



ZENEAKADEMIA
MEST MUSEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Károlyi Géza
Budapest, V. ker.

7221

Robert Franz.



Eine Studie

von

A. W. Ambros.



Separatabdruck aus des Verfassers: „Bunte Blätter, Skizzen und
Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst.“

Leipzig,

Verlag von F. C. C. Neuckart
(Constantin Sander).

1872.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Der echte Künstler gleicht dem Hausvater im Evangelium, der sein Gastmahl rüstet, ohne zu fragen, was für Gäste sich zu Tische setzen werden, ohne sich darum zu kümmern, ob sich überhaupt Gäste einfinden, und ob er auf ihren Dank rechnen darf. Es ist ein wahres Glück, daß er eine Freundin hat, die ihn tröstet, und für Alles entschädigt: die Kunst. Wie hätte doch sonst Sebastian Bach in seinem sehr engen Leipziger Cantorstübchen, auf seinem düstern Thomaner Orgelchor leben mögen; gemäßregelt von den ehrwürdigen Herrücken, seinen p. p. Vorgesetzten — gemäßregelt: weil sein Orgelspiel zu künstlich, seine Compositionsweise nicht kirchlich sei — ! Ach, man möchte Blut weinen, wenn man sein Promemoria an den Dresdener Hof liest, und darin der „unschuldig erlittenen Befränkungen“ erwähnt findet, und der „Verkürzungen an den Emolumenten“ (die dem Vater Sebastian mit seiner Heerschaar von Kindern Sorge genug gemacht haben müssen, zumal die „Emolumente“ von Hause aus etwas mager waren) — und wie Bach nichts will, als den Titel eines Hofcomponisten, und um zu beweisen, daß er im Kirchenstyle nicht

1*



ZENEAKADÉMIA

LISZT MŰZEUM

unerfahren, das Kyrie und Gloria einer gewissen Messe in H-moll der Bittschrift beilegt, in Aufslagstimmen, die er und seine treue, helfende Frau selbst und eigenhändig, auf das netteste und wie in Kupfer gestochen, geschrieben hatten — (wirklich war er so glücklich, 1736 mit dem stolzen Titel eines „königlich polnischen und churfürstlich sächsischen Hofcompositeurs“ geschmückt zu werden!) Oder wie hätte Mozart leben wollen, den ein hoher Protektor als „talent décidé“ (als ob daran zu zweifeln gewesen wäre!) taxirte und der sich mit mageren Concerteinnahmen, mageren Lehrstundengeldern und mageren Verlegerhonoraren mager und elend durchhalf, bis er sich todtgearbeitet und nicht so viel hinterließ, um für ihn damit — ein Grab zu zahlen. Oder Franz Schubert, dem die Verleger seine Manuscripte zurückschickten (man könnte solche Manuscripte nach der Analogie eines bekannten Buchhändlerterminus „Autorstrebse“ nennen), „weil die Compositionen zu schwierig seien oder weil sie, die Verleger, mit den Werken Friedrich Kalkbrenners eben alle Hände voll zu thun haben.“

Als Schubert starb, hatte kaum etwas anderes von seinen Arbeiten Kurs, als „des Mädchens Klage“, der „Erbkönig“ und der „Wanderer“, welcher letzterer sich allerdings besonderer Gunst und Gnade erfreute. Das Herrlichste blieb einstweilen unbeachtet. Wogegen die Lieder-späßen, welche hinter der Nachtigall hergeflogen kamen, überall herumzwitzerten. Diese Epigonen Schuberts, für welche die Welt, von der geschrieben steht: „extra non est vita, et si est vita non est ita“, aufhörte, wo



man die Spitze des Stephansthurmes nicht mehr erblickt, und deren Gedanken die Linie nicht passirt hatten (worunter hier nicht der Aequator, sondern der äußerste „Linie“ genannte Wall und Graben Wiens zu verstehen ist), waren aber zudem auch wahre Eklettiker. Schubert — freilich ein sehr verflachter und verwässerter Schubert — gab für sie den Fond her. Er wurde stark mit Bellini versetzt, dessen nicht unedle, aber elegisch-trübselige, sentimental-fade, weltchmerzlich-matte, nervös verstimmte Musik die Dilettanti, die Gönner der welschen Oper entzückte, und die Opernbühne beherrschte, als der richtige Katzenjammer nach dem Rossinischen Champagnerrausch. Selbst die Spohr'schen Septimen und Nonen und Vorhalte wurden gelegentlich in Contribution gesetzt. Zuweilen wurde überdies ein begleitendes Waldhorn, oder Violoncello herbeicommodirt, um seine „Länge voll schwellender Sehnsucht“ mit dem Gesange zu mischen. Während sich nordwärts, vor allem in Leipzig, als dem Centralpunkt, eine neue Zeit ankündigte, und die Hefte Mendelssohn'scher Lieder mit und ohne Worte wie aufblühende Blumenbeete eines nach dem andern Glanz und Farbe und Duft zu spenden anfangen, kochten die Herren im Schatten des Stephansthurmes ihre breiten Bettelsuppen, für welche sie denn auch nach Mephistos richtiger Prophezeiung ihr „groß Publicum“ hatten, wenigstens dort, wo jene edleren Elemente nicht gegenwirkten. Jede Amtmannstochter, welche den Amtsschreiber glühend, aber leider (denn der Standesunterschied war zu groß) ohne Hoffnung liebte, badete ihre Sentimentalität in



Brochs „Alpenhorn“ oder „Lebewohl“ aus, und wenn sie in letzterem Liede zu den Worten kam: „lebe wohl geliebtes Leben, niemals wende sich dein Glück“, so distonirte sie vor Liebe und Liebesweh, wenn sie nicht schon vorher distonirt hatte, was auch vorkam.

Wo sind heut', nach kaum einem Menschenalter, alle die Herrlichkeiten hin? Die „Werke“ von Friedrich Kalkbrenner? Das Alpenhorn und das Lebewohl? Und in wie unvergänglichem Glanze strahlt Schuberts Ruhm? Wie populär ist er geworden? Ich meine fast, das gemüthliche Wiener Kind würde beim Anblick der Marmortafel auf dem bescheidenen Wiener Vorstadthause mit der Goldinschrift: „Schubert's Geburtshaus“ herzlich lachen *) oder gar wenn er, der unter seinen Freunden den lustigen Spitznamen „Schwammerl“ führte, seine „Schwammerl“-Figur in's Monumentale hineingestellt und in Erz gegossen im Wiener Stadtpark (wo sie nächstens hinkommen soll) erblicken würde. Das alte Bibelwort trifft uns noch immer, daß wir Leuten prunkvolle Denkmale setzen, welche unsere Vorfahren zwar nicht, wie es in der Bibel weiter heißt, getödtet, aber doch mindestens unbeachtet gelassen haben. Aber — es ist beim Himmel fast besser so, daß ein edler Genius im Leben still und von lästig herandrängenden Bewunderern vom jauchzenden Beifallschorus der Menge ungestört, den reinen Kreis seines Wirkens run-

*) Vollends würde der lustige Schubert lachen, wenn er er-
führe, zu was für einen spaßhaften Mißverständniß die lakonische
Inscription vor einigen Jahren Anlaß gab.




det und schließt, und seine Apotheose, gleich der eines römischen Cäsars, der Zeit nach seinem Scheiden aus dem Erdenleben verspart wird, als wenn bei Lebzeiten ein Numen und Lumen auf dem großen Götzenwagen von Jaghernaut daher gefahren kommt — eine Schaar Bewunderer und Anhänger zieht das schwere Fuhrwerk vorn, andere von der „Partei“ schieben hinten nach, und die größten Enthusiasten werfen sich jubelnd unter die Räder und lassen sich zerquetschen. Ist es dann ein Wunder, wenn ein solcher Triumphator sich in der Stille, oder auch nicht in der Stille, für einen Gott hält? Weber dagegen schreibt nach dem unerhörten Erfolg der ersten Freischütz-Aufführung in Berlin in sein Tagebuch „Soli Deo gloria“ — Beethoven antwortet einer jungen briefstellenden Enthusiastin: „Mozart und Haydn gieb den Vorbeer, mir noch nicht“. Der Vorbeer kommt schon zur rechten Zeit und wird zuletzt wohl gar zum Sternenfranz.

Der Mensch überhaupt und der Künstler insbesondere wird von der öffentlichen Meinung immer nach dem Besten oder nach dem Schlimmsten beurtheilt, was er thut und was er schafft. Die Theilnehmung wird auch hier im Guten oder im Schlimmen „einseitig“. Beim Künstler benimmt oft ein einzelnes Werk, dem Publico wenigstens, die Aussicht auf seine übrigen. Weber faßte am Ende deswegen ordentlich einen Groll gegen seinen Freischütz. So ist Schubert für die Meisten eben „Niedercomponist“ — seine Claviersachen u. s. w. treten ihnen dagegen zurück.

Ich finde in einem kürzlich erschienenen, anziehend und



liebenswürdig geschriebenen, an feinen und geistvollen Zügen reichen Buche die Stelle: „die bei weitem hervorragendsten, unter Schuberts Nachfolgern im Gebiete des Liedes, sind Felix Mendelssohn und Robert Schumann, und zwar der letzte wieder in einem höheren Grade, wie der erste“ *). Ich möchte diesen beiden Namen noch einen dritten beisetzen, damit sie einen harmonisch = volltönenden Dreiklang geben, „den Namen Robert Franz“, des Liedersängers, dem ich auf diesem speziellen Gebiete vielleicht einen noch volleren Vorbeer reichen möchte als Schumann, so viele innere Verwandtschaft ihre Lieder untereinander auch haben mögen. Ich lese weiter, und finde den Ausdruck: daß, „obwohl wir einem Mendelssohn hierbei viel Reizvolles, einem Robert Schumann dagegen manches überaus Tiefe und Innige verdanken, doch keiner von beiden, was dem  Gehalt ihrer Lieder betrifft, neben Franz Schubert zu stellen sei, denn dem einen wie dem andern fehle die *Naiv et ät*, die Schubert in so hohem

*) „Deutsche Ländlicher von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart“ von Dr. Emil Naumann. S. 198. Das Buch enthält Vorträge, die der Autor für junge Damen gehalten — zu diesem Zwecke so vortrefflich wie möglich, und daher auch lesenden Damen dringend zu empfehlen. Das ist gleichsam echter Damenwein — feinsten Muscat-Eiswein. Zwischendurch aber präsentiert unser Autor auch wohl für uns andere Männer ein Glas „echten Constanzia vom Cap.“ Dahin rechne ich die geistvollen, tief greifenden Bemerkungen über Händels Oratorien im Vergleiche zu Bachs geistlicher Musik, die köstliche Besprechung von Mozarts Figaro — und mehr anderes. Ich wünsche dem Buche die weiteste Verbreitung und den jungen Damen auch auf andern geistigen Gebieten einen so liebenswürdigen, edel-denkenden und unterrichteten Lehrer, wie sie hier auf musikalischem finden.



Grade auszeichnet, und die immer das Kennzeichen des Genies sei.“ Diese Bemerkung trifft, wie mich dünkt, den Kernpunkt der Sache; und ich will daran die weitere knüpfen: daß mir Robert Franz jenes volleren Vorbeers werth erscheint, weil ich in ihm jenes „überaus Tiefe und Innige“ Schumanns, verbunden mit jener „Naivetät“ Schuberts, zu erkennen meine. Mag Robert Franz in seinen Liedern mit feinsten Künstlerhand über die letzten und höchsten Mittel seiner Kunst gebieten, mag er für die Technik seiner Clavierbegleitungen die ganze Vollendung in Anspruch nehmen, zu der sich die moderne Behandlung des Instrumentes gestaltet hat, mag Alles und jedes zudem mit miniaturartiger Feinheit aus- und durchgebildet sein: seine Gesänge sehen doch aus, als seien sie gleichsam von selbst, ohne Mühe, ohne Reflexion (die man bei Schumann zuweilen recht sehr durchfühlt) einem reichen, tiefen, schönen Seelenleben entströmt, wie die Blume ihren Duft aushaucht. Die Schubertianer, welche Beethovens „Liederfranz an die entfernte Geliebte“, den „Wachtelschlag“, das „Nachtlied“, die Lieder zu Goethes Gedichten u. s. w. gerne zutiefst unter die Symphoniepartituren des Meisters verstecken, damit nicht dieser oder jener etwa den Wachtelschlag und das Mignonlied neben die analogen Compositionen Schuberts halte, und zu bemerken wage, wie denn Beethoven am Ende doch der weitaus höhere Geist neben dem frisch-sinnlichen, und in diesem Sinne empfindenden Schubert gewesen — die Schubertianer werden über Hochverrath schreien, wenn ich offen sage, daß



mir Robert Franz an Werth und Schönheit seiner Gesänge neben Franz Schubert steht, wenn auch nicht an Fülle und Reichthum; denn welcher der Neueren kann sich mit dieser Fülle von Motiven, mit dieser Mannigfaltigkeit der Charakteristik, welche für das unter sich Verschiedenste immer den richtigen Ton zu finden weiß, mit der Lebensfrische, oder, wenn man will, Freude an den Gestalten des Lebens, mit der hohen Originalität messen, wie wir sie bei Schubert finden? Treffend bemerkt der ungenannte Verfasser eines Aufsatzes über Robert Franz, in welchem auch ein vergleichender Blick auf Franz Schubert geworfen wird (im Jahrgange 1860 der „Deutschen Musikzeitung“) *): „Schubert wähle meist malerische Situationen zu seinen Objecten (Winterreise, Müllerlieder, die Ossianlieder, die Goetheschen: Gretchen, Erskönig, Suleika u. s. w.), hier tritt denn auch die Begleitung der Melodie sehr selbstständig malerisch entgegen; reine Stimmungslieder kennt Schubert fast gar nicht, wie er denn von Heine nur sechs Lieder componirt hat.“ Ich möchte hinzufügen: ist Franz Schubert der blaue, sonnengoldige Tag, dessen Licht die ganze Fülle der Welt mit ihren Erscheinungen überstrahlt und verklärt, so ist Robert Franz die stille, ernste Nacht unter dem weiten, ewigen Sternenhimmel, wo alle Umrisse zu großen ruhigen Massen zusammenschmelzen und verdämmern; seine Muse ist wie die Lotosblume seines wundervollen Liedes, die dem aufgehenden Monde ihr

*) Nr. 44 vom 27. Oktober 1860. Der Artikel ist mit . . r=chiffriert.



Blumengesicht enthüllt, und „blüht und glüht und leuchtet.“ Robert Franz hat, recht zum Gegensatz von Schubert, fast nur „Stimmungslieder“ componirt; daher ist es gerade Heine's Poesie, nach der er mit Vorliebe greift, — so auch die Lenau's u. a. Jedenfalls muß man, wenn man Mendelssohn und Schumann als die legitimen Nachfolger Schuberts nennt, Robert Franz als den dritten (oder als den ersten) mit nennen. Wer Wortspielereien und spielende Anflänge lieben mag, der kann sich allenfalls daran ergötzen, wie die Namen: „Franz Schubert, Robert Schumann, Robert Franz“ schon dem Klange nach seltsam in einander hinübergreifen.

Der Name Robert Franz wird allerdings überall mit höchster Achtung genannt; „mit Recht (sagt der Autor des vorhin citirten Aufsatzes) zählt man ihn mit Schubert und Schumann als ^{ZENEAKADÉMIA} den dritten deutschen Viedercomponisten“. (Wieder eine andere Trias!) Seine Lieder werden als klassische Blüten deutscher Tonkunst anerkannt und belobt. Könnten die Lieder selbst aber das Wort ergreifen, würden sie vielleicht, nach der Analogie eines Lessing'schen Epigramms ausrufen: „wir wollen weniger gepriesen und fleißiger gesungen sein.“ Unsere Salon- sänger und Salonsängerinnen weichen dem Franz'schen Liede aus; es stellt Anforderungen an sie, welche über die Zwölftafelgesetze des Salons weit, weit hinausgehen, und der junge Mann, der dem Fräulein Adalberta — Zephyrina ein Franz'sches Lied accompagniren soll, wirft einen Blick ins Hest und auf die Clavierbegleitung, und meint, „das



müßte er erst einstudiren.“ Die Concertsänger und Concertsängerinnen blättern hinwiederum die Liederhefte unsers Meisters vergebens nach Gesängen durch, deren Schlußphrasen eine Uebersetzung des antiken *vos plaudite in's Musikalische* sind. Was soll ihnen im Concertsaale z. B. ein Lied, wie jenes „es hat die Rose sich beklagt“ (Op. 42, Nr. 5), das selbst wie ein flüchtiger Rosenduft vorüberfliegt? Wollten die Sänger und Sängerinnen indessen sorgfältiger suchen, fänden sie gar manches, was geeignet ist im Concertsaale hundert und mehr Händepaare in Bewegung zu setzen, wie jenes von feurigstem Leben pulsirende „er ist gekommen in Sturm und Regen“ (in Op. 4, Nr. 7). Dieses Lied geht mit seinem erregt-leidenschaftlichen Zug allerdings über die eigenste Weise des Tondichters, die den Grundzug seiner Musik bildet, gewissermaßen hinaus. Ich habe vorhin diesen Grundzug der feierlichen, stillen, träumerischen Nacht verglichen — vielleicht am reinsten und tiefsten spricht er aus dem in diesem Sinne unvergleichlichen „Weil' auf mir du dunkles Auge“ (in Op. 9, Nr. 3) — keine offizielle *Preghiera*, aber ein Gebet aus tiefster Seele; wieder anders stimmt das herrliche, wie in Abendgoldglanz verklärte „Ave Maria“. Franz neigt sich, wie gesagt, gerne Renau zu — da ist ein Heft „Schilflieder“ (Op. 2); der Poesie Heine's aber nur, wo der Dichter seine Empfindung rein sprechen läßt, ohne sich, wie er zuweilen thut, im letzten Vers durch einen ironischen Dolchstich todtzumachen; ferner der Poesie Eichendorff's, mit ihrem träumerischen Brunnen-



rauschen und Fliederdufte; auch die sinnigen, unter dem Namen Mirza Schaffy's bekannten Dichtungen, wo uns unter dem Turban des Orientalen ein europäisches Auge schalkhaft und vertraut anblickt, sind ihm willkommen. Ueberhaupt wählt Franz seine Texte mit feinem Sinn — besser sogar als Schumann, den ich bei aller Liebe, Verehrung und Werthschätzung in diesem Punkte von einzelnen Mißgriffen nicht freisprechen kann; denn, um ein bestimmtes Beispiel zu geben, ein Gedicht, wie „die Kartenschlägerin“ oder „die rothe Hanne“ zu componiren, ist wohl ein Mißgriff, und der Chorrefrain (ad libitum) im letztern Liede: „Gott sei der rothen Hanne gnädig, der Wilddieb liegt in sich'rer Hut“ ist eine für einen Schumann geradehin unbegreifliche Geschmacklosigkeit (ich weiß hier wirklich kein milderes Wort zu finden). Mit was für mitunter ganz kläglichen Liedertexten mußte sich vollends C. M. von Weber behelfen! Er hat die meist sehr kleinen Poeten, deren Namen wir an der Spitze seiner Lieder lesen, in den Spiritus seiner Musik gesetzt, wo sie sich denn freilich bis heut recht gut erhalten haben.

Sehr häufig ist unter den Liederdichtern der Franz'schen Musikhefte Wilhelm Osterwald *) vertreten, wie aus einer Dedication (bei Op. 21) zu ersehen, ein Freund des Componisten, dem er manches sinnige und innige Gedicht wol eigens für Composition geschrieben haben mag. Durch alle diese Liederhefte aber weht der Hauch einer eigenen,

*) Gedichte von Wilhelm Osterwald, 2. Auflage. Leipzig, F. C. C. Neuckart.




die Seele ergreifenden Melancholie, etwas wie ein geheimes Weh, wie das stille Leid eines edlen Herzens. Und dieser Zug muß wohl im tiefsten Wesen des Tondichters leben, er spricht sich so unendlich wahr, so ohne alle Absichtlichkeit und Affektation aus. Das ist nicht jene falsche Sentimentalität, die sich blaß schminkt, um interessant auszu-
 zusehen, und die vor aller Welt das mit eau de Cologne getränkte Schnupstuch aus der Tasche zieht, um sich Thränen abzutrocknen, die gar nicht fließen. Franz' Melancholie hat ferner nichts Krankhaftes, nichts Nervöses, sie kommt aus einer gesunden Seele — bedeutende Menschen, meint Aristoteles, sind insgemein melancholischen Temperaments. — Die schwärmerische Schwermuth der bezaubernden Tondichtungen Chopins dagegen schauen wir mit jenem schmerzlichen Mitgefühl an, wie ein brustkrankes und eben darum engelhaft verklärt aussehendes Mädchen. Die Stimmung träumender Wehmuth, sinnender Melancholie ist es, wo Franz mit Schumann im Liede vielleicht am aller-
 nächsten zusammentrifft. Das „Nachtlied des Einsiedlers“, „das erste Grün“ von Schumann und manches Aehnliche, könnten Arbeiten von Robert Franz sein, und umgekehrt fände sich manches bei Franz, was sich ohne Schaden und Nachtheil auf Schumann'sches Gebiet verpflanzen ließe. Am herbsten und schmerzlichsten vielleicht spricht sich der Zug jener Melancholie bei Franz in „des Müden Abendslied“ (Op. 26, Nr. 4) aus. Aber Robert Franz kann auch, wenn nicht laut lachen, so doch gelegentlich lächeln, ja sich recht von Herzen, wie ein unschuldiges Kind freuen. :



Bezeichnend ist es, daß ihn vor allem andern Mai und Maienwonne, Frühling und Wanderschaft heiter anregen. Es giebt Lieder von ihm, aus denen ordentlich ganze Nachtigallen- und Lerchenflüge herausflattern. Wo gar Frühling, Wanderlust und Liebe mit einander eine Tripelalliance schließen, da ist alles voll Blüten und Sonnenschein — das Lied „in dem frischen grünen Walde streif' ich leicht und froh herum“ (in Op. 41, Nr. 4) wird man kaum hören können, ohne dabei etwas wie den Anhauch einer wonnigen Maienzeit zu empfinden. Merkwürdig treffen die beiden Elemente von der Liebe Leid und der Liebe Lust in dem Liede „unter'm weißen Baume sitzend“ (Op. 40, Nr. 3) zusammen. Wie grämlich mißlaunig, wie winterlich fröstelnd der Anfang, und wie wird es lieblich und warm, da uns der blühende Baum seinen Blütenschnee über den Kopf schüttet! — Wie reizend ist in dem „es ist mir wie dem kleinen Waldvögelein zu Muth“ (Op. 23, Nr. 2) der lang nachhaltende Ton des Schlusses jeder Melodieperiode — und wie hart und ordentlich heißig ist dagegen der Winterfrost in der Composition von Lenau's „vor Kälte ist die Luft erstarrt“ (Op. 21, Nr. 5)! Neben jener Frühling Lust bringt es Franz ebenfalls zu einer rüstigen, behaglichen Heiterkeit, wie in dem prächtigen „nun hat mein Stecken gute Rast“ (Op. 36, Nr. 6). Dabei versteht es Franz sehr gut, wo nöthig selbst bis zum einzelnen Vers in's Detail zu malen. Es giebt von ihm Gesänge kleinen Umfangs und großen Gehaltes, in denen, wenn ich so sagen



darf, eine ganze romantische Oper in nuce enthalten ist. Dahin rechne ich jenes ganz wunderbar märchenhaft ergreifende Lied „und wo noch kein Wanderer 'gangen“ (Op. 35, Nr. 4). Mendelssohn hat es auch, und auch vortrefflich componirt. Man gebe sich doch die Mühe, die Detailmalerei in dem Liede zu verfolgen, „die Lotosblume ängstigt sich vor der Sonne Pracht“ (Op. 25, Nr. 1), — eine Detailmalerei, die gleichwol nirgends kleinlich wird; wir sehen ordentlich das „gesenkte Haupt“ der Blume, der Abend dämmt, es wird dunkel (das Hinabsteigen nach b), der Mond geht auf, steigt empor, die Wellen flimmern, sein Spiegelbild malt sich im Wasser (die Melodie in der Mittelstimme), sein Licht weckt magisch und gewaltig die schlummernde Blume, sie hebt ihr „frommes Blumengesicht“ sie zittert und weint vor Liebe und Liebesweh.“ — Einen  Grundzug des Franz'schen Liedes bildet die Neigung zum Volksliedartigen — nicht in der oft sehr reflektirten Weise, mit der sich anderwärts Kunstlieder durch „Volksston“ interessant machen wollen, sondern abermals in jener durch und durch wahren, anspruchslosen Weise, die Robert Franz nun einmal eigen ist. Er geht nicht einmal immer darauf aus, etwas „Volksliedartiges“ zu schreiben, er bildet fein und künstlerisch durch, und dennoch weht uns der herzstärkende Duft des Volksliedes entgegen. Außerst reizende Stücke im verfeinerten Volksston sind die Lieder „lieber Schatz sei wieder gut mir“ (Op. 26, Nr. 2) und „mein Schatz ist auf der Wanderschaft“ (Op. 40, Nr. 1) — das letztere



ein reizendes Bild mädchenhaften Trozes. Mehr die Richtung gegen das Kunstlied hin, ohne den Volkston zu verläugnen, nimmt das vortreffliche: „Die Sonn' ist hin“ (von Otto Roquette. Op. 35, Nr. 3). Wie wunderbar fein abgewogen ist in diesem Gesange der Rhythmus oder der Trugschluß jeder Strophe nach F-dur mit der schnellen Wendung nach A-moll in den Schlußakkorden. Bei anderen Liedern, wie „zu Straßburg auf der Schanz,“ (Op. 12, Nr. 2) geht der Componist allerdings direkter auf den Ton des naturwüchsigen Volksliedes los. Der künstlerische Instinct, mit dem er auf manche diese Richtung nehmende Poesie eindringt, kann mitunter in Erstaunen setzen.

So hat Franz in dem nach einer sehr guten deutschen Uebersetzung componirten Liede der königshofer Handschrift: „ach ihr Wälder, dunkle Wälder, Miletiner Wälder“ (Op. 40, Nr. 5) den eigensten Ton des altböhmischen Volksliedes in einer wirklich wunderbar zu nennenden Weise getroffen, so daß sich das Lied mit dem altslavischen Originaltext sogar noch ungleich besser ausnimmt. Ein Poet, wie Robert Burns, der ohne die Formen, die Ausdrücke der Kunstpoesie aufzugeben, durch seine Dichtungen den kräftigen Klang der Volkspoesie durchtönen läßt, ist daher für Robert Franz ganz besonders willkommen, und wirklich begegnen wir in seinen Liederheften dem Namen Robert Burns oft genug. Mit der Liebe und Neigung zum Volksliede steht es wohl auch im Zusammenhange, daß Franz so oft die Form des Strophen-



liedes einhält, während unsere Modernen sonst gerne „durchcomponiren“. Die bezüglichlichen Lieder von Franz sehen für den ersten Blick auch wie durchcomponirt aus, sieht man näher zu, so bemerkt man freilich sofort, daß die zweite, dritte Strophe nur eigens ausgeschrieben ist, was sich oft dadurch rechtfertigt, daß der Tonsetzer bei den Wiederholungen zuweilen anscheinend ganz kleine, aber in der That wesentliche Aenderungen anbringt (eine der schönsten und frappantesten in der letzten Strophe des Liedes: „die Sonn' ist hin“). Es ist ganz erstaunlich, wie dieselbe Musik sich dem verschiedenen Text der einzelnen Strophen so bezeichnend anschmiegt (z. B. „es hat die Rose sich beklagt“ und „da hab' ich ihr zum Trost gesagt“).

Franz hat ein ganz außerordentliches Feingefühl, gleichsam die geistige Atmosphäre jedes Liedertextes zu erfassen und ihm eine Musik zu geben, die musikalisch genommen dieselbe Atmosphäre hat; da muß es denn freilich zusammenstimmen! Seine Kunstmittel sind oft eigen genug, so streift seine Harmonie häufig in das Gebiet der alten Kirchentöne hinüber. Zuweilen wirkt seine Musik auf den Text geradehin veredelnd. Heines Gedicht: „im Rhein, im heiligen Strome“ ist z. B. ein flüchtiger Einfall, der auf der allerdings ganz richtigen Beobachtung beruht, daß Verliebte überall das Bild der Geliebten zu sehen glauben, und in Bildergalerien von allen Wänden wohlgetroffene Portraits der Angebeteten auf sie herunterschauen. Franz hat von dem Kölner Dome und dem Kölner Dombilde zu viel Respect, als daß er musikalisch



anders erzählen sollte, als (wie die Ueberschrift des Liedes lautet) „im Legendenton“ (Op. 18, Nr. 2). Und nun diese ganze, im Grunde höchst einfache Harmoniewendung. Steht nicht der ehrwürdige Dom lebhaft vor uns? Die letzten Worte: „die Augen, die Lippen, die Wänglein, die gleichen der Liebsten genau“ läßt Franz wie verschämt, leise und rasch hinflüstern. Bei Heine sehen wir den etwas frivolen Reisenden, der für einen Moment in den Dom läuft und beim Dombilde an nichts weiter erinnert wird, als an die Geliebte, bei Franz ist es der fromme Pilger, dem Andacht und Liebe in ein reines Herzensgefühl verschmelzen.


Wo so feiner Ausdruck gesucht und gefunden wird, da muß natürlich dem begleitenden Piano ein wichtiger Part zufallen. Otto Gumprecht in seinen geistvollen „musikalischen Charakterbildern“ macht auf diesen innern Zusammenhang des Schubert'schen Liedes mit der Beethoven'schen Klaviersonate aufmerksam. Das Analogon dazu wäre schon früher in den Sonaten und Liedern Mozarts und Haydns zu finden und so später wieder bei Mendelssohn. Die Klavierbegleitungen bei Franz und bei Schumann stehen in ähnlicher Weise mit der neuesten Phase des Klavierspieles im innigsten Zusammenhang. „Schumanns Lieder“ sagte einmal jemand halb im Ernst und halb im Scherz, „sind Pianoforte-Studen mit zufälliger Begleitung einer Singstimme“. Das war, wie gesagt, nur halb ernst gemeint, aber man sehe z. B. Schumanns Davidsbündlertänze und dann seine Lieder, und sage sich, ob letztere nicht beinahe aussehen, als ob sich zu jenen



noch ein Singepart gefesselt hätte, um uns über die Bedeutung dieser sinnigen Musikrätthsel aufzuklären. Diese Accompagnements sind oft kleine Tondichtungen für sich. So ist es nun auch bei Franz — und doch ist seine Begleitung keine dem Gesange äußerlich angefügte Sache, Stimme und Klavier bilden zusammen eben ein Ganzes. Doppelt merkwürdig darf es also heißen, daß man zuweilen die Singstimme streichen könnte, und es bliebe noch immer ein interessantes Tonstück übrig, bei dem wir nichts weiter verlangen oder vermissen. Von dem Liede „die Harrende“ (in Op. 35) gilt dies beinahe im Wortverstand; der Klavierpart allein giebt ein Klavierstück und zwar ein sehr brillantes Klavierstück mit in der Mittellage singender Melodie. Ähnliches gilt von dem Liede: „willkommen mein Wald“ (Op. 21, Nr. 1), dessen Klavierbegleitung fast so wie sie ist, ein schönes „Lied ohne Worte“ vorstellen könnte.

Mit Tonmalereien ist Franz nicht zu verschwenderisch, eine der reizendsten bringt der Klavierpart des „ach wenn ich doch ein Immchen wär“ (Op. 3, Nr. 6). Seine Tonmalereien sind zudem an sich bescheiden, mehr nur andeutend. Wie hätte so mancher andere bei dem „Rhein-falle“ (Op. 44, Nr. 6) gewettert und gebraust, statt der leichten, aber geistvollen und treffenden Skizzirung durch ein kurzes Triolenmotiv, mit welcher sich Franz begnügt. In ähnlicher Weise malt er die feierliche Ruhe und Größe des Meeres (Op. 36, Nr. 1; Op. 39, Nr. 2 u. 3), die Wellenbewegung (Op. 9, Nr. 6; Op. 25, Nr. 6; Op. 40, Nr. 2), den Wolkenzug (Op. 30, Nr. 6) u. a. m.



Daß Robert Franz musikalischer Lyriker ist, wurde schon verschiedentlich und nachdrücklich betont*); aber er ist Lyriker im höchsten Sinne des Wortes, wie Uhland, Rückert u. a. als Dichter. Ob Uhland, Rückert, und wer ihnen gleicht, deswegen nicht auf den Höhen des Parnasses stehen, und man sie nicht in eine tiefere Region so lange verweisen muß, als sie nicht ihr Publikum mit Epopöen von vierundzwanzig Gesängen an- und todtgesungen, lasse ich unentschieden. Es hat Kritiker gegeben, welche gescholten haben, daß Franz „größere Formen nicht einmal versucht hat“**) und solches „durch die Schwäche seiner Individualität“ erklärt werden müsse. Wir werden also künftighin bei Gemälden ein Klastermaß zu deren kritischer Prüfung mitbringen, und Partituren und andere Musikalien  die Zeneakadémia legen müssen, um aus ihrem physischen Gewicht auf ihr musikalisches richtige Schlüsse ziehen zu können. Mich dünkt aber, daß z. B. den obgenannten deutschen Dichtern, oder den Griechen Pindar, Theokrit u. a. noch niemand ähnliche Vorwürfe gemacht hat; — daß Petrarca durch seine Sonette und nicht durch sein Epos „Africa“ unsterblich ist; daß Horaz zu den ersten Dichtern zählt, obwol er nur Oden und geistvolle Causerien, die er theils Satiren, theils Episteln nennt, hinterlassen hat. Vielleicht aber überrascht Robert Franz die

*) Siehe z. B. den schon mehrfach citirten Aufsatz der deutschen Musikzeitung.

**) Sie haben die verdiente Antwort in einer Schrift von Julius Schäfer erhalten: „Zwei Beurtheiler Robert Franz's“.




Herren einmal noch mit einem Oratorium. Den nöthigen Contrapunkt, Instrumentationskenntniß und Beherrschung größerer Formen hat er dazu wenigstens auf dem Lager.

Ich habe eine der merkwürdigsten und wichtigsten Seiten von Franz's künstlerischem Wesen bisher noch gar nicht berichtet: sein Verhältniß, seine innere Beziehung zu Johann Sebastian Bach. Seine Liebe und Verehrung für den großen Thomanercantor ist in seinem innersten Wesen begründet, er hat einen wahlverwandten Zug in sich. Es ist beinahe rührend, wie er z. B. Hanslick, der offen bekennet, daß ihm gewisse Werke Bach's „befremdend, unverständlich, kalt entgegenstanden“, zu eben diesen Werken — nach Hanslick's eigenem Ausdruck — „zu befehren suchte“*). Hören wir seine eigenen Worte — was Franz über Bach's Kirchencantaten an Hanslick schrieb: „sehen Sie sich diese Kirchencantaten unbefangen an — ich zweifle keinen Augenblick, daß Sie der hohe Geist derselben entzücken wird. Treten Sie dem Meister zunächst aber mit dem Gemüthe nahe; der sich-tende und ausgleichende Verstand wird schon von selbst auch seine Rechnung finden. Glückliche würde ich mich preisen, wenn ich ein Geringes dazu beitragen könnte, Ihr Interesse auf des Mannes ungemessene Größe lebhafter hinzulenken. Haben Sie sich erst in seine Art vertieft, dann wird er auch ihre Seele gefangen nehmen und um-

*) Siehe das geistvolle Feuilleton Hanslick's in der „neuen freien Presse“ (Oktober 1871). „Robert Franz' Broschüre über die Bearbeitung der Vocalcompositionen Bach's und Händels.“




stricken, wie er das an den Seelen unserer Lieblinge in der Kunst, an Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann zu vollziehen wußte: er schlug sie in Fesseln, um sie dafür um so freier zu machen! Und das kann Jeder durch ihn an sich erleben — schon darum muß er der Menschheit näher gebracht werden!“

Ich ahme nicht gern den Wanderburschen nach, welche einer vorüberrollenden Kutsche nachlaufen, und sich heimlich auf's Rückbret des Wagens schwingen, um ein Stück Weges die eigenen Beine zu schonen und sich fahren zu lassen; ohne Gleichniß: ich liebe es nicht, die Arbeit anderer durch Zitate auszunützen, um mich durch den von den Autoren wechselseitig — allerdings stillschweigend — geschlossenen, aber berühmten Gänsefuß-Tractat („ — “) gegen Vorwürfe eines  Plagiates zu decken. Diesmal aber wüßte ich nichts besseres und höchstens „nur mit ein bischen anderen Worten“ zu sagen, als was der Autor des vortrefflichen Artikels über Robert Franz in der deutschen Musikzeitung über den Zug geistiger Verwandtschaft zwischen Bach und Franz gesagt hat: „zur eigenen Selbstständigkeit arbeitet Franz sich durch einen neuen bei Schubert nicht bemerkbaren, für ihn aber desto bedeutsamern Einfluß empor, nämlich durch Sebastian Bach. Was dieser größte Dyrifer in rein musikalischer Hinsicht für ihn wurde, erkennt man in Folgendem: im Durchschnitt überwiegt die polyphoniſche Arbeit, deshalb ist die Melodie ein organisches, mit der Begleitung verwachsenes Glied des Ganzen, in ihr finden wir bei Franz Bach'sche Wendungen



in reicher Anzahl. Die Modulationsverhältnisse sind groß und breit angelegt; Franz modulirt meist in den nächstverwandten Tonarten, daher die schillernde, zwischen Dur und Moll schwebende Natur mancher seiner Lieder, zum Unterschiede von der klassischen, meist in Tonika, Dominante und Unterdominante modulirende Musik. — — Darin besteht das Neue und Eigenthümliche der Franz'schen Liedmelodik, daß sie eine freie Aneignung der Bach'schen Methode in der Melodiebildung befundet. Ein genauer Beobachter wird finden, daß seine Hauptthemen stets bestimmte, in sich selbst ruhende, schöne und einfache harmonische Verhältnisse umschreiben, daß sie auch ohne Baß ein verständliches Bild geben, indem sie demselben gleichsam in sich selbst tragen".

Und wie nun Franz  den alten Bach wie einen Heiligen verehrt, so hat er sich mit einer hingebenden Begeisterung, mit einem Verständnisse, das man nur bewundern kann, ganz der Aufgabe zugewendet, die Vocalcompositionen Bachs und seines großen Geistes- und Zeitgenossen Händel durch pietät- und verständnißvolle Bearbeitung ihres orchestralen Theiles uns Epigonen großer Kunstzeiten näher zu rücken. „Sie förderten“ bemerkt Hanslick „ungemein die Verbreitung und Aufnahme dieser Werke und haben überhaupt zu Bach Manchen befehrt, der zurückfröstelnd vor dem starren Gerippe der Original-Partitur nicht „mit dem Gemüthe an den Meister heranzutreten vermochte.“ Ich denke, wenn Franz über den Markt zu Halle geht, müsse das eherne Standbild Händels ihm ver-




traulich zunicken, und eben so müßte in Leipzig der alte Bach, (der aus dem Bildstock seines Monumentes wie aus einem sehr engen Thürfensterchen des seligen, unsterblichen Jenseits in unsere vergängliche Zeitlichkeit hereinguckt, und, so eingepreßt, unmöglich nicken kann) wenn er Franz als Leipziger Gast vorüber gehen sieht, sein gemüthlich-grimmiges Cantorsgesicht mindestens zu einem Segenslächeln verklären. Das schöne Wort des Goethe'schen Tasso;

„Homer vergaß sich selbst, sein ganzes Leben
war der Betrachtung zweier Männer heilig“


kann hier mit vollem Rechte angewendet werden, wenn man statt des Namens des alten Nöden den Namens unseres Halle'schen Nöden setzen will. Bach und Händel! Das sind freilich zwei Männer der Betrachtung werth.

Es giebt Leute, die als Zensurwächter Feuer schreien, wenn sie die Robert Franz'schen „Bearbeitungen“ zu Gesichte bekommen. Ich würde statt „Bearbeitungen“ lieber das Wort vorschlagen „stylgerechte und nothwendige Ergänzungen.“ Am allerwenigsten kann man sie (wie geschehen ist) mit „Uebermalung alter kostbarer Originale“ vergleichen, denn die Uebermalung verbindet sich untrennbar mit dem alten Kunstwerke, und ungeweihte, unfähige Hände können ein Wunder der Kunst für immer verderben. Wer kann Leonardos Abendmahl im Mailand, den großen Andrea del Sarto in Berlin ohne tiefen Schmerz ansehen? Aber selbst wer die Bearbeitungen von Franz völlig verwerfen wollte, kann ja immer noch zum Originale zurückkehren, und zu



dessen (wie die frommen Leute in Rom strengste Fasttage nennen) Magro stretto. Aber Händel und Bach selbst würden vermuthlich die Einladung dankend ablehnen, wollte man sie auf besagtes Magro stretto zu Gaste bitten. Für die alten Meister war ein größeres Musikwerk weniger ein Anweisungszettel auf künftige Unsterblichkeit, als kurz und gut eine Musik, die sie zu Gottes und der Kunst Ehre bei irgend einer bestimmten Gelegenheit aufführen wollten, eine Aufführung, bei der sie an dem tausendstimmigen Rieseninstrument der Orgel sitzend, mit ihrer eigenem künstlerischen Riesenperson mächtig eingriffen. Den Sängern, Geigern und Bläsern mußten sie allerdings ihre Parte, schwarz auf weiß geschrieben in die Hand geben, sie selbst aber füllten, leiteten, beherrschten von ihrer Orgel aus diese ganze Musik, recht als  ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM sich einen „Orgelpart“ anders auszuarbeiten und mehr vor Augen zu haben, als einen Baß mit Bezifferung, fiel ihnen nicht ein — der große Redner redet am hinreißendsten, wenn er sich nur die Schlagworte eines Vortrags notirt hat, die Ausführung in's Einzelne aber der Begeisterung des Augenblicks überläßt, nicht wenn er die zu Hause am Schreibtische zu Papier gebrachte Rede aus dem Concepte herunterliest. „Est Deus in nobis, agitante calescimus illo“ dachten die alten Meister — und Händel schrieb sich höchstens den Commandoruf hin: „Orgel laut!“ Wie aber die „Orgel laut“ werden solle: that is the question. Ich muß den Leser um Verzeihung bitten, wenn ich schon wieder, um mein voriges Gleichniß anzuwenden,



eine vorüberrollende Kutsche benütze. Sehr schön und treffend sagt Hanslick über die Bearbeitungen älterer Werke durch Robert Franz: „Daß die Mehrzahl begleiteter Vocalcompositionen älterer Meister eine lebendige Wirkung heute nur erreichen kann, wenn eine künstlerisch nachhelfende Hand die Lücken darin ergänzt, den Klangkörper vervollkommnet, die Andeutungen ausführt, geben wohl derzeit alle Tonkünstler zu, welche die Musik als lebendige Kunst und nicht als archäologisches Studium auffassen. Nur über das Maß und über die Methode solcher Nachhilfe kann Streit stattfinden. Wissen wir doch, daß die meisten älteren Werke nicht nach dem Wortlaute der Partituren aufgeführt worden sind. Der bezifferte Baß in diesen Partituren beweist, daß Improvisation auf der Orgel oder dem Clavier  hinzutrat, und beglaubigte Nachrichten sagen uns, daß namentlich Bach, der über eine sehr unzureichende Besetzung zu verfügen hatte, sein Accompagnement fast zur Hauptsache machte, nothgedrungen dazu machen mußte. „Wer das Delicate im Generalbaß und was sehr wohl accompagniren heißt, recht vernehmen will“, schreibt der alte Mitzler, „muß den großen J. S. Bach hören, welcher einen jeden Generalbaß zu einem Solo so accompagnirt, daß man denkt, es sei ein Concert und wäre die Melodie, so er mit der ersten Hand machet, schon vorher gesetzt worden“. Gegen diese Klangwirkung voll Fülle und Leben, wie sie Bach's Cantaten unter seinen Händen gewonnen, sind die uns überkommenden Partituren ganz eigentlich nur Partituren-



Skizzen, denen mehr oder minder das blühende Fleisch fehlt*). Werden diese Partitur-Skizzen — gegen die Absicht des Meisters — wörtlich wiedergegeben, so klingen insbesondere die Arien und Duette mit den unermüdlich mitlaufenden obligaten Instrumenten dürftig, leer, oft geradezu widerwärtig und machen das boshafte Wort eines ‚Modernen‘ begreiflich, welcher beim Anhören einer Bach’schen Arie mit obligater Violine äußerte: das sei, wie wenn eine Mutter mit ihrem Kinde betteln geht. Die Wiederherstellung und Ergänzung Bach’scher Partituren im Geiste des Meisters zu vollziehen, ist eine unendlich schwierige Aufgabe. Pedantische Philologen, denen der todte Buchstabe über Alles geht, werden sie nie erfüllen, ebensowenig bloße Routiniers, welche zunächst nach leichter Ausführbarkeit trachten. Nur wer eine Künstler-natur, wer selbst Tondichter ist, wird das sicher leitende feine Gefühl mitbringen, was in solcher Nachschöpfung erlaubt sei, wie gewissenhaft textgetreu er einzuhalten habe,

*) Otto Gumprecht schreibt in einem höchst beachtenswerthen Artikel (der National-Zeitung Nr. 533 vom 14. November 1871) über die Franz’schen Bearbeitungen:

In unserer Berliner Singacademie hält man sich noch heut zu Tage bei der Aufführung Bach’scher und Händel’scher Werke lediglich an die ausgeschriebenen Instrumentalstimmen, ohne für eine Ergänzung der chiffirten Orgelbegleitung irgend welche Sorge zu tragen. Oft genug haben wir gegen diese seltsame Art der Pietät erfolglosen Widerspruch eingelegt. Welcher der getreueren Sachwalter der alten Meister genannt werden muß, der, der einen wesentlichen Theil ihrer Arbeit gänzlich unterschlägt, oder der andere, der, ihren Andeutungen folgend, nach bestem Willen und Vermögen einen Ersatz zu beschaffen sucht; wir sollten meinen, daß die Antwort darauf unzweifelhaft ist.



„was sich ziemt“, und wie weit er hinzufügen dürfe, „was gefällt“. Diese Begabung hat Niemand in reicherm Maße bewährt, diese Kunst Niemand mit größerer Meisterschaft geübt, als Robert Franz. Dem Bach'schen Geiste wahlverwandt, hat Franz mit einer Feinfühligkeit ohnegleichen aus den toten Partituren heraus empfunden, wie der alte Meister sich die lebendige Aufführung gedacht habe.“

Robert Franz selbst hat sich in seiner kleinen Schrift „offener Brief an Eduard Hanslick über Bearbeitungen älterer Tonwerke“ über den Gegenstand in so würdiger, ruhiger und überzeugender Weise ausgesprochen, daß wir anderen eigentlich gar nicht mehr nöthig haben, als Apologeten für ihn aufzutreten. Besser, wir werfen zum Schlusse einen Blick auf das Museum edler Kunstwerke, das Franz gleichsam aus der vulkanischen Aschendecke ausgegraben und der Welt wieder geschenkt hat.

Vor Allem eine Anzahl Bach'scher Cantaten *), sein Magnificat, die Trauerode **), die Matthäus-Passion ***), eine reiche Auswahl von Arien †) — sechs Duette aus der hohen Messe, einzelnen Cantaten u. s. w. ††) — von Händel zwölf Arien aus dessen Opern für Sopran, desgleichen

*) 1. Es ist dir gesagt Mensch, was gut ist. 2. Gott fährt auf mit Sauchzen. 3. Ich hatte viel Bekümmerniß. 4. Wer sich selbst erhöhet. 5. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. 6. Lobet Gott in seinen Reichen. 7. Wer da glaubet. 8. Ach wie flüchtig. 9. Freude dich erlöste Schaar. 10. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (Sämmtlich im Verlage von F. E. C. Leuckart.)

**) Bei Fr. Kistner in Leipzig.

***) Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

†) Bei Fr. Whistling und F. E. C. Leuckart in Leipzig.

††) Bei F. E. C. Leuckart in Leipzig.



für Alt, und zwölf Duette aus verschiedenen Opern und den Kammerduetten *) und das Jubilate (Partitur und zugleich Klavierauszug) **) — nächstens soll l'Allegro il Pensieroso ed il Moderato folgen ***). Diesen deutschen Meisterwerken schließen sich die italienischen an: Astorgas Stabat mater, und Francesco Durantes Magnificat (Partitur und zugleich Klavierauszug) †) — und, gewissermaßen als Zugabe, eine feine orchestrale Bearbeitung der beliebten Bach'schen Jubelarie: „mein gläubiges Herze“ ††). Welch' eine Welt von Musik! Wer Franz's Verdienst ganz begreifen will, der halte nur z. B. die zwölf Händel'schen Arien neben die alte Londoner Edition derselben in dem Sammelwerke Apollon's Feast. Diese wird ihn, mit ihrer dürren, auf die Mitwirkung des Cembalo berechneten Begleitung vielleicht an das Knochenfeld Ezechiels erinnern und in der Franz'schen Bearbeitung mag er sehen, wie sich die Gebeine belebt haben, und an ihrer Statt himmlische Gestalten, voll unsterblicher Jugend dastehen. Wir haben uns gewöhnt, zweideutig auszugehen und die Achseln zu zucken, wenn von Händels Opern die Rede war (vor den Dratorien hatten wir Respekt!) und wir wollten es Chrysander nicht recht glauben, wenn wir lasen, wie er davon mit Liebe

*) Bei Fr. Ristner in Leipzig.

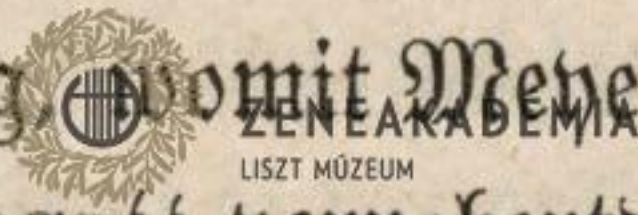
**) Bei Heinrich Karmrodt in Halle.

***) Bei F. E. C. Leuckart. In prachtvoll ausgestatteter Partitur und Klavierauszug inzwischen erschienen.

†) Bei Heinrich Karmrodt.

††) Bei Heinrich Karmrodt.



und Begeisterung spricht. Die kleine Zurechtweisung, die wir durch diese Arien und Duos bekommen, schadet uns ganz und gar nicht. Wenn wir nach dem Siciliano auf Rinaldo „il vostro maggio“ ganz bezaubert bleiben, der wunderbare Ton von Liebe in Alcestens Gesang: „Spera si mio bene“ aus Admeto uns im tiefsten Herzen rührt, die leidenschaftlich zürnende Arie: „vanne sorella ingrata“ aus Radamisto uns durch ihre dramatische Wahrheit zum Staunen bringt, wenn wir das Duo: „io t'abbraccio“ aus Rodelinda als ein wahres Juwel freudig begrüßen — da bitten wir Chrysander unseren Unglauben ab und umarmen Robert Franz im Geiste. Wie spricht er das Händel'sche Idiom! Nicht jeder vermag das. Kann es z. B. etwas Un- oder Antihändel'scheres geben, als die Orchesterbegleitung.  womit Meyerbeer die Rinaldo-arie: „Lascia ch'io pianga“ verrobertdiabelt hat?

So wünschen wir auch von Herzen, daß das Publicum durch die Franz'sche Bearbeitung Astorga und sein wundervolles Stabat mater näher und besser kennen lernen möge, als aus der Oper von Abert, der seinen Tasso-Astorga zwar das Stabat intoniren läßt, aber ungefähr so, wie jene belebte Dame Schiller zitierte: „ach, des Lebens schönste Feier — endet auch des Lebens Mai — mit dem Gürtel, mit dem Schleier — reißt der schöne Wahn auseinander“.

Franz zeigt sich in seinen Bearbeitungen als Contrapunktist, den selbst die Zeit Bachs und Händels mit Freuden den ihrigen genannt haben würde. Seine Polyphonie wählt ihre Motive nicht willkürlich —



sieht man zu, so wird man finden, wie sinnreich er sie aus dem von den alten Meistern in dem eben vorliegenden Stücke gebotenen Material formt. Der Bach'sche Ton ist ihm so zur zweiten Natur geworden, daß z. B. in seiner Composition des Renau'schen „der schwere Abend“ (Op. 37, Nr. 4) die überaus interessante Begleitung aussieht, als habe Johann Sebastian Bach zum schuldigen Dank und aus Gegengefälligkeit seinerseits einmal ein Lied von Robert Franz bearbeitet. Glaubt man nicht die Begleitung irgend einer Arie aus einer Bach'schen Kirchencantate vor Augen zu haben?

Unvergeßlich bleibt mir der Tag, den ich im Spätsommer 1871 mit Robert Franz in Halle zubrachte. Wir wandelten durch das Saalthal bei Giebichenstein; das Bild dieser lieblichen Landschaft hat sich in meiner Erinnerung mit dem Bilde Robert Franz's so innig verbunden, daß ich beide nicht zu trennen vermag. Der schöne, sonnige Tag regte unsern Freund heiter an, er sprach lebhaft von Kunst, von Leben — oft Worte, die ich, wie einmal Schumann von Mendelssohn sagte, „hätte in Gold graben mögen“. Wir betraten den Garten Reichardt's, wir sahen den Rosenstock, den einst Goethe gepflanzt, und dessen Zweige jetzt schon das einfache Land- und Wohnhaus zu umarmen beginnen. Da war mir, als trete uns Reichardt entgegen und spreche zu dem lebenden Meister: „Du hast vollendet, was wir einst begonnen“!



~~21~~
21



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948 nov. hó
21. tsz. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola

Leltári szám:

7. / 2

Hollósy

