Julius-Maximilians-
UNIVERSITÄT
WÜRZBURG

Institut für Musikforschung

Sommersemester 2013

Vorlesung Prof. Dr. Ulrich KONRAD

Musikgeschichte
von der Aufklärung bis zur Gegenwart

2. Teil

Stichworte zur Reflexion von Begriff und Sache der Romantik

Vielsträhnige geistige Entwicklung von Ideen über das Verhältnis von Welt und Kunst im späten 18. und im 19. Jahrhundert, die sich einer klaren „Definition“ oder Festlegung ihrer Inhalte entzieht. Verwirklicht sich primär im Geistigen, im Denken, in der Theorie, in der Weltanschauung – sie ist mehr eine Form utopischen Denkens über Poesie und Kunst als einer Kunstpraxis.

Romantik ist eine ideengeschichtliche Strömung, die von der Literatur ausgeht und die sich im geschriebenen Wort verwirklicht. In dieser Strömung wird der Musik eine herausragende Rolle zugeschrieben = Musik <u>in der</u> (literarischen und philosophischen) Romantik. Von diesem Romantikverständnis freilich nicht unabhängig oder losgelöst, aber doch auf eigenen Voraussetzungen basierend, lässt sich eine musikgeschichtliche Phase im 19. Jahrhundert beobachten, die als romantisch bezeichnet worden ist = Musikalische Romantik, romantische Musik. Musik in der Romantik und Musikalische Romantik unterscheiden sich im Werkrepertoire: Die Musikvorstellung der literarischen Romantik hat nichts mit den Werken der musikalischen Romantiker zu tun, wie umgekehrt die musikalischen Romantiker ihre Musikanschauung nicht an den Werken ausgerichtet haben, die zuvor die Romantik bewegt haben.

Idealtypische Folge von „Romantiken“: 1) die literarische, 2) die philosophische, 3) die bildkünstlerische, 4) die musikalische.

<u>Literarische Romantik</u>

I. Frühromantik 1790–1801

Ludwig Tieck, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Wilhelm und Friedrich Schlegel

Jena, Berlin

II. Hochromantik 1801–1815

Heidelberg, Dresden, Wien

III. Spätromantik 1820–1850 („katholische Romantik“)

Friedrich Schlegel (Wien) / Joseph Görres (München)

Die Literarische Romantik ist ein Parallel- und Konkurrenzphänomen zur Literarischen / Künstlerischen Klassik. Klassik mit ihrem Bezug auf die Klassische Antike unterscheidet sich im Ansatz von der Romantik mit ihrem Bezug auf die christlich-mittelalterliche Kultur.
Literarische Klassik (Goethe, Schiller), Musikalische Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven) und Literarische Romantik sind die im Kunstleben des späteren 18. und früheren 19. Jahrhunderts gleichzeitig nebeneinander stehenden Erscheinungen.

Entdeckung und Idealisierung des Urtümlichen und des Früheren, Idealisierung naturhafter Zustände, zum Beispiel:

– die Rolle des Kindes und der Kindheit;

– die Bedeutung des vermeintlich von der Kunst unberührten Erzählens und Singens im Volk: Märchen (Sammlungen der Brüder Grimm), Volkslieder (Herder: Stimmen der Völker);

– die Rolle engelhafter, reiner Frauengestalten (Genoveva, Oper: Agathe, Elsa)

– die Entdeckung und psychologische Auffassung von Stimmung, Gefühl und Phantasie

– Mittelalterbegeisterung;

H. Heine, Die Romantische Schule (1835): „Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte.“

– mit der Mittelalterbegeisterung einhergehend: „Attraktion des Katholischen“ – das ersehnte Goldene Zeitalter war ein christliches, vorreformatorisch-katholisches

Musik nimmt in den ästhetischen Reflexionen der Romantiker eine herausragende Stellung ein:

1. als emotionale Wirkungsmacht – die Klänge der Musik und die Harmonie überwinden die zeitlichen Grenzen des Buches und die räumlichen Grenzen des Bildes. Das Bild hält den Augenblick im Raum fest, das Buch beschreibt, aber es fehlt im die lebendige Handlung: Die Musik kennt weder Bindung an den Augenblick, sie ist nicht räumlich, und sie kann nicht beschreiben: sie ist, so die Romantiker, die wahre Sprache der Seele. Gleichwohl kommt der Sprache in Beziehung auf Musik eine wichtige Funktion zu: Sie kann Musik beschreiben, und mit diesen Beschreibungen von Musik kann sich der Künstler in nie gehörte und unerhöhte Bereiche vortasten, ist unabhängig von konkreter Musik und ihrer Aufführung. Romantische Musikästhetik ist daher auch keine Theorie der Wahrnehmung, sondern eine Metaphysik der Kunst. Der solcherart „romantische Musiker“ ist als Theoretiker dem Tonkünstler immer voraus, da er nicht an die Praxis und Tradition der Komposition gebunden ist.

2. Im Zentrum der romantischen Musikästhetik steht die Instrumentalmusik, vor allem die Symphonie. Entscheidend für die Musik als Sprache der Seele ist ihre Lösung von allem Nichtmusikalischen wie Sprache, Programm oder Sujet. Die von allem Außermusikalischem gelöste Musik heißt „absolute Musik“ (lat. „absolvere“). Dieser Gedanke wird in der literarischen Romantik immer wieder formuliert; eine konzentrierte Darstellung findet er in einer Rezension der Fünften Symphonie Beethovens durch E.T.A. Hoffmann, erschienen 1810.

Sinfonie* […] *composée* […] *par Louis van Beethoven,* […] *œuvre 67, No. 5 des Sinfonies
Rezension von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, in: AmZ 12 (1810/11), No. 40, 4. Juli, Sp. 630–642, No. 41, 11. Juli, Sp. 652–659

[…]

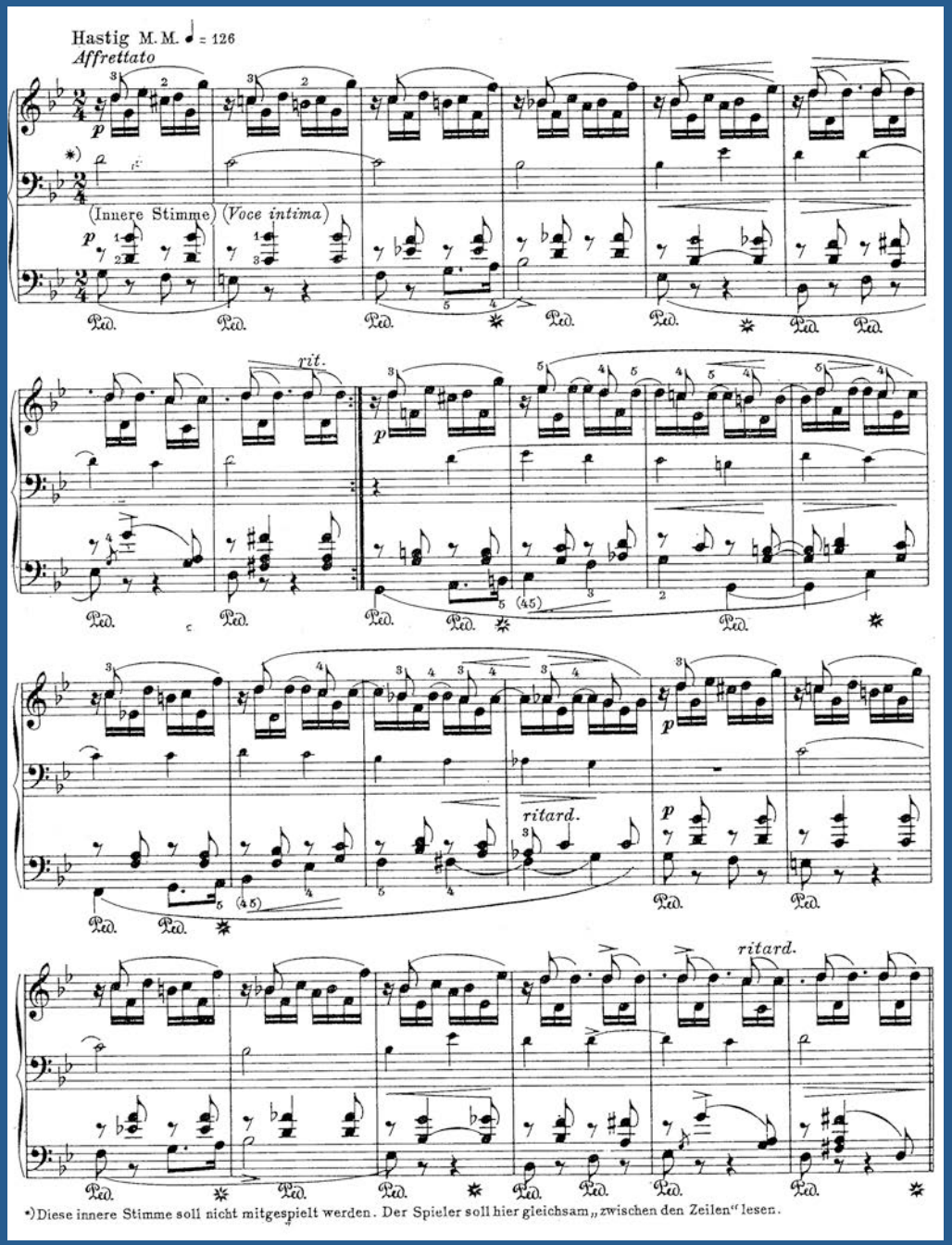
„Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste – fast möchte man sagen: allein *rein* romantisch."

[…]

„Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben."

[…]

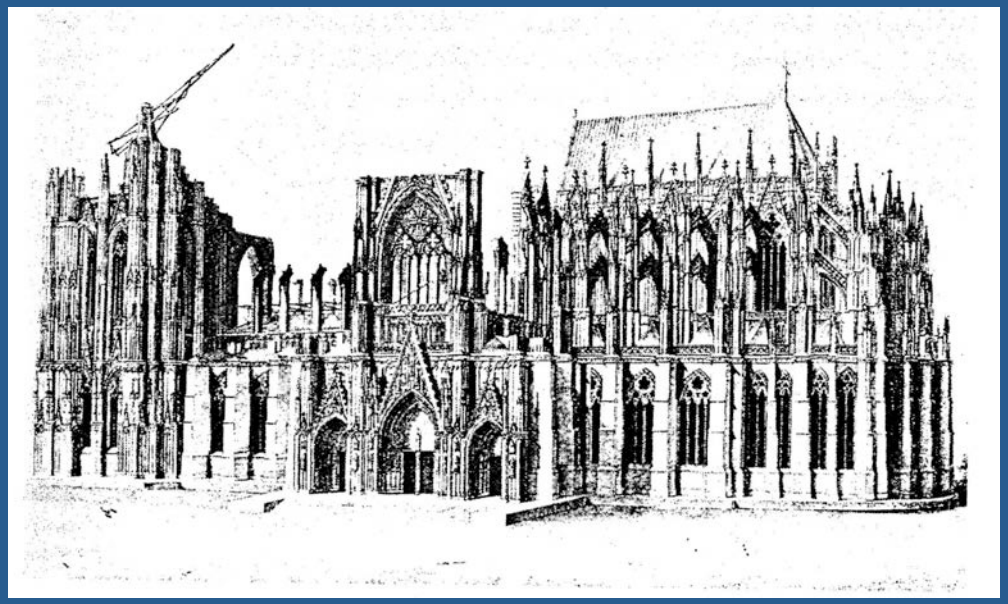
„in dem tiefern, innigeren Erkennen des eigentümlichen Wesens der Musik liegt es, daß geniale Komponisten die Instrumentalmusik zu der jetzigen Höhe erhoben. Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumentalmusik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innerstes Wesen ist – Beethoven. Die Instrumentalkompositionen aller drei Meister atmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigentümlichen Wesens der Kunst liegt."



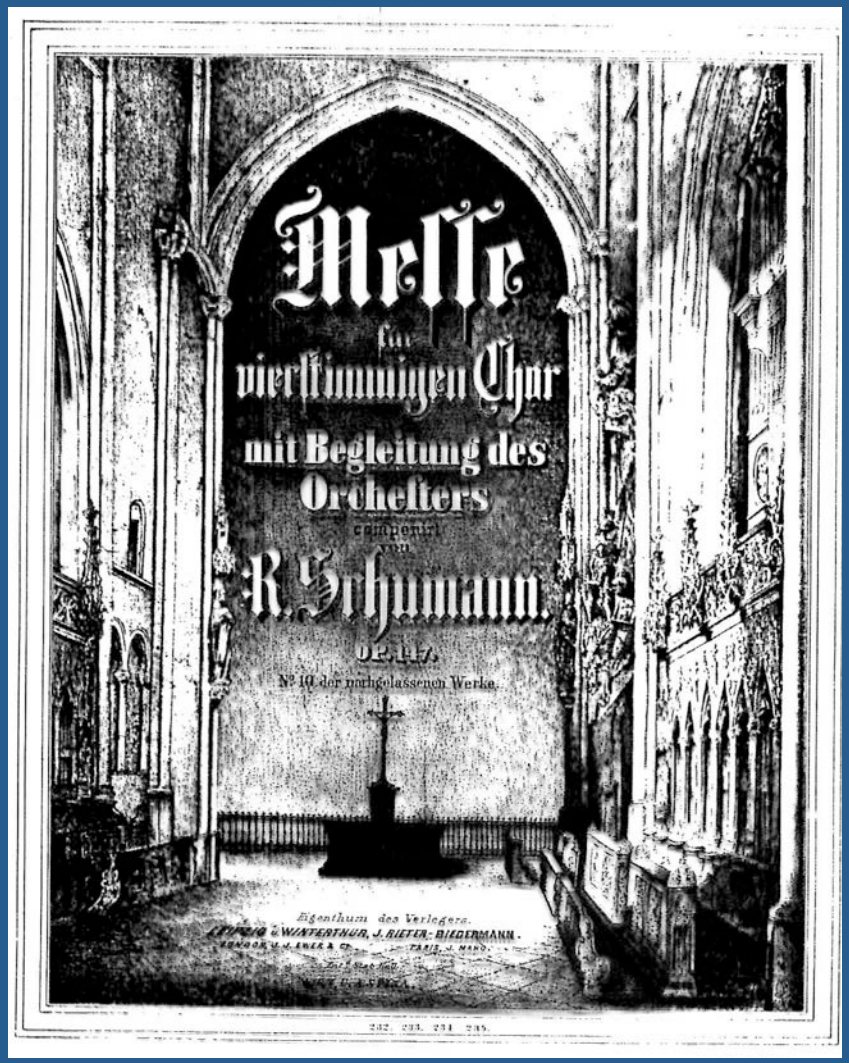
Robert Schumann, *Humoreske* op. 20 (1838)

Friedrich Schlegel:
„Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet."

Joseph von Eichendorff:
„Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort

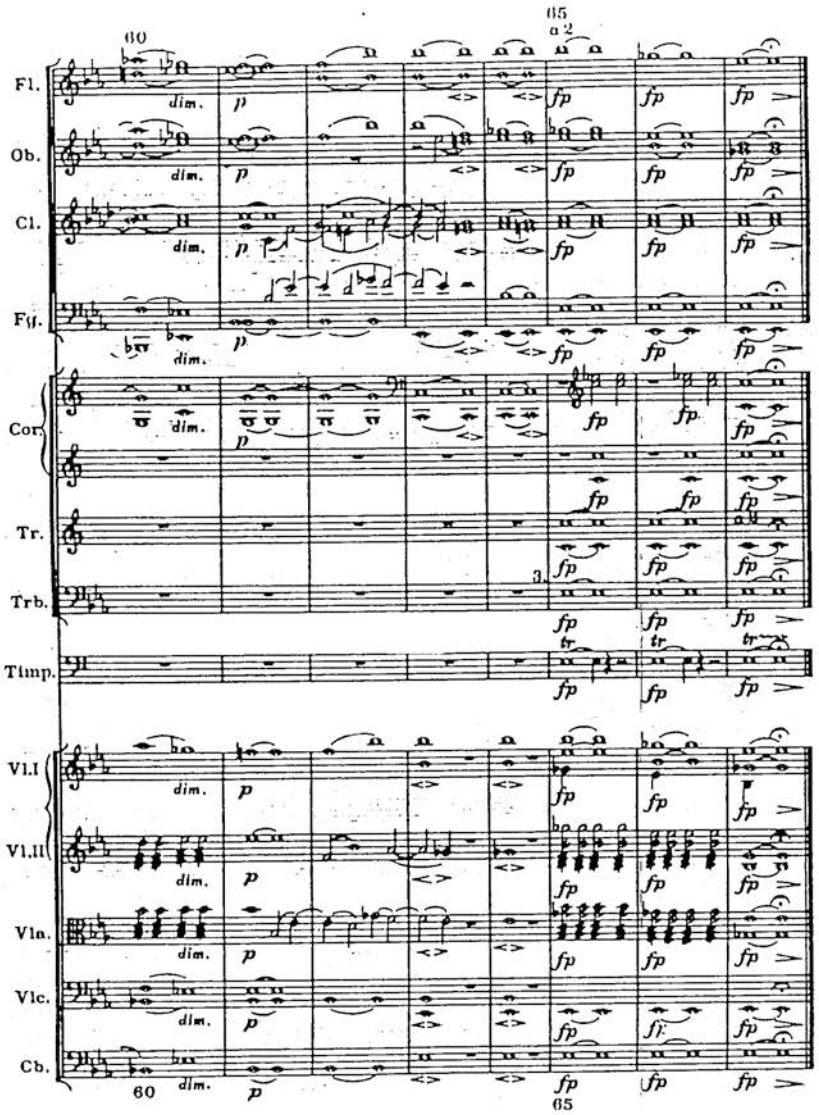


Dombauvereins-Gedenkblatt 1851
Nach E. Fr. Zwirner

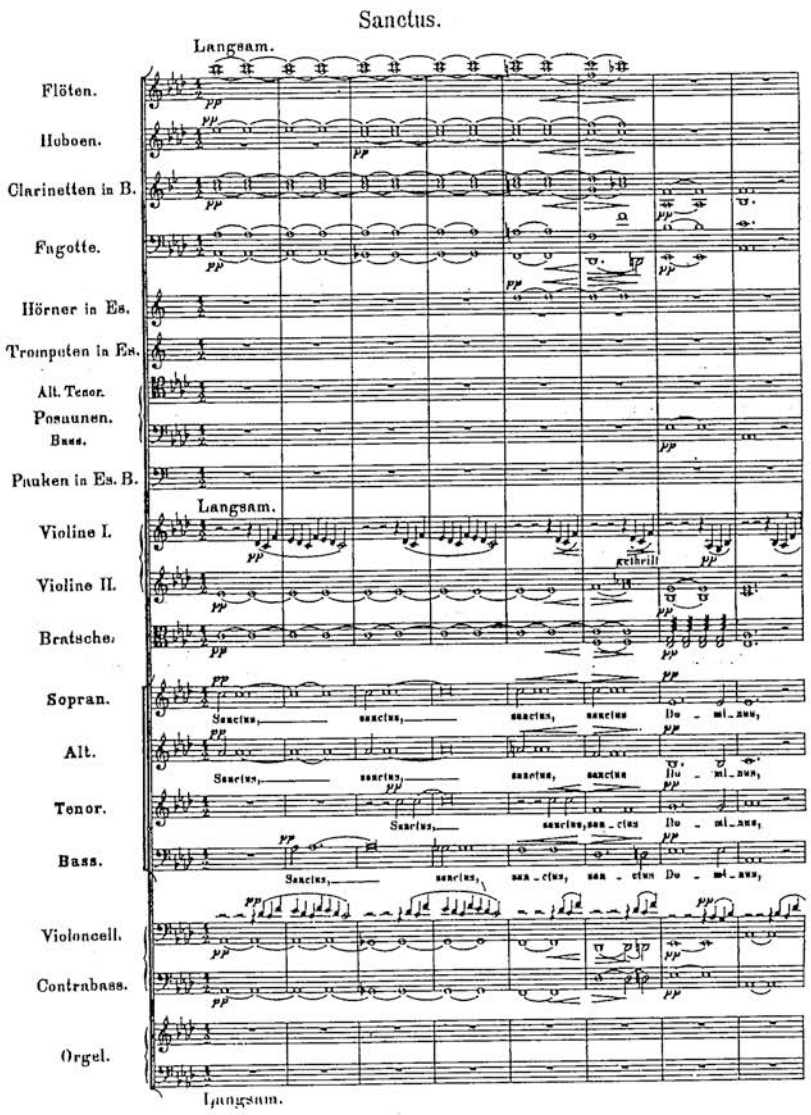


Robert Schumann, *Messe* op. 147
Titelblatt des Erstdrucks

a) Robert Schumann, 3. Symphonie op. 97. Vierter Satz *(Feierlich)*, T. 60-67 (Schluß).



b) Robert Schumann, Messe op. 147, Sanctus, T. 1-8.



V. 1800 bis 1814

Zeit des Umbruchs und der Neubestimmung im Europa der Eroberungs- und Befreiungskriege: Beethoven und Rossini (Symphonik, Kammermusik, Oper).

VI. 1814 bis 1830

Konsolidierung des Musiklebens. Spätwerk Beethovens und Ende der Opernepoche Rossinis. Komponieren „neben“ Beethoven (Fr. Schubert). Deutsche Oper (C. M. von Weber).

VII. 1830 bis 1850

***Romantik* und *Phantastik* (R. Schumann, H. Berlioz). *Virtuosität* und *dichterische Symphonik* (N. Paganini, Fr. Liszt). *Klassizismus* (F. Mendelssohn). Palestrina-Renaissance.**

VIII. 1850 bis 1875

Das *Musikdrama* und die Oper (R. Wagner, G. Verdi). *Absolute Musik* (Joh. Brahms; Kammermusik). *Neudeutsche* versus *Akademiker.*

IX. 1875 bis 1890

Das „zweite Zeitalter der Symphonie“ (Brahms, A. Bruckner, A. Dvořák, P. Tschaikowski). Bürgerliche Repräsentanz (oratorische Musik). Oper neben und nach Wagner.

X. 1890 bis 1920

Fin de siècle: Ausdrucks- und Bekenntnismusik, *Impressionismus* (R. Strauss, G. Mahler, Cl. Debussy). *Moderne*: Anti-Romantik und *Atonalität* (A. Schönberg, I. Stravinsky, P. Hindemith). Beginn des „Kunstwerks im Zeitalters seiner technischen Reproduzierbarkeit“: Schallaufzeichnung, Rundfunk.

Stichworte zur Geschichte der Sinfonie/Symphonie im 19. Jahrhundert

1. Überragende Gattung in der (deutschen) Musik
   a) Rolle der Instrumentalmusik: „reinste“ und freieste“ der Künste
   b) das „Unaussprechliche“ (Musik als „Sprache des Unaussprechlichen“)
   c) das „rein Poetische“ (keine konkreten, sich in der Wirklichkeit vollziehenden Geschichten)

      Ablehnung des „Prosaischen“ und „Pittoresken“ (= Programm-Sinfonien); Forderung nach „Charakter“ („Werkidee“, „poetische Idee“), darin Grenzgang zwischen „Unaussprechlichkeit“ und „Bestimmtheit“ (Beethoven *Pastorale*: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“): kompositorischer Charakter ≠ sprachliche Unbestimmtheit

         Romantisches Probleme mit der Einbeziehung des Wortes (Beethovens *Neunte*) und dem Literarisch-Programmatischen

   d) „reine Instrumentalmusik“ = die „romantischste“ aller Künste
   e) Sinfonie als Produkt der „Heroen der Tonkunst“ Haydn, Mozart, Beethoven u.a. (≠ italienische und französische Oper)
   f) Ästhetischer Anspruch der Gattung wird abgeleitet aus der Individualität der neun Sinfonien Beethovens

2. „Größe“ der Gattung

   a) Herrschaft des Ensembles: Orchester

      „große Versammlung, wo jeder redet“ ≠ rein Subjektive (Sonate, Quartett)

   b) Ausgedehnte Form

      vergleichbar mit großen literarischen Formen (Roman, Drama), auch „Tonnovelle“
      Satzstruktur: vielfältig; dicht in den motivisch-thematischen Beziehungen; Mannigfaltigkeit der Mittel und Einheit des Werkganzen
      Viersätzigkeit: Eröffnung – Gesang – Tanz – Schluss = Ineinander von Funktion und Kategorien des Musikalischen
      Finale Anlage

   c) Soziales Phänomen: Öffentliche Gattung – Massenhafte Zuhörerschaft

      Konzert, Konzertsaal
      Entwicklung der örtlichen und überörtlichen Presse (Korrespondentennetz; Förderung der romantischen Idee, Patriotismus)

Phasen der Sinfoniegeschichte im 19. Jahrhundert

1800–1824 Sinfonisches Schaffen Ludwig van Beethovens

op. 21 (1799/1800), op. 36 (1801/02), op. 55 „Eroica“ (1803/04), op. 60 (1806), op. 67 (1804–08), op. 68 „Pastorale“ (1807/08), op. 92 (1811/12), op. 93 (1811/12), op. 125 (1822–1824)

1820–1850 Sinfonie „nach“ Beethoven

Franz Schubert: Sinfonie 1–6 (1813–1818); 7. „Unvollendete“ (1822), 8. „Große C-Dur“ (1825)
Felix Mendelssohn Bartholdy 1. (1824), 5. „Reformation“ (1832), 4. „Italienische“ (1833), 2. Lobgesang“ (1840), 3. „Schottische“ (1841/42)
Robert Schumann 1. „Frühling“ (1841), 4. (1841/1851), 2. (1845/46), 3. „Rheinische“ (1850)

1830 ff. Dramatische „Programmsinfonie“

Hector Berlioz „Symphonie fantastique“ op. 14 (1830), Harold en Italie (1834)

1850–1870 „Krise der Sinfonie“

1850 ff. „Sinfonische Dichtung“

Franz Liszt, 1850ff. u.a. *Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo), Les Préludes (nach Lamartine), Mazeppa (nach V. Hugo), Hunnenschlacht (nach einem Gemälde von W. Kaulbach), Orpheus, Tasso, Lamento e Trionfo, Prometheus, Festklänge, Hungaria*
Richard Strauss, 1888ff. *Macbeth, Don Juan, Tod und Verklärung, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Also sprach Zarathustra, Don Quixote, Ein Heldenleben, Symphonia domestica, Eine Alpensinfonie*

1870ff. Das „zweite Zeitalter“ der Sinfonie

Johannes Brahms, 4 Sinfonien: op. 68 (1862–1876), op. 73 (1877), op. 90 (1883), 98 (1885)
Anton Bruckner, 9 Sinfonien: 1. (1866, 1877, 1890/91), „Nullte“ [= Annullierte] (1869) 2. (1872, 1877), 3. (1873, 1877, 1889), 4. („Romantische“, 1874, 1878, 1880, 1889), 5. (1878), 6. (1881), 7. (1883), 8. (1887, 1890), 9. (1887–1896, unvollendet)
Antonìn Dvořák, 9 Sinfonien: 1. „Die Glocken von Zlonice“ (1865), 2. (1865), 3 (1873), 4(1874), 5 (1875), 6 (1880), 7 (1885), 8. (1889), 9. „Aus der neuen Welt“ (1893)
Peter Tschaikowski, 6 Sinfonien: 1. „Winterträume“ (1866), 2. „Kleinrussische“ (1872), 3. „Polnische“ (1875), 4. „Fatum“ (1877), 5. (1888), 6. „Pathétique“ (1893)

1886ff. Französische Symphonie

César Franck (1886-1888), Camille Saint-Saëns „Orgelsinfonie“ (1886), Eduard Lalo (1886)

Phasen der Sinfoniegeschichte im 19. Jahrhundert

1800–1824 Sinfonisches Schaffen Ludwig van Beethovens

op. 21 (1799/1800), op. 36 (1801/02), op. 55 „Eroica“ (1803/04), op. 60 (1806), op. 67 (1804–08), op. 68 „Pastorale“ (1807/08), op. 92 (1811/12), op. 93 (1811/12), op. 125 (1822–1824)

1820–1850 Sinfonie „nach“ Beethoven

Franz Schubert: Sinfonie 1–6 (1813–1818); 7. „Unvollendete“ (1822), 8. „Große C-Dur“ (1825)
Felix Mendelssohn Bartholdy 1. (1824), 5. „Reformation“ (1832), 4. „Italienische“ (1833), 2. Lobgesang“ (1840), 3. „Schottische“ (1841/42)
Robert Schumann 1. „Frühling“ (1841), 4. (1841/1851), 2. (1845/46), 3. „Rheinische“ (1850)

1830 ff. Dramatische „Programmsinfonie“

Hector Berlioz „Symphonie fantastique“ op. 14 (1830), Harold en Italie (1834)

1850–1870 „Krise der Sinfonie“

1850 ff. „Sinfonische Dichtung“

Franz Liszt, 1850ff. u.a. *Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo), Les Préludes (nach Lamartine), Mazeppa (nach V. Hugo), Hunnenschlacht (nach einem Gemälde von W. Kaulbach), Orpheus, Tasso, Lamento e Trionfo, Prometheus, Festklänge, Hungaria*
Richard Strauss, 1888ff. *Macbeth, Don Juan, Tod und Verklärung, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Also sprach Zarathustra, Don Quixote, Ein Heldenleben, Symphonia domestica, Eine Alpensinfonie*

1870ff. Das „zweite Zeitalter“ der Sinfonie

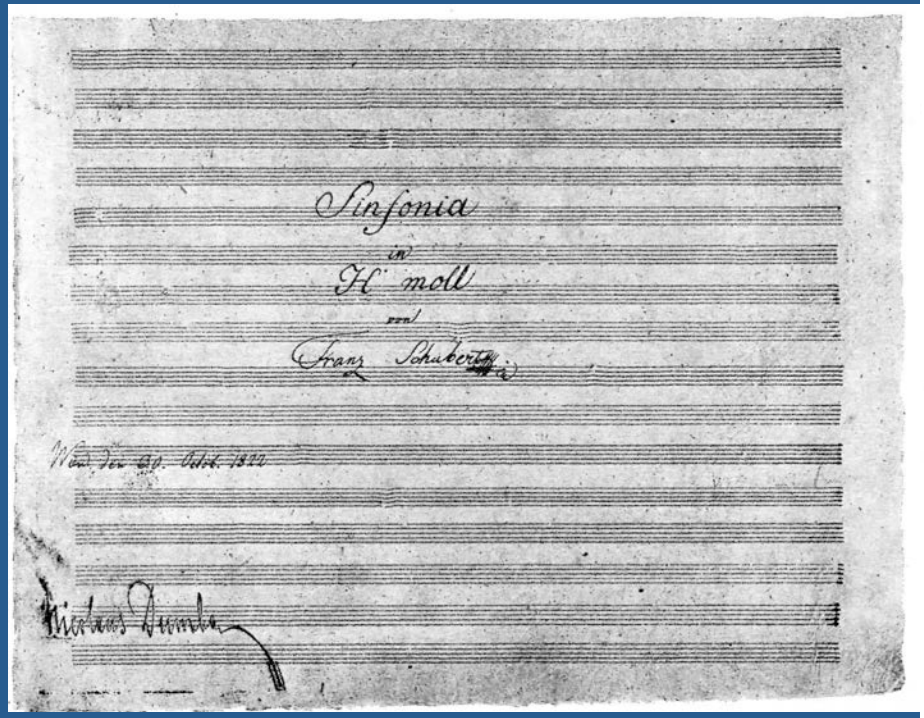
Johannes Brahms, 4 Sinfonien: op. 68 (1862–1876), op. 73 (1877), op. 90 (1883), 98 (1885)
Anton Bruckner, 9 Sinfonien: 1. (1866, 1877, 1890/91), „Nullte“ [= Annullierte] (1869) 2. (1872, 1877), 3. (1873, 1877, 1889), 4. („Romantische“, 1874, 1878, 1880, 1889), 5. (1878), 6. (1881), 7. (1883), 8. (1887, 1890), 9. (1887–1896, unvollendet)
Antonìn Dvořák, 9 Sinfonien: 1. „Die Glocken von Zlonice“ (1865), 2. (1865), 3 (1873), 4(1874), 5 (1875), 6 (1880), 7 (1885), 8. (1889), 9. „Aus der neuen Welt“ (1893)
Peter Tschaikowski, 6 Sinfonien: 1. „Winterträume“ (1866), 2. „Kleinrussische“ (1872), 3. „Polnische“ (1875), 4. „Fatum“ (1877), 5. (1888), 6. „Pathétique“ (1893)

1886ff. Französische Symphonie

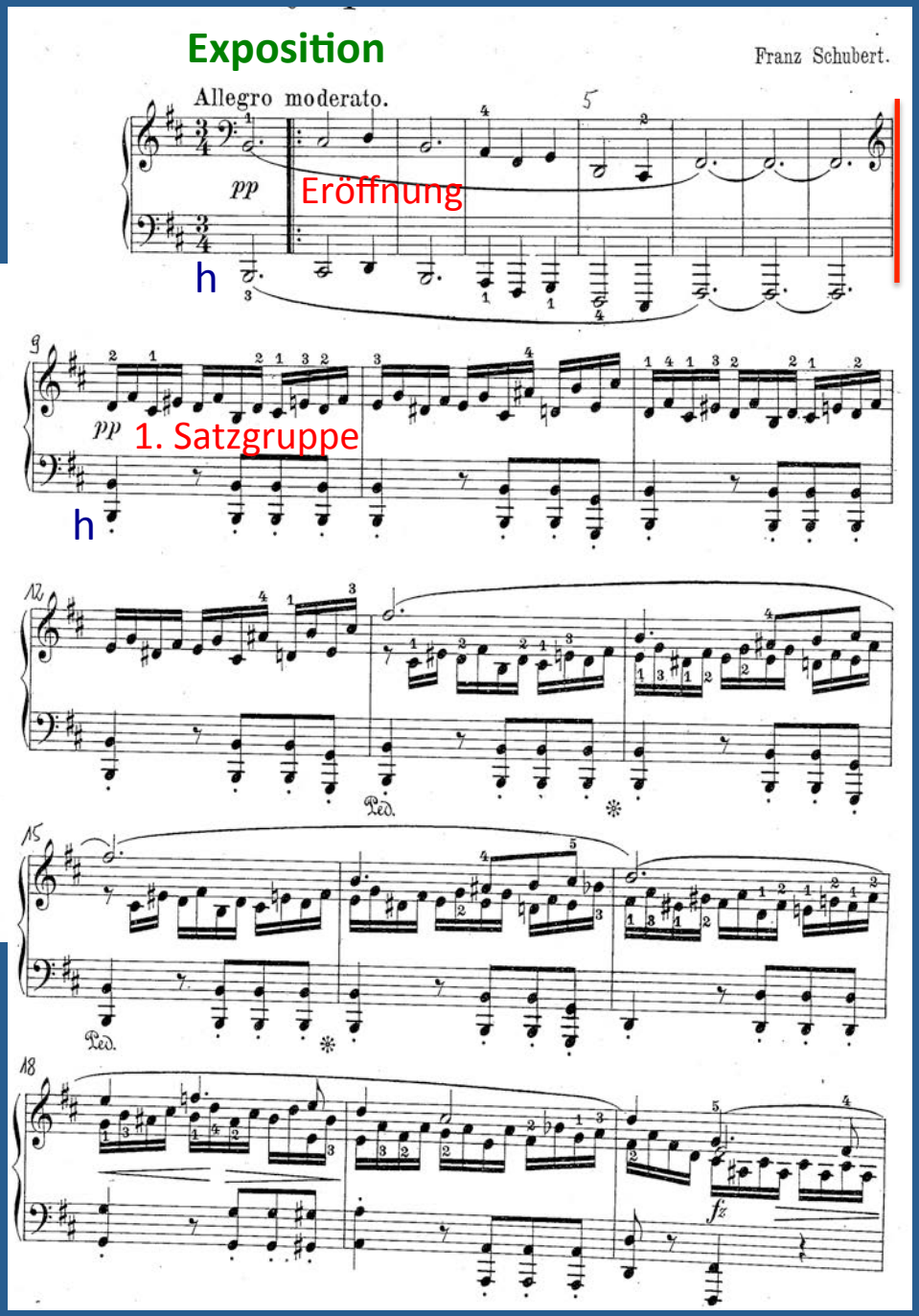
César Franck (1886-1888), Camille Saint-Saëns „Orgelsinfonie“ (1886), Eduard Lalo (1886)

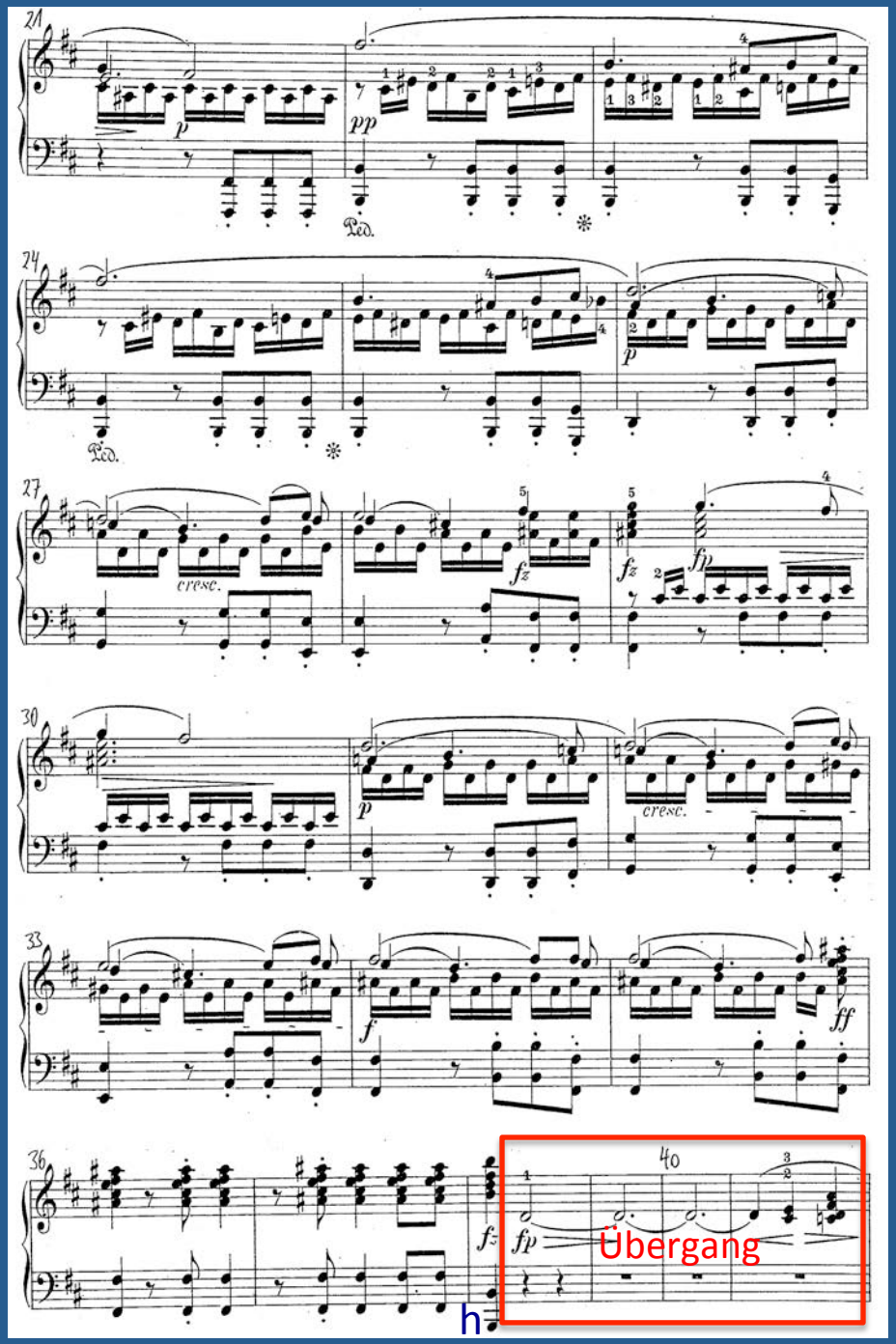
Franz Schubert, Sinfonie Nr. 7 h-Moll „Unvollendete“ D 759 (1822), 1. Satz

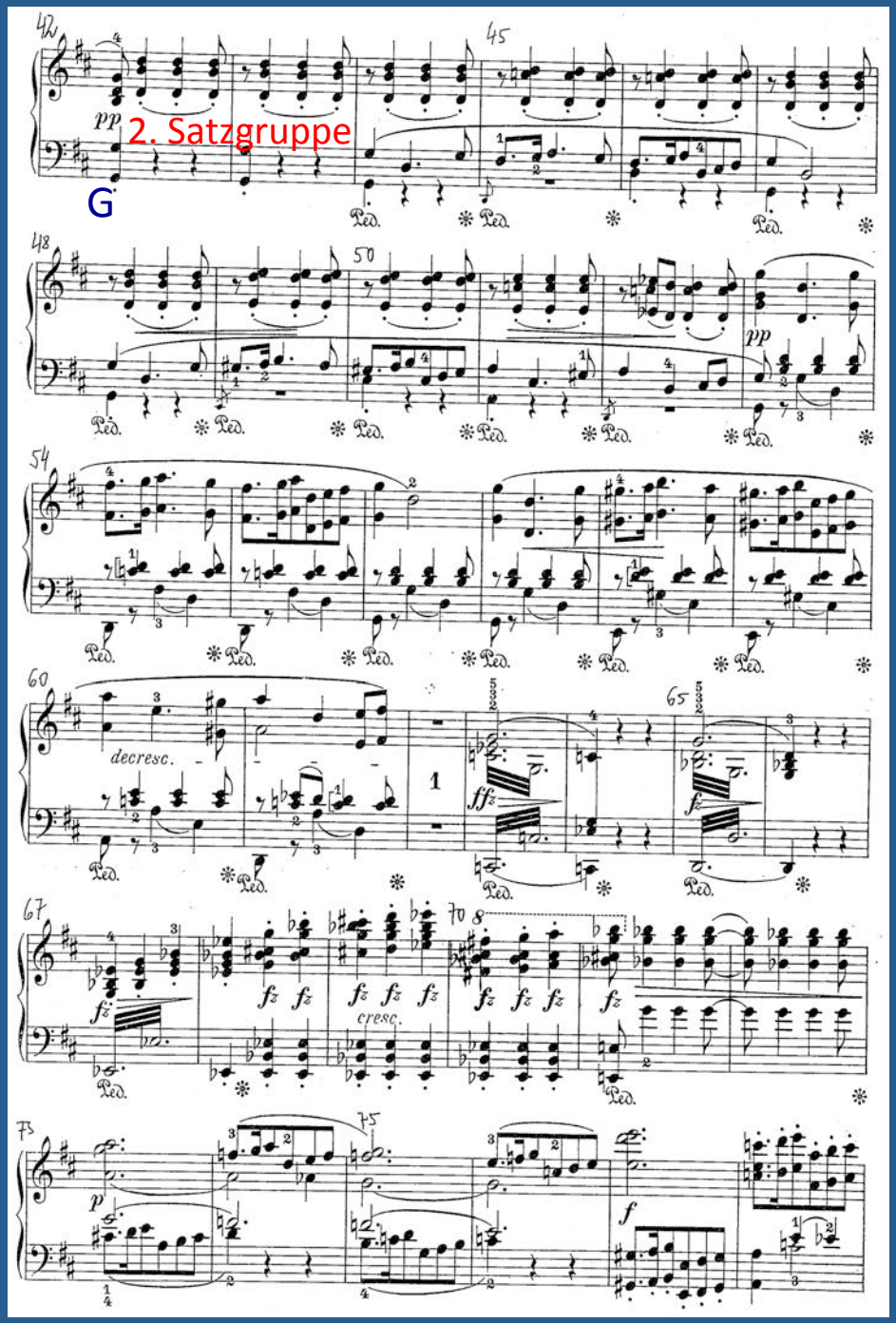
Großform	Takte	Formabschnitte	Tonart
Exposition	1-109		
	1 – 8	Eröffnung	h
	9 – 38	1. Satzgruppe	h
	38 – 42	Übergang	h – G
	42 – 104	2. Satzgruppe	G
	104 – 114	Überleitung	h – e
Durchführung	114 – 218		
	114 – 121	1. Variante der Eröffnung	e
	122 – 169	1. Phase der Durchführung	e/a – e
	170 – 176	Zentrum der Durchführung	
		2. Variante der Eröffnung	e
	176 – 218	2. Phase der Durchführung	e – h
Reprise	218 – 328		
	218 – 252	1. Satzgruppe	h – fis
	252 – 256	Übergang	fis – D
	256 – 322	2. Satzgruppe	D – H
	322 – 328	Überleitung	H – h
Coda	328 – 368		
	328 – 336	3. Variante der Eröffnung	h
	336 – 368	Epilog	h

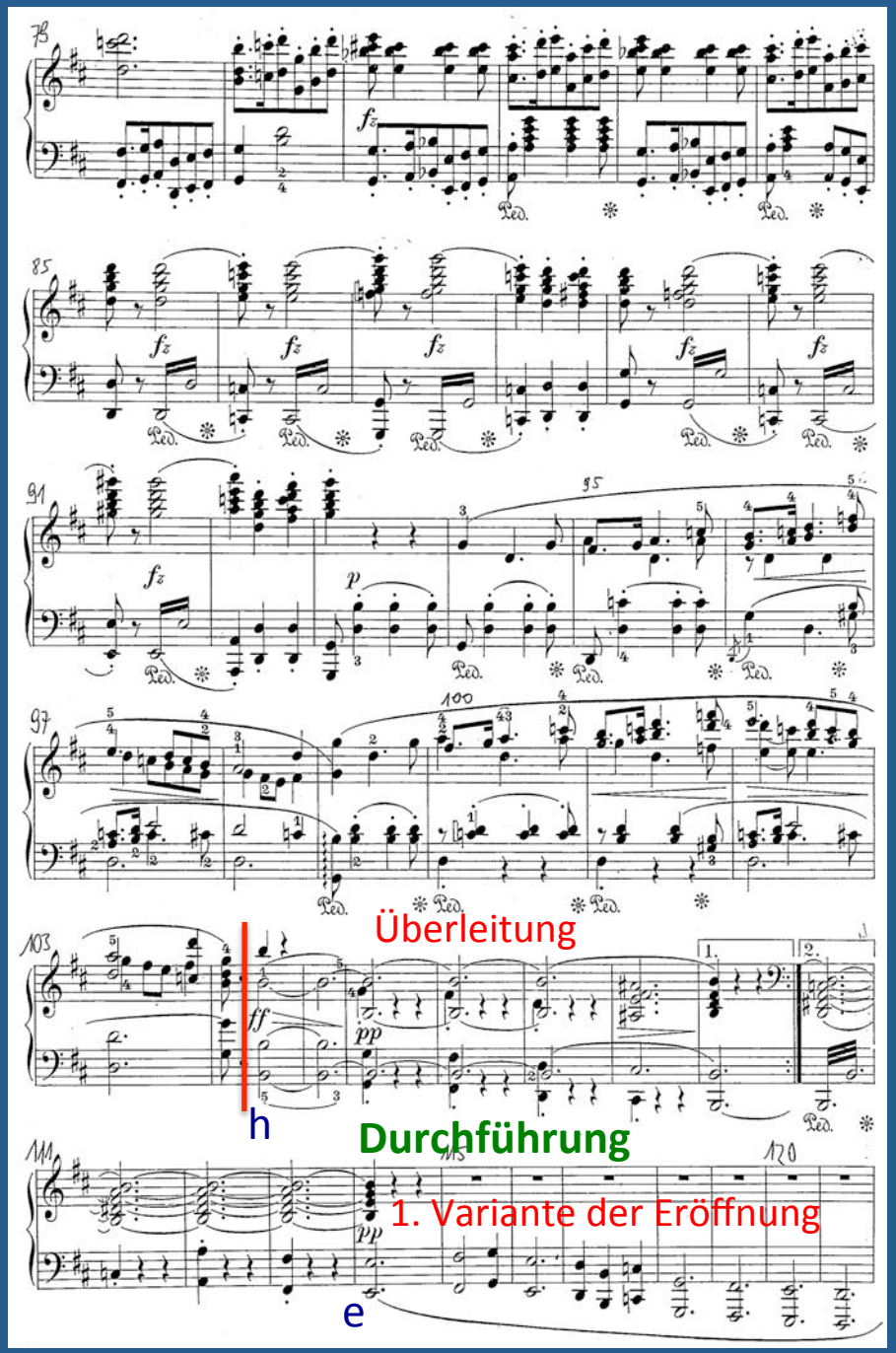


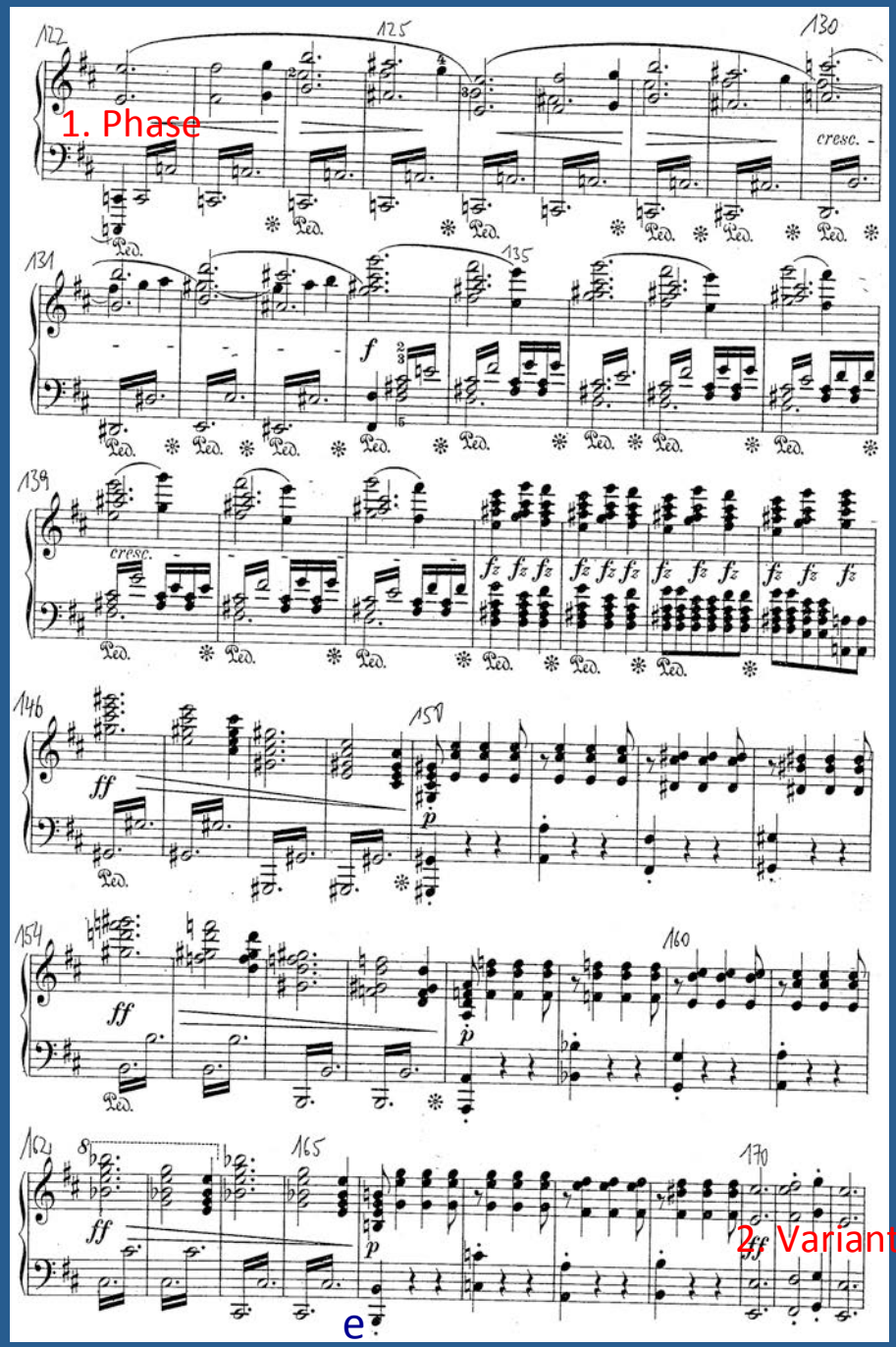
Titelblatt der autographen Partitur
Wien, Gesellschaft der Musikfreunde




Übergang
h


2. Satzgruppe
G


Überleitung
h
Durchführung
1. Variante der Eröffnung
e


1. Phase
2. Variante
e

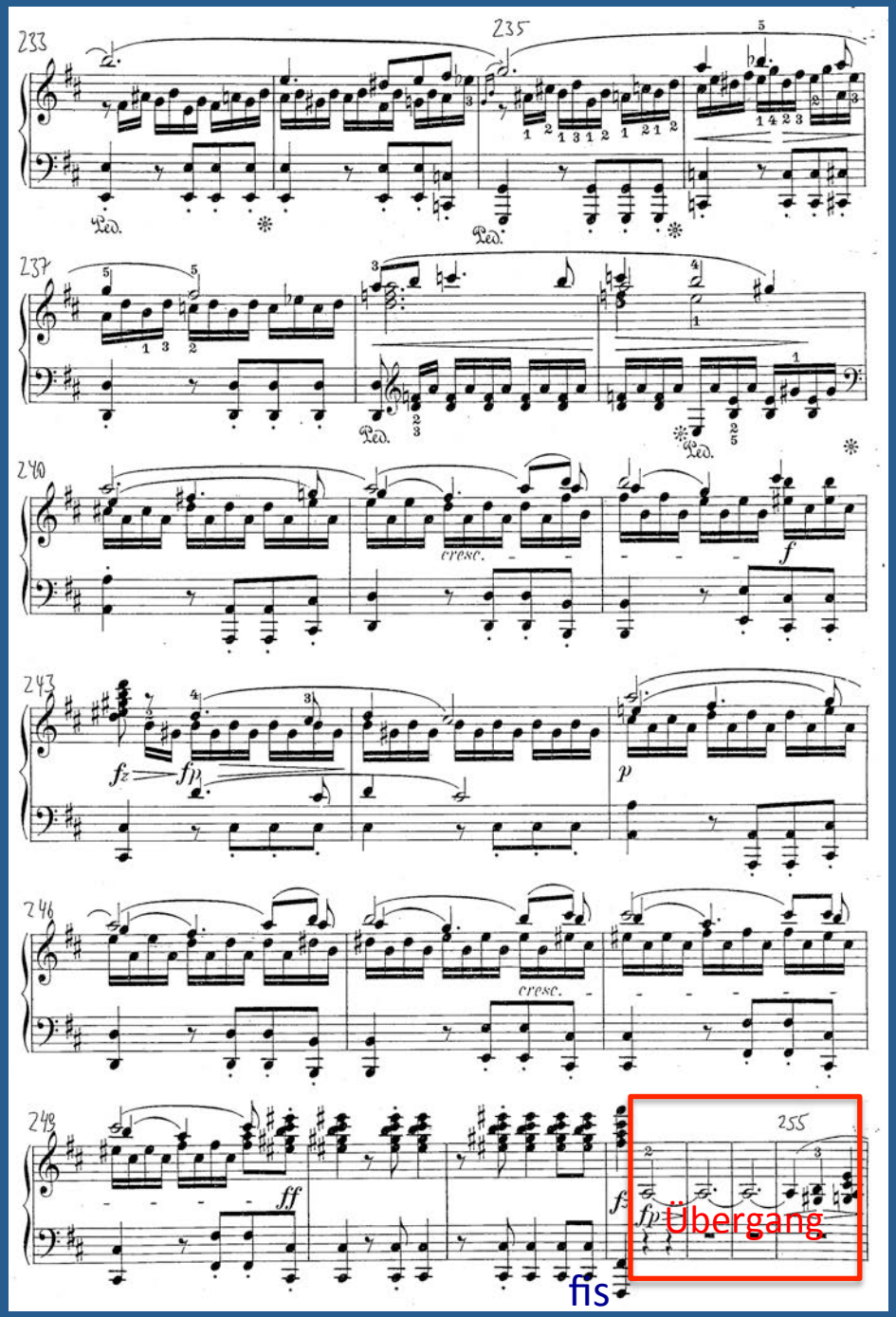
der Eröffnung 2. Phase der Durchführung

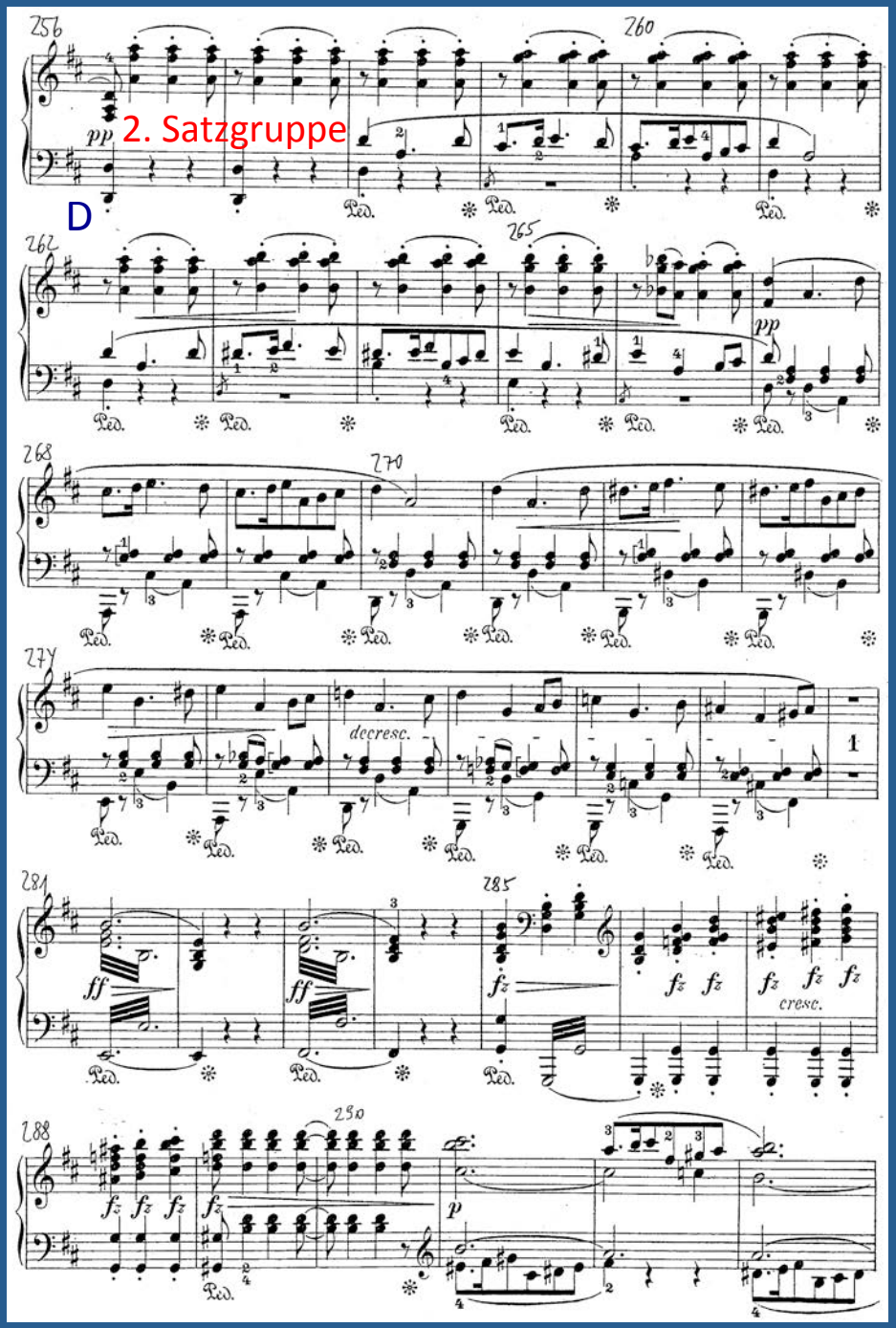
e

Reprise

1 Satzgruppe

h


233
235
237
240
cresc.
f
243
fz
fp
p
246
cresc.
248
ff
255
fp
Übergang
fis


256
260
pp
2. Satzgruppe
D
262
265
pp
268
270
274
decresc.
1
281
285
ff
ff
fz
fz
fz
fz
fz
cresc.
288
290
fz
fz
fz
fz
p

Epilog

Überleitung

H

3. Variante der Eröffnung

h

Situation der europäischen Oper im 19. Jahrhundert

I. Italien

1. 1813–1830 „Ära“ Gioacchino Rossini
2. 1830–1850 Oper nach Rossini: „Romantische Gesangsoper“ (Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti)
3. 1842-1893 „ Ära“ Giuseppe Verdi
4. 1890–1915 Verismo (Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo)

II. Frankreich

1. 1790–1814 Oper der Revolutionszeit und der Ära Napoleon: tragédie lyrique, Schreckens- und Rettungsoper, Heroische Oper (Gaspare Spontini, Luigi Cherubini, Étienne-Nicolas Méhul)
2. 1814–1850 Opéra comique (François-Adrien Boieldieu, Daniel-François-Esprit Auber, Adolphe Adam)
3. 1830–1865 Grand opéra (Giacomo Meyerbeer, Jacques-Fromental Halévy, Hector Berlioz)
4. 1850–1885 Opéra bouffe (Jacques Ofenbach), Drame lyrique (Ambroise Thomas, Charles Gounod, Jules Massenet) , Georges Bizet

III. Deutschland

1. 1810er Jahre Rezeption italienischer und französischer Formen, Singspiel (L. van Beethoven, Franz Schubert)
2. 1816–1850 Deutsche romantische Oper (E.T.A. Hoffmann, Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner, Richard Wagner)
3. 1830–1850 Deutsche (komische) Spieloper (Albert Lortzing, Otto Nicolai, Friedrich von Flotow)
4. 1850–1883 „Musikalisches Drama“ Richard Wagners
5. 1890er Jahre ff. Oper „nach Wagner“: Monumentaloper, Märchenoper (Engelbert Humperdinck), Heitere Oper (Hugo Wolf, Ermanno Wolf-Ferrari), Verismo (Eugen d‘Albert), Volksoper (Wilhelm Kienzl)

Richard Wagner (1813–1883)

„Opern“: *Die Feen* (1833/34), *Das Liebesverbot* (1836), Rienzi (1840) – *Der Fliegende Holländer* (1843), Tannhäuser (1845), Lohengrin (1848)

„Dramen“: *Der Ring des Nibelungen*, Vorabend *Das Rheingold*, 1. Tag *Die Walküre*, 2. Tag *Siegfried*, 3. Tag *Götterdämmerung* (1853–1874)
Tristan und Isolde (1859) • *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) • *Parsifal* (1882)

Musiktheoretische Hauptwerke:
Die Kunst und die Revolution (1849) • *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) • *Oper und Drama* (1851)

- Ausgangspunkt für die Bestimmung des „(Musik-)Dramas“ ist die Feststellung, dass „der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper darin bestand, daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war“ (*Oper und Drama*, 1. Teil)

- Ziel des (musikalischen) Dramas als „Gesamtkunstwerk“:

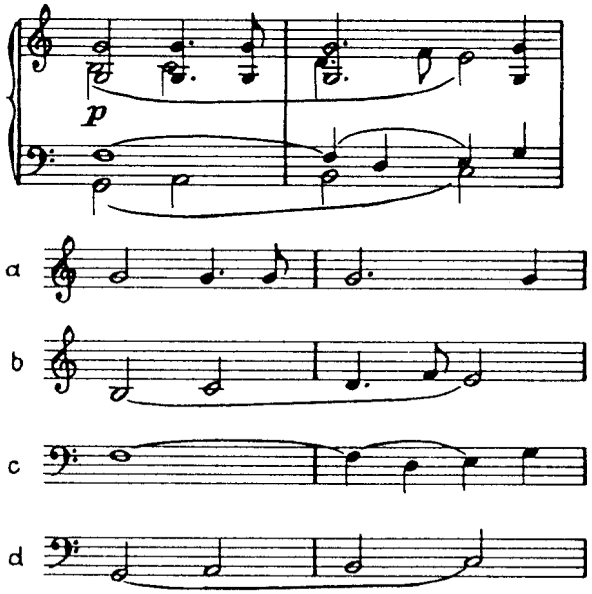
„Das große Gesammtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesammtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.“ (*Das Kunstwerk der Zukunft*, Kapitel 5)

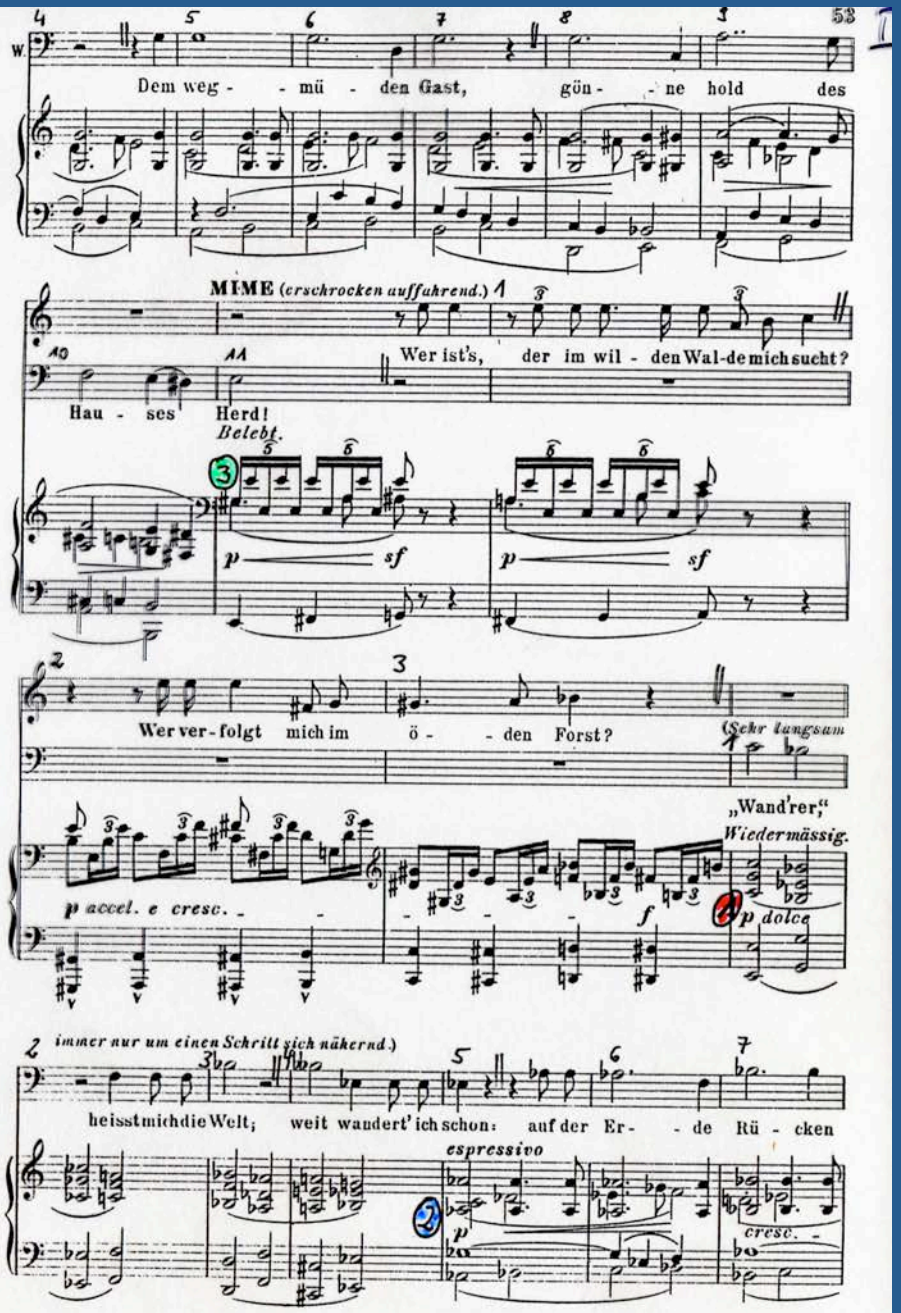
- Bedeutung des Künstlers und seines Werks für die Gesellschaft:

„Wo nun der Staatsmann verzweifelt, der Politiker die Hände sinken lässt, der Sozialist mit fruchtlosen Systemen sich plagt, ja selbst der Philosoph nur noch deuten, aber nicht vorausverkünden kann [...], da ist es der Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren – dem Menschen – verlangt. Der Künstler vermag es, eine noch ungestaltete Welt im Voraus gestaltet zu sehen [...]. Aber sein Genuss ist Mitteilung [...], so findet er auch die Herzen, ja die Sinne, denen er sich mitteilen kann. [...] Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben – nur einer aber kann dies: – der Künstler.“ (*Oper und Drama,* 3. Teil))

Richard Wagner, *Siegfried,* 1. Akt, 2. Szene

„dichterisch-musikalische Periode“
„unendliche Melodie“
„Leitmotiv“





1 accel. 2 3 ritard

M. So rühre dich fort und raste nicht hier, nennt dich „Wand'rer" die

W. rührt' ich mich viel.

accel. ritard

marcato dim. p pp

4 a tempo

Welt!

Gast-lich ruht'_ ich bei Gu-ten, Ga-ben gönnten vie-le

a tempo dolce cresc. p

Un-heil wohn-te im-mer bei

mir: denn Un-heil fürch-tet, wer un-hold ist.

p sf p sf dim. p sf p sf

accel. a tempo

M. mir: willst du dem Ar-menes meh-ren? (*Langsam immer näher schreitend.*)

W. Viel er-forscht' ich, er-kann-te

accel. a tempo

p cresc. f p dolce p

viel: wicht'ges konnt' ich man-chem kün-den, man-chem

p cresc. f

weh-ren was ihn müh-te, na-gende Her-zens-

dim.

accel.

M. Spür-test du klug und er-späh-test du viel,

W. Noth.

accel.

p sf p sf

M

hier brauch' ich nicht Spü - rer noch Spä - her.

p *sf* *p* *cresc.*

Einsam will ich und einzeln sein, Lung-erern lass'ich den

rallent. *rallent.*

mf — *p* *mf* — *p* *p*

a tempo

Lauf.

WANDR. (*Wieder etwas näher tretend.*)

riten.

Mancher wähn - te wei-se zu sein, nur was ihm noth that, wuss-te er

poco riten.

a tempo

p *mf* *p* *mf* *p cresc.* *f* *p*

Ped. * Ped. * Ped. *

a tempo

nicht; was ihm fromm-te, liess ich er-fra-gen! loh - nend lehrt' ihn mein

a tempo

p *p* *p cresc.*

Ped. * Ped. *

MIME (*immer ängstlicher, da er den Wanderer sich nahen sieht.*)

Müss'ges Wis-sen wah-ren Manche, ich weiss mir g'ra-de ge-

Wort.

accel.

ff *f* *f* *f* *f*

(*Wanderer vollends bis an den Herd vorschreitend.*)

nug; mir ge-nügt mein Witz, ich will nicht

sf *f*

cresc. *sf* *sf*

mehr! dir Wei - sem weis' ich den

sf

più cresc.

Lebhaft, doch nicht zu schnell.

Weg! (*am Herd sich setzend*)

Nicht schleppend. Hier sitz' ich am Herd, und set-ze mein Haupt der

ff *ff* *ff* *ff* *dim.*

N. Wis-sens-Wet-te zum Pfand. Mein Kopf ist

ff *sf dim.* *p*

dein, du hast ihn er-kiest, er-frägst du dir nicht was dir frommt,

cresc

MIME (*der zuletzt den Wanderer mit offenem Munde angestarrt hat, schrickt jetzt zusammen;*

lös' ich's mit Leh-ren nicht ein.

f *p* *ff* *dim.*

kleinmüthig für sich.)

M. Wie werd' ich den Lauern-den los? Verfänglich muss ich ihn

p *pp* *più p* *ppp*

(*Er ermannt sich wie zur Strenge.*) (*laut*)

M. fragen Dein Haupt pfänd' ich für den

ppp *cresc.* *ff*

Herd: nun sorg', es sin-nig zu lö-sen! Drei der Fragen

p *fp* *p*

stell' ich mir frei!

Dreimal muss ich's treffen.

cresc. *pp* *f*

MIME (*sammelt sich zum Nachdenken*)

Du

più p *pp* *più p*

M. rührtest dich viel auf der Er- - de Rücken, die Welt durchwan - der-test

pp *p*

weit: nun sa-ge mir schlau: wel-ches Geschlecht

pp *pp* *pp*

tagt in der Er-de Tie- - fe?

WANDR. *Etwas zurückhaltend.*

In der Er-de Tie-fe ta-gen die

Ni- -belungen: Nibelheim ist ihr Land. Schwarz-al-ben

Breiter.

sf *p* *sf* *p* *fp* *sf* *p*

W. sind sie; Schwarz- - Alberich hü-tet' als Herr- - schersie einst!

sf *p* *sf* *p* *sf* *fp*

Eines Zau-berrin-ges zwingende Kraft zähmt' ihm das

sf *p* *sf* *p* *cresc.* *p*

fleis- - si-ge Volk. Rei- - cher Schätze schim-mern den Hort

p *p* *belebend* *p cresc.*

häuf-ten sie ihm: der soll- - te die Welt ihm ge-

sfp *stacc.* *f* *più f* *ff*

win- - nen. *Wieder etwas zurückhaltend.* Zum

f *sf* *sf* *dim.* *p*

VI

(Mime versinkt in immer tieferes Nachsinnen.)

W. Zwei-ten, was frägst du Zwerg?

Mässig.

4 pp

u.c.

6

MIME.

Viel, Wan-de-rer, weisst du mir aus der

più pp

ppp

Er - de Na-bel-nest: nun sa-ge mir schlicht,

pp

ppp

più p

wel - ches Geschlecht wohnt auf der Er - de Rücken?

Auf der Er - de

rallent.

p

Giuseppe Verdi (1813–1901)

Werkübersicht nach Schaffensphasen (insgesamt 26 Opern)

1.) 1839–1843

Oberto (1839), *Un giorno do regno* (1840), *Nabucco* (1842), *I Lombardi* (1843)

2.) 1844–1853

u.a. *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Giovanna d'Arco* (1845), *Macbeth* (1847), *I masnadieri* (1847), *Luisa Miller* (1849), *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853)

3.) 1854–1884

u.a. *Les vêpres siciliennes* (1855), *Simone Boccanegra* (1857), *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862), *Don Carlo*[*s*] (1867/1884), *Aida* (1871)

4.) 1885–1893

Otello (1887), *Falstaff* (1893)

Giuseppe Verdi, *Il trovatore* (1853): I, 2 (No. 4)

		Einleitung (a) Orchestervorspiel
INES Che più t'arresti? L'ora è tarda, vieni: di te la regal donna chiese, l'udisti.	Warum verweilst du? Es ist spät; komm: die Fürstin verlangt nach dir, du hast es gehört.	(b) Rezitativ
LEONORE Un' altra notte ancora senza vederlo!	Wieder eine Nacht, ohne ihn zu sehen!	
INES Perigliosa fiamma tu nutri! Oh come, dove la primiera favilla in te s'apprese?	Du nährst ein gefährliches Feuer! Oh, wie, wo erfaßte dich der erste Funke?	
LEONORE Ne' tornei. V'apparve, bruno le vesti ed il cimier, lo scudo bruno e di stemma ignudo, sconosciuto guerrier, che dell'agone gli onori ottenne. Al vincitor sul crine il serto io posi. Civil guerra intanto arse … nol vidi più! Come d'aurato sogno fuggente imago! Ed era volta lunga stagion – ma poi –	Beim Turniere. Da erschien er, dunkel die Kleidung und der Helm, der schwarze Schild ohne Wappen, ein unbekannter Krieger, der die Ehren des Kampfplatzes gewann. Dem Sieger drückte ich den Kranz auf die Stirn. Unterdessen entbrannte der Bürgerkrieg … ich sah ihn nicht wieder! Eine flüchtige Einbildung wie ein luftiger Traum! Und es verging eine lange Zeit – aber dann –	(c) Recitativo accompagnato (d) Arioso
INES Che avvenne?	Was geschah?	
LEONORE Ascolta! Tacea la notte placida e bella in ciel sereno; la luna il viso argenteo mostrava lieto e pieno … Quando suonar per l'aere, infino allor sì muto, dolci s'udiro e flebili gli accordi d'un liuto, e versi melanconici, e versi melanconici un trovator cantò.	Hör zu! Ruhig und schön schwieg die Nacht unter klarem Himmel, der Mond zeigte froh sein volles silbernes Antlitz … Da ertönten durch die Luft, die bis dahin so stumm gewesen war, die süßen und klagenden Akkorde einer Laute, und melancholische Verse, und melancholische Verse sang ein Troubadour.	1. „Aria"-Tempo: Cavatine (1. Strophe)
Versi di prece ed umile qual d'uom che prega Iddio: in quella ripeteasi un nome … il mio, il mio! Corsi al veron sollecita … Egli era, egli era desso! Gioia provai che agl'angeli solo è provar concesso! Al core, al guardo estatico la terra un ciel sembrò, la terra un ciel, un ciel sembrò. Al cor, al guardo estatico la terra un ciel sembrò, la terra un ciel sembrò!	Verse des Gebets und demütig, wie von einem Mann, der zu Gott betet: darin wiederholte sich ein Name … meiner, meiner! Hastig rannte ich zum Balkon… Er war es, der nämliche! Ich erlebte eine Freude wie sie allein den Engeln zu erleben vorbehalten ist! Dem Herzen, dem verzückten Blick erschien die Erde als ein Himmel, erschien die Erde als ein Himmel, ein Himmel. Dem Herzen, dem verzückten Blick erschien die Erde als ein Himmel, erschien die Erde als ein Himmel!	(2. Strophe) (Kadenz)
INES Quanto narrasti di turbamento m'ha piena l'alma! io temo.	Was du erzählt hast, beunruhigt mich sehr! Ich fürchte.	Zwischenteil
LEONORE Invano!	Vergebens!	
INES Dubbio, ma tristo presentimento in me risveglia quest'uomo arcano! Tenta obbliarlo.	Eine dunkle, traurige Ahnung erweckt dieser geheimnisvolle Mensch in mir! Versuch, ihn zu vergessen.	
LEONORE Che dici! Oh basti!	Was sagst du! Oh, genug!	
INES Cedi al consiglio dell'amistà. Cedi.	Folge dem freundschaftlichen Rat. Folge ihm.	
LEONORE Obbliarlo! Ah! tu parlasti detto che intendere l'alma non sa.	Ihn vergessen! Ah! Du hast ein Wort gesagt, das das Herz nicht versteht.	

Di tale amor, che dirsi mal può dalla parola, d'amor, che intendo io sola, il cor, il cor, il cor s'innebriò. Il mio destino compiersi non può che a lui d'appresso. S'io non vivrò per esso, per esso, per esso, per esso morirò! S'io non vivrò per esso, per esso io morirò, ah sì per esso morirò, per esso morirò, morirò.	Von einer Liebe, daß man sie mit Worten nicht beschreiben kann, von einer Liebe, die ich allein begreife, ist mein Herz, mein Herz, mein Herz erfüllt. Mein Schicksal kann sich nicht anders erfüllen als mit ihm zusammen. Wenn ich nicht mit ihm leben werde, mit ihm, mit ihm, dann werde ich mit ihm sterben! Wenn ich nicht mit ihm leben werde, dann werde ich mit ihm sterben, ah ja, mit ihm sterben, mit ihm sterben, sterben.	2. „Aria"-Tempo: Cabaletta (1. Strophe) (Kadenz-Koloratur)
INES Non debba mai pentirsi chi tanto un giorno amò! Non debba mai pentirsi chi tanto amò!	Müßte niemals bereuen, wer je so sehr liebt! Müßte niemals bereuen, wer so sehr liebt!	Einwurf
LEONORE Di tale amor, che dirsi mal può dalla parola, d'amor, che intendo io sola, il cor, il cor, il cor s'innebriò. Il mio destino compiersi non può che a lui d'appresso. S'io non vivrò per esso, per esso, per esso, per esso morirò! s'io non vivrò per esso, per esso io morirò, ah sì per esso morirò, per esso morirò, morirò,	Von einer Liebe, daß man sie mit Worten nicht beschreiben kann, von einer Liebe, die ich allein begreife, ist mein Herz, mein Herz, mein Herz erfüllt. Mein Schicksal kann sich nicht anders erfüllen als mit ihm zusammen. Wenn ich nicht mit ihm leben werde, mit ihm, mit ihm, dann werde ich mit ihm sterben! Wenn ich nicht mit ihm leben werde, dann werde ich mit ihm sterben, ah ja, mit ihm sterben, mit ihm sterben, sterben,	(2. Strophe) (Kadenz-Koloratur)

LEONORE ah sì per esso morirò, per esso morirò, ah sì per esso morirò, per esso morirò, morirò!	ah ja, mit ihm sterben, mit ihm sterben, ah ja, mit ihm sterben, mit ihm sterben, sterben!	INES Non debba mai pentirsi chi tanto un giorno amò, non debba mai pentirsi chi tanto un giorno amò, chi tanto un giorno, un giorno amò!	Müßte niemals bereuen, wer je so sehr liebt, müßte niemals bereuen, wer je so sehr liebt, wer je, je so sehr liebt!	Coda

Giuseppe Verdi, *Il trovatore* (1853): I, 2 (No. 4)

Einleitung

Zweite Szene

Leonore. Ines.

Nr. 2. Szene und Kavatine

Andante mosso

a) Orchestervorspiel

(Vorhang auf)

Rezit. Ines

War-um ver-weilst du? Fin-stre Nacht um-gibt uns. Die Fürstin wünscht dich zu sprechen, du zauderst?

Che più t'ar-re-sti? L'o-ra è tar-da; vie-ni: di te la ve-gliar donna chie-de, t'u-di-sti.

b) Rezitativ

Leonore

Und wieder ei-ne

Un' al-tra notte an-

Nacht, oh - ne ihn zu se-hen!

co - ra sen - za ve-der-lo!

Dei-ner Lie-be Glut bringt dir Un-heil; o sag mir, re-de, wie ent-

Pe-ri-glio-sa fiam-ma tu nu-tri! Oh co-me, do-ve la pri-

Allegro

Beim Tur-nie-re! Ich sah ihn, Trauer-gewand und dunkler

Ne' tor-ne-i. V'ap-par-ve, bru-no le ve-stiea il ci-

brannte die Lieb in dei-nem Herzen?

mie-ra fa-villa in te s'ap-pre-se?

c) Recitativo accompagnato

Allegro

Helm zier-te den Jüng-ling. Niemand kann-te ihn, den mu-ti-gen Hel-den, der auf dem

mier, lo ecu-do bru-no e di stem-mai-gnu-do, sco-no-sciu-to guer-rier, che dell' a-

Kampf-platz be-sieg-te die Geg-ner. Ich schmück-te ihn dann mit der Blu-men-

ge-ne glio-no - riol - ten-ne. Al vin - ci - tor sul cri-neil ser-to-io

kro-ne; in den Krieg doch mußt er zie-hen, ich sah ihn

po - si. Ci - vil guer - rain - tan - to ar - se... nol vi - di

Andante (♩=69)

nim - mer; doch sei - ne hol - den Zü - ge mir im Traum er-
più! Co - me d'au-ra - to so - gno fug - gen - te i-

d) Arioso

schie - nen; und so entschwand mir trü - be die Zeit: doch einst So hö -
ma - go! Ed e-ra vol - ta lun - ga stagion ma poi Ines A - scol -

O sprich doch! [25]
Che av-ven - ne?

Erstes „Aria-Tempo“: Cavatina

Andantino (♩.=50)

re! Es
ta! Ta -

1. Strophe:

glänz - te schon das Ster - nen - heer, der Ze - phir säu - selt leu - se, der Mond strahl - te ein
cea la not - te pla - ci - da e bel - la in ciel se - re - no la lu - na il vi - so ar-

animando un poco

Sil - ber - meer in sanf - ter El - fen - wei - se. Ach, da er - tönt im A - bendwind,
gen - te - o mo - stra - va lie - to e pie - no... Quan - do suonar per l'a - e - re,

poco più animato, con espansione

wie al - les still und lei - se, aus dem Ge - bü - sche sau - be - risch die
in - fi - no al - lor si mu - to, dol - ci s'u - di - ro e fle - bi - li gli ac-

wun - der - vol - le Wei - se, ein trü - ber,
cor - di d'un li - a - do, e ver - ei

ach, und sehn - suchts - vol - ler Klang, ach, des Trou - ba - dours Ge -
me - lan - co - ni - ci, e ver - si me - lan - co - ni - ci un tro - va - tor can -

sang.
to.

2. Strophe: Auf zu dem
Ver - si di

Him - mel stieg sein Ge - sang, er fleh - te zu den Ster - nen, ich hör - te mei - nes
pre - ce ed u - mi - le qual d'uom che prega Id - di - o; in qual - la ri - pe -

Bässe

animando un poco

Na - mens Klang er - tö - nen in wei - te Fer - nen. Schnell eil - te ich zum
te - a - si un no - me... il no - me mi - o! Cor - ri al ve - ron sol -

animando un poco

poco più animato con espressione

Fen - ster hin, er war es, er, der Ge - lieb - te, und Him - mels - lust durch -
le - ci - ta... E - glie - ra, e - glie - ra des - so! Gio - i gro - ri che agl'

poco più animato

Fr.

strömt mein Herz, se - lig blickt ich him - mel -
an - ge - li so - lo e pro - ver con - ces -

cresc. poco a poco

wärts; mir galt der wun - der - vol - le Klang, ja
so! Al co - re, al guar - do e - sta - ti - co, la ter - ra un ciel sem -

Fl. Ob.

pp cresc.

Hrn.

a piacere stent.

mir des Trou - ba - dours Ge - sang, mir galt der wun - der -
brò, la ter - ra un ciel, un ciel sem - brò. Al cor, al guar - do e -

Str.

pp

vol - le Klang, ja
sta - ti - co, la ter - ra un ciel sem

incominciare pp

G. Orch. pp

(Cadenza)

con entusiasmo

allegro ed eguale

mir der zau - be - ri - sche
brò, la ter - ra un ciel sem -

Zwischenteil (duettierend)

Allegro vivo (♩= 80)

Klang!
brò!

Ines

Ach, dei - ne Wor - te
Quan - to nar - ra - sti

Allegro vivo (♩= 80)

Str.

Fr.

ma - - chen mich be - ben, und mei - ne
di tur - ba - men - to m'ha pie - na

Leonore

Ver - ge - bens!
In - va - no!

See - le er - zit - tert. Zwei - feln - des
l'al - ma! lo te - me. Dub - bio, ma

Vl. Vc.

Ban - gen füllt mei - ne See - le
tri - sto pre - sen - ti - men - to

vor dem ge - heim - nis - vol - len
in me ri - sve - glia quest' uo - mo ar -

p

Kb. Str.

Leonore

Was sagst du? O
Che di - ci? Oh

Frem - den! Du sollst ihn ver - ges - sen.
ca - no! Ten - tro ob - bli - ar - lo.

schwei - ge!
ta - citi!

Ver - trau der Freun - din war - nen - dem
Ce - di al con - si - glio dell' a - mi -

a piacere

Ihn ver - ges - sen? Ach, die - ses Schreckens -
Ob - bli - ar - lo! Ah, tu par - la - sti

Rath!
stro.

Hör mich! (zz)
Ce - di.

f Str.

col canto

wort kann nicht fas - sen mein lie - bend Herz.
det - to ch'in - ten - der l'al - ma non sa.

f G. Orch.

ff

Zweites „Aria-Tempo“: Cabaletta

Allegro giûsto (♩ = 100)

Leonore

1. Strophe: Ein un-nenn-ba-res Seh-nen durch-be-bet mei-ne See-le, ich läch-le un-ter Trä-nen, nur er, nur er, nur er liegt mir im Sinn. Ist frucht-los auch mein Strè-ben, bleibt un-ge-stillt dies Seh-nen, kann ich für ihn nicht le-ben, will ster-ben ich für ihn, kann ich für ihn nicht le-ben, will ster-ben ich für ihn, so will ich ster-ben, ja für ihn, will ster-ben ich für ihn, ja.

(Cadenza / Coloratura)

L. ster - ben, ja für ihn, will ster-ben ich für ihn, ja
es - so mo - ri - rò per es - so mo - ri - rò, mo - - -

Str.

mf

Coda (Stretta)

-de Più mosso

L. für ihn, für ihn zu ster - ben, wel - che
- - - - - ri - rò, ah sì, per es - so mo - ri -

Ines (für sich)

I. Der Lie - be bitt - re Lei - den
Non deb - ba mai pen - sir - - -

-de Più mosso

a. Orch.

L. Se - - - - - lig - keit, o wel - che Lust, für ihn zu
rò, per es - so mo - ri - rò, ah sì, per

I. ziehn durch ih - re treu - e Brust, der Lie - be
sì chi tan - to un gior - no a - - - mò, non deb - ba

L. ster - ben, wel - che Se - - - - - lig - keit, o wel - che
es - so mo - ri - rò, per es - so mo - ri -

I. bitt - re Lei - den ziehn durch ih - re treu - e
mai pen - sir - - sì chi tan - to un gior - no a - -

(Sie gehen in die Gemächer ab)

L. Lust, wel - - - - - - - - - che Lust! [26]
rò, mo - - - - - - - - - ri - rò!

I. Brust, ja ziehn durch ih - re treu - e Brust. [108]
mò, chi tan - to un gior - no, un gior - no a - mò!

Künstlerische und politische Situation um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert

Symphonie Oper
„nach Beethoven“ „um/nach Wagner“

Nationalismus
gründerzeitliche Aufbruchphase ≠ Historismus

<u>Steigerung</u> des Ausdrucks- und Bekenntniswillens: Musik oft im Dienste außermusikalischer, vor allem religiöser, philosophischer und weltanschaulicher Ideen.

<u>Steigerung</u> der Kunstmittel auf allen Ebenen: immer größere Aufführungsapparate, immer weitere Zeitdimensionen, immer komplexere Formbildung (Rhythmik, Metrik, Harmonik)

Immer stärkere Ausdifferenzierung von Musikanschauungen und stilistischen Strömungen
Zäsur 1909: „Atonalität“ (Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke* op. 11)

„Epochen-“ und „Stil-“begriffe zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts

Wiener Klassik (Frühklassik, Hochklassik)
Romantik (Frühromantik, Spätromantik)
Klassizismus
Biedermeier
Vormärz
Historismus
Palestrina-Renaissance
Cäcilianismus
Neudeutsche Schule
Akademismus
Absolute Musik
Ausdrucksmusik
Impressionismus
Expressionismus
Verismo
Moderne
Futurismus
Avantgarde
Neo-Barock
Neo-Klassizimus (Neo-Klassik)
Folklorismus
Wiener Schule
Atonalität
Dodekaphonie
Serialismus
Aleatorik
Experimentelle Musik
Musique concrète
Elektronische Musik
Minimal Music
Engagierte Musik
Computermusik
Neue Einfachheit
Neo-Tonalität
Postmoderne