



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Die Concertsaison von 1851-52 in Leipzig.

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

Venedigs von Ziem gedenken. Das ist ein Gemälde, welches der Canaletto nicht zu desavouiren brauchte. Wie ist das Meer wahr und poetisch aufgefaßt, wie kühn ist nicht diese Barke mit ihrem großen gelben Segel unter dem blauen Himmel hingestellt, und wie sicher doch die Harmonie gerettet! Und auf einem so grellen Hintergrunde, wie dieses Segel, vermochte Ziem noch einen grellen Farbeffect zu erzielen durch die vollgekleideten Fischergestalten. Aber mit welcher Meisterschaft ist da die Farbentonleiter behandelt! Und seitwärts die herrliche Venezia mit ihren Marmorpalästen und die vortrefflich gelungene Fernsicht — das ist ein ganz gelungenes Kunstwerk. Die anderen zwei Landschaften von Ziem haben gleichfalls viele Vorzüge. Unter den Landschaftern sind noch Jules Dupré, Cabot Médonin und vorzüglich André zu nennen. Ersterer hat drei Landschaften, eine ungewöhnlich große, ausgestellt, welche den Preis dieses Genres verdienen.

Ueber die Sculptur will ich mich bei einer andern Gelegenheit auslassen, und schließe hiemit meinen Artikel über den Salon. Sie und Ihre Leser werden es mir gewiß verzeihen, daß ich Ihnen die Schilderung der unzähligen Daphnen und Gretchen erlasse, daß ich Sie mit der gewissen Wäscherin, mit dem gewissen Herrn Banditen und mit dem unabweisbaren Trinker nicht weiter behellige. Diese können in keinem Salon fehlen, eben so wenig als der traditionelle Türke auf den Wiener Redoutenbällen. Diese flüchtige Uebersicht der bemerkenswertheften Kunsterzeugnisse hat unsrem Zwecke genügt. Sie werden nun mit mir überzeugt sein, daß sich wol recht Gutes auf unsren Kunstausstellungen vorfinde, daß dies aber noch lange kein Salon ist, wie man ihn in einer Hauptstadt eines ganz in dieser aufgegangenen Landes zu sehen wünschen muß. Es mag vielleicht auch als Entschuldigung gelten, daß eine jährliche Ausstellung selbst für Paris zu viel sei, und wir wollen vor Allem gelten lassen, daß, wie wir in einer frühern Botschaft bemerkten, die Ingres, Delacroix, Scheyfer, Flandrin, Diaz, Rosa Bonheur, Decamp sich diesmal ganz enthielten.

## Die Concertsaison 1851—1852 in Leipzig.

### 2.

Schumann's übergroße Fruchtbarkeit erscheint fast ungesund und fieberhaft. Es fällt uns nicht ein, den Vorwurf einer industriösen Vielschreiberei gegen ihn zu erheben, darüber ist Schumann erhaben. Und doch vermögen wir die bis zur Ueberzeugung in uns ausgebildete Meinung nicht zu unterdrücken, daß dieses ruhelose Schaffen die Ursache der mancherlei Mißstände sei, welche an

Schumann's neuesten Werken uns entgegentreten. Es sind dieselben schon früher von uns angedeutet worden. Schumann hatte in den Werken seiner letzten Periode die jugendliche Schwungkraft verloren, der Born seiner Melodien war mit Willen von ihm zurückgedämmt worden. An die Stelle der aus sprudelnder Begeisterung entsprungenen Werke waren ernste, fast gegrübelte getreten; es galt ihm mehr, den Künstlern sich als tüchtig geschulter Musicus, wie als Dichter zu zeigen. Daher verschmäht er es, durch melodische Kraft zu wirken, er zieht die polyphonische Schreibweise vor, und zeigt sich geschickt in kunstvollen Wendungen und außerordentlichen harmonischen Effecten. Schumann hat zu diesem Verfahren immer Neigung gehabt, die deutlichsten Beweise geben davon die in seiner ersten romantischen Periode geschriebenen Clavierwerke. Frei von dieser Befangenheit erscheinen seine späteren Lieder, die erste Symphonie, überhaupt alle in dieser Zeit geschriebenen Werke, sogar seine contrapunktischen Studien, welche in der Freiheit und Leichtigkeit der behandelten Motive fast Alles übertreffen, was die neueste Zeit in diesem Fache der Composition geleistet hat. Jetzt tritt er endlich mit einer Menge Werke größern Umfangs hervor, und es beginnt die Zeit des Nachdenkens und des männlichen Ernstes, in der er sich bestrebt, die früheren Erinnerungen aus seinem Gedächtniß zu verwischen. Ein Werk aus dieser Zeit kann als Muster aller der jetzt folgenden, vornämlich der Gesangswerke gelten, es ist die Oper *Genovesa*, die vor zwei Jahren einige Male auf der Leipziger Bühne vorgeführt wurde. Der gründliche Kenner der früheren Werke konnte bei dem Hören desselben keinen Augenblick in Zweifel bleiben, daß er die Schöpfungen desselben Tonsetzers in sich aufnehme, dessen Lieder und dessen Cantate „Paradies und Peri“ er so lieb gewonnen hatte. Die Melodien waren dieselben geblieben, die harmonische Factur trug noch dieselben Grundzüge an sich, die Formen zeichneten sich nicht durch wesentlich verschiedenes Gesicht aus. Und doch durchwehte das Werk nicht mehr der jugendliche Hauch: die am Tage stegende Absicht, Geistreiches und Tiefdurchdachtes zu geben, drückte den Hörer. Es war auch für den gebildeten Künstler eine Aufgabe, mit ungeschwächter Kraft dem Werke vom Anfange bis ans Ende zu folgen. Diese Unbehaglichkeit fand ihren Grund hauptsächlich darin, daß den Sängern die Gelegenheit entzogen war, mit Glück und Erfolg aus den vollen Klängen des Orchesters hervorzutreten, daß eine fortwährend strenge Tempobewegung und ein absichtliches Vermeiden der recitirenden Vortragsweise eine gewisse Gleichförmigkeit erzeugten. Es ist bei vielen unsrer neuen deutschen Componisten Sitte, bei einer besondern Schule derselben sogar Grundsatz geworden, den Sänger zum Declamator zu erniedrigen, und ihm zur Verstärkung der meist zu betonenden Worte Orchestereffecte als Unterstützung beizugeben. Melodie, sagen sie, macht den Zuhörer gedankenlos, und ihre längere Ausführung verhindert den richtigen Verlauf der dramatischen Action. Wollten wir diese neuen Grundsätze folgerecht ausbilden, so würde der endliche

Schluß nur dieser sein, daß das Melodrama die einzige denkbare Art dramatischer Musik sei. Blicken wir auf den Grund unsres Herzens, so ist die Ursache alles Experimentirens nur ein gewisser Neid auf die von unsren Vorfahren geschaffenen Schönheiten, die uns nachzubilden trotz aller kühnen Theoreme nicht gelingen wollen.

Es scheint uns aber wirklich an der Zeit, einen Nothruf zu erheben gegen die jetzt eingerissene Experimentensucht, gegen das geffentlichliche Vernachlässigen des Schönen und Einfachen in der Kunst. Man soll nicht mit ästhetischen Wahrheiten Ball spielen, und es dann dem Ungesähr überlassen, ob der Wurf gelingt, oder ob der Ball für ewig in einem tiefen Graben unterstinkt. —

Genovesa ist also als Musterbild der nachfolgenden größeren Gesangswerke Schumann's anzusehen. Das umfangreichste von ihnen, „Der Rose Pilgerfahrt“, wurde das erste Mal in dem Concert der Singakademie aufgeführt, und in der von Schumann und seiner Gattin veranstalteten Matinee wiederholt. Der Text, von Moriz Horn mit offenkundiger Anlehnung an Moore ausgearbeitet, enthält die Verwandlung einer Rose in ein Mädchen und ihre nachträglichen Schicksale bis zu ihrem frühen Tod. Es ist der reine Lavendelduft ohne Form und Gestalt, und macht den süßlich weinerlichen Eindruck, den die Blumen- und Arabeskenpoesie unsrer modernen fashionablen Damentyker in Maroquin mit Goldschnitt nie verfehlen wird. Wie ein Componist sich an diesem Castratenwesen begeistern kann, ist uns unbegreiflich. Freilich! der Dichter wartet in diesem Ragout mit jeder Sorte Salonpoesie auf. Es giebt Frühlingsgesänge, Elfenchöre, Grabeslieder, Gebete, Müllerlieder, Waldeslust, Ständchen, Trauungs- und abgerechnet die kurzen lyrischen Ergüsse der einzeln auftretenden Personen und die kurzen zum Verständniß nöthigen erzählenden Verse, die, wie in der Peri, meistens in den Part des Tenors hineingeschrieben sind. Die Sprache in den Versen ist geläufig, kurz genug für die musikalische Bearbeitung. Es ist begreiflich, daß die Mattigkeit der Heldin und die kleinen, spießbürgerlichen Begebnisse auch in der Composition sich wieder abspiegeln. Wir anerkennen gern, daß wir manchem schönen und tiefempfundenen Stücke in der Composition begegnet sind, aber Schumann's Muse schreitet zu ernst und bedeutsam einher, fast wie mit gefesselten Füßen; es gelingt ihr nicht mehr, mit dem Mühlbache zu plaudern, mit den Vögeln des Waldes zu wetteifern, oder die harmlose Unschuld harmlos zu zeichnen. Darum erscheint uns auch der ernste Trauerchor des ersten Theils als das gelungenste und wahrste Stück des Ganzen, und wenn uns auch die Abwechslung des zweiten Theils im Allgemeinen erfreute, und die Elfenchöre im ersten Theile durch ihre eigenthümliche Färbung uns interessirten, so geschah dies weniger aus musikalischen Gründen, als aus einem gewissen innern Behagen, von Zeit zu Zeit aus einer strengen Gleichförmigkeit erlöst zu sein. Nach dem von ihm angenommenen Gesetze hat

Schumann auch hier wieder vermieden, die leichteren und erzählenden Stellen des Textes recitativisch zu behandeln, und es entspringen aus diesem Verfahren von Neuem die schon früher angedeuteten Uebelstände. In „Paradies und Peri“ werden sie gemildert durch die Alles überragende poetische und musikalische Kraft der Peri, hier aber tritt der entgegengesetzte Fall ein: die Partie des Röschens tritt dichterisch, wie musikalisch in den Hintergrund, sie singt und spricht nicht, daß einem das Herz aufgeht, und allein die mit Vorliebe und mit einer gewissen Opulenz behandelten Chöre sind es, welche alle Aufmerksamkeit auf sich hinziehen, und das arme, bescheidene Röschen gewissermaßen zu einer musikalischen Aschenbrödel machen, die in Melancholie und Unbedeutendheit dahinstirbt.

Die Declamation der Worte darf nicht gerühmt werden. Schon in der Peri kamen einzelne Verstöße zum Vorschein, aber sie beträfen nur Einzelheiten; hier tritt uns aber häufig die Erscheinung entgegen, daß die Rhythmik der musikalischen Perioden sich wesentlich unterscheidet von der des Verses. Die Schwerfälligkeit so vieler Stellen des Werks findet seine Ursache in diesem willkürlichen Verfahren; man fühlt sich unbehaglich, wenn man der gewohnten und natürlichen Weise entgegen, mit Angst daran denken muß, welchen sonderbaren Ausgang dieser oder jener einfach begonnene Satz nehmen werde.

Das Requiem für Mignon wurde nur einmal (1. Januar) aufgeführt, deshalb ist es schwer, eine endgültige Ansicht mitzutheilen. Soviel ist gewiß, daß die Aufgabe für den Componisten die schwierigste war, denn es lassen sich dem Texte nur wenige musikalische Seiten abgewinnen. Schumann hat das verständige Schaffen des Dichters nachgeahmt; wir hören eine verständige, durch musikalische Accente unterstützte Declamation der Worte, dagegen mangelt der Aufschwung der Musik zu begeisternden Motiven. Die wenigen Fälle, in denen dies geschieht, haften nicht in der Erinnerung, und decken sich gegenseitig in ihrer Gleichmäßigkeit. Dann mögen wir nicht verhehlen, daß uns die Darstellung und die dazu verwendeten Mittel nicht die richtigen scheinen. Großer Chor und volles Orchester, die kräftige, schwer accentuirte Ausdrucksweise entsprechen nicht der von dem Dichter im Sinne der ganzen Figur gezeichneten Situation. — Es ist möglich, daß eine genauere Bekanntschaft mit dem Werke unsre Ansichten einigermaßen modificirt, doch müssen wir gestehn, daß die Natur der neuesten Werke Schumann's den erfahrenen Zuhörer abzuhalten pflegt, mit Begeisterung und Hingebung zu hören und aufzunehmen, ihn vielmehr antreibt, alle Verstandesthätigkeit aufzubieten, um in klarer Weise das Gebotene zu erfassen.

Schumann's neueste Symphonie (Nr. 3) in Es dur besteht aus fünf Sätzen mit folgenden Tempobezeichnungen: 1. Lebhaft. 2. Scherzo, sehr mäßig. 3. Nicht schnell. 4. Feierlich. 5. Lebhaft, welche Ausdrücke in die gewohnte musikalische Nomenclatur übersetzt Allegro molto, Scherzo molto moderato, Andante, Grave und Vivace heißen würden. Die Symphonie ist diesen Winter drei Mal

in Leipzig aufgeführt worden, zwei Mal im Gewandhause und ein Mal in der Gutterpe. Sie wußte das Publicum zu fesseln, und erlangte reichen, auch verdienten Beifall. Vor allen anderen neuen Werken des Componisten zeichnet sie sich durch Frische und natürliche, gesunde Kraft aus; einzelne Sätze dringen sogleich mächtig in das Ohr, die anderen Anfangs weniger einleuchtenden Stellen gewinnen bei öfterm Anhören, und befriedigen wenigstens durch die logische Anordnung und das richtige Verhältniß, in dem sie zum Ganzen stehn. Die Klangfarbe des Werkes ist frisch und hell, die ganz richtige Es dur-Färbung, doch wird sie im Schlusssatz etwas matter, was wir den weniger bedeutenden Motiven und der nicht recht saubern Instrumentation zuschreiben. Am schwersten zu hören und zu verstehen ist der erste Satz, nur eine längere und genauere Bekanntschaft kann mit dem vielen Außergewöhnlichen und Befremdenden, das sich in ihm findet, verfühnen. Eine ruhlose, synkopische Bewegung durchdringt ihn vom Anfang bis ans Ende. Man giebt sich Mühe, das Rhythmische zu erfassen und über dieser Thätigkeit entschwinden die Motive; es bleibt nur wenig Zeit, die Anordnung des Ganzen und den kunstvollen und wohlgeordneten Bau zu beobachten. Ferner wird das Hören erschwert durch das fast immer in gleichmäßiger Stärke ertönende Orchester, durch die unausgesetzte Anwendung des Messingchores, obwol der Gebrauch der Posaunen unterlassen ist, und nur vier Hörner und zwei Trompeten gebraucht werden. Da Schumann aber stets ein Paar Ventilhörner und Ventiltrompeten anwendet, so giebt ihm dies kein Hinderniß, dieselben auch an Stellen anzuwenden, welche der Natur der früher angewendeten Instrumente entgegenstanden. Die bei unsren älteren Meistern durch die Nothwendigkeit gebotene Sparsamkeit erscheint unsrem Ohre stets wohlthuender, und das Ausstreiten aus dieser Art und Weise sollte stets mit großer Vorsicht geschehen. Mendelssohn hat sich der neuen Erfindungen enthalten, und dennoch die mannichfachsten Klangwirkungen erzielt, weil er so trefflich verstand, für Orchester zu denken. In der musikalischen Ausführung ist dieser erste Satz unter allen am breitesten gehalten, obwol sein erster Theil nur mäßigen Umfang hat. Wie schon in der zweiten Symphonie in C Dur concentrirt sich alle Kunst und aller Gedankenreichthum in der Durchführung, die fast zu lang ausgesponnen ist. Der zweite Satz Scherzo, sehr mäßig, C Dur,  $\frac{3}{4}$  in einer ruhigen Tanzbewegung, erscheint in Form und Haltung eines Charakterstücks für Orchester, und ähnelt nach den Begriffen der ältern Symphoniemusik der Menuett, mit welcher er auch die Uebereinstimmung der Theilung in Staffige Clausen hat. Die ruhige, in der Tiefe durch Cello und Fagott geführte Melodie, wird einfach begleitet durch ein erstes accentuirtes, anschlagendes Viertel des Grundbasses, dem die accentlosen zwei nachschlagenden Viertel in den begleitenden Stimmen folgen. Je zwei Theile tragen einen übereinstimmenden Charakter, und zwar ändert sich derselbe so, daß bis gegen das Ende hin, wo die erste Melodie wieder beginnt und in breiterer Weise zum Schluß

gebracht wird, eine immer interessantere, mehr polyphonisch gehaltene Stimmführung eintritt. Auch die Unterschiede in der Klangwirkung sind sehr bedeutend: die ersten Theile erklingen voll und ruhig, in dem Charakter eines idealisirten Tanzes; durch die beiden folgenden zieht sich eine leise, zu spielende, spitzklingende, lebhaft Violinstimme, die imitatorisch in allen Stimmlagen erscheint, und sich am Schluß sehr schön mit den Motiven aus den ersten Theilen verbindet. Die beiden Theile der dritten Abtheilung liegen auf einem Orgelpunkte, darüber schwebt eine durch Horn und Clarinette unisono geblasene und in gleichem, aber harmonisch sehr interessantem Contrapunkte begleitete Melodie, der sich am passenden Orte die lebhaft springende Figur der zweiten Abtheilung in den Violinen beigesellt. In geschickten Wendungen gleitet dann der Satz wieder in das erste Motiv hinein, und endet nach längerer Ausführung in einem ruhigen Schlusse. In diesen Nummern liegen die am meisten wirkenden Momente; er ist trotz aller Feinheit der Behandlung und der Noblesse in den Motiven doch populair gehalten und darum zugänglich. Der dritte Satz, *Andante* *As dur*,  $\frac{4}{4}$ , ist eine bescheidene, zarte und sparsam ausgestattete Nummer, deren Cantilene hauptsächlich in der Clarinettenstimme liegt, von deren Ausführung deshalb das bessere oder schlechtere Gelingen des Satzes abhängig ist. Es liegt in ihm eine stille, sinnige Melancholie, jede leidenschaftliche Erhebung scheint ausdrücklich vermieden. Der 4. Satz, *As moll*, *Grave*, in feierlicher Haltung *C*,  $\frac{3}{2}$ , und  $\frac{4}{2}$ , erklingt wie ein ernster Grabesgesang, und die feierlichen, langgezogenen Klänge der hier zum ersten Male in der Symphonie erscheinenden Posaunen tönen Schmerz und Trauer. Die Färbung des Satzes ist mit vieler Consequenz vom Anfang bis ans Ende festgehalten, und die contrapunktische Behandlung des *cantus firmus* und der Nebenfiguren, die sich schon in den früheren Sätzen nachweisen, ein gutes Zeugniß von Schumann's großer Sicherheit und Kenntniß in dem ernstern Style. Wir vermögen nicht den Zusammenhang dieses Satzes mit den anderen aufzufinden, denkbar ist uns nur der eine, daß der Componist geistlich den stärksten Contrast zur Hebung des letzten Satzes gesucht habe. So würdig und schön wir ihn finden, er würde uns noch mehr erheben, begegnete er uns noch im Zusammenhange mit gleich ernstern Musikstücken. Ein Grabeshymnus und ein Tanz sind zu harte Gegensätze, noch ungünstiger erscheint aber seine Stellung gegenüber dem leichten und kurz abgemachten letzten Satze (*Es dur*, *C*, *Lebhaft*), der weder in seinen Motiven, noch in seiner Durchführung und räumlichen Ausdehnung einen würdigen Schluß der vorhergegangenen Theile bildet. Jede neue Aufführung, jedes wiederholte Durchlesen des Satzes hat diese Ueberzeugung in uns gefestigt, und wenn auch der schwungvoll gehaltene Schluß die Magerheit des Vorhergegangenen einigermassen vergessen macht, so reichen seine Vorzüge doch nicht dazu aus, uns genügend zu versöhnen. — Die Schwierigkeiten der Ausführung dieser Symphonie sind leicht zu überwältigen, nur

ist darauf zu sehen, daß das Messingchor mit guten Kräften besetzt ist, daß besonders ein guter erster Hornist, dessen Höhe leicht anspricht, zu Gebote steht. Unter den jüngsten Compositionen Schumann's steht diese Symphonie oben an, weil sich in ihr die ihm früher eigene Kraft und Natürlichkeit wiederfindet. Sie ist ein Bild mit Licht und Schatten, mit lebendigen und ausdrucksvollen Gruppen, nicht mehr, wie die Gesangswerke, die Zeichnung einer fetten, niedrigen Marschgegend, die zwar von Ueberfluß schwellt, aber durch ihre Monotonie den Reisenden lästig wird.

Außerdem lernten wir zwei neue Ouverturen kennen: zu Schillers Braut von Messina und zu Byron's Manfred. Seit Beethoven ist es üblich geworden, zu Trauerspielen einleitende Musikwerke zu schreiben. Die wenigsten Compositionen dieser Art gelingen, und es bleibt für einen mit der Ueberschrift unbekanntem Zuhörer eine Räthselaufgabe, aus einer solchen Composition ein Dichterverk zu erkennen. Den wirklichen Ideengang eines Drama's vermag die Musik nicht wiederzugeben; sie kann dazu dienen, die Empfindungen der Angst, des Schmerzes, der Trauer in uns zu erwecken, sie vermag nur die Totalität der Stimmungen zu schildern, welche wir beim Lesen oder Anschauen des Trauerspiels mit nach Hause tragen. — Die Ouverture zu Manfred ist die bedeutendere und inhaltschwerere, auch ist der sinnliche Eindruck wohlthuender, als bei der Ouverture zur Braut von Messina. Letztere erinnert in ihrer Form und Haltung, nicht minder in ihrem Ausdrucke, an die Ouverture zur Genovesa, doch ist sie nicht so schwinghaft gearbeitet, es mangelt ihr der hier freilich unmögliche, versöhnende Schluß. Den Componisten erfüllten zu sehr beim Schaffen die Gestalten der feindlichen Brüder, darüber hat er die Schilderung der contrastirenden weichen Frauengemüther verabsäumt, oder doch ist der Versuch dazu nicht vollständig gelungen. Die Andeutung der Absicht liegt in dem zweiten Motiv, in einer Anfangs der Clarinette, später mit dieser dem Fagott zuertheilten Cantilene, deren Schluß dann von den Violinen aufgenommen wird. Die vorausgehenden Motive sind zwar hart, aber rhythmisch gut gegliedert, und dem Zuhörer verständlich; jenes zweite Hauptmotiv aber besteht aus Melodiephrasen, die bis zur Unverständlichkeit weit ausgesponnen sind, die man nicht begreifen kann, weil sie keine rhythmischen Einschnitte haben, sondern ohne Ende und Ziel vag hin und her schweifen. Die Ouverture zu Manfred hat gelungenere Gegensätze aufzuweisen, darum erfährt sie besser beim Hören, es wird leichter, sie zu verfolgen, weil sie Zeit genug zum ruhigen Anschauen darbietet, und die Gehörsnerven zu so angestrenzter Thätigkeit nicht antreibt. Sie ist in ihrer Anlage größer und weiter, als die übrigen Ouverturen Schumann's; sie ist ebenfalls in ihren Motiven bedeutender, und die Summe ihres musikalischen Inhalts überragt die übrigen. Die leichte Erfindung der Motive und eine gewisse natürliche Handhabung derselben thut wohl, und dieser günstige Eindruck wird durch die gute und angenehm klingende Instrumentation noch erhöht.

Das Orchester und die Singakademie gaben auch diesen Charfreitag das übliche Concert in den Räumen der Universitätskirche; man hatte die Matthäuspassion von J. S. Bach gewählt. Diese Passion ist unter den fünf von ihm geschriebenen die großartigste, ein würdiger Pendant zu seiner hohen Missa in H moll. Sie ist zweichörig gesetzt, und verlangt deshalb zu ihrer Ausführung die Mittel einer großen Stadt, während die zweite jetzt noch bekannte nach dem Evangelium Johannis nur kleinere Kräfte bedarf, und in ihrem innern Gehalte der ersten weit nachsteht. Die Passionsmusiken bildeten früher einen wesentlichen Bestandtheil der Liturgie des Charfreitags; es existirten unzählige Compositionen der Leidensgeschichte, wie sie in den Evangelien niedergeschrieben ist. Sie waren leicht auszuführen. Der sogenannte Evangelist, gewöhnlich ein Tenor, sang nach der in der protestantischen Kirche üblichen Weise, die Collecten und Gebete zu intoniren, die Verse der Bibel ab; neben ihm figurirten die hervorragenden Persönlichkeiten aus der Leidensgeschichte: Pontius Pilatus, Petrus, die Magd, der Chor der Juden &c., die nach den so häufig wiederkehrenden Einführungsworten des Evangelisten die in den Evangelien ihnen in den Mund gelegten Worte sangen, die Magd im Sopran, Petrus im Alt, Pontius Pilatus im Bass, der Chor der Juden aber in vierstimmigen recitirenden Accorden, die nur in den Schlußworten des Satzes von dem einen, immer sylbenweise wiederholten Tone abwichen, gerade so, wie es die lutherischen Prediger bei dem Absingen der Collecten zu halten pflegen. Die Gemeinden wurden gleichfalls in die Aufführungen hineingezogen, indem man ihnen das Absingen von passenden Choralversen übertrug, die von Zeit zu Zeit zur Erbauung und als moralische Nutzenanwendung eingeschoben wurden. Diese rohe Gestaltung liegt auch den Bach'schen Passionen zu Grunde. Bach hat die ursprüngliche Form nur veredelt, indem er sie nach den Grundsätzen der musikalischen und poetischen Kunst bearbeitete, die Ausführung seines Werkes kunstgeübten Sängern in die Hand gab, die alte musikalische Tradition bei Seite warf, mit ihr zugleich die alt und stumpf gewordenen Sänger derselben, und endlich die Gemeinde, die sich ja sonst niemals an der Ausführung der protestantischen Kirchenmusik betheiligte, ganz in den Hintergrund drängte, und ihre Theilnahme nur bis auf das Nothdürftigste beschränkte. Die Bearbeitung des Textes geschah durch Picander (Chr. Fr. Henrich), und aus einer den Werken dieses Dichters vorausgehenden Widmung, geschrieben in der Ostermesse 1729, läßt sich schließen, daß die erste Aufführung dieses Werkes ungefähr den Charfreitag desselben Jahres gefallen sein muß. Bei dem Gedächte findet sich die Notiz, daß die Passion bei der Besper in der Kirche St. Thomä in Leipzig in zwei Theilen, der eine vor der Predigt, der andere nach derselben aufgeführt worden sei. Mendelssohn hat das große Verdienst, dieses Werk der Vergessenheit entrissen zu haben. Seit langer Zeit das erste Mal wurde dasselbe unter seiner Leitung den 12. März 1829 in der Berliner

Singakademie aufgeführt. Bald folgten die Städte Breslau, Königsberg, Cassel, Leipzig, an welchem letzteren Plage Mendelssohn die Aufführung am Charfreitage 1844 unternahm.

In dieser Passionsmusik, wie in der H moll-Messe und einigen Motetten, sind die größten Schönheiten der Bach'schen Gesangsmusik niedergelegt; die genauere Bekanntschaft mit ihnen genügt, um in der Seele ein vollständiges Bild der anderen gleichen Werke zu construiren. Bach war einer der fruchtbarsten Componisten; seine Gesangswerke sind in so großer Anzahl vorhanden, daß fast zwei Leben von sonst für sehr fleißig gehaltenen Componisten dazu gehören würden, um die gleiche Summe zu schaffen. Es ist einleuchtend, daß die Erzeugnisse dieses übertriebenen Fleißes nicht alle gleichen Werth besitzen, daß auch hier sich manche sogenannte Chablonenarbeit findet, besonders wenn es galt, in der Schnelligkeit zu diesem oder jenem Kirchenfeste neue Musik zu liefern. Dennoch vergaß sich Bach nie in handwerksmäßigem Treiben; die Funken seines Genies sprühen auch aus den scheinbar leicht hingeworfenen Arbeiten; freilich gehört, um diese zu erkennen und sich von ihnen entzücken zu lassen, eine genaue Bekanntschaft nicht nur der Bach'schen Werke selbst, sondern überhaupt der strengen Musik jener Zeit und des Contrapunkts. Als durch Mendelssohn der Cultus dieser Musik wieder gehoben und Mode wurde, bildete sich bald eine Opposition, welche, den Maximen der großen Wiener Schule anhängend, sich nachzuweisen bemühte, daß nur die Selbsttäuschung gelehrter Musiker an Bach Gefallen finden könne. Aber Bach ist kein kalter Rechenmeister. Wenn auch in allen seinen Compositionen die wunderbarsten contrapunktischen Combinationen sich gleichsam drängen, so darf man dennoch von keiner dieser Stellen behaupten, daß sie absichtlich erkünstelt sei. Sie bilden sich unter seinen Händen gleichsam ohne sein Bewußtsein; die anerzogene Schreibweise jener Zeit, seine übergroße natürliche Befähigung, sein ernstes, gewissenhaftes Studium, Alles dies wirkte zusammen. Auch der Vorwurf eines Mangels an Melodie ist nicht motivirt. Schon eine sorgfältige Prüfung des „wohltemperirten Claviers“ beweist seinen Reichthum. Noch mehr seine Gesangscompositionen. Sowol die Motive seiner Chöre, als besonders die Melodien der Arien sind so innig und wahr empfunden, so treu den Textesworten angeschmiegt, wie dies keiner der Nachfolgenden besser gethan, und wenn wir deren Weisen besser begreifen, so liegt dies hauptsächlich an der nähern Bekanntschaft, die wir von Jugend auf mit ihnen geschlossen, weil wir von Kindheit auf mit ihnen genährt sind. Bach's Musik ist eben so gut eine Aeußerung des Protestantismus, wie die geistlichen Kirchenlieder der lutherischen Dichter, die von dem Rationalismus lange Zeit bei Seite geworfen wurden, und dennoch nicht untergegangen sind. Er repräsentirt sich unsrem, der sinnlichen Schönheit mehr anhängenden Geschlechte in seinem entsagenden, nüchternen Wesen freilich als ein unbegreifliches Wesen; wir werden ihn auch nicht verstehen, wenn wir uns ihm

nicht so lautern und ernsten Geistes zu nahen suchen, wie er es selbst als ausübender Künstler immer gewesen. Wenn es aber darum zu thun ist, ihn genauer zu durchdringen und zu erfassen, findet gerade in den Passionsmusiken den besten Weg dazu gebahnt. Die kleine Passion nach Johannes dient der größern nach Matthäus als treffliche Einführung. Die Behandlung der Recitative ist gleich sorgfältig und dies ist eben kein kleiner Vorzug der Bach'schen Musik. Das Recitativ, zu jener Zeit erst im Entstehen begriffen, wurde nicht Note für Note von dem Componisten vorgeschrieben, man schrieb allein den bezifferten Baß, und überließ es dem Sänger, die Worte nach den bezeichneten Harmonien zu recitiren. Bach componirte die Recitative sehr sorgfältig, wie er sie gesungen haben wollte, und sowol seine Declamation, als die harmonischen Grundlagen sind musterhaft zu nennen. Die spätere Dratorienmusik hat hierin ihm viel zu verdanken. Die Chöre der Johannispassion sind nur vierstimmig gesetzt, während die des großen Matthäuswerkes für 8 Realstimmen oder 2 Chöre geschrieben sind. Die zweichörigen Stücke zeichnen sich durch Großartigkeit und Pracht, die Chöre der kleinen Passion aber, so wie überhaupt die ganze dazu gehörige Musik durch Einfachheit und größere Durchsichtigkeit aus. Der Arienstyl Bach's ist ein eigenthümlicher. Es gab zu seiner Zeit noch wenig gute Muster, die ihm zum Vorbild dienen konnten. Die Leistungen der neapolitanischen Schule, welche für die Ausbildung der Arie sehr viel gethan hat, waren in Deutschland noch wenig bekannt, und so war er genöthigt, aus sich selbst zu schöpfen. Wie vorauszusetzen, unterließ er es, die Singstimme auf Kosten des harmonischen Theils zu bevorzugen; seine Arien sind deshalb rein contrapunktische Gebilde, und in ihnen liegt die Grundlage des spätern concertirenden Arienstyls, den wir bei Mozart so vortrefflich ausgebildet finden. Die gleiche Theilnahme der Instrumente an diesen Sätzen erschwert dem sichern Sänger den Vortrag, sie bedingt die präcise Ausführung, die durch eine solide musikalische Bildung nur getragen werden kann. Wir wissen, wie wenig Sänger der neuern Zeit dieser Forderung entsprechen, und so ist es erklärlich, daß man sie als unbrauchbar bei Seite geworfen hat. Dazu kommt, daß es schwerer ist, die Gedanken und Empfindungen eines großen Menschen wiederzugeben; bequemer ist es gewiß für ungebildete Künstler, Triviales zu reproduciren, und damit die Gedankenlosigkeit zu unterhalten. Eine besondere Schönheit, die zu ergründen freilich einiges Kunstverständnis voraussetzen ist, liegt in den Chorälen der Bach'schen Kirchenmusik, und vornämlich auch in denen der Passionen. Sie sind eine Fundgrube von harmonischen Schönheiten, und bis jetzt noch nicht übertroffen. Die Ausführung der Passionsmusik am Charfreitage ist auf sehr befriedigende Weise gelungen; besonders hervorzuheben ist das Verdienst des Tenoristen Schneider, der mit Sicherheit, Verständnis und gutem Tone die schwierige Partie der Recitative vorgetragen hat.

Am Schlusse bleiben noch zu erwähnen die musikalischen Abendunterhaltungen

im Saale des Gewandhauses, deren drei gegeben wurden. Es kommt in ihnen nur Kammermusik zur Aufführung, Quartette für Streichinstrumente, Trio's mit Clavier, auch Claviermusik ernsterer Art allein. Krüger aus Stuttgart spielte unter Anderem die große F-moll-Sonate von Beethoven; Speidl aus München die variations sérieuses von Mendelssohn unter großem, verdientem Beifalle. Wir bedauern, daß die Anzahl dieser Abendunterhaltungen immer mehr sich verkleinert; doch scheint es bei der großen Masse anderer Aufführungen nicht möglich zu sein, mehr Zeit darauf zu verwenden, und darum wollen wir mit dem Gebotenen zufrieden sein.

## Neueste englische Poesie.

Henry Wadsworth Longfellow.

Professor Longfellow in N. York, gegenwärtig der angesehenste amerikanische Dichter, ist 1807 geboren, hat in Göttingen seine Studien gemacht, und sich mehrere Jahre auf der großen Tour durch Europa aufgehalten, 1823—1829. Die Eindrücke dieser Reise hat er in dem Werk: *Outre-Mer, a pilgrimage beyond the sea* beschrieben. Er hat seinen Landsleuten mehrere der vorzüglichsten deutschen und skandinavischen Gedichte vermittelt. 1833 wurde er an George Ticknor's Stelle Professor der neueren Sprachen an der (Amerikanischen) Universität Cambridge. Noch zwei Mal, 1836 und 1842, machte er einen Besuch in Europa.

Seinen ersten Ruf verdankt er seinen Gedichten. Er hat davon mehrere Sammlungen unter verschiedenen Titeln, z. B. „Die Stimmen der Nacht“, (1840) herausgegeben; ferner einen Romanzencyclus: „Der Glockenthurm von Brügge.“ Diese Gedichte zeichnen sich alle durch eine contemplative Stimmung, durch einen großen Reichthum an Ideen, und trotz der mannichfachen Anklänge an frühere Vorbilder auch durch eine nicht geringe Zahl origineller Wendungen aus. Ihrem wesentlichen Charakter nach gehören sie in die „Schule der Seen“, nur daß sich schon Shelley's Einfluß geltend macht. Obgleich sie sich mit ihren Anschauungen und Vergleichen nach den entlegensten Gegenden des Abend- und des Morgenlandes hinwenden, kann man doch nicht anstehen, ein nationales Moment in ihnen zu finden. Selbst ihr Mysticismus erinnert an das vielverzweigte Sectenwesen Amerika's, wo jede Individualität auf ihre eigene Weise den Herrn sucht. Charakteristisch für seine Lyrik ist aber der große Reichthum an Formen, die aus den verschiedensten Phasen der literarischen Entwicklung genommen werden, und sich doch in einem gemeinsamen, nationalen Medium begegnen.

Grenzboten. II. 1832.