



Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

X. Die Hochblüte des Liedes.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

tingens Buch ist zugleich die erste Kritik des wenige Jahre vorher (1863) erschienenen berühmten Werks „Die Lehre von den Tonempfindungen“, von Hermann Helmholtz, in welchem die wissenschaftliche Begründung der Musiktheorie eine breitere Basis erhalten hatte und die akustischen Phänomene eingehenden Untersuchungen unterworfen worden waren. Mit sicherem Blicke hatte Dettingen die schwachen Seiten der Helmholtz'schen Nachweise erkannt und überzeugend dargethan, daß durch die Auffassung im Sinne von Obertonklängen sich niemals die Konsonanz des Mollakkords erklären läßt. Eine ausführliche Darstellung der neuesten Entwicklung der

einschlägigen Theorien s. bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert (1898) S. 445 ff.

Leider sind auch heute noch die von Rameau aufgestellten Grundlinien einer Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes noch nicht Gemeingut; neben Lehrern, welche an Gottfried Weber und Dettingen anknüpfen, stehen solche, welche sogar noch an Fux' Gradus ad Parnassum festhalten und selbst Rameau und die gesamte Harmonielehre ignorieren. Das Gros der Lehrer aber unterrichtet heute noch nach dem von Kirnberger seiner besten Ideen entäußerten Rameauschen Systeme des Terzenaufbaues.

X.

Die Hochblüte des Liedes.

152. Der Untergang des mehrstimmigen Liedes. Wie der frische Liederquell der aus dem Schachte echt volksmäßiger Erfindung hervorbrechenden Monodie der ritterlichen Sänger (Troubadoure, Trouveres und Minnesänger) im 15. bis 16. Jahrhundert in gekünstelten weil alte Traditionen mit schnell abnehmendem Verständniß durch kodifizierte Regeln festhaltenden Meistergesang kläglich versandete, so geriet das im 15.—16. Jahrhundert zu höchster Durchbildung gelangte mehrstimmige Lied im Laufe des 17. Jahrhunderts in Verfall und erst eine neue Zurückwendung zum Volksmäßigen brachte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Anfänge eines neuen Liederfrühlings. Der Ursachen dieses Verfalles waren wohl mehrere. Schwer mag die verheerende Wir-

kung des dreißigjährigen Krieges mit ins Gewicht fallen, mindestens für den Verfall der deutschen Poesie, welcher einem Nachwuchse guter Liedkompositionen den natürlichen Nährboden entzog. Musiziert wurde ja merkwürdigerweise trotz des schrecklichen Wüthens der Kriegsfurie im 17. Jahrhundert kaum weniger als im 16., wie wir bei der Betrachtung der in fast unbegreiflicher Menge geschriebenen und gedruckten Kammermusik dieser Zeit zu erkennen Gelegenheit hatten. Die Abnahme des Interesses der gebildeten Kreise für das mehrstimmige Lied, sowohl in seinen volksmäßigen als seinen künstlerisch höher stehenden Formen findet aber vor allem eine sehr plausible Erklärung durch das schnelle Aufblühen der Opernmusik und ihrer gesamten Gefolgschaft. Natürlich

absorbierte auch die kräftige Entwicklung der Instrumentalmusik als eines selbständigen Kunstzweiges einen erheblichen Teil des allgemeinen Interesses. Während im 16. Jahrhundert die Instrumente in der Hauptsache auf die „zu singenden oder auf allerlei Instrumenten zu spielenden“ Tanzlieder und Madrigale als eigentliches gutes Repertoire angewiesen waren, schrieben jetzt die Komponisten Bände über Bände direkt für sie erfundener Werke ohne jeden Text, wohl gar nun mit der Aufschrift „zu spielen oder zu singen“, was aber wegen des mangelnden Texts fast wie Hohn aussieht. Immerhin dauerte es aber doch noch eine geraume Weile, bis die Komponisten sich der Villanellen und Falas ganz entschlügen und sich ausschließlich in den Dienst des neuen Stiles stellten, und noch die weltlichen Gesänge eines Joh. Herm. Schein, Andr. Hammer Schmid u. s. w. sind keineswegs Anfänge eines neuen Liederfrühlings, sondern Nachkömmlinge der Litteratur der vorausgehenden Epoche. Auch z. B. die Lieder Heinrich Alberts, die der scharf gegliederten und schlicht gebildeten Melodie nur einen bezifferten Baß unterstellen, sind nicht Vorläufer der Liederlitteratur des 18. Jahrhunderts, sondern hängen nach rückwärts zusammen mit den Lautenarrangements mit alleiniger Konservierung der Oberstimme. Diese Art schlichter Lieder verschwindet nun aber immer mehr vor den aus dem neuen Stile herausgewachsenen Sologesängen, den „nuove musiche“ der von Caccini inaugurierten Art.

153. Arie und Kantate. Das Charakteristikum dieser Sologesänge neuen Stils, der Arien und Kantaten, ist ihr weiter Abstand vom Volksmäßigen: sie entstammen

der ästhetischen Opposition gegen die gesteigerte Kunst der kontrapunktischen Stimmverschlingungen sowohl wie auch gegen die nur naiv musikalisch erfundene Melodie, legen den Hauptwert auf die korrekte Textbetonung und kommen nur auf dem Umwege über reichere melodische Verzierung allmählich wieder in ein besseres musikalisches Fahrwasser. Vor allem fehlt ihnen die strophische Gliederung und die Einhaltung durch die Reime bedingter lyrischer Sätze. Schließlich dominiert der Opernstil vollständig auch außerhalb der Bühne in der Produktion neuer Gesangsstücke und nur auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition findet die eigentlich liedmäßige Gestaltung wenigstens im protestantischen Kirchenliede noch eine einseitige Pflege. Die Komponisten waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch die allgemeine Ausbreitung der italienischen Oper so im fremdländischen Wesen befangen, daß sie sich wohl sogar schämten, zu singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen war (vgl. die Vorrede zum 4. Teil von Greffes Oden Sammlung [1743]). Der mehrstimmige Gesang verstummte außerhalb der Kirche fast gänzlich und wurde nur in England durch konservative Vereine (vgl. 78) künstlich durch ein Jahrhundert hinweggerettet, bis er auch anderwärts wieder zu Ansehen kam.

154. Oden auf Tanzmelodien. Quodlibets. Natürlich hörte das Volk aber auch in dieser Zeit der Wegwendung der Komponisten von der Liedkomposition nicht auf, zu singen; nur versiegte der Hauptquell, der ihnen neues Material zugeführt hatte. Man deckte nun den notwendigen Bedarf, indem man beliebte (auch neue) Tänze und andere Instrumentalmelodien einer Faktur, wie sie das Lied verlangt, mit beliebigen

Texten verfaß. Das waren die Lieder zu Anfang des 18. Jahrhunderts in geselligen Kreisen, auf der Wanderschaft oder bei der Arbeit. Als letztes Ueberbleibsel der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts hielt sich auch noch ins 18. Jahrhundert hinein das humoristische *Duodlibet*, das freilich in vielen Fällen nichts anderes ist als eine Parodie der im 17. Jahrhundert buntgestaltig entwickelten, vielgliederigen Sonate, sodaß man wirklich mit Recht sagen kann, daß nun das Verhältnis sich umgekehrt hat, daß die Vokalmusik bei der Instrumentalmusik zu Gast geht. Solche gesungene Sonaten mit dem Titel *Duodlibet* findet man z. B. in dem 1733—37 in drei Teilen zu Augsburg in Stimmen gedruckten „*Dhrenvergnügenden und gemüthergözzenden Tafelkonfekt*“. Aber dieselbe Sammlung bringt auch eine Anzahl von Beispielen, wie man ansprechenden Tanzmelodien Texte unterlegte und sich so nach wie vor Tanzlieder schuf; diese Lieder haben zum Teil eine große Zahl nach derselben Melodie zu singender Strophen. Eine reiche Sammlung solcher Tanzmelodien und Kirz tanzmäßiger Gliederung mit mehrstrophigen Textunterlagen ist „*Sperontes singende Muse an der Pleiße*“ (4 Teile, 1736, 1742, 1743, 1745), jeder der vier Teile aus „2mal 25 Oden“ bestehend und ausdrücklich bezeichnet als Sammlung von Oden „auf die neuesten, besten und bekanntesten musikalischen Stücke“. Solche „Oden“ von vielen Strophen, auf einerlei Melodie gesungen, waren schon vor der „*Singenden Muse*“ und dem „*Tafelkonfekt*“ etwas bekanntes, standen aber in geringem Ansehen und wurden z. B. von Mattheson im „*Neueröffneten Orchester*“ (1713) und des „*Musica critica*“ (1722) höchst geringschätzig beurteilt. Das

änderte sich nun aber schnell, als die (nach Spittas Nachweise wahrscheinlich von Johann Sigismund und Schulze in Leipzig herausgegebene) „*Singende Muse an der Pleiße*“ trotz der höchst mittelmäßigen Poesie der Verse allgemeinen Anklang und sehr bald vielfache Nachahmung fand.

155. Originale Odenkompositionen. Schon gleich die erste Nachahmung, nämlich die von 1737 ab erscheinende, von Johann Friedrich Gräfe in Halle a. S. herausgegebene „*Sammlung verschiedener und auserlesener Oden*“ (4 Teile: 1737, 1739, 1741, 1743) bedeutete einen ganz bedeutenden Fortschritt, da Gräfe es unternahm, anstatt Oden dichtungen zu gangbaren Melodien vielmehr Originalkompositionen von Oden texten zusammenzubringen und sich deshalb an eine größere Anzahl von Komponisten mit der Bitte um Beiträge wandte. Freilich fand er nur bei wenigen Komponisten Entgegenkommen; außer 55 Liedern von Gräfe selbst (der auch neben Opitz, Flemming, Gellert, Hagedorn, Hoffmann v. Hoffmannswaldau, Gottsched, Günther und vielen unbekannteren unter den Dichtern figuriert) sind als Komponisten nur beteiligt *Giovannini* (der besonders durch das reizende, lange Seb. Bach zugeschriebene „*Willst du dein Herz mir schenken*“ bekannt ist) mit 7 Liedern, *Phil. Em. Bach* mit 3, *Graun* mit 8 und vor allen Konr. Friedr. *Hurlebusch* (1690—1765) mit 72 Liedern. Hurlebuschs Arbeiten sind zwar sehr ungleich, enthalten aber vortreffliche Elemente, und *Giovanninis* Lieder sind zum Teil wirklich hübsch. Schon 1738 begann auch die Theorie sich über die Odenkomposition ausführlicher zu verbreiten und zwar in dem Kommentar, welchen Lorenz

Mizler 1738 in seiner „Musikalischen Bibliothek“ zu Gottscheds Bemerkungen über die Beschaffenheit der Oden in der „Kritischen Dichtkunst“ (1730), gab Mizler selbst war der nächste nun folgende Odenkomponist mit seinen „Moralischen Oden“ (1740; zwei andere Sammlungen folgten); ihm schloß sich G. Ph. Telemann an, mit „24 Oden mit Melodien“ (1741). Einen Fortschritt bedeutete das Erscheinen der ersten „Sammlung neuer Oden und Lieder“, gedichtet von Fr. v. Hagedorn, komponiert von Joh. Valentin Görner (1742, 2. und 3. Teil 1744 und 1752); der Aufschwung der lyrischen Poesie zu idealerem Fluge kam auch der Komposition zu statten. Als ein Rückfall in die vor-Gräfersche Praxis ist der „Musikalische Zeitvertreib“ zu registrieren, eine 1743 erschienene Sammlung von Tanzmelodien mit untergelegten Odenbüchlein. In der nächsten Folgezeit that sich besonders die Stadt Berlin in der Odenproduktion hervor, zuerst mit den von Birnstiel veröffentlichten „Oden mit Melodien“ (1753, Lieder von den beiden Graun, Duang, Franz Benda, Nichelmann, Agricola, Ph. C. Bach, Telemann, Krause; 2. Teil 1755); Breitkopf in Leipzig brachte 1756 „Berlinische Oden und Lieder“ (Text von Zacharia, Uz, Gleim und Lessing, komponiert von Marpurg [24 Nummern], Nichelmann, Agricola, Gwald, Ph. C. Bach u. s. w.), 1758 folgten in Berlin selbst „Geistliche, moralische und weltliche Oden“ von verschiedenen Dichtern und Komponisten (darunter auch Kirnberger), 1759 wieder bei Breitkopf „Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder“, 1762 in Berlin gar ein „Recueil de chansons“ im französisch-italienischen Geschmacke, zugleich eine Sammlung Klavierstücke à la Couperin

vorstellend, mit Erklärung der „agréments“ — also wieder ein Rückfall in optima forma in die Praxis der „singenden Muse“. Neben diesen Sammelwerken der Berliner Liederschule, deren größtes das vierbändige „Lieder der Deutschen mit Melodien“ (1767 bis 1768) ist, eine von Ramler besorgte Gedichtsammlung, zu der Chr. Gottfr. Krause die Kompositionen sammelte, erschienen aber auch eine Reihe von Hefen mit Oden nur eines Komponisten, zunächst die Berliner: Ph. C. Bach „Oden mit Melodien“ (1762), Joh. Ph. Kirnberger „Lieder mit Melodien“ (1762), „Oden mit Melodien“ (1773) und „Gesammelte Oden und Lieder“ (1789), Marpurg mit nicht weniger als 5 Sammlungen (1756—1767), K. H. Graun „Sammlung auserlesener Oden zum Singen bei Klavier“ (1761), aber daneben eine Menge anderer, besonders in Hamburg: K. Lamberti „Oden mit Melodien“ (2 Tle. 1754 bis 1764), J. D. Leyding „Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien“ (1757), Chr. Friedr. Gndter „Lieder zum Scherz und Zeitvertreib“ (1757), J. G. Mützel (ein als Klavierkomponist beachtenswerter Musiker) „Oden und Lieder fürs Klavier“ (1759), J. S. C. Bode „Zärtliche und scherzhaftige Lieder“ (2 Tle. 1758—67), in Braunschweig Fr. Gottl. Fleischer „Oden“ (2 Tle. 1756), in Leipzig der jung gestorbene Magdeburger Organist Aug. Bernh. Valentin Herbing mit „Musikalische Belustigungen in 30 scherzhaften Liedern“ (1758, 2. Teil 1767) und „Musikalische Versuche in Fabeln und Erzählungen Herrn Prof. Gellerts“ (1759), in Nürnberg Joh. W. Hertel mit 2 Sammlungen von „Liedern“ (1757 und 1760) und „Romanzen mit Melodien“ (1762).



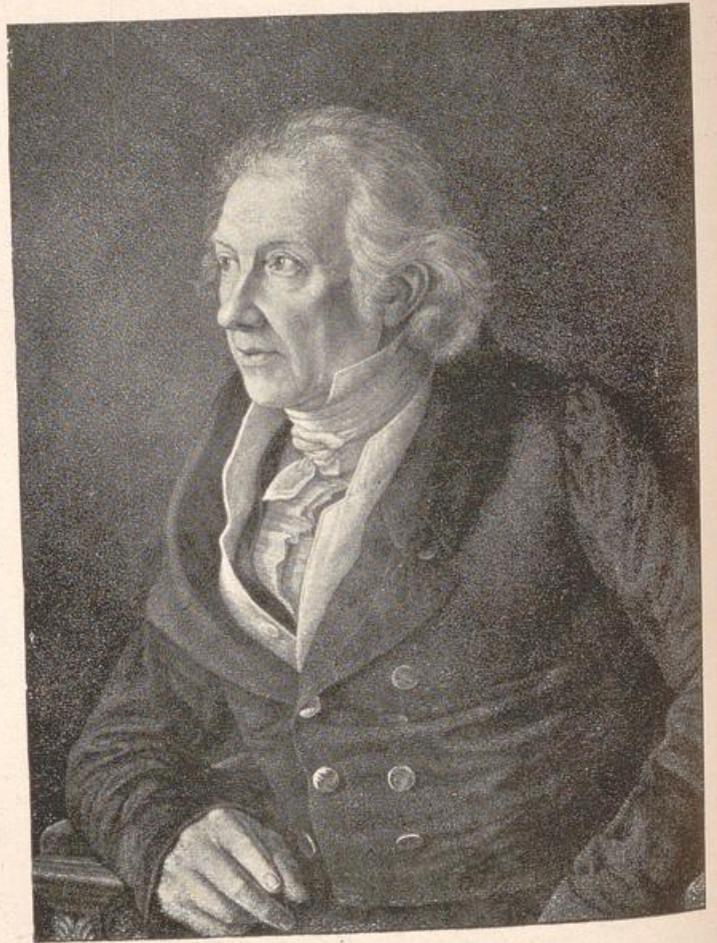
Reichardt

Johann Friedrich Reichardt,

geb. 25. November 1752 in Königsberg i. Pr.,

gest. 27. Juni 1814 in Siebichenstein bei Halle a. S.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.



Karl Friedrich Zelter

~~~~~  
Karl Friedrich Zelter,

geb. 11. Dez. 1758 in Berlin,

gest. 15. Mai 1832 daselbst.

~~~~~

Wir sehen die Lieder- bzw. Odenkomposition war bereits in vollem Gange, ehe Joh. Ad. Hiller das deutsche Singspiel schuf; auch klärten sich allmählich mehr und mehr die Gesichtspunkte, welche für solche Kompositionen maßgebend sein sollten. So betont die Vorrede der bei Birnstiel in Berlin erschienenen dritten Odenammlung (1761) die Notwendigkeit deutlicher Gliederung bei durchaus strophischer Komposition nach Analogie der Tanzstücke und Vermeidung alles Verzierungsweßens. Der Hauptmangel der Lieder dieser ganzen Periode liegt in den Texten, die nur in Ausnahmefällen einen wärmeren Gefühlston anschlagen, vielmehr durchschnittlich entweder galant tändelnd oder epigrammatisch pointiert und lehrhaft oder aber forciert scherzhaft sind. Es bedarf keines besonderen Scharfblicks, um zu erkennen, daß ein gut Teil französisches Wesen in dieser allein herrschenden Manier steckt. Nur ganz ausnahmsweise regt einmal ein kerniges Dichtermotiv auch den Komponisten zu einem Herausgehen aus dem Gleise an, so z. B. in einigen Liedern des Berliner Organisten Joh. Phil. Sack auf Texte von Zacharia in der von Birnstiel 1760 gebrachten Sammlung „Kleine Klavierstücke nebst einigen Oden“, welche sogar eine voll ausgesetzte Klavierbegleitung von fühner Harmonik haben, wie D. Lindner in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ (Berlin 1871, herausgegeben von L. Erk) mit Recht hervorhebt (drei Lieder Sacks sind dabei selbst abgedruckt), auch gelegentlich bei Herbing und Fleischer. Schon früh wurde die sonstige Stereotypität und Oberflächlichkeit dieser ganzen Litteratur von ein-

sichtigen Leuten begriffen und bereits 1759 erschien in Berlin eine Satire auf dieselbe, in Gestalt eines fingierten Rests einer verloren gegangenen Odenammlung „Neueste Sammlung teutscher Lieder nebst einem Traktat von teutschen Liedern mit Vorrede und Register“ (eine schwächere Fortsetzung folgte 1760). Vergl. den höchst ergötzlichen Auszug aus dem Register bei Lindner (a. a. O. S. 77).

156. Die Wiedergeburt der Lyrik durch das Singspiel. Die Anregungen, welche die in antikisierenden Versmaßen gedichteten Oden (Zacharia, Kamler, Klopstock) der Liedkomposition nach Seiten einer freieren Gestaltung hin geben konnten, blieben zunächst ziemlich ungenutzt und ohne dauernden Einfluß. Der Abstand zwischen der landläufigen hausbackenen Liedkomposition und der Behandlung des Rhythmus, welche eine kongeniale Ausdeutung der reimlos und mit mannigfach wechselnden Rhythmen aufgebauten eigentlichen Oden (der Ausdruck „Ode“ wird nach Klopstocks Auftreten allmählich mehr und mehr von dem vorher synonymen „Lied“ geschieden) war ein zu großer, um eine glückliche Lösung des damit gestellten Problems so gleich zu ermöglichen. Doch sind außer bei dem bereits genannten J. Ph. Sack bedeutungsvolle Ansätze zur Ausbildung des damit zwangsweise nahe gelegten Kunstliedes, das nicht in der Vokalmelodie allein den Faden spinnt, sondern der eingreifenden Beihilfe der Instrumentalbegleitung bedarf, in den Kompositionen Klopstockscher Oden von J. N. Forkel, Ph. C. Bach und Chr. W. Gluck im Görlitzer Musenalmanach 1773-75, in Glucks „Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte“ (o. J.), besonders aber in Chr. Gottlob Reeses „Oden

von Klopstock mit Melodien" (1776) zu finden. Das Kunstlied sollte aber vielmehr erst auf dem Umwege über die Rückkehr zum wirklich Volksmäßigen durch allmähliche Komplizierung der Faktur im 19. Jahrhundert zu seiner vollen Ausbildung gelangen.

Diese Umkehr wurde, wie angedeutet, durch die in Opposition gegen die italienische Schablonenoper auftommende Operette ange-regt und als ihr Träger gilt der Leipziger Konzertdirigent Johann Adam Hiller (geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Oßig bei Görlich, gest. 16. Juni 1804 in Leipzig). Das Geheimnis des Wunders, daß die im Rahmen des Singspiels entstandenen Lieder sogleich eine ganz andere Naturwahrheit entfalteten, als die isoliert hingestellten verliebten, witzigen oder moralisierenden Oden und Lieder, ist leicht zu enträtseln: der Komponist fühlte sich in diesen harmlosen, liebenswürdigen kleinen Stücken direkt in eine Situation hinein und schuf aus ihr heraus. Daß der gute Wille allein, natürlich schreiben zu wollen, nicht ausreicht, es wirklich zu thun, beweisen Hillers Kinderlieder und Geistliche Kinderlieder, in denen überwiegend ganz dasselbe pedantische und gemachte Wesen herrscht, wie in der Liederliteratur der vorausgehenden Epoche. Vorbedingung des Treffens des wahren Tons wirklicher Naivität und Naturwahrheit durch den Komponisten war freilich der entsprechende Vor-gang des Dichters. Hiller hatte das Glück, in Weiße und Schiebeler zwei Dichter zu finden, welche diese Vorbedingung für seine erfolgreiche Thätigkeit erfüllten. Schon Weiße's Uebersetzung der „Verwandelten Weiber" (vgl. Nr. 97) enthielt einige solcher wirklich schlicht empfundener Gedichte, und Hiller, der

übrigens einen Teil der von Standfuß mit Glück komponierten Lieder konservierte, wurde sogleich mit einem seiner Lieder für dieses Stück („Ohne Lieb und ohne Wein") populär. Solche im Rahmen von Operetten entstandene Lieder wurden nun mit Vorliebe für neue Liedersammlungen der Folgezeit erwählt, z. B. die „Lieder für Freunde der geselligen Freude" (1788), Reichardt's „Lieder geselliger Freude" (1796), das „Mildheimische Liederbuch" (1799), Kellstabs „Auswahl von Gesängen aus den vorzüglichsten Opern der deutschen Bühne" (1788) u. a. m.

Wie groß der Eindruck war, den sogleich Hillers erste Versuche mit dem deutschen Singspiel hervorbrachten, geht zur Genüge daraus hervor, daß Goethe wenige Jahre später mit seinem ersten Singspieltext „Erwin und Elmire" hervortrat, den gleichzeitig (1776) Joh. André, Stegmann und Herzogin Anna Amalia von Weimar komponierten (das darin enthaltene „Weilchen" veröffentlichte Goethe sogar schon 1775 mit André's Musik in Jacobis „Iris"). Mit Recht weiß Max Friedländer in „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (1896) und „Goethe's Gedichte in der Musik" (Goethe-jahrbuch 1896) darauf hin, daß eine Geschichte der Komposition der Goetheschen Lieder identisch ist mit einer Geschichte des deutschen Liedes seit 1775, da von dem Moment ab, wo unter den Dichtern von Liedertexten Goethe auftaucht, wenigstens von dem Moment ab, wo er Singspieltexte schrieb, kaum einer der bessern Liederkomponisten (ausgenommen Haydn und Weber) es unterlassen hat, Goethesche Texte in erster Linie ins Auge zu fassen. Uebrigens schlug Hillern seine dialektische Natur, sein Wunsch, zu be-

lehren und zu nützen (er ist der Verfasser zweier Gesangsschulwerke), außerhalb der Singspiele ein Schnippchen und verhinderte ihn, auch da denselben naiven Ton zu treffen, dem er seine Erfolge verdankt, so schon in den „Liedern für Kinder“ (1769), der Sammlung der Lieder aus dem [Weißeschen] „Kinderfreund“, die noch nicht komponiert waren (1782), den „Liedern mit Melodien“ (1772), und der „Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke“ (1774), während ihm Lieder und Arien aus „Sophiens Reise“ [von Hermes] (1779), weil aus bestimmter Situation herausgeschrieben, wenigstens zum Teil besser gelangen, doch mehr nach Seite des Kunstliedes. Mit den, obgleich durch seine Singspiellieder angeregten, eine neue Ära der lyrischen Poesie eröffnenden Texten Goethes wußte aber Hiller selbst nichts anzufangen, und auch sein Versuch, humoristischen Texten von Claudius u. a. gerecht zu werden in seiner 1790 erschienenen Sammlung „Letztes Opfer in einigen Liedermelodien“, gelang nicht.

157. Die Lieder im Volkston. Die durch Herder und die Dichter des Hainbundes betonte Bedeutung des Volksliedes für die Regeneration der lyrischen Dichtung fand auch unter den Komponisten bald eine nachdrückliche Markierung, nämlich durch Johann Abraham Peter Schulz's „Lieder im Volkston“ (1782, 1785, 1790, drei Teile), in welchem eine bemerkenswerte Vorrede (1785) den „Schein des Bekannten“ als Charakteristikum des Volksmäßigen definiert und eine frappante Ähnlichkeit zwischen dem Tone der Dichtung und dem der Melodie fordert. Doch schleppte sich die konventionelle Kompositionsweise der anakreontischen Lyrik neben Anläufen zu wärmerem Empfinden noch längere Zeit

weiter, so in Joh. Phil. Breidensteins „Herrn Gleims neue Lieder“ (1770), Joh. Nik. Forkels „Gleims neue Lieder mit Melodien“ (1773), Joh. Phil. Kirnbergers „Oden mit Melodien“ (1773), „Lieder mit Melodien“ (1774) und „Gesänge am Klavier“ (1780), der anonymen Sammlung „Gleims Lieder für den Landmann“ (1773) u. Die lehrhafte Komposition für Kinder statt wirklicher Kindlichkeit fand ihre Fortsetzung in Wolfs „Wiegenliederchen für deutsche Ammen“ (1775), den „Liedern eines kleinen Mädchens beim Singen und Klavier“ (1774) und „G. W. Burmanns kleinen Liedern für kleine Mädchen und Knaben“, in Musik gesetzt von J. G. H. (1754). Schulz's neue Parole „im Volkston“ war aber bald wenigstens in aller Munde und sein Vorgang fand immer mehr Nachfolger, so bei J. G. Raumann „Sammlung von Liedern, beim Klavier zu singen“ (1784), bei Joh. André in einer ganzen Reihe von Liedersammlungen (darunter besonders Kompositionen von Texten Millers) und bei Chr. Gottlob Neefe, die aber gleichzeitig auch das Kunstlied vorwärts bringen.

158. Haydn und Mozarts Lieder. Daß Haydn und Mozart nicht in größerem Maßstabe der Liedkomposition näher getreten sind, ist wohl lediglich dadurch zu erklären, daß andere Gebiete der Komposition sie dauernd beschäftigten. Daß gerade diese beiden Meister für die Liedkomposition besonders veranlagt waren, bedarf keines Beweises, da all ihr Schaffen selbst auf rein instrumentalem Gebiete ein liedmäßiges Gepräge trägt. Uebrigens haben wir doch von beiden eine Anzahl Lieder, unter den 34 Mozartschen besonders eine wohlgelungene Komposition des Goetheschen „Veilchen“, welche so-

gar vor allen sonstigen Kompositionen desselben bis heute den Vorrang behauptet hat. Mozart verkörpert darin die im allgemeinen erst viel später gefundene Technik des durchkomponierten Liedes mit meisterlicher Kunst, die nur begreiflich ist, wenn man an seine Opern denkt; hat er doch in seinen Opern und Singspielen eine ganze Reihe populär gewordener Lieder verschiedenster Struktur geschaffen! Aber auch Haydn hat in den Jahrzehnten den Ton des volksmäßigen Liedes ausgezeichnet getroffen. Hier ist es aber wieder die Umrahmung, die Situation, welche für Dichter und Komponisten hilfreiche Dienste geleistet hat; Lukas und Hannchen sind ja natürlich ein Stück wirkliches Singspiel. In der Mehrzahl der isoliert entstandenen Klavierlieder Mozarts und auch Haydns herrscht dagegen derselbe Geist wie in den Liedern der Odentonkünstler: Schäferpoesie und eine Musik mit Reifrock und Puderzopf. Deshalb darf man auch nicht erwarten, in den zunächst nach Hillers Auftreten erschienenen Lieder mit einemmal etwas anderes zu finden als in den früheren Sammlungen: genug, daß zwischen den vielen schablonenhaften, gemachten Stücken sich hin und wieder einzelne finden, welche natürlich empfunden sind und direkt ansprechen.

159. Der neue Liederwald. Der Zuwachs an guter lyrischer Poesie durch Bürger, Hölty, Miller, Math. Claudius, vor allen aber Goethe wird wohl allmählich merklich durch Vermehrung der Fälle glücklicherer Anregung der Komponisten; aber der volle adäquate musikalische Ausdruck für das tiefere seelenvolle Wesen des wirklichen Liedes wird doch noch nicht gefunden.

Aus der großen Zahl der Lieder-

komponisten dieser neuen Phase seien noch genannt Ph. Chr. Kayser: „Lieder mit Melodien“ (1775) und „Gesänge mit Begleitung des Klaviers“ (1777), der tüchtige Jos. Ant. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für Klavier“ (1778 bis 1781, 4 Sammlungen), der gar nicht zu verachtende Dilettant Siegmund Freiherr von Seckendorff: „Volks- und andere Lieder“ (3 Theile, 1779—90), K. Friberth: „Deutsche Lieder für das Klavier“ (1780, 3 Theile); Bernhard Theodor Breitkopf: „Neue Lieder in Melodien gesetzt“ (1770), G. H. Wittrock: „Lieder mit Melodien“ (1777), Joh. Holzer: „Lieder mit Begleitung des Pianoforte“ (1779), Chr. Kalkbrenner: „Liedersammlung a. d. lyrischen Blumenlese“ (1777), und „Arien und Lieder“ (1785 und 1787), Fr. Gottl. Hilmer: „Oden und Lieder“ (2 Theile, 1781—85), S. A. d. Frhr. von Eschstruth: „Versuch in der Singkomposition“ (1781), „Lieder, Oden und Chöre“ (1788) und „Lieder des P. Miller in Ulm“ (1788), B. Anst. Weber: „Lieder“ (1784, mit Ferd. Fränzl), Fr. Ludm. Nemil. Kunzen: „Visar og lyriske sange“ (1786, deutsch als „Weisen und lyrische Gesänge“ 1788), Corona Schröter [die berühmte Sängerin]: „25 Lieder“ (1786), Fr. H. Himmel [der Komponist der Operette „Fanchon“]: „Deutsche Lieder am Klavier“ (1798) und „Lieder von Goethe“ (1806), Fr. v. Dalberg: „Lieder“ (3 Theile, 1790—94), Leop. Kozeluch: „13 Lieder beim Klavier“ (1786), Joh. Math. König: „Lieder“ (1782, 2 Theile) und „Sammlung verschiedener Lieder“ (1790), Andreas Romberg: „Oden und Lieder“ (1793), Fr. Wilh. Aufricht: „Oden und Lieder“ (1784), Friedr. Brede: „Lieder und Ge-

sänge am Klavier" (1786), Herzogin Marie Ch. Amalie von Gotha: „Lieder einer Liebhaberin" (1786), J. C. G. Heinroth: „Oden und Lieder" (1788), G. Friedr. Wolf: „Vermischte Lieder und Singstücke" (1788), J. M. Heller: „Lieder verschiedener Deutschen mit Melodien" (1789), L. Kindscher: „Sammlung von 24 Liedern" (1792), Joh. Gotth. Krebs: „Lieder mit Melodien" (1777—83, 3 Tle.), G. Rohleder: „Der Frühling in Gesängen aus deutschen Dichtern" (1792), K. Gottl. Pering: „Versuch einiger Lieder mit Melodien" (3 Tle., 1789), G. B. Flaschner: „20 Lieder" (1789), J. C. Friede: „Külings Oden und Lieder" (1789) und „Oden und Lieder zum Singen" (1790), C. L. Becker: „Arietten und Lieder am Klavier" (1784), Franz Danzi: Lieder op. 14 und 15 (ca. 1800), Fr. A. Baumbach: „Lyrische Gedichte zum Singen beim Klavier" (1793) und „Gesänge am Klavier" (2 Tle., 1798), Karl Spazier: „Lieder und andere Gesänge" (1791), C. G. Saube: „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1791), W. M. C. Köllner: „Sammlung von Liedern mit Melodien" (1791) u. s. w.

160. Reichardt und Zelter. Wenn auch eine große Zahl der bereits genannten Liederkomponisten (André, Herzogin Anna Amalie von Sachsen, Mozart, Steffan, Seidenorff, Breitkopf, Dalberg, Romberg, Danzi, Himmel, Kayser, H. A. Weber, Corona Schröter) und viele bisher nicht genannte einzelne Lieder Goethes komponiert haben, so erlangten aber zwei Komponisten besondere Bedeutung als die sozusagen offiziellen Komponisten Goethes: Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter, beide in Berlin. Es ist bekannt, daß Goethe selbst die

Komposition seiner Texte durch diese beiden Männer über die aller anderen stellte, ein Urteil, das man ehren muß, aber darum doch heute nicht mehr unterschreiben kann. Beide waren zwar tüchtige Musiker, aber sie vermochten auch nicht entfernt den reichen Stimmungsgehalt der Lyrik Goethes musikalisch zu erschließen; bei aller Korrektheit der Interpretation erscheinen uns ihre Lieder trocken und steif.

Schon 1772 war Reichardt in die Reihe der Singspielkomponisten getreten mit „Hänschen und Gretchen" (Königsberg), dem ein zweites Werk derselben Gattung 1773 folgte („Amors Guckkasten", Riga). 1775 brachte er auch ein erstes Heft Lieder „Gesänge für das weibliche Geschlecht". Seine Beziehungen zu Goethe, die aber später wegen Reichardts republikanischer Gesinnung allmählich erkalteten, datierten seit dem Jahre 1781, wo Reichardt seine Sammlung „Oden und Lieder von Herder, Goethe" u. a. herausgab; 1790 komponierte er Goethes „Erwin und Elmire" und „Jery und Bätely", 1791 desselben „Villa", 1800 die Musik zu „Egmont". Seine erste Sammlung von Goethe-Liedern ist „Goethes lyrische Gedichte mit Musik" (1793), die umfassende Gesamtausgabe in 4 Abteilungen (128 Nummern) erschien 1809: „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik". Andere Liedersammlungen Reichardts sind in größerer Zahl (11) bis 1788 erschienen; auch die Sammlung „Cäcilia" (1790—95, 4 Tle.) enthält hauptsächlich Lieder; ferner gab er noch heraus „Frohe Lieder für deutsche Männer mit Melodie" (1792), „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1794), „Musikalischer Blumenstrauß" (4 Tle., 1795), „Lieder geselliger Freude" (von verschiedenen Komponisten, 2 Tle., 1796), „Neue Lieder geselliger

Freude" (1799), "Lieder der Liebe und Einsamkeit" (1798), "Lieder für die Jugend", "Wiegenlieder für gute deutsche Mütter" (1798) "Lieder der Klagen und des Trostes".

Joh. Fr. Reichardt ist am 25. November 1752 zu Königsberg in Pr. geboren und starb 27. Juni 1814 zu Siebichenstein bei Halle. Er war 1775—94 Hofkapellmeister in Berlin (entlassen wegen seiner unverhohlenen Sympathien mit der französischen Revolution), wurde 1796 als Salineninspektor zu Halle a. S. angestellt, floh 1806 vor der französischen Invasion nach Königsberg, wurde von Jerome Napoleon als Hofkapellmeister nach Kassel befohlen, kehrte aber bald nach Siebichenstein zurück. Außer durch seine Kompositionen (auch mehrere große Opern, Symphonien, Konzerte etc.) ist Reichardt besonders durch seine schriftstellerische Thätigkeit bekannt; sein „Musikalisches Kunstmagazin“ (1782—91), „Musikalisches Wochenblatt“ (1792), „Musikalische Monatschrift“ (1792) und die „Berlinerische Musikalische Zeitung“ (1805 bis 1806) gehören zu den ersten Musikzeitungen überhaupt. Auch seine „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend“ (1774—76), „Schreiben über die berlinische Musik“ (1775), „Vertraute Briefe aus Paris“ (1804 bis 1805) und „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808—9“ (1810) sind von hohem Interesse und Wert für die musikalische Geschichtsschreibung.

Erheblich später als Reichardt trat Zelter in Beziehung zu Goethe, nämlich im Jahre 1796, wo er

Goethe seine „12 Lieder, am Klavier zu singen“ übersandte (darin mehrere Lieder auf Goethesche Texte). Zelter blieb mit Goethe bis an sein Lebensende innig befreundet (beide starben in demselben Jahre), wie der 1833—36 in 6 Bänden erschienene Briefwechsel beider beweist. Jenem ersten Heft von „12 Liedern am Klavier“ folgte 1801 ein zweites, auch 1803 f. eine „Sammlung kleiner Balladen und Lieder“ (4 Hefte). Seine große Goethe-Publikation ist „Goethes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen“ (4 Te., 1812). Später brachte er noch eine „Neue Liedersammlung“ (1821), sowie „6 deutsche Lieder“ (o. J.).

K. Fr. Zelter ist am 11. Dezember 1758 zu Berlin geboren und starb daselbst den 15. Mai 1832. Als Sohn eines Maurermeisters für dessen Beruf erzogen, durfte er sich erst nach Erlangung der Meisterschaft in seinem Gewerbe dem Studium der Musik widmen, zu dem es ihn von Kindheit an stark hinzog. Er wurde Schüler von Fasch, Mitglied der Singakademie, 1800 Faschs Nachfolger als Dirigent, begründete 1800 die erste „Liedertafel“ und eröffnete damit eine neue Ära des mehrstimmigen Liedes, welche sich bis in die jüngste Gegenwart zu immer größeren Dimensionen entwickelt hat. Ungefähr gleichzeitig mit Zelter begründete Hans Georg Nägeli (1773—1836) in Zürich ebenfalls Männergesangsvereine (1810); aber während Zelters Liedertafel aus Mitgliedern der Singakademie bestand, daher von Anfang an mehr ein höheres Niveau einnahm, entstand Nägelis Männergesangsverein auf vollständig

licher Grundlage und näherte sich erst später in Tendenz und Organisation den norddeutschen Liedertafeln an. Auch das Kgl. Institut für Kirchenmusik ist Zelters Gründung (1819). Außer Liedern und Männerquartetten ist wenig von Zelters Kompositionen gedruckt worden. Als Schriftsteller bethätigte er sich hauptsächlich mit einer Biographie Faschs (1801 erschienen).

161. Der Aufschwung der Poesie. Mancherlei Elemente gehörten dazu, die Umschaffung der lyrischen Poesie und der Liedkomposition zu vollenden. Klopstocks wenn auch durch Mißverständnisse verwirrte Wiederbelebung der Ideenwelt germanischer Vorzeit, das erstarkende Gefühl für das Naturschöne bei Haller und Hagedorn, der erwachende Sinn für die Poesie der Minnesänger seit Bodmer, Herders Erschließung der Schätze des Volksliedes verschiedener Nationen und der Hinweis auf die kunstvolle und bilderreiche Dichtung Ossians, Bürger's Verseufung in den Geist der altenglischen Ballade und seine Neuschöpfung der episch-lyrischen Dichtung, endlich Goethes universelle Vertiefung des poetischen Empfindens, welche selbst das kleinste lyrische Gedicht weiteste mystische Kreise ziehen läßt und zum Ausdruck mehr geahnter als ausgesprochenen das Menschheitsdasein umspannenden allgemeinen Ideen macht — das alles hatte die Dichtung in eine ganz andere Sphäre gehoben, von der aus das frühere Getändel mit erlogenen Gefühlen und die lehrhafte Silbenstecherei der Poeten der ersten Hälfte des Jahrhunderts unendlich fade und inhaltslos erschien. Daß die Musik nur allmählich diesem Aufschwunge zu folgen vermochte, kann nicht

wunder nehmen. Sie fand früher allein, nämlich als reine Instrumentalmusik, eine ähnliche Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel als in der Verbindung mit der Poesie, wo die Gewöhnung an die überkommene Technik der „Betonung“ sie länger zurückhielt. Die Quartette, Symphonien und Sonaten Mozarts, Haydns und Beethovens stehen längst ebenbürtig neben den Poesien der Klassiker, ehe die Verbindung von Poesie und Musik eine ähnliche Freiheit und Allseitigkeit des Ausdrucks findet. Offenbar liegt in der kritischen Thätigkeit, der fortgesetzten Kontrolle des Verhältnisses zwischen Poesie und Musik, welche den Komponisten eines Dichters beherrschen muß, etwas die freie Entfaltung des Fluges der musikalischen Phantasie hemmendes und es bedurfte einerseits erst noch einer vollständigeren Vorbereitung aller Mittel des musikalischen Ausdrucks auf rein musikalischem Gebiete und andererseits einer impulsiven, sich der Kritik entschlagenden genialen Komponistennatur, um über dieses Hindernis endgültig hinwegzukommen, einer Natur wie Haydn, die neue Bahnen öffnet, ohne recht zu wissen, was sie thut: in Franz Schubert wurde diese der Welt geschenkt.

162. Die Ballade. Natürlich konnten auch die ersten Versuche, der reicheren Form der episch-lyrischen Dichtung, der Ballade, musikalisch gerecht zu werden, nur zu unvollkommenen Resultaten führen. Die Dichter selbst waren außer Stande, den Musikern die rechten Wege zu weisen. Daß selbst Goethe die schlicht strophische Komposition ohne detailliertes Eingehen der musikalischen Gestaltung auf die Entwicklung der Handlung für ausreichend hielt, beweisen die unter seinem Einflusse entstandenen und

von ihm gebilligten Balladenkompositionen Reichardts und Zelters. Und die spätere Entwicklung der Balladenkomposition hat sogar bis zu einem gewissen Grade Goethe darin recht gegeben, daß die Festhaltung eines Versmaßes, die strophische Dichtung der Ballade, den Komponisten zur Einhaltung eines zu mindesten ähnlichen Schemas verpflichtet; aber freilich, welche freie Umgestaltung bei solcher angestrebten Einheitlichkeit der Melodiebildung der Musik möglich ist, ahnte Goethe nicht, konnte er nicht ahnen. Ein Vergleich der aus mehr als einem halben Hundert ausgewählten 6 Kompositionen des Goetheschen „Erkönig“ in Max Friedländers „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen“ ist so recht geeignet, die Entwicklung der Balladenkomposition zu veranschaulichen. Den Reigen eröffnet eine ganz schlichte strophische Komposition von Corona Schröter (1782), ganz in Dur und trotz der Ueberschrift „Etwas langsam und abenteuerlich“ ohne eigentliche Charakteristik, die ganz und gar dem Gesangsvortrag überlassen bleibt — ein Gesichtspunkt, der freilich nur ja nicht zu gering anzuschlagen ist. Reichardt komponiert die Ballade in Moll, ebenfalls strophisch, ohne eine einzige Note Einleitung oder Zwischenpiel, verlegt aber bei allen Reden des Erkönigs die streng beibehaltene Melodie ins Klavier und giebt dem Gesange des Erkönigs einen unheimlichen Charakter durch Festlegung auf einen Ton in tiefer Lage. Vater und Sohn unterscheiden sich in der Komposition durch nichts, sondern tauschen ihre Melodiephrasen unverändert aus; nur singt der Vater durchweg forte, der Sohn piano, und nur zuletzt schreit das Kind fortissimo auf. Zelter hält zwar das Prinzip stro-

phischer Komposition ebenfalls aufrecht, doch nur für die Reden des Vaters und des Knaben; der Erkönig erhält seine eigene Melodie, die langsam stufenweise steigt und schnell wieder fällt. Aber in den beiden letzten Strophen durchbricht Zelter das Prinzip und geht zu freier dramatischer Gestaltung über. Und nun sehe man, wie bei Bernhard Klein, Franz Schubert und Karl Löwe die Differenzierung der verschiedenen dramatischen Elemente weiter gesteigert ist. Bei Klein haben Vater und Sohn verschiedene Melodien, der Erkönig singt pp auf einen hohen Ton und rückt nur zuletzt einen Halbton gewaltsam (sf) hinauf. Die Begleitung ist äußerst einfach, doch charakteristisch gehalten. Schubert zieht in viel stärkerem Maße die Mitwirkung des Klaviers zur Charakteristik heran, der Erkönig singt nicht monoton, sondern mit verführerischem melodischen Reiz, die Einheitlichkeit der Gesamtbegleitung ist mehr durchzufühlen als streng zu erweisen und liegt hauptsächlich in der Wiederaufnahme der Klaviermotive des Anfanges am Schluß. Am weitesten geht Löwe in der starken Heranziehung des Klaviers zur Tonmalerei; Vater, Sohn und Erkönig haben gesonderte Melodien, die aber leicht umgemodelt werden. Diese drei Kompositionen sind übrigens einander beinahe gleichwertig.

Außer Klein und vor ihm ist als Balladenkomponist Johann Rudolph Zumsteeg hervorzuheben (geb. 10. Januar 1760 zu Sachsenlaur in Odenwald, gest. 27. Januar 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart). Zumsteeg ist der eigentliche Begründer der Balladenkomposition als eines gesonderten Zweiges der Liedkomposition und nahm dieselbe sogleich mit Entschiedenheit in Angriff. 1792 gab er Bürgers „Das

Pfarrers Tochter von Taubenheim", 1794 Ossians „Solma“ heraus, 1794 Bürgers „Entführung“, 1797 Stollbergs „Büßende“ und „Sagars Klage“, 1798 Bürgers „Zenone“ u. s. w. Sieben Hefte „Kleine Balladen und Lieder“ erschienen 1800 ff., darunter die bekannteste und besonders geschätzte Komposition des „Ritter Loggenburg“ von Schiller; in dieser wechselt zumsteig von Strophe zu Strophe Melodie und Tonart, den Text vortrefflich interpretierend, geht aber in der zweiten Hälfte (Strophe 6—10), welche Loggenburgs Klausnertum schildert, zur streng strophischen Form über, was in diesem Falle als genialer Einfall anerkannt werden muß.

Bernhard Klein (geb. 6. März 1793 zu Köln, gest. 9. September 1832 zu Berlin) hat keineswegs seinen Schwerpunkt in der Komposition von Liedern und Balladen, sondern vielmehr in der von Dramatikern (Jephtha, David, Hiob) und kirchlichen Werken (Psalmen, Motetten, auch für Männerchor), schrieb auch mehrere Opern. Er war seit 1820 Kompositionslehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik sowie Universitätsmusikdirektor in Berlin.

163. **Franz Schubert.** Mit Staunen sieht die Nachwelt vor solchen Ausnahmerscheinungen wie Haydn, Mozart und Schubert still, denen ohne theoretisches Raisonement, ohne bewußte Absicht die Lösung der schwierigsten Probleme der Kunst spielend gelingt. Ohne eigentliche Schulung im Tonsetz, steht der junge Wiener Vorstadt-Schullehrergehilfe als 18jähriger Jüngling plötzlich da als der größte, alle Vorgänger und Zeitgenossen um Haupteslänge überragende Großmeister der Liedkomposition. Nicht weniger als 130 Lieder, darunter allein 45 auf Texte von Goethe,

schrieb Schubert in dem einen Jahre 1815, darunter: „Erlkönig“, „Der Fischer“, „Der König von Thule“, „Wanderers Nachtlied“, „Mignon“, „Erster Verlust“, „Wonne der Wehmut“ — die allein genügen würden, ihrem Schöpfer ewigen Ruhm zu sichern. Für Schubert war das Lesen eines ihn ansprechenden Gedichtes gleichbedeutend mit dessen sofortiger Komposition; mehrfach liegen Beweise vor, daß er dazu nicht mehr Zeit gebrauchte, als eben das Schreiben als solches in Anspruch nahm. In dieser blitzschnellen Erzeugung der Stimmung durch das Gedicht, in dieser sofortigen Umsetzung der Worte in Melodien mitsamt allem Beiwerk der Begleitung liegt aber zugleich die Erklärung für die Vielseitigkeit, ja Universalität des Ausdrucks der Schubertschen Lieder. Jedes einzelne ist sozusagen nur eine direkte Spiegelung des Gedichtes in seiner musikalischen Seele. Da ist nichts von irgendwelchem Anpassen eines Schemas, einem Anwenden einer Methode u. dgl. zu spüren, vielmehr erhält durch Schubert jedes Gedicht nur seine nachher ganz selbstverständlich scheinende musikalische Gewandung, es erfährt nur sozusagen seine zweite Geburt.

Die Gesamtzahl der Lieder Schuberts beträgt über 450, darunter gegen 100 auf Goethesche Texte. Seit dem Erscheinen des als op. 1 gedruckten Erlkönigs (1815) war es den Einsichtigen klar — da stand der geniale Meister, welcher das Problem der Liedkomposition wirklich zu lösen berufen war. Ich muß mir versagen, auszuführen, wie mannigfaltige Formen unter Schuberts Händen die Lieder annahmen, vom simplen, fast Note gegen Note nur harmonisch gesetzten Strophenlied bis zur symphonischen Dichtung für Klavier mit recitativ-

render Singstimme und in hundert Uebergangsstufen und Mischungen; vom naiven Trällerliedchen bis zum Höllebreughel-Schreckbilde der Gruppe aus dem Tartarus und den mit titanischer Kraft der Erfindung hingeworfenen „Prometheus“, „An Schwager Kronos“, „Grenzen der Menschheit“ u. s. w. Fast noch bewundernswürdiger ist aber die Mannigfaltigkeit der Abtönungen, wo Schubert die Komposition ganzer Cyklen gleicher oder ähnlicher Stimmung in Angriff nimmt, wie in der „Winterreise“ und den „Müllerliedern“. Jetzt, nach Schubert, ist es gar nicht mehr so schwer, im Detail die Theorie der Liedkomposition auszuarbeiten und zu zeigen, wie weit der Komponist dem Dichter sich streng zu fügen und anzuschließen und wo er ihn zu ergänzen, ja wohl gar zu korrigieren hat. Schuberts Lieder sind aber keineswegs gleichwertig, da er oft auch durch einen nur bedingungsweise oder ganz und gar nicht zur Komposition geeigneten Text sich momentan inspirieren ließ (z. B. Schillers „Taucher“).

Franz Peter Schubert ist am 31. Januar 1797 zu Lichtenthal bei Wien geboren und starb 19. November 1828 in Wien. Als Sohn eines armen kinderreichen Schulmeisters erhielt er nur eine mittelmäßige Schulbildung, wurde aber wegen seiner musikalischen Begabung als Sängerknabe in die Hofkapelle aufgenommen und als solcher regelmäßig in den Anfangsgründen der Theorie unterrichtet (von Ruczišzka und Salieri). Als die Mutation eintrat (1813), wurde ihm zwar eine Freistelle zur Fortsetzung seiner Studien an der Konviktschule angeboten, doch zog er vor, als Gehilfe seines Vaters als

Clementarlehrer zu fungieren. Von 1817 ab lebte er dank der Unterstützung von Freunden, die ihm sein inzwischen hervorgetretenes Genie verschafft, nur mehr der Komposition; nur einige Jahre (1818 bis 1824) wirkte er in den Sommermonaten als Hausmusiklehrer des Grafen Esterhazy auf Zeleß in Ungarn. Von den repräsentablen Wiener Musikerstellungen war keine für ihn zu haben; eine Organistenstelle schlug er aus. So spielte sich sein kurzes Leben (31 Jahre) äußerlich ziemlich einfach ab. Ein Kreis treuer Freunde scharte sich aber um ihn (die Dichter Franz von Schober und Mayerhofer, die Sängler Michael Vogl und Baron von Schönstein, sowie Anselm Hüttenbrenner, Leopold von Sonleithner und Franz Lachner. Außer den Liedern schrieb Schubert eine Anzahl kleiner Opern, Musik zu H. v. Chézy's „Rosamunde“, einige Höre von ausgezeichneter Wirkung („Gesang der Geister über den Wassern“, „Mirjams Siegesgesang“ z.), auch Messen und andere Kirchenwerke, vor allen aber eine stattliche Reihe von Instrumentalwerken, die ihn den Klassikern der Instrumentalmusik anzureihen zwingen, aber zur Romantik überführen (vergl. XI). Eine Gesamtausgabe der Werke Schuberts (bei Breitkopf und Härtel) redigierte Eusebius Mandyczewski. Das Leben Schuberts beschrieben Kreiske von Hellborn (1861 und 1865), auch Aug. Reiskmann (1880); doch steht eine seiner Bedeutung würdige Biographie noch aus (zahlreiche kleine Beiträge zu einer solchen gab Max Friedländer). Eine wertvolle Spezialstudie über Schubert

enthält Groves Musiklexikon (von Sir George Grove selbst). 1872 wurde Schubert ein Marmordenkmal von Kundtman im Wiener Stadtpark errichtet.

164. Die Weiterentwicklung des Kunstliedes. Die Regeneration der deutschen Poesie durch Vertiefung in die Dichtungen des Altertums und Mittelalters und die Erschließung der poetischen Schätze fremder Nationen, war durch die Romantiker Aug. Wilh. und Frdr. Schlegel, L. Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim und La Motte Fouqué u. s. w. zur krankhaften Schwärmerei für das Mittelalterliche gesteigert worden. An die Stelle des Schöpfens aus dem Borne gesunden Empfindens einer älteren, minder am äußeren leeren Formenwesen hängenden Zeit, war ein die Gegenwart negierendes sich Zurückversetzen in längst vergangene Zeiten und Verhältnisse getreten, mit übertriebener Idealisierung von deren guten und Ignorierung ihrer schlimmen Seiten, eine phantastische Verquickung von Sage, Märchen und Wirklichkeit, deren positives Ergebnis für die Poesie eine außerordentliche Vermehrung des Bilderreichtums der Sprache wurde, eine starke durchschnittliche Gehobenheit der Stimmung, ein fortwährender Kontakt mit dem Uebernatürlichen, eine Annahme mächtiger Einwirkung von freundlichen oder finster drohenden Naturmächten, kurz eine gewisse sensible Exaltiertheit und traumhafte Verschwommenheit der gesamten Diction und Ideenverkettung, die zu der Nüchternheit der Vershunderts den denkbar größten Kontrast bildete. Daß eine so der realen Wirklichkeit entrückte Kunst wie die Musik, deren ganzes Wesen

ein transcendentes ist, durch diese Richtung der Poesie in der allerstärksten Weise beeinflusst werden mußte, liegt auf der Hand; man kann sich nur darüber wundern, daß doch einige Dezennien vergingen, ehe die Romantik auch auf musikalischem Gebiete zu voller Entfaltung gelangte. Daß aber gerade im Liede und besonders der Ballade die romantische Muse zuerst die Musik in ihre Reize zog, ist nicht zu verkennen; Schubert den Titel zu verweigern, daß er trotz aller Naivität seines Schaffens doch unter den Tonschlechtern der erste wirkliche Romantiker ist, wäre ein schweres Unrecht. Die echt romantischen Wirkungen, welche wir heute Klangzauber, Kolorit nennen, treten bei Weber und Schubert zuerst auffällig hervor; und die vor Schubert ganz unerhörten starken harmonischen Rückungen und kühnsten melodischen Umbiegungen bei gewissen Wendepunkten der Stimmung sind ganz gewiß ebenfalls romantisch. Kompositionen wie „Der Atlas“, „Die Stadt“, „Der Doppelgänger“, „Am Meere“ (Texte von Heine), aber auch eine ganze Reihe Nummern der von Wilhelm Müller gedichteten „Winterreise“, stehen ganz und gar auf romantischem Boden. Von einer eigentlichen Steigerung der Liedkomposition über Schubert hinaus kann man daher überhaupt nur bedingungsweise reden, vielmehr stehen die hervorragendsten Vertreter des Liedes nach Schubert: Mendelssohn, Schumann, Löwe, Franz, Jensen, Rubinstein, Brahms nur neben aber nicht über Schubert. Ihnen verdanken wir die musikalische Erschließung einer großen Reihe von Gedichten, die Schubert noch nicht komponieren konnte, weil sie nach seiner Zeit gedichtet wurden, und nur in wenigen Fällen eine glücklichere Lösung, wo Schubert

ihnen vorangegangen (Mendelssohns "Suleika"-Lieder). Besonders wuchsen der Litteratur des musikalischen Liedes durch sie die dauernd als endgültige Interpretation anerkannten Kompositionen von Dichtungen Heines, Kerner's, Eichendorff's, Chamisso's, Rückert's und noch neuerer Dichter zu.

165. **Weber und Spohr.** Karl Maria von Weber hat zwar eine ganze Reihe Lieder geschrieben (87 für eine und 3 für 2 Stimmen), doch sind von denselben nur die Kompositionen von einzelnen Nummern aus Körners "Leyer und Schwert" zu allgemeinerer Anerkennung gelangt, in denen Weber eine volksthümliche Weise traf (die bedeutendsten: "Du Schwert an meiner Linken", "Hör uns, Allmächtiger", "Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", "Lützow's wilde Jagd" u. a. sind aber für Männerchor geschrieben). Nur wenige der andern Lieder ("Schlaf, Herzenshöhnchen") sind allgemein geschätzt. Eine gewisse Steifheit und an P. Schulz's "Lieder im Volkston" gemahnende allzugroße Einfachheit rangieren Webers Lieder noch durchaus in die vorschubertische Periode. Auch Ludwig Spohr hat zwar eine größere Anzahl Lieder herausgegeben (9 Hefte mit zusammen 53 Liedern, sowie ein 10. Heft mit Violine und Klavier), kommt aber im ganzen über eine etwas weiche Kantilene nicht hinaus und verliert sich oft zu sehr in kleinliche Detail. Am bekanntesten ist heute noch das Lied von der "Rose".

Beide Meister haben aber auf dem Gebiete der Oper die Liedkomposition ganz wesentlich bereichert und gehören da zu den ersten Repräsentanten der romantischen Richtung in der Musik. Die Größe Webers werden wir weiterhin zu würdigen haben; wie Hiller in

seinen Singspielen das naive, so schuf Weber in seinen Opern das romantische Lied, gab überhaupt das Signal zu dem Hervorbereiten einer ganz neuen Litteratur von Instrumental- und Vokalmusik, der von Waldesduft, Elfen spiel und Märchenzauber belebten Musik.

166. **Löwe's Balladen.** Wer denkt heute wohl ohne Hilfe eines Lexikons oder einer Tabelle, daß Karl Löwe, der 1869 gestorbene, zwei Monate älter als Franz Schubert war? und doch — obgleich Löwe Schubert um 40 Jahre überlebt hat, moderner als Schubert ist Löwe nicht. Löwe's eigenartige Bedeutung liegt darin, daß ihn die Balladenkomposition ganz speziell anzog, und daß er für dieselbe bestimmte neue Gesichtspunkte fand, welche seither als Norm anerkannt werden. Löwe hat es verstanden, durch Festhaltung eines prägnanten Hauptmotivs, das er aber unter Umständen in der allerfreiesten Weise umbildet, in andere Tonart und Takart, anderes Tempo und anderen Rhythmus bringt, bei aller Freiheit der Gestaltung der Musik im strengen Anschluß an die fortschreitende Handlung eine innere Einheitlichkeit zu erzielen, welche als musikalisches Äquivalent des Epischen gewürdigt wird. Ganz ähnlich, wie später Wagner in seine den Epen nachgedichteten Musikdramen durch die Beibehaltung aber mannigfache Umgestaltung charakteristischer Motive ein episches Element von außerordentlicher Wirkung gebracht hat, in welchem der Fortbestand und die Entwicklung der Geschlechter trotz des Untergangs der Individuen eine sinnlich faßbare Darstellung findet, so hat bereits Löwe das Bleiben und Wechseln, das Werden und Entwickeln ähnlich durch motivische Einheit darzustellen gemußt. Wenn auch nur in einzelnen Fällen

(Obins Meeresritt) dieses Gestaltungsprinzip sich vollständig ent-
hüllt, so ist es doch als das eigent-
lich für die Löwischen Ballade
Charakteristische zu betrachten, ja
vielleicht kann man sogar sagen,
daß Löwe enthüllt hat, was auch
bei seinen Vorgängern auf dem
Gebiete der Balladenkomposition
das unbewußt leitende innere Ge-
setz gewesen ist.

Karl Löwe ist am 30. Novbr.
1796 zu Löbejün bei Köthen ge-
boren und starb am 20. April 1869
in Kiel; wie Schubert war er der
Sohn eines nur an Kindern reichen
Schullehrers, erhielt aber eine gute
Schulbildung am Gymnasium der
Frankenstiftung zu Halle, und war
in der Musik Schüler von D. G.
Lürk. Ein ihm von König Jerome
ausgesetztes Stipendium zur Aus-
bildung seines musikalischen Ta-
lents verlor er durch die politischen
Ereignisse und wandte sich daher
zeitweilig der Theologie als Brot-
studium zu, wurde aber bereits
1820 in Stettin als Kantor, Gym-
nasialmusiklehrer und 1821 als
städtischer Musikdirektor angestellt.
In dieser Stellung wirkte er, bis
ihn 1866 ein Schlaganfall zwang,
in Ruhestand zu treten. In jungen
Jahren war Löwe selbst ein tüch-
tiger Sänger und wußte seine Bal-
laden auf gelegentlichen Konzert-
reisen selbst vortrefflich zur Gel-
tung zu bringen. Die Komposition
seiner ersten Balladen „Edward“
und „Erkönig“ fällt noch in die
Zeit vor seiner Anstellung in Stet-
tin. Außer seinen Balladen (von
denen besonders noch „Heinrich der
Vogler“, „Archibald Douglas“,
„Der Nöck“, „Tom der Reimer“
und „Dlaf“ hervorgehoben seien),

schrieb Löwe eine Reihe von Dra-
torien (von denen 3 a cappella ge-
setzt sind), auch fünf Opern (nur
eine: „Die drei Wünsche“ mit
großem Erfolg 1834 in Berlin
aufgeführt), einige Kammermusik-
werke (3 Streichquartette) u. a. m.
Als Lehrer dokumentierte er sich mit
einer „Gesanglehre“ (1834), „Kla-
vier- und Generalbaßschule“ und
einer Anweisung zum Kirchengesang
und Orgelspiel (1851). Seine
Selbstbiographie gab K. H. Bitter
heraus (1870). Vgl. H. Vultzhaupt
„Karl Löwe“ (1898). 1896 wurde ihm
ein Standbild in Löbejün errichtet.

167. Mendelssohn. Sehr rich-
tig charakterisiert Aug. Reißmann
in „Das deutsche Lied in seiner
historischen Entwicklung“ (1861)
den Unterschied des Verhältnisses
Schuberts und desjenigen Mendels-
sohns zu den Dichtungen bezw.
Dichtern (S. 183 f.): „Während
Schubert der Phantasie des Dich-
ters die unbeschränkteste Einwirkung
auf seine eigene gestattet, daß
sie dort neue, ihr ungewöhnliche
Bilder erzeugt, wird die Phanta-
sie Mendelssohns von der des Dich-
ters nur erregt, und während Schu-
bert seine eigene Individualität mit
der des Dichters befruchtet, um
sie reicher und glänzender, doppel-
gestaltig und von doppeltem Gehalt
dann in die Erscheinung treten zu
lassen, empfindet Mendelssohn die
Individualität des Dichters nur in
dem beschränkten Rahmen seiner
eigenen, und zieht sie in seine
eigene hinein, um sie dieser an-
zupassen. So sehen wir in Schubert
ganz bestimmte Dichterindividuali-
täten musikalisch lebendig werden:
Goethe, Ossian, Walter Scott,
Wilhelm Müller, Heine — Men-
delssohn setzte nur einzelne Lieder
musikalisch um.“

Diesem sehr treffenden Urtheile ist kaum etwas hinzuzufügen. Thatsächlich hat die ausgezeichnete musikalische Schulung Mendelssohns dessen Eigenart zu einer derart abgeschlossenen Abrundung gebracht, daß alles, was er schreibt, in erster Linie voller und ganzer Mendelssohn ist. Eine gewisse Verwandtschaft der Gesamterscheinung Mendelssohns mit derjenigen Mozarts, ist schon öfter bemerkt worden; aber die Geschichte stellte Mozart in die Zeit der Entstehung des modernen Stils und machte ihn zu einem ihrer ersten Repräsentanten, Mendelssohn dagegen an das Ende der Periode der Klassiker, wo er nur die Bedeutung eines ihrer liebenswertesten Epigonen gewinnen konnte. Die Wohlgeordnetheit seiner Bildung und die Vollständigkeit seiner Beherrschung der Form hielt ihn fern von den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, neue Wege zu finden, und wenn wir trotzdem in ihm einen der Repräsentanten der Romantik auf dem Gebiete der Instrumentalmusik finden, so war doch auch das nur ein Ergebnis seiner Erziehung, eine Folge seiner umfassenden Litteraturkenntnis — er stand darin unter der Einwirkung Schuberts und Webers. Gewissermaßen verschmilzt in Mendelssohn daher Klassizität und Romantik aber in einer Mischung, bei welcher von der Romantik nicht viel mehr als ein leichter Schimmer übrig bleibt. Besonders gilt das für die Liedkomposition Mendelssohns. Im Chorliede, das er mit als einer der ersten in der neuen Epoche mit Glück kultivierte, konnte er neues geben, wenn er sich gab wie er war, und hat es gethan. Deshalb stehen seine 28 gemischten Quartette und auch seine 21 Männerchöre als Grundpfeiler der neu erblühenden Chorlyrik mit Recht in allgemeiner Wertschätzung.

168. Schumann. Als das vollendete Gegenbild Mendelssohns erscheint die eigenartige Natur Robert Schumanns. Auch bei ihm muß zwar konstatiert werden, daß er außer Stande ist, etwa wie Schubert fremde Individualitäten getreu wiederzuspiegeln; auch Schumann giebt immer nur sich selbst. Aber seine Individualität ist nicht wie diejenige Mendelssohns durch eine allzu gute Schulung abgeschliffen. Mit ganzer Seele hängt Schumann den romantischen Idealen an, strebt bewußt nach neuen Ausdrucksformen und kämpft gegen alles an, was ihm Schablone und Regel dünkt. Ursprünglich nur Klavierkomponist, springt er mit fast rüpelhafter Grobheit mit seinen ersten Klavierwerken, Keulen schwingend gegen das Philistertum vor (Papillons, Davidsbündler); doch verraten schon seine Intermezzi op. 4 seine durch und durch lyrische und weiche Natur, die sich zunächst in einer größeren Zahl von besten charakteristischer Klavierstücke immer deutlicher ausdrückt. Erst mit seinem 24. Werke, dem „Liederkreis“ auf Heinesche Texte, betritt Schumann das Gebiet der Liedkomposition, also zu einer Zeit, wo seine berühmtesten und besten Klavierwerke bereits erschienen waren. (Kreisleriana, Kinderszenen, Karneval, Phantasiestücke, Novelletten); in die Zeit seines Brautstandes und jungen Ehestandes, die mittlere Zeit also seines Schaffens, gehören die besten seiner Liederhefte, die die besten seiner Liedhefte, die Myrten op. 25 (Texte verschiedener, darunter der „Nußbaum“ [Möser], die „Lotosblume“ [Heine] und „Widmung“ [Rückert]), der zweite Liederkreis, op. 39, auf Texte Eichendorffs, vielleicht des Dichters, dessen ganze Natur derjenigen Schumanns am vollkommensten entsprach, und der daher in Schu-

manns Liedern erst seine volle Bedeutung erlangte („Es war als hätt' der Himmel“, „Übern Garten durch die Lüfte“, „Dämmerung will die Flügel spreiten“, „Es weiß und rät es doch keiner“, „Dein Bildnis wunderfelig“, „Eingefchlafen auf der Lauer“ 2c.); „Frauenliebe und Leben“ op. 42 (Text von Chamisso), „Dichterliebe“ op. 48 (Heine). Wenn Schumann besonders auch für Heines Lieder den rechten Ton traf, so macht sich auch hier die innere Verwandtschaft der Natur des Dichters mit der des Musikers mächtig geltend. Mit Meisterhand macht Schumann durch wenige einleitende Harmonien Stimmung und steigert den Klangzauber zu einer von ihm (bei Schubert) nur seltenen Höhe der Wirkung. Die ganze exaltierte Phantastik des Romantizismus hat in Schumanns Liedern den prägnantesten musikalischen Ausdruck gefunden; aber auch gegenüber Dichtern, die eine plastischere, mehr klassische Gestaltung erforderten, wie Goethe und von neueren Geibel, arbeitet Schumann in dem gleichen Geiste. In der Balladenkomposition hat Schumann Löwe nicht überboten, steht aber doch mit einigen charakteristischeren Werken neben demselben („Die Löwenbraut“, „Die rote Hanne“, „Die Kartenlegerin“, „Belshazar“, „Die beiden Grenadiere“ u. a.). Das Chorlied erfuhr durch Schumann eine nicht unerhebliche Bereicherung, sowohl für gemischte Stimmen (Romanzen und Balladen), als für Männerstimmen und auch für Frauenstimmen. Als Mitbegründer einer neuen Form erscheint Schumann mit seinen Bearbeitungen von Balladendichtungen für Chor, Soli und Orchester: „Das Paradies und die Peri“ und „Der Rose Pilgerfahrt“, zu denen noch einige minder gelungene aus seiner späteren

Schaffenszeit kommen. Einen Vorgänger hatte er auf diesem Gebiete in Mendelssohn, dessen „Erste Walpurgisnacht“ aber nicht erzählend, sondern durchweg dramatisierend gehalten ist. Daß diese Art Werke noch rückwärts über Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ mit dem Oratorium zusammenhängen, wurde bereits bemerkt.

169. Proch. Rücken. Abt. Gumbert. Aus der großen Menge der Liederkomponisten — es dürfte kaum einen, überhaupt gedruckten Komponisten geben, der nicht wenigstens einige feste Lieder in die Welt gesendet hätte — erheben sich nur wenige zu einer Höhe, die sie in die Reihen der Großmeister des Liedes zu stellen berechtigt. Eine bedenkliche Verflachung der Liedkomposition, die einseitige Richtung auf gefällige Melodiebildung ohne tieferes Eindringen in den Gehalt der Dichtung, nimmt ihren Anfang mit den in Menge produzierten und wie ehedem die Klaviermusik der Pleyel, Wölfl, Gelinek u. s. w. vom großen Publikum günstig aufgenommenen Liedern von Karl Gottl. Reißiger (1798—1859), der als Hofkapellmeister in Dresden sein Leben beschloß. Wie die Opern und Kammermusikwerke Reißigers, sind auch seine Lieder heute ausnahmslos verschollen. Allmählich ereilt ein ähnliches Schicksal auch seine Nachfolger auf dem Wege dieser sozusagen „Salon-Liedkomposition“ (denn diese deutschen Romanzen-Komponisten stehen auf gleichem Niveau mit den Salonkomponisten des Klaviers): Heinrich Proch (1809—1878), der lange Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien war; Friedrich Rücken (1810—1882), Hofkapellmeister in Stuttgart, von dessen Liedern einzelne noch nicht ganz vergessen sind; Franz Abt (1819—1885), Hofkapellmeister in

Braunschweig, der wenigstens in den Liedertafeln noch heute hohes Ansehen genießt, und Ferdinand Gumbert (1818—1896), der ursprünglich Opersänger war, aber sich bereits 1842 ausschließlich der Liedkomposition und dem Gesangsunterricht widmete. Manche Namen wären diesen noch beizufügen; doch genügt der Hinweis auf diese vier zur Charakterisierung der Richtung und zur Kontrastierung der ernstesten, auf das Große gerichteten Bestrebungen der Männer, welche den leichten Tageserfolg verschmähten. Nur wenig höher stehen die Lieder des s. Z. ebenso gefeierten Karl Fr. Curschmann (1805-41.)

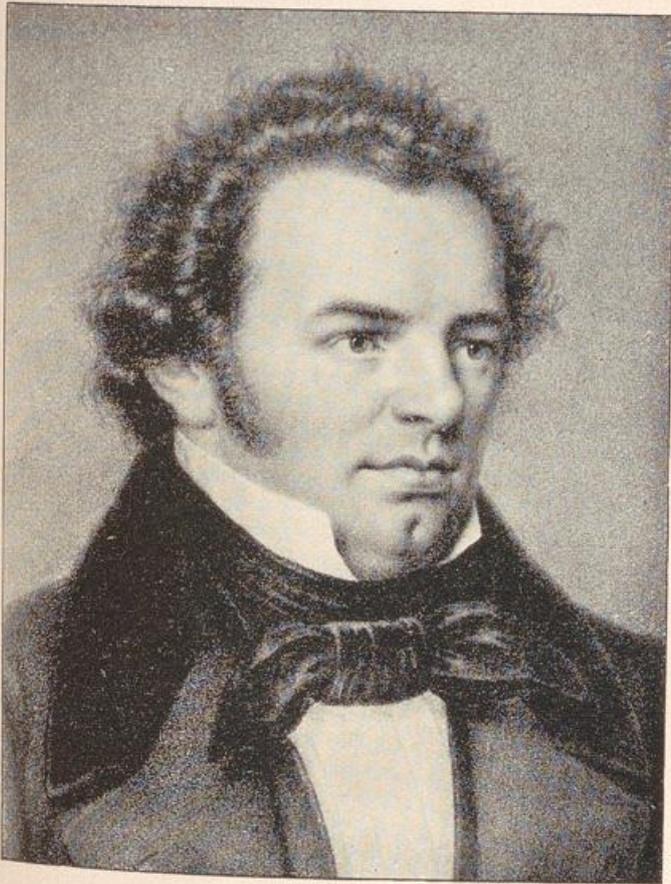
170. Robert Franz. Da hebt sich denn gleich die spröde Natur Robert Franz's ganz besonders auffällig ab, dessen distinguierte Melodik und gewählte Harmonik im Gewande einer dem intensiven Studium der Werke Bach's und Händel's entsprossenen Kontrapunktik ihn nicht nur weit wegrückt von den Dienern der leichtgeschürzten Muse, sondern ihm auch unter den besten Meistern eine Sonderstellung zuweist.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle a. S. geboren und starb 24. Okt. 1892 daselbst. Sein Vater hieß eigentlich Knauth, legte aber diesen Namen mit königlicher Erlaubnis 1847 ab und nannte sich Franz. Nachdem er der strengen Schule Friedrich Schneiders in Dessau entwachsen, ging Franz nach Halle zurück, wurde 1839 zunächst Organist der Ulrichskirche und später Dirigent der Singakademie und Universitäts-Musikdirektor. Keine geringeren als Robert Schumann und Franz Liszt wiesen zuerst auf Franz's Bedeutung als Liederkomponist hin. Leider ereilte ihn das

Schicksal Beethovens: Taubheit im besten Mannesalter, und bereits 1868 war er gezwungen, seine Anstellungen aufzugeben. Außer wenigen kirchlichen Kompositionen hat Franz nur Lieder (250) und Chorlieder geschrieben, von denen viele als muster-gültige Fassungen von Edelsteinen der Dichtung dauernd eine wertvolle Bereicherung der Litteratur bedeuten. Große Verdienste erwarb sich R. Franz durch seine Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Kompositionen. Eine ausführlichere Biographie Franz's schrieb R. von Prochaska (1894).

171. Jensen. Eine mehr weiche Grundstimmung weisen die Kompositionen Adolf Jensen's auf, die wohl in einer zarten körperlichen Organisation mitbegründet war. Ein Brustleiden machte dem Leben bei am 12. Jan. 1837 zu Königberg i. Pr. geborenen Künstler's bereits am 23. Jan. 1879 ein Ende. Nach kurzer Lehrthätigkeit an Taubitz Klavierschule in Berlin, lebte Jensen seiner wankenden Gesundheit wegen seit 1870 in Graz und zuletzt in Baden-Baden. Auch Jensen ist hauptsächlich Liederkomponist, hat aber eine Anzahl sehr geschätzter Klaviersachen, besonders im kleinen Genre, geschrieben, sowie ein Oratorium „Jephthas Tochter“ und eine (nicht aufgeführte) Oper „Turandot“. Unter seinen Liedern ragen hervor die Kompositionen des Chamisso'schen Cyklus „Lieder“ (mit dem Titel „Dolorosa“ op. 30, ein Gegenstück zu Schumann's „Frauenliebe und Leben“ und die Kompositionen Scheffel'scher und Heysescher Lieder.

172. Rubinstein. Anton Rubinstein's Bedeutung liegt zwar in erster Linie auf pianistischem Gebiete, wo er eine der allerhervorragendsten

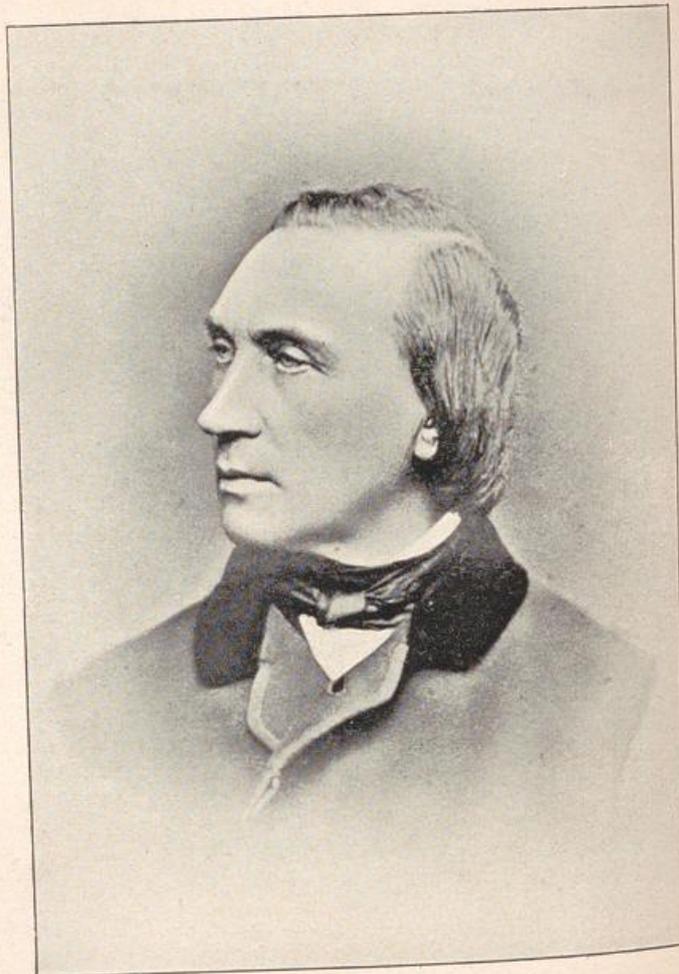


Franz Schubert

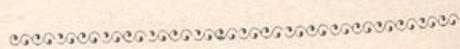
~~~~~  
Franz Peter Schubert,

geb. 31. Jan. 1797 in Lichtenthal bei Wien,  
gest. 19. Nov. 1828 in Wien.

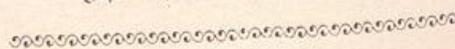
~~~~~



Rob Franz
Halle d. 15[?] März 80



Robert Franz,
geb. 28. Juni 1815 in Halle a. Saale,
gest. 24. Okt. 1892 daselbst.



Perfö
List g
haupte
Rubin
in fei
streng
mehr
Viani
Mehrz
zu vo
gebrach
mit V
die sic
zugträ
wenige
seite
phonie
zu fass
musikn
eines
Zuges
B-dur
gen sin
Lieder
(„Es
mir zu
„Der
An
28. No
in Pot
Novem
Vater
der L
Erzieh
Seine
Moska
lin. B
und N
sprüng
positio
bereits
auftrat
pianist
nahm
schen
bete
servato
1867

Persönlichkeiten war und selbst einem List gegenüber eine Position zu behaupten vermochte. Der Komponist Rubinstein gipfelt aber vielleicht doch in seinen Liedern. So große Anstrengungen er gemacht hat, noch mehr als Komponist, denn als Pianist anerkannt zu werden, die Mehrzahl seiner Werke hat es nur zu vorübergehender Anerkennung gebracht. Seine Opern wurden mit Ausnahme von „Feramors“, die sich dank ihren Ballettnummern zugkräftiger zeigte, stets nach nur wenigen Aufführungen wieder beiseite geschoben; auch seine Symphonien vermochten nicht, festen Fuß zu fassen und nur einige Kammermusikwerke erfreuen sich wegen eines gewissen leidenschaftlichen Zuges besserer Wertschätzung (Trio B-dur, Cellosonate D-dur). Dagegen sind eine stattliche Reihe seiner Lieder im besten Sinne populär („Es blinkt der Tau“, „Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Rur“, „Der Ura“).

Anton Rubinstein ist am 28. November 1830 zu Wschowotnez in Podolien geboren und starb 20. November 1894 zu Peterhof; sein Vater war Bleistiftfabrikant und in der Lage, ihm eine vortreffliche Erziehung angeheißen zu lassen. Seine Lehrer waren Villoing in Moskau und später Dehn in Berlin. Von den beiden Brüdern Anton und Nikolaus galt der letztere ursprünglich als der speziell für Komposition beanlagte, während Anton bereits mit 10 Jahren als Pianist auftrat. 1858 wurde derselbe Hofpianist und Konzertdirektor, übernahm 1859 die Leitung der russischen Musikgesellschaft und begründete 1862 das Petersburger Konservatorium, dessen Direktor er bis 1867 blieb. Von 1868 ab gab er

aber alle Stellungen auf und lebte nur noch der Komposition und seinen Konzertreisen, nur 1887—90 war er nochmals Direktor des Konservatoriums. Die kraftvolle impulsive Natur Rubinsteins prägte sich in seiner Virtuosität individuell aus und spiegelt sich auch in seinen Liedern wieder, erwies sich aber in seinen größeren Werken als einer abgeklärten und wohlwogeneren Formgebung hinderlich.

173. Brahms. Wie Robert Franz hat auch Johannes Brahms sich durch sein ganzes Leben in das Studium älterer Meister vertieft; aber er machte nicht bei Händel und Bach Halt, sondern versenkte sich auch in den Geist der Liedkomposition des 16. Jahrhunderts. Da aber Brahms mit seinen Erstlingskompositionen bei Schumann einsetzte und aus einem echten Romantiker erst ganz allmählich mehr und mehr ein Klassizist wurde, so vollendete er bewußt einen Abklärungsprozeß, in welchen Rubinstein niemals eingetreten ist. Was das für seine Instrumentalmusik zu bedeuten hatte, werden wir weiterhin zu würdigen haben; für Brahms, den Liederkomponisten, bedeutete es ein Schöpfen aus dem Borne des Volksliedes, eine starke Aufnahme von naiven Elementen und eine Abstreifung gewisser Stereotypitäten der modernen Faktur mit ihrem vielleicht allzu abgeklärten, harmonischen Wesen. Gewisse Wendungen, die der Musik vor dem gänzlichen Untergange der Kirchentöne eigen sind, tauchen bei Brahms in ganz veränderter Umgebung und Fassung wieder auf — man könnte sagen, sie repräsentieren ein Stück musikalisches Mittelalter, auf das die Komponisten vor ihm noch gar nicht gekommen waren, ein Analogon zu der Umdichtung mittelalterlicher Dich-

tungen durch die ersten Romantiker: in diesem Sinne könnte man Brahms den musikalischen Romantiker par excellence nennen. Ohne Zweifel hat Brahms damit der modernen Kompositionstechnik einen Anstoß zur Fortentwicklung nach einer ganz neuen Richtung gegeben, und schon heute kann man sagen, daß er Nachfolge findet. Was bei Liszt und Wagner, auch bei Edward Grieg (vgl. Nr. 84), als gelegentlich verwandtes Mittel der Charakteristik (Altirklichkeit, Nationalismus) hervorgehollt wird, erscheint bei Brahms als Wiedergewinnung eines verlorenen und vergessenen Terrains, als Bereicherung des gesamten, allgemeinen musikalischen Ausdrucksvermögens. Diese nicht künstlich gemachten, sondern aus dem Schatze eines reichen, durch die ältere Vokalmusik befruchteten Empfindens heraus mit seinem künstlerischen Instinkt gehandhabte Entfernung der Harmonik Brahms' von dem allzu offen und glatt kadenzierten modernen Wesen eignet zwar seinem gesamten Schaffen, hat aber besonders für seine Vokalkompositionen und nicht zuletzt für seine Lieder bedeutende Resultate ergeben. Nicht die von Fétis theoretisch aufgestellte und von Wagner, Liszt und anderen neueren praktisch versuchte Aufhebung des Tonartbegriffs, sondern die Wiederauffindung der im grellen Tageslichte der stereotypen Ganz- und Halbschlüsse der Faktur des 18.—19. Jahrhunderts verschwundenen Mezzotinten der vorbachischen Zeit ist die größte Bereicherung, welche die Harmonik in unserer Zeit erfahren hat. Es wird voraussichtlich noch einige Zeit dauern, bis dieser wiedergewonnene Besitz ganz in das Gemeingefühl übergegangen ist. Daß aber Brahms die Alten nicht kopiert, sondern

verstanden hat, beweist ein Vergleich selbst derjenigen Tonsätze, in denen er ihnen am nächsten steht, der mehrstimmig gesetzten Volkslieder etwa mit im Stile der alten Vokalkomponisten geschriebenen Motetten A. C. Grells. Der Schleier, welcher sich durch diese Neuerung der Harmonik über Brahms' Werke legt, verleiht denselben einen durch aus eigenartigen Reiz. Das dunkle, melancholische Kolorit derselben beruht zum guten Teil in dieser Art Renaissance einer Kunst vergangener Zeiten. Daß aber Brahms um die Wiedergewinnung dieser Wirkungen nichts aufgegeben hat, lehrt ein Blick sowohl auf seine Melodiebildung als seine Rhythmik und — seine Klavierbehandlung. Brahms ist schwer, sehr schwer, und nur ein energisches Eindringen in die Natur seiner Art, sich auszusprechen, vermag den Gehalt seiner Werke ganz zu erschließen.

174. Franz Liszt. R. Wagner. Richard Strauß. Hugo Wolf. Peter Cornelius. Nach dem soeben über Brahms gesagten ist der merkwürdige Unterschied zwischen seinen Liedern und den mit den modernsten Mitteln arbeitenden Liszts, Wagners, Straußs und Wolfs wohl verständlich. Liszt geht in erster Linie in der Illustrierung des Wortinhalts durch tonmalerische Mittel über seine Vorgänger hinaus und gelangt damit bald an die Grenze der Möglichkeit, d. h. bis zur Zerstörung des einheitlichen Charakters des Liedes. Von Wagner haben wir nur wenige Lieder von ausgezeichneter Wirkung, einige ausdrücklich als Vorstudien zu Tristan bezeichnet, in denen dieselbe Steigerung der Spannung durch dynamenschiebungen und gehäufte Vorhaltsbildungen herrscht, die die Tristanmusik im allgemeinen charakteristisch ist. Richard Strauß

Lieder
steigert
pracht
Leiden
bewegt
Darmo
finden
für di
welcher
meister
wird e
diese

175.
Musik.
knapper
Wesens
solche
und au
vollend
Probleme
bestimm
Bewegun
Programe
Regierun
als de
anderen
sentliche
halb w
allen
Selbstu
bemüht
den, da
sondern
taste zu
eine der
sprechen
halb, ve
Romant
Historie
der Sag
die Kor
ferne Z
nimmt,
freiestes

Lieder wirken besonders durch gesteigerte sinnliche Glut, Farbendruck der Klavierbehandlung und Leidenschaftlichkeit der Melodiebewegung. Eine Bereicherung der Harmonie wird man in ihnen nicht finden wollen. Und das gilt auch für die Lieder Hugo Wolfs, in welchem manche einen neuen Großmeister des Liedes erblicken. Doch wird erst eine kommende Zeit über diese Fragen ihr Urtheil zu sprechen

haben. Betonen möchte ich nur, daß das Lied unter den Händen der Programmmusiker und Opernkomponisten seinen intimen Charakter immer mehr einbüßt. Eine Ausnahme macht Peter Cornelius (1824 bis 1874), der die echte Liedliteratur mit einigen wirklich hochbedeutenden Gaben bereichert hat („Weihnachtslieder“, „Brautlieder“ und einzelne andere verstreute).

XI.

Die Romantik in der Instrumentalmusik.

175. Das Romantische in der Musik. Trotz aller Versuche einer knappen Begriffsbestimmung des Wesens des Romantischen hat eine solche nicht recht gelingen wollen und auch ich hoffe nicht, dieselbe zu vollenden. Die Schwierigkeit des Problems liegt wohl in der Unbestimmtheit der Ziele der ganzen Bewegung, die ja kein eigentliches Programm hatte und mehr in der Negierung der gegenwärtigen Kunst als der Anstrengung bestimmter anderer Ideale bestand. Als wesentliches Charakteristikum ist deshalb wohl die Abwendung von allem Alltäglichen, Profaischen, Selbstverständlichen festzuhalten, das bewußte Aufsuchen des Fernliegenden, das nicht wirklich zu erreichen, sondern nur zu ahnen, in der Phantasie zu verwirklichen ist und darum sprechende Darstellung findet. Deshalb verwischen sich auch für die Romantik die Unterschiede des Historisch-Wahren und des Märchens, der Sage, Legende, und auch wo die Romantik ihren Flug nicht in ferne Zeiten, sondern in ferne Lande nimmt, läßt sie der Phantasie freiestes Spiel und wird zum Mär-

chen. Das Sehnen nach dem Uebernatürlichen, das Heraustreten aus dem Geleise des gewohnten Daseins mit seinem Kleinlichen feststehenden Detail ist schließlich das, was etwa als treibende Kraft definierbar bleibt. Das ist aber freilich nicht etwas, das die Romantiker erst gebracht haben; es tritt nur bei ihnen auffällig in den mannigfaltigsten Ausdrucksformen in die Erscheinung. Noch möchte ich darauf hinweisen, daß die Romantik geflissentlich das klassische Altertum ignoriert, offenbar darum, weil durch mehrere Jahrhunderte der Renaissance und immer mehr sich verbreitender archäologischer Studien diese Epoche der Weltgeschichte zu klar umrissen da stand oder dazustehen schien. Es ist nur natürlich, daß heute, nachdem auch die Geschichte des Mittelalters mit annähernd gleicher Gründlichkeit klar gestellt ist, diese Unterscheidung hinfallig geworden ist oder immer mehr hinfallig wird; das Dunkel des Mittelalters hellt sich mehr und mehr auf und das Altertum erscheint doch nicht so offen zu Tage liegend, daß der Phantasie nicht auch in ihrem Bereiche ein weiter