

In seiner Kantate 60 ("O Ewigkeit, du Donnerwort"), die er als Thomaskantor 1723 in Leipzig schrieb, benutzt Bach als Schlußchoral einen Choral von Johann Rudolf Ahle, der sein Vorgänger als Organist in Mühlhausen gewesen war. Der Choral wird noch heute in der Evangelischen Kirche gesungen.

## Johann Sebastian Bach: Schlußchoral der Kantate 60

Es ist ge - nung; Herr, wenn es dir ge -

fällt, so span - ne mich doch aus! Mein Je - sus kömmt;

nun gu - te Nacht, o Welt! Ich fahr ins Him - melshaus,

ich fah - re si - cher hin mit Frie - den, mein großer

Jammer bleibt hienie - den. Es ist ge - nung, es ist ge - nung.

Johann Rudolf Ahle: Es ist genug (1662)

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Es ist genug, so nimm, Herr meinen Geist<br/>Zu Zions Geistern hin.<br/>Lös' auf das Band, das allgemählich reißt,<br/>Befreie diesen Sinn,<br/>Der sich nach seinem Gotte sehnet,<br/>Der täglich klagt, der nächtlich tränet:<br/>Es ist genug!</p> <p>2. Es ist genug des Jammers, der mich drückt,<br/>Des Adams Apfle-Gier;<br/>Das Sünden-Gift hat kaum mich nicht erstickt,<br/>Nichts Gutes wohnt in mir.<br/>Was kläglich mich von Gotte trennet,<br/>Das täglich mich beflecket nennet.<br/>Des ist genug!</p> <p>3. Es ist genug des Kreuzes, das mir fast<br/>den Rücken wund gemacht.<br/>Wie schwer, O Gott, wie hart ist diese Last!<br/>Ich schwemme manche Nacht<br/>Mein hartes Lager durch mit Tränen.</p> | <p>Wie lang!, wie lange muß ich sehnen!<br/>Wann ist's genug?</p> <p>4. Es ist genug, wenn nur mein Jesus will,<br/>Er kennet ja mein Herz.<br/>Ich harre sein und halt' indessen still,<br/>Bis er mir allen Schmerz,<br/>Der meine sieche Brust abnaget,<br/>Zurück legt und zu mir saget:<br/>Es ist genug!</p> <p>5. Es ist genug, Herr. Wenn es dir gefällt,<br/>So spanne mich doch aus.<br/>Mein Jesus kommt, nun gute Nacht, o Welt!<br/>Ich fahr' ins Himmels-Haus.<br/>Ich fahre sicher hin mit Frieden,<br/>mein feuchter Jammer bleibt hienieden.<br/>Es ist genug!</p> <p>Franz Joachim Burmeister (Über die Sehnworte des Elias: "Es ist genug, so nimm, Herr, meine Seele".)</p> |
|---|---|

Evangelisches Gesangbuchs für Rheinland und Westfalen, Dortmund o. J.

## **Wilhelm Müller**

### **Der Lindenbaum**

Am Brunnen vor dem Tore,  
Da steht ein Lindenbaum.  
Ich träumt in seinem Schatten  
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde  
So manches liebe Wort,  
Es zog in Freud und Leide  
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß auch heute wandern  
Vorbei in tiefer Nacht,  
Da hab ich noch im Dunkel  
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,  
Als riefen sie mir zu:  
Komm her zu mir, Geselle,  
Hier findest du deine Ruh!

Die kalten Winde bliesen  
Mir grad ins Angesicht,  
Der Hut flog mir vom Kopfe,  
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde  
Entfernt von jenem Ort,  
Und immer hör ich's rauschen:  
Du fändest Ruhe dort!

### Franz Schubert: Winterreise, Nr. 5: Der Lindenbaum

*Mäßig.*

4  
8  
14  
20  
25  
29  
33  
37  
41

45 Die kal-ten Win-de blie-sen mir  
48 grad ins An-ge-sicht, der Hut flog mir vom  
51 Kop-po, ich wen-do-to mich  
53 nicht.  
55 Nun  
59 bin ich manche Stun-de ent-fernt von je-nem Ort, und  
63 im-mer hör ich's rau-schen: du fän-dest Ru-he dort! Nun bin ich manche  
68 Stun-de ent-fernt von je-nem Ort, und im-mer hör ich's rau-schen: du  
73 fän-dest Ru-he dort, du fän-dest Ru-he dort!  
77  
80 her zu mir, Ge-sel-le, hier findest du dei-ne Ruh!

*ppp*, *pp*, *mp*, *f*, *ff*, *ppp*, *decrease.*, *dim.*

Frédéric Chopin: Prélude (1838/39)

Op. 28, No. 4.

Largo.

4

8

12

16

20

Franz Liszt: „Consolation“ I (1850)

Andante con moto

6

11

16

21

J. S. Bach: Fantasia in c

[Allegro]

J. Haydn: Divertimento, ca. 1760

Allegro

Ph. E. Bach: Fantasia II, 1785

Andantino.

J. Haydn 1780

Allegro con brio

J. Haydn: Sonate e 1778

Presto

W. A. Mozart: Sonate KV 457, 1784

Molto allegro.

L. van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1799)

Allegro molto e con brio (♩ = 69)

L. van Beethoven: Sonate op. 31, Nr. 2 (1803)

Largo (♩ = 46)    Allegro (♩ = 120)    Adagio (♩ = 50)    Largo (♩ = 50)    Allegro (♩ = 120)

**Joh. Adolf Scheibe (1737):**

"Dieser große Mann [J. S. Bach] würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Music dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Aus: Critischer Musicus, Leipzig 1737. Zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92.

**Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799):**

"... er (Mozart) ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."  
Zit nach: H. J. Moser Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 135.

**Leopold Mozart (1780):**

Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt."  
Brief an seinen Sohn vom 11. 12. 1780. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 53.

**W. A. Mozart entgegnete:**

»Wegen dem sogenannten Populäre sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht."

**W. A. Mozart:**

"... die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die ohren - Natürlich, ohne in das leere zu fallen - hie und da - können auch Kenner allein satisfaction erhalten - doch so - daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum."  
Brief an seinen Vater vom 27. 12. 1782. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 245f.

**Eugen Pausch (1790):**

Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschliessende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht überein. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter, sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie ... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur, sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben ... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter."  
Vorwort zu seinen VI Missae, Augsburg 1790

**Arnold Schönberg:**

"Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst"  
Aus: Ausgewählte Briefe, hg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 248.

**Thomas Mann (1947):**

Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, - er darf es nicht meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die »ins Volk geht«, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen, nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und Mord des Geistes."  
Aus: Doktor Faustus, Hamburg 1960, S. 346f.

**Hitler:**

"Denn der Künstler schafft nicht nur für den Künstler, sondern er schafft genauso wie alle anderen für das Volk! Und wir werden dafür Sorge tragen, daß gerade das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst aufgerufen wird."  
Rede zur Eröffnung des "Hauses der deutschen Kunst" in München (Völkischer Beobachter vom 19.7.1937)  
Zit. nach Ulrich Dibelius (Hg.): Herausforderung Schönberg, München 1974, S.113

**Joseph Goebbels (1938):**

"Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus. Ihr Wesen ist die Melodie (...) Die Musik ist die sinnlichste aller Künste. Sie spricht deshalb mehr das Herz und das Gefühl als den Verstand an (...) Es ist deshalb eine unabweisbare Pflicht unserer Musikführung, das ganze Volk an den Schätzen der deutschen Musik teilnehmen zu lassen."  
"Grundsätze deutscher Musik" (Reichsmusiktage in Düsseldorf) nach Rheinisch-Westfälische Zeitung vom 29.5.38: Zit. nach Ulrich Dibelius (Hg.): Herausforderung Schönberg, München 1974, S. 110

# QUARTETT N° 3 (1788)

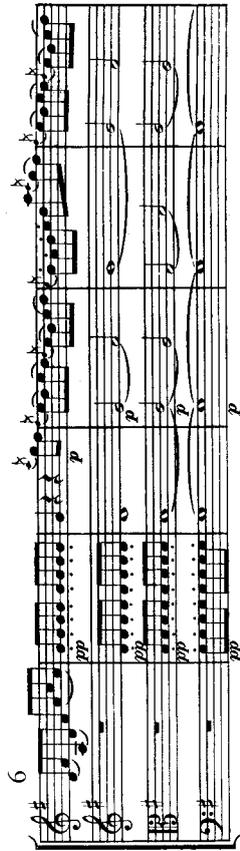
Carl Ditters von Dittersdorf  
(1739-1789)

Moderato

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

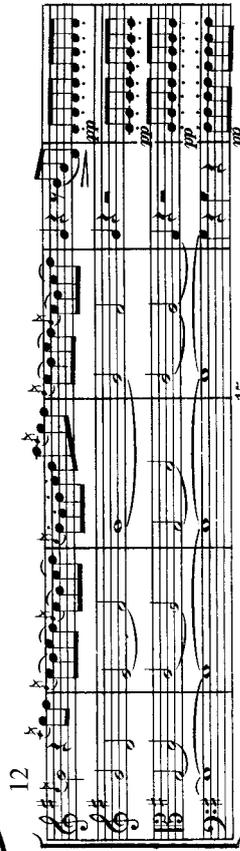


6

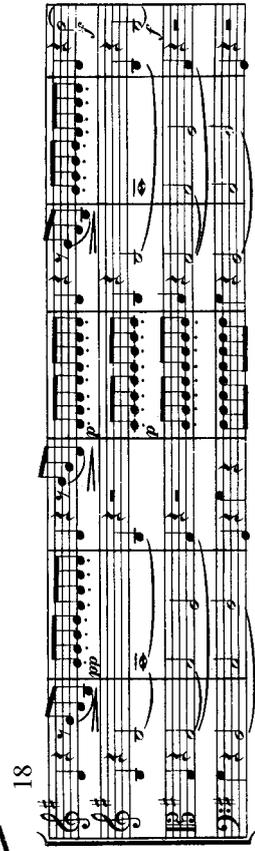


12

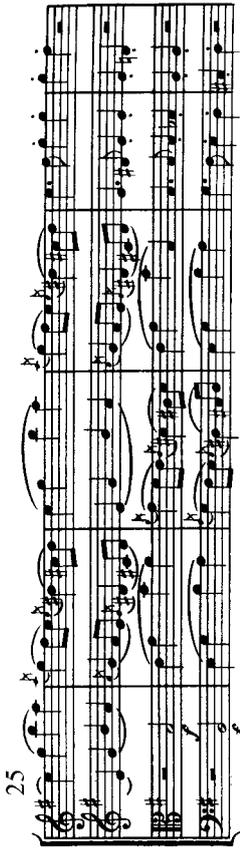
15



18

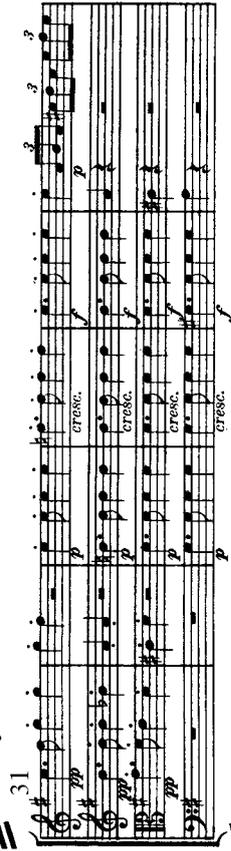


25

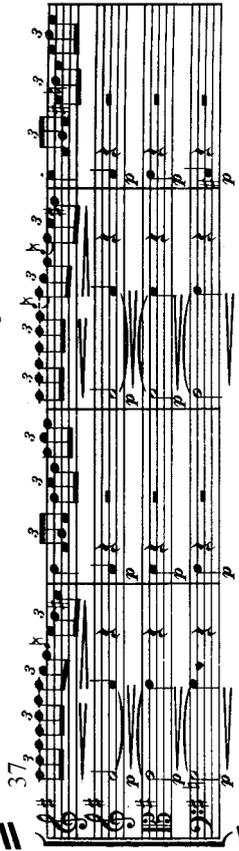


31

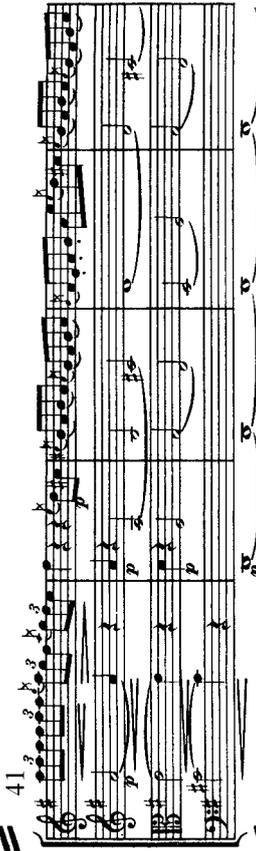
OTBASC.



37

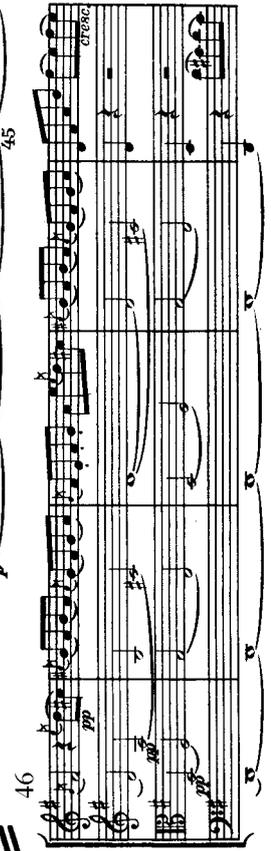


41



46

OTBASC.



# Quartet (1782-85)

W. A. Mozart  
1756-1791  
K. 464

## I

Allegro.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Musical score for the first system, measures 1-40. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with various dynamics like *p* and *f*.

Musical score for the second system, measures 1-10. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music continues with dynamics like *p* and *f*.

Musical score for the third system, measures 10-20. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music continues with dynamics like *p* and *f*.

Musical score for the fourth system, measures 20-30. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music continues with dynamics like *f*.

Musical score for the fifth system, measures 30-40. It features four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The music continues with dynamics like *p* and *f*, and includes markings for *cresc.* and *p*.

## Vom Menuett zum Scherzo - Die Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert

### Der galante Stil

Im 17. Jahrhundert bestand zwischen den vornehmen, gebildeten Ständen und den breiten Volksschichten eine unüberbrückbare Kluft. Kunst war für die 'gelehrten' und 'verständigen Leute', nicht für den 'gemeinen Pöbel'. Wie Kleidung, Beruf - Schuster, bleib bei deinem Leisten! - und fast alle anderen Lebensumstände waren auch die verschiedenen Formen von Musik und Tanz an Klassen und Stände gebunden. Volksläufigkeit wurde geradezu als Beweis für die Minderwertigkeit eines Werks angesehen. Johann Georg Schoch schrieb 1660 im Vorwort seiner Liedersammlung "Neu=erbauter Poetischer Lust= und Blumengarten" (Leipzig 1660):

"Dieses ... verdreust mich, dass unsere Lieder nunmehr / als ob sie eben zu diesem Ende da / allen Hollunken, Naßen-Fliegen und Bier-Zapfen / so oft sie die Nase begossen, auffwarten und zu Gebote stehen müssen" Volklieder galten entsprechend wenig. In seiner "Musica Poetica sive Compendium Melopoeticum" (Leipzig 1643) - der lateinische Titel, wie überhaupt der häufige Gebrauch der lateinischen Sprache als Gelehrtensprache, zeigt deutlicher als alles andere die Abschottung - schrieb Johann Andreas Herbst (S. 4):

"Weil aber solche Gesänger ... keinen sonderlichen Gebrauch und Nutzen haben auch mehrenteils nur in usu und Übung bestehen / werden solche billich nichts geachtet / und derhalben unvonnöthen / uns lang damit aufzuhalten."

"usus" (Gebrauch, Übung) bezeichnet als Gegenbegriff zu "ars" (Kunst) die theorielose Praxis. Im 18. Jahrhundert ändert sich mit der allmählichen Entstehung des bürgerlichen Bewußtseins die Bewertungsnorm. Der Begriff Volk wird nun positiv verstanden. Kunst ist - wie Bildung überhaupt - für alle da. Auf allen Gebieten sind Popularisierungstendenzen zu beobachten, man denke nur an die rasante Entwicklung des allgemeinen Schulwesens.

"Ha! als ob nicht alle Menschen - Menschen wären",

verkündet. 1774 G. A. Bürger und drückt damit die Grunderfahrung des Jahrhunderts aus, die in der französischen Revolution 1789 ihren politischen Durchbruch feierte. 1776 proklamiert er

eine Kunst, die "unter den Menschenkindern, sowohl in Palästen als Hütten, ein- und ausgehen und gleich verständlich, gleich unterhaltend für das Menschengeschlecht im Ganzen" ist.<sup>1</sup>

Das - bei allem Unterschied des Standes und der Bildung - allen Menschen Gemeinsame ist nach Meinung der damaligen Zeit das Gefühl, überhaupt die Sinnlichkeit. Als natürlich gilt, was nicht durch (allzu große) Kunst verdorben ist. Die "edle Einfalt, stille Größe", die Winckelmann um 1750 in der (natürlich-nackten) antiken Kunst zu entdecken glaubt, wird zum Credo der Kunst überhaupt. Direkt richtet sich diese Parole gegen die Künstlichkeit und Überladenheit der barocken Architektur und Kunst, gegen Perücke und affektiertes Gebaren. Indirekt zielt sie aber auch auf den Feudalismus selbst. Der unverbildete Mensch wird zum Maß aller Dinge. Der Mond ist nicht mehr ein metaphysisches Symbol der göttlichen Weltordnung, sondern hat nach dem aufgeklärten Philosophen Wolf die Aufgabe, des Nachts dem Menschen zu leuchten. Auch die Musik ist nicht mehr ein Widerschein der himmlischen, sphärischen Musik, sondern - sensualistisch - ein Mittel, um den Menschen zu erfreuen. Von den drei Prinzipien barocker Musikästhetik, dem docere (Musik soll belehren), movere (Musik soll Affekte wecken) und delectare (Musik soll gefallen, erfreuen) ist nur das letztgenannte übrig geblieben. Eine neue musikalische Öffentlichkeit entsteht in den sich ausbreitenden, unterschiedslos allen zugänglichen Konzerten und in der wachsenden Hausmusikpflege. Eine Kunst, die nicht der Unterhaltung als ihrem alleinigen Zweck dient, ist 'unvernünftig'. Neben dem gelehrten, gebildeten 'Kenner', der die Musik mit dem Verstand, mit Kenntnis ihrer Regeln verstehen kann, wird nun auch und gerade der 'Liebhaber' ('Dilettant'), der Musik ausschließlich intuitiv-gefühlsmäßig aufnimmt, zum Adressaten der Komponisten. Ja, Liebhaber treten sogar als Produzenten auf. 1736 veröffentlicht der Dichter J. S. Scholze - mit großem Erfolg - eine Liedersammlung, in der er seine Gedichte bekannten Weisen (Tänzen, Märschen, Arien) unterlegt. Was bisher nur als private Hausmusik denkbar war, wird nun öffentlich.

Das Beispiel (Sperontes: Dormene) trägt deutlich folkloristische Züge. Das (fast durchgängige) rhythmische Muster  oder  erinnert an derb-lustige Polonaisen und Mazurken, die nachschlagenden Viertel  nehmen den Gitarrebaß des Walzers vorweg. Interessant ist, daß der neue Stil sich des Menuetts als Vorbild bedient und daß er an ihm seine künstlerische Norm definiert. Musiktheoretiker wie Mattheson, Riepel u. a. leiten nämlich aus der symmetrischen, auf Zweierpotenzen beruhenden Gliederung des Menuetts ihre Vorstellungen eines aus achttaktigen Perioden sich reihenden Stils her. Wichtig ist, daß eine Tanzform, also eine die 'natürliche' Körperlichkeit betonende Musik, zur stilistischen Norm wird. Daß unter den vielen Tanzformen gerade das höfische Menuett als Musterbild gewählt wird, liegt einmal daran, daß viele Vertreter des neuen Bewußtseins Angehörige des aufgeklärten Adels waren, zum Teil allerdings auch daran, daß die Bürger sich als Erben des Adels darstellen wollten. Daß man den so entwickelten Stil als 'galant' bezeichnet, bestätigt diese Deutung. Hatte die Barockkunst das folkloristische Vorbild stilisiert, so wird die stilisierte Form jetzt wieder zunehmend mit 'niedereren' Charakterzügen angereichert, schließlich - gegen Ende des Jahrhunderts - ganz von 'bäurischen' Tänzen wie Ländlern, Drehern, Walzern u. ä. abgelöst.

<sup>1</sup> Aus: Ein Herzenserguß über Volkspoesie, 1776. Zit nach: G. A. Bürger, Werke, hg. von W. v. Wurzbach, Leipzig 192,- Bd. III, S. 19 und S. 7.

The image shows three systems of musical notation. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 1, the second at measure 9, and the third at measure 17. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs.

### Sperontes (Johann Sigismund Scholze): Dorimene

1.

*Dormene, schönstes Kind!  
 Liebst du mich,  
 Wie ich dich?  
 Oder bist du wider mich grausam gesinnt?  
 Sag: soll ich glücklich seyn?  
 Stimmt einmahl  
 Deine Wahl  
 Mit dem Wunsche meines Hertzens völlig überein?  
 Oeffne dich, beliebter Mund!  
 Mache mir,  
 weil ich hier  
 Also sehulich bitt und fleh, deinen Ausspruch kund.*

2.

*Furcht und Hoffnung rauben mir  
 Meine Ruh;  
 Rede du!  
 Denn es lieget doch alles mit allem an dir  
 Sprich, nur sprich ein einzig Wort!  
 Auf dein ja  
 Ist sie da,  
 Und die Furcht verliebter Sehnsucht schleinigst wieder fort  
 Nun ich hoffe, werthes Licht!  
 Daß dein Mund  
 Diesen Bund  
 Zwischen dir und mir sogleich vor genehm ausspricht*

Zit. nach: Singende Muse an der Pleisse, Leipzig 1736, Nr. 35. Faksimile-Nachdruck, hg. von Horst Irrgang, Leipzig 1964.

Carl Philipp Emanuel Bach: **Fantasia II.** (1785)

*Andantino.*

4 6 7 8 10 11 12 13 *ff prestissimo* 14 15 16 17 18 *Andantino.* 19 23 27 31

35 39 *Allegretto.* 46 54 62 70 77 84 92 *Andantino.* 95 106 *Andantino.* 109 112 *Allegretto.* 117

## Die Freie Fantasie

Der Oberbegriff Freie Fantasie deutet auf eine Lösung aus den letzten bei den Fantasien der Barockzeit noch bestehenden Bindungen. (Sie mündeten fast immer in eine Fuge, in der die 'Ordnung' wiederhergestellt wurde!) Dahinter steht ein ganz neues Bild von der Rolle des Künstlers. Der politisch sich emanzipierende Mensch projiziert seine in der Realität nicht erreichte volle Befreiung in das Bild des autonomen, ganz aus sich selbst schaffenden, nicht länger bediensteten, keiner Norm verpflichteten und keiner Rücksichtnahme bedürftigen Genies. Es begann mit Rousseaus "Zurück zur Natur!", einem Schlachtruf, in dem sich ein radikaler Überdruß an der bestehenden Kultur Gehör verschaffte. Es war ein Aufstand gegen den Geist des Rationalismus, der glaubte, mit Vernunft alle Belange des Menschen und der Gesellschaft in Politik, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst, Religion, Philosophie usw. regeln zu können (und zu müssen). Vernunft bedeutet nach dieser neuen Sicht Intellektualismus, Reglementierung und Betonung des Allgemeinen auf Kosten des Besonderen und Individuellen. Die Entdeckung des Jahrhunderts war aber das Individuum, dessen hervorragende Merkmale jetzt - in Umkehrung der bisherigen Norm - in der Subjektivität, im Irrational-Lebendigen, im (nicht mit rationalen Kriterien faßbaren) Gefühl gesehen werden. "Le sentiment est plus que la raison", sagt Rousseau. "Natürlich" ist, was sich nicht in Vernunftsysteme zwängen läßt. Natürliches Gefühl äußert sich nicht in vorgestanzten Formeln und Formen, sondern spontan, individuell, unverwechselbar-charakteristisch. Der Künstler ist nicht mehr ein Handwerker, der seine Werke mit gewöhnlichem Werkzeug und mit Hilfe gelernter Regeln nach bewährten, beispielhaften Mustern herstellt, sondern ein Zauberer, dessen Hervorbringungen genialer, nicht erklärbarer Intuition und Phantasie entspringen. Kunst hat Seele und Charakter, nicht Rationalität. Sie ist nicht Nachahmung und Darstellung der objektiven Welt und des Allgemeinen, sondern ursprünglicher, unvermittelter Ausdruck des subjektiven Innern. Echte, wahre Kunst entsteht nicht, indem der Künstler der Logik der Vernunft folgt, sondern nur, indem er sich unbewußt von der 'Logik' der Leidenschaft leiten läßt. Die künstlerische Äußerung wird zum Psychogramm, Dichtung zur Erlebnisdichtung. Die Musik hat nicht mehr den 'vernünftigen' Zweck, den Hörer zu unterhalten und zu belehren, sondern wird durch Vermittlung des Künstlers zur Sprache der Natur, die alle Vernunft übersteigt. Der Hörer ist jetzt tendenziell ein rückhaltlos sich Einfühlender, im Kunstwerk seine eigene Subjektivität Entdeckender.

Den Gipfelpunkt der Bewegung, die man in der Literatur- und Musikgeschichte mit den Begriffen "Empfindsamkeit" und "Sturm und Drang" kennzeichnet, stellt Goethes Briefroman "Die Leiden des jungen Werthers" (1774) dar, der zu einem Signal für die junge Generation wurde. Äußeres Indiz für die außerordentliche Sprengkraft dieser radikalen Entdeckung des Individuums und - vor allem - des Gefühls (als eines Ausweises höherer Menschlichkeit) waren die vielen Selbstmorde, die damals in Nachahmung Werthers wegen der unerträglichen Spannung zwischen der neu entdeckten inneren Freiheit und dem noch bestehenden äußeren Zwang verübt wurden.

### **Peter Schleuning:**

"Das Emporwachsen der Freien Fantasie bezeichnet dabei das Überwecheln der maßgeblichen musikalischen Entwicklung um 1750 von der offiziellen höfischen und kirchlichen Sphäre mit streng geregelter und in den Affekten stilisierter Musiksprache zum ungebundenen, intimen bürgerlichen Musizieren entweder des Einzelnen »vor sich« oder im kleinen Kennerkreis, wo Formexperimente am Platz waren, bzw. Liebhaberkreis, wo das persönliche Gefühl ohne Schranken sich in freier Heftigkeit äußern konnte, oder schließlich im bürgerlichen Konzert bzw. der städtischen Musikgesellschaft. Die Lösung aus den musikalischen Normen des höfischen Zeitalters und die Konzentrierung auf das persönliche Fühlen fand in der Freien Fantasie ihre ideale Verwirklichung. »Ordnung und Zwang« wurden nicht nur mit der Fuge abgestoßen, sondern auch durch den konsequenten Bruch mit dem für die vorangegangene Zeit normativen Durchhalten eines Affekttypus im Satz (Affekteinheit): das Prinzip der Freien Fantasie ist, wie Carl Philipp Emanuel Bach schon 1753 formulierte, »viele Affekten kurz hinter einander zu erregen und zu stillen« und »das hurtig Ueberraschende von einem Affekte zum anderen ... auszuüben«, wodurch »ein Clavierist« alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern »sich der Gemüther seiner Zuhörer ... bemeistern« könne. Die Freie Fantasie wird damit zur zentralen Gattung der deutschen musikalischen »Empfindsamkeit« (ca. 1750-80) und ist wiederum in ihrer traditionellen Spitzenstellung bestärkt. Die vielen Berichte aus jener Zeit über das genialische, tranceartige, »schwärmerische« Fantasieren am Idealinstrument der Empfindsamkeit, dem Clavichord, - viele Stunden lang, ohne Ordnung und formale Proportion - vor einem Kreis verzückter, von einer Empfindung in die andere geworfener und in Tränen zerfließender Freunde weisen die Freie Fantasie als musterhafte Erscheinung des zeitgenössischen Gefühls- und Geniekultes aus, wie er sich etwa zeitgleich in Klopstocks Oden mit freiem Versmaß und in der neuen

Begeisterung für die geheimnisvollen Regellosigkeiten in Shakespeares Werken äußerte und in der Sturm- und Drang-Bewegung gipfelte... Diese unerhörte Neuigkeit für ein Instrumentalstück verweist das Interesse am Kunstwerk in einer bestimmten Weise vom Formal-Technischen aufs Bedeutungshafte und Inhaltliche, wie es in der Literatur dieser Zeit kaum möglich und in der ästhetischen Diskussion noch nicht akzeptabel war. Um 1750 war an ein Verständnis für diese Neuerungen in der Fantasie außerhalb von Musikerkreisen nicht zu denken. Selbst Männer aus Carl Philipp Emanuel Bachs Bekannten- und Freundeskreis standen ihnen noch in den 60er und 70er Jahren ablehnend gegenüber - so

Sulzer und Lessing - oder mißverstanden sie - so der Dichter Heinrich Wilhelm von Gerstenberg."

Aus: Peter Schleuning: Die Fantasie IL Das Musikwerk, Köln 1971, S. 7L

### **"Am 26. Mai.**

Das bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler. Man kann zum Vorteile der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln läßt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede, was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!" Aus: J. W. von Goethe: Die Leiden des jungen Werthen (1774), hg. von Ernst Beutler, Stuttgart 1974, S. 9f.

### **"Am 4. Dezember**

Ich bitte dich - Siehst du, mit mir ist's aus, ich trag' es nicht länger! Heute saß ich bei ihr - saß, sie spielte auf ihrem Klavier, mannigfaltige Melodien, und all den Ausdruck! all! - all! Was willst du? - Ihr Schwesterchen putzte ihre Puppe auf meinem Knie. Mir kamen die Tränen in die Augen. - Ich neigte mich, und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht - meine Tränen flossen - Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann - Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen. - Um Gottes willen, sagte ich, und mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, um Gottes willen, hören Sie auf! - Sie hielt und sah mich starr an. - Werther, sagte sie mit einem Lächeln, das mir durch die Seele ging, Werther, Sie sind sehr krank Ihre Lieblingsgerichte widerstehen Ihnen. Gehen Sie! Ich bitte Sie, beruhigen Sie sich. - Ich riß mich von ihr weg, und - Gott! du siehst mein Elend und wirst es enden." ebd. S. 110f.

# An das Klavier

Johann August Sixt (1757-1797)

Con espressione

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music begins with a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed above the final measure of the system.

6

The second system continues the piece. It features vocal lines with German lyrics: "Mit stil - lem Kum - mer in der". The music includes a *p* (piano) dynamic marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. There are also fermatas and a *tr* (trill) marking above the vocal line.

12

The third system continues the vocal line with lyrics: "Brust schleich ich mich jetzt zu dir, bring Har - mo -". The music features a *f* (forte) dynamic marking in the right hand and a *p* marking in the left hand.

18

The fourth system continues the vocal line with lyrics: "nie in mich und Lust du lieb - li - ches Kla - vier.". The music includes a *p* (piano) dynamic marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. There are also *tr* (trill) and *∞* (fermata) markings above the vocal line.

24

The fifth system is an instrumental section for the piano. It features a *f* (forte) dynamic marking in the right hand and a *p* marking in the left hand. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes.

29

The sixth system is an instrumental section for the piano. It features a *p* (piano) dynamic marking in the right hand and a *ten.* (tenuto) marking in the left hand. The right hand has a complex melodic line with many sixteenth notes. The system ends with a double bar line and a *S* (Segno) marking.

**Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1812):**

"Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet... Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammerad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertötende Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ersten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst liebe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichtigen Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

*miscere utili dulce*: das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden; *Murki*: Baßfigur:

*Sanskrita* (indisch): die in Regeln gefaßte (Kunst-)Sprache



Der Instrumental-Hit aus Frankreich  
 aufgenommen von Richard Clayderman auf Telefunken 6.12088 und LP Delphine 700 016

# BALLADE POUR ADELINE

1977  
 Musik: Paul de Senneville / Olivier Toussaint  
 Kl. Bearb.: Walter Dobuschinski

Zeit: 2'35"

Slow (4 Takte = 14 Sek.)

The musical score is written for piano in G major and 4/4 time. It consists of 14 measures. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Chords are labeled as C, Dm, G7, Am, Em, F, and G7/9. A 'rall.' marking is present at the end of the piece.

This section continues the musical score from measure 15 to 29. It features complex piano textures with multiple voices in both hands. Chords are labeled as C, Dm, G, F, G7, and Am. A 'rall.' marking is present at the end of the section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

## *Karl H. Wörner: Klassik*

Unter Klassik versteht die Musikgeschichte im engeren Sinn das Zeitalter der "Wiener Klassik" mit den drei "Klassikern" Haydn, Mozart und Beethoven. Der Begriff der Wiener Klassik ist einerseits musikalisch stilistisch eng zu umreißen, andererseits gilt für ihn die allgemeine Charakteristik des Klassischen, wie sie nicht nur für die Kunst, sondern auch als menschliche Lebenshaltung ausgesprochen worden ist: Übereinstimmung von Wollen und Können, des Willens zur Gestaltung mit dem Vermögen des Gestaltens, Gleichgewicht zwischen Gefühl und Verstand, Emotion und Logos, Überwindung des Gegensätzlichen in einer höheren Einheit, Darstellung des Künstlerischen, des Einzelnen und des Einzelschicksals im Bereich des Allgemein-Gültigen und des Allgemein-Menschlichen.

Die *musikalisch-stilistische Gliederung* unterscheidet

1. die vorklassische Übergangszeit (um 1720 - um 1760),
2. die frühklassische Zeit (um 1760 - um 1780),
3. die hochklassische Zeit (1781 - um 1810).

### *Die vorklassische Übergangszeit (um 1720 - um 1760)*

Zentrum der musikalischen Entfaltung neuer Stile ist die Instrumentalmusik. Hier vollziehen sich die großen Wandlungen der Form. Im Mittelpunkt steht die Sonatenform als zyklische Form und die Sonatenhauptsatzform als individuelle neue Satzform, ferner die Form des klassischen Rondos und die Liedformen vor allem in den langsamen Sätzen. Hand in Hand damit geht ein Wandel des Ausdrucks.

Das 18. Jahrhundert hat musikgeschichtlich besonders stark den Charakter einer Übergangszeit. Während sich um die Mitte des Jahrhunderts das Barockzeitalter in Bach und Händel vollendet, hat längst ein Stilwandel eingesetzt, der um 1780 bereits zu einem neuen Höhepunkt in der Wiener Klassik geführt hat. Gegenüber der Zeit des Spätbarocks tritt allgemein eine Vereinfachung der Stilmittel ein. Die Melodie wird zum Souverän des Satzbildes, der Erfindung und des Ausdrucks. Mit der Vergangenheit wird allmählich, dann aber vorläufig endgültig gebrochen. Neu ist dafür die Verbindung mit dem Volkslied, die allenthalben gesucht wird, und in der Klassik erfolgt eine Einschmelzung volkstümlicher Elemente in die Kunstmusik, die als Synthese eine wohl einmalige künstlerische und schöpferische Leistung darstellt.

Drei neue Grundbegriffe des Ausdrucks entstehen: das Galante und das Empfindsame als Stilbegriffe des musikalischen Rokoko, ferner der "Sturm und Drang" als erster Anfang der musikalischen Romantik. Die Ausbildung des galanten Stiles erfolgt seit etwa 1700, die Ausbildung des *empfindsamen Stiles* seit etwa 1730. Der "Sturm und Drang" beginnt etwa um 1760. Die Elemente der neuen Stile greifen stets ineinander und vermischen sich dauernd sowohl unter sich als auch mit dem Stil der Barockzeit. Der Wandel und Übergang in diesen Jahrzehnten ist so fließend, daß meist nicht das Gesamtschaffen eines Komponisten des 18. Jahrhundert einen Stil verkörpert, wohl aber in einzelnen Werken oder Sätzen ein jeweiliger Stil individuell ausgebildet ist.

**Der galante Stil:** Ausgehend von der französischen Lautenmusik des 17. Jahrhunderts, übergreifend in die Clavecinmusik der Franzosen, von hier aus im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts auch in Deutschland aufgenommen, wird das barocke Gewicht in Satzbild, Rhythmik und Verzierungen aufgelockert. Die Schreibart in einem durchsichtigen, dünnen zwei- oder dreistimmigen Satz überwiegt. Die Anlage ist homophon und einfach. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich spielerische, graziöse Wendungen, rokokohafte Verzierungen, das Spiel mit kleinen und kleinsten Motiven, die Reihung von Tongedanken oft ohne logische Verflechtung.

**Der empfindsame Stil** bildet den kontrastreichen Ausdruck und die vorherrschend kantable Wirkung aus. Er liebt eine Fülle expressiver dynamischer Gegensätze und häuft dabei gewisse formelhafte Wendungen, zum Beispiel Seufzermotive. Seufzer sind Vorhaltsbildungen, bei denen die Vorhaltsnote kürzer als die Auflösungsnote ist und beide Noten portamentoartig verbunden sind.

Der "**Sturm und Drang**" ist das Bekenntnis zum uneingeschränkten Subjektivismus. Er zeigt sich in jähren Gegensätzen in Dynamik, Melodik und Instrumentation, in erhöhter Entfaltung von Orchestereffekten (Crescendo, Fortepiano). Er steigert dadurch die Ausdrucksskala des empfindsamen Stiles nach der expressiven Seite hin. Der "Sturm und Drang" ist die musikalische Parallele zu der von Rousseau 1751 zum erstenmal geforderten Vormachtstellung der Natur über die Vernunft. Das Schlagwort "Zurück zur Natur" beherrscht die Zeit. Die erste deutliche Phase des "Sturm und Drang" in der Musik beginnt etwa 1760 bei Schobert, Beck, C. Ph. E. Bach. Sie wird von Haydn, Mozart usw. fortgeführt und geht parallel zur literarischen Bewegung gleichen Namens.

Mit dem Wandel des Ausdrucks untrennbar verbunden ist ein Wandel der soziologischen Struktur.

Der Stilumschwung des 18. Jahrhunderts ist gesellschaftlich bedingt und ist ganz von dem Aufkommen des neuen Standes, dem Bürgertum, abhängig. Das neue Zeitalter wird von der "Ratio" beherrscht. Der Begriff entsteht im Wirtschaftsleben in den Niederlanden. Er wird in England philosophisch begründet und hat in Frankreich seine ersten gesellschaftlichen Auswirkungen. Das bürgerliche Konzert nimmt seinen Anfang. Der Komponist schreibt für ein "Publikum", dessen Anonymität er durch das Individuelle seiner Persönlichkeit gewinnt. Damit erhält auch der Virtuose und das Virtuose eine neue Bedeutung. Das Virtuosenentum wird zu einem Berufsstand; eine Abart ist das "Wunderkind". Der Geist der Aufklärung mit den Ideen des Natürlichen und des Rationellen ist der Boden der neuen Kunst. Das

Zeitalter der bürgerlichen Musikkultur beginnt. Der bürgerliche Musikliebhaber wird zum eigentlichen Mäzen, aber auch zum Kunstrichter. Er löst Aristokratie und Kirche in ihren bisherigen Funktionen als Auftrag- und Brotgeber ab. Durch seine Finanzierung des öffentlichen und privaten Musiklebens übernimmt er zugleich die Autorität der Urteilsbildung. Der Begriff der musikalischen Öffentlichkeit entsteht; zu ihm gehören der Laie, das Konzert, die Oper, der Musikverlag und die Presse.

### ***Die frühklassische Zeit (um 1760-1780)***

Seit etwa 1760 greifen Joseph Haydn, seit etwa 1770 der junge Wolfgang Amadeus Mozart in die Entwicklung ein. Haydn und Mozart rücken in den Mittelpunkt und helfen entscheidend mit, die klassische Zeit heraufzuführen. Es sind die beiden Jahrzehnte, in denen sowohl Haydn wie Mozart die einzelnen Phasen des galanten Stils, des empfindsamen Stils und des Sturm und Dranges durchlaufen. Besonders der Einfluß Carl Philipp Emanuel Bachs ist sehr groß. Die Stile manifestieren sich in einzelnen Werken, oft sogar individuell in einzelnen Sätzen und werden nicht immer, aber zuweilen zu überraschenden neuen künstlerischen Ergebnissen geführt. Zur gleichen Zeit setzt sich Mozart mit den einzelnen europäischen Musikstilen auseinander; bei Haydn erfolgt der schöpferische Einschmelzungsprozeß bedächtiger, spezialisierter als bei Mozart, er ist indessen nicht minder nachhaltig. Haydn versucht wohl als erster, die barocke Form der Fuge in das Streichquartett einzubauen (Haydn, Quartette op. 20, Nr. 2, 5 und 6, Schlußsätze), aber auf diese Quartette folgt dann die fast zehnjährige Pause Haydns im Quartettschaffen. Die frühklassische Zeit ist, von Haydn und Mozart aus gesehen, Zeit der Vorbereitung, Sammlung, des Zusammentragens, Aufgreifens und Ausschöpfens.

### ***Die hochklassische Zeit (1781 - um 1810)***

... In der *hochklassischen Zeit* (bis um 1810) erfolgt im Schaffen Haydns, Mozarts und Beethovens die stilistische Abklärung. Besonders rein vollzieht sich dieser Prozeß im Werk Haydns, in dessen Spätschaffen auch der Gedanke, der allgemeinen, universalen und zugleich humanitären Ansprache der Musik an die Menschen am reinsten und zugleich am umfassendsten zur Geltung kommt (Londoner Sinfonien, "Schöpfung", "Jahreszeiten").

Das künstlerische Prinzip der klassischen Musik ist im Prinzip des Kontrastes erkannt worden. Die klassische Musik besitzt ihre Lebendigkeit in fortwährend aufeinanderfolgenden Kontrasten klangfarblicher, harmonischer, rhythmischer, vor allem aber motivisch-thematischer Art. Das Motiv rückt in das Zentrum der Satzarbeit. Es wird zum eigentlichen musikalischen Gedanken; die musikalische Arbeit mit dem Motiv ist eine Gedankenarbeit, die im Moment der schöpferischen Intuition geleistet wird. Am fruchtbarsten entfaltet sich dieses Prinzip in der sogenannten thematischen Arbeit, das bis in die unmittelbare Gegenwart hinein fortgewirkt hat. Sein Schöpfer ist Joseph Haydn. Es wird in den Sinfonien gefunden, aber erst in den Streichquartetten op. 33, Nr. 1-6 ("Russische Quartette", "Scherzi" oder "Jungfernquartette") zum Gestaltungsprinzip erhoben. "Sie sind auf eine ganz neue Besondere art" (Haydn). Bei dem kompositorischen Vorgang wohl primär ist die Erfindung der großen melodischen Periode. Die "thematische Arbeit" setzt damit ein, daß aus dem thematischen melodischen Bogen motivische Sektoren herausgeschnitten und verselbstständigt werden. Sie rücken dann in den Mittelpunkt der kompositorischen Vorgänge. Ihre Verknüpfung, Kombination, Wiederholung, Veränderung, Erweiterung, Verkürzung durch rhythmische, harmonische, modulatorische, polyphone und dynamische Möglichkeiten ist vergleichbar stets wechselnder Beleuchtung, neuen Gedankenblitzen und Verwandlungen. Bei der Durchführung des Prinzips spielt auch das Moment der Überraschung eine große Rolle. Der "Kenner" unter den Hörern wird geistig und emotional in jedem Augenblick vor *neue musikalische* Situationen gestellt, die er verarbeiten muß. In der Einheit geistiger und emotionaler Kräfte, in der fortwährenden Verbindung geistig-intellektueller Vorgänge mit seelisch-emotionalen Erlebnissen beruht nicht zuletzt auch die universale Möglichkeit der künstlerischen Ansprache. Die Musik ist für den "Kenner" wie für den "Liebhaber" geschrieben, sie bietet beiden Dispositionen des musikalischen Hörens, des Nachvollziehens, in *gleicher Weise* volle Befriedigung und stets neue Anregung.

Die Gegensätze zwischen Kenner und Liebhaber hat Johann Wolfgang von Goethe 1798 in Wahrheit und Wahrscheinlichkeit des Kunstwerkes« folgendermaßen umrissen:

„Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefaßt sein, und dieser findet das Vortreffliche, das in sich Vollendete, auch seiner Natur gemäß. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff; er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft; aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt, er fühlt, daß er sich zum Kunstwerk erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, daß er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerk wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.«

Geschichte der Musik, Göttingen 3/1961, S. 204ff.

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1796/98)

Allegro molto e con brio (♩ = 68)

Sonate Nr. 5

The image displays a page of a musical score for Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 10, No. 1. The score is written for piano and is in the key of D major, 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, and 110 clearly marked. Performance instructions such as *pp*, *mf*, *ff*, *crac.*, and *rit.* are present throughout the piece. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. The page is numbered 19 at the bottom center.

Ludwig van Beethoven: **SONATE** (1803)  
Op. 31, No. 2.

17. **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

7 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

14 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

20 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

25 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

30 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

35 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

40 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

46 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

52 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

60 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

69 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

75 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

81 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

87 **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

## Scherings hermeneutische Beethovendeutung

Die Zeitgenossen registrierten instinktiv, daß Beethovens Musik mehr war als eine gefällige Unterhaltung. Wenn man sie auch nicht ganz verstand, spürte man doch, daß sie einen tiefen Gehalt hat, daß sie deutliche Aussagen macht. Die unkonventionelle Handhabung kompositorischer Verfahren und formaler Modelle und die fast unbändige Ausdrucksintensität ließen nach Erklärungsmodellen für das originelle Wesen dieser Musik suchen. Und da das Denken in Tönen hohe musikalische Bildung und Erfahrung voraussetzt, nahm man seine Zuflucht zu außermusikalischen Vorstellungen. So fragte Beethovens Adlatus Schindler diesen immer wieder, was er sich denn bei seiner Musik gedacht habe. Solche Fragen sind Komponisten immer unangenehm, weil der Schaffensprozeß viel zu komplex ist, als daß man ihn mit den vom Frager gewünschten einfachen Antworten hinreichend erklären könnte. Ob Beethovens gelegentliche knappe Antworten auf solche Fragen deshalb ernst zu nehmen sind, oder ob er sich durch sie nur den Frager vom Leibe halten wollte, mag offen bleiben. Schindlers wichtigere Berichte sind nicht in jedem Falle zuverlässig. Vom Hauptgedanken der 5. Sinfonie soll Beethoven gesagt haben: "So klopft das Schicksal an die Pforte", im Falle der d-Moll-Sonate soll er auf Shakespeares "Sturm" verwiesen haben. Jedenfalls sind die Stücke, die mit einem solchen assoziativen Etikett versehen wurden (Schicksalsinfonie, Sturmsonate, Mondscheinsonate), besonders populär geworden, kommt doch die assoziative Hörweise gerade musikalisch ungeschulten Hörern sehr entgegen. Aber auch ernsthafte Wissenschaftler haben sich in dieser Art von Deutung versucht. Arnold Schering ist den Spuren der Beethovenschen Hinweise nachgegangen und hat viele seiner Werke hermeneutisch ('auslegend') konkret gedeutet. Der Hinweis auf Shakespeares "Sturm" ließ ihn eine Passage in diesem Theaterstück finden, die nach seiner Meinung als inhaltlicher Vorwurf für die d-Moll-Sonate gedient hat. Daß Beethovens Musik "poetische Ideen" zugrundeliegen, ist sehr wahrscheinlich, fraglich ist aber, ob diese so konkret programmatisch zu verstehen sind, wie Schering das annimmt.

### Arnold Schering:

»Der ätherische Luftgeist Ariel lockt den soeben dem Schiffbruch entronnenen jungen Prinzen Ferdinand durch eine bezaubernde Musik nach der Hütte des Prospero... Ferdinand ist den Klängen voll Entzücken gefolgt und bricht nun in die Worte aus:

Ferdinand. Wo muß diese Musik seyn? - In der Luft oder auf der Erde? - Sie hat aufgehört - ganz gewiß tönt sie einer Gottheit dieser Insel zu Ehren. Indem ich auf einer Sandbank saß und den Schiffbruch meines Vaters beweinte, schlich diese Musik über die Wellen mir vorbey, und besänftigte durch ihre Lieblichkeit beydes, ihre Wut und meine Leidenschaft Ich folgte ihr bis an diesen Ort, oder sie zog mich vielmehr hieher - - Aber sie hat aufgehört - Nein sie beginnt von neuem.

Ariel: Tief fünf Klafter liegt dein Vater,

In Korallen aufgelöst,

Perlen sind nun seine Augen,

Nichts, was an ihm ist, verwest.

Denn die Kraft des Meers erhöhts

In die reichsten Kostbarkeiten;

Wassernymphen hört man stets

Ihm die Trauerglocke läuten.

Hörst du? Dingdang, Dingdang, Dingdang, gehts.

Ferdinand: Der Gesang spricht von meinem ertrunkenen Vater. Das ist nicht Werk eines Sterblichen, noch eine irdische Musik! - Itzt hör ich sie über mir.

Beethoven gründet den ersten Teil der Sonate auf drei Symbolkomplexe. Den ersten bildet der in Sextakkordlage aufsteigende Dur-Akkord (1, 7); er ist das Wahrzeichen des wie Harfenmusik klingenden Lockzeichens Ariels. Zweitens: die aus Vorhaltmotiven entwickelten drängenden Achtelfiguren der Takte 3ff, 9ff., die das suchende Hin und Her des nach allen Richtungen spähenden Jünglings kennzeichnen und - gemäß dem eben angeführten Text - auf einer Frageformel endigen (6). Drittens: die balladeske, triolenbegleitete Erzählung Ariels vom Tode des Vaters (21ff.). - Nachdem das geheimnisvolle Lockzeichen Ariels ein zweites Mal erklungen, hört Ferdinand mit klopfendem Herzen und gesteigerter Erregung (9ff.) den schauerlichen Bericht über den im Meeresgrund zu Korallen und Perlen gewordenen Vater. Ariels Lockmotiv (im Baß erscheinend) ist ernst geworden. Über ihm deklamiert eine wesenlose Stimme ein Themenfragment, dessen geringe melodische Weite Bedauern, aber zugleich Unabänderliches kündigt. 1) Schmerzlich zuckt es im Herzen des Jünglings auf (30ff.). Nach jeder Wiederholung des fatalistisch klingenden Baßmotivs steigert sich seine Erregung, um schließlich (41ff.) mit plötzlicher Wendung zum Piano und unter Aufgreifen der für Ferdinand von Takt 3ff. her charakteristischen Figuren in ein offenes Schluchzen zu geraten. Nach dem hilflosen Ausbruch in Takt 50ff. geht die Ballade weiter (55ff.). Unter schweren, niederdrückenden Akkorden, allerlei scharfen, Unerbittliches markierenden Akzenten und wie Wogenrollen klingenden Baßfiguren schließt der Teil mit einem Einblick in die verstörte Seele des jungen Mannes."

1) Auffallend ist, daß sich nicht Eschenburgs, wohl aber Schlegels Übersetzung der Ballade in ihrer ersten Zeile mit Beethovens Melodie deckt:



Fünf Fa - den tief liegt Va - ter dein

Auch aus dem Notentext auf der nächsten Seite scheint hervorzugehen, daß Beethoven bei der Komposition dieser Sonate Schlegels unvergleichlich schönere Übersetzung nicht unberücksichtigt gelassen hat.

Aus: A. Schering: Beethoven in neuer Deutung, I., Leipzig 1934, S. 81f.

**Vorübung zur Klausur:****Erörterung fachspezifischer Texte zur Beethovenrezeption anhand der Sonate op. 31, Nr. 2 (Anfang des 1. Satzes) und eines Themenkatalogs verschiedener Werke aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts 18. Jahrhunderts.****Aufgabenstellung:**

1. Überprüfe bzw. erkläre die einzelnen Aussagen der Rezension anhand der vorliegenden Noten- und Klangbeispiele. (Lassen sich die Aussagen an den Notentexten belegen?). Von welcher ästhetischen Position aus argumentiert der Autor?
2. Worin sind die Schwierigkeiten der Zeitgenossen mit der jeweils neuen damaligen Musik begründet?

op. 12 *Drei Sonaten für Klavier und Violine*

AmZ (1799) Sp. 570/571

R

Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bey dem wirklich fleissigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van *Beethoven* geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bisarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur *gelehrte Masse* da, *ohne gute Methode*; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein anderer Rec. (M. Z. No. 23) beynahe dasselbe gesagt, und Rec. muss ihm vollkommen beystimmen. - Unterdess soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grossem Nutzen seyn. Es giebt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man Widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Präcision spielen, so können sie, neben dem angenehmen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. - Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu seyn scheint.

.....

## Zum Thema: Ordnung - Freiheit (Chaos)

### **Astrid Rosenblum: Die Leiden des modernen Hippokrates (Faz 27. 2. 1999)**

... Auch dies zeigt, daß der Schwenk der Schulmedizin in Richtung ganzheitliches Denken überfällig ist. Quelle für medizinischen Fortschritt kann ferner die moderne Systemtheorie oder Chaosforschung sein. Diverse Untersuchungen haben gezeigt, daß mit dem Übergang von Gesundheit zu Krankheit ein Paradigmenkipp in Schwingungsmustern einhergeht. Bei Krankheit nehmen Regelmäßigkeit und Prognostizierbarkeit zu. Krankheit ist Erstarrung in der Ordnung oder Verlust an Chaos. Dahinter steht Elastizitätsabnahme in einer Welt vielfältiger Netzwerkbeziehungen. Das Elektrokardiogramm (EKG) zum Beispiel mündet wenige Stunden vor dem Herztod in eine vollkommen regelmäßige Schwingung ein. Könnte es vielleicht sein, daß eine Kontaktstörung zwischen Cranium und Sakrum chaotische Schwingungsmuster in regelmäßige verwandelt?

Diese Betrachtungen zeigen: Maßgeblich für die Nöte des Gesundheitswesens sind sowohl politische Systemfehler als auch ein Mangel an ganzheitlichem Denken. Der Problemdruck, der auf dem Gesundheitswesen lastet, kann zum einen durch Wissensgewinne in der Medizin gemindert werden. Zum anderen muß erkannt werden, daß gegenüber einem natürlichen Regelsystem, für das der schottische Moralphilosoph und Ökonom Adam Smith die Metapher "unsichtbare Hand" geprägt hat, Grundvertrauen angebracht ist als Skepsis. Gemeint sind Markt und Wettbewerb, wobei der Staat ordnungspolitische Weichen stellen muß.

**Thema: Erörterung fachspezifischer Texte zur Beethovenrezeption anhand der Sonate op. 10, Nr. 1 (Anfang des 1. Satzes) und eines Themenkatalogs verschiedener Werke aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts 18. Jahrhunderts.**

**Aufgabenstellung:**

1. Überprüfe bzw. erkläre die einzelnen Aussagen des Textes von Gerber anhand der vorliegenden Noten- und Klangbeispiele. Von welcher ästhetischen Position bzw. Perspektive aus argumentiert Gerber?
2. Vergleiche die 19 Jahre ältere Stellungnahme aus der AmZ mit Gerbers Aussagen und Argumentationsrichtung. (Unterschiede, Gemeinsamkeiten). Wie bewertest Du die Aussagen?
3. Worin sind die Schwierigkeiten der Zeitgenossen mit der jeweils neuen Musik begründet?

**Materialien:**

Texte:

- Allgemeine musikalische Zeitung (1798) Sp. 25-27: Rezension zu Beethovens 3 Klaviersonaten op. 10
- Ludwig Gerber in einem Brief aus dem Jahre 1817 (AfMw X, 236f.):

Notentexte:

- Themenkatalog verschiedener Werke aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts
- Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1, 1. Satz (Exposition)

Klangbeispiele:

- Toncassette: Sonate op. 10, Nr. 2, 1. Satz (Exposition), Melvyn Tan (Hammerklavier von 1815), 1991

**Arbeitszeit:** 4 1/4 Stunden

**Ludwig Gerber** in einem Brief aus dem Jahre 1817 (AfMw X, 236f.):

"Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe. Freilich läßt sich keine Musik ohne Phantasie denken; nur muß sie durch Geschmack und Vernunft zweckmäßig geregelt sein. Aber jetzt sind an keine Formen, an keine Schranken der Phantasie mehr zu denken. Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, desto besser! Je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effektvoller; das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erholung und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise spielen wir aber nichts als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouvertüren sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Konsorten, sind Phantasien."

*Ernst Ludwig Gerber (1746-1819), Musikunterricht bei seinem Vater, der ein Schüler Bachs gewesen war, Jurastudium im Leipzig, Hoforganist in Sondershausen, Musikschriftsteller ("Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler", 2 Bände, Leipzig 1790-92).*

**AmZ (1798) Sp. 25-27:** Rezension zu Beethovens 3 Klaviersonaten op. 10

Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiss, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfasst, veranlasst ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniss unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten, der in sich die Weihe zu einem grössern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition (dies Wort im allgemeinen Kunstsinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec(ensent), der Hrn. v. Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken - und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Gründlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter - dass es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegentheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muss: spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um! denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Kombinationen derselben!"

Zit. nach: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 16)

J. S. Bach: Fantasia in c

[Allegro]

J. Haydn: Divertimento, ca. 1760

Allegro

Ph. E. Bach: Fantasia II, 1785

Andantino.

J. Haydn 1780

Allegro con brio

J. Haydn: Sonate e 1778

Presto

W. A. Mozart: Sonate KV 457, 1784

Molto allegro.

L. van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1799)

Allegro molto e con brio (♩ = 69)

L. van Beethoven: Sonate op. 31, Nr. 2 (1803)

Largo (♩ = 46)    Allegro (♩ = 120)    Adagio    Largo    Allegro

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 10, Nr. 1 (1796/98)

Allegro molto e con brio (♩ = 69)

Sonate Nr. 5

10 20 30 40 50 60 70 80 90 100 110

*p*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *cresc.*, *acc.*, *rit.*, *rit.*



# Gebet einer Jungfrau

1856 (Paris 1859)

Thekla Badarzewska

Andante

6 11 15 19

espressivo

22 27 32 36 39 43

Più Allegro

dim. e ritard.

# Der Vöglein Abendlied

Brinley Richards

Andantino  
con espress.

5  
rall. a tempo

10  
cresc.

15  
f dim.

19  
dim. pp pp f

23  
pp cresc. pp rall.

26  
Con moto a tempo f

30  
rall. a tempo sf dim.

36

38

40

42  
tempo I dim. rall. a tempo

44  
pp pp pp pp

48  
pp ritard.

52 a tempo pp pp pp

56  
crescendo.

59  
dim. rall. a tempo con espress.

62  
pp pp

65

68  
p dim. e ritard a tempo f Fine



*Familienidyll — Radierung von Bürkner, 1854*

**Friedrich August Kanne (1818):** Über das Fortepianospiel

"In unserer kunstgebildeten, Fortepiano spielenden Zeit dürfte es einmahl nöthig seyn, über die Richtung einige Worte zu verlieren, welche dasselbe seit ungefähr 20 Jahren genommen hat. [...] In jener goldenen Periode, wo Mozarts und Haydns Sonaten von dem gefühlvollen Musikpublicum mit Liebe empfangen und gespielt wurden, war die Musik eine Beschäftigung der Gebildeten, und man fand Claviere in solchen Häusern, wo man den Kunstgenuss als Erholung von Tagesmühe und Arbeit betrachtete, und mit Ernst und Liebe sich dieser schonen Beschäftigung widmete. Man betrachtete das Clavier als ein Instrument, auf dem man singbare Melodien vortrug, die durch ihren inneren Gehalt Würde, Pracht, rührende Feyerlichkeit, Lieblichkeit und zum Herzen sprechenden Ausdruck die Erheiterung und Erhebung des Gemüthes zu bewirken im Stande waren, und es war damahls das höchste Lob, nach dem man strebte, wenn es von einem Spielenden hiess, er spiele mit Ausdruck, Nettigkeit und Fertigkeit.

In unserer Zeit, wo die Musik mit den Fortepiano 's in alle Zimmer und Stände gedrungen ist, weil der Luxus dieselben nun für etwas Nöthigeres ansieht, als einen Wäschekasten oder Spinnrad, oder Nähtisch, oder Schüsselbret, weil es also eines der vorzüglichsten Stücke des Meublements geworden ist - in unsern Zeiten ist es anders, wenn auch nicht besser. Der Nachahmungstrieb, den der Schöpfer durch die Erschaffung der Affen personificirt hat, und der im Menschen ein so bedeutendes Beförderungsmittel vieles Grossen und Schönen ist, hat in den niedern Ständen binnen den letzten zwanzig Jahren eine ordentliche Musikomanie erregt, und die Taschen aller Hausväter, die von andern zu den wohlhabenden gezählt werden, oder sich wenigstens selber dazu zählen, in tüchtige Contribution gesetzt, denn es ward Mode, ein Fortepiano im Zimmer stehen zu haben." (Allgemeine musikalische Zeitung 8 - 1818, 2. Jg., Sp. 409 f.)

-----  
 "An die Stelle der Sonaten, die durch ihren geistreichen Styl das Gemüth erhoben, und das Herz mit starken oder sanften Empfindungen erfüllten, sind nun getreten: Anglaises, Polonaisen, Eccosaisen, Walzer, Deutsche und andere Tänze, welche den Weg auf das Herz und Gemüth durch die Beine suchen, und die Menschheit desshalb anziehen, weil sie ihren Einfluss viel stärker äussern als jene, indem man durch sie im Stande ist, eine ganze Gesellschaft, die vielleicht schon Stunden lang vor langer Weile gähnt, auf der Stelle so zappeln zu machen, dass alle Gläser im Zimmer umfallen und der Stubenboden sogar sich der herrlichsten Theilnahme und des Mitgeföhls nicht erwehren kann." (8 - 1818, 2. Jg., Sp. 411)

"Nun ist es kaum mehr möglich, Augen und Ohren zu schliessen, und sich vor dem Flakkern, Flimmern, Sumsen und Sausen zu isoliren. Raphael und Correggio erscheinen auf Tabakspfeifen und Dosen, Haydn und Mozart werden in Brandweinkneipen gekratzt und auf Drehorgeln geleyert. Die Kunst überschwemmt, ersäuft alles, und verschlämmt, versendet endlich sich selbst." (1 - 1826, 28. Jg., Sp. 494)

"Kein Kind darf mehr ohne Musik aufwachsen, kein Festbraten ohne Trompeten aufgetragen, keine Geselligkeit ohne Musikfeste, kein Gartenbesuch ohne türkische Musik gedacht und keine Tasse Kaffee (an den Belustigungs-Örtern großer Städte) ohne die Don Juan Ouvertüre getrunken werden." (23 - 1827, 1. Jg., Sp. 185)

In: Nicolai Petrat: Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815 - 1848), Hamburg 1986, S. 82f.:

**Theodor W. Adorno (1975):**

"... In Kunstmusik aber, die den Namen verdient, wäre jegliches Detail, noch das einfachste, es selbst, keines beliebig durch andere zu ersetzen. Wo traditionelle Musik dem nicht genügt, genügt sie sich selbst nicht, auch wenn sie die berühmtesten Signaturen trägt. Im Schlager indessen sind die Schemata von dem konkreten Verlauf der Musik so getrennt, daß für alles ein anderes eintreten kann. Noch das Kompliziertere, dessen man zuweilen bedarf, wenn man nicht einer Langeweile verfallen will, welche die Kunden verscheucht, die aus Langeweile zur leichten Musik flüchten, steht nicht für sich ein, sondern als Ornament oder Deckbild, hinter dem das Immergleiche lauert. Fixiert ans Schema löst der Hörer die Abweichung sogleich wieder ins Allvertraute seiner eingeschliffenen Reaktionsweisen auf. Die Komposition hört für den Hörer, entfernt vergleichbar der Technik des Films, in der die gesellschaftliche Agentur des Kamera-Auges auf der Produktionsseite zwischen das Produkt und den Kinobesucher sich einschaltet und antezipiert (=vorwegnimmt), mit welchen Empfindungen er sehen soll. Spontaneität und Konzentration des Hörens dagegen werden von der leichten Musik, die das Bedürfnis nach Entspannung von den anstrengenden Arbeitsprozessen als ihre eigene Norm proklamiert, nicht gefordert, kaum nur geduldet. Man soll ohne Anstrengung, womöglich nur mit halbem Ohr hinhören; ein berühmtes amerikanisches Radioprogramm hieß >Easy Listening<, bequemes Hören. Man orientiert sich an Hörmodellen, unter die automatisch, unbewußt alles zu subsumieren ist, was in die Quere kommt.

... Die geförderte Passivität fügt dem Gesamtsystem der Kulturindustrie als einem fortschreitender Verdummung sich ein."  
Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a/M 1975, S. 44f.

**Erwin Ratz (1975):**

"Je gründlicher wir uns in den Aufbau des Kunstwerks in liebevollem Bemühen vertiefen, desto mehr erschließt es uns seine Seele. Das sollte eigentlich ganz selbstverständlich sein. Der Eindruck, den wir beim ersten, ja sogar bei öfterem Hören haben, ist kaum tiefer als jener, den wir von einem Menschen empfangen, der uns auf der Straße begegnet. Sicher kann schon eine solche Begegnung stärkste Eindrücke in uns hervorrufen. Aber es wird kaum jemand behaupten wollen, daß wir damit schon die gesamte Persönlichkeit eines solchen Menschen kennen, in der ganzen Mannigfaltigkeit seines Denkens und Fühlens, mit dem ganzen Reiz der in ihm liegenden Widersprüche u.s.f. Ebenso ergeht es uns mit dem Kunstwerk. Je komplizierter die geistigen und gefühlsmäßigen Inhalte des Kunstwerks werden, desto mehr Mühe müssen wir anwenden, um diese Inhalte zu erfassen. Auch darin besteht ein Teil der moralischen Wirkung der Kunst, daß sie eben durch dieses Bemühen, das sie von uns fordert, eine innere Entwicklung in unserer Seele bewirkt."

Gesammelte Aufsätze, Wien 1975, S 13

**Carl Dahlhaus:**

"Musikalische Qualität ist analytisch als Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum faßbar." "... Trivialmusik ist ein Serienprodukt. Um den bequemen Genuß nicht zu stören, darf sie aus den Grenzen des Gewohnten nicht herausfallen. Zugleich aber ist sie zur Auffälligkeit gezwungen, um sich abzuheben und im Gedächtnis zu haften. Ihr ästhetisches Ideal, wenn es gelingt, Verschlossenes reizvoll erscheinen zu lassen. Von kunstvoller Differenzierung unterscheidet sich die banale Akzentuierung, das Auftrumpfen mit Requisiten, durch ihren ornamentalen Charakter. Während Differenziertes sich ohne Zwang aus Einfachem entwickelt, ist der triviale Effekt, der Parvenu (=Emporkömmling, Neureicher) unter den Kunstmitteln, daran kenntlich, daß er einem simplen Gebilde aufgeklebt ist, statt es zu durchdringen. Schema und Pointierung (= Hervorhebung, Zuspitzung) bleiben voneinander abhebbar und machen in ihrer widerspruchsvollen Verschränkung die Wirkung des Banalen aus."

Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 25f.

**Carl Dahlhaus:**

"Durch Emphase wird das Einfache banal. Richard Hohenemser bestimmte das Triviale in der Musik als die Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen. Und nichts ist so selbstverständlich wie die Auflösung des Dominantseptakkordes in der Tonika. Dennoch verleiht Tschaikowsky (in seinem Andante cantabile der 5. Sinf.) der Tonika, die jeder erwartet, durch Vorhalte mit schweren Akzenten einen Nachdruck, als wäre sie ein Ereignis. Das Schematische erscheint als mühsam Errungenes."

Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 67

**Franzpeter Goebels:**

"Mehr noch dürfte als Charakteristikum gelten das Mißverhältnis von Anspruch und Erfüllung, die Disproportion von innen und außen, die mangelnde Materialechtheit, die Verselbständigung äußerer Werte, zusammenfassend: Der Hang zum mehr scheinen als sein. Es ließen sich noch viele Kriterien anfügen wie Flachheit und Primitivität der Erfindung und Form u. a. m. Schließlich ist es auffällig, daß Kitsch nicht >bei seinem Leisten< bleibt, sondern zu Grenzüberschreitungen neigt und zu manchen Assoziationen literarischer und bildnerischer Art greift, um eine möglichst totale Wirkung zu erzielen. Die für das Erlebnis eines Kunstwerks nötige Eigenbeschränkung wird hier aufgelöst, >Die feinen Fingerzeige für Verständnis und Vortrag<, die Schumann gleichsam als Unterschriften seinen Klavierstücken mitgab, rücken an die erste Stelle und überwuchern das musikalische Hören. Diesen Phänomenen des musikalischen Kitsches entspricht auch die Kitsch-Interpretation, die das Kitscherzeugnis erst verlebendigt. Von den Elementen der Wiedergabe vermögen Tempo, Agogik und Dynamik vornehmlich kitschige Störungen des Gleichgewichts und der maze bewirken. Frische und gezügelte Temponahme engt meist eine Verkitschung weitgehend ein. Statt sich dienend und sinnvoll der Struktur ein- und unterzuordnen, aus ihr selbst die Kräfte zu gewinnen, sieht sie sich in der Verlegenheit, von sich aus alles in das >Werk hineinzulegen<. Die subjektive unмотivierte >Nuance< (vor allem als rubato) dominiert. Gegen eine verniedlichende, versüßende und verweilende Interpretation ist im Grunde auch das Meisterwerk nicht gewachsen ..."

"Der Vöglein Abendlied

... Ein Vergleich mit dem "Vogel als Prophet" aus Schumanns Waldszenen zeigt, daß Schumann die Eigenart der Vogelstimmen nicht studiert und seine "Imitazione del uccello" immer wieder verändert hat, statt, wie es Brinley Richards hier glänzend versteht, den Nachtigallenschlag permanent in den ruhigen Gesang am Abend einzublenden: ganz der Wirklichkeit abgelauscht. Wie fein, daß kein dissonierender Akkord, kaum eine merkliche Spannung den Abendfrieden stört. - alles Atmosphäre!

Daher ist auch darauf zu achten, daß das Forte bzw. Fortissimo des höchst interessanten As-Dur-Trio diese Grundstimmung nicht stört als vielmehr bestätigt. Das Stück bliebe als Ganzes dennoch wirkungslos, wenn nicht ein willkürlicher Gebrauch des rubato den Reiz erhöhen würde (der Komponist vermag dies nur an einigen Stellen anzudeuten). Die hier gewonnenen Interpretationsfertigkeiten sind bei Chopin besonders eindringlich wieder zu verwerten. Leider ist dessen Stil bedeutend verwickelter, ja unnatürlicher, dabei als natürliche Folge auch schwerer zu spielen, so daß empfohlen wird, sich der übrigen Werke des irischen Komponisten anzunehmen, die leider heute zu Unrecht vergessen sind."

Bemerkungen zur Frage Kitsch und Kunst. In: "Sammelsurium", hg. von Franzpeter Goebels, Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen's Verlag, S. 5 und 8

**Eduard Hanslick (1854):**

"Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren ... Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen im klingenden Nichts."

Zit. nach NZ 1/1980, S. 10

**A. B. Marx: (1855):**

"Dies ist der Anblick, den im Großen und Ganzen die Gegenwart unserer Musik bietet: beispiellose Verbreitung - schrankenlose Mitbetheiligung im Volke - Rücktritt des Geistigen Charaktervollen und Wahren vor dem Sinnlichen, Hohlen und Erheuchelten - Häufung materieller Mittel und aufopfernde Hingebung an das Aeusserliche und Eitle neben Unentschiedenheit und Feigheit für den wahrhaft idealen Fortschritt."

Zit. nach: B. Sponheuer, Zur Dichotomie..., AfMw 1980, S. 1

**Johann Friedrich Reichardt 1775):**

"... welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz ... Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."

Schreiben über die berlinische Musik. In: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, Reclam, S. 71 und 74)

**W. H. Riehl:**

"Wenn ... Quartett und Symphonie ihre eigenen, einsamen Bahnen gegangen sind, so lag eine vollgültige ästhetische Berechtigung dazu vor, und was auf der einen Seite verloren ward, das wurde auf der andern reichlich wieder gewonnen. Ganz anders steht es dagegen mit jenen niedern Formen der Instrumentalmusik, wie sie meist nur den Dilettanten zugänglich sind ... Wir kommen ... hier auf dem Punkte an, wo die Kunst nicht mehr als volksbildend, sondern als das Volk entnervend und verdummend erscheint. Darum hat die Metternich'sche Politik recht gut gewußt, weshalb sie der frivol-sinnlichen Salonmusik ... einen so begünstigten Zufluchtsort in Wien einräumte." Leipzig 1849, zit. nach: B. Sponheuer, Zur Dichotomie ..., AfMw 1980, S. 1

**Hermann Scherchen:**

"Die Kitschgrenze beginnt, wo die Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen."

Zit. nach: C. Dahlhaus: Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 66

**Friedrich Heinz:**

"Ohne Dissonanzen gäbe es keine Harmonie, und ohne Harmonie keine Dissonanzen. Das eine bedarf des anderen ...

Im hellenischen Mythos taucht die Harmonie zum ersten Mal auf. Harmonia ist die Tochter des Ares, des Kriegsgottes, und der Aphrodite, der Göttin der Schönheit und Liebe. Zerstörung und Schönheit haben sich verbunden, um Harmonia zu zeugen. Um Harmonia als Braut zu gewinnen, mußte Kadmos durch herkulische Taten Unvereinbares zusammenbringen. So zwang er Widerspenstige, wilde und einander wenig gewogene Bestien wie Eber und Löwe unter das gemeinsame Joch, um Ordnung zu schaffen. Denn nicht ohne Grund stimmt wohl der Name >Kadmos< mit dem böotischen Begriff für Kosmos überein. Und das Wort Kosmos bedeutete, bevor ihm universale Dimensionen zugewiesen wurden, >Ordnung<. Leben braucht Ordnung, um wirksam in Erscheinung treten zu können, und Kunst, die Leben durch Gestaltung pointiert und zum wiederholbaren Exemplum erhebt, braucht sie auch. Form ist Ordnung, >geprägte Form, die lebend sich entwickelt< ... Das heißt: Leben entsteht und erhält sich in immer neuen Variationen dadurch, daß Ordnung zerstört und Ordnung geschaffen wird."

Orpheus steigt nicht mehr herab. Harmonie - Erinnerung an einen alten Begriff. In: FAZ vom 1. 3. 1986

**Günter Kunert:**

"Kitsch. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausprägt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist. Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, daß in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irreal Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt. Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung für Kitsch; nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, daß wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens."

Verspätete Monologe (FAZ 28. 12. 1979):

### Muzio Clementi, Sonatine op. 36, Nr. 1 (1813)

**Allegro**

1 6 11 16 21 26 31 35

**Andante**

5 9

14 18 22

**Vivace**

8 16 24 31

39 47 55 62



*Musikalische Gesellschaft.* Ölgemälde von Wilhelm Ferdinand Bendz (1827–28). – Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek.  
1827: Kenner, auf Musik konzentriert, anspruchsvoller "Salon"



*Das Familienkonzert.* Gemälde von Sebastian Gutzwiller (1849). – Basel, Kunstmuseum.  
1849: Hausmusik, Nebeneinander von Musizieren und Alltag



*Salongesellschaft, nach einer Zeichnung von P. Hey, um 1880; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (Bildarchiv), Berlin*

**Musik als Demonstration des Lebensstandards, protziges Bürgertum**



Die »sittige« Jungfrau auf einem »künstlerischen Stich«, 1887

**Raffaels Madonna im Hintergrund, dekorative, mondäne Demonstration des "himmelnden Blicks" (vgl. Gebet einer Jungfrau")**

**Frédéric Castello:**

Das Gebet einer Jungfrau

Szenen aus der Gartenlaube

Man muß es sich ungefähr so vorstellen: Die höhere Tochter, nennen wir sie der Mode halber Eloise, darf sich heutigen Abends im Kreise der Familie und aller geladenen Freunde am hochglanzpolierten Klavier öffentlich präsentieren - ein gesellschaftliches Ereignis also von Rang, und was nur einigermaßen einen Namen hat, ist geladen. Gedämpfte Spannung liegt über dem gründerzeitlich ausgestatteten Salon, und das nicht nur des kommenden Kunstereignisses wegen, sondern vor allem dank der Anwesenheit jenes jungen Reserveleutnants, der - sein Einjähriges eben erst hinter sich gebracht habend - doch eine wahrhaft respektable Erscheinung und überdies ganz zweifelsfrei aus bestem Hause (dies freilich nur hinter vorgehaltenen Händen und Fächern geflüstert) stattlich gewichster Schnurrbart, einwandfrei gezogener Mittelscheitel, die Haltung so kerzengerade, wie man sie nur auf dem Kasernenhofe zu erwerben die Gelegenheit hat. Und dann, nicht zu vergessen, ist dieser junge Mann der Sohn eines Vaters, der immerhin über einigen Grundbesitz in der Lausitz ... Nicht wahr, das sind Aussichten, die Eloise heute abend hoffentlich nicht verspielt. Schließlich, was wäre das für eine glückbringende Alliance? Vor dem Hintergrunde, daß der Gastgeber und Vater des reizenden Geschöpfes erst vor wenigen Monaten mit seinem Kolonialwarenkonto einen herben Einbruch hatte erleiden müssen (den er zwar, wie aus heutiger Einladung unschwer zu sehen, mit Anstand und Würde, gleichwohl aber doch mühsam trägt - der kaufmännische Schmerz gibt ihm dabei eine Hoheit, die ein weniger leiderfahrener Mensch niemals wird erlangen können): Vor dem Hintergrunde also dieses Debakels wäre eine Verbindung des jungen, aufstrebenden Erben eines erklecklichen Besitztums mit der Tochter des Hauses ein Weg aus allen Schwierigkeiten ...

Kurz und gut, die Aufmerksamkeit wird nur oberflächlich von der heutigen Abends trotz finanzieller Opfer servierten Veuve Cliquot und dem Angebot kleiner Naschereien kaschiert. Keiner der Anwesenden vermag zu ignorieren, was vom Erfolg des Salons abhängt. Eloise freilich hat alles ihrige getan, daß es kein Fehlschlag werde. Wie sie am frühen Nachmittage noch einmal die Anstandsregeln nicht nur memoriert, sondern regelrecht eingeübt. Sie artig und zierlich auf die züchtigen Schritte besonnen, die sie - kaum hatte sie ihr Backfischalter erreicht - von ihrer Gouvernante nebst jener Grazie des Augenaufschlags förmlichst erlernt: zwei Waffen, vor deren präziser, das heißt korrekt-natürlicher Anwendung noch jeder Sohn aus gutem Hause während des letzten halben Jahrhunderts kapituliert hatte. Jetzt endlich! Sie tritt heran, begleitet vom schabrackengedämpften Murmeln des heischenden Publikums; rückt sich den Schemel zurecht; postiert mit einer herausfordernd nachlässigen Bewegung (die nur die Folge strengster Übung sein kann) die Noten aufs Pult. Und beginnt. Ein Seufzer des Erkennens durchzittert den Raum: Ach ja, nicht schöner könnte sie's einleiten, ihr häusliches Konzert, als mit dem "Gebet einer Jungfrau", dieser rührselig-schönen Musik der Thekla Badarczewska, die hier und heute zu einer geradezu symbolischen Darbietung erhöht wird: Eloise mit aller Seufzerinbrunst des verliebten Herzens macht sich am Pianoforte so eindringlich zu schaffen, spielt so sehr hinüber in eine ganz bestimmte Richtung, ein wenig blaß zwar in der Tongebung, doch wie intensiv im Ausdruck des niedlichen Gesichtchens - da bahnt sich etwas an. Die Macht der Musik schwingt ihr Szepter, derweil Amor seinen Pfeil von süßen Saiten schnell, dem jungen Leutnant der Reserve mitten ins treudeutsch-nationale Herz. Er aber, der sich des allgemeinen Liebreizes halber kaum zu rühren wagt, steht schutzlos dem Ansturm weiblicher Gefühle ausgeliefert, die zu bezwingen ihn auch das eifrigste Studium des Clausewitz nicht hatte lehren können.

Wohliger Beifall brandet auf, dezent und doch von allenthalben fühlbarer Erleichterung getragen. Ein Anfang scheint gemacht. Und Eloise, als wollte sie sich nunmehr von ihrer koketten Seite zeigen, läßt Antonin Dvoraks leichtfüßige Humoreske auf dem Fuße folgen. Da wippt es in den versammelten Knien, unser Leutnant trommelt versonnen den Rhythmus auf seinem langstieligen Glase, in dem's erfrischend perlt. Und immer weiter, mit zustimmendem Erkennen (etwa, wenn der seufzende Schwan des Camille Saint-Saëns seine Kreise zieht, oder Venedigs Kanäle von der wiegenden Barcarole aus Hoffmanns Erzählungen beschworen wird - sollte es ein zarter Wink auf eine bevorstehende, obligatorische Hochzeitsreise sein) - oder mit rätselndem Raunen: "Sagen Sie, wie heißt denn diese liebliche Melodie?" Und der junge Verlobungskandidat darf mit früh erworbenen Kenntnissen seine allgemein sehr vorteilhafte Erscheinung abrunden: "Das ist der Hochzeitstag auf Trolldhausen von Edvard Grieg, dem großen Norweger!" Ach, schon wieder eine Anspielung auf hoffentlich bald kommende Ereignisse - Eloise ist hinter der wohlgezogenen Fassade doch ein recht raffiniertes kleines ... Und wie soll man Peter Tschaikowskys "Nur wer die Sehnsucht kennt" verstehen? Wie das "Frühlingsrauschen" von Christian Sinding? Elgars Salut d'amour: Natürlich spricht man französisch in unseren Kreisen und hört den "Liebesgruß": Wem der gilt? Anscheinend sind nur zwei der Gäste nicht ganz auf der Höhe des Geschehens. Die ältere Tante des Gastgebers krankt seit längerem an einem Nachlassen ihres ehemals so vorzüglichen Ohres und trägt gelegentlich eine unfreiwillige (mit verhaltenem Lächeln kommentierten) Pointe bei: "Wer ist nett?" fragt sie hörbar, als ihr ihr Sitznachbar erläuternd "Ein Menuett von Paderewski" zuflüstert. Und außerdem Eloises Freundin, Tochter eines veritablen Geheimrats, die sich nicht entbrechen kann, auf ihre Unterlippe einzubeißen und mit schmalen Augen das eingefädelte Spiel zu beobachten: Die Eifersucht ist grenzenlos. (Doch wenigstens wahrt sie die Contenance und schleudert nicht ihr Glas dorthin, wo es ihrer Meinung nach am besten aufgehoben wäre.) Eloise spürt nichts von alledem. Inzwischen hat sie, von kleinen Blätterpausen abgesehen, schon eine gute Stunde gezeigt, wie vielfältig und schillernd ihr Charakter zu sein verspricht. Und ihres Erfolges an dieser Stelle vollen Endes gewiß, erweist sie dem (ahnungsvollen) Ehrengast eine besondere Hommage: Jessels Marsch der Zinnsoldaten beschließt ihr offizielles Programm mit solchem Schwunge, daß der (längst) Auserkorene nicht mehr anders kann als noch selbigen Abends bei einer Havanna und einem selbstverständlich im Herrenzimmer eingenommen Glase erstklassigen Rheinweins den Hausherrn, Gastgeber und Vater einer reizenden Tochter um die Hand derselben zu bitten. Wir aber stehen uns von dannen, denn wie's jetzt da drinnen aussieht, geht keinen Außenstehenden was an.

Im Begleitheft der CD "The Maiden's Prayer, Naxos 8.550646 (1994)

**Novalis (1772-1801):** Die Welt muß romantisiert werden

"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

Ludwig van Beethoven: Sonate op. 13, Nr. 2 (pathétique), 2. Satz (1798)  
Adagio cantabile.

The image displays a page of musical notation for the second movement of Ludwig van Beethoven's Sonata Op. 13, No. 2, 'Pathétique'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 7 to 40, and the second system covers measures 43 to 69. The music is in a 3/4 time signature and features a complex texture with multiple voices in both hands. Key performance instructions include 'Adagio cantabile', 'pp' (pianissimo), 'cresc.' (crescendo), and 'decresc.' (decrescendo). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 7, 13, 19, 24, 30, 36, and 40 are clearly marked at the beginning of their respective staves in the first system. In the second system, measure numbers 43, 46, 49, 53, 57, 61, 65, and 69 are marked. The score concludes with a final cadence in measure 69.

Robert Schumann: Kinderszenen op. 15 (1838)

Der Dichter spricht

(M. M. ♩ = 92)

Dichterliebe op. 48 (1840), Nr. 16  
("Die alten bösen Lieder"), Nachspiel

Elmar Bozzetti (Das Jahrhundert der Widersprüche, Frankfurt a/M 1991, S. 62ff.): Dieses Werk wird wegen seines Titels oft als Stück für Kinder mißverstanden. Es sind jedoch nach Schumanns eigenen Worten "Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere", lyrische Klavierstücke, die dem Erwachsenen, der seine "prosaische" Lebenswirklichkeit als problematisch empfindet, das Kindsein als Ideal eines "poetischen" Lebens vorstellen. Realistische Darstellungen sollten es nach Schumanns Aussage nicht sein. An Clara Wieck schreibt er: "Ich habe erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas (...) Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor – kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab ich da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und 'Kinderszenen' genannt habe."

dto. (Zitat aus Nr. 12: "Am leuchtenden Sommermorgen")  
Andante espressivo

1839 schreibt Schumann: "Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Relstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."

dto. Nr. 9 ("Das ist ein Flöten und Geigen")

Friedrich Schiller: "Was hätte (...) eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? (...) Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale."

Ein Vergleich des Adagios von Beethoven mit Silchers Bearbeitung zeigt nicht nur eine quantitative Reduktion des komplexen Stückes auf ein Refrain-Lied, sondern auch einen qualitativen Unterschied, wie er in G. Kunerts Text angesprochen wird. Kunst beinhaltet nach Kunert immer einen Widerspruch, Kitsch kennzeichnet sich durch irrealer Harmonie (>Harmonie ohne Rest<). Eine kurze Analyse des Beethoven-Stückes, die sich auf Vorstellungen des Kunert-Textes stützt, mag das erläutern:

- A (T. 1-8): geschlossene Periode, selbstgenügsam in sich ruhend, unangefochtenes >Glück<; 'Männerchor'-Lied, Sehnsuchtsgeste ('Cellokantilene')
- A' (T. 9-16): Wiederholung, dadurch Betonung des harmonisch in sich Beharrenden, gleichzeitig Aufhellung (Oktavversetzung).
- B (T. 17-23): weitere Aufhellung: filigran-ornamental, leicht, zerbrechlich, aber erste Störungen des Gleichmaßes: Periodenverkürzung, beunruhigende Repetitionen (Tremoli als Varianten der nachschlagenden 16tel in A) in der Begleitung, 'rhetorische' Sologeste, empfindsamer Stil (Sturm-und Drang)
- Ü (T. 23-28): resignative Überleitung, tiefe Lage, schwere >Seufzerketten< (schroffer Gegensatz zum Vorherigen).
- A (T. 29-36): genaue Wiederholung des Anfangs, aber durch die vorausgehende quälende Überleitung erscheint die glücklich in sich ruhende Melodie als etwas mühsam Errungenes, als Intendiertes, nicht als platt Gegebenes und Behauptetes.
- C (T.37-50): Hier kommen die widersprechenden Momente voll zum Durchbruch: abrupter Wechsel nach Moll, repetierte Triolen als Steigerung der Repetition in T. 17 ff., eruptive Dynamik, schneidende Dissonanzen usw. Aber auch diese Stelle enthält ihren Widerspruch in sich: der alternierende Dialog zwischen Ober- und Unterstimme (T. 37-40, 45-46) und die plötzliche Wendung nach E-Dur im pp (T. 45) halten die Sehnsucht nach Glück und Harmonie aufrecht;
- A" (T. 51-58): Hier beginnt eine Reprise,
- A'" (T. 59-66): aber eben keine wörtliche, so als ob nichts gewesen wäre. In den Triolen zittern die repetierten Triolen des C-Teils nach, der Widerspruch bleibt gegenwärtig.
- Coda (T. 67-73): ferne Erinnerung an den ornamentalen B-Teil, wirkt resignierend, vor allem durch die dreimal tiefer gesetzte Figur in T. 70-72 und den Schluß in tiefer Lage.

Das Stück ist materialmäßig reich und in der Anlage komplex. Eine wörtliche Wiederholung des Themas kommt nur einmal vor, und selbst diese wirkt, wie gezeigt, durch die Art ihrer Präsentation neu, enthält, bei gleichem Material, eine neue semantische Information.

In der Bearbeitung von Silcher wird dieser differenzierte, beziehungsreiche Zusammenhang zerstört. Durch die Auslassung der Überleitung und des C-Teils wird der Widerspruch ausgeschaltet. Durch die endlosen, nun additiv gereihten Wiederholungen der ersten Periode wird das liedhaft Einfache, Ungebrochene, das im Original als etwas Ersehntes erschien, einfach als Gegebenes suggeriert. Der unterlegte Text mit seinen vielen verschwommenen Reizworten ("Ferne", "Herz", "Sterne"... ) entführt den Hörer vollends in eine gefühlige, irrealer Traumwelt.

Bei der Bearbeitung des Beethovenstückes durch J. Last kommen andere Vermarktungsaspekte hinzu, die sich aus den Texten von B. A. Marx, C. Dahlhaus und Th. W. Adorno ergeben.

### **Wilhelm Waiblinger:**

#### **Das Auge der Geliebten:**

Ach, warum in dieser Ferne  
süßes Herz, so weit von dir?  
Alle Sonnen, alle Sterne  
öffnen ihre Augen mir,  
nur die reinsten, tiefsten Strahlen,  
nur das klarste, blaueste Licht,  
drin sich Erd' und Himmel malen,  
nur dein treues Auge nicht.

#### **AmZ (1800) Sp. 373/374:**

In dem Adagio aus As-dur, das aber nicht schleppend genommen werden muss, und sowohl schöne fließende Melodie als Modulation und gute Bewegung hat, wiegt das Gemüth sich ein in Ruhe und Trostgefühl,...

**Elmar Bozzetti: Das Jahrhundert der Widersprüche, Frankfurt a/M 1991, S. 63f.:****"Der Dichter spricht" - ein Interpretationsansatz zur Diskussion**

Eine musikimmanente Analyse des Stückes kann etwa zu folgenden Ergebnissen kommen:

Das Stück beginnt wie ein Choral, Note gegen Note gesetzt, langsam schreitend, nach vier Takten auf einem Halbschluß kadenzierend. Der Doppelschlag in Takt 3 gibt der Melodie einen lyrischen Zug. Der Einsatz auf dem Sekundakkord der Dominante setzt - im Gegensatz zum traditionellen Choralidiom - keinen klaren Beginn: der Choral wächst aus einer Spannung heraus. Der Nachsatz in Takt 5-8 irritiert auf zweierlei Weise: er kadenziert in a-Moll statt in der erwarteten Tonart G-Dur und kommt auch rhythmisch aus dem Tritt. In Takt 9 scheint der Choral - jetzt mit unruhiger Mittelstimmenbewegung - wieder zu beginnen, bricht aber in Takt 10 auf einem unerwarteten Akkord mit einer Fermate ab. In Takt 11 setzt der Choral mit seinem Anfangsmotiv in tieferer Lage noch einmal an, bricht aber im nächsten Takt erneut mit einer Fermate ab. Die anschließende Pausenfermate setzt den beschriebenen Teil vom Folgenden deutlich ab.

Der zweite Teil kontrastiert zum ersten stark: er ist rezitativisch frei ohne Taktstriche notiert, er verdichtet sich nach einstimmigem Beginn zu dreistimmiger Polyphonie, das Baßregister fehlt völlig. Gleichwohl enthält dieser Teil Fragmente des Chorals: Die einstimmige Phrase bis zur Fermate (Takt 12), die im folgenden dreimal in abgewandelter Form erscheint, erinnert an die Melodie der Takte 3/4. Während diese Phrase in kleineren Noten notiert ist (einer ad-libitum-Kadenz vergleichbar), sind einzelne Noten im Mittelteil in normaler Größe geschrieben, als handle es sich um Gerüsttöne, die an die ersten Noten der Choralmelodie (Takt 1ff.) zu erinnern scheinen: und zwar *dis*-*e* an *fis*'-*g*' aus Takt 1, *ais* - *h* - *cis*' an *c* - *b* - *a* (Umkehrung) aus Takt 2f. und *e'*-*ais*' an *g'*-*c'* in Takt 1/2. Durch Umdeutung des verminderten Septakkordes (Dominante in h-Moll) zur Dominante in D-Dur erfolgt die Überleitung zum dritten Teil.

Der dritte Teil wiederholt zunächst die Takte 1-8 des ersten Teils: der "Choral" taucht wieder auf und kommt im Nachsatz erneut harmonisch und rhythmisch aus dem Tritt. Aber im Gegensatz zum ersten Teil wird jetzt mit der Sequenzierung der Schlußphrase (Takt 21/22) und mit zwei durch Pausen getrennten Einzelakkorden - *C* als Subdominante und *D'* als Dominante - die Tonika G-Dur erreicht, und zwar (erstmalig im Stück!) als Grundakkord in weiter Lage und mit dem Kontra-G als extremem Tieftönen im Baß.

**Der Befund der musikimmanenten Analyse verlangt nach einer Interpretation.**

1. Im ersten Teil wird eine Melodie vorgestellt, die "aus dem Tritt" gerät, die trotz zweimaligen Versuches nicht wiederholt werden kann, die "verlorengeht". Der zweite Teil wirkt wegen des fehlenden Baßregisters "bodenlos", hängt in der Luft, die Musik verwirrt sich polyphon und scheint nach der verlorenen Melodie, deren Fragmente ja noch gegenwärtig sind, zu suchen. Wegen des fehlenden Taktschemas fehlt dem zweiten Teil die Sicherheit des ruhigen Schreitens. Im dritten Teil wird die Melodie des Anfangs wiedergefunden, und in einem großen Schlußritardando gewinnt die Musik mit dem Grundakkord der Tonika und dem Kontra-G im Baß wahrhaft "Boden unter den Füßen".

Der Dreischritt, der der musikalischen Form zugrunde liegt - Phase des Verlierens von etwas ursprünglich Vorhandenem - Phase des Suchens nach dem Verlorenen - Phase des Wiederfindens - begegnet auch im romantischen Denken, in der romantischen Literatur. Schiller kann als Vorbote gelten: "Was hätte (...) eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie *sind*, was wir *waren*; sie sind, was wir wieder *werden sollen*. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale."<sup>2</sup> Der Dreischritt vom Ideal in der Vergangenheit über den Verlust des Ideals in der Gegenwart zur Wiedergewinnung des Ideals in der Zukunft hat viele romantische Romane bestimmt: "Von der ersten Seite an entfaltet der Roman 'Heinrich von Ofterdingen' (von Novalis) sein Hauptthema, die Erinnerung an eine goldene Vorzeit und die Ahnung einer goldenen Zukunft."<sup>3</sup> Der Dichter Clemens Brentano findet im Werk Jean Pauls "die letzte Phantasie einer sterbenden Zeit", "die wehmütige Erinnerung an alles Verlorene" und eine „fromm sehnsüchtige Hoffnung zu der Zukunft.“<sup>4</sup> Auch den Worten Runges Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen sollen" liegt der Dreischritt zugrunde: Wir waren Kinder - wir haben die Kindheit verloren - wir müssen wieder Kinder werden.

Zurück zum Stück "Der Dichter spricht": Daß eine Choralmelodie als Chiffre des Idealen steht, ist in romantischer Musik gang und gäbe. So spricht viel dafür, daß das letzte Stück der "Kinderszenen" den Grundgedanken dieses Zyklus überhaupt zusammenfaßt: die musikalische Vorstellung des Ideals der Kindheit soll dem Menschen helfen, die Phase der Entfremdung vom Ideal der Kindheit zu überbrücken und zu einer neuen Kindheit zurückzufinden.

2. Die Überschrift "Der Dichter spricht" hat die verschiedensten Deutungen erfahren.<sup>5</sup> Nicht zuletzt liegt es nahe, sie auf den Dichter Jean Paul zu beziehen, den Schumann bekanntlich sehr geschätzt hat. Vom oben skizzierten romantischen Denken im Dreischritt ist Jean Pauls Werk stark bestimmt. Das sei an einem Zitat aus der "Selberlebensbeschreibung" verdeutlicht, ohne daß ein direkter Bezug zwischen dem Text und Schumanns Komposition angenommen werden soll.

"Abendmahl (...) in jener glücklichen Jugendzeit ist der volle Seelenfriede leichter zu gewinnen (... So trat ich mit einem reinblauen und unendlichen Himmel im Herzen weg vom Altare (... ) Die Erinnerung der Seligkeit, wie ich alle Kirchgänger mit Liebe ansah und alle in mein Inneres aufnahm, hab' ich bis jetzo lebendig und jugendlich-frisch in meinem Herzen aufbewahrt (... ) Und wollen wir uns nicht die Freude gönnen, den überfließenden Himmel uns auszuträumen, welcher uns aufnehmen müßte, wenn wir ebenso im höhern heißern Brennpunkte einer zweiten Weltjugend mit höhern Kräften liebend ein größeres Geisterreich umfaßten und das Herz von Leben zu Leben immer weiter machten für das All? - (... ) Nach wenigen Tagen entwich das köstliche Bewußtsein der Unschuld (... ) jedem Feste folgen Werkeltage, aber aus ihm gehen wir neugekleidet in diese; und das vergangene führet über sie hinweg zu einem neuen wieder."<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Gesammelte Werke (Hg. R. Netolitzky), Bielefeld 1955, Band 5, S.488.

<sup>3</sup> H.J. Heiner, Das Goldene Zeitalter in der deutschen Romantik, in: Romantikforschung seit 1945 (Hg. K. Peter), Königstein 1980, S.291.

<sup>4</sup> Zit. nach: Lebenswelt der Romantik (Hg. R. Benz), München 1948, S. 209.

<sup>5</sup> P. Rummenholler, Einführung in die Musiksoziologie, Wilhelmshaven 1978, S. 136.

<sup>6</sup> Jean Paul, Werke (Hg. Norbert Miller), Band III, München 1969, S. 752f.

Robert Schumann: ("Rheinische") Sinfonie Nr. 3, Op. 97 (1850), 4. Satz

Feierlich

pp

*sfz* (Cb pizz.)

6

*f*

*f* → *p*

Pkwirbel

12

Nach und nach stärker

19

wie vorher

*f*

*mf*

24

*f*

*mf*

52

*f*

Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonie Nr. 5 (1832)

36

*ff* Bläser

*pp* Streicher

*pp*

J. S. Bach: Präludium Es-Dur (WK I)

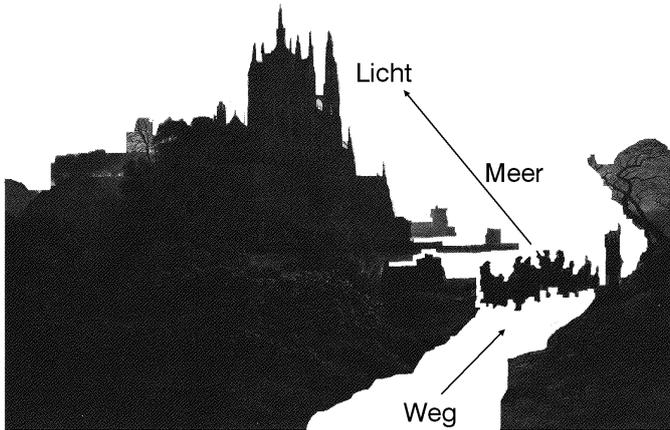
10

15

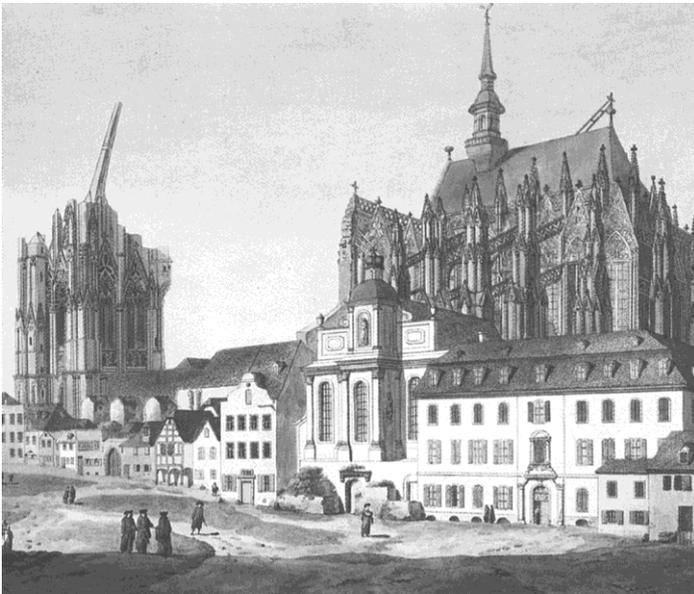
20

25

Bildschema zu Karl Friedrich Schinkels  
"Gothische Kirche auf einem Felsen am Meer" (1815)



dem ihrigen weiter zu wandeln. Die Anbeter des gegenwärtigen Zeitalters sind es vielmehr, welche das wahre Alte verachten, indem ihnen das letzte Vorhergegangene viel größer und bewunderungswürdiger vorkommt. So kann einem, der auf einer platten Ebene steht, durch einen Sandhügel die ganze weite Aussicht verdeckt werden; aber der Wind weht diesen Sandhügel weg und dann kommen erst die blauen Berge als die wahre Grenze des Horizonts zum Vorschein.



Kölner Dom bis zur Vollendung 1842. Kolorierte Radierung von Johann Ziegler nach Lorenz Janscha  
Becker: Mozart, S. 27

leichteren Verständnisses halber hinzugefügten Worte. Er sagte.. «Man muß den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser, sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.»

#### **Peter I. Tschaikowsky (November 1872): Erinnerungen und Musikkritiken, Wiesbaden o. J. S. 154f.:**

Darauf folgt ein aus dem Rahmen der gewöhnlichen sinfonischen Form heraustretender episodischer Satz, in dem Schumann, der Überlieferung nach, den erhabenen Eindruck ausdrücken wollte, den der Anblick des Kölner Domes auf ihn gemacht hatte. Ein mächtigeres, tieferes Zeugnis künstlerischer Schöpferkraft eines Menschen kann man sich einfach nicht vorstellen! Obgleich die Vollendung des Kölner Domes mehrere Jahrhunderte gedauert hat und viele Generationen ihr Teil zur Verwirklichung dieses grandiosen architektonischen Gedankens beigetragen haben, so wird dieses e i n e von den majestätischen Schönheiten der Kathedrale inspirierte Stück Musik künftigen Geschlechtern ein ebenso leuchtendes Denkmal der Größe des menschlichen Geistes bilden wie der Dom selbst. Ein kurzes, feingeschwungenes Thema, das gleichsam die gotische Linienführung musikalisch nachbildet, durchdringt den ganzen Satz bald in Form des Grundmotivs, bald als feinstes Detail, dem Werk jene unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit verleihend, die für die gotische Architektur kennzeichnend ist. Der Zauber dieser Musik wird noch verstärkt durch den charakteristischen Reiz der es-Moll-Tonart, die der von Schumann beabsichtigten düster-erhabenen Stimmung in idealer Weise entspricht, und durch die massive Instrumentation, die d i e s e s Mal ganz passend angewandt ist. Hier zeigt sich mehr als irgendwo anders die erstaunliche Verwandtschaft zwischen den beiden Künsten und Architektur ungeachtet der Verschiedenheit des ästhetischen Materials und der Formen, in denen sie sich uns darstellen. Die herrliche Linienführung; die Schönheit der Zeichnung ohne alle Beziehung zur realen Wiedergabe der Erscheinung in der Natur; die Einheit des Grundmotivs, die sich im Ganzen und in den Details offenbart; das Gleichgewicht in den episodischen Teilen - ist das alles nicht in der Tat den beiden Künsten gleichermaßen eigen, die so entgegengesetzt in den materiellen Mitteln zur Darstellung des Schönen und so einig und verwandt sind im Reich der künstlerischen Idee? Das Publikum nahm diesen Satz der Sinfonie, wie zu erwarten war, kühl auf - und man darf deshalb mit ihm nicht hadern. Solche tief sinnigen Zeugnisse musikalischen Schöpfergeistes ist auch der Berufsmusiker nicht beim ersten Hören zu bewältigen imstande.

#### **Jacob Grimm, Brief an Arnim vom 20. 5. 1811:**

Die alten Menschen sind größer, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet, etwa wie helle, reine Körper noch eine Weile fortleuchten oder glänzen, wenn man sie unmittelbar aus dem grellen Sonnenstrahl in dichte Dunkelheit versetzt.

#### **August Wilhelm Schlegel, Berliner Vorlesungen (1802):**

Das Kölner Dombaufest am 14. August 1848 laßt uns doch unsern Blick über die enge Gegenwart erheben, laßt uns bedenken, wie das, was den gewöhnlichen Menschen ganz absorbiert, seine Umgebung, der Kreis seiner Lebenserfahrungen, bald nur ein Punkt in der Geschichte sein wird; (...) es ist (...) so wenig eine Vernichtung alles Ehemaligen gemeint (wie uns fälschlich vorgeworfen wird), daß wir vielmehr ausdrücklich bekennen, durch die großen Geister der Vorzeit auf den Weg gebracht worden zu sein und auf

#### **R. Schumann zur Eröffnung des Jahrgangs 1835 der "Neuen Zeitschrift für Musik":**

Unsere Gesinnung (...) ist einfach und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdrucke zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunsts Schönheiten gekräftigt werden können, sodann die letzte Vergangenheit (die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging) als eine unkünstlerische zu bekämpfen, endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.

#### **Wasielewski: Robert Schumann, S. 455f.**

Die Symphonie in Es-Dur, der Entstehung nach die vierte, könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes «die Rheinische» nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Kölner Domes. Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflusst. Diesem Umstande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben.. «Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie.» Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des



Karl Friedrich Schinkel: Gotische Kirche auf einem Felsen am Meer, 1815 (Sommerhage S. 54)

**Schinkel:** kein Historismus im Sinne der Restauration. Der gotische Dom ist zwar gewaltig gegenüber den kleinen Menschen, aber er steht trotz seiner beherrschenden Konturen nicht im Mittelpunkt. Der Blick und die Gestik des Zeigenden gehen an ihm vorbei in die Unendlichkeit des Lichthorizontes. Das Licht ist also mehr als verklärende Aura des Domes. Auch die Weite des Meeres unterstreicht die Sehnsucht nach der Unendlichkeit. Der Weg auf dem die Menschen gekommen sind, führt nicht zum Dom, sondern nur bis zum Wasser, das sie vom Dom trennt. Das Bild vertauscht in der vertikalen Richtung (von unten nach oben gelesen) die Abfolge von Vergangenheit und Gegenwart:

Gegenwart (Menschen) - Vergangenheit (DOM) - Zukunft (Meer Horizont, Licht)

Parallelen zum **Schlegeltext:** Blick über Gegenwart erheben! Nur der Philister (wie Schumann sagen würde) schaut lediglich bis zum nächsten Sandhügel ("das letzte Vorhergegangene").

Kleinheit des Menschen: nur ein Punkt in der Geschichte

Das Alte (= Gotik) Mahnmal des wahren Weges

Aussicht = Blick in den Horizont (an der Kirche vorbei)

**Grimm:** das Alte stand noch im Horizont des Göttlichen, gab sich nicht mit dem Prosaischen zufrieden.

**Schumann:** Poetik versus bloß mechanische Virtuosität

**Schumanns 4. Satz** ist natürlich keine Vertonung des Schinkelschen Bildes. Aber alles Individuelle äußert sich im Allgemeinen (Zeittendenzen). Und hier gibt es viele strukturelle und ideelle Bezüge:

'himmelstürmende' Gestik des Themas und der weiteren Entwicklung

Religioso, Prozessionsgesang (gehende Pizzicatobegleitung), Bläser: "Choral", düster, streng

die kontrapunktischen Künste (alte Kirchenmusik, 'Bach': vgl. die Fuge, die ihrerseits das alte Ricercar als Vorlage hat, wie die großen Notenwerte zeigen) und die verschiedenen Mensuren (tempus imperfectum, t. perfectum = 'Gotisch') sind 'poetisch' gestaltet. Der sfz-Schlag der Streicher (Glocke? 'Nachzittern' in den Pizzicati der Kb.), die Paukenwirbel und die verschiedenen fp-Ereignisse haben etwas Erhaben-Bedrohendes entsprechen der hochragend-dunklen Erscheinung des Domes

die den Bläseranfang aufnehmenden Streicher entsprechen der 'Verklärung' des Domes im Bild (Orgelpunkt = Zeitlosigkeit?)

Die aufwärtslaufenden Linien im Großen und im Kleinen sind 'gotisch' (vgl. Tschaikowsky-Text)

Die pathetische 'mediantische' H-Dur-Fanfare (Vorwegnahme von Wagner und Bruckner) mit der folgenden ängstlich-ehrfürchtigen Piano-Musik verdeutlicht die gewaltige Größe und die menschliche Kleinheit. Die Fanfare ist zwar über die Quart und die den aufsteigenden Dreitongestus strukturell mit dem Kontext verbunden, aber dennoch von außen hineingesprochen. Auch die Pianopassagen und die Choralreminiszenz am Schluß verraten die Sehnsuchtsgeste des Ganzen und die Einsicht in den unwiederbringlichen Verlust.

Form: Choral - Fuge - Choral - Koda: Fanfare/p/Fanfare/p/Choralreminiszenz

kein Historismus im Sinne der Restauration (vgl. Nazarener, Cäcilianismus), sondern in die Zukunft gewandt (vgl. Liszts Programm der Kirchenmusik)

#### **E.T.A. Hoffmann:**

„Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor. -

Es wird hier rechten Ortes, ja notwendig sein, tiefer in das Wesen der Komposition dieses Altvaters der Musik einzugehen. - Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke

und Kühnheit das Gemüt mit unnennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thronet und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (*musica dell' altro mondo*). Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den *Canto fermo*; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht sich, daß Palestrina, nach damaliger Sitte, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konsonierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehilflichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht, indem es ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. - Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig - echtchristlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser alter Dürer; sein Komponieren war Religionsübung. . . .

„Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschließen, daß es der forttriebende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohl erworbenes, herrliches Eigentum, das der wahre, fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet.“

In: Alte und neue Kirchenmusik, AmZ Bd. 16, 1814. Zit. nach: Dalhaus/Zimmermann (Hrsg.): Musik zur Sprache gebracht, München 1984, S.204ff.



Wilhelm von Schadow: Heilige Familie, 1818, Ausschnitt

#### Heinrich von Kleist:

"Mein lieber Sohn, Du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt. daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest. um es zu heiligen. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, dir von der Schule, aus der du herkommst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer würdigen alten Meister. mit einer gemeinen, aber Übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel. deine Einbildung auf die Leinwand zu bringen. völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch. um dir ein Beispiel zu geben. das in die Augen springt. gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige. der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, wurde ohnfelbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen. ohne weiteren Gedanken, küßt. zweifellos einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert und den Philosophen zu schaffen gibt. Und hiermit Gott befohlen.

Berliner Abendblätter, 22. Okt. 1810. Zit. nach Claus Sommerhage: Deutsche Romantik. Köln 1988, Benedikt Taschen Verlag, S. 125

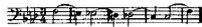
1806 schlossen sich Overbeck, Pferr u.a. junge Maler in Wien zur Sankt-Lukas-Bruderschaft zusammen, die späteren **Nazarener**. Sie wollten Kunst und Religion im Sinne vorreformatorischer Glaubenseinfalt wiedervermählen. 1810 zogen sie nach Rom und lebten dort "rein" und "fromm" unter Beachtung der mönchischen Tugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam. Der Sinnenprunk der Renaissance war für sie ebenso Teufelswerk wie der reformatorische Abfall vom Katholizismus. Ihr Ideal waren Raffael und die Präraffaeliten.

Auf Overbecks Bild "Italia und Germania" signalisiert der Hintergrund mit der italienischen Landschaft links und der altdeutschen .Stadtansicht rechts die Verbindung von alter italienischer und alter deutscher Kunst (Dürer). Die beiden Frauengestalten zeigen deutliche Anleihen bei der christlichen Marienikonographie. Auch das Kloster links im Hintergrund verrät die überragende Bedeutung des Katholizismus.

Gleichzeitig grub **Caspar Ett** am Seminar Gregorianum in München in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie trotz mancher Widerstände auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Misere am Karfreitag des Jahres 1816 in der Michaeliskirche in München unter Leitung von Eits Lehrer Johann Baptist Schmid (Im Jahr zuvor war das Werk in Wien durchgefallen.). 1825 erschien A. Fr. J. Thibauts Buch: "Über Reinheit der Tonkunst". Seit 1811 leitete er (als Juraprofessor) in Heidelberg einen studentischen Singverein, mit dem er Werke alter Meister der Kirchenmusik aufführte. Alle diese Entwicklungen kulminierten im Cäcilianismus, der die Restauration der ‚echten‘ Kirchenmusik im Sinne Palestrinas und des gregorianischen Chorals verfolgte. Ästhetisch war das aber auch eine Sackgasse, wie die vielen Kompositionen verraten, die als blutleere Stilimitation vergangener Musik wirkten und - in Parallele zu der an die Nazarener anschließenden industriellen religiösen Kitschproduktion – einen routiniert frommen Schein erweckten.



# Franz Liszt: VARIATIONEN (1862) über das Motiv von J. S. BACH:



Herausgegeben von Ignaz Friedman.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen  
Sind der Christen Tränenbrot.

Franz Liszt.  
(1811-1886.)

Piano. *Andante.*  
*ff pesante sf ff pesante sf ff*

5

10

16

19

25

31

36

42

47

318

323

332

Choral. *Lento.*  
336 *dolce*  
Waa Gott tut, das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben. Es

341 *maestoso*  
mag mich auf die ran - he Bäh No, Tod und E - lend tri - ben,

344 *p dolce*  
es wird mich Giet ganz wi - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten.

349 *slargando*  
una corda *poco a poco più mosso* *cresc.*

354 *Quasi allegro.*  
*ff* *sempre marc.*

359 *Ritenu.* *ten.* *riten. molto*  
*ff*

366 *a tempo, un poco animato*

371 *trem.*

376 *un poco rit. e dim.*

**Franz Liszt:**

"Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik **Volk** und **Gott** als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei *weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.*

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik *bewiesen*, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik."

Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, S. 56

**Ernst Günter Heinemann:**

(S. 34f.)

"Die zeitübliche Distanzierung vom Publikum ist bei Liszt bereits im frühen Ansatz seiner Theorie, wenn nicht überwunden, so doch entscheidend problematisiert. Gleichzeitig vertreten werden der Begriff des Künstlers, der mit Privilegien ausgestattet ist, und ein positiver Begriff des Publikums als Volk, das ein Recht auf Bildung durch Kunst hat. Der Künstler soll dem musikalischen Bildungsauftrag verpflichtet sein.

Kunst steht in sozialen Zusammenhängen:

>Sie besteht nicht für den einzelnen, sondern für die Gesellschaft ...< (Liszt)...

(S. 38f.)

Da sich die Forderung einer venünftigen musikalischen Sprache, die die Kongruenz mit ihrem Inhalten erkennen läßt, ohne letztere der Beliebigkeit oder Belanglosigkeit preiszugeben, als geschichtlich verstellt erweist und abstrakt bleibt, wird in den geistlichen Werken - ihrem Engagement gemäß - zwischen den gegebenen Sprachebenen höherer und niederer Musik zwangsläufig vermittelt. Vermittlung bedeutet, um mit Dahlhaus zu sprechen, jedoch nicht platten Ausgleich:

>Nicht ein halbschlächtiger Ausgleich, in dem die Gegensätze durch Abschleifung des Entscheidenden zur Indifferenz verschwimmen, sondern eine Vermittlung durch die Extreme hindurch erscheint - falls die abstrakte dialektische Formel überhaupt realisierbar ist - als einziger Ausweg aus dem Dilemma.<

Gerade dort, wo die unvereinbaren Sphären des Autonomen und Trivialen aufeinanderstoßen, entscheidet sich der Sinn der Komposition. Deshalb ist Triviales in der geistlichen Musik Liszts mehr als Nebenerscheinung oder Indiz für kompositorische Unfähigkeit oder Geschmacklosigkeit...

(S. 40)

Problematisch ist in den >Weinen, Klagen<-Variationen die musikalische Integration des Schlußchorals, der die Schlüsselstellung im Werk einnimmt. Eine krassere Konfrontation von musikalisch autonomem Gestus und musikalischer Trivialität läßt sich im Werk Liszts wohl kaum nachweisen. Deshalb wird das Stück von Organisten zuweilen unter dem Hinweis auf die Peinlichkeit des Schlußabschnittes gemieden. Schwarz hat denn auch in seiner ausführlichen Analyse eine Untersuchung des Chorals ausgespart. Ließen sich die Takte 1 - 319 als musikalisch autonom begreifen, so konstatiert Schwarz für die Schlußakte der rezitativischen Überleitung zum Choral (Takt 321 - 335), daß >... die Funktion des Variationenmaterials erloschen ... < sei.

>Das Werk endet in der totalen Auflösung. Der anschließende Choral . . . dient aber im übrigen dazu, einem an und für sich konsequenten Formverlauf das Image einer abgerundeten Schlußbildung zu verleihen ...<

... Es läßt sich aus dem Blickwinkel einer Formanalyse, die musikalisches Niveau und Geschlossenheit des Werkes annimmt, zu diesem Schluß schlechterdings nichts sagen...

(S. 43)

Der Schlußchoral läßt sich nicht als Reminiszenz des alten Stils oder als Zitat auffassen. Er ist vielmehr die Trivialisierung des Bachschen Vorbildes. Die Trivialität des Schlußchorals ist programmatisch begründet. Andererseits bleibt der Schlußchoral musikalisch-thematisch mit dem anspruchsvollen Variationenteil verknüpft. In der >Schlußapothese< (Takt 365 - 374) antwortet die steigende Leiter auf das fallende Thema."

Franz Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement, München 1978, Katzbichler

**Ludwig van Beethoven:**

"Eine Fuge zu machen ist keine Kunst ..., aber heutzutage muß in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen" (MGG 4, Sp. 1112

Missa. quatuor voc. Johannes Gascong.

Kyrie eleison

Christe eleison

Gloria in excelsis Deo

Missa. quatuor voc. Johannes Gascong.

Kyrie eleison

Christe eleison

Gloria in excelsis Deo

Mathieu Gasconne: Messe "Myn herte helpt altyd verlangen", Anfang 16. Jh.



Franz Liszt: Trübe Wolken - Nuages gris (1881):

Andante

p

tremolando

p

p

22

p

28

p

33

sempre legato

38

p

43

rall.

p

Wolf-Eberhard von Lewinski

## Wird Franz Liszt noch immer verkannt?

"Wenn wir Liszt als Komponisten mit seinen Vorgängern und Zeitgenossen vergleichen, dann finden wir in seinen Werken Merkmale, die wir anderswo vergeblich suchen", sagte Béla Bartók, sein großer ungarischer Kollege im 20. Jahrhundert. Er fügte hinzu: "Liszt ging niemals von irgendeinem einzigen Punkt aus, noch verschmolz er mehrere einander verwandte Dinge in seinen Werken; er gab sich dem Einfluß der verschiedenartigsten, widersprüchlichsten und fast unversöhnlichsten Elemente hin." Auch wenn Gegensätze sein Leben und Schaffen bestimmten, so sieht es hundert Jahre nach seinem Tode dennoch so aus, als ob die Nachwelt nur eine Seite Liszts in Erinnerung behielt, die des dämonischen Virtuosen.

Gewiß, die Hörer verlangten den exzentrischen Pianisten zu hören und - zu sehen, die hagere, fast diabolisch düstere Gestalt mit den langen, oft wirren Haaren, den Geierkopf, das samtensachte Auftreten, fast scheu, in sich gekehrt, vielleicht auch nur lässig. Immerhin, die Handschuhe zog er vor Beginn des Spiels aus. Was sich dann auf den Tasten abspielte, haben Zeitgenossen anschaulich geschildert. So Robert Schumann: "Nun rührte der Dämon seine Kräfte. Als ob er das Publikum prüfen wollte, spielt er erst gleichsam mit ihm, gab ihm das Tiefsinnigere zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzelnen umspinnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte. Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein."

Mit etwas mehr Ironie schilderte Heinrich Heine in späteren Jahren eine solche Liszt-Demonstration: "Wenn er zum Beispiel damals auf dem Pianoforte ein Gewitter spielte, sahen wir die Blitze über sein eigenes Gesicht dahinzucken, wie im Sturmwind schlotterten seine Glieder, seine langen Haarzöpfe träufelten gleichsam vom dargestellten Platzregen . . ." Eigentlich wollte Liszt aber keine Klang-Sensationen, sondern musikalische Visionen bieten. Und immer deutlicher begann der verwöhnte Alleinunterhalter, mit zunehmendem Alter gegen das Image, das er selbst aufgebaut hatte, anzukämpfen. Doch seine Hörer sollten sich bitter rächen - sie folgten ihm nicht, als er anhub, das Anti-Virtuose in seinen späten Kompositionen zu betonen.

Liszt geriet immer entschiedener in einen Gegensatz zu den 'Klassizisten'. Er hatte mit seinen 'Symphonischen Dichtungen' eine eigene Form gefunden, wenn auch von Berlioz angeregt. Dabei kam es ihm weniger auf ein eigentliches Programm an, das er zu komponieren trachtete, mehr auf psychologische Schilderung. Sein 'Tasso', sein 'Prometheus', 'Mazeppa', vor allem 'Von der Wiege bis zum Grabe', die letzte symphonische Dichtung, 1883 erschienen, harmonisch so kühn, daß man Schönberg-Vorklänge heraushören kann - dann seine 'Faust'-Symphonie gehören neben den introvertierten, die Tonalität bereits sprengenden Klavierstücken der letzten Zeit zu den entscheidenden Kompositionen dieses Musikers. Man kann ihn ferner als den Vorläufer der Impressionisten bezeichnen, mit Werken wie 'Harmonies poétiques et religieuses' oder 'Bénédiction de Dieu' oder 'Années de Pèlerinage', schließlich 'Les jeux d'eau de la Villa d'Este'.

Heute entdecken wir in seinen erstaunlichen Spätwerken meditative und moderne Elemente, die in der Tat überraschen. Stücke wie 'Valses oubliées' lassen an Skjabin vorausdenken, 'Nuages gris' an Debussy, 'En rêve' an Ravel und die 'Bagatelle ohne Tonart' (ein



bezeichnender Titel) gar an einen abstrakten Zwölftöner. So erfahren wir heute in seinem Spätwerk nicht das 'Nachlassen der schöpferischen Kräfte', wie es damals hieß, sondern die Vorwegnahme der Musik des 20. Jahrhunderts. Der Pianist Alfred Brendel meinte, daß man dabei nicht im Sinne einer Entschuldigung von 'Experimenten' sprechen dürfe, da die Sicherheit des Gelingens bedeutsamer als das Wagnis des Versuchs sei: "Ungemildert erscheint das Neue, bloßgestellt in der radikalen Einfachheit. Die Melodik verzichtet auf herkömmliche Vorstellungen des Gesanglichen. Auf der Farbe als Ausdrucksmittel beruht immer noch ein bedeutender Teil der Wirkung. Der Rhythmus ist obsessiv, bohrend, lastend, oder er möchte sich in Luft auflösen. In vielen späten Stücken scheint mir bereits etwas vorausgenommen, was in der europäischen Malerei dann um die Jahrhundertwende stattfindet: die Entdeckung des 'Primitiven' oder 'Barbarischen'. Die Totenklage 'Sunt lacrymae rerum' enthält wohl die schwärzesten Klänge, die der Baß eines Konzertflügels je hervorgebracht hat." Und der Liszt-Schüler Göllerich hatte schon gefragt: "Darf man so etwas überhaupt schreiben, darf man es anhören?"

Liszt nun wiederum einseitig von dieser Perspektive zu sehen, wäre freilich auch falsch, aber diesen vielleicht doch wesentlicheren Aspekt weiterhin zu ignorieren, hieße, Liszt als eine der wichtigsten Erscheinungen im Musikleben des 19. Jahrhunderts weiterhin zu verkennen. Nicht ohne Grund nannte Liszt, der nicht nur den Klavierstil und das Klavierspiel entscheidend revolutionierte, als sein einziges Ziel, "meinen Speer in den unendlichen Raum der Zukunft zu werfen". Möglich, daß der wahre Liszt, der Anreger, erst im nächsten Jahrhundert wirklich entdeckt wird, nachdem man ihn lange verkannte, ja verspottete. Jedenfalls war er, wie Daniel Barenboim sagte, "hinsichtlich der Klavierliteratur eine Art

Zentralfigur". Und Dietrich Fischer-Dieskau, der das Liedschaffen Liszts für uns neu entdeckte, meinte: "Liszt war Altruist par excellence. Es machte ihm überhaupt nichts aus, wenn sein Gedankengut von anderen übernommen wurde. Alle Linien treffen sich bei ihm."

Philharmonische Programme Berlin 1986/1987 (31, S. 614f.)

Wilhelm Busch  
Der Virtuoso (um 1880)  
Ein Neujahrskonzert

*Zum neuen Jahr begrüßt euch hier  
Ein Virtuoso auf dem Klavier.  
Er fährt euch mit Genuß und Gunst  
Durch alle Wunder seiner Kunst.*



Piano



Forte vivace



Silentium



Smorzando



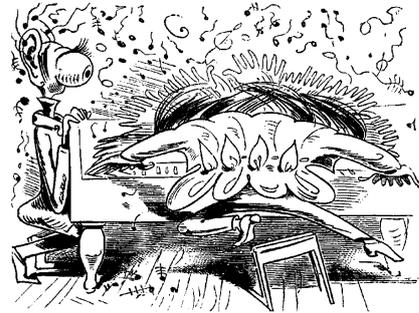
Fortissimo vivacissimo



Introduzione



Maestoso



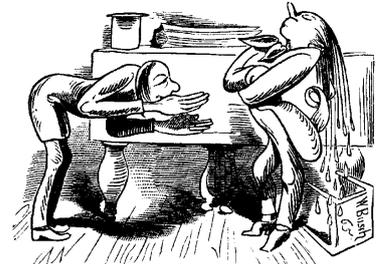
Finale furioso



Scherzo



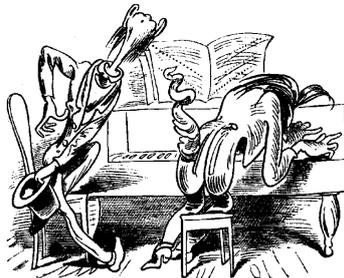
Capriccioso



Bravo, bravissimo!



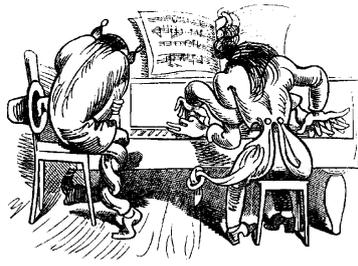
Adagio



Passaggio chromatico



Adagio con sentimento



Fuga del diavolo

### Mauricio Kagel: Der Tribun, 10 Märsche um den Sieg zu verfehlen (1979)

Diese Musikstücke entstanden als Kontrapunkt zum Text des Hörspiels "Der Tribun". Es handelt sich hierbei um einen politischen Redner, welcher während der Probe zu einem öffentlichen Auftritt, sich selbst vom Tonband die Zustimmung der Zuhörer durch lauten Applaus, wie auch die Klänge einer allgegenwärtigen Militärkapelle einspielt.

Ich habe nun zu diesem Monolog Marschmusik geschrieben, obwohl ich geistig kaum in der Lage bin, solche mit Appetit zu komponieren. (Kann man Genuß an einem Genre haben, dessen auslösender Effekt nur als zweifelhaft bezeichnet werden kann?). In einem solchen Zusammenhang ist es nicht schwer zu erörtern, warum ich diese Musik mit einem so eindeutigen Titel versehen habe. Im Grunde wünsche ich mir keine Marschmusik, die dazu dienen könnte, einen Sieg zu erringen. Seit der Genfer Konvention ist es Musikern und Krankenhelfern in Uniform nicht gestattet Waffen zu tragen. Daß die akustischen Werkzeuge unserer Zunft hier waffenähnliche Aufputzmittel sind, wird geflissentlich, weil die Wirkung ungefährlich erscheint verschwiegen. Das Gegenteil ist der Fall: Musik kann sich in den Köpfen jener wirkungsvoll einnisten, die Sprengköpfe zu verwalten haben. Der Ausgang ist jedenfalls allseits bekannt.

Mauricio Kagel (CD „Mauricio Kagel“ Aulos 3-1392-2 (1985))

**Vivace** (♩ = 128)      **MARSCH NR. 4** (MuB 4,97)      Mauricio Kagel, 1978

1  
2  
3  
4  
5  
6  
I  
II

Instrumente id lib.

Schlagzeug

7

19 3. volta: Ende

**LK Musik 13/I      Nachschreibklausur      11. 1. 1999****Thema:** Analyse und Interpretation von Mahlers Lied „Nicht wiederseh“**Aufgaben:**

1. Beschreibe Inhalt und Form des Textes. Was hat Mahler an diesem Text gereizt?
2. Analysiere das Stück hinsichtlich der verwendeten Stilmittel und der abbildenden und affektiven Figuren. Wie interpretiert Mahler den Text?
3. Welche Besonderheiten des Mahlerschen Weltverständnisses und der Mahlerschen Ästhetik werden hier deutlich?

**Materialien:**

- Notentext
- Toncassette

**Zeit:** 5 Stunden**Gustav Mahler:  
Nicht wiedersehen!**

Und nun ade, mein herzallerliebster Schatz!  
 Jetzt muß ich wohl scheiden von dir,  
 Bis auf den anderen Sommer,  
 Dann komm' ich wieder zu dir!  
 Ade! Ade mein herzallerliebster Schatz !

Und als der junge Knab' heimkam,  
 Von seiner Liebsten fing er an:  
 „Wo ist meine Herzallerliebste,  
 Die ich verlassen hab'?“

„Auf dem Kirchhof liegt sie begraben.  
 Heut ist's der dritte Tag!  
 Das Trauern und das Weinen  
 Hat sie zum Tod gebracht !“  
 Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz !

Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn,  
 Will suchen meiner Liebsten Grab,  
 Will ihr all'weile rufen, ja rufen  
 Bis daß sie mir Antwort gab!

Ei du, mein herzallerliebster Schatz  
 Mach auf dein tiefes Grab!  
 Du hörst kein Glöcklein läuten,  
 Du hörst kein Vöglein pfeifen,  
 Du siehst weder Sonne noch Mond!  
 (Ade! Ade, mein herzallerliebster Schatz!)  
 (letze Zeile von Mahler hinzugefügt)

# Gustav Mahler: Nicht wiedersehen!

Aus „Des Knaben Wunderhorn“

Schweremüthig.

Und nun a - de, mein herz - al - ler -

*p*

mit starkem Pedalgebrauch

4

lieb - ster Schatz! Jetzt muss ich wohl schei - den von dir, bis auf den an - dern

8

Som - mer, dann komm ich wie - der zu dir! A - de! mein

13

herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Und als der

17

jun - ge Knab' beim - kam, von sei - ner Lieb - sten fing er an: „Wo

21

ist mei - ne Herz - al - ler - lieb - ste, die ich ver - las - sen hab'?“

26

„Auf dem Kirch - hof liegt sie be - gra - ben, heut' isfs der drit - te

30

Tag! — Das Trau - ern und das Wei - nen hat sie zum Tod ge - bracht!“ A -

35 de, a - de, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz, mein Schatz, auf dein tie - fes Grab! Du

39 *immer stark Ped.* herz - al - ler - lieb - ster Schatz! Jetzt will ich auf den Kirchhof gehn, will su - chen

43 *espress.* mei - ner Lieb - sten Grab, will ihr all - wei - le ru - fen, ja

47 *mf* ru - fen, bis dass sie mir Antwort gab! *ppp* Ei

52 *ppp* du, mein al - ler - herz - lieb - ster Schatz, mach' auf dein tie - fes Grab! Du

56 hörst kein Glück - lein läu - ten, du hörst kein Vög - lein piep - fen, du

60 *f Leidenschaftlich* stehst we - der Son - ne noch Mond! A - de, mein herz - al - ler - lieb - ster

65 *immer Pedal* Schatz, mein herz - al - ler - lieb - ster Schatz! A - de!

*verklingend*

*verklingend*

**Arnfried Edler.**

Gegenüber der auf Bach fußenden Espressivität des früheren Stücks tritt in der "Dritten" eine archaisch anmutende Strenge der imitativen Satztechniken und des Verhältnisses von drei verschiedenen Mensuren auf den Plan: das Thema wird außer in der Grundform in der Vergrößerung, ein abgeleitetes Motiv auch in der Verkleinerung (T. 6) durchgeführt. Das Zentrum bildet die "perfekte" Dreiermesur gegenüber der "imperfekten" Vierermesur. In solcher Beschwörung von Elementen spätmittelalterlichen Musikdramas erschloß sich Schumann wohl den Geist jenes überpersönlichen Universalismus, dessen Reste er im rheinischen Katholizismus als noch unmittelbar erfahrbar empfand. Auch der Orchesterklang reagiert auf die neue geistige Dimension: Bläsersätze wie der in TT 52 ff. dieses "Feierlich" überschriebenen Satzes, dessen H-Dur wie eine Epiphanie in das kontrapunktische Geschehen hineinragt, nehmen in mancher Hinsicht die sinfonische Welt Anton Bruckners vorweg, zeigen andererseits, daß Schumann an einem Punkt angelangt war, wo die Entfernung zur Klangwelt Richard Wagners nicht mehr sehr groß war (man vergleiche, wie die "Todesverkündigungsszene" der vier Jahre später geschriebenen Walküre hier angetönte Möglichkeiten des neuen hochromantischen Blechbläsersatzes weiterführte).  
Schumann, Laaber 1982, S. 202

**Hansjürgen Schäfer (Hg.):**

Anregung zum vierten Satz (Feierlich, es-Moll, 4/4-Takt), ursprünglich »Im Charakter einer feierlichen Zeremonie« überschrieben, soll Schumann durch den Anblick des Kölner Domes und die Zeremonie der Kardinalserhebung des Erzbischofs Geißler erhalten haben. Doch war das höchstens der äußere Anlaß zu diesem dramatischen, von inneren Kämpfen durchzogenen Satz. - Posaunen und Hörner intonieren das erste, feierlich schreitende Thema, auf das ein aufbegehrendes, aufstrebendes zweites in den Streichern und Holzbläsern antwortet. Die Themen werden kontrapunktisch verarbeitet und führen zu gewaltigen inneren Spannungen. Immer wieder fährt wie ein Aufschrei in den Streichern das zweite Thema aus der Tiefe aufbegehrend dazwischen. Doch tritt das erste Thema machtvoll hinzu, Erlösung herbeiflehend. Fanfarenartige Klänge der Bläser lassen die mögliche Erfüllung dieser Hoffnung ahnen. 'Feierlich' getragen klingt der Satz aus.  
Konzert buch Orchestermusik P - Z, Leipzig 1974, S. 303

Tabus in der Ästhetik***Ekel macht satt*** (FAZ 20. 1. 1999)

Umständlich und widerspruchsvoll sind im achtzehnten Jahrhundert die Bestimmungsversuche zum Ästhetischen. Zu schneller Einigung gelangen sie nur im Widerwillen gegen einen Gegner, zu dessen Fürsprecher sich niemand machen will: Das Ekelhafte bleibt von aller Arbeit am Begriff ausgeschlossen, mit der ein ganzes Jahrhundert sich das Reich des Schönen erobert. Keine Poetik plädiert für ein Verstehen des Ekels, keine Dialektik wagt, ihm durch subtile Umkehrungen das Bürgerrecht im Schönen zu verleihen. Fast scheint der Ekel vor dem Ekel den Denker körperlich zu malträtieren, ihn schaudert schon vor der Nennung dieses Wortes. Von Johann Adolf Schlegel bis Moses Mendelssohn hat man eine Art Denkverbot über den Ekel erlassen. Wer ihn auch nur nennt, blendet eine Warnung in den Text ein, der vom Lesen der nächsten Zeilen abrät.

Aber diese Verbannung des Ästhetischen ist auch sehr hilfreich. Hat man über die Gründe des Gefallens am Schönen lange nachgedacht, endet im Ekel alle Diskussion. Er ist die Grenze, die den Zusammenhalt des Schönen im Innern sichert. Sein Nutzen für die Kunst liegt im Wissen, zumindest über das Nichtschöne einstimmig sprechen zu können. Gerade weil man dem Unlustgefühl am Ekelhaften den Rücken kehren darf, kann davon die Rede über das unsichere Schöne ausgehen (Winfried Menninghaus, "Ekel-Tabu' und Omnipräsenz des Ekels" in der ästhetischen Theorie 1740 bis 1790", in: Poetica, 29. Jg., Heft 3-4, Wilhelm Fink Verlag, München 1998).

Die Geschichte der Ästhetik ist eine ihrer fortwährenden Grenzverletzungen. Immer wieder dringe, so der Autor, der Ekel in den Sperrbezirk des Schönen ein und verunreinige das Ideal. Das Verbannte überrascht durch seine Allgegenwärtigkeit. Menninghaus überbietet den Befund des anwesenden Ekels durch die These, daß das Schöne selbst ihn hervorbringe. Er breche nicht von außen als das schlechthin Feindliche in die Kunst ein, sondern gehe notwendig aus dieser selbst hervor. Vor allem Kant hat nämlich davor gewarnt, eine allzu reine Kunst mache durch "lauter Süßigkeit," unwohl. Sobald ein Sättigungsgrad überschritten werde, kippe das Vergnügen um. Man fühle sich bis zum Ekel belästigt von einem Werk, das seine Vollkommenheit einem einseitigen Gelingen verdanke. Schön sei nur, was eben nicht nur schön sei. Dieses Paradox, die Kunst vor sich selbst schützen zu müssen, entwickelt Kant nicht zufällig am Beispiel des Essens und Geschlechtsverkehrs. Auch hier bewirke das Zuviel einen Verdruss: "Ekel macht satt", der übertriebene Vollzug der Lust lustlos.

Es ist dieser protestantischen Ästhetik angemessen, zur Erfüllung immer nur unterwegs zu sein. Kant kennt den Kunstrezipienten nur als "Virtuosen einer auf unendlich gestellten Vorlust", der sich für sein ästhetisches Wohlbefinden eine strenge Diätetik auferlegt. Auch die Kunst selbst hat den Verzicht zu üben, soll Ekel nicht am Ende ihres Erfolgs stehen. Sie muß eine Dosis "Grazie" oder "Seele" beimischen, um nicht zum Vomitiv zu werden. Erst diese freiwillige Verunreinigung erlaubt es dem Verstand, sich mit unendlichem Nachdenken am Kunstwerk abzuarbeiten. Ekelhaft im Sinne Kants wäre es, wenn die ästhetische Erfüllung das Denken zum Müßiggang verurteilen würde.

Dieser "Schönheitsekel" besitzt im achtzehnten Jahrhundert eine ausgebildete Tradition. Mendelssohns wichtige Theorie der "vermischten Empfindungen" gehört indirekt dazu. Weil die Tragödie Zeit die Gattungspoetik der Zeit beherrscht, diskutiert man das Phänomen vornehmlich am beigemischten Schrecken. Denn wohliger wird es dem Zuschauer erst, wenn er vom sicheren Parkett aus dem Mord und Totschlag beiwohnen darf. Seine Entfernung zur Bühne ist der Sicherheitsabstand, den er zur Reflexion einnehmen muß. Rennen die Figuren dort ins offene Messer, so darf er sich hier der lebenserhaltenden Täuschung hingeben. Seine Lust am Schrecken ist, daß er ihn auf Augenabstand hält. Der Gesichtssinn, der dem Denkvermögen in dieser Anthropologie am nächsten ist, sieht als Spiel, was sein Körper als tödliche Bedrohung erfahren müßte.

Alle diese unangenehmen Leidenschaften: das Häßliche, Schreckliche, Lächerliche, können dem Stoff der Kunst beigemischt werden. Allein das Ekelhafte wehrt sich gegen eine solche Verdünnung im Ästhetischen - und das erst macht seinen Schrecken für die Poetiken aus. Denn seine Besonderheit ist es, daß es die Bedingung des Wohlgefallens: die Trennung von Schein und Sein, außer Kraft setzt. Das Massaker im tragischen Schlußakt beruhigt den Bürger, weil seine polizeilich geregelte Alltagswelt ihm deswegen als die beste aller möglichen erscheint. Vor dem Ekelhaften bricht diese Zuflucht zusammen, denn die überwältigten Nahsinne kennen keinen Schein: Sie sind realitätsversessen.

Geruchssinn, Geschmack und Gefühl sind dem ausgeliefert, was sich ihnen auf drängt. Auch dem Auge wird alles ununterscheidbar wirklich, was es an Ekelhaftem schauen muß. Angenehm ist die ästhetische Täuschung, erschreckend aber eine Einbildungskraft, der die Unterscheidung von Nachahmung und Wirklichkeit abhanden gekommen ist. Deshalb ist der Ekel aus dem

Ästhetischen zu verbannen. Wie die Schönheit am Ende an sich selbst zu ersticken droht, so belästigt eine ekelhafte Nachahmung durch die Hartnäckigkeit, mit der sie ihre Wirklichkeit behauptet. Der Ekel erfüllt, was die Kunst als ihr Ideal verspricht.

Der "krude Ekel" ist ästhetisch nicht zu domestizieren. Will man ihn wie Lessing ins Reich des Schönen einschmuggeln, hat man ihn schon verändert und seine Gewalttätigkeit banalisiert. Ekel ist, wovon es kein Beispiel in einem schönen Kunstwerk geben kann. Was man aber nicht beherrschen kann, darüber muß man sich das poetologische Nachdenken verbieten.  
THOMAS WIRTZ

## Abitur-Klausur-Themen

Abitur 1999: Leistungskurs Musik: 3 Themenvorschläge + Erwartungshorizont (Gustav Mahler: Zu Straßburg auf der Schanz; Franz Liszt: Resignazione; Kurt Weill: Kanonensong) und eine Aufgabenstellung für die mündliche Prüfung (Franz Schubert: Die Stadt).

Themen einzeln: Mahler: Zu Straßburg; Liszt: Resignazione; Weill: Kanonensong; Schubert: Die Stadt;

<http://www.wisskirchen-online.de/downloads/abitur1999.pdf>