven liess sich durch die eine oder andere Idee des Dichters zur Composition anregen.**

**Genug um zu erkennen, welch unersetzlicher Verlust es für die musikalische Kunst, speziell für Beethovensche Musik ist, dass der grosse Meister nicht zur Ausführung dieses wichtigen Vorhabens gekommen. Was wäre z. B. die Pastoral-Sinphonie, ja selbst die Eroica ohne die Angabe einer solchen Idee? Wie erläutert ist dem Spieler und dem Hörer die einfache Angabe der Gefühle durch Worte ausgedrückt, welche Beethoven seiner Sonate Opus 81. („Les adieux, l'absence et le retour“) unterlegte?! \*)**

**Die Gründe, welche Beethoven von der Ausführung dieses Vorhabens 1816 zurückbrachten, waren erstens der eben begonnene Prozess mit seiner Schwä-**

---

\*) In ähnlicher Weise hat auch Clementi seine grosse Sonate Op. 50. No. 3., wozu er sich von der Geschichte der Dido anregen liess, charakterisirt, und durch die Ueberschrift „Didone abbandonata. Scena tragica.“ erläutert, überdies noch im Verfolg des Werkes die verschiedenen Sätze wie auch einzelne Momente daraus mit besonderer Ueberschrift verständlich gemacht. Es ist wahrlich unverzeihlich, dass dieses gigantische Werk, welches den inhaltreichsten Beethovenschen Sonaten an die Seite gesetzt werden muss, beinahe der ganzen klavierspielenden Welt unbekannt ist. Freilich, Clementi gehört auch schon zu den Veralteten nach dem Urtheile der modernen Musiker und Dilettanten!

Anbei bemerke ich, dass Beethoven unter allen Meistern, die für Klavier geschrieben haben, Clementi's Werke zum Studium für Eleven sowohl zur Bildung eines reinen Geschmacks als auch wahrhaft schönen Spieles obenan stellte. Er pflegte zu sagen: „wer Clementi gründlich durchstudirt, „hat zu gleicher Zeit Mozart und andere Autoren mitge- „lernt, aber umgekehrt ist dies ja nicht der Fall.“

gerin, und die daraus entstandene Gemüthsunruhe; zweitens die Unmöglichkeit sich mit der Musikhandlung Hofmeister in Leipzig, welche dieses Geschäft mit ihm entriren wollte, zu seiner Zufriedenheit zu verständigen. Der mit seinem in dieser Sache vertrauten Rathgeber Herrn A. Diabelli gepflogenen Correspondenz entnehme ich hier noch, dass die Herausgabe nach der Willensmeinung Beethoven's heftweise hätte geschehen sollen. In jedem Hefte sollten zwei ältere und eine neue Sonate enthalten seyn, für welch' letztere Beethoven durchschnittlich 40 Ducaten forderte. Dagegen wollte Herr Hofmeister den Componisten bogenweise mit einem Ducaten honoriren.

Auf meine einstmals an Beethoven gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem anderen Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, indem sich eine solche dem sinnigen Hörer gewissermaassen von selbst aufdringe? antwortete er: „Dass jene Zeit, in welcher er seine Sonaten „geschrieben \*), poetischer als jetzt (1823) gewesen; daher solche Andeutungen damals überflüssig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte damals „aus dem Largo der dritten Sonate in D, Op. 10.,

*Largo.*



\*) Bis auf wenige gehören alle der ersten und zweiten Periode an.

„den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen, ohne dass eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern musste, und Jedermann fand damals in den zwei Sonaten, Op. 14., den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt“ u. s. w. — Ein andermal bat ich ihn, mir den Schlüssel zu den beiden Sonaten Op. 57. (F-moll) und Op. 29. (D-moll) anzugeben. Er erwiderte: „Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm.“

Im Jahre 1823 wurde in Beethoven der Entschluss zur Herausgabe seiner sämtlichen Werke (also auch der Sinfonien) mächtiger als früher rege, denn der Anträge von Verlegern kamen beinahe aus allen Ländern, und alle mit günstigen Anerbietungen. Dass dieser Entschluss jetzt nicht zur Ausführung gekommen, daran war nur sein Bruder Johann Ursache, dem jene Anträge noch immer zu gering gewesen. Deshalb setzte er Beethoven die Idee in den Kopf, die Herausgabe selbst zu besorgen, ihm grossmächtige Summen Gewinnes, auf dem Papiere ausgerechnet, vorhaltend. Herr Andreas Streicher unterstützte nach besten Kräften diese Idee der Selbstherausgabe, nur differirte er in Etwas in der Berechnung des reinen Gewinnes. Die Akten eines Prozesses aus den früheren Jahrhunderten sind kaum so bündereich, als die zu Papier gebrachten Calculationen, Consultationen und Conclusionen über dieses

Herausgabe-Project liefern würden. Man vergass jedoch bei jenen Conferenzen und Beschlüssen die Hauptsache: dass man nämlich mit dem unschlüssigen Beethoven zu thun habe, der, sobald von Geschäften die Rede ist, heute weiss und morgen schwarz will, gegen dessen ausdrücklichen Willen oft manches gethan werden musste, weil es zu seinem Vortheile gewesen. Schon bei dem blossen Anblicke so grosser Summen (versteht sich immer nur auf dem Papier) ward er etwas befangen, träumte von einer andern Einrichtung des Lebens, von Wagen und Pferden, und wurde von diesem veränderten Glückszustand so sehr praeoccupirt, dass er sich schon für einen reichen Mann hielt, und deshalb gar nicht an's Handanlegen an dieses Riesenunternehmen kommen konnte. \*) Niemals waren ihm die Besuche seines, von ihm so genannten „Pseudo-Bruders“ so willkommen wie damals. Er fuhr mit ihm in dessen Equipage öfters spazieren, und duldete einmal sogar, dass die Familie jenes Bruders die Fahrt nach dem Prater mitmachen durfte; nach welcher Begebenheit man veranlasst werden musste, auch das Unglaublichste für glaublich zu halten, wenn man jene heterogenen Bestandtheile, den „Gutsbesitzer“ neben dem „Hirnbesitzer“ in einem Wagen beisammen gesehen. \*\*)

178

\*) Man muss es der heiligen Muse Dank wissen, dass eben in jener Zeit die Idee: Schiller's Lied „An die Freude“ mit einer grossen Instrumental-Musik zu verbinden, sich seiner bemächtigt hatte.

\*\*) Man erinnere sich hierbei der am Neujahrstag 1823 zwischen

Wer erkennt nicht aus diesem vorgespilten Lotteriespiel in dem grossen Beethoven den Knaben, wie ich ihn in der zweiten Periode S. 48 summarisch geschildert habe? — Reich oder doch wohlhabend seyn, in einer Equipage sitzen, nicht mehr durch Felder und Wiesen laufen, Ideen zu sammeln und komponiren zu müssen, um leben zu können, das riss ihn damals aus seinem hohen Kunsthimmel oft gewaltsam auf die Erde, und man sah die erhabene Poesie angesichts in gewöhnliche Prosa sich metamorphosiren. — Dank dem plumpen Verfahren aller seiner Rathgeber! Der auf welche Weise immer wohlhabend gemachte Beethoven hätte vielleicht bald alle Anzeichen zum Absterben für die Kunst bei gesundem Leibe gegeben; wenigstens würde er sich von nun an das Arbeiten sehr bequem gemacht haben, hatte er doch bis dahin schon so vieles Grosse der Welt übergeben.

Wie es im Leben aber nicht immer die Weisheit ist, die Hohes anregt, und aus dem Dunkel Licht hervorbringt; so verdankt die Kunstwelt vielleicht vieles gerade jener Verkehrtheit, mit der man bei diesem Herausgabe - Projekt der sämtlichen Werke mit Beethoven verfuhr. Um deutlicher zu seyn: nicht liess sich der Meister bei den Erörterungen jenes Projekts immer bei dem Materiellen aufhalten, dessen er durch unaufhörliches Ausmalen Al Fresco oft überdrüssig wurde; sondern sein grosser Geist schnellte auch oft-

179

---

Beethoven und seinem Bruder vorgefallenen Anekdote mit der Neujahrskarte.

mals die Waagschaale mit dem Materiellen hoch auf, und das Geistige wurde der Gegenstand, der seine Phantasie beschäftigte, und so zugleich die Anwesenden in Kenntniss setzte von dem, was er in Bezug auf Inhalt, Auffassung und Vortrag vieler seiner früheren Werke zu thun beabsichtige. Eine bloss scherzhafte Bemerkung des Dr. Bach bei einer jener Conferenzen, wo Beethoven erklärte, dass er gefunden, *wie mehrere Werke durchaus nicht die leiseste Aenderung zuliessen, er somit kein Recht zu deren zweiten Herausgabe besitze*, welches Recht jedoch nach Dr. Bachs Ansicht schon dadurch begründet wurde, wenn Beethoven das Tonstück anstatt mit dem Aufschlag mit dem Niederschlag, und so umgekehrt, beginnen lasse, ferner, wenn er schwarze Noten in weisse, und weisse in schwarze verändere; diese scherzhafte Bemerkung erregte in Beethoven allein schon tausend Ideen, und gab zu einer Explosion seiner Phantasie Anlass, durch die uns bald nachher der Hauptschlüssel zu vielen seiner grössten Werke kund wurde. \*)

Weil Beethoven meine Abneigung gegen alle Rechenexempel kannte, und selbe für ihn eben so gut

---

\*) Wer erinnert sich hierbei nicht mit einigem Nachdenken der von Herrn Ries in seinen Notizen S. 107 gemachten interessanten Mittheilung, als er von Beethoven die Weisung nach London erhielt: „Setzen Sie zu Anfang des Adagio (der Sonate Op. 106.) noch diese zwei Noten als ersten Takt hinzu“ — und des Erstaunens des Herrn Ries über die Wirkung jener zwei Noten? —



nur Hieroglyphen waren , so unterhielt er sich mit mir blos über das Geistige jener hochgewichtigen Frage: reich seyn oder nicht reich seyn? — und es wollte mich oftmals bedünken, als läse er in meiner Seele die Beantwortung, wie sie für ihn und die gesammte Kunstwelt am besten taue. Meines Theils war ich deshalb keinen Augenblick im Zweifel, doch wollte ich ihn aus seinem Traume nicht zu früh aufwecken, da ich wohl wusste, dass dies durch Andere bald geschehen würde. Was ich jedoch aus jenen Conversationen für Nutzen zog, war, *dass ich fleissig notirte, was Beethoven über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke äusserte.* Gleichzeitig kam mir gut zu Statten, dass ich damals am Josephstädter-Theater beschäftigt war, mehrere seiner Siphonien aufzuführen, deren jede er vorher mit mir zu Hause mehrmals durchging, mich auf Alles aufmerksam machend, das sich auf jene drei wesentlichen Dinge bezog, mich somit in das Innere dieser Orchester-Musik einführte, wie er dies bereits früher mit beinahe sämtlichen Klavier-Sonaten gethan; welches Glückes in solchem Maasse sich wohl kein Anderer rühmen kann.

Dieses geistige Besitzthum betrachtete ich seitdem wie das theuerste und unschätzbarste Vermächtniss meines unsterblichen Freundes und Lehrers, und es gewährte nicht nur mir, sondern noch manchem andern für Beethoven's tiefe Poesie Gleichgestimmten, den ich meiner Mittheilung werth hielt, tausend Freuden und Hochgenüsse, wie sie nichts

anderes mehr im Musikfache bieten kann, denn, wie schon früher gesagt, es ist die sämmtliche Kammermusik von Beethoven, darunter ganz besonders der grösste Theil seiner Klavier-Sonaten, die *eigentliche, unerschöpfliche Fundgrube der tiefsten musikalischen Poesie*, die in dieser Beziehung selbst seine anderen Werke übertreffen. Dass die Natur in Hervorbringung solcher Organismen so karg ist, die für dieses Höchste die rechte Empfänglichkeit besitzen, das ist Beethoven's Schuld nicht. Es bestätigt dies nur die Wahrheit des Satzes: „*Das Grosse ist nicht für Alle und Alle sind nicht für das Grosse.*“

Dass die Wahrheit dieses Satzes in unserem poesie-armen und nur dem Oberflächlichen sich hinneigenden Zeitalter eine weit grössere Ausdehnung findet, als in früheren Zeiträumen, wird wohl jeder unbefangene und vorurtheilsfreie Beobachter der modernen Erscheinungen im Kunstgebiete oft mit tiefer Betrübniß wahrgenommen haben. Noch vor 20 — 30 Jahren konnte ein grosses musikalisches Talent, wenn es das Glück hatte, unter die Hände eines wahrhaft gebildeten Lehrers zu kommen, leicht zu den höchsten Stufen der Ausbildung gelangen, da man die verführerischen und grösstentheils noch schlüpfrigen Wege des heutigen Musiktreibens, die die ausgezeichnetsten Talente irre führen, noch nicht zu fürchten hatte. Jene noch nicht ferne Zeit konnte der Ausbildung von Talenten förderlich seyn, wie jenes einer Gräfin Sidonie von Brunswick in Pesth, welcher der Leser sich aus der zweiten

Periode erinnern wird. Die Jetztzeit nennt mit Enthusiasmus den Namen Clara Wieck, der an vielseitiger Ausbildung wohl schwerlich eine Rivalin unter ihrem Geschlechte begegnen dürfte. Allein, das für die Oeffentlichkeit herangebildete Talent muss nothwendigerweise dem Zeitgeschmacke, wenn nicht gerade huldigen, doch nachgeben, und verliert damit (um mich so auszudrücken) seine künstlerische Unschuld, die — in diesem Sinne genommen — nur von Dilettanten bewahrt werden kann, deren Ausbildung allein von dem Ideale der reinen ungetrübten Wahrheit der Empfindung niemals weichen darf, indem ihr Wirken sich bloß auf einen kleinen Kreis sinniger Musikfreunde beschränken kann, den sie sich selbst wählen; dabei jedoch niemals aufhören bloß Dilettanten in der Kunst zu seyn, indem sie nicht aufhören, die Erfüllung der Pflichten im Auge zu behalten, die häusliche und andere Verhältnisse von ihnen fordern, die bei sorgfältiger Eintheilung der Zeit mit den Obliegenheiten jeden Standes sich leicht vereinbaren lassen. Nur unter diesen Bedingungen werden ihre über das Gewöhnliche weit sich erhebenden geistreichen Kunstleistungen des Beifalls und der Bewunderung aller wahrhaft Gebildeten sich erfreuen können. \*)

---

\*) Wie wichtig es sey, auf die möglichst sorgfältige Wahl eines Zuhörerkreises Bedacht zu nehmen, sobald gediegene Musik vorgetragen wird, wissen leider nur wenige. Durch eine solche Maassregel ehret man nicht sowohl die wahre Kunst, als auch die wirklich verständigen Zuhörer, von de-

21, 1842  
 Als ich im Jahre 1831 in No. 2. der von mir verfassten „Musikalischen Nachrichten“ (Beilage zur Wiener Theaterzeitung) über die A-dur Sinfonie sprach, äusserte ich damals schon beiläufig, dass Beethoven den Schlüssel zu mehreren seiner Instrumental-Werke in der Art geben wollte, wie er es bei der Pastoral-Sinfonie gethan. Der Eindruck jenes Artikels war, wie vorauszusehen, blos flüchtig anregend, ohne weitere Wirkung, wie Alles, was das Gewöhnliche überschreitet, sobald es das Gebiet des Idealen berührt. Seitdem sind wieder mehrere Jahre vergangen, ich bin so viel älter und weniger eitel geworden, dass es mir nun leichter wird zu sehen, wie man oft wohlgemeinte Worte, ja selbst positive Wahrheiten unter die Füsse wirft, wenn sie auch von hoher Autorität kommen. Diese wäre hier im Falle

---

nen das Talent Aufmunterung, von Unverständigen aber oft nur ungerechten Tadel zu gewärtigen hat, in welchem letzterem Falle das vorgetragene Werk jedesmal mit leiden muss. Liest man ja Homer, Dante, Ariosto, Klopstock und andere grosse Dichter auch nicht vor, ohne früher nach den Elementen zu forschen, aus denen der Zuhörerkreis besteht. — Nachahmungswerth hierauf bezüglich ist das Beispiel des Grafen Franz von Brunswick in Pesth. Zu seinen musikalischen Gesellschaften haben nur ihm bekannte sinnige Musikfreunde und Künstler Zutritt. Wem diese Eigenschaft mangelt, dem öffnet weder Stand noch Rang, noch selbst die nächste Verwandtschaft, den Eingang in seinen Kunsttempel. Eine solche Maassregel mit Consequenz durchzuführen, ist übrigens ein Leichtes, wenn man den wahren und eigentlichen Zweck der Tonkunst begriffen, und sie als einen, Geist und Gemüth erhebenden, Cultus behandelt, in den auch andere Empfängliche eingeweiht werden sollen.

nur Beethoven allein. Indessen hat man ja aus dem Verlaufe seiner Lebensgeschichte gesehen, wie und woher es kam, dass er sowohl an der Ausführung dieses, wie manch anderen wichtigen Vorhabens gehindert wurde. Wenn ich mir daher erlaube, hier Einiges mitzutheilen, was ich nach seinen mündlichen Aeusserungen über Inhalt, Auffassung und Vortrag seiner Werke notirte, oder was sein lebendiger Unterricht in mir zurückliess, so geschieht es in der gerechten Vermuthung, dass man das Mitgetheilte zunächst prüfen, dann erst beurtheilen werde. Dass man mich vielleicht der Anmassung beschuldigen werde, erwarte ich schon deshalb nicht, weil es doch sehr Vielen eine bekannte Sache geblieben, dass ich durch meine enge Verbindung mit Beethoven, und zwar in den wichtigsten Momenten seines Lebens, wirklich in den Besitz solcher Facta gekommen seyn müsse, und dass ich durch 13 Jahre, die bereits nach seinem Tode verflossen, noch immer nicht geeilt habe, etwa aus eiteler Ruhmbegier, Mittheilungen dieser Art zu machen. Und aufrichtig gestanden, so drückt mich dieses geistige Vermächtniss meines Freundes noch bis zu diesem Momente nicht, um nun etwas daraus mitzutheilen, geschähe dies nicht aus der festen Ueberzeugung, dass diese Mittheilungen eben jetzt zur rechten Zeit kommen dürften, wo die Beethovensche Klaviermusik gerade wegen ihres geistigen Inhaltes von dem Sinnlichen unserer Tage, wie auch von der auf's weiteste getriebenen Mechanik des modernen Klavierspiels verdrängt, ja beinahe ganz vergessen gemacht wurde; und seine Instrumental-

Musik ebenfalls eine Metamorphose erlitten, welche der Meister theils selbst veranlasst, theils auch der herrschende Zeitgeist, der sich ungescheut an allem Erhabenen versündigt und selbst das Heiligste zu profaniren nicht Anstand nimmt, herbeigeführt hat.

Letzteres, nämlich Beethoven's Antheil an der Metamorphose seiner Instrumental-Musik, besonders seiner Sinfonien, dürfte hier aus manchen Gründen zuerst anschaulich gemacht werden müssen. Er betrifft einzig und allein die *Metronomisirung jener Werke*.

Wer Matheson's „Vollkommenen Kapellmeister“ kennt, weiss, dass dieser musikalische Literator schon vor 100 Jahren gelehrt hat \*): *dass sich das Zeitmaass (Tempo) bei jedem grossen Werke stets nach dessen Besetzung im Orchester und Chor richte; daher, je grösser die Masse der Singenden und Spielenden, desto gemässiger das Tempo, nach dem einfachen Grundsatz: die Masse bewegt sich immer schwerfällig. Soll nun aber die Deutlichkeit beim Vortrage eines Musikstückes das erste und nothwendigste Postulat seyn, so versteht es sich von selbst, dass die Vorzeichnung des Tempo nur bedingungsweise zu nehmen sey, und dass folglich ein Allegro vivace mit einem Orchester von 120 Spielenden sich schon bedeutend modificire, wenn dasselbe Allegro vivace von dem Componisten ursprüng-*

183

---

\*) Matheson's „Vollkommener Kapellmeister“ erschien 1739 in Hamburg.

lich nur für sechszig metronomisch berechnet wurde. Was hier gleichsam Bedingung des zu erhaltenen Effects ist, hört auf dort es zu seyn, indem dieser durch die verdoppelte Kraft schon a priori gesichert ist, wenn überhaupt eine ruhigere Bewegung der Masse ihn sichern hilft.

Wie selten dieser Grundsatz, ein Orchester zu leiten, von den Dirigenten gekannt ist, kann man leider nur zu oft sehen, selbst bei solchen, die als Autoritäten im Directions - Fache gelten. So habe ich diese Ignoranz ebenfalls nur zu oft beim Vortrage Beethovenscher Werke bemerken müssen; *daher auch immer die Wirkung wie die Ursache*. Der Vortrag, aller Besonnenheit und Klarheit ermangelnd, war nur mehr ein tolles Abjagen jener unsterblichen Werke. In diesem Verfahren liegt natürlich die offenbarste Unkenntniss des erhabenen Geistes jener Dichtungen, aber auch zugleich die Ursache ihrer Profanation; — folglich ihre frühzeitige Abnutzung, denn mit Gewalt wird auf diese Weise die Würde und der tiefbedeutende Ernst aus manchem Satze vertrieben, sobald dessen breiter Rhythmus durch eine zu schnelle Bewegung in einen Tanz - Rhythmus umgewandelt wird, und der Instrumenten - Lärm ferner noch alles Edle aus dem Werke verbannt. Hierin liegt der Hauptgrund dieser Metamorphose, welche die erhabenste Poesie in ordinaire Prosa umzuwandeln im Stande ist, und dies oft noch im Schweisse des Angesichts der Spielenden. Wie wäre es daher wohl möglich, dass bei solchen Missgriffen selbst der auf-

184 merksamste Zuhörer noch ernst gestimmt bliebe, und für die Erhabenheit der Idee empfänglich gemacht würde? \*)

Beethoven hat diese Umwandlung an seinen Werken noch erlebt, und sie selbst gesehen, als er einst der Aufführung seiner A-dur Sinfonie von dem Orchester des grossen Musik - Vereins in Wien beiwohnte, wobei besonders der zweite Satz „Allegretto“ durch das dabei genommene zu schnelle Zeitmaass seinen Aerger erregte. Doch hat es sich bei näherer Untersuchung ergeben, dass der Dirigent das jenem Satze vorgesezte metronomische Zeichen beobachtet, aber auf Matheson's Lehre keine Rücksicht genommen habe. In meinem hier oben erwähnten Artikel über diese Sinfonie zeigte ich jenes Factum mit folgenden Worten an: „Bei einer der Aufführungen dieser Sinfonie in den letzten Lebensjahren Beethoven's bemerkte dieser mit Unwillen, dass dieser Satz (Allegretto) ungemein rasch genommen, daher dessen Charakter ganz zerstört wurde. Er glaubte dem Vergreifen dieses Tempo dadurch abzuhelpen, wenn

---

\*) Anbei dürfte es interessant zu hören seyn, wie es Mozart mit der Aufführung seiner Werke erging. Wir lesen es S. 527 in seiner Biographie, herausgegeben von Herrn von Nissen und Mozart's Wittwe. „Ueber Nichts klagte Mozart heftiger, als über „Verhuzung“ seiner Compositionen, hauptsächlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit des Tempo. „Da glauben sie, hierdurch soll es feurig werden; ja, wenn's Feuer nicht in der Composition steckt, so wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hinein gebracht.“ (Mozart's eigene Worte.)



„er es in Zukunft mit „Andante quasi Allegretto“  
 „bezeichne, mit Beifügung des Metronoms  $\text{♩} = 80$ ,  
 „wie ich es in seinem Notaten-Buche angezeigt be-  
 „sitze.“ —

Es fehlte überhaupt nicht an Klagen über Vergrei-  
 fung der Tempi bei den Concerten des grossen Mu-  
 sikvereins, zumal die oberste Leitung stets in Hän-  
 den von Dilettanten sich befand, die so grosse Mas-  
 sen zu leiten und zu beherrschen ungeübt waren.  
 Diese Klagen brachten Beethoven eines Tages zu der  
 höchstwichtigen Aeusserung: *er habe seine Sinfo-  
 nien für kein so grosses Orchester geschrieben, als  
 der Wiener Musikverein gewöhnlich aufstellt \*)*,  
*weil er überhaupt keine Lärmmusik geschrieben ha-  
 ben wolle. Er verlange für seine Instrumentalwerke  
 nur ein Orchester von ungefähr sechszig guten Mu-  
 sikern, indem er überzeugt sey, dass nur diese Zahl  
 die schnell wechselnden Schattirungen im Vortrage  
 richtig geben könne, mithin der Charakter jedes  
 Satzes sammt seinem poetischen Inhalte nicht ver-  
 letzt werde. Wenn ich zur Begründung dieser Aeus-  
 serung anführe, dass Beethoven nur allein für eine  
 gelungene Aufführung seiner Werke in seinem  
 Geiste bei den Concerts spirituels besorgt war, de-  
 ren Orchester ungefähr die von ihm verlangte Zahl  
 enthielt, und jene von dem grossen Musikverein fast*

185

\*) Die Lokalität des grossen kaiserl. Redouten-Saales, in wel-  
 chen die Concerte des Musikvereins statt haben, bedingt  
 ein so stark besetztes Orchester.

ganz unbeachtet liess, so möge dieses das Nachdenken über seine Aeusserung erleichtern. Und hat er die Doppelzahl schon missbilligt, was würde er nun erst zu der drei- und vierfachen Zahl bei unsern modernen Musikfesten sagen, wo er noch hier und da gewahren müsste, dass seine Sinfonien und Ouverturen überdies noch mit einem Ripien-Orchester, wie es nur bei Oratorien zulässig ist, aufgeführt werden, somit der Lärm erst vervollständigt wird? Sogar Herr Ries hat diese Sinfonien auf den Niederrheinischen Musikfesten mit einem Ripien-Orchester aufgeführt, wovon ich mich einstmals selbst überzeugt habe. Dabei würde Beethoven wohl ausgerufen haben: Mein lieber Schüler, wie wenig verstehst du mich! — Nur einige wenige Sätze aus Beethoven's Sinfonien, als z. B. der letzte von der C-moll, der letzte von der A-dur und der letzte Satz von der neunten Sinfonie eignen sich für ein Orchester, worin die Zahl sechszig verdreifacht oder vervierfacht werden könnte.

186

Die selbst gemachte Bemerkung und die von vielen Orten eingelaufenen Berichte über, in Folge des unrichtigen Ergreifens der Tempi, misslungene Auführungen seiner Sinfonien, veranlassten Beethoven im Winter von 1825 auf 26 in meinem Beiseyn dem Uebel nachzuspüren, und es ergab sich, dass er viele der metronomischen Bezeichnungen in den gedruckten Partituren unrichtig, zu viel übereilt fand, ja viele davon für nicht von ihm herrührend erkennen wollte. Hier kommt zu bemerken, dass die

Sinphonien von No. 1. bis inclus. No. 6. vor Erfindung des Mälzel'schen Metronoms veröffentlicht wurden, und nur die Beisetzung des Metronoms zu den Partituren der siebenten und neunten Sinphonie rührt sicher und gewiss von Beethoven her. Ob er auch die achte Sinphonie (wovon die Partitur erst vor kurzem erschienen) selbst metronomisirte, ist mir nicht gewiss bekannt. Ich erinnere mich nicht, ihn darüber sprechen gehört zu haben, obwohl über das Werk selbst mancherlei zwischen uns verhandelt wurde.

(Eben so verhält es sich auch mit seinen Sonaten. Nur die nach Erfindung des M. Metronoms gedruckten haben den Beisatz des Metronoms von Beethoven's eigener Hand. Deren sind kaum fünf, als Op. 106, 109, 110 und 111. Die Metronomisirungen der anderen Sonaten in den vielerlei Ausgaben zeigen, dass Jenen, von denen sie herrühren, der Geist der Beethovenschen Muse eben so fremd geblieben, wie uns Erdbewohnern fremd ist, was im Mond oder im Saturn vorgeht. Und haben selbst Klavier-Virtuosen vom ersten Rang sich erlaubt, sich als Interprets oder Gesetzgeber in Beethoven's Musik aufzuwerfen, (denn ist das metronomische Zeichen nicht gleich einem angeführten Paragraph des Gesetzbuches zu betrachten, der um einen gewissen Rechtsfall zu beurtheilen voran gestellt wird; der Metronom, um mittelst der diktirten Bewegung der sicheren Auffassung eines Tonstückes zu Hülfe zu kommen? und führt eine richtig angegebene Bewegung den sinnigen Musiker

187

nicht auf den sicheren Weg in den Geist eines Tonstückes einzudringen, während eine unrichtige Bewegung ihn weit vom Weg abführt?) haben — sage ich — selbst Klavier-Virtuosen ersten Ranges sich erlaubt, Beethovensche Musik zu metronomisiren, so muss man diese Herren vorab bedauern, allen Verehrern des grossen Meisters aber laut zurufen: lasst euch von keinem Virtuosen, der sein Lebelang nur bemüht gewesen, schwere Passagen zu üben, um die Mechanik der Finger auszubilden, Sonaten von Beethoven vorspielen, die nicht gerade auf Bravour berechnet sind (deren Gottlob nur sehr wenige sind), um euch daran ein Muster im Vortrage und in der Auffassung zu nehmen. Wahrsprach Beethoven, wenn er sagte: dass mit der Geläufigkeit der Finger jenen Herren gewöhnlich auch aller Verstand und Empfindung davon laufe. Was macht ein solcher Bravour-Spieler mit den tiefempfundenen und einfachen Melodien Beethoven's? das, was z. B. Herr Liszt mit vielen von F. Schubert's Liedern gethan; was Paganini mit der einfach grossen Cantilene der Rhode'schen Concerte gethan, was Rubini mit Beethoven's Adelaide gethan. Erkennet ihr noch in dieser heillosen Verbrämung und Verzerrung das Original, und nennet ihr das gut, schön und recht? heisst das nicht die Wahrheit auf das empfindlichste verletzen? —

Um nur ein Beispiel solcher Versündigung an Beethoven's Muse mittelst Metronomisirung durch Virtuosen-Hand zu geben, setze ich das metrono-

mische Zeichen von zwei Sonaten (Op. 27.) der allerneuesten Wiener- und Londoner Ausgaben hier an, bei deren Anblicke man die Hände falten, bei'm Anhören aber dieser Sonaten nach jener met. Bezeichnung man versucht wäre, alle Klavier-Virtuosen in den Bann zu legen, wozu es ausser diesem noch viele andere Ursachen gibt; denn sind sie es nicht, die dem Geschmacke an wahrhaft guter und klassischer Musik in letzter Zeit durch ihren romantischen und nicht romantischen Firlefanz jene unheilvolle Richtung gegeben, die bald alle gute Musik einem sichern Siechthum entgegen führen wird, wenn dieses nicht schon eingetreten ist? ist ihr Handwerk (nicht mehr Kunst) nicht einzig und allein dahin gerichtet: blos der Menge zu gefallen, und deshalb tief zu ihr sich herabzulassen? existirt wohl seit Hummel's Tode ausser F. Mendelssohn - Bartholdy noch ein Klavier-Virtuose (um nur von Deutschen zu reden), der, selbst hochstehend, sich das ehrenvolle Ziel stecke, seine Zuhörer fortan zu sich zu erheben, welche Anforderung die Kunst an alle ihre Geweihten macht, gleich viel, ob Künstler oder Dilettant? Es wäre doch wahrlich zu betrübt, wenn Schiller's bedeutungsvolle, durch die Kunstgeschichte bestätigten Worte: „So oft die Kunst fiel, ist sie nur durch „die Künstler gefallen“ sich nun wieder in vollem Maasse bewahrheiten sollten!

**Die Sonate in Cis-moll Op. 27. No. 1. (Mond-  
schein-Sonate)**

erschien in der neuesten Wiener Ausgabe bei T. Haslinger folgendermaassen metronomisirt:

- I. Adagio  $\text{♩} = 60$ . II. Allegretto  $\text{♩} = 84$ .  
III. Presto agitato  $\text{♩} = 92$ .

In der Londoner Ausgabe sämmtlicher Klavierwerke Beethoven's, herausgegeben von J. Moscheles, — (Braunschweig bei Spehr) erscheint dieselbe Sonate mit diesem Metronom:

- I. Adagio  $\text{♩} = 60$ . II. Allegretto  $\text{♩} = 76$ .  
III. Presto agitato  $\text{♩} = 92$ .

**Sonate in Es dur Op. 27. No. 2.**

In der Wiener Ausgabe:

- I. Andante  $\text{♩} = 72$ . II. Allegro  $\frac{6}{8} \text{♩} = 116$ .  
III. Allegro molto vivace  $\frac{3}{4} \text{♩} = 138$ . IV.  
Adagio  $\text{♩} = 69$ . V. Finale. Allegro vivace  
 $\text{♩} = 160$ .

In der Londoner Ausgabe:

- I. Andante  $\text{♩} = 69$ . II. Allegro  $\frac{6}{8} \text{♩} = 104$ .  
III. Allegro molto viv.  $\frac{3}{4} \text{♩} = 126$ . IV.  
Adagio  $\text{♩} = 76$ . V. Finale. Allegro viv.  $\text{♩} = 132$ .

Welch Babel von Verirrung der Gefühle und Verwirrung in dem Begriffe jenes heiligen Vermächtnisses des unsterblichen Beethoven an die späte Nachwelt! und so geht es durch alle Werke in jenen neuen Ausgaben fort. (In beiden weicht auch bei Op. 27. Titel und Dedication ab, wie selbe von

Beethoven in der Original-Ausgabe besonders bei No. 1. angegeben sind: „Sonata quasi Fantasia dedicata alla Madamigella Contessa Giulietta di Guicciardi.) Wer wird nicht mit tiefem Leid fühlen, dass ein solches Verfahren zunächst zur Profanierung jener Werke führt und Virtuosen-Kunststücke daraus gemacht werden? — Doch gestehe ich gerne, dass sich einige Tempo-Bezeichnungen in der Londoner Ausgabe doch etwas mehr der Wahrheit nähern, als in der Wiener.

Von nun an kann aber Niemand mehr eine Beethovensche Sonate spielen, der nicht zuvor alle Finger- und Hände-verrenkenden Études der modernsten Virtuosen jahrelang geübt hat; denn was wird heutzutage aus einem einfachen „Allegro“, wie es sich Mozart und Beethoven gedacht? — nichts mehr als ein Presto; und so stufenweise weiter. Aber ganz recht; man muss auf diese Weise jene bereits veralteten Grossmeister unserm Geschmacke näher bringen!

Es ist die Zeit noch gar nicht ferne, wo ein fleissiges Ueben der Aloys Schmidt'schen und nachher der John Cramer'schen Études jedem geistbegabten Klavierspieler den Zugang zu den schwersten Werken Beethoven's eröffnet hat, und wollte er noch mehr mechanische Fertigkeit erlangen, um noch mehr sichere Bahn zu haben, so setzte er sich an die Études von Hummel oder Moscheles oder Kalkbrenner. Wozu nutzen aber diese heute noch? nicht um die ersten drei Sonaten von Beethoven

nach der neuesten Mode vortragen zu können. „Wo  
 „bleibt aber Gefühl und Empfindung, die doch Raum  
 „haben wollen um sich auszudrücken, zu welchem  
 „Zwecke der Ton an gewissen Stellen auch singen  
 „und öfters sogar verklingen soll?“ — Was Gefühl,  
 was Empfindung, was Raum! Man spiele nur die  
 Beethovenschen Klavierwerke mit jener neuesten Me-  
 tronomisierung, und man wird sich überzeugen, dass  
 Gefühl und Empfindung, und wie das andere noch  
 alles heisst, nicht mehr Raum brauchen, als ihnen  
 die schnellste Fingerfertigkeit dort übrig lässt, die  
 selbst den Vortrag des Adagio nicht mehr aus-  
 schliesst.

Was ist bei solchem Stand der Dinge Besseres  
 zu rathen, als: hütet euch vor allen Metronomisi-  
 rungen, von wem sie immer herrühren mögen, wei-  
 chet ihnen gleich verführerischen Irrlichtern aus,  
 geht mit bestem Willen und gehörigen Vorkennt-  
 nissen an's Werk, und dehnet den hier weiter un-  
 ten angeführten Ausspruch Beethoven's: „Gar kein  
 Metronom!“ u. s. w. auf seine sämtlichen Werke  
 aus; damit gelanget ihr sicher an das gewünschte  
 Ziel, ohne eure eigenen Gefühle zu verläugnen  
 und sie fremden nachzustellen! —)

191

Es ergab sich ferner bei jenen von Beethoven an-  
 gestellten metronomischen Nachforschungen, dass die  
 Metronome selbst unter einander nicht genau überein-  
 stimmten, welcher Uebelstand durch deren schran-  
 kenlose Nachmachung seitdem nur vermehrt wurde.  
 Er überzeugte sich, dass z. B. der vierte Satz der



C-moll Sinfonie mit der metronomischen Bezeichnung  $\text{♩} = 84$ , im hohen Grade übereilt, alle Würde und Erhabenheit verliere; dass der vierte Satz der B-dur Sinfonie „Allegro ma non tanto“ mit der metronomischen Bezeichnung, die mit der Bedeutung der italienischen Worte im grellsten Widerspruch steht, nur ein „Pêle-mêle“ geben könne, weil die Streichinstrumente die fortlaufenden sechszehnteiligen Figuren in solcher Rapidität nicht klar und deutlich zu Gehör zu bringen im Stande sind u. s. w. Er sah nun die Nothwendigkeit ein, eine andere Metronomisirung sorgfältigst auszuarbeiten, die namentlich in den meisten Allegro-Sätzen ein gemässigeres Zeitmaass angeben sollte. Jedoch überhäufte Arbeit und die verschiedenen widrigen Schicksalsschläge, die man aus seiner Lebensgeschichte schon kennt, hielten ihn auch von dieser wichtigen Maassregel ab. Dazu kam noch, dass er sich jedesmal nur ungern an dieses „Geschäft“ machte, wie er das Metronomisiren nannte. Die meisten Verleger seiner letzten Werke werden wissen, wie sie die metron. Bezeichnung von ihm immer zuletzt, und dieses häufig erst nach mehreren Executions-Schreiben erhalten konnten. Dieselbe Bestätigung geht auch aus seinen Briefen vom 16. und 30. April 1819 an Herrn Ries nach London deutlich hervor. \*) Noch mehr, wenn Beethoven ein und das-

---

\*) „Die Tempo's nach Mälzel's Metronom bei der Sonate erhalten Sie mit nächster Post“, sagt Beethoven dort in dem Briefe vom 30. April. Warum denn nicht gleich mit dem Manuscript? — Es galt ein mechanisches Geschäft, und dazu war Beethoven den 30. April nicht aufgelegt, und am nächsten Posttage sicherlich auch noch nicht.

selbe Werk zweimal metronomisirte, so waren die Tempi jedesmal anders bezeichnet. Am auffallendsten that er das mit der neunten Sinfonie, die er einmal für den Verleger, und nach Monaten wieder für die philharmonische Gesellschaft in London metronomisch bezeichnete. \*) Alle Tempi waren anders, theils langsamer, theils geschwinder, und als ich zufällig die erstgemachte Bezeichnung für die Herren Schott fand und sie ihm vorlegte, da wurde er unwillig und sagte: „*Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, der braucht ihn nicht, und wer das nicht hat, dem nützt er doch nichts, der läuft doch mit dem ganzen Orchester davon.*“ Eine Wahrheit, bestätigt durch unzählige Erfahrungen! Möchte sie nur jeder Dirigent erkennen, und wenn er noch dazu des alten Matheson's Lehre befolgt, so werden die Werke Beethoven's, wie aller grossen Meister, niemals in's Gemeine herabgezogen werden, und man wird sohin auch zugleich für ihre Reinheit und Unvergänglichkeit gesorgt haben, was unser Aller Pflicht ist.

Mit wahrer Freude habe ich in dieser Beziehung vernommen, in welchem besonnenem und gemässigtem Zeitmaass Herr Direktor Habeneck die Beethovenschen Werke in den Concerten des Conservatoire zu Paris vortragen lässt. Beethoven hörte bei

---

\*) Man erinnert sich aus der dritten Periode, dass Beethoven seinem Briefe vom 18. März 1827 an Moscheles diese Metronomisirung beigelegt hat, während die neunte Sinfonie, zu der sie gehörte, schon lange in London war.

seinen Lebzeiten immer das Gegentheil von dorthier, von Quadrillen und Tänzen, denen seine Musik gleich kommen solle. Mochte aber doch gleichwohl dort wie in Deutschland die Ursache an der unrichtigen Metronomisirung gelegen haben, an die man sich mit Ehrfurcht festhielt, bis der rechte Mann in der Person des Herrn Habeneck kam, das Grundübel erkannte, und von da an das Rossinische „Efetto! Efetto!“ nicht mehr mit der Würde und Grösse Beethovenscher Poesien als identisch lehrte.

Möchte doch die himmlische Muse unter den französischen Tonkünstlern nur bald auch einige wenige erstehen lassen, die frei von den Banden der herrschenden Mode und fern von Egoismus, mit reinem Gemüthe und tiefpoetischem Blicke Beethoven's Klaviermusik erfassen, und diesen ewigen, heiligen Born den von der Muse Geweihten eröffnen. Was der geniale Herr Franz Liszt Rühmenswerthes hierin bis nun unter den französischen Künstlern geleistet, und wie tief er in den Geist Beethoven's eingedrungen, ist bekannt. Allein die Kräfte eines Einzigen reichen nicht aus, um diese ewigen Wahrheiten weit um sich her zu verbreiten. Bisher ist diese Quelle den allermeisten französischen Künstlern noch ganz unbekannt, wie ich mich oft zu überzeugen Gelegenheit hatte, und davon trägt nichts so viel die Schuld, als der bis zum Nonsens ausgebildete Mechanismus des Klavierspiels, von welchem Beethoven schon vor Jahren

mit Recht fürchtete, *er werde alle Wahrheit der Empfindung aus der Musik verbannen*, wie man aus seinem Briefe vom 16. Juli 1823 an Herrn Ries, wo er von gewissen „Allègri di bravura“ spricht, „die den Mechanismus gar zu sehr befördern, daher er ihr Freund nicht sey“, deutlich ersieht. Was die französischen (und mit ihnen wohl auch die meisten deutschen Klavierspieler) in Beethovenscher Klaviermusik bis jetzt gethan, beschränkt sich blos auf solche Werke, die dem Mechanismus allein Raum geben sich zu zeigen. Das sind aber gerade jene, die wohl ein Uebermaas von Phantasie enthalten, an Geist und poetischem Werthe jedoch der Mehrzahl seiner Klavierwerke nachstehen, welche letztere auch weit schwerer zu fassen und vorzutragen sind, als die einen höheren Grad von Fingerfertigkeit erfordernden. Das Paraded Pferd aller Klavierspieler mit geläufigen Fingern, die Sonate Op. 57., ist es unter den Sonaten, ohne Begleitung, welche die Opus-Zahl 30. überschreiten, fast nur allein, an der sie ihren Muth abkühlen, und ich spreche nur aus vieler Ueberzeugung, wenn ich behaupte, dass unter hundert Klavierspielern, deren Sinn blos an dem Modetand hängt, kaum zwei zu finden sind, denen ausser jenem Opus 57. noch ein anderes bekannt ist. Von den Sonaten von Op. 2 bis incl. 30. sind es aber auch nur einige wenige, die sich der Ehre rühmen können, von der fashionablen Legion der Klavierspielenden gekannt zu seyn. Die Götzen dieser Legion gehören nicht den Unsterblichen an, und stehen, wenn wir ihre Er-

zeugnisse vom Standpunkte der Kunst, nicht der Künstelei betrachten, ziemlich auf gleicher Höhe mit jenen Tageshelden, die die Füße der Menge in Bewegung zu setzen verstehen.

Der Grund dieser geringen Bekanntschaft mit den Beethovenschen Sonaten ist (auf deutschem Boden) wohl kein anderer, als weil die Lehrer diese Werke ihren Eleven gewöhnlich viel zu früh vorlegen. Sie vergessen, dass die höchste Poesie eine bedeutende Summe von Kenntnissen und Erfahrungen, wie nicht minder einen gewissen Grad von *Reifheit des inneren Menschen* voraussetzt, ohne welchen alle Mühe, mit Gewalt zu ihrem Verständniss zu gelangen, vergebens bleibt, und nur Widerwillen erzeugt. Das Studium der Beethovenschen Musik soll erst bei weit vorgerückter Bildung (mit der jedoch wissenschaftliche Bildung und eine möglichst feine Erziehung Hand in Hand gehen müssen, letztere vielmehr längst vorausgegangen seyn soll), ernstlich begonnen werden; ausser diesem wird sie bei Jenen, die wenig Empfänglichkeit für musikalische Poesie besitzen, nur ermattend wirken. *Aus tiefem Gemüthe entsprungen, ist sie auch nur für tiefe Gemüther fasslich und von Nutzen.*

Und nun zu den Sonaten.

Beschränken sich die gegebenen Andeutungen über Inhalt und Vortrag nur auf wenige dieser Werke, so mögen sie einstweilen doch genügen. Dem

sinnigen Musikfreunde dürften sie jedenfalls Stoff zum Nachdenken geben, um nicht nur diese Werke deutlicher zu durchschauen, sondern zugleich mit diesem Schlüssel sich den Zugang zu mehreren anderen Werken jener Gattung zu verschaffen, die dieselben Seelenzustände enthalten.

195

Eines der inhaltreichsten und leider wenigst gekannten Werke ist Op. 14., zwei Sonaten, die erste in E-dur, die andere in G-dur. Beide diese Sonaten haben einen Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte zum Inhalt. In der zweiten Sonate ist dieser Dialog wie seine Bedeutung prägnanter ausgedrückt, und die Opposition der beiden eingeführten Hauptstimmen (Principe) fühlbarer noch als in der ersten Sonate. Beethoven nannte diese beiden Principe das „bittende und das widerstrebende.“

Gleich die Gegenbewegung in den ersten Takten zeigt die Opposition beider an:

*Allegro.*

ligato

Mit einem sanft beschwichtigenden Uebergang vom Ernst zu einem zarteren Gefühle tritt im 8ten Takte das bittende Princip allein auf:

fleht und schmeichelt so fort bis zum Mittelsatz in D-dur., wo beide Principe wieder einander gegenüber treten, aber nicht mehr mit dem Ernste als sie begonnen. Das widerstrebende wird schon anschmeiegend und lässt Ersteres ungestört die begonnene Phrase (Passage) beendigen.

In der folgenden Phrase:

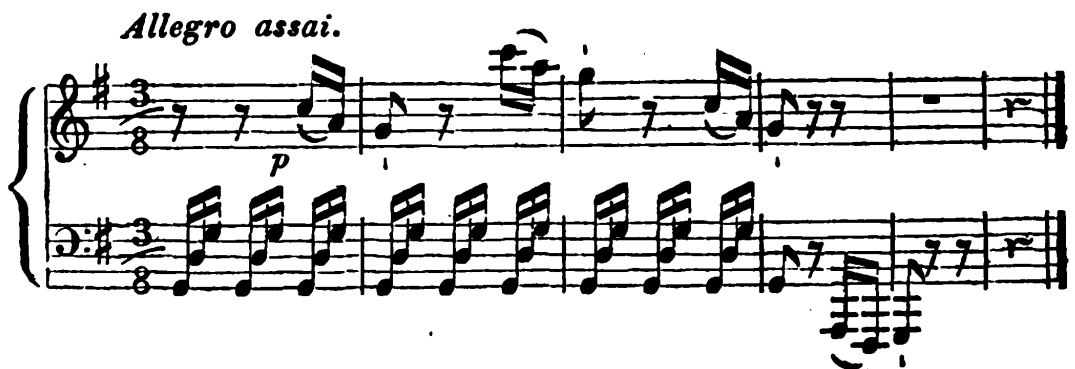
nähern sich beide, und das gegenseitige Einverständnis wird bei der gleich darauf erfolgenden Cadenz auf der Dominante schon fühlbar.

Im zweiten Theile tritt wieder die Opposition in der Moll-Tonart der Tonica ein, und das widerstrebende Princip wird in der in As-dur beginnenden Phrase besonders vorlaut. Nach dem darauf folgenden Ruhepunkte auf dem Dominant-Accorde von Es beginnt der Kampf auf's neue, und erst in der beruhigenden Phrase:

197



scheint sich eine Uebereinstimmung zwischen Beiden vorbereiten zu wollen, denn Beide wiederholen mehrmals dieselbe Idee, die einer Frage gleicht, anfangs leise und in längeren Pausen, dann schnell auf einander folgend. Das Eintreten in die Tonica des Haupt-Motivs macht den Streit wieder von vorn beginnen, die Gefühle wechseln wieder wie im ersten Theile, aber die gehoffte Uebereinstimmung am Schlusse des Satzes bleibt noch — in suspensio. Sie erfolgt erst befriedigend mit einem verständlich ausgesprochenen Ja! des widerstrebenden Principis am Schlusse des Werkes:



Hatte wohl Beethoven Unrecht, wenn er sagte: die poetische Idee, die ihm bei diesem Werke vorschwebte, liege auf der Hand? Ist die Erklärung jeder einzelnen Phrase nicht ganz natürlich? — Man gehe nur mit dieser Andeutung an das Werk selbst und prüfe. — Die volle Wahrheit und Gewissheit der Intentionen des Componisten erhält man aber



erst durch den Vortrag, der gleichwohl so schwierig ist, wie man sich kaum vorstellt. Namentlich sind es die, eine schnellere oder langsamere Bewegung anzeigenden Worte, als *rittardando*, *accelerando*, und andere noch, die bei dem wunderbar nuancirten Vortrage Beethoven's in der gewohnten Bedeutung gar nicht ausreichen, und er wäre dieserwegen bei der beabsichtigten Bearbeitung mehrerer Werke in ähnlicher Art, auf grosse Hindernisse gestossen, die er auch wohl voraussah.

198

Herr Ries sagt unter andern über den Vortrag Beethoven's, als er S. 106 s. Notizen von der Sonate *pathetique* spricht, Folgendes: „Im Allgemeinen „spielte er selbst seine Compositionen sehr launig, „blieb jedoch meistens fest im Takte, und trieb nur „zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter „hielt er in seinem *Crescendo* mit *Rittardando* das „Tempo zurück, welches einen sehr schönen und „höchst auffallenden Effect machte. Beim Spielen gab „er bald in der rechten, bald in der linken Hand ir- „gend einer Stelle einen schönen, schlechterdings „unnachahmlichen Ausdruck; allein äusserst selten „setzte er Noten oder eine Verzierung bei.“ — Ja wahrlich unnachahmlicher Ausdruck! Was namentlich die Sonate *pathetique* unter Beethoven's Händen wurde (obgleich er am reinen Spiel manches zu wünschen übrig liess), das musste man gehört und wieder gehört haben, um sich genau orientiren zu können, dass es dasselbe, schon bekannte Werk sei. Ueberhaupt wurde Alles und Jedes, von seiner Hand

199

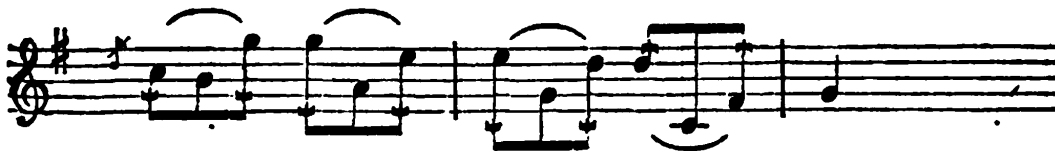
vorgetragen, zu einer neuen Schöpfung, wobei sein stets gebundenes Spiel wesentlich mitwirkte, das zu seinen besonderen Eigenheiten im Vortrage gehörte. \*) Was ich selbst von Beethoven immer vortragen hörte, war mit wenig Ausnahme stets frei alles Zwanges im Zeitmaasse; ein „Tempo rubato“ im eigentlichsten Sinn des Worts, wie es Inhalt und Situation bedingte, ohne aber nur den leisesten Anklang an eine Carricatur zu haben. Es war die deutlichste, fasslichste Declamation, wie sie in dieser hohen Potenz vielleicht nur aus seinen Werken heraus zu studiren seyn dürfte. Seine älteren Freunde, die der Entwicklung seines Geistes nach jeder Richtung hin aufmerksam gefolgt sind, versicherten, dass er diese Vortragsweise erst in den ersten Jahren seiner dritten Lebensperiode angenommen, und von der früheren weniger nuancirten ganz abgewichen sey; woraus hervorgeht, dass sein Forschungssinn schon damals die Mittel und Wege gefunden hatte, dem Laien wie dem Geweihten die Pforten zu den Mysterien seines Geistes sicher zu erschliessen. — Wie die Sonaten, so wollte er auch seine Quartett-

\*) Bei'm Unterrichte lehrte Beethoven: „die Hände stets anlegen an die Klaviatur, damit die Finger sich nicht mehr als nöthig heben können, denn nur bei dieser Methode wird es möglich, Ton zu erzeugen und singen zu lernen.“ Das abgestossene Spiel, besonders im Vortrage von Passagen, hasste er, und nannte es „Fingertanz“ oder „die Hände in der Luft führen.“ Vieles in seinen Werken, über dem zwar kein Bindungszeichen steht, ist demnach gebunden vorzutragen, was wohl ein gebildeter Geschmack von selbst auffinden wird.

Musik vorgetragen wissen, die nicht minder ähnliche Seelenzustände malt, wie der grössere Theil seiner Sonaten. Von diesen letzteren sind jedoch auch mehrere durchaus streng im Takt zu halten, und lassen keine oder doch nur wenige Abweichungen schicklich zu, noch weniger bedingen sie selbe. Es sind dies jene, deren Vortrag das sogenannte Bravour-Spiel erfordert, als z. B. Op. 106., 111., auch 57. und andere noch.

So viel ich es mit Worten im Stande bin, werde ich nun zu bezeichnen versuchen, wie Beethoven beide obige Sonaten vortrug, und schicke blos die Bemerkung voraus, dass er die beiden Principe in der Declamation immer so zu scheiden wusste, wie es nur das biegsame Organ des Declamators einem Dialog zu geben vermag.

Das Allegro im Eingange ergriff er feurig und stark. Schon im sechsten Takte und in den folgenden:



liess er ein Abnehmen der Kraft und ein kleines Ritardando eintreten, den Vortrag des bittenden Principis sanft vorbereitend. Der Vortrag der Phrase:



war so überaus schön nuancirt, besonders durch Zurückhalten und sanftes Hinübertragen einzelner Noten in der Stelle:



dass man die um Erreichung ihrer Wünsche flehende Geliebte gleichsam lebendig vor sich sah und reden hörte. Erst bei der folgenden Stelle:



accentuirte er die vierte Note stärker und zeigte eine fröhlichere Stimmung, ergriff in dem folgenden chromatischen Lauf das erste Zeitmaass, und hielt es fest bis zu der Phrase:



die er im Tempo Andantino mit schöner Markirung des Basses und der dritten Note in der Oberstimme, wie ich es im Beispiele hier bezeichne, damit beide Principe sich dem Ohre des Hörers deutlich von einander scheiden, begann, bis im neunten Takte der Bass:

202



vorwärts drängte, und die gleich folgende Cadenz auf der Dominante schon wieder im ersten Tempo schloss, das bis zum Schluss des ersten Theils so fort geblieben.

Im zweiten Theile leitete Beethoven die Phrase in As-dur mit einem Rittardando der vorausgehenden zwei Takte ein. Diese Phrase trug er ziemlich stürmisch vor, wodurch das Gemälde eine stark hervortretende Färbung erhielt. Höchst launig nuancirte er die folgende Phrase in der Oberstimme durch länger als vorgeschriebenes Zurückhalten und starkes Markiren der ersten Note in jedem Takte:

203



während die linke Hand schön nachgab und sich anschmiegte.

Die darauf beginnende Passage hielt er brillant, und in ihrem letzten Takte trat mit dem Decrescendo ein Rittardando ein. Die nun folgende Phrase:



begann im Tempo Andante; im fünften Takte trat ein leises Accelerando mit verstärkter Kraft ein und der sechste Takt hatte schon wieder das ursprüngliche Zeitmaass. Die Bewegungen im weiteren Verfolg des ersten Satzes glichen dem ersten Theile.

So vielerlei Bewegungen in diesem Satze erfolgten, so waren sie doch alle schön vorbereitet,

und die Farben in einander verschmolzen, nirgends eine schnelle Abänderung, die er wohl in andern Werken öfters eintreten liess, damit den Schwung der Declamation erhöhend. Wer den Sinn dieses Satzes sohin erfasst, dem wäre auch zu rathen, den ersten Theil nicht zu wiederholen, denn durch diese erlaubte Abkürzung wird der Genuss des Zuhörers unstreitig noch mehr erhöht, dem die öfter wiederkehrenden Phrasen Abbruch thun könnten.

204 Es würde zu weit führen, nur die Hauptumrisse dieser Sonate in allen drei Sätzen ausführlich zu besprechen; so auch mit anderen. Es sind der Nuancen zu viele und zu bedeutungsvolle darin, dass ich nur bedauern muss, sie mit Worten gar nicht angeben zu können. Die Art und Weise, wie sie Beethoven vortrug und vorgetragen haben wollte, könnte bei dieser wie bei anderen vielleicht nur in einer neuen Auflage dem Spieler ganz anschaulich, und somit die Auffassung erleichtert werden, dies besonders bei jenen Musikfreunden, welche Poesien im musikalischen Gewande überhaupt zu fassen im Stande sind.

Von der ersten Sonate in E-dur (Op. 14.) gleichen Inhalts, wie die zweite, erlaube ich mir nur wenige Stellen mit der Art und Weise, wie sie Beethoven vortrug, anzuzeigen. Schon im achten Takte des ersten Allegro-Satzes :



wie in dem folgenden neunten Takte trat ein gänzlich-  
 ches Zurückhalten der ersten Bewegung mit kräf-  
 tigem Anschlag und Anhalten der fünften Note ein,  
 wodurch sich eine unbeschreibliche Würde und Ernst  
 offenbarten. Der zehnte Takt:



205

erhielt wieder das erste Zeitmaass und zugleich die  
 grösste Kraft im Ausdruck, — der folgende elfte ein  
 Diminuendo und etwas gezogen; der zwölfte und  
 dreizehnte Takt ganz den zwei vorhergehenden gleich.

Mit dem Eintritte des Mittelsatzes:



ward der Dialog sentimental und die herrschende Be-  
 wegung ein Andante, jedoch sehr schwankend, denn  
 jedes Princip bekam bei seinem jedesmaligen Eintritt  
 auf der ersten Note einen kleinen Ruhepunkt, so  
 ungefähr:



In der Phrase:



206

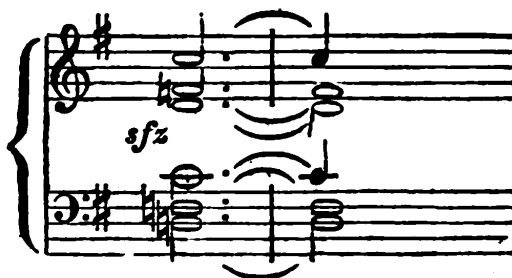
liess sich ein ganz heiterer Charakter vernehmen, das Tempo war das ursprüngliche, und wurde bis Ausgang des ersten Theils nicht mehr verändert.

Der zweite Theil zeichnete sich von der Stelle:



durch Ausbreitung des Rhythmus und Kraft der ganzen Figur aus, die er aber weiter unten bei dem *p.p.* unendlich zart schattirte, so dass die wahrscheinliche Bedeutung des Dialogs immer fühlbarer wurde, ohne die Phantasie dabei anstrengen zu müssen.

Der zweite Satz „Allegretto“ war nach Beethoven's Vortrag mehr ein *Allegro furioso*, und bis auf den einzigen Akkord:



auf dem er sehr lange verweilte, behielt er dasselbe Tempo.

207

Im Maggiore war das Tempo gemässiger, und der Vortrag ausserordentlich schön nuancirt; keine Note mehr dazu, doch accentuirte er viele ganz an-



ders. — Hinsichtlich der Accentuation muss ich überhaupt bemerken, dass Beethoven vorzüglich alle Vorhalte, besonders jene der kleinen Sekunde, und diese selbst in laufenden Passagen kräftig hervorhob; in langsamerer Bewegung aber selbe ungemein schön (wie der Sänger) zur Hauptnote hinüber zu tragen wusste.

Im Rondo dieser Sonate blieb das angezeigte Zeitmaass bis auf jene Takte, welche zum ersten und dritten Ruhepunkt hinführen, die er rittardirte, durchaus gleich.

Dieses Op. 14., dann die erste Sonate F - moll Op. 2., die erste Sonate C-moll Op. 10., die Sonate pathetique Op. 13., die Sonate quasi Phantasia in Cis-moll Op. 27. u. a. m. haben alle dieselben Seelenzustände gemein, und das Zeitmaass hiebei verändert sich in jedem einzelnen Satze so oft, als die Empfindungen wechseln.

Um nun auch über die Sinphonien mitzutheilen, wie Beethoven einzelne Phrasen oder ganze Sätze daraus vorgetragen haben wollte, so gehe ich zunächst zur zweiten über. Dass aber bei der Orchester-Musik im Allgemeinen kein so oftmaliger Tempo-Wechsel zulässig ist, wie bei der Kammermusik, versteht sich wohl von selbst. Doch, wie bekannt, bringen zuweilen nur kleine Veränderungen hierbei die grössten und unerwartetsten Effecte hervor.

Der erste Satz der zweiten Sinphonie verändert die angezeigte Bewegung nirgends, nur ist diese

208

keine schnellere, als man unter der einfachen Bezeichnung „Allegro“ verstehen soll. Bei einem zu schnellen Tempo verliert sich der Ernst und die diesem ganzen Satze inwohnende Würde.

Der zweite Satz „Larghetto“ wechselt oft die Bewegung. Sein erstes Zeitmaass behält er bis zu der Phrase:



209

bei welcher die Bewegung nach und nach schneller wird, wodurch ihr Charakter mehr Leben und Wärme bekommt. Das gleich darauf folgende



gleicht einem wehmüthigen Nachruf und bleibt hinter der ursprünglichen Bewegung zurück, die gleich mit der folgenden Cadenz eintritt. Dieselbe Abwechslung im Zeitmaasse bleibt auch bei der Wiederholung dieser Phrase im zweiten Theile.

211

Damit man aber eine klare Uebersicht von der Vortragsweise dieser Phrase bekomme, und an der genauesten Ausführung von Seite eines gebildeten Orchesters nicht zweifle, so setze ich sie in ihrem ganzen Zusammenhang mit Angabe der gebräuchlichen Tempo-Bezeichnungen hierher:

poco accelerando.

cresc.

f

poco Lento. Tempo 12

p

f

sf

cresc.

poco accelerando.

f

p

Lento.

p Tempo 12

p

Tempo 12

accelerando.

cresc.

f

sf

p

poco Allegretto.

Dieses Allegretto geht nun fort, bis das Thema in A-minor beginnt, mit dem auch die erste Bewegung des Larghetto wieder eintritt.

Die Herren Dirigenten mögen gefälligst dieses Fragment bis zum A-minor-Satze zuerst am Piano versuchen, und sie werden fühlen, welche tiefe Bedeutung diese Stelle bekommt. Auch die Phrase in C-dur *ff.* weicht von der ursprünglichen Bewegung ab und wird etwas rascher, wodurch ihre Kraft und Wirkung noch mehr erhöht werden.

Auf diese Weise vorgetragen, enthält dieser lange Satz eine wunderbare Färbung von Anmuth, Würde und Ernst, die nicht in dem Grade zu erreichen ist, wenn das Tempo stets dasselbe bleibt. Das Orchester wird bei diesem Vortrage in beständiger Spannung erhalten, und die Ausführung leicht, wenn die Leitung sicher und bestimmt ist.

Bei den anderen Sätzen dieser Sinfonie lässt sich nichts erinnern, sie bleiben im vorgeschriebenen Zeitmaass.

Schon oben bemerkte ich, dass Beethoven den zweiten Satz seiner A-dur-Sinfonie mit „Andante quasi Allegretto“ bezeichnete. Der Theil jedoch in C-dur erhält ein etwas bewegteres Tempo, und wird dadurch ausnehmend freundlich, welches einen schönen Gegensatz zu dem mysteriösen Eingang bildet. Der A-moll-Satz aber, welcher den Schluss vorbereitet, erhält besonders in jenen Stellen, wo die Streichinstrumente den Blasinstrumenten antworten,

kleine Einschnitte, wie Inhalt und Declamation sie dort nothwendig machen. Dies gibt dem Hintergrund des Gemäldes die rechte Färbung, und wird den tiefsten Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlen.

Die Sinfonia eroica anlangend würde der erste Satz nach Beethoven's Vorhaben eine gemässigtere Bewegung erhalten haben, indem das Presto, wohin das Allegro con brio bei den Aufführungen gewöhnlich ausartet, dessen erhabenen Charakter schwächt, und die ganze Musik zur Concertante wird, dahingegen die grösste Ruhe von Anfang bis zu Ende, selbst in den kräftigsten Stellen, vorherrschen soll und muss. Langsamer in etwas wird das Tempo bei der Phrase:

und bleibt so bis zu dem folgenden *pp.*:

wo es durch ein ruhig gehaltenes *accelerando* der ursprünglichen Bewegung des Satzes zueilt, die mit der Phrase in B-dur *f.* erst fest gehalten wird. Im zweiten Theile tritt bei jener Phrase dieselbe Veränderung im Zeitmaass ein.

Um Bemerkungen über den Vortrag des zweiten Satzes „*Marcia funebre*“ zu machen, muss ich zuvor er-

213

suchen sich der Aeusserung Beethoven's über diesen Satz aus der zweiten Periode hier oben zu erinnern. Mag man jene Aeusserung für Scherz oder Ernst nehmen, es liegt immerhin viel Wahrheit darin. Wenn Beethoven sagte, er habe dem grossen Kaiser zu seinem tragischen Ende schon vor siebenzehn Jahren die passende Musik komponirt, so führte ihn seine Phantasie beim Ausmalen jener Katastrophe noch weiter. Zeigt z. B. der Mittelsatz in C-dur (Maggiore) nicht deutlich das Nahen eines Hoffnungssternes? Weiterhin (in diesem Mittelsatz) nicht den kräftigsten Entschluss in der Seele des grossen Helden, seinem Gesckicke zu widerstehen? Selbst in dem folgenden Fugensatz spricht sich hier an Ort und Stelle ein Kampf mit dem Schicksal aus. Nach diesem fühlt man das Ermatten der Kräfte, die sich auf Augenblicke wieder mit Anstrengung erheben, bis in der Phrase:



die Ergebung sich ausspricht, der Held nach und nach hinsinkt, und sich endlich wie jeder andere Sterbliche — begraben lässt.

Das Maggiore selbst erfordert ein etwas bewegteres Tempo.

In der C-moll Sinfonie beabsichtigte Beethoven nur wenige Veränderungen zu machen, doch diese wenigen sind schon von ausserordentlicher Wichtig-

keit und Interesse, und beziehen sich hauptsächlich auf den ersten Satz.

Der Eingang dieses Satzes erhielt in den ersten fünf Takten mit den beiden Ruhepunkten dieses Tempo:  $\text{♩} = 126.$ , ungefähr ein Andante con moto. Dadurch offenbart sich das Mystische des Werkes ungleich mehr, als durch das zu schnelle Aussprechen jener tiefbedeutenden Phrase. Beethoven äusserte sich in gleichsam ungestüme Begeisterung, als er mir seine Idee darüber mittheilte: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ — Erst mit dem Eintritt der ersten Violin im sechsten Takte beginnt das Allegro con brio:  $\text{♩} = 108.$ , und geht fort bis (s. Partitur Seite 3)

214



wo (um Beethoven's Idee festzuhalten) „das Schicksal“ abermals in der anfänglichen langsameren Bewegung „an die Pforte pocht“. Von dem Eintritte der ersten Violin im folgenden Takte an beginnt wieder das Allegro.

Im zweiten Theile dieses Satzes erscheint das Zurückhalten der schnellen Bewegung zweimal. Das erste Mal Seite 23 der Partitur, in der, auf dem vorausgegangenen Ruhepunkte des harten Dreiklangs auf Es folgenden Phrase:



und das zweite Mal in derselben wiederkommenden Phrase S. 43 der Partitur.

Ueber in den andern Sätzen zu machende wesentliche Abänderungen habe ich von Beethoven nichts vernommen.

215

Mögen diese wenigen Andeutungen über Inhalt und Vortrag der Beethovenschen Musik genügen; ausführlicher zu seyn, däucht mir aus mehreren Gründen hier nicht ganz zweckmässig. Doch muss ich mich alles Ernstes gegen allfällige Vorwürfe verwahren, als seyen diese Andeutungen und sonstigen Bemerkungen meine Erfindung. Der Vortrag der Beethovenschen Quartette von Schuppanzigh und den andern drei Eingeweihten zeigte deutlich, wie Beethoven seine Musik ausführen liess, *wenn er persönlich darauf einwirken konnte*; und wer nicht Gelegenheit hatte, jene Vorträge zu hören: wie diese Art und Weise die Bewegungen des Zeitmaasses an schicklichem Platze zu verändern, wirkt, und sohin die schwerfasslichste Musik selbst für Laien zur verständlichen Sprache wird, der dürfte vielleicht an der Ausführbarkeit zweifeln, und sehr mit Unrecht.

Dass Beethoven seine Instrumentalwerke nicht eben so vortragen liess, geschah aus dem wichtigen Grunde, weil ihm kein Orchester zu Gebote stand, welches ex officio hätte Geduld haben müssen, diese Schule mit ihm durchzumachen. Dieses Studium konnte



und kann sich nur mit einer gut organisirten Kapelle oder in Conversatorien der Musik realisiren lassen. Was die Wiener Theaterorchester betrifft, so waren diese stets (und sind es gewiss heute noch) durch ihre Direktionen so sehr in Anspruch genommen, dass ausser dem Theaterdienst fast nichts von ihnen zu haben war; und das Concert spirituel zählt fast lauter Dilettanten unter den Mitwirkenden, denen die Zeit zu den nöthigen Proben mangelt. Damit erklären sich die diesfalls gemachten Klagen Beethoven's gegen Hofrath Rochlitz im Jahr 1822, die gleichwohl bittere Wahrheiten enthalten. Rochlitz führt sie im IV. B. S. 355 s. Werks „Für Freunde der Tonkunst“ wörtlich an: „Er — Beethoven — kam auf „sich: „Von mir hören Sie hier gar nichts. Jetzt, im „Sommer, schrieb ich. Nein, rief er, im Winter „auch. Was sollen sie hören? Fidelio? Den können sie nicht geben und wollen ihn auch nicht hören. „Die Sinphonien? Dazu haben sie nicht Zeit. \*) Die

216

---

\*) Wird man in Wien wohl glauben, dass man im Pariser Conservatoire die Sinphonien Beethoven's zwölf bis sechszehn Monate, die neunte Sinphonie mit Schillers Lied an die Freude sogar volle zwei Jahre fleissig einübte, bevor man sie vor das Publicum brachte? Es ist Thatsache. Aber es ist auch Thatsache, dass Beethoven von dieser neunten Sinphonie bei Gelegenheit deren erster Aufführung 1824 im Hoftheater nächst dem Kärntner Thore nur zwei Proben in Allem und Jedem haben konnte, weil das Theater-Orchester mit den Proben eines neuen Ballets beschäftigt war. Bitten und Vorstellungen von Seiten Beethoven's wegen einer dritten nothwendigen Probe blieben fruchtlos. Er erhielt die definitive Antwort: „es wird schon mit

„Concerte? Da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solo-Sachen? Die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles“ u. s. w.

Noch einmal erlaube ich mir zu sagen, dass Beethoven's Musik eine neue Aera erlebt haben würde, hätte er bei einer neuen Herausgabe seiner Werke obige Zwecke realisiren können, oder hätte er nur für seine Zwecke ein Orchester zur Disposition gehabt, das von ihm selbst ausgebildet als Muster für die ganze musikalische Welt gegolten haben würde. Dass er in seinen Anforderungen sehr weit gegangen wäre, lässt sich schon aus diesem seinem Grundsatz abnehmen: *„Die Grenzen sind noch nicht gesteckt, die dem Talent und Fleiss entgegentretend zuriefen: bis hierher und nicht weiter!“* —

217

Am Schlusse dieses Theiles kommt mir eben das Journal des Debats vom 18. Januar d. J. mit dem Schreiben aus Wien vom 5. Januar zu Gesicht, dessen Inhalt die kalligraphirten Werke Beethoven's betrifft, welche der Erzherzog Rudolph der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“, deren Protector der kaiserl. Prinz durch viele Jahre gewesen, testamentarisch vermacht hat. Es wird unter andern auch Unrichtiges darin angeführt, das zu Missverständnissen und Controversen

zwei Proben gehen!“ — Was sagen wohl die Professoren des Pariser Conservatoire und Herr Direktor Habeneck dazu ?