



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

XI. Die Romantik in der Instrumentalmusik.

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

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 Heraustrreten 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

Spielraum bliebe. So verliert das Romantische mehr und mehr seinen beschränkten Charakter und löst sich in ein Allgemeineres auf, das auch die Abgrenzung der Periode der Romantik nach rückwärts mehr und mehr in Frage stellt. Schon heute will es uns bedünken, daß doch auch die Schöpfer des Musikdramas zu Ende des 16. Jahrhunderts echte Romantiker waren. Und zuletzt stellt sich heraus, daß ähnliche Wellen der Steigerung des phantastischen Elements in der Kunst, denen eine Wiederglättung zum Klassizismus der besonnenen Verarbeitung neu erdenger Darstellungsmittel folgte, sich wiederholt eingestellt haben. Daß die große Welle der modernen Richtung in der Musik mit ihren Anfängen mindestens auf Haydn und seine Vorläufer, schließlich aber sogar auf die Schöpfer der Monodie um 1600 zurückläuft, ist aus unserer Darstellung leicht zu erkennen. Das was man in engerem Sinne Romantik nennt, erscheint deshalb mehr wie eine tanzende Schaumkrone dieser Welle, denn als eine selbständige Welle.

176. Beethoven als Romantiker. Einen Strich zwischen Beethoven und die Romantiker Weber und Schubert zu ziehen, von denen der eine sogar kurz vor, der andere nur anderthalb Jahre nach Beethoven starb, wäre weniger aus äußeren chronologischen als aus inneren Gründen falsch. Denn der letzte Beethoven hat ganz gewiß alle Kennzeichen der echten Romantik, freilich nicht in ihren süßlich-sentimentalen, aber in ihren herbsten erhabenen Formen. Wenn einer der Komponisten des beginnenden 19. Jahrhunderts aus dem eingefahrenen Geleise herausdrängt, so gewiß Beethoven. Aber nicht nur die gewaltige Weitung der Formen bis zur Zersprengung

in einzelnen Fällen, wie z. B. dem Cis moll-Quartett kennzeichnet Beethoven als Romantiker. Auch das für die Romantiker charakteristische Schwelgen im Klangzauber und das Hinneigen zur Kleinalmalerei, zur liebevollen Ausführung kleiner phantastischen Bildchen von exquisitem Reiz nimmt von Beethoven so recht eigentlich seinen Anfang, sogar schon in den einer ziemlich frühen Zeit angehörigen Bagatellen op. 33 und Variationen op. 34 (F dur), mehr aber in den Sonaten op. 54 (F dur), op. 78 (Fis dur), op. 90 (Emoll); ganz besonders bildet aber die Sonate op. 101 (A dur) den ganzen Schumann vor — und nun gar die Phantasie op. 77, die Bagatellen op. 119 und 126, die As dur-Sonate op. 110 — das alles ist blühendste Romantik, an welche die Nachfolger nur anzuknüpfen brauchen und thatsächlich anknüpften.

177. Schuberts Instrumentalkompositionen. Wenn man gleichwohl Beethoven nicht den Romantikern, sondern den Klassikern beizählt, so geschieht das mit Recht wegen der exceptionellen Größe seines Genies und seiner Leistungen, welche ihn zum Abschlusse einer vorausgehenden Entwicklung macht, was nicht verhindert, daß er zugleich nach neuen Richtungen hin anregend und vorbildlich wurde. Die gesamte Romantik ist in diesem Sinne Beethoven-Epigonentum, hat aber im engeren Sinne selbständige Bedeutung und hohen ästhetischen Wert. Schubert der als Liederkomponist Beethoven übertrifft und überhaupt die erste Stelle einnimmt, tritt als Instrumentalkomponist gegenüber dessen gewaltigen Leistungen sicherlich in den Schatten. Und doch wer könnte sich dem eigenartigen Zauber entziehen, den seine Impromptus und

Moments musicaux, seine F moll-Phantasie, sein Divertissement à l'Hongroise, seine Charaktermärche, auch einzelne seiner Klavierjournaten (besonders die beiden in A moll op. 42 und op. 143, sowie die tief elegische letzte in B dur), seine besten Quartette, seine beiden großen Trios, das Streichquintett op. 163 und das Klavierquintett op. 114 ausüben? Ueberall fühlt man den Großmeister des Liedes durch, der stets die mannigfaltigsten Abmündungen der Empfindung in der Gewalt hat und durch ein Wort zur Hervorzauberung eines neuen Bildes angeregt wird. Die von den großen verdienten Meistern des 18. Jahrhunderts voll ausgebildeten Formen der Themenordnung sind längst eine selbstverständliche Sache und werden ohne Mühe eingehalten oder auch nach Beethovens Vorgänge von überreichem Inhalte überflutet; die natürlichen Wege der Modulation, nach welchen noch das 17. Jahrhundert in rührender Unbehilflichkeit suchte, sind durch den Gebrauch eines Jahrhunderts fast stereotyp geworden und werden in übermütiger Laune oder aus wirklichem Bedürfnis stärkeren Ausdrucks öfter verleugnet und auch die Fortsetzung der Beethovenschen Kleinkunst der figurativen Ausgestaltung führt auf immer neue Bildungen. Die auf fallende plötzliche Bereicherung der Harmonik, welche Schubert besonders in den Folgen konsonierender Harmonien zeigt (Franz Liszt knüpft darin direkt an ihn an), ist unzweifelhaft auf seine Lieder zurückzuführen, in denen dieselben Erscheinungen direkt durch das Bedürfnis, den Text voll und ganz zu interpretieren, hervorgerufen werden. Ueberhaupt wird man Schuberts Instrumentalwerke, auch seine beiden herrlichen Symphonien, in ihrem Abstände von denen Beethovens

nur ganz verstehen, wenn auch den Unterschied nicht bestimmt in Worten formulieren können, wenn man Schubert in erster Linie als Liederkomponisten betrachtet; seine Instrumentalmusik ist thatsächlich durch seine Lieder befruchtet, strahlt im Widerscheine seiner Lieder. Ich möchte aber diese Bemerkung nicht im allzu buchstäblichen Sinne verstanden wissen — eine Gefahr, die darum nahe liegt, weil Schubert wirklich eine Anzahl seiner Liedermelodien auch in seinen Instrumentalwerken verarbeitet hat (Wanderer-Phantasie, Forellenquintett, „Der Tod und das Mädchen“ [im D moll-Quartett]) und andere wenigstens stark anklingen — sondern nur ganz allgemein als Durchtränkung seines instrumentalen Schaffens mit dem durch die Lyrik Goethes, Heines, Claudius u. a. gesteigerten Ausdrucksbedürfnis.

178. Weber und Spohr. Eine ähnliche Einwirkung der romantischen Elemente der Dichtung auf die Kompositionsweise ist auch für die Instrumentalwerke Webers und Spohrs anzunehmen, aber nicht auf dem Wege über das Lied, sondern vielmehr über die Oper. Wenn wir Weber den Vortritt vor Spohr lassen, obgleich er ein Jahr jünger ist als dieser, so berechtigt dazu in erster Linie die kurze Lebensdauer Webers, den Spohr um 23 Jahre überlebte, aber auch der noch bestimmendere Grund, daß Weber früher als Spohr den Boden der dramatischen Komposition betrat und von Anfang an unter dem Einflusse romantischer Elemente der Dichtung stand, während Spohr zunächst mit seiner Ausbildung als Violinvirtuose beschäftigt war und auch als Komponist sich zunächst der Litteratur seines Instrumentes widmete. Das Entscheidende für die Entwicklung der romantischen

Instrumentalkomposition war aber gerade das starke Eindringen sagenhafter, dämonischer Elemente in die Operndichtung, welches sogleich die ältesten dramatischen Arbeiten Webers bestätigen („Das Waldmädchen“, 1800, „Silvana“, 1802, „Rübezahl“, 1804). Doch kam Spohr Weber mit seinem ersten großen Erfolge zuvor, nämlich der Oper „Faust“ (1812 geschrieben, 1816 aufgeführt); auch Spohrs fernere Operntexte weisen das starke Vordringen des romantischen Elementes auf, teils in Gestalt der nationalen Sage („Armina“, schon 1808, „Der Berggeist“, 1825), teils als Romantik des Wesens fremder, ferner Völker („Zemire und Azor“, 1819, „Jessonda“, 1823), und als Ritterromantik „Die Kreuzfahrer“, 1845). Entscheidend für den Sieg der Romantik und für die Beeinflussung der Instrumentalmusik wurde aber Webers „Freischütz“ (1821) mit seinem Waldeszauber und seinem Geisterspuk; nur ergänzend wirkte „Oberon“ (1826) mit seinem Zusammenschluß der Ritterromantik mit dem Elfenpuk und seiner Meerespoesie, „Peziosa“ (1820, Zigeunerromantik) und „Curyanthe“ (1823, Ritterromantik, Geisterspuk). Außerhalb der Bühnenkomposition sowohl Webers wie Spohrs suchen wir freilich in den Werken beider vergebens nach einer stärkeren Ausprägung des romantischen Elementes in ihrer Musik. Spohrs Symphonien (Nr. 4 „Weihe der Töne“, Nr. 7 „Irdisches und Göttliches Menschenleben“, Nr. 9 „Die Jahreszeiten“) und Ouvertüren („Macbeth“) haben zwar charakteristische Ueberschriften, stehen aber doch durchaus auf dem Boden der Klassiker. Dagegen haute Weber mit seinen Ouvertüren, besonders denen zum Freischütz, Obe-

ron und Curyanthe, unzweifelhaft die Brücke zur romantischen Instrumentalmusik außerhalb der Bühne. Die ausgesprochene tomalerische Tendenz dieser Ouvertüren war zwar nichts Neues. Programm-musik ist ja beinahe so alt wie die Instrumentalmusik überhaupt (auch wenn wir von der Flötenphantasie des Sakadas über den Kampf Apollons mit dem Puthon [585 v. Chr.] absehen) und schon J. J. Fur und G. H. Telemann schrieben im Anfange des 18. Jahrhunderts auch Programmouvertüren für Orchester (Fur über Frühlingsmusik mit Nachtigall, Ruckuck und Wachtel, Telemann Wassermusik mit spielenden Nymphen, neckenden Tritonen, stummendem Aeolus u. s. w. und Don Quichote-Musik mit Kampf gegen die Windmühlen, galoppierender Mezzofinante, bockendem Esel Sancho Panza u. s. w.). Vielmehr war das Neue an Webers Musik der dieselbe befeelende romantische Geist, der durch den Text inspirierte Bereicherung der Ausdrucksmittel, besonders die treffende Charakteristik des dämonischen Elements und der Waldespoesie mit Hörner- rauschenden Blättern u. s. w.

179. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Konnten wir Mendelssohn als Liederkomponisten nur einen schmalen Lorbeer zuerkennen, tritt er dagegen als eine epochemachende bedeutende Erscheinung hervor, wenn wir seine Instrumentalmusik ins Auge fassen. Mit der 18jährige Schubert mit dem König, so steht der 17jährige Mendelssohn mit seiner Sommernachts-träum-Ouvertüre (1826) als fertiger Meister von vollendeter Eigenart da. Daß dieses Werk an die Elfenmusik des „Oberon“ anknüpft, ist unverkennbar, aber ohne Anklänge frisch erfunden und in einem Zu-

strömt diese Märchenmusik dahin, ohne Prätension besonderer Bedeutung im einzelnen und doch den vortrefflich gelungenen Grundton meisterlich wählend. Neben die Sommernachtsstraum-Musik (die anderen Nummern sind erst 1841 geschrieben) stellen sich als gleichwertige Repräsentanten der instrumentalen Romantik die Duvertüren „Hebriden“ (Fingalsöhle), „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und „Das Märchen von der schönen Melusine“. Freilich zeigt die Romantik Mendelssohns nirgends Nachtseiten, sein Geistesprodukt erschreckt nicht, über allen diesen Werken liegt entweder der helle Sonnenschein oder doch das ruhige Licht des Vollmonds. Aber darum sind seine Gaben nicht minder dankenswert. Zu den genannten Orchesterwerken kommen zwei seiner Symphonien: die „schottische“ (A moll) und „italienische“ (A dur), als von demselben Geiste befeelt. Aber derselbe freundliche Schimmer liegt auch über seinen Klavierkonzerten und Kammermusikwerken und vor allem über seinen Solostücken für Klavier. Seine Lieder ohne Worte wurden gleich bei ihrem Erscheinen außerordentlich populär und haben sich dauernd in allgemeiner Beliebtheit gehalten, und wenn auch die Begeisterung für die glatte Mendelssohn'sche Faktur durch Wagners „Das Judentum in der Musik“ (1850) zeitweilig stark eingedämmt wurde, so hat doch die Folgezeit Mendelssohn wieder in der ihm gebührenden Stellung in der allgemeinen Wertschätzung restituirt. Mit den „Liedern ohne Worte“ schuf Mendelssohn einen neuen Litteraturzweig, oder brachte wenigstens denselben zum erstenmal in umfassender Weise zur Geltung. Beethovens Bagatellen und Schuberts Moments musicaux, auch einige der Impromptus gehören

zwar auch bereits dem Genre der lyrischen Stücke an, das schließlich sogar bis auf Rameau, Couperin und noch ältere Klaviermeister zurückgeführt werden kann. Aber der neue Geist, der aus diesen Tonpoesien spricht, die Scharfumsichtigkeit und detaillierte Ausführung dieser kleinen Bilder und die große Zahl derselben zog doch mit Recht das Interesse auf sich als eine neue für ihre Zeit charakteristische Erscheinung. Da die Lieder ohne Worte nebenbei einen hohen pädagogischen Wert besitzen, der sie unter den „charakteristischen“ und „Vortrags“-Stücken an erster Stelle rangiert, so ist deren dauernder Einfluß auf die Musikbildung außer Frage gestellt. Die Miniaturarbeit wurde zwar durch einige Nachfolger Mendelssohns auf diesem Gebiete gesteigert, aber dieselben stehen sämtlich auf Mendelssohns Schultern.

180. Mendelssohns Leben.

Felix Mendelssohn = Bartholdy ist am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren und starb am 4. November 1847 zu Leipzig. Als Enkel des Philosophen und jüdischen Reformators Moses Mendelssohn und Sohn des 1812 nach Berlin übersiedelnden Bankiers Abraham Mendelssohn genoss er eine ausgezeichnete Erziehung. In der Musik waren Ludwig Berger und Zelter seine Hauptlehrer und förderten den frühreifen Knaben so schnell, daß Zelter ihn bereits 1824 feierlich zum Gesellen beförderte. Die einzigen Stellungen, die Mendelssohn bekleidet hat, waren die als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 1833—35 und die als Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig (seit 1835); bei der Bewerbung um die Direktion der Sing-

akademie als Nachfolger Zelters (1833) wurde ihm Kopenhagen vorgezogen. Friedrich Wilhelm IV. versuchte später, Mendelssohn als Hofkapellmeister nach Berlin zu ziehen, ernannte ihn auch 1842 zum Generalmusikdirektor, doch ließ es Mendelssohn bei einigen kurzen Besuchen als Gastdirigent bewenden, nur 1841—42 war er nach Berlin übergesiedelt. 1843 begründete Mendelssohn das Leipziger Konservatorium und wußte durch Heranziehung bedeutender Notabilitäten (1836 Ferdinand David als Konzertmeister, 1846 Moscheles als Klavierlehrer; Hauptmann wurde bereits 1842 Thomaskantor) Leipzig zum Zentralpunkte des deutschen Musiklebens zu machen. Mendelssohn war zeit lebens in inniger Freundschaft mit seiner Schwester Fanny verbunden; ihr Tod schmerzte ihn tief und er folgte ihr nach wenigen Monaten ins Grab. Mit Ausnahme der Oper, deren Gebiet er nur mit einem Jugendwerke betrat („Die Hochzeit des Camacho“, 1825; das einaktige Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“ gehört seinem Nachlaß an), hat Mendelssohn beinahe auf allen Gebieten der Komposition hochwertvolle Werke geschaffen. Seine beiden Oratorien „Paulus“ und „Elias“ (1836 bezw. 1846) sind die bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete und knüpfen, doch mit Modernisierung der Tonsprache, wieder bei Händel an; sein „Lobgesang“ (op. 52), als 2. Symphonie gezählt, ist nach Beethoven der erste Versuch der Verbindung einer Symphonie und eines Chorwerks; die Psalmen und Motetten Mendels-

sohns gehören ebenfalls zu den edigsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete. Doch liegt der Schwerpunkt von Mendelssohns Schaffen zweifellos in seinen Instrumentalwerken. Eine Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns erschien unter der Redaktion von Jul. Rieth 1877 ff. bei Breitkopf und Härtel. Sein Leben beschrieben: Lampadius (1848), Ferd. Hiller (1874) u. a. Vgl. auch S. Hensel „Die Familie Mendelssohn“ (1879, 3. Bd., 8. Aufl. 1895), sowie die gesammelten Reisebriefe Mendelssohns (5. Aufl. 1882) und sonstige „Briefe“ (1863). Ein Standbild wurde Mendelssohn 1892 in Leipzig vor dem neuen Konzerthause errichtet.

181. Robert Schumann. In noch ausgesprochenerem Maße als Mendelssohn ist aber Robert Schumann der Repräsentant der Romantik auf instrumentalem Gebiete. Sein unruhiger, exaltierter Geist hieß ihn immer neue Ausdrucksformen für sein Empfinden suchen und mit einer Verschwendung sondergleichen schüttete er aus dem Füllhorn seiner Phantasie immer neue Ideen aus, sodas besonders viele seiner Klavierfächer zu bunten wechselnden kaleidoskopischen Gestaltungen werden, in denen die Merged der einander ablösenden Bilder die eingehende Durcharbeitung erfährt. Im Gegensatz zu der klassizistischen Ruhe und Formvollendung Mendelssohns eignet Schumann eine gewisse Hast und gewaltjam stürmende Leidenschaftlichkeit; doch vermag er sehr wohl zur Kontrastierung eine selbst Beethoven überbietende Breite der Melodieführung von erhabenster Weihe zu entfalten, wenn auch nicht im Rahmen der größten Formen. Seine nach E. T. N. Hoffmanns „Kater

„Murr“ entworfenen, „Kreisleriana“ überschriebenen Phantasiestücke (op. 16) sind vielleicht das vollendetste Stück instrumentaler musikalischer Romantik, das jemals geschaffen worden; ihnen möchte ich nur die Intermezzi op. 3, Phantasiestücke op. 12 und einzelne verstreute Stücke, wie die Fis dur-Romanze, das Abendlied u. s. w. an die Seite stellen und vielleicht ein paar seiner Novelletten (E dur, D dur). Im allgemeinen liebt Schumann, nur mit wenig Strichen gezeichnete Bildchen zu geben, und erreicht damit noch in einzelnen eine gewisse Abgeschlossenheit, wie in den Kinderleichen, auch selbst noch in den beiden Jugendalben, verliert sich aber gar zu sehr ins Skizzenhafte in den „Papillons“, „Davidsbündlern“ und im „Karneval“. Die späteren Klavierwerke Schumanns stehen an Prägnanz und Charakteristik gegen die seiner mittleren Lebenszeit zurück. Schumann ist in ähnlicher Weise wie Chopin mit dem Klavier verwachsen, und wo er auf dasselbe ganz verzichtet, wie in den Streichquartetten und auch teilweise in seinen Orchesterwerken, findet seine Phantasie nicht denselben vollendeten Ausdruck wie in den Klavierwerken, Kammermusikkompositionen mit Klavier und Liedern. Ein paar Klavierwerke von grandioser Anlage sind die Phantasie op. 17, die beiden Sonaten in G moll und Fis moll und die symphonischen Variationen op. 13 (Etudes symphoniques); auch die 6 Konzertetüden nach Kapricen von Paganini und die Toccata op. 7 gehören zu den besten Werken Schumanns. Ganz besonderer Beliebtheit erfreuen sich wegen ihres Glanzes und Feuers das Klavierquartett op. 44 und Klavierquartett op. 47. Die 4 Symphonien Schumanns (B dur, C dur, Es dur, D moll),

nebst der nur aus Ouvertüre, Scherzo und Finale bestehenden fünften leiden sämtlich an demselben Fehler, nämlich einer zu einförmigen, der feineren Durchgeistigung entbehrenden Instrumentierung; ihre Wirkung ist im Klavierauszuge eine bessere als in Orchesterbesetzung. Trotz einzelner hohen Schönheiten der Konzeption läßt daher ihre Beliebtheit allmählich nach. Dagegen bewahrt das Klavierkonzert seine volle Wirkung fortgesetzt und auch das zu wenig gespielte Konzertstück op. 92 (G dur) beweist, daß Schumann mit dem Orchesterapparate wohl zu schalten weiß, wenn er ihn um das Klavier gruppiert. In hoher Wertung steht auch fortgesetzt seine Musik zu Byrons „Manfred“ und Goethes „Faust“, während seine einzige Oper „Genoveva“ (1848) trotz mehrfacher Wiederaufnahme sich nicht einzubürgern vermochte.

182. Schumanns Leben. Robert Schumann ist am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren und starb 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn. Seine früh sich zeigende Begabung für Musik wurde vom Vater, der Buchhändler war (gest. 1826), begünstigt; doch bestimmte sich Schumann, dem Wunsche der Mutter entsprechend, zunächst für das Studium der Rechte. Freilich wurde daraus nicht viel, weder in Leipzig 1828—29 noch in Heidelberg 1830, und endlich erlangte er die mütterliche Erlaubnis, sich ganz der Musik zu widmen. Sein Lehrer wurde nun Friedrich Wieck, dessen Tochter Klara 1837 seine Braut wurde, und Heinrich Dorn. Die Absicht, Klaviervirtuose zu werden, mußte Schumann aufgeben, da er sich eine Lähmung des Zeige-

fingers der rechten Hand zuzog. 1834 begründete er mit J. Knorr, L. Schunke und Fr. Wieck die „Neue Zeitschrift für Musik“, und trat als lebhafter Verfechter des Fortschritts mit Aufsätzen und Kritiken auf. Doch erwies sich die Hoffnung, sich durch die Zeitung eine pekuniäre Existenz zu gründen, als trügerisch, auch eine versuchsweise Uebersiedelung nach Wien (1838) hatte kein besseres Resultat, und Schumann ging daher 1839 wieder nach Leipzig. Eine Anstellung am Konservatorium (1843) dauerte kaum ein Jahr und schon 1844 siedelte Schumann, der sich 1840 mit der in der Folge zur gediegensten Klavierpielerin ihrer Zeit entwickelnden Klara Wieck (geboren am 13. September 1819 zu Leipzig, gestorben am 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.) vermählt hatte, nach Dresden über. Auch dort gelang es ihm nicht, sich eine gesicherte Existenz zu gründen (doch dirigierte er seit 1847 die Liedertafel und seit 1848 einen eigenen Chorverein), sodas er 1850 gern die Berufung als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf (als Nachfolger Hilters) annahm. Leider war ein Gehirnleiden, dessen erste Spuren sich schon lange bemerkbar gemacht hatten, inzwischen soweit fortgeschritten, das er zu einer eigentlichen Entfaltung seiner Fähigkeiten in Düsseldorf schon nicht mehr kam und er im Herbst 1853 entlassen werden mußte. Am 27. Februar 1854 versuchte er, sich in einem Anfälle von Trübsinn im Rheine zu ertränken, und verlebte die beiden letzten Jahre in trauriger Umnachtung seines Geistes in der Anstalt des Dr. Richarz zu

Endenich. Von hoher Bedeutung war Schumanns litterarische Thätigkeit; die „Neue Zeitschrift für Musik“ bildete den thatsächlichen Ausgangspunkt der später in „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ krystallisierenden Agitation für eine „Neudeutsche Richtung“. Schumanns geistvolle und in hohem Grade anregende Aufsätze und Kritiken erschienen später als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ (1854, 4. Aufl. 1891), Briefe Schumanns gab heraus seine Witwe Klara Schumann (Jugendbriefe 1885), G. Janssen (1886). Vgl. auch H. Erler: „R. Schumanns Leben aus seinen Briefen“ (1887), sowie die Biographien Schumanns von Wasielewski (1858, 3. Aufl. 1880) und Heinr. Reimann (1887). Eine Gesamtausgabe seiner Werke brachten Breitkopf und Härtel. Ein Denkmal von Donnerdörf auf seinem Grabe in Bonn wurde 1880 enthüllt; die Errichtung eines Standbildes in Zwickau steht bevor.

183. Fréd. Chopin. Schumann war einer der ersten, welche von allem Anfang an die Genialität Chopins erkannten (vgl. 138), dessen Don Juan-Phantasie op. 2 er mit begeistertsten Worten in der Neuen Zeitschrift ankündigte. In welchem Grade sich Schumann durch Chopin sympathisch berührt fühlte, beweist neben zahlreichen andern Stellen in seinen Schriften auch die Aufnahme einer Nummer „Chopin“ in seinen Karneval. In der That haben beide viel Verwandtes. Auch Chopin ringt nach stärkerem Ausdruck (besonders in seinen Scherzi und Balladen und der H-moll-Sonate), entfernt sich weit von allem Konventionellen und lebt fortgesetzt in einer Welt gesteigerten Empfindens. Zu den schönsten Klä-

ten romantischer Musik zählen seine Nocturnen und seine Préludes. Eine vor ihm nicht versuchte Ausdehnung des chromatischen Wesens giebt seiner Modulation eine ganz individuelle Färbung. Durch seine Mazurken, Polonaisen, den Krakowiak und einige melancholische polnische Lieder wird er zum ersten Repräsentanten der in der nächsten Folgezeit schnell sich entwickelnden Strömung zu Gunsten der Ausbildung des spezifisch Nationalen in der Musik. Daß diese Strömung eine natürliche Folge des Romantizismus ist, bedarf nicht des Nachweises; aber sie ist eine Reaktion gegen die phantastischen Bilder, welche die ältere Romantik von fremden Völkern und Zonen ohne genauere Kenntnis von deren wahrem Wesen fingierte. Schon vor dem Polnischen war das Ungarische in der Musik als neues Reizmittel aufgetaucht (bei Haydn, stärker bei Schubert). Als nächstes gesellte sich nun das Scandinavische, zunächst in Gades Musik nur als neues Kolorit, in der Folge aber (bei Nordraak, Grieg, Svendsen, Em. Hartmann u. s. w.) als nachdrückliche Betonung gewisser nationaler Diotismen.

184. Gade und die skandinavische Musik. Niels Wilhelm Gade, geboren am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen, gestorben daselbst am 21. Dezember 1890, hatte bereits mit seiner Duvertüre „Nachklänge aus Ossiän“ op. 1 (1841) die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ehe er mit einem königlichen Stipendium sich 1843 nach Leipzig begab und sich mit Mendelssohn und Schumann befreundete. Nachdem er bereits mehrmals Mendelssohn vertreten, wurde er 1847 sein Nach-

folger als Dirigent der Gewandhauskonzerte, ging aber 1848 nach Kopenhagen zurück (Schleswig-holst. Aufstand) und übernahm die Leitung des Musikvereins zu Kopenhagen, welchen er zu hohem Ansehen brachte. Mit Vorliebe behandelte Gade nordische Vornürfe, wenn auch nicht gerade immer skandinavische; er war einer der ersten, die Ossians Dichtungen näher traten (außer der genannten Duvertüre auch mit dem Chorwerk „Comala“); die skandinavische Musik führte er ein mit seinen „Nordischen Tonbildern“ und „Volkstänzen“ (für Klavier), aber auch mit der Duvertüre „Im Hochland“, der Chorballade „Erlkönigs Tochter“, und auch in seinen acht Symphonien spürt man den Hauch heimatlicher Luft (besonders in Nr. 4 B dur). Man thut unrecht, Gade als bloßen Epigonen Mendelssohns zu betrachten, er ist vielmehr eine Parallelererscheinung von ähnlichem Naturell, aber doch immerhin mit genügend starken individuellen Zügen, um ihn Mendelssohn zu koordinieren. Vgl. „N. W. Gade, Aufzeichnungen und Briefe“, herausgegeben von Dagmar Gade (1893).

Unter den bewußten und intentionellen Vertretern der skandinavischen Musik nimmt Edward Grieg die erste Stelle ein, geboren am 15. Juni 1843 zu Bergen, Schüler des Leipziger Konservatoriums (1858—62), in seiner Richtung auf das Scandinavisch-Nationale besonders durch Richard Nordraak (1842—66) bestärkt. 1867 bis 1880 leitete Grieg einen Musikverein in Christiania, seit dieser Zeit lebt er nur der Komposition und hat seinen Wohnsitz teils in

seiner Geburtsstadt Bergen, teils in Leipzig und dem Süden. Von seinen Kompositionen fielen zuerst die beiden Violinsonaten op. 8 und 13 durch ihre eigenartige Harmonik und Melodieführung auf, und nur allzubald zog sich Grieg auf das spezifisch Skandinavische als seine Domäne zurück („Bilder aus dem Volksleben“, „Norwegische Tänze“ u. a. für Klavier, Orchester suite „Aus Holbergs Zeit“, Szenen aus „Das Trygvason“, Musik zu Ibsens „Peer Gynt“ (2 Suiten). Zu Griegs bedeutendsten Werken gehört sein Klavierkonzert A moll; doch waren eine Zeitlang auch einige Chorwerke („Vor der Klosterpforte“, „Landerkennung“) sehr geschätzt.

185. Volkman, Dietrich, Riez, Bennett, Hiller, Reinecke, Rheinberger. Glätte der Mendelssohn'schen Faktur mit mehr oder minder Beimischung Schumann'scher Rhythmik und etwas Chopin'schem Aufputz wird nun die Signatur einer ganzen Reihe von fähigen Komponisten, die man unter die eigentlichen Romantiker nicht mehr rechnen kann, da sie nicht Neues mehr anstreben, sondern auf dem von den Hauptvertretern der Romantik vorbereiteten Boden Posto fassen und in deren Furchen säen. Zu diesen gehört zunächst Robert Volkman, ein sehr respektabler Komponist, dessen D moll-Symphonie lange für eins der bedeutendsten Erzeugnisse der nachklassischen Zeit gegolten hat, doch jetzt allmählich verstummt. Volkman ist zwar geborener Sachse (6. April 1815 zu Lommach geboren), lebte aber seit 1839 in Prag, 1842–54 in Pest, dann vier Jahre in Wien und bis zu seinem Tode (30. Oktober 1883) wieder in Pest, zuletzt als Kompositionslehrer an der Landesmusikakademie. Es ist daher wohl verständlich, weshalb Volk-

mann halb und halb ein ungarisch-nationaler Komponist wurde und in seinen Werken ungarischen Weisen einen breiten Raum gewährte. Seine Kammermusikwerke, sein Cellokonzert, besonders aber seine drei Serenaden für Streichorchester und eine Anzahl Klavierwerke (Ungarische Skizzen, Bisehrad) stehen mit Recht im Ansehen. Auch Albert Dietrich (geboren 28. August 1829) und Julius Riez (1812–1877) müssen hier genannt werden als Repräsentanten der Schreibweise im Stile Mendelssohn's und Schumann's; Dietrich wegen seiner D moll-Symphonie und der Duvertüre „Normannenfahrt“, auch seiner Oper „Robin Hood“, Riez besonders wegen seiner Konzertouvertüre Adur. Ihnen ist anzuschließen der Engländer Sterndale Bennett (1816–1875), dessen Majaden-ouvertüre neben den Duvertüren Mendelssohn's einen guten Namen hat. Auch Ferdinand Hiller (1811–1885), der langjährige Leiter der Gürzenichkonzerte und des Konservatoriums zu Köln (seit 1858), stand mit seinen Kompositionen zeitweilig sehr in Ansehen (mehrere Opern, Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems“ und „Saul“, weltliche Chorwerke, Psalmen, Symphonien, Kammermusikwerke, besonders aber viele Klavierwerke [Konzert Fis moll]). Als einer der letzten Zeugen der Mendelssohn-Epoche wirkt Karl Reinecke (geboren am 23. Juni 1824 zu Altona) noch heute in voller Geistesfrische als Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, nachdem er 36 Jahre den Dirigentenstab der Gewandhauskonzerte geführt. Fast noch vielseitiger als diejenige Hiller's ist die Kompositionsthätigkeit Reinecke's (3 Symphonien, 4 Klavierkonzerte, 8 Duvertüren, mehrere Opern, Chorwerke mit Orchester und

mit Klavier [Märchendichtungen „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel“ u. a.], Kammermusikwerke, Lieder, Konzerte für Violine, Cello, Harfe u. s. w.). Wenn ich hier gleich Joseph Rheinberger, den hochangesehenen Münchener Kompositionslehrer, anschließe, der freilich die Mendelssohn-Schumann-Epoche nur als Kind miterlebte (geboren am 17. März 1839 zu Vaduz), so wird das keiner Entschuldigung bedürfen, da sein Schaffen, wenn auch durch stärkere Betonung des kontrapunktischen Elements ein wenig reaktionär angehaucht, doch mit denjenigen der letztgenannten Komponisten parallel geht. Mit seinen Chorwerken („Loggenburg“, „Märchen auf Eberstein“, „Das Thal der Spingo“ u. s. w.) steht er auf dem Boden Schumanns, auch mit seinen symphonischen Werken (Wallenstein-symphonie, Demetrius-Duvertüre). Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt aber in seinen Orgelwerken (19 Sonaten, 2 Konzerte u. a.).

186. Franz Lachner. Eine ganz isolierte Stellung nimmt Franz Lachner ein, der noch in seiner Jugend mit Schubert befreundet war (geb. 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern), aber Wagner und Liszt überlebte (gest. 20. Jan. 1890 in München, wo er von 1836—1868 Hofkapellmeister war). Durch Zureisereisen auf die um die Mitte des 18. Jahrhunderts antiquierte Form der Orchestersuite, deren Form er erweiterte (besonders durch viel weitere Ausführung der einzelnen Sätze) und durch, wenn auch etwas modernisierte, Wiederaufnahme des streng kontrapunktischen Stils und der Fugenarbeit knüpfte er sozusagen wieder bei Bach und händel an und ragt so als eine ganz besondere Erscheinung wie aus einer andern Welt in die unsere

hinein. Außer den sieben großen Orchestersuiten, welche den Schwerpunkt seines Schaffens bilden und später noch einmal wieder hervorgeholt werden dürften, stehen acht Symphonien, viele gebiegene Kammermusikwerke, Opern, Messen, Psalmen zc. Auch Lachner ist in gewissem Sinne doch ein Romantiker; doch stand er aber der buntgestaltigen Entwicklung der romantischen Bewegung in den Kompositionen seiner Zeitgenossen fremd gegenüber und wurde besonders durch das ihm unsympathische aufblühende Wagnertum aus dem öffentlichen Musikleben verschleucht.

187. St. Heller und Th. Kirchner. Speziell auf dem Gebiete der Klaviermusik fand Schumann noch zwei bedeutende Nachfolger in Stephen Heller (geb. 13. Mai 1813 zu Pest, gest. 13. Jan. 1888 zu Paris) und dem bisher noch nicht annähernd seinem Werte nach geschätzten Theodor Kirchner (geb. 10. Dezbr. 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz). Beide sind ausschließlich Klavierkomponisten, doch beide nicht eigentliche Virtuosen. Heller, Schüler A. Halms in Wien, trat wohl einige Zeit als Konzertspieler auf, setzte sich aber zunächst 1830—1848 in Augsburg und dann in Paris als Lehrer fest, befreundet mit Chopin, Liszt, Berlioz u. a., und stand mit der Öffentlichkeit nur durch seine Kompositionen dauernd in Beziehung. Weitab von dem Gebiete der Salonmusik blühen und duften die Wald- und Feldblumen Hellers, hunderte von kleineren und größeren Klavierstücken, zum Teil in Schumannscher Weise mit Ueberschriften, die ihren Charakter verraten und wertvolle Winke für den Vortrag geben („Im Walde“, „Nuits blanches“, „Spaziergänge eines Einsamen“ zc.), zum Teil auch unter dem anspruchslosen Titel von Etüden.

Theodor Kirchners Musik hat noch gesättigtere Farben als diejenige Hellers, das Genre der Miniatur ist noch konsequenter durch Vermeidung alles und jedes an große Formen gemahnenden Passagenwerks durchgeführt und eine ganz eigenartige Klaviertechnik (weitgriffig mit Sprüngen in großen Abständen) unterscheidet Kirchners Kompositionen von denen aller andern Klavierkomponisten. Die Gesamtzahl der Werke Kirchners beträgt nur wenig über 100, doch enthalten einzelne derselben mehrere Duzend solcher Miniaturen. Kirchners Stücke sind das Intimste, was auf dem Gebiete der Klaviermusik überhaupt produziert worden ist; dieselben erfordern, um genossen zu werden, eingehendstes Verständnis des Details und für den Vortrag minutiös durchgebildeten Ausdruck.

188. Die Programmmusik. Unsere bisherige Darstellung ist nicht dazu angethan, darauf hinzuleiten, daß die sogenannte Programmmusik die Gipfelung der gewaltigen Entwicklung bildete, welche der Instrumentalsatz seit seinen bescheidenen Anfängen zu Anfang des 17. Jahrhunderts bis in die Zeit Beethovens durchmachte. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, die Ueberzeugung zu erwecken, daß die freie Aussprache eines bedeutenden Empfindungsinhaltes in der Form des Beethovenschen Stils ein weit höher stehendes Ideal vorstellt, als die noch so vollendete Illustration eines poetischen Vorwurfs mit tonmalereihaften Mitteln. Die Fähigkeit der Musik außer der direkten Wiedererzeugung des Empfindungsverlaufs, dessen Ausdruck sie ist, bestimmte Associationen zu erwecken, ist schon lange vor der Zeit der „Programmmusik“ erkannt und vor allen seit lange in der mit dem

Dichterworte direkt verbundenen Musik seit langer Zeit ausgebeutet worden. Das Zerreißen des Tempelvorhangs während der Kreuzigung (in Bachs Matthäuspassion), das „Es werde Licht“ (in Haydns Schöpfung, die ja mit echter darstellenden Musik durchsetzt ist), sind keine vereinzeltten Erscheinungen in der Litteratur; Ruhlaus biblische Sonaten (Davids Kampf mit Goliath), Seb. Bachs Capriccio auf die Abreise seines Bruders (wie Spitta gewiß mit Recht annimmt, nicht seriös gemeint), sind schon vollauf durchgeführte Programmkompositionen, bilden aber gewiß keine Lichtpunkte in einer noch im Dunkeln tappenden Zeit. Der Wachtelschlag in Fux' Frühlingsmusik und in Beethovens Pastoral-symphonie sind wohl naive Einfälle, amüsante Quiproquos, welche für einen Moment an die Stelle der Stimmung ein Einzeldetail dessen setzen, was die Stimmung erzeugt, aber ganz gewiß nicht Höhepunkte der Kunstleistung. Diese äußerlichen Seiten der Programmmusik, die Tonmalerei, die direkte Nachbildung des Hörbaren und die analoge Nachbildung des Sichtbaren, nehmen auch alle einen durchaus inferioren Standpunkt ein gegenüber der direkten Mitteilung des Seelenlebens durch die hereditäre Sprache der Töne; man thut darum auf Seite der Verfechter des Prinzips gut, auf diese Leistungen nicht das Hauptgewicht zu legen, vielmehr zu betonen, daß Charakterzeichnung, musikalische Darstellung von Seelenkämpfen u. dgl., die höher stehende Aufgabe der Programmmusik sei. Aber der Fehlschluß bleibt, daß diese Bilder des Seelenlebens dadurch einen höheren Kunstwert bekommen sollen, daß sie der Rom-

ponist aus seiner eigenen Seele in diejenige eines Dritten verlegt: man müßte denn annehmen, daß sie dadurch für den Hörer ein Interesse bekommen, das sie sonst nicht in gleichem Maße hätten: das läuft aber auf ein Armutzeugnis für den Komponisten hinaus. Oder soll der Hörer helfen, und aus seinem Verständnis für das Seelenleben des Helden, dessen Darstellung das Werk gewidmet ist, mehr in die Komposition hineinhören, als darin steckt? Fürwahr, die Spekulation ist vielleicht unter Umständen so übel nicht. Manche Faust-, Lear-, Hamlet-Musik mag durch die Phantasie eines mit der Dichtung vertrauten Hörers größer gehört werden als sie ist.

Es war eine ganz unausbleibliche Wirkung der Romantik, daß sie in höherem Maße das Augenmerk der Komponisten auf die Fähigkeit der Musik lenkte, bestimmte Affektionen zu wecken; wieviel dabei Konventionelles, auch Gewöhnung durch die jüngste Vergangenheit mit unterließ, soll nicht näher untersucht werden. Nur ein Beispiel: Waldbestimmung durch Hörnerklang zu erzeugen, ist eigentlich nur für eine Zeit und eine Hörerschaft möglich, welche Parforcejagd mit Hornsignalen kennt; heute kennen wir diese Art von Waldpoesie nur noch durch die Dichter und Komponisten. Aber das gehezte Wild? würde nicht seine Mitvorstellung den gewollten Eindruck in vielen Fällen gänzlich vernichten? und doch sind die Hörner eigentlich nur dazu in den Wald gebracht. Auch der Schalmelbläsende Schäfer ist nur noch eine Legende. Niemand wird freilich darum dem Romantiker, dem es ja um Erzeugung der nüchternen Gegenwart fremder Bilder zu thun ist, einen Vorwurf daraus machen kön-

nen, daß er vergangene Zeiten durch solche Affektionen heraufbeschwört. Die Verwandtschaft dieser Darstellungsmittel mit der Oper, überhaupt der dramatischen Darstellung, liegt auf der Hand: sie sind nicht direkter Ausdruck der Stimmung, sondern Mittel der Erzeugung der Stimmung treten als Faktoren in die künstlerische Gestaltung ein.

Vom großen Publikum eine Abwägung und genaue Wertung dieser heterogenen, in der „darstellenden“ Musik verquickten Elemente zu fordern, wäre unbillig; die Erfahrung hat aber gelehrt, daß gerade das große Publikum sich gegenüber diesen, auf zum Teil prekären Schlüssen beruhenden, übertragenen Anwendungen sehr skeptisch verhält; das Interesse für dieselben beschränkt sich vielmehr auf einen Bruchteil der höher gebildeten und speziell musikverständigen Hörer. Deshalb hängt es lediglich von diesen selbst ab, die Verwirrung in den Ansichten von dem Werte der absoluten und der Programmmusik zu beseitigen durch Vertiefung des Verständnisses für die reine Musik, die unmittelbarer Empfindungsausdruck ist. Die Redensart, daß Musik, die nicht etwas bedeute, leere Spielerei sei, ist zwar alt und verbraucht; aber sie enthält die große Wahrheit, daß wer nichts Bedeutendes zu sagen hat, lieber schweigen soll. Die darstellende Musik kann aber bis zu einem gewissen Grade wirklich auch den Gaben eines Komponisten, der aus dem Schatze seines eigenen Seelenlebens nichts von Belang zu geben hat, den Schein der Bedeutsamkeit verleihen: daß dieselben aber einem geläuterten Empfinden als Pöse erscheinen müssen, ist gewiß natürlich. Die Programmmusik ist unter den Händen eines in ehrlicher Begeisterung strebenden Künstlers eine

Kunstgattung, deren Berechtigung wenn auch nicht an erster, so doch an zweiter Stelle außer Frage steht, aber sie bringt die Gefahr, daß Unfähige sich über die Stärke ihrer eigenen Begabung täuschen, und andere mit ihren gemachten und erlogenen Produkten dupieren.

Ehrliche Begeisterung beseelte gewiß den Mann, welcher die Programmmusik in unserem Jahrhundert auf den Schild erhob: Hector Berlioz.

189. Hector Berlioz. Um die Zeit, wo die durch Schubert, Weber und Spohr inaugurierte romantische Richtung der Instrumentalmusik den Geschmack umzubilden begann, dieselbe Zeit, wo das Virtuositentum in Paganini und Liszt seine Gipfelerlebung erlebte, Mendelssohn aufsuchte und Chopin von Wien nach Paris wanderte, trat in Paris, der Stadt, in welcher das Musikleben damals am stärksten brandete, der junge Berlioz mit einem Bürgers Leonore an spukhafter Romantik überbietenden Instrumentalwerk mit Programm hervor, der phantastischen Symphonie „Episode de la vie d'un artiste“ (1829). Trotz der Monstrosität des von Berlioz selbst erfundenen Programms (ein Musiker, der von seiner Geliebten verschmäht, sich zu vergiften sucht und dann träumt, daß er die Geliebte ermordet habe und zum Richtplatz geschleppt werde, der von allerhand Spukgestalten umschwirrt ist) machte dieses Werk sogleich Aufsehen wegen der neuen Idee der Darstellung einer Handlung durch Festhaltung auffallender charakteristischer Motive. Die Ansicht, daß die Musik etwas Bestimmtes ausdrücken müsse, verdankte Berlioz seinem Lehrer Lesueur (Nr. 127). Schon vor der Symphonie fantastique hatte Berlioz die Duvertüren „Waverley“ und „Die Fehmrichter“ geschrieben;

während seines Studienaufenthalts in Rom (er hatte 1830 mit einer Kantate „Sardanapal“ am Konservatorium den Römerpreis errungen) schrieb er die Duvertüre zu „König Lear“ und den zweiten Teil der phantastischen Symphonie „Le retour à la vie“ und nach der Rückkehr aus Rom trat er auch schriftstellerisch für die neue Kunstgattung auf. Weitere, derselben Gattung angehörige Werke sind „Harold in Italien“ (1834, mit obligater Bratsche) und „Romeo und Julie“ (1839, mit Gesang). Der erste, der sich Berlioz anschloß, war Franz Liszt (s. unten); auch Félicien David (1810—1876), dessen symphonische Dichtung „La désert“ (die Wüste) seine Eindrücke einer Afrikareise fixierte, betrat, wenn auch minder extravagant, denselben Boden. Eine Reihe Vokalwerke, voran das riesenhafte „Requiem“ für ein vierfaches Monstre-Orchester, das „Lebeum“ für dreifachen Chor und Orgel, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“ (1845), die Opern „Benvenuto Cellini“ (1838), „Die Eroberung Trojas“ und „Die Trojaner in Karthago“ (beide erst später in Deutschland aufgeführt), die biblische Trilogie „Die Kindheit Christi“ (1840), auch eine zweite Duvertüre zu „Benvenuto Cellini“ (Römischer Karneval) u. s. w. konnten nur die Geteiltheit der Meinungen über Berlioz' Begabung und die Berechtigung seiner Tendenzen bestätigen. Seine Entfernung vom Herkömmlichen überbot alles bisher dagewesene in so großem Maße, daß einerseits Verblüffung und andererseits gerechter Unwille gegen eine solche Ueberstürzung einer vielleicht in Zukunft möglichen Umbildung des Stils die Folge waren und von einer Anerkennung im größeren Umfange nicht die Rede sein konnte. Auch heute noch, nachdem ein halbes



R. Schumann

Clara Schumann

Robert Schumann,

geb. 8. Juni 1810 in Zwickau (Sachsen),
gest. 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn.

Clara Schumann geb. Wieck,

geb. 13. Sept. 1819 in Leipzig,
gest. 20. Mai 1896 in Frankfurt a. M.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.



Franz Lachner

~~~~~  
**Franz Lachner,**

geb. 2. April 1803 in Rain (Oberbayern),

gest. 00. Jan. 1890 in München.  
~~~~~

Jahr
Welt
det
Zwei
derje
In
beleh
Meiße
Sein
die er
lehre
nicht
Klaffe
der
giebt
zur
(verg
und
menti
ten
magn
d'ore
la mu
1862
in G
mann
gleich
schritt
Ehe
Kluft
dauer
mann
ben no
sie G
dräng
liche,
titel
Musik
He
Degen
(Nere
1869
der
Wilder
über
Besuch
rumä
an ein
freiter

Jahrhundert vergangen, steht die Welt Berlioz' Werken noch befremdet gegenüber und kann sich des Zweifels an dem höheren Kunstwerte derselben nicht erwehren.

In hohem Grade anregend und belehrend wirkte dagegen Berlioz als Meister der Instrumentierungskunst. Sein „Traité d'instrumentation“ ist die erste rationelle Orchestrierungslehre überhaupt, beschränkt sich aber nicht darauf, den Gebrauch der Klaffier und der ersten Romantiker (der Oper) zu erörtern, sondern giebt eine Fülle von Anleitungen zur Auffindung neuer Wirkungen (vergl. 206). Die hohe Bildung und Urteilsfähigkeit Berlioz' dokumentierte sich auch in seinen Schriften (Voyage musical en Allemagne et en Italie 1844, Soirées d'orchestre 1853, Grotesques de la musique 1861, A travers chants 1862 u. a., deutsch von R. Pohl in Gesamtausgabe 1864). Schumann und Berlioz sind zwar beide gleichzeitig Bannerräger des Fortschritts, und streiten mit Wort und That für denselben; aber eine tiefe Kluft besteht von Anfang an und dauernd zwischen beiden: bei Schumann bleibt doch trotz allem Streben nach Neuem Schönheit das oberste Gestaltungsprinzip, bei Berlioz drängt sich zum erstenmal das Häßliche, Fraßhafte, mit dem Rechtstitel des Charakteristischen in die Musik ein.

Hector Berlioz ist am 11. Dezember 1803 zu Côte St. André (Nere) geboren und starb 8. März 1869 zu Paris. Vom Studium der Medizin sprang er gegen den Willen seines Vaters zur Musik über und mußte die Kosten des Besuchs des Pariser Konservatoriums durch Mitwirkung als Chorist an einem kleinen Theater selbst bestreiten. Da er das, was die Pariser

Autoritäten zuerst für jugendlichen Schwulst hielten, niemals ablegte, so gelang es ihm nicht, eine Lehrerstelle am Konservatorium zu erringen, und er mußte sich begnügen, seine schriftstellerische Thätigkeit mit der Anstellung als Konservator (1839) und später Bibliothekar (1852) des Konservatoriums anerkannt zu sehen. Die lebhafteste Agitation einer kleinen Partei gab ihm zwar schon bei Lebzeiten ein ansehnliches Relief und die weitere Entwicklung der Programmmusik besonders in Deutschland zeitigte in der Folge in Frankreich einen stark gesteigerten Berlioz-Kultus; doch kann von einem Durchdringen Berlioz' auch heute nicht die Rede sein. Aufführungen seines Requiem, seiner Trojaner, seines „Benvenuto Cellini“ sind und bleiben Einzelereignisse, „Thaten“, die große Opfer erfordern. Die groteske Erscheinung Berlioz' hat eine Reihe von Federn zur Zeichnung seines Lebensbildes in Bewegung gesetzt, von denen besonders Richard Pohls Studien und Erinnerungen (III, 1884) und Ad. Julliens „H. B.“ (1898) hervorzuheben sind.

190. Franz Liszt. Bei aller Sympathie der Geister und Verwandtschaft der Ziele hebt sich doch die künstlerische Erscheinung Franz Liszts sehr merklich gegen diejenige Berlioz' ab. Liszt war bereits als der größte Klaviervirtuose aller Zeiten, als hervorragender Interpret der Meisterwerke der Klassiker anerkannt, ehe er daran dachte, der Kunst neue Ideale zu geben. Ein durch und durch gesunder musikalischer Kern, eine starke musikalische Potenz unterscheidet ihn von Anfang an von Berlioz und erst

unter der Einwirkung von dessen Sonderbestrebungen wird Liszt mehr und mehr zum Neuerer. Selbst das später in seinen Kompositionen einen so breiten Raum einnehmende „Ungarische“ hat er nicht aus seiner Heimat und Kindheits-erziehung mitgebracht, sondern erst in den fünfziger Jahren nachträglich an Ort und Stelle studiert (vergl. seine Schrift „Les Bohémiens et leur musique en Hongrie“ 1859). Der Künstler, der als elfjähriger Knabe dem staunenden Beethoven beliebige Nummern des Wohltemperierten Klaviers transponiert vorzuspielen vermochte, steht hochherhaben da über dem Verdachte, daß ihn die ungenügende Beherrschung des Normalen auf das Abnorme gebracht haben könnte.

Wenn er dennoch erst relativ spät als eigentlicher Komponist auftrat, und vielmehr lange sich in der Hauptsache auf die Herausgabe meisterhafter Uebertragungen Schubertscher Lieder und Paraphrasen über Themen Wagnerscher u. a. Opern (sogar Verdischer und Donizettischer!) beschränkte, so ist für diese merkwürdige Erscheinung der Schlüssel in seiner in eminentem Sinne rezeptiven Natur zu suchen. Die begeisterte Biographin Liszts, Lina Ramann, trägt kein Bedenken, die „Uebersetzer“-Natur Liszts zu betonen, entwickelt aber geschickt aus dieser Natur heraus den Beruf Liszts, Dichtungen, ja religiöse Ideen in Musik „umzusetzen“. Jedenfalls erscheint als eine Haupteigenschaft Liszts seine Fähigkeit, sich für die Kunst anderer zu begeistern, sich liebevoll in deren Individualität zu vertiefen, und neidlos ihre Größe anzuerkennen. Das ist zugleich die Erklärung für die unvergleichliche Größe seiner Interpretationskunst und für die Entwicklung, welche seine eigene

Kompositionsthätigkeit genommen. Wie seine Beethoven-Begeisterung ihn persönlich für die Tragung eines sehr erheblichen Teils der Kosten des Beethoven-Denkmal in Bonn (1842) eintreten ließ, so wurde er in der Folge zum Apostel der Größe Wagners (zuerst mit der Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar 1856) und zu einem begeisterten Apologeten, Kampfgenossen und Nachfolger Berlioz'. Es ist historisch beglaubigt, daß Fétis' philosophisches Raisonnement von der Auflösung der modernen Tonalität in einen „Ordre omnitonique“ d. h. eine Musik, der jederzeit das Gebiet sämtlicher Tonarten zur Verfügung steht (ohne daß eine als Centrum empfunden wird), Liszt in hohem Grade frappiert und seine Billigung gefunden hat. Auch hier haben wir wieder einen äußeren Einfluß auf die Richtung seines Schaffens zu konstatieren, der gewisse Absonderlichkeiten zur Genüge erklärt. Der tiefgehende Abstand zwischen Liszt und Berlioz ist aber der, daß bei Berlioz die Fähigkeit streng logischer musikalischen Entwickelns, die volle Beherrschung der von den Klassikern vorgebildeten Mittel nicht außer Zweifel steht, während bei Liszt ein bewußtes Einschlagen neuer Wege an Stelle der für hinreichend begangenen oberen Widerrede zugegeben ist. Liszt hat Beweise genug geliefert, daß er auch die naive Kantilene mit denkbar schlechtester Begleitung beherrschen (z. B. im „Gretchen“ der Faustsymphonie). Sein eingehendes Verständnis für alle Sonderintentionen anderer Meister und seine eminente Assimilationsfähigkeit gepaart mit einem eigenen fruchtigen Empfinden und einer außerordentlichen Vielgestaltigkeit der Phantasie, machen ihn deshalb un-

zweifelhaft zum größten Repräsentanten der „neuroromantischen“ Richtung. Aus der großen Zahl der Werke Liszts heben sich als die in dieser Hinsicht besonders seine Eigenart repräsentierenden seine symphonischen Dichtungen heraus, in erster Linie die „Faustsymphonie“ (mit abschließendem Männerchor), „Mazeppa“, „Prometheus“, die „Dante-Symphonie“ (mit Frauenchor), „Hunnenschlacht“, „Die Ideale“, „Tasso's Klage und Triumph“, „Les Préludes“, die „Bergsymphonie“, „Hamlet“, „Festlänge“, „Orpheus“, „Héroïde funèbre“, und „Von der Wiege bis zum Grabe“, aber auch die „Epijoden aus Lenaus Faust“ (der „Nächtliche Zug“ und zwei „Mephistowalzer“), der „Totentanz“ für Klavier und Orchester und viele seiner Solo-Klavierjachen (Harmónies poétiques et religieuses, Apparations, die beiden Franciscus-Legenden u. s. w.). Die Meisterschaft Liszts in der Zeichnung seiner Vorwürfe soll nicht bestritten werden, aber ebensowenig soll unterlassen werden, darauf hinzuweisen, in welchem dieser Art von Darstellung durch Zone verlieren muß. Niemals wird man zugeben können, daß die krampfhafteste, durch schließlich doch nur äußerliche Mittel aufrecht erhaltene Vorstellung eines bestimmten Vorgangs wie z. B. des dahingaloppierenden Pferdes, auf dessen Rücken der unglückliche Mazeppa festgebunden ist, in eine Linie gestellt werden darf mit den höchsten Offenbarungen einer reich empfindenden Künstlerseele, z. B. dem langsamen Satz der neunten Symphonie Beethovens.

Franz Liszt ist am 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Dedenburg geboren und starb am 31. Juli 1886 in Bayreuth (gelegentlich der

Anwesenheit bei den Festspielaufführungen). Seine pianistische Ausbildung erhielt er durch Czerny in Wien; theoretisch schulte ihn Salieri. Die Kosten trugen einige ungarische Magnaten (Liszts Vater war Gutsverwalter des Fürsten Esterházy). Schon 1823 tauchte er als Wunderkind in Paris auf, wo er noch unter Paer und Reicha weitere Kompositionsstudien machte. In Paris knüpfte er 1835 die Beziehungen zur Gräfin d'Agoult an, welche die Mutter Cosimas, der nachherigen Gattin Hans von Bülow's, später Richard Wagners wurde. 1847—61 setzte sich Liszt in Weimar fest, wurde Hofkapellmeister und verschaffte der kleinen Residenz noch einmal eine ähnliche Bedeutung als hervorragendes Kunstzentrum wie zu den Zeiten Karl Augusts. Eine dritte Phase seines Lebens beginnt mit dem Aufenthalte in Rom (1861 bis 1870), wo Liszt 1865 die kleinen Weihen nahm und als Abbé Liszt mehr und mehr sich der kirchlichen Komposition zuwandte. In der Folge teilte er dann seinen Aufenthalt zwischen Rom, Weimar und Pest, wo er 1875 Präsident der Landes-Musikakademie wurde. Die kirchlichen Kompositionen Liszts (Graner Festmesse, eine Anzahl weiterer Messen, Psalmen, Requiem, Motetten), sowie die halbkirchlichen Dramen „Christus“, „Stanislaus“, „Legende von der heiligen Elisabeth“ u. a.) enthalten Momente von großer Wirkung, haben aber nicht vermocht, der katholischen Kirchenmusik einen neuen Aufschwung zu bringen. Zum Teil krankten sie an archaisierenden Wirkungen und

einer gelegentlichen affektischen Einschränkung der Mittel, der ein überreicher Gebrauch moderner Wirkungen ohne genügende Vermittlung gegenüber steht. Der bedeutenden schriftstellerischen Thätigkeit Liszts wurde bereits gedacht; immer war er bereit, bedeutende Künstler-Individualitäten in das rechte Licht zu setzen (Berlioz, Wagner, Chopin, Field, R. Franz). Seine gesammelten Schriften gab Lina Ramann in deutscher Uebersetzung heraus (1880—83, 6 Bde.). Sein Briefwechsel mit Wagner erschien 1887 (2 Bde.); La Mara (Marie Lipsius) veröffentlichte „Briefe Liszts an eine Freundin“ (1894), „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“ (1897) und den „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow“ (1898). Ein Verzeichnis der gedruckten Werke Liszts veröffentlichte A. Göllerich (1888—89 in der Neuen Zeitschrift für Musik). Liszts Biographie schrieb Lina Ramann (1880—94, 3 Bde.).

191. Die Jungfrauen. Zu den bedeutendsten Ergebnissen der musikalischen Romantik gehört die Entwicklung nationaler Strömungen mit der ausgesprochenen Tendenz, das, was an natürlichen Anlagen den einzelnen Nationen eigentümlich ist, gesondert zur Geltung zu bringen. Mit zu allererst kam diese Strömung in Rußland zur Geltung, wo sie ihren Ausgang von Glinka und Dargomyzski nahm. Michael Glinka (geb. am 1. Juni 1803 bei Smolensk, gest. am 15. Febr. 1857 zu Berlin), unzufrieden mit der in seiner Heimat erhaltenen musikalischen Erziehung, fand nach längeren Reisen im Auslande 1834 in S. Dehn in Berlin einen Lehrer, der sein inneres Drängen ent-

rätzelte und ihn ermunterte, national-russische Musik zu schreiben. Die beiden Opern „Das Leben für den Zaren“ (1836) und „Rußland und Ludmilla“ (1842) waren das erfreuliche Ergebnis. Dieselben bedeuten den Anfang einer nationalen Oper Rußlands. 1844 wurde Glinka auch mit Berlioz befreundet, der ihn in seine Richtung hineinzog. Einige Orchesterwerke, die Duvertüren „Jota Aragonese“ und „Eine Nacht in Madrid“, legen von dieser Einwirkung Zeugnis ab. Alexander Dargomyzski (1813—69) schenkte der jungen russischen Oper die neuen Werke „Smeralda“ (1839) und „Rusalka“ (1856); eine dritte „Der steinerne Gast“ [nach Puschkins „Don Juan“] wurde erst nach seinem Tode (1872) aufgeführt. Dargomyzski wandte sich mehr und mehr den Prinzipien Wagners zu und dokumentiert sich in einigen Instrumentalwerken (Kosakentanz, Finnische Phantasie) als musikalischer Romantiker. In seinem Hause bildete sich der Kreis der Jungfrauen, der sogenannten „fünf Novatoren“: Balakireff, Cui, Mussorgski, Borodjin und Rimsky-Korsakoff, welche zur Fahne des musikalischen Fortschritts schworen, und sich begeistert den Bestrebungen Schumanns, Berlioz', Wagners und Liszts angeschlossen. Mily Balakireff (geb. 1836) dokumentiert sich als wirklicher Programmmusiker mit seinen symphonischen Dichtungen „Tamara“ und „Slamey“ (orientalische Phantasie für Klavier), der Musik zu „König Lear“ und Duvertüren über russische, tschechische und spanische Themen. César Cui (geb. am 6. Jan. 1835 zu Wilna) ist hauptsächlich Opern- und Liederkomponist und schrieb nur kleinere Instrumentalwerke, trat aber besonders als Schriftsteller für die neue Richtung thätig ein. Auch M o d e r n e

Russorgski (1839—1881) ist überwiegend Opernkomponist und mit mehr Glück als Cui (Boris Godunoff 1874). Alexander Borodin (1834—87) hatte zwar mit seiner Oper „Fürst Igor“ (1890) einen posthumen Erfolg, wurde aber besonders als Instrumentalkomponist bekannt („Steppensfize aus Mittelasien“, 2 Symphonien zc.). Der bedeutendste der „fünf“ ist aber Nikolaus Rimsky-Korsakoff, geb. 21. Mai 1844 zu Tichwin, Kompositionsprofessor am Petersburger Konservatorium (Legende „Sadko“, Programm = Symphonie „Antar“, symphonische Dichtung „Scheherazade“, Symphonien, Opern [Die Rainacht] zc.). An diese Hauptrepräsentanten gliedern sich eine Reihe jüngerer Komponisten an, von denen Alexander Glasunoff (geb. 1865) mit symphonischen Dichtungen, einer „Orientalische Rhapsodie“ u. a., und Anton Arensky (geb. 1861) mit Opern und Kammermusikwerken genannt seien.

192. Rubinstein. Tschaikoffski. Eine Ausnahmestellung nahmen unter den russischen Komponisten Anton Rubinstein und Peter Tschaikoffski ein, welche zwar beide in einzelnen Werken auch nationalrussische Musik gegeben haben, aber doch ihren Ehrgeiz höher spannten und zu den internationalen Komponisten großer Ziele gerechnet sein wollen. (Ueber Rubinstein's Leben vergl. oben Nr. 172). Als Romantiker der Instrumentalmusik dokumentiert sich Rubinstein in vielen seiner Klaviersachen (Bartarolen, Préludes, Étüden, Bal costumé zc.), die aber in der Mehrzahl stark nach Seite des Virtuosen neigen, als wirklicher Programmmusiker sogar in den musikalischen Charakterbildern (für Orchester) „Faust“, „Zwan IV.“, „Don Quixote“, auch der zweiten seiner 6 Symphonien („Dzean“).

Ueberhaupt steht aber sein ganzes Schaffen im Banne der Richtung Schumanns mit mäßiger Hinneigung zu deren Ueberbietung durch Berlioz und Liszt. Mit seinen Opern („Feramors“ 1863, „Die Makkabäer“ 1875, „Nero“ 1879 zc.) steht er auf einem Meyerbeer nahen Standpunkt. Die Zugkraft seiner Opern erwies sich durchweg als nicht nachhaltig und auch mit seinen „geistlichen Opern“: „Der Turm von Babel“, „Das verlorene Paradies“ und „Moses“ (1887) vermochte er stärkeres Interesse nicht zu erregen. Trotz einer Fülle packender Wirkungen, die wirklich warmer Empfindung und überraschender Kraft des Ausdrucks ihre Entstehung verdanken, ist doch Rubinstein's Schaffen leider so ungleich und so heterogene Elemente aufweisend, daß eine nachträgliche Würdigung seines Wertes schwerlich zu hoffen ist.

Peter Tschaikoffski, geb. am 25. Dez. 1840 zu Wotkinski, gest. 6. Nov. 1893 zu Petersburg (an der Cholera), hat sich in den letzten Jahren seines Lebens eine bedeutende Stellung unter den neueren Komponisten errungen; doch werden auch seine Werke der Zeit schwerlich trotzen, trotz auszeichnender Eigenschaften. Es ist schade, daß nicht der sanfte, liebenswürdige, zarte Tschaikoffski (besonders in seiner Klaviermusik) und der Stockrusse mit Suchtenstiefeln und Knute zwei Personen sind; beide würden in ihrer Art respektabel sein. Mit seinen symphonischen Dichtungen „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“, „Manfred“, „Romeo und Julia“ und „Hamlet“ steht Tschaikoffski durchaus auf dem Boden der Programmmusik, nur ist seine Tonsprache nicht der Berlioz' und Liszt's, sondern vielmehr der Schumanns verwandt. Von seinen sechs Symphonien fiel besonders die letzte

(pathétique) auf und erlebte viele Aufführungen. Seine Opern sind mit Ausnahme eines vereinzelt Versuches („Eugen Onegin“, 1892 in Hamburg) nicht über Rußland hinausgedrungen. Viele schöne Momente enthalten seine Kammermusikwerke, auch seine Lieder.

193. Die tschechischen Komponisten. Auch auf das von jeher einen stattlichen Stamm guter Musiker stellende Böhmerland griff die nationalistische Strömung der Musik über. Ich nenne zuerst die Namen Franz Straup (1801—62, lange Jahre Opernkapellmeister in Prag, zuletzt in Rotterdam), der 1826, nachdem die italienische Oper 1807 in Prag ganz eingegangen und unter R. M. von Weber die deutsche Oper sich allmählich zu großer Höhe gehoben hatte, den ersten Versuch mit einer tschechischen Operette machte („Der Drahtbinder“) und bald weitere folgen ließ („Udalrich und Bozena“, „Libussas Hochzeit“). 1862 wurde die Emanzipation der tschechischen Musik durch den Bau des „böhmischen Nationaltheaters“ markiert. Schnell entwickelte sich nun die nationale Opernkomposition zu größeren Dimensionen; es folgt Franz Skuherský (1830—92, „Bladimir“, „Lora“, „General“), Karl Sebor (geb. 1843 „Die Templer in Mähren“, „Drahomira“ u. a.), Wilh. Blodet (1834—74, „Im Brunnen“), der auch als Kammermusiker respektable Karl Bendel (1838 bis 1897, „Lejla“, „Bretislav“ zc.), Jos. Rich. Rozkošný (geb. 1833, „Nicolaus“, „Zavis von Falkenstein“ zc.), und auch die bedeutsame Erscheinung Friedrich Smetana nimmt von der nationalen Oper ihren Ausgang.

Smetana ist am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren und starb 12. Mai 1884 [seit einiger Zeit

geistig gestört] zu Prag. Smetana war mit der Pianistin Katharina Kolar verheiratet, welche in Gothenburg, wo er als Dirigent 1856 engagiert wurde, dem Klima zum Opfer fiel. Smetana selbst, seit 1866 wieder in Prag, verlor 1871 gänzlich das Gehör. Dies tragische Schicksal bildet den Vorwurf des Streichquartetts „Aus meinem Leben“; auch mit den symphonischen Dichtungen „Mein Vaterland“ (Moldau, Bisegrad, Lachow zc.), „Prager Karneval“, „Wallensteins Lager“, „Richard III.“, „Hafon Jarl“ zeigt sich Smetana als Nachfolger von Berlioz und Liszt. Von seinen böhmischen Opern hat die erste, „Die verkaufte Braut“ (1866), auch auf deutschen Bühnen Beifall gefunden.

Zu den schöpferkräftigsten der tschechischen Komponisten gehören auch Eduard Naprawnik, geboren 24. August 1839 zu Weitz, seit 1869 Kapellmeister der russischen Oper in Petersburg (Opern „Der Sturm“, „Die Bewohner von Nishnij Nowgorod“, „Harold“, symphonische Dichtung „Der Dämon“ u. a.), und Zdenko Fibich, geb. 21. Dezember 1850 zu Seboršich, seit 1876 Kapellmeister am böhmischen Nationaltheater in Prag (symphonische Dichtungen „Dihello“, „Toman und die Nymphe“, „Frühling“ u. a., Operntrilogie „Belasäling“ u. a. m.). Der Hauptrepräsentant der tschechischen nationalen Kunst ist aber zur Zeit Anton Dvořák.

Anton Dvořák ist am 8. Sept. 1841 zu Mühlsausen bei Kralup geboren und erhielt seine Ausbildung an der Prager Organistenschule und hat, abgerechnet die drei Jahre, wo er dem lockenden Ruf

nach New York folgte (Direktor des Nationalkonservatoriums 1892 bis 1895), bis heute in Prag gewirkt, zuerst im Orchester, später als Kompositionslehrer am Konservatorium. Durch den Allgemeinen deutschen Musikverein (Liszt), besonders aber später durch Bülow's Konzerte wurden Dvorák's Kompositionen aufs beste auch in Deutschland eingeführt. Wenn auch hie und da etwas roh und grob daherfahrend, ist doch Dvorák's Musik von einer seltenen Frische und Berve. Das Programm tritt hinter die nationale Eigenart entschieden zurück und wird nicht ausbringlich (Slavische Tänze, Slavische Rhapsodie, Dumka, Furiant, „Legenden“, „Duvertüren“, „Hussitka“, „Mein Heim“, „Karneval“, „Othello“, „In der Natur“, ein paar symphonische Miniaturdichtungen, „Der Wassermann“, „Die Mittagshexe“, „Das goldene Spinnrad“ u. s. w.). Mit 5 Symphonien, zahlreichen Kammermusikwerken, der Kantate „Die Geisterbraut“, dem Oratorium „St. Ludmilla“, und einem halben Duzend Opern („Der Bauer ein Schelm“, 1878, „Der Teufel und die wilde Rache“, 1899), steht aber Dvorák, der mit Brahms befreundet war, entschieden in der Reihe der bedeutenderen lebenden Komponisten.

194. Das junge Frankreich. Fragen wir nach den Komponisten, welche in Frankreich die durch Schumann, Berlioz und Liszt gegebenen Anregungen weiter verfolgt haben, so treten vor allem die Namen Gounod, Ambr. Thomas und Saint Saëns als die bedeutendsten hervor. Ihnen schließen sich César Franck und B. d'Indy an.

Charles Gounod (1818—93) ist in erster Linie Opernkomponist und

als solcher der entschiedenste Vertreter der Romantik in Frankreich („Faust“ 1859, „Romeo und Julie“ 1867); auch einige Chorwerke (Trauerkantate „Gallia“ 1871), Messen, Te Deum, Stabat Mater u. s. w. reihen ihn den Epigonen der Klassiker mit romantischer Färbung an.

Ambroise Thomas (1811—96) ist eine ganz ähnliche Erscheinung wie Gounod, ebenfalls durchaus lyrisch, nicht ganz so distinguiert, weichlicher (Oper „Mignon“, „Hamlet“ und „Francesco Rimini“).

Dagegen ist Camille Saint Saëns (geboren 9. Oktober 1835 in Paris) trotz der zum Teil guten Erfolge seiner Opern („Samson und Delila“, „Heinrich VIII.“) ein entschiedener Vertreter der Romantik der Instrumentalmusik. Seine symphonischen Dichtungen „Phaëton“, „Das Spinnrad der Dnyphale“, „Die Jugend des Herkules“ und „Danse macabre“, gehören ganz bestimmt zu den erfreulichsten Produkten, welche die Programmmusik hervorgebracht hat, und zwar darum, weil sie nur al fresco gemalt sind und sich nicht den Schein besonderer Tieffinnigkeit im Detail geben.

César Franck, geboren am 10. Dezember 1822 zu Lüttich, gestorben am 9. November 1890 zu Paris, wo er seit langem Organist und seit 1872 Orgelprofessor am Konservatorium war, ist eigentlich erst nach seinem Tode bekannt geworden, besonders durch sein Chorwerk „Die Seligpreisungen“ (aus der Bergpredigt) auch in Deutschland. Franck's Musik ist durchaus auf dem Grunde Berlioz'scher und Liszt'scher Lehren und Bestrebungen erwachsen, besonders die symphonischen Dichtungen „Die Djinns“ (Orchester und Klavier), „Die Aeoliden“, „Der wilde Jäger“, „Psyche“; aber auch seine Kammermusikwerke versuchen an die Stelle der herkömmlichen

Formen eine mehr zerfließende motivische Arbeit zu setzen.

Vincent d'Indy, geboren am 27. März 1851 zu Paris, ist Francks Schüler und auch sein Geisteserbe (symphonische Ballade „Der verzauberte Wald“, Orchesterkonzert „Sauge fleurie“, Ouvertüre „Antonius und Kleopatra“, Symphonie „Hunyadi Janos“, dramatische Legende „Das Lied von der Glocke“).

Von den belgischen Komponisten ist hier besonders Peter Benoit anzuschließen, geboren am 17. August 1834 zu Harlebeke in Flandern, der begeisterte Verehrer der Verelbständigung der flamändischen Musik, Direktor des kgl. Konservatoriums zu Antwerpen, der mit seinen großartig angelegten Chorwerken „De Oorlog“ („Der Krieg“), „Die Schelde“, „Der Rhein“ u. s. w. entschieden sogar in Verliozschen Bahnen wandelt und mit seiner Musik zu „Charlotte Corday“ über Wagner hinaus zum Melodram weitergeht. Ein bemerkenswerter jüngerer belgischer Komponist ist Edgar Tinel (geboren 1854), dessen Oratorium „Franciscus“ die Aufmerksamkeit auf sich zog.

195. Brahms. Bruckner. Ganz allmählich bildete sich in Johannes Brahms ein Gegengewicht gegen die sich breit machenden Leistungen der Programmmusiker. Anfänglich zur Schumannschen Schule gerechnet, wuchs sich Brahms mehr und mehr zu einem Antipoden der Neurromantiker aus und wurde von den Liszt-Wagnerianern in Acht und Bann gethan. Zwar hat Brahms eine „Tragische Ouvertüre“ und eine humoristische Wirkung nicht verschmähende „Akademische Festouvertüre“ geschrieben, ist aber in der Ausnutzung der darstellenden Fähigkeiten der Instrumentalmusik nicht weiter, ja nicht soweit gegangen wie Beethoven. Gewiß ist seine

Musik ausdrucksvoll, ja sie ist Ausdruck sogar in dem Sinne der Hausegger'schen Schrift („Die Musik als Ausdruck“, 1885); aber Brahms hat soviel zu sagen, in seiner Seele lebt eine so reiche Fülle nach Ausdruck verlangender Ideen, daß ihm der Gedanke fern liegt, einen dritten zu suchen, dessen Empfinden er auszudrücken unternähme. Seine Fähigkeit, bestimmt zu charakterisieren, hat Brahms zur Genüge dargethan, wo das Dichterswort mit der Musik geht, so in den die mannigfaltigsten Beleuchtungen erfordernden Liedern, in der „Rhapsodie“ für Altholo mit Orchester und abschließendem Männerchor (welche unter seinen Händen zu einem Beethoven-Monument geworden ist), im „Triumphlied“ (1871), „Schicksalslied“, „Gesang der Parzen“, der „Nänie“, dem „Deutschen Requiem“ — diese Werke genügen vollumfänglich, die Bedeutsamkeit und den Empfindungsgehalt seiner Instrumentalwerke zu verbürgen. Aber was seine Gegner an denselben vermissen, ist ihre auszeichnendste Eigenschaft: die Scheu vor allem aufdringlichen Wesen, die Vermeidung alles Raffigen der Instrumentierung, alles Phrasenhaften der Figurierung und auch des gemeinen Glans der Melodieführung. Brahms' Musik ist der denkbar vollkommenste Gegensatz zu allem bühnenmäßig Posierenden, sie ist in eminentem Sinne intimer und unmittelbar individueller Ausdruck. Deshalb bedarf ihr Abstand von der durch Wagner's Bühnenmusik beeinflussten Instrumentalmusik keiner weiteren Erläuterung. Der hervorragendste Vertreter dieser letzteren ist Anton Bruckner, wie sich sogleich äußerlich in der Herübernahme des Opernorchesters in die Symphonie dokumentiert, aber auch aus seiner Musik nach wenigen Taktten überall

sofort kenntlich wird. Deshalb ist auch Bruchner von Anfang an von den Wagnerianern gegen Brahms ausgespielt worden. Aber die Agitation zu seinen Gunsten hat nicht erreichen können, daß seine Werke wie die Brahms' sich im Repertoire der bedeutendsten Konzertsinstitute festsetzten, trotz ihres bestechenden Glanzes, ihrer modernen Harmonik und ihrer kontrapunktischen Meisterschaft. Die Aufführung einer Bruchnerschen Symphonie ist überall ein äußeres Ereignis geblieben, nicht aber ein inneres Erlebnis geworden.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren und starb am 3. April 1897 zu Wien. Bereits 1853 machte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik auf ihn als einen künftigen Messias aufmerksam, freilich zu einer Zeit, wo Brahms noch ganz im Fahrwasser der Schumannschen Romantik segelte und seine späteren Ideale noch nicht ins Auge gefaßt hatte. Aber der Ernst, mit dem sich der in solcher Weise der allgemeinen Aufmerksamkeit exponierte junge Künstler in der Folge der Vertiefung seiner Arbeit zuwandte und bei den Größten und Edelsten der Kunst in die Schule ging, von allen lernte und aus ihrem Verständnis Früchte zog, ist doch wohl wenigstens zum Teil die Wirkung der Schumannschen Empfehlung: er bemühte sich, die Prophezeiung wahr zu machen und mehr zu werden als ein Epigone. Trotz dem Brahms das Alter von 64 Jahren erreicht hat, überschreitet die Zahl seiner Werke 100 nur um wenige Ziffern, und einen großen Teil derselben bilden die nur we-

nige Nummern enthaltenden Liederhefte. Wie Beethoven machte es sich Brahms zur Aufgabe, seine Werke voll ausreifen zu lassen und verschmähte die Schnellfertigkeit: daher die Gedrungenheit seiner Konzeption und die Schwerverständlichkeit seiner Werke, welche deren Reiz bei wachsender Vertrautheit stetig zunehmen läßt. Brahms hat, ähnlich wie Beethoven, fast nur der Komposition leben können. Abgesehen von seinen dem Erwerb seines Unterhalts durch Unterricht gewidmeten Jugendjahren, einer ein paar Jahre währenden Thätigkeit als Musikdirektor am Hofe zu Detmold und einer zweimaligen Dirigententhätigkeit in Wien (1863—64 Singakademie, 1871—74 Gesellschaftskonzerte) hat Brahms seit 1862 als Komponist in junggefelliger Einsamkeit wie Beethoven gelebt, und zwar fast ausschließlich in Wien, das er als seine geistige Vaterstadt liebte. Unter seinen Orchesterwerken stehen die vier Symphonien obenan, die erste noch aus dem Schumannschen Orchesterstil sich herausringende, etwas dicker als seine sonstigen Orchesterwerke instrumentierte C moll; die das Geheimnis des durchbrochenen Orchesterfages (vgl. Nr. 109) bereits halb enthüllende in D dur und die dasselbe bewußt weitersteigernden in F dur und E moll. Die beiden lebenswürdigen Sere-naden in D dur und A dur gehören seiner ersten Schaffensperiode an und atmen sogar Mozart-Haydn-schen Geist. Zu den charaktervollsten Leistungen Brahms' gehören die meisterhaften Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 für großes Orchester. Brahms hat die

Bedeutung der Variationenkunst für Beethovens Schaffen wohl begriffen und ebenfalls eine ganze Reihe von Variationwerken für Klavier zu 2 und 4 Händen geschaffen. In seiner Kammermusik schwankt Brahms zwischen Anschluß an Schumann und Beethoven, findet aber zuletzt auch hier den Weg zu der „durchbrochenen“ Arbeit, die für alle seine späteren Werke charakteristisch ist. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Brahms' gab N. Simrock heraus (1898); Charakteristiken seines Lebens und seiner Werke schrieben G. Deiters (1880, 2. Teil 1898) und Heinrich Reimann (1897).

Anton Bruckner ist am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren und starb am 11. Oktober 1896 zu Wien, wo er seit 1868 Hofkapellorganist und Kompositionslehrer am Konservatorium war. Die Zahl der Werke Bruckners ist eine auffallend kleine, doch wurde er als Komponist erst bekannt, nachdem er über 50 Jahre zählte, sodaß anzunehmen ist, daß seine Jugendarbeiten überhaupt nicht an die Öffentlichkeit gedrungen sind. Außer 8 Symphonien (von denen die 6. noch nicht aufgeführt und nicht gedruckt ist) und drei Sätzen einer neunten, kennt man von Bruckner nur noch ein in demselben großen Stile geschriebenes Te Deum, drei Messen mit Orgel, Psalm 150 für Soli, Chor und Orchester und eine Anzahl Graduale, Antiphonen u. s. w., zwei Männerchöre mit Orchester („Germanenzug“ und „Helgoland“) und ein Streichquintett.

196. Kiel. Herzogenberg. Bruch. Blumner. Hofmann. Noch müssen wir einer Reihe ernst schaffender

Künstler gedenken, welche der Zufall in Berlin zusammengeführt hat (was ihre Abtrennung von anderen, ihnen verwandten, bereits besprochenen, entschuldigen mag), Komponisten, die obwohl in der Romantik wurzelnd, doch eine entschiedene Tendenz zur Abklärung im Sinne der klassischen Ideale zeigen und mehr oder minder im Gegensatz gegen die gesteigerten Aspirationen der Neuromantik stehen. Friedrich Kiel ist vielleicht von diesen allen der am unzweideutigsten diese Tendenz zum Ausdruck bringende, wenigstens mit seinen großen geistlichen Chorwerken, der „Missa solemnis“ (1867), dem Oratorium „Christus“ (1874), den beiden Requiems op. 20 und op. 80, dem Stabat Mater (1862), Te Deum (1866) und Psalm 130 (1863). Die Kammermusikwerke Kiels stehen wohl Schumann etwas näher, doch ebenfalls mit klassizistischer Tendenz. Fr. Kiel, geb. 7. Okt. 1821 zu Puderbach bei Siegen, gest. 14. Sept. 1885 in Berlin, war seit 1870 Kompositionslehrer an der Kgl. Hochschule für Musik, lebte aber schon seit 1842 in Berlin, war Schüler Dehns und bald selbst ein hochangesehener Lehrer, dem Schüler aus allen Landen zuströmten.

Heinrich von Herzogenberg, geb. 10. Juni 1843 in Graz, Mitbegründer des Bachvereins in Leipzig und 1875 dessen Leiter, ist seit 1885 Nachfolger Kiels an der Kgl. Hochschule in Berlin, ein in jungen Jahren der Romantik nicht abholder Komponist (symphonische Dichtung „Odysseus“), der aber in seiner Kammermusik immer einer streng kontrapunktischen Arbeit zugeneigt und durch seine großen Chorcompositionen sich als würdiger Nachfolger Kiels bewährt hat (Requiem op. 72, Messe op. 87, Oratorium „Die Geburt Christi“ op. 90, „Passion“ op. 93 u. a.).

Max Bruch, geb. 6. Jan. 1838 zu Köln, nach wechselnder Thätigkeit als Dirigent zu Koblenz, Sondershausen (Hofkapelle), Berlin (Sternscher Gesangverein), Liverpool, Breslau (Orchesterverein), seit 1891 wie Herzogenberg Vorsteher einer Meisterschule an der Kompositionsabteilung der Berliner Kgl. Hochschule war durch Dezennien der Beherrscher der Konzertsäle mit seinen großen weltlichen Chorwerken „Frithjof“ (1864), „Schön Ellen“, „Odysseus“ (1873), „Arminius“, „Das Lied von der Glocke“, „Achilleus“ (1885) und des „Feuerkreuz“, zu denen aber eine große Zahl Männer- und Frauenchöre mit Orchester kommen und in neuester Zeit noch die beiden Oratorien „Moses“ (1894) und „Gustav Adolf“ (1898). Seine Opern (Loreley, Hermione) vermochten nicht, sich Geltung zu verschaffen. Dagegen hatte er mit seinen drei Violinkonzerten, besonders dem ersten in G moll, außerordentlichen, bis heute nachhaltigen Erfolg. Seine Instrumentalmusik steht entschieden auf romantischem Boden (Schumann); auch mit seinen Chorwerken setzt er die mit Haydns „Jahreszeiten“ geschaffene Gattung der Chorballade oder des weltlichen Oratoriums, die durch Schumann zuerst Aufnahme gefunden hatte, weiter fort. Bei Martin Blumner, geb. 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, seit 1876 Dirigent der Berliner Singakademie und seit 1891 ebenfalls Vorsteher einer Meisterschule, überwiegt die retrospektive Tendenz, er beschränkte sich fast ganz auf die Komposition von Oratorien und Kirchenwerken („Abraham“, „Der Fall Jerusalems“, 8st. Te Deum, Kantate „In Zeit und Ewigkeit“). Dagegen in Heinrich Hofmann, geb. 13. Jan. 1842 zu Berlin, ein Romantiker der Schumann- und Men-

delssohnschen Richtung von reinstem Wasser (Symphonie „Frithjof“, Suite „Im Schloßhof“, Scherzo „Frlichter und Kobolde“, auch viele charakteristische Klaviersachen, Chorwerke: „Die schöne Melusine“, „Aschenbrödel“, „Editha“, „Prometheus“, „Mornengefang“ u. s. w.). Als Opernkomponist hatte auch er nur vorübergehende Erfolge.

Hier ist wohl der rechte Ort auch Ludwig Meinardus' zu gedenken, der mit seinen Oratorien „Simon Petrus“, „Luther in Worms“, „Gideon“ und „König Salomo“ und einer großen Reihe von Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken nach Kiel und Bruch genannt werden muß (geb. 17. Sept. 1827 zu Hookfiel in Oldenburg, gest. 10. Juli 1896 in Bielefeld). Auch Joseph Brambach, geb. 1831 zu Bonn, mit seinen Chorwerken „Belleda“, „Alkestis“, „Kolumbus“ und „Das Cleusische Fest“, sowie Georg Bierlig, geb. 1820 zu Frankenthal in der Pfalz, mit „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“, „Marichs Tod“ und „Konstantin“ — heute schon fast ganz wieder vergessen — müssen hier in Erinnerung gerufen werden.

197. Richard Strauß und die Zukunft der Programmmusik. Nüchtern isoliert steht heute Richard Strauß da als Vertreter der extremen, die Tradition der Berlioz-Liszt-Schule weiterführenden Richtung der Programmmusik. Denn nur mit geringeren Kräften sekundieren ihm die Paul Geisler („Der Rattenfänger von Hameln“, „Till Eulenspiegel“), Felix Weingartner („König Lear“, „Die Gesilde der Seligen“) und die genannten Skandinavier, Russen, Tschechen und Franzosen, während die deutschen Kunstgenossen verwandter Richtung es vorziehen, sich

auf charakteristische Ueberschriften von Ouvertüren oder Symphoniesätzen (Schulz-Beuthen, Mahler) zu beschränken, den Eiertanz durchgeführter Ausdeutung eines detaillierteren Programms aber vermeiden. Mit Strauß's „Also sprach Zarathustra“ (nach Nietzsche) dürfte aber wohl der Wahn der Komponisten, daß die Musik imstande sei, dem Dichter überallhin zu folgen, seine Gipfelung erreicht haben und zur heilsamen Selbsterkenntnis gelangt sein. Wo das Operieren mit abstrakten Begriffen anfängt, ist das Gebiet der Musik zu Ende und nur noch mit bornierten Trugschlüssen weiterzuführen. Die außergewöhnliche Beherrschung der koloristischen Mittel der Instrumentation, welche Strauß in seiner symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ bewiesen hat, verdient ebenso rückhaltlose Anerkennung, wie die Häßlichkeit des Vorwurfs, die mit gewissen Wereschtschaginschen Gemälden konkurriert, energische Ablehnung heischt. Es ist interessant, zu sehen, daß die Musik soweit gehen kann, daß sie sogar Uebelbefinden erregt, aber es ist nicht wünschenswert, sie auf solchen Pfaden weiter zu führen. Gegen Scherze wie „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ und den Versuch, Telemann und Rubinstein in der Zeichnung der Abenteuer Don Quixotes zu über treffen, wird niemand etwas einwenden. Auch den „Don Juan“ (nach Lenau) wird man sich gern einmal nur symphonisch vormalen lassen. Aber es muß immer und immer wieder dagegen protestiert werden, daß in irgend einem Sinne die zur Erweckung bestimmter Assoziationen verwendete Musik höher gewertet werden müßte als die reine, absolute Musik, die nur direkte Emanation der Phantasie des Komponisten ist und nichts

anderes vorstellen will oder soll, als sie ist.

Richard Strauß ist am 11. Juni 1864 zu München geboren als Sohn des Waldhornisten Franz Strauß, ausgebildet von Hofkapellmeister Meyer daselbst, komponierte bereits als 6jähriger Knabe und trat von seinem 16. Jahre ab mit Kompositionen in die Öffentlichkeit (Streichquartett op. 2). Seit 1883 machte Hans von Bülow durch Aufführung seiner Suite für 13 Blasinstrumente op. 7 auf den Reisen der Meiningener Kapelle auf sein Talent aufmerksam. 1885 wurde er als Hofmusikdirektor unter Bülow in Meiningen angestellt. Dort befehligte den bis dahin (auch mit seiner F-moll-Symphonie op. 12) klassizistischen Bahnen wandelnden jungen Komponisten Alexander Ritter für die Ideale der Neuromantiker. Nach einer Reise nach Italien, die ihn zur Komposition der symphonischen Phantasie „Aus Italien“ (G-dur op. 16) anregte, wurde Richard Strauß 1886 Hofmusikdirektor in München 1889—94 funktionierte er als Hofkapellmeister in Weimar, wo er sich mit der Sängerin Pauline de Ahna verlobte, 1894—98 als Hofkapellmeister in München (1897 besterachter Nachfolger Levis), und erhielt 1898 die Berufung in die Nachfolge Weingartners als Hofkapellmeister in Berlin.

Was wird die Zukunft der Instrumentalmusik bringen? Wird es gelingen, mit der von Brahms angebahnten Erweiterung der Harmonik im Rahmen der festgehaltenen Tonalität (vgl. Nr. 173) die Fetiätsche Idee der Aufhebung des Tonartbegriffes aus dem Felde zu schlagen?