

Zur Musik des 19. Jahrhunderts

Autor(en): **L.B.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband = organe officiel de la Société fédérale des orchestres**

Band (Jahr): **14 (1953)**

Heft 10-11

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-955984>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Bis wenige Monate vor seinem Tode arbeitete, verbesserte und feilte Corelli an diesen neuen Kompositionen herum, wovon er zwölf herausgab. Am 8. Januar 1713 ist er, wie sein Neffe schreibt, «in die andere Welt hinübergegangen», in reiner und wahrhaft engelhafter Verfassung, und sein Tod betrübte Rom, ja die ganze Welt.

Corellis Musikerdasein war ausgeglichen wie kein zweites. Materielle Schwierigkeiten und seelische Erschütterungen blieben ihm erspart. Er blieb unverheiratet, da er keine andere Leidenschaft als für die Musik empfand. In seiner Mußzeit pflegte er freundschaftliche Beziehungen zu bedeutenden Männern. Er hatte lebhaften Geschmack für die Malereien großer Meister. Unter hundertdreizehn liebevoll gesammelten Bildern und Zeichnungen befanden sich Werke von Breughel, le Poussin, Sassoferrato und Trevisani, seinem nächsten Freunde.

Kardinal Ottoboni, der Vizekanzler der Kirche, ein begeisterter Kunst- und Musikfreund, gewährte Corelli während über zwanzig Jahren Schutz, Gunst und Achtung. Bei den prunkvollen Empfängen in den Salons des Palasts war Corelli zuerst erster Geiger, dann ständiger Leiter der musikalischen Darbietungen, und schließlich Organisator der berühmten «musikalischen Montag-Gesellschaften» des Kardinals. Bis zu seinem Tode wohnte er im Palast des Kardinals.

Corelli wird «der Homer der Geige» genannt. Vor ihm war das wundervolle, durch das Genie der Cremoneser Geigenbauer geschaffene Instrument verkannt. Die Reinheit und der Adel von Corellis Spiel und Kompositionen zeigten, daß die Geige der menschlichen Stimme gleichzukommen imstande ist. Dem akrobatischen Spiel, der unfruchtbaren Virtuosität, die damals im Schwange war, setzte Corelli ausdrucksvolles Spiel von unvergleichlicher Würde und Wärme entgegen, und schuf dafür hochwertige Werke. Dadurch, daß Corelli die Melodie aus dem Zwang des Kontrapunktes befreite, ihr eine freie Bewegung verlieh und sie mit einer zugleich stolzen und sittsamen Grazie schmückte, führte Corelli ein ganz neuartiges Gefühl in den Bereich des Klassischen ein. Außerdem legte er die rationalen Grundsätze der Geigentechnik fest, worauf sich die Schulen aller Länder berufen.

(Aus den Programmerrläuterungen des Kammerorchesters Biel. Nach E. Appia)

Zur Musik des 19. Jahrhunderts

Aehnlich wie Goethe in der Dichtkunst steht Beethoven in der Musikgeschichte an der Wende des 19. Jahrhunderts gewissermaßen zwischen zwei Welten, im wesentlichen noch in der Klassik wurzelnd, ebenso sehr aber auch der Romantik verpflichtet und in die fernere Zukunft weisend. Die Meinungen über seine Bedeutung sind geteilt: während die einen in ihm den höchsten Vollender der Klassik verehren, sehen ihn andere ausschließlich als Wegbereiter der romantischen Epoche, des subjektiven, bekenntnishaften Stils, da die Mehrzahl seiner Werke einen bestimmten Markstein in seiner ganzen

Entwicklung darstellen. Armand Hiebner geht in seiner «Musikgeschichte im Querschnitt» so weit, in Beethovens Gestalt noch im Urgrund vereint die Kräfte wirksam zu erklären, die sich dann um die Mitte und gegen Ende des 19. Jahrhunderts äußerlich deutlich in zwei Richtungen spalten : einerseits die formal strengere, auf thematischer Arbeit beruhende Kammermusik und Sinfonie, die in einem Schumann, Brahms und später in Reger fortlebt, anderseits die Programmmusik, die freie sinfonische Dichtung von Berlioz und Liszt, als deren Keim man die poetische Pastorsinfonie von Beethoven auffassen will, trotzdem Beethoven selbst ausdrücklich davor gewarnt hat durch seine Ueberschrift «Mehr Ausdruck und Empfindung als Malerei». Die beiden extremen Auslegungen bergen jede ein Stück Wahrheit in sich. Beweis dafür, wie schwer Beethoven in der Musikgeschichte pedantisch einzureihen ist, mag die Tatsache sein, daß er ungeachtet dieser Streitfrage in seiner überragenden Bedeutung auch über das 19. Jahrhundert hinausreicht und in der schwer verständlichen, tiefgründigen Polyphonie seiner letzten Streichquartette und Klaviersonaten ins 20. Jahrhundert weist, das das notwendige Verhältnis zu dieser Kontrapunktik erst wieder mühsam neu gefunden hat.

Das 19. Jahrhundert steht als Gesamtheit betrachtet im Zeichen einer großen geistigen Bewegung, der Romantik. Sie hat ihren Ursprung in der Literatur und verbreitet sich vor allem im deutschen Sprachgebiet, wo sie sich ihrem innersten Wesen nach am reinsten entfalten kann. Da sie vorwiegend subjektiver Gefühlsausdruck ist, eignet sich dafür kaum eine Kunst so sehr wie die weitgehend entmaterialisierte Musik ; denn Musik ist unmittelbare, allgemein verständliche Sprache der Seele und als solche der Romantik aufs innigste verwandt. Alles Fühlen, Leidenschaft, Heimweh, Trauer, Freude, Liebe, Leid besingt der schöpferische Mensch in der Romantik auf seine eigene, einmalige Weise im Gegensatz zur gemäßigten, überpersönlichen, trotz aller Intensität des Ausdrucks gebändigten Sprache der Klassiker — alles wird zum persönlich empfundenen, erregenden Bekenntnis. Die ewige Sehnsucht, das unstillbare Verlangen nach einem Traumland und Gestalten der Phantasie als Flucht aus der rauhen, allzu nüchternen Wirklichkeit drängen den Künstler der Romantik sowohl in zeitliche wie räumliche Entfernung. Da erwacht vor allem ein Interesse für die Vergangenheit, das Mittelalter mit seinem idealisierten Heldenentum, seiner mystischen Frömmigkeit. Die Gedanken schweifen aber auch zu «fremden Ländern und Menschen» — wie Schumann ein Stück seiner «Kinderszenen» betitelt — bis zur Exotik mit ihren aufreizenden Klängen und ihrer in den künstlerischen Dienst gestellten Monotonie, die der musikalische Impressionismus später aufgegriffen hat. Zugleich entwickelte sich ein neuer Sinn für Volkstümliches, Volkskunde, Märchen, Sage, Ballade. Das Volkslied aller Länder wird sorgfältig und liebevoll gesammelt und bildet eine unerschöpfliche Fundgrube für Dichtung wie Tonkunst ; Volkstanz und folkloristische Elemente halten ihren Einzug in die Kunstmusik. Dies alles ist eine wesentliche Grundlage für die Entstehung der nationalen Tonschulen, die sich vor allem in den abseitig gelegenen Randnationen — bei den Slawen, in Finnland und Skandinavien, auf der angel-

sächsischen Inselwelt und der iberischen Halbinsel — herausbilden. Es reift aber auch ein innigeres Verhältnis zur Natur; diese wird in ihren Tages- und Nachtzeiten, in ihren geheimsten Schwingungen belebtes Abbild aller seelischen Spannungen und Lösungen. Das Geheimnisvolle, Zwielficht und Dämmerung, verlangt nach Gestaltung: in der bewußten Verunklarung, dem Schwanken zwischen Dur und Moll, im Aufbau eines klar umrissenen Themas aus dem Chaos vor den Ohren des Hörers, in unaufgelösten Dissonanzen, im Netz der feinsten Uebergänge und Schattierungen, auch im Verwischen der Grenzen zwischen den einzelnen Sätzen durch das zyklische Kompositionsprinzip.

Es ist schwer, einen klaren Trennungsstrich zwischen Klassik und Romantik zu ziehen. Nicht nur Beethoven ist in seiner Zugehörigkeit zur einen oder andern Epoche umstritten. Lange vor ihm schon finden sich romantische Anklänge. Mozart weist solche auf, in dämonischen Sätzen einzelner Klavierkonzerte, im leidenschaftlichen Fluß seiner g-moll-Sinfonie, aber auch in andern Werken. Auch Haydn nimmt z. B. in seinem unmittelbaren Verhältnis zur Natur, wie es sich in der «Schöpfung» und in den «Jahreszeiten» offenbart, romantische Merkmale voraus. Aber wir könnten auch noch viel weiter zurückgehen, im chromatischen Madrigal der Barockzeit ergreifen uns zuweilen aufreizend subjektive Klänge. Im übertragenen Sinne ließe sich sagen, daß es zu allen Zeiten in der Musik klassische und romantische Wesenszüge gegeben hat, gleich wie in der bildenden Kunst z. B. durch statische und dynamische oder plastische und koloristische Wirkungen. Wesentliche Unterschiede finden sich auf dem Gebiete der Harmonik und der Form, typische Eigenarten auch in Klangfarbe, Rhythmik und Dynamik. Die Romantik ist offenbar keine Kunst der festen Form; alles Starre, Schablonenmäßige ist ihrer innersten Natur zuwider. Sie hat ihre eigenen formalen Gesetze. In der zeitlich parallel laufenden Baukunst sind keine wirklich neuen Formen entstanden; auch hier zeigt sich ein gewisser Hang zur Vergangenheit im Zurückgreifen auf Elemente der Gotik, die in ihrer romantischen Gestalt allerdings oft eine unwürdige Verniedlichung erfährt. Die Musik aber ist dieser Gefahr entgegen; wir müssen sie nur nach ihren eigenen Maßstäben beurteilen, wenn wir ihr gerecht werden wollen. Es ist keine Zersetzung, sondern eine Evolution aus der Klassik, die zur Auflösung der bisherigen Formen führt. Gleich wie die Dichter in der Literatur die «blaue Blume» entdecken, wird ein neuer Klang gefunden, eine differenziertere Harmonik, Häufung von immer schärferen Dissonanzen, die oft nicht mehr ganz aufgelöst, sondern nur in weichere Dissonanzen übergeführt werden. Die Improvisation verlangt wieder mehr Recht, das rhapsodische Element tritt zutage. Das Melodiöse überwuchert oft, z. B. bei Schubert; dadurch wird die Form gesprengt, der Romantiker ist eher lyrisch als dramatisch. Nicht immer ist das klassische Gleichgewicht gewahrt, oft überwiegt der Inhalt die Form. Die Sonate und Sinfonie wird einesteils freier gestaltet und nähert sich der Fantasie, der sinfonischen Dichtung; andererseits kann sie auch straffer sein durch die die einzelnen Sätze verbindenden gleichen oder verwandten Themen im zykli-

schen Kompositionsprinzip. Als eigentlicher Gegenpol zur absoluten Musik tritt die Programmusik auf, doch hat auch sie ihre alten Vorbilder, z. B. in der Virginalmusik Englands und den französischen Clavecinisten vom Ende des 16. bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Bemerkenswert bleibt, daß manche sinfonische Dichtung, so frei sie auf den ersten Blick für den Laien scheint, doch auch, abgesehen von ihrem Programm, aus rein musikalischen Gesichtspunkten und Gesetzen heraus zu erklären und zu bewundern ist.

Typisch für die Romantik ist ferner die Vermischung der einzelnen Künste, deren Ideal Wagner als Gesamtkunstwerk in seinen Musikdramen anstrebte. Aber auch im einzelnen Künstler treffen wir oft auf diese Spaltung. Schumann schreibt ebenso gewandt wie er komponiert, seine Gestalten des Eusebius und Florestan gaukeln nicht nur durch seine musikalischen Motive, sondern auch in seinen Schriften; Chopin ist der wahre Tonpoet am Klavier, für Wagner wäre es undenkbar, sich seine Texte nicht selber zu dichten. Philosoph, Kritiker, Dichter, Maler, Schauspieler vereinigen sich oft mit dem Musiker. Sehr eng ist die Verbindung, die die Dichtkunst mit der Musik eingeht, doch bleibt umstritten, ob nicht gar die Musik zu viel aussagt und die Herrschaft über die Dichtung an sich reißt; man denke nur an Goethes Verhältnis zu den seine Gedichte vertonenden Schubertliedern.

Die Romantik bringt uns einerseits die gegenüber der Welt der Klassik sich freier gebärdende Orchestersprache, die auch rein äußerlich mit größeren Mitteln arbeitet, in nüancenreicher Dynamik feinste Uebergänge und durch geistreiche Instrumentation zündende Wirkungen und Steigerungen in fantastischem Klanggewand erzielt. Dieses ausgesprochene Großformat findet in Berlioz, Liszt, Wagner und Bruckner seinen Ausdruck. Andererseits aber drängt die intimere Atmosphäre des zu Schaffenden den Künstler mehr in seine Werkstatt und in die kleinere Formenwelt zurück. Nicht mehr der unbedingte Weltbürger Beethoven ist es, der seine Werke der ganzen Menschheit widmet. Mit dem zarten Klavierstück, dem innerlich bewegten Klavierlied, dem quasi improvisierten Impromptu und Moment musical wendet sich der innigste Saiten berührende sensible Romantiker nicht an die große, rohe Masse, das Publikum im öffentlichen Konzertsaal. Schumann vertraut sich den nahen oder auch nur in der Phantasie heraufbeschworenen Freunden an, welche die zwei Seelen in seiner eigenen Brust verkörpern; Chopin spielt am liebsten im Salon vertrauter Kreise, gedämpft und leise, ohne das grelle Licht des Konzertsaales mit seiner vergrößernden Akustik; Brahms läßt sein tiefes Gefühl nur im Lied und in der Kammermusik vereinzelt durchbrechen, während sein starker Wille zur Zucht und maßvollen Zurückhaltung ihn in anderen Werken immer wieder zu unwirschem Wesen drängt. Die große Form bietet manchem von ihnen gewisse Schwierigkeiten: Schubert in der Konzentration, Schumann durch die Probleme der Instrumentierung, und ein Brahms fühlt sich durch die großen klassischen Vorbilder ganz allgemein als Sinfoniker von der Verantwortung des Nachgeborenen belastet.

Ein Spezialgebiet, das sich als Nebenzweig im Schatten der Romantik entwickelt, ist der Männerchor, der Gemischte Chor und das Chorlied überhaupt.

Zahlreich ist die wertvolle Chorliteratur, die im deutschen Sprachgebiet entsteht, in der Schweiz vor allem angeregt durch Hans Georg Nägeli, der sich geistig auf die durch Pestalozzi gegebene erzieherische Grundlage stellt und in der Verwirklichung dessen Ideen eine edle soziale Aufgabe sieht. Es ist die gesellschaftsbildende Kraft der Musik, die hier wieder einmal mehr am Werke ist und, von hohen Idealen getragen, dem Volke das Gebiet der Musik zugänglich machen will, damit es teilhabe an «der Wirkung der Musik, die, im richtigen Geiste gepflegt, die Wurzeln jedes bösen und engherzigen Empfindens, jeder unedlen, niedrigen Neigung, jeder Regung, die der Menschheit unwürdig ist, trifft» (Pestalozzi). L. B.

Pablo Casals spielt mit Amateuren

Um das Konzertleben des Orchesters Solothurn zu befruchten, entschloß sich dieses im Frühjahr 1941 — nach einer bewegten Sitzung des Vorstandes —, einen der größten Musiker als Solisten zu engagieren : den Cellisten Pablo Casals. Dieser sagte spontan zu.

Nie wird der Schreibende den Augenblick vergessen, als der Meister in Solothurn dem Schnellzug entstieg, denn er schloß uns in seine Arme wie alte liebe Freunde. Das Orchester wählte trotz den Objectionen des Meisters die Formel : Rezital des Cellisten mit Paul Baumgartner am Flügel. Das Orchester umrahmte das Konzert mit einer Mozart-Ouvertüre und einer Beethoven-Symphonie. Was das Orchester betrifft, glückte ein Teil des Experimentes vollständig, nämlich der finanzielle, denn der große Konzertsaal war überfüllt. Das Orchester aber hatte zu meinem Leidwesen den Solisten nicht begleitet. Nach dem Konzert fragte Casals unseren Chef : «Pourquoi, Maître Flury, n'avez-vous pas voulu m'accompagner dans le concerto de Haydn ?» Richard Flury antwortete ihm, daß ein Amateurorchester für einen solchen Künstler gewissermaßen ein Hemmschuh sei. Der Solist könne nicht frei spielen, weil beim ständigen Aufpassen auf die Dilettantenbegleitung zwangsläufig ein gut Teil der poetischen Interpretation preisgegeben werden müsse. — «Mais quand je reviendrai à Soleure, vous m'accompagnerez dans le Concerto de Haydn, ça ira très bien !»

Im Herbst desselben Jahres wandte ich mich wieder an Pablo Casals, da er mir schrieb, er unternehme wieder eine Schweizerreise. Richard Flury machte mich wiederum auf den Umstand aufmerksam, daß es nichts nütze, daß das Orchester mit größtem Fleiß sich eine Begleitung aneigne, wenn dann doch zuviele Spieler nicht hörten, ob ihr Spiel rein sei. In einer gewissen Zuversicht und mit einem Enthusiasmus, den mir Casals in unserem brieflichen Verkehr übertrug, konnte ich unseren Orchesterdirigenten doch dazu bewegen, das zweite Experiment zu wagen : einen internationalen Solisten zu begleiten, der gewohnt war, mit den Wiener Philharmonikern, dem Londoner Symphonieorchester und andern gleichwertigen Ensembles zu spielen.