

Lothar Freiburg

Wunder der Musik

Handwritten musical notation on a four-staff system. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats. The second staff has an alto clef. The third and fourth staves have bass clefs. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Handwritten musical notation on a four-staff system, continuing from the previous system. It features similar clefs and notation, with some notes appearing to be tied across bar lines.

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation is dense with many notes and rests, typical of a complex musical score.

Handwritten musical notation on a four-staff system. The notation continues with various rhythmic patterns and rests.

Handwritten musical notation on a four-staff system, concluding the page. The notation includes various note values and rests.

Lothar Freiburg

WUNDER DER MUSIK

Von der Musik Europas aus 2000 Jahren

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Projektleitung und Satz: Stefan Schmid
Covergestaltung: Lisa Schwenk

© Bildmaterial Cover: Vorobyeva Anna und tamu1500, 2024,
Benutzung unter Lizenz von Shutterstock.com
Vordergrund U1: Lothar Freiburg
Composing: Lisa Schwenk

Druck und Bindung: Totem.com.pl, Inowrocław

ISBN 978-3-95786-287-7

© Wißner-Verlag, Augsburg 2024 | www.wissner-musikbuch.de

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen be-
darf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Für meine Enkel

Elouan, Lucian, Nathan und Belèn

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
Kapitel 1 – Hör-Erfahrungen	15
Kapitel 2 – Wie fing es an?	19
2.1 Mesopotamien – Ägypten – Griechenland – Rom	19
2.2 Musik und Religion	21
2.3 Kleiner Ausflug in afrikanische Kunst	23
2.4 Das frühe Christentum	26
2.4.1 Die Katakomben	27
Kapitel 3 – Die Geschichte der Notenschrift	29
3.1 Der Gregorianische Gesang	32
3.2 Das frühe Mittelalter – Merowinger, Karolinger und die Zeit der Kreuzzüge	35
3.3 Die Erfindung des Notenschriftensystems	40
3.4 Der Minnesang	44
3.5 Notre-Dame-Schule – frühe Mehrstimmigkeit	46
Kapitel 4 – Das 14. Jahrhundert	49
Kapitel 5 – 15. und 16. Jahrhundert	55
5.1 Die Zeit der frühen Renaissance – Franko-flämische Vokalpolyphonie	56
5.1.1 Polyphone, kontrapunktische Satzweise	57
5.2 Renaissance – Humanismus	58
5.3 Venezianische Schule	61
5.4 Römische Schule	66
5.5 Musik der Renaissance in Spanien	69
5.6 Musik der Renaissance in England	70
5.7 Musik der Renaissance in Deutschland	74
5.7.1 Das Lied	74
5.7.2 Wichtige Komponisten des deutschen Sprachraums im 15. und 16. Jahrhundert	78

Kapitel 6 – Das Barock (das Generalbasszeitalter)	85
6.1 Das Concerto grosso	87
6.2 Barocke Instrumentalmusik in Italien	93
6.3 England	101
6.4 Frankreich	103
6.4.1 Höfische Tänze – die Suite	107
6.5 Deutschland – Von der Venezianischen Schule zur protestantischen Kirchenmusik	112
6.5.1 Heinrich Schütz und seine Zeit	112
6.6 Johann Sebastian Bach	122
6.7 Georg Friedrich Händel	134
Kapitel 7 – Die Oper	141
7.1 Claudio Monteverdi	141
7.2 Die Erfindung der Oper	145
7.3 Neapel	149
7.4 Opernreform – Christoph Willibald Gluck	152
7.5 Mozart – Synthese zweier Stile	154
7.6 Pariser Tannhäuser-Skandal – Wagners Opernreform	156
7.7 Der Belcanto	159
7.8 Giuseppe Verdi – italienische Romantik	163
7.9 Verismo	165
7.10 Die Oper in Frankreich	171
7.10.1 Die französische Oper im Barock	171
7.10.2 Die französische Oper im 18. und 19. Jahrhundert	173
7.11 Die Oper in Deutschland	177
7.12 Deutsche Oper im 19. Jahrhundert	182
7.12.1 Carl Maria von Weber	182
7.12.2 Franz Schubert	184
7.12.3 Albert Lortzing	185
7.12.4 Heinrich Marschner	185
7.12.5 Otto Nicolai	185
7.12.6 Richard Wagner	186
7.13 Oper im 20. Jahrhundert	193
7.13.1 Richard Strauss	193
7.13.2 Aufbruch in die Moderne	198

Kapitel 8 – Vorklassik, Mannheimer Schule	203
Kapitel 9 – Die Wiener Klassik	207
9.1 Die Geschichte einer Form	210
9.1.1 Vom Motiv, der Phrase, der Periode – vom Aufbau eines Themas	211
9.1.2 Entstehung der Sonatenform	211
9.2 Joseph Haydn	217
9.3 Wolfgang Amadeus Mozart	220
9.4 Ludwig van Beethoven	229
9.5 Franz Schubert	240
9.5.1 Das Kunstlied	245
9.5.2 Der Wiener Walzer	248
Kapitel 10 – Zeit der Romantik	253
10.1 Früh- und Hochromantik	253
10.1.1 Felix Mendelssohn Bartholdy	254
10.1.2 Robert Schumann	255
10.1.2.1 Exkurs: Instrumentenbau	260
10.1.3 Niccolò Paganini	263
10.1.4 Frédéric Chopin	264
10.1.5 Franz Liszt	268
10.1.6 Hector Berlioz	271
10.1.7 Camille Saint-Saëns	272
10.1.8 Gabriel Fauré	273
10.1.8.1 Traditionalisten – Neudeutsche	274
10.1.9 Johannes Brahms	276
10.1.10 Anton Bruckner	282
10.2 Spätromantik	286
10.2.1 Gustav Mahler	286
10.2.2 Alexander von Zemlinsky	290
10.2.3 Hans Pfitzner	291
10.2.4 Max Reger	292
10.3 Impressionismus	293
10.3.1 Claude Debussy	294
10.3.2 Erik Satie	298
10.3.3 Maurice Ravel	299

Kapitel 11 – Nationale Schulen	303
11.1 National geprägte Opern und sonstiges Musikschaffen in Russland und in Osteuropa	303
11.1.1 Russland	303
11.1.2 Tschechien	312
11.1.3 Ungarn, Polen und Rumänien	316
11.2 National geprägte Opern und sonstiges Musikschaffen in Nord- und Westeuropa	322
11.2.1 Skandinavien	322
11.2.2 Spanien	324
Kapitel 12 – Das 20. Jahrhundert	329
12.1 Das tonale Zentrum	329
12.2 Die Auflösung der Tonalität	331
12.3 Das 20. Jahrhundert – Ausblick	334
Anhang	339
Stichwortverzeichnis	339
Bibliographie	344
Abbildungsverzeichnis	348
Zum Autor	354

Vorwort

Die Entwicklung der Musik in Europa gleicht einem beispiellosen, einzigartigen Wunder. Sie ist unvergleichbar mit musikalischen Entwicklungen in anderen Kulturen.

Warum das so ist? Dieser Frage soll in diesem Buch nachgegangen und damit die Rolle der Notenschrift als ursächlicher Impuls für die facettenreiche Entwicklung der Musikgeschichte untersucht werden.

Schon seit meiner Jugend- und Studentenzeit hat es mich gestört, dass bei allem, was ich über Musik las, es mir fast immer so erschien, als sei das Dargestellte eine in sich geschlossene Welt, abgetrennt vom Leben der Menschen. Der Zusammenhang der Geschichte der Musik mit den Lebensumständen der Menschen in ihrem gesellschaftlichen Umfeld bleibt oft ausgeklammert.

Die Musik der letzten zweitausend Jahre ist eine unermessliche Schatztruhe der Menschheit, deren Inhalt das Wunder des Lebens und die Rätsel unserer Existenz berührt. Dank des musikalisch Erlebten finden wir immer wieder auch Fluchtwege aus unserem Ich, entdecken Zugangswege zu anderen Möglichkeiten des subjektiven und kollektiven Glücksempfindens und damit gewissermaßen zu ewigen Weisheiten.

Folgende für mich bedeutende Fragen stellten sich immer wieder: Wie waren die Lebensbedingungen vor tausend, fünfhundert, zweihundert Jahren? Waren Begegnungsmöglichkeiten über weite Entfernungen überhaupt vorhanden und wie konnte man reisen? Eine Reise vom Norden über die Alpen nach Italien beispielsweise dauerte mehrere Wochen und war äußerst beschwerlich. Weitere Fragen kamen auf: Wie war die Ernährung, der medizinische Standard, die hygienischen Verhältnisse, und welchen Gefahren jeglicher Art bei Reisen oder im täglichen Leben – Gewalt, Krankheiten usw. – waren die Menschen ausgesetzt? Wie haben sie die kalten Winter überstanden, vor allem während der Kälteperioden des sich ständig wandelnden Klimas? Welche gesellschaftlichen Zwänge und Regeln des Miteinander waren für sie bestimmend und wie wirkten sich die politischen Verhältnisse auf ihr tägliches Leben aus? Welchen Einfluss hatten Religionen auf die musikgeschichtliche Entwicklung? Konnte sich die Musik unter den Vorgaben einer herrschenden Religion entwickeln oder nicht und warum spielte ausgerechnet das Christentum unter den Weltreligionen für die Bedeutung der Musik eine so wesentliche Rolle? Warum hat gerade das Christentum der Entwicklung der Musik den Weg bereitet, und das schon seit seinen Anfängen?

Zusammenfassend kann man sagen, dass es aufgrund dieser Überlegungen immer einleuchtender wird, dass die Geschichte der Musik nicht nur eine chronologische Aneinanderreihung von musikalischen Ereignissen sein kann, ohne, sofern es möglich ist, die allgemeine Geschichte und die Erkenntnisse über die genannten Lebensumstände während einer Epoche mit einzubeziehen.

Eine weitere Problematik stellte sich während der Ausarbeitung dieses Buches heraus. Wenn man eine ›Geschichte der Musik‹ zu schreiben versucht, stößt man

immer wieder auf die Schwierigkeit, dass es nicht so einfach ist, alle Strömungen und Entwicklungen in eine zeitliche Folge einzupassen. Bis zur Zeit des Barock kann man eine gewisse synchrone Verzweigung der Einflüsse über Länder hinweg nachvollziehen. Um das zu verdeutlichen, dienen auch die immer wieder eingefügten Karten. Nach 1600 scheint mir jedoch die chronologische Verfahrensweise nicht mehr angemessen, ja sogar störend zu sein, weil sich nun einzelne Musikgattungen herausbildeten, die in ihrer gesamten Entwicklung betrachtet werden müssen. Das gilt für die Oper, die Sinfonie einschließlich der Kammermusik, für Kirchenmusik allgemein, für bestimmte Formstrukturen usw. Deshalb sollen einzelne Kapitel vom chronologischen Ablauf abgekoppelt und für sich betrachtet werden, um so eine Unterbrechung der Betrachtung einer »Gattungsgeschichte« zu vermeiden.

Dieses Buch wendet sich vor allem an die jüngere Generation, an Schüler, Studenten, aber auch an Musiklehrer oder allgemein an Erwachsene, die an historischen Zusammenhängen der europäischen Musikgeschichte interessiert sind. Es erhebt nicht den Anspruch einer lückenlosen umfassenden Musikgeschichte. Vielmehr sollen Meilensteine der allgemeinen europäischen Geschichte mit dem zeitgleichen musikalischen Geschehen dem Leser das Verstehen von musikhistorischen Zusammenhängen bzw. den Zugang zu diesen erleichtern. Die spannende Geschichte musikalischer Entwicklungen wird umso lebendiger sein, wenn dem Leser beim Musizieren, Singen oder Erfahren von Musik klar wird, dass die Geschichte der Musik nur in einer Gesamtschau erschlossen werden kann.

Bei der Begegnung mit musikalischen Epochen und Werken bedeutender Meister werden somit kulturelle und gesellschaftliche Zusammenhänge deutlich, die sich auch in Aufführungstechniken und Hörgewohnheiten widerspiegeln. Die Geschichte der Musik wird folglich zum Prozess der gesellschaftlichen und kulturellen Kommunikation im Rahmen der jeweiligen Epoche.



Musikalisch-kulturelle Kommunikation

Die an verschiedenen Stellen eingefügten Pfeile (➤➤) sollen den Leser dazu anleiten, selbst in ihm zur Verfügung stehenden Quellen oder im Internet weitere Informationen zu sammeln. Außerdem empfiehlt es sich, an bestimmten Stellen des Buches das entsprechende reichhaltige Material von **Tonaufnahmen** im Internet, z. B. über YouTube, Spotify oder andere Quellen anzuhören. Man beachte den Hinweis ► für Hörbeispiele. Oft genügt es, den Komponistennamen oder Stichworte zum Werk in eine Suchmaschine einzugeben, um hochprofessionelle Tonbeispiele zu finden. Ich wünsche viel Spaß beim Lesen und so manche neue Entdeckung.

Lothar Freiburg, 2021

Uns interessiert aber vor allem die bereits weiter oben gestellte Frage, warum es in all den außereuropäischen Kulturen keine so bedeutenden Komponisten wie u. a. Bach, Mozart, Beethoven usw. gibt.

Es empfiehlt sich, einmal die Rolle und Bedeutung der Musik in anderen Religionen zu recherchieren, um eine Antwort auf die Frage zu finden, ob und inwieweit eine bestimmte Religion die Ausübung und Entwicklung von Musik duldet, sie vielleicht sogar förderte oder ob eine Religion aus Glaubensgründen das Singen und Musizieren eventuell gar zu unterdrücken bestrebt war.

Es scheint wohl evident zu sein, dass im Gegensatz zum christlichen Einflussbereich eine der europäischen Musikgeschichte vergleichbare musikgeschichtliche Entwicklung nirgendwo zu erkennen ist. Es wird zwar Musik ausgeübt. Wir denken dabei zum Beispiel an die hochkomplizierten Skalen eines indischen Raga mit all den ausmalenden, emotionalen Ausdrucksintervallen, oder an die kultischen Zwecke chinesischer Musikausübung und an die Rolle, die Konfuzius der Musik zuwies, nämlich kosmische Harmonie durch sittliche Vervollkommnung und Zügelung der Leidenschaften zu erreichen. Wir denken auch an die Musik der javanischen Gamelan-Orchester, die Claude Debussy anlässlich der Weltausstellung in Paris 1889 kennenlernte und in seinen Kompositionsstil einfließen ließ, oder an die Symbolik des japanischen lyrisch-melodramatischen No-Theaters. Aber letztlich wurde die Musik in diesen Kulturen nicht über Jahrhunderte so vielschichtig entwickelt, wie dies im christlich geprägten Europa geschah und wie sich dort persönliche Kompositionsstile unzähliger unsterblicher Komponisten entfalten konnten.

Es liegt doch nahe, sich nach Gründen und Ursachen für die Prädominanz europäischer Musik zu fragen, ebenso nach der Rolle, die das sich ausbreitende Christentum seit der Römerzeit dabei spielte.

Liegt es vielleicht daran, dass man in anderen, nicht christlich geprägten Kulturen gar nicht daran dachte, Musik aufzuschreiben, um sie der Nachwelt zu überliefern, um Geschaffenes zu reproduzieren oder nur einfach zu rezipieren? Oder liegt es vielleicht daran, dass die Möglichkeit des Aufschreibens von Musik, d. h. um viestimmige Musik schriftlich festzuhalten, zu notieren, zu komponieren und den nachfolgenden Generationen zu überliefern, einfach nicht erfunden und vorhanden war, und das Bedürfnis danach überhaupt nicht geweckt wurde? War es und ist es überhaupt gewollt, über die Fertigkeiten des Musizierens hinaus ein musikalisches Ereignis zur **Reproduktion** an die Nachkommen weiterzugeben?

Diese Fragen führen uns zu der folgenden grundsätzlichen Feststellung, dass Musik, aber auch andere Arten künstlerischen Ausdrucks in vielen Kulturen oft durch spontane, kreative Gefühlsäußerungen entstanden sind und entstehen. Das lässt sich vor allem an der Musikausübung afrikanischer Volksstämme beobachten, wo die Kunst des **Improvisierens** eine große Rolle spielt. Wie dies geschieht, wollen wir an einem Beispiel näher betrachten.

2.3 Kleiner Ausflug in afrikanische Kunst



Ein kleiner Ausflug in afrikanische Kunst wird uns dies verdeutlichen. Das Makonde-Plateau in Tansania zwischen den Flüssen Lukuledi und Rovuma – man findet dies auf der Karte angrenzend an Mozambique – ist noch heute schwer zugänglich, und so war der Stamm der Makonde in der Vergangenheit nur wenig durch koloniale Einflüsse betroffen. Schauen wir uns an, wie der Künstler vom Stamme der Makonde seine Gefühle in Holz schnitzt. Dabei kommt es ihm weniger darauf an, ein vollendetes, museumsreifes Kunstwerk für die Nachwelt zu schaffen, was es in der Tat sein wird – der Gedanke an ein Museum ist ihm jedoch völlig fremd – vielmehr ist es der **Entstehungsprozess**, der **Prozess des Werdens**, was für den Künstler von zentraler Bedeutung ist.

Dabei verehrt er die guten Geister und beschwichtigt solche, die Naturkatastrophen, gesundheitliches Unglück und sonstige Unbilden des Lebens täglich heraufbeschwören. In seiner sich immer mehr steigernden Ekstase entstehen Wunderwerke der Kunst. Heutzutage ist sich der Künstler der Großartigkeit seines Schaffens sehr wohl bewusst und dies hat sein Selbstwertgefühl bestärkt. Aber noch vor nicht allzu langer Zeit war für ihn das fertige Kunstwerk selbst nicht von großer Bedeutung. Die Geisterbeschwörung war der Hauptgrund seines spontanen Wirkens. Erst dank moderner elektronischer Kommunikationsmittel und unter dem Einfluss europäischen Denkens sowie aufgrund der Tatsache, dass Werke von Künstlern der Makonde in europäischen Museen stehen, hat sich die Denkweise dieser Menschen verändert.



Beide Abbildungen, die des Schnitzers bei der Arbeit und die der wunderschönen Skulptur hier, konnten mit freundlicher Genehmigung der Familie des Schriftstellers und Forschers Dr. Max Mohl aufgenommen werden, der die Makonde-Stämme häufig besuchte und auch das spannende Buch *›Einmal Afrika und zurück‹* geschrieben hat.

Die Figur ist etwa 30 cm hoch und entstand in den 70er-Jahren des vorigen Jahrhunderts. Man beachte die formale, himmelwärts orientierte Gestaltung, die elementare Emotionen ausdrückt und die die Verbindung zwischen Himmel und Erde darstellt. Es könnte sich um die Skulptur eines Künstlers wie

Ernst Barlach handeln.

Worum geht es hier? Anscheinend hat es lange nicht geregnet und es gibt eine Hungersnot. Die Zahnreihe unten symbolisiert Hunger, die nach oben strebenden Linien deuten auf ein Gebet hin, ein Flehen nach Fruchtbarkeit, symbolisiert durch eine weibliche Brust. Das Gebet oder besser gesagt, das ekstatische Streben nach Erlösung von dieser Hungersnot und um die bösen Geister gnädig zu stimmen ist das, was den Künstler bewegt, nicht das fertige Werk, das dem europäischen Betrachter nur ein Gefühl von Harmonie und Abstraktion vermittelt. Ganz sicher ein bedeutendes Werk afrikanischer Schnitzkunst.

Was hat das mit Musik zu tun? Es ist die Spontaneität des Augenblicks der Entstehung, was dem afrikanischen Künstler wichtig ist.

Untersuchen wir, wie und ob wir diese Spontaneität auch während der Musikausübung bei afrikanischen Stämmen vorfinden. Dabei ist eines bemerkenswert. Das Musizieren in einem afrikanischen Stamm unterscheidet sich grundlegend von europäischen Vorstellungen musikalischen Tuns und Denkens. Niemals käme eine afrikanische Gruppe von Tänzern und Trommlern auf den Gedanken, dass das, was sie gerade tun, aufgeschrieben werden müsste, um es noch einmal genauso zu wiederholen. Geister und Ahnen, die ständig beschworen werden müssen, lassen sich nicht durch Reproduktion eines schon einmal ausgeführten Tanzes als choreographisches und musikalisch/museales Konzept gnädig stimmen. Aber wie wird dann die Ausübung von Musik und Tanz verstanden und wie findet das gemeinschaftliche Erlebnis statt?

Eigentlich gehört in der Stammesgesellschaft Musik zum Tagesablauf wie Essen und Trinken, und schon von klein auf lernt jeder Afrikaner mit Musik umzugehen, wobei es ihm in erster Linie nicht darum geht, Musik zum Zuhören zu produzieren, wie das in Europa der Fall ist, sondern jede musikalische Tätigkeit soll eingebettet sein in einen sozialen Bezug. Das heißt, es muss einen gesellschaftlichen oder rituellen Anlass geben, um Musik zu machen, und den gibt es eben bei jeder täglichen Tätigkeit von früh bis spät, bei jeder Arbeit und bei allen gesellschaftlichen Ereignissen und Ritualen, ob es sich um ein Beschneidungsfest, um eine Hochzeit, ein Begräbnis oder um Fruchtbarkeitsrituale handelt, oder ob es um die Jagd oder um die Ernte geht. Stets ist Tanz, Musik und Gesang untrennbarer Bestandteil des Geschehens.

Instrumente sind dabei Trommeln, Xylophone, Rasseln und Ratschen, lauten- oder gitarrenähnliche Saiteninstrumente, Flöten, Hörner und Trompeten. Alle diese Instrumente werden eingesetzt, um Gefühle umzusetzen und um Neuigkeiten zu erzählen. Dabei sind Klänge und Rhythmen, die als Pattern ständig wiederholt oder aneinandergereiht werden, manchmal sehr kompliziert und für das Ohr eines Europäers nur schwer nachvollziehbar: wenn zum Beispiel Synkopen und Cross-beats die Akzente der Patterns nicht zusammenfallen lassen, sondern die Patterns gegen sich selbst verschoben werden. Bei verschiedenen, gleichzeitig erklingenden Formen eines einzelnen Metrums kommt dann der Hauptakzent des einen Metrums vor oder nach dem

des anderen zu liegen, so dass der Eindruck einer Überkreuzung von Rhythmen hervorgerufen wird.



In ekstatischer Steigerung kommt es dann zu tranceartigen Wirkungen, wenn mitunter vier verschiedene Rhythmen kombiniert werden und so eine äußerst komplexe Polyrhythmik entsteht, die sich auch im Körperausdruck zum Beispiel eines Trommlers widerspiegelt. Die Rhythmik führt dann zu einem fortwährenden Schwebезustand. Mit vitaler Kraft und Leidenschaft wird getanzt, und auch für das aufwachsende Kind bedeutet dies eine lebendige Gemeinschaftserfahrung, mit der es aufwächst und die es wiederum in seine und in die folgende Generation weiterträgt.

Um die hochentwickelten rhythmischen Herausforderungen zu verstehen, wollen wir hier ein kleines Experiment ausprobieren. Wir versuchen einmal mit den Händen einen Vierertakt zu klatschen und mit den Füßen im Dreiertakt zu gehen oder zu tanzen:

Hände: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 usw.

Füße: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 usw.

Die Zählzeiten in Fettdruck sind zu betonen.

Nach wie vielen Takten sind Sie gestolpert? Haben Sie wenigstens drei Takte geschafft? Dann könnten Sie nach einigem Üben vielleicht einer Jazzband beitreten. Denn auch beim Jazz finden sich viele Elemente afrikanischer Musik, vor allem das wichtigste Element, die **Improvisation**.

10.1.8.1 Traditionalisten – Neudeutsche



Eduard Hanslick und Richard Wagner, Schattenbild von Otto Böhler

Und worum ging es zur gleichen Zeit im deutschsprachigen Raum? Hier gab es eine große Auseinandersetzung über den zukünftigen Weg der Musik. **Traditionalisten oder Neudeutsche?** Es war geradezu ein »Krieg«, der sich da während der Epoche der Romantik abspielte. Auf der einen Seite Johannes Brahms, flankiert von einem der gefürchtetsten Kritiker der damaligen Zeit, dem Wiener Eduard Hanslick, beide Protagonisten klassischer traditioneller Formen, und auf der anderen Seite die so genannten Neudeutschen, die *Neue Deutsche Schule* unter der Führung von Franz Liszt, Richard Wagner und Hector Berlioz, die eine neue moderne Form mit innovativen Ideen propagierten. Dieser »Krieg« wurde zu einer gewaltigen Rivalität, die die gesamte Welt der Musikschaftenden und Interpreten wie auch das europäische Musikpublikum in zwei Lager trennen sollte.

Die Auseinandersetzungen konzentrierten sich vor allem auf folgende Fragen, ob Musik beschreibend sein sollte, sozusagen von außermusikalischen Ideen inspiriert, zum Beispiel von Literatur, oder ob sie »**absolute Musik**« sein sollte. Eine andere Debatte, die sich damit verband, war die jeweilige Herangehensweise an die Form. Die Streitfrage war, ob man den klassischen, traditionellen Formen, etwa der Sonatenform folgen sollte, wie es bei Schumann, Mendelssohn und Brahms der Fall war, oder ob Liszts Auffassung legitim sein sollte. Man denke zum Beispiel an Liszts Klaviersonate in h-Moll, ein rhapsodischer Einzelsatz, der zwar Elemente der Sonatenform enthält, aber deren Regeln nicht befolgt.

In Hanslicks beinahe 200 Seiten umfassenden Schrift ›*Vom Musikalisch-Schönen*‹, erschienen im Verlag Breitkopf & Härtel, lesen wir im 3. Kapitel (S. 89):

»Die schädlichsten und verwirrendsten Anschauungen sind aus dem Bestreben hervorgegangen, die Musik als eine Art Sprache aufzufassen; sie weisen uns täglich praktische Folgen auf. So mußte es hauptsächlich Componisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbstständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Princip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür aufs Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagner's Opern findet man in den kleinsten Instrumentalsächelchen oft Unterbrechungen des melodischen Flusses durch abgerissene Cadenzen, recitativische Sätze u. dgl., welche, den Hörer befremdend, sich anstellen, als bedeuteten sie etwas Besonderes, während sie in der That nichts bedeuten, als Unschönheit. Von modernen Compositionen, welche fortwährend den großen Rhythmus durchbrechen, um mysteriöse Zwischensätze oder gehäufte Contraste vorzudrängen, pflegt man zu rühmen: es strebe darin die Musik ihre engen Grenzen durchzubrechen und zur Sprache sich zu erheben. Uns ist ein solches Lob immer sehr zweideutig erschienen. Die Grenzen der Musik sind durchaus nicht eng, aber sehr genau festgesteckt. Die Musik kann sich niemals ›zur Sprache erheben‹, – herablassen müßte man eigentlich von musikalischem Standpunkt sagen, indem die Musik offenbar eine gesteigerte Sprache sein müßte.«

Die Wirkung von Hanslicks oft recht bissigen Aussagen über zeitgenössische Komponisten und deren Werke mussten jene natürlich sehr verletzen, wenn er zum Beispiel 1876 über die ›*Faust-Sinfonie*‹ von Franz Liszt schrieb, man hätte es mit geplagten Akkordfolgen, stolpernden Rhythmen, kläglichen Melodiebrocken und »endlosen Wiederholungen eines Motivs, das schon einmal scheußlich ist« zu tun.

»Schon die ganze Anlage dieser Sinfonie, welche die unaushaltbar lange Schlußnummer des Konzertes bildete, entspringt einem vollständig unmusikalischen Gedankengange. Der erste Satz schildert den Faust, nur den Faust ganz allein. Das Adagio stellte Gretchen vor und das Scherzo Mephistopheles. Die Themen dieses Scherzos, »das stets verneint« bestehen in Verdrehungen und Verspottungen der Themen aus den beiden ersten Sätzen. Den Schluß bildet ein Chor (›*Alles Vergängliche*‹) mit Tenorsolo und Orgelbegleitung – natürlich, das von der Zukunftsmusik erhobene Panier der Neunten Sinfonie, die Irrlehre von der Unzulänglichkeit, der sich zum Gesang durchringenden Instrumentalmusik, darf nicht verlassen werden.

Etwas Hohleres, Armseliges als diese »Faust«-Sinfonie mit allem ihrem zusammengebettelten Pomp und Flitter ist uns noch nicht vorgekommen. Die vollendete Impotenz unternimmt es hier, Goethes »Faust« nachzuschaffen. Fürwahr, »das Unzulängliche, hier wirds Ereignis?«

Insbesondere im ersten Satze sind die krampfhaften Anstrengungen des Komponisten, lauter Großes und Ungewöhnliches hervorzubringen, ohne, daß ihm auch nur das

Geringste einfällt, geradezu komisch. Es ist unmöglich, ernsthaft zu bleiben bei dieser Komposition. ...

Das ganze – aus dem Extrakt der Zukunftsmusik gebraute Konzert dauerte von halb eins bis drei Uhr. Halbtot gelangten wir ins Freie. kaum mehr wissend, was Musik ist. Da spielte zum Glück eine gut gestimmte Drehorgel die ›Schöne Blaue Donau‹ ...⁴²

Diese Debatte wurde durch einen Artikel angeheizt, der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlicht wurde, ironischerweise war das die von Schumann gegründete Zeitschrift. Dieser Artikel begründete und prägte den Ausdruck *Neue Deutsche Schule*, um Liszts und Wagners progressive Ideen zu beschreiben. Brahms und sein Freund, der berühmte Geiger jener Zeit, Joseph Joachim, schrieben sozusagen ein Manifest gegen die Ideen der Neuen Deutschen Schule, in dem sie den Anspruch der Liszt-Anhänger auf die »*Musik der Zukunft*« kritisierten.

Als Traditionalist in der Nachfolge Haydns, Mozarts und Beethovens war der Ruhm von Brahms und sein Einfluss zu Lebzeiten beträchtlich. Die Neue Deutsche Schule jedoch empfand seine Musik als altmodisch, während Brahms deren Musik als opulent und exzessiv bezeichnete. Er fürchtete auch, dass die Neuerungen bezüglich einer erweiterten Tonalität dazu führen könnten, dass die Regeln der Tonalität völlig aufgehoben würden.

10.1.9 Johannes Brahms

Johannes Brahms (1833–1897) sah sich in der Nachfolge Haydns, Mozart, und Beethovens. Darüber hinaus studierte er Werke von Giovanni Gabrieli, Johann Adolph Hasse, Heinrich Schütz, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Händel und vor allem von Johann Sebastian Bach. In der älteren Musik suchte er nach Inspiration für seine Werke. Auch die Kunst des Kontrapunkts sollte für sein Schaffen von Bedeutung sein. Viele Themen in einigen seiner Werke orientieren sich an barocken Quellen, wie auch an Bachs ›*Die Kunst der Fuge*‹, die im fugierten Finale der Cellosonate Nr. 1 oder im Passacaglia-Thema des Finales der Vierten Sinfonie ihre Anwendung fand. Er vermochte es, die komplexeren harmonischen Neuerungen der Romantik mit den klaren formalen und harmonischen Strukturen der Klassik zu verbinden. Programatische sinfonische Orchestermusik (**Programm Musik**), wie wir sie in der ›*Symphonie fantastique*‹ von Berlioz oder bei **Sinfonischen Dichtungen** von Liszt vorfinden, lehnte er grundsätzlich ab und galt deshalb eher als konservativ. In Wirklichkeit waren es jene Kritiker aus dem Lager der Wagnerianer, die Brahms zu einem Epigonen des Klassizismus machen wollten. Seine Ablehnung des Wagner'schen »Futurismus« und seine Reserviertheit gegenüber dem Musiktheater machten Brahms, im

42 Das Zitat wurde dem Buch ›*Philharmonische Begegnungen II: Die Welt der Wiener Philharmoniker als Mosaik*‹ von Clemens Hellsberg entnommen, erschienen 2017 im Braumüller-Verlag, Wien.