

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07201 283 4

ROBERT VOLKMANN

Sein Leben und seine Werke

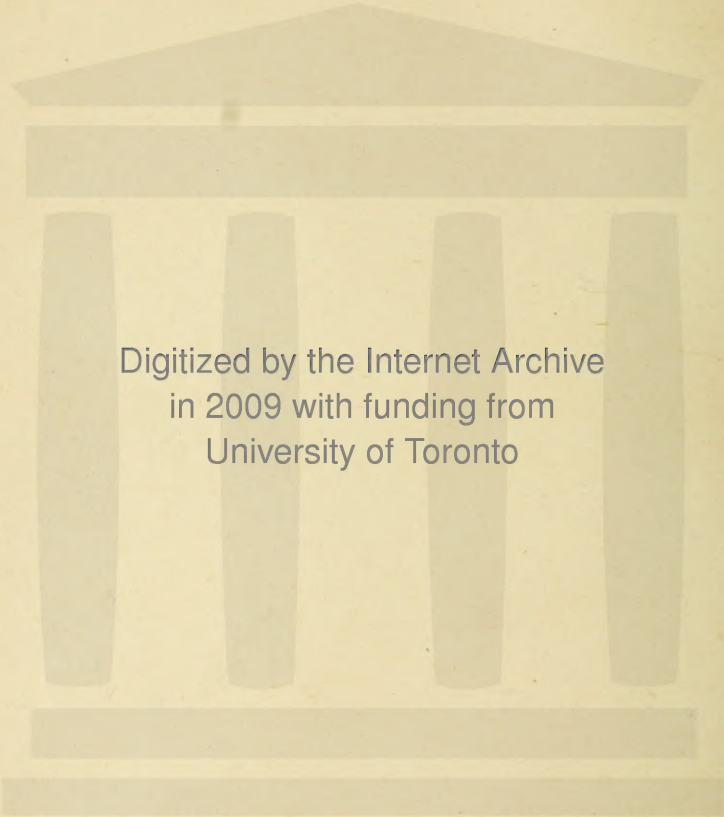
VON

HANS VOLKMANN

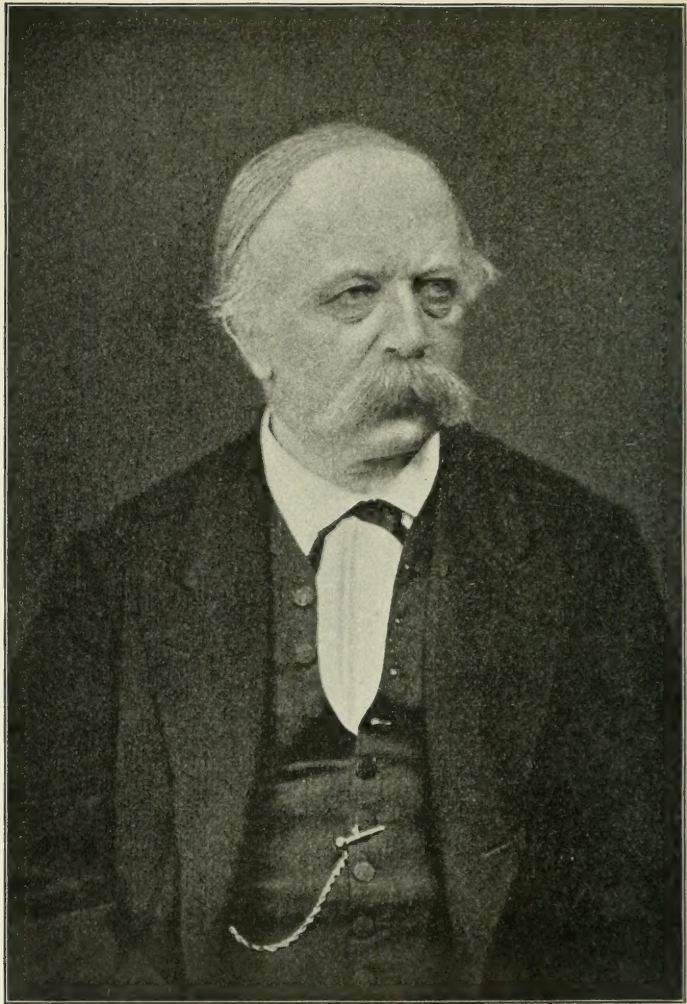
Kst M
(1507)

ROBERT VOLKMANN





Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto



Robert Volkmann.

ROBERT VOLKMANN

Sein Leben und seine Werke



Nebst Bildern, Faksimiles, Briefen des Meisters
und systematischen Verzeichnissen
seiner gedruckten Kompositionen und deren Bearbeitungen

von

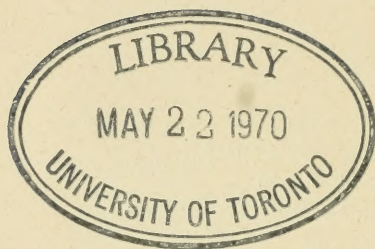
HANS VOLKMANN



Leipzig 1903

Hermann Seemann Nachfolger

ML
410
V9V9



Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

*Die Einen halten mich immer noch für einen Zukunfts-
musiker, während Andere einen Zopf an mir sehen wollen;
was ist Ihre Meinung? Ich weiss nur so viel, dass ich weder
Zukünftler noch Zopf sein will, sondern blos Volkmann.*

*Aus einem Briefe Robert Volkmanns
an Edmund Singer vom 27. August 1864.*

Dem deutschen Musikleben in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts haben Wagner, Liszt und Brahms den Stempel ihrer Persönlichkeit aufgedrückt. Die Bedeutung dieser Meister ist historisch gebucht und vom breiten Publikum anerkannt. Heute, wo die wissenschaftliche Kritik die Wurzeln nachweist, aus denen jene gewaltigen Erscheinungen entsprangen, — die nicht, wie die Menge gern annimmt, vom Himmel fielen, — heute wendet man sich in steigendem Masse auch den Zeitgenossen jener Männer zu. Man erkennt, dass Mitstrebende um sie lebten, die, dem gleichen Boden entsprossen, ähnliche Ziele verfolgten und sich dabei ihre eigenen Wege bahnten. War es auf musikdramatischem Gebiete neben Wagner keinem gegeben, das Erstrebte in lebenskräftige Tat umzusetzen, so gelang es neben Liszt und Brahms manchem, durch selbständige Schöpfungen in die Entwicklung der Konzertmusik einzugreifen. Namen von gutem Klang, wie Raff, Reinecke, Dräseke, Rheinberger, sprechen dafür. Auch Robert Volkmann ist ein Künstler, der sich durch originelle Werke einen Platz in der Musikgeschichte errungen hat.

Ist Volkmann gegenwärtig in einzelnen Kunststädten durch modernste Musiker in den Hinter-

grund gedrängt, so findet er in anderen desto mehr Beachtung. Leipzig ist immer die treueste Pflegerin Volkmannscher Musik gewesen, und auch heute schenken ihr dort die Gewandhauskapelle unter Professor A. Nikisch und der Thomanerchor unter Professor G. Schreck liebevolle Berücksichtigung. Neuerdings hat sich Dresden infolge der Bemühungen von Professor B. Rollfuss und Direktor G. Schumann seiner Werke energisch angenommen. Auch in anderen Städten, z. B. in Pressburg, München, Bremen, Hamburg, Rostock, hier unter Direktor H. Schulz, ist steigendes Interesse für den Meister vorhanden. Eine eingehende Studie über denselben dürfte deshalb wohl Teilnahme finden, um so mehr, als eine nach Anschauungen unserer Zeit abgefasste Würdigung seines gesamten Wirkens bisher fehlte.

Hans von Bülow war der erste, der über Volkmann schrieb. In einem Aufsatz der „Pest-Ofener Zeitung“ vom 3. Juli 1853 wies er auf den Tondichter hin.*) Dann widmete ihm Louis Ehlert eine Reihe Essays, die im September 1868 in der „Leipziger Allg. musikal. Zeitung“ und 1877 zusammengefasst in Ehlerts Buche „Aus der Tonwelt“ erschienen. In seiner geistreich mit dem Stoffe spielenden Behandlungsweise ist Ehlert der Bedeutung Volkmanns nur zum kleinen Teile gerecht geworden. Da seine

*) Abgedruckt in Hans von Bülows „Ausgewählten Schriften“, herausgegeben von Marie von Bülow. Band III der „Briefe und Schriften“, S. 76 ff.

Arbeit die Alterswerke Volkmanns, die gerade dessen Namen in die weitesten Kreise trugen, nicht mehr behandelt, kann sie auch kein geschlossenes Bild vom Wirken des Meisters geben. Bedauerlich ist, dass der Aufsatz, den Robert Eitner 1896, also dreizehn Jahre nach Volkmanns Tode, in einem so verbreiteten Werke, wie die „Allgemeine Deutsche Biographie“ über ihn veröffentlicht hat, fast lediglich aus einer Citierung jener Essays von Ehlert besteht und über die späten Schöpfungen Volkmanns ebenfalls kein Wort enthält. Seine sämtlichen Werke wurden zuerst von Bernhard Vogel (1875) in der Broschüre „Robert Volkmann in seiner Bedeutung als Instrumental- und Vokalkomponist“ analysiert. Vogel selbst hat diese von feurigem Enthusiasmus erfüllte Arbeit durch eine zweite, ruhiger gehaltene überholt. Letztere erschien März 1893 in der „Sängersalle“. Ein grösserer Aufsatz, den A. W. Ambros über Volkmann vorbereitete, blieb leider ungeschrieben: Der Tod entriss dem Grossmeister der Musikgeschichte die Feder (1876).

Ehlert wie Vogel beschränken sich auf Besprechung der Werke. Über das Leben Volkmanns gibt allein der ihn betreffende Artikel in Wurzbachs „Biogr. Lexikon des Kaisertums Österreich“ (1885) einige Auskunft. Derselbe liefert auch durch Anführung der meisten gedruckten Quellen die sicherste Basis zu einer Arbeit über ihn. Von den zahlreichen Anekdoten, die sich besonders an den alternden Meister knüpften, und die L. Hevesi in seinem „Wiener Totentanz“ (Stuttgart 1899) aufge-

zeichnet hat, konnten in vorliegender Studie nur die als wahr verbürgten und für Volkmann besonders charakteristischen benutzt werden.

Ausser den genannten öffneten sich wichtige biographische Quellen in dem Nachlass des Tondichters, der in den Besitz des Verfassers übergegangen ist, sowie in zahlreichen Briefen Volkmanns. Auch die mündliche Tradition bot einzelnes Verwendbare.

Dieses reiche Material ermöglichte nicht nur, den Lebensgang Volkmanns mit ziemlicher Genauigkeit zu verfolgen, sondern auch seine Werke, die von allen früheren Biographen systematisch behandelt wurden, in chronologischer Reihenfolge zu betrachten, wobei sich jedoch an einzelnen Stellen von selbst eine systematische Anordnung ergab. Um das Bild möglichst abzurunden, wurde auch der wichtigsten ungedruckten, unvollendeten und verschollenen Werke gedacht.

Jeder Biograph läuft Gefahr, seinen Helden zu überschätzen. Sind vollends beide, wie in diesem Falle, durch verwandtschaftliche Bande miteinander verknüpft, so ist die Gefahr doppelt gross. Im Bewusstsein derselben ging ich bei Abfassung meiner Arbeit mit aller mir zu Gebote stehenden Ruhe und Objektivität vor. Ich bestrebte mich durchweg, Überschwänglichkeiten zu vermeiden. In schlichter, sachlicher Weise suchte ich darzutun, wie Volkmanns Leben verlief, was er geleistet hat, welche Stellung er in der allgemeinen Musikentwicklung einnimmt und was er heute für uns bedeutet.

Ich bin in meinen Studien von allen Seiten aufs freundlichste unterstützt worden. Jedem, dem ich dafür Dank schulde, trage ich ihn auch an dieser Stelle ab.

Dresden, im Oktober 1902.

Dr. phil. Hans Volkmann.





Lommatzsch in Sachsen, um 1830.

I. Kapitel.

Jugend- und Lehrjahre.

(1815—1841.)

Robert Volkmann entstammte, wie so viele deutsche Musiker, einer Kantorenfamilie. Sein Grossvater, Heinrich Gottlieb Volkmann, Kantor in Brandis bei Leipzig, bildete drei seiner Söhne zu Kantoren aus. Nur der vierte war ein unruhiger Gesell, der, zunächst für das gleiche Amt bestimmt, bald das Choralbuch mit der Büchse vertauschte. Er ging in österreichische Kriegsdienste und kämpfte in der Völkerschlacht bei Leipzig auf Fluren, wo er sich als Knabe getummelt. Die drei Brüder, die den väterlichen Beruf ergriffen hatten, erhielten Stellen in der Leipziger Gegend; der 1767 geborene Friedrich August Gotthelf, der Vater des Komponisten, wurde 1801 als Kantor und zweiter Knabenlehrer nach Lommatzsch bei Meissen berufen. Er war eine zarte, passive Natur, die lieber Unrecht litt, als energisch ihr Recht begehrte; still ertrug er die Intriguen seiner Kollegen und die Schikanen seiner Vorgesetzten,

ohne dadurch verbittert zu werden. Ihm stand als Gattin Juliana Oder zur Seite, die durch ihren heiterfrommen Lebensmut Sonnenschein ins Kantorhaus brachte. Sie war der gute Geist, der die Schatten der Trübsal und Not, die oft genug aufstiegen, immer wieder zu verscheuchen wusste.

Als erster Spross der Ehe erschien 1809 Carl Moritz, dann am 6. April 1815 als zweiter und letzter Friedrich Robert.*) Dass die beiden Jungen einmal Kantoren würden, galt von ihrer Geburt an für ausgemacht, standen sie doch seit ihren ersten Tagen unter Einwirkung des väterlichen Berufes. Im Kantorhause konzentrierte sich das Musikleben des Städtchens, das immerhin beträchtlich genug war. Die „Kantorei“, der nach seinem Leiter benannte, noch heute in Lommatzsch bestehende Verband aller stimmbegabten Einwohner des Ortes, suchte den Gottesdienst durch Choraufführungen a cappella oder mit Orchester zu verschönen. Man brachte mit Vorliebe Motetten und Arien von Schicht, Weinlig und J. G. Vierling zu Gehör. Da die Übungen zu diesen Aufführungen zum grossen Teil im Kantorhause stattfanden, gewannen die Kantorskinder schon zeitig Berührung mit kirchlicher Musik. Auch die Hauptwerke der Kammermusik lernten sie durch die Streichquartett-Abende, die der Vater hin und wieder zu stande brachte, kennen. Klavierspiel und Lieder-

*) Die Robert Volkmann betreffende Stelle des Lommatzcher Taufregisters — die Namen der braven Paten zu nennen lohnt nicht — findet sich in den „Signalen“ 1867 Nr. 49 und dann im „Musikal. Wochenblatt“ 1870 Nr. 1 abgedruckt.

gesang, wobei J. F. Reichardt, Zumsteeg und Beethoven bevorzugt wurden, genossen sie im Vaterhause wie täglich Brot. Was Wunder, dass in solcher Umgebung die Knaben selbst im zartesten Alter zu musizieren begannen? Denn nicht allein Robert sondern auch Moritz war musikalisch. Letzterer spielte Klavier und sang. Er blieb der Musik sein Leben lang treu, wenn auch seine Studien sein Hauptinteresse bald auf ein anderes Gebiet leiteten. Er ging 1825 auf das Gymnasium zu Freiberg im sächsischen Erzgebirge, absolvierte es und studierte in Leipzig Theologie, zur grossen Sorge des Vaters, der nicht daran denken konnte, ihn zu unterstützen. Aber Genügsamkeit, eiserner Fleiss und hochherzige Freunde brachten ihn zum Ziele, so dass er bald als Landpfarrer seine Lebensstellung fand, in welcher er der Musik einen bevorzugteren Platz einräumte als andere Landgeistliche.

Moritz' Übersiedlung nach Freiberg bedeutete für Robert den Verlust des besten Freundes. Denn er blickte naturgemäss zu dem sechs Jahre älteren Bruder mit unbegrenzter Hingebung und Liebe empor. Die Einsamkeit trieb ihn zu eifrigem Lernen an. Seiner Vorliebe für Musik folgend, widmete er vorzüglich dieser seinen Fleiss. Neben den Klavier- und Gesangsübungen, die mit Ernst und Ausdauer betrieben wurden, wandte er sich, vom Vater angeleitet, dem Orgelspiel zu, worin er so schnell Fortschritte machte, dass er mit zwölf Jahren den Gemeindegang an der Orgel leiten konnte. Im Partiturspiel erwarb er sich ebenfalls einige Kennt-

nisse, die ihm ermöglichten, den Vater beim Einstudieren der Kirchenstücke zu unterstützen. Auf der Violine und dem Cello, welch letzteres sein Lieblingsinstrument wurde, unterwies ihn der Stadtmusikus Friebel, ein energischer Mann von gutem Geschmack.

Schon mit neun Jahren begann Robert zu komponieren. Obwohl er wenig von Harmonie- und Formgesetzen wusste, schrieb er einige kurze Kirchenmusiken, die beim Gottesdienst zur Aufführung gelangten. Um den Jungen vor Eitelkeit zu schützen, verschwieg dabei der Vater den Namen des Komponisten. Das früheste Stück von ihm, das auf uns gekommen ist, stammt aus seinem dreizehnten Jahre. Es ist eine Arie für Sopran mit Begleitung von Streichinstrumenten, Flöte und Orgel. Sie beweist, dass sich der Knabe nicht ohne Grazie im traditionellen italienischen Arienstil zu bewegen wusste, — irgend eine Spur von Selbständigkeit ist nicht daran zu entdecken. Bei der Aufführung der Arie sang Robert das Sopransolo selbst. Er musste, um seinen eigenen Anforderungen zu genügen, eine umfangreiche, bereits gut ausgebildete Stimme besitzen, denn die Partie steigt bis zum dreigestrichenen C an und ihre Koloraturen sind keineswegs leicht.

Den kleinen Kompositionsversuchen folgten umfangreichere, die alle verloren sind. Die Arbeit an diesen Kirchenstücken sagte dem Jungen derart zu, dass er sich's in den Kopf setzte, einmal ganz Musiker zu werden. Aber davon wollte der Vater in begreiflicher Sorge um seine Zukunft nichts wissen. Schon seine Mittellosigkeit schien ihm eine solche

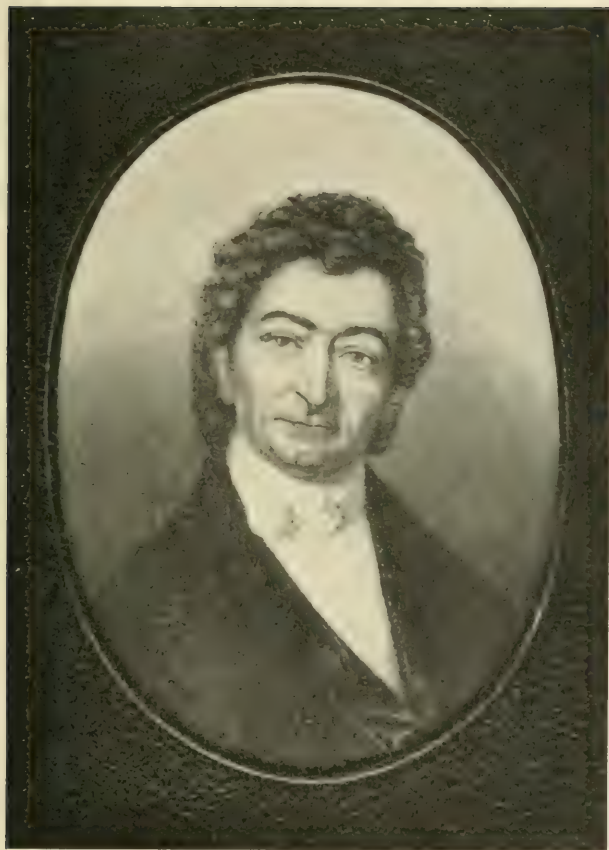
Berufswahl zu verbieten. Robert sollte sobald als möglich auf eigenen Füßen stehen und das konnte er nur als Lehrer. Dass er auch für dieses Fach Anlagen besass, zeigte sich. Denn als sein Vater 1830 von der Gicht befallen wurde, die ihm immer am Morgen arg zusetzte, gab Robert — selbst noch ein Schulknabe — einige Stunden Unterricht. Freilich rief bisweilen der Lärm den kranken Vater in die nahe Schule: Für die überfüllte Klasse besass der fünfzehnjährige Lehrer doch nicht Autorität genug.

Diese unkindlichen Beschäftigungen blieben glücklicherweise ohne üblen Einfluss auf sein heiter-naives Gemüt. Die Nachrichten*), welche besagen, er sei als Knabe still und zurückhaltend gewesen und habe sich wenig um die wilden Spiele seiner Altersgenossen gekümmert, sind unzutreffend. Er hat sich vielmehr lustig an den Theater- und Räuberspielen der Lommatzcher Schuljugend beteiligt.

Als im Sommer 1832 Robert zu weiterer Ausbildung nach Freiberg gesandt wurde, fiel die Trennung niemandem schwerer, als dem Vater. Er hatte einen treuen Helfer an ihm gehabt und es mochte sein inniger Wunsch sein, ihn bald wiederkehren zu sehen, um das Kantor- und Lehramt, das er schon halb verwaltet, ganz auf ihn übertragen zu können. Aber es sollte anders kommen. Bereits ein Jahr nach Roberts Wegzug nach Freiberg starb der Vater und ein Fremder wurde Kantor in Lommatzsch.

In der alten Bergstadt war der Boden schon für

*) „Signale“ a. a. O.



Aug. Ferd. Anacker.
Nach dem Pastell von M. Veith. 1850.

Robert vorbereitet. Denn auf dem Gymnasium, wo er aufgenommen wurde, entsann man sich mit Liebe seines bescheidenen, fleissigen Bruders, der vor zwei Jahren nach Leipzig zum Studium übergesiedelt war. Robert ging, durch die Verhältnisse gezwungen, bald vom Gymnasium auf das Lehrerseminar^{*)} über, doch erhielt er die Erlaubnis, auch fernerhin an einzelnen Gymnasialstunden teilzunehmen.

Auf dem Seminar kamen ihm seine musikalischen Kenntnisse zu statten. Indem man ihm die Klavier- und Gesangstunden im Proseminar übertrug, wurde er wieder, wie in der Heimat, Schüler und Lehrer zugleich. Entscheidend für seine Zukunft gestaltete sich das Zusammentreffen mit dem Musikdirektor A. F. Anacker, dem Komponisten des noch heute bei Schulaufführungen beliebten „Bergmannsgrusses“. Anacker hatte an dem Orgelspiel des Burschen Gefallen gefunden und suchte ihn in jeder Weise zu unterstützen. Er wies ihm Klavierschüler zu, so dass es ihm durch die Honorare möglich wurde, selbst nach Fortfall der kleinen väterlichen Unterstützung seine Studien weiterzuführen. Anacker erkannte auch das viel versprechende Kompositionstalent des Jungen. Er bestärkte deshalb in ihm den alten Wunsch, sich ganz der Musik zu widmen. Seine kraftvoll feste und doch anspruchslos bescheidene Natur schien Anacker Gewähr dafür zu bieten, dass er sich ebensogut wie als Lehrer, auch

^{*)} Heute befindet sich diese Schule in Nossen (Augustusberg) in Sachsen, wohin sie 1856 von Freiberg verlegt wurde.

als Künstler im Leben behaupten werde. So reifte denn unter Anackers Beirat in Volkmann der Plan, Musiker, und zwar Komponist zu werden. Trotzdem besuchte er noch weiterhin das Freiburger Seminar. Da dessen musikalische Lehrkräfte, allen voran Anacker selbst, vorzügliche waren, bedeutete sein Verbleiben auf dieser Anstalt auch angesichts des neuen Lebenszieles eine Förderung. Die frohe Aussicht auf eine Künstlerzukunft fachte sein Streben, die Seminarstudien zum guten Abschluss zu bringen, kräftig an.

Die Freiburger Jahre gehörten zu den glücklichsten seines Lebens. Aus dem stillen Lommatzsch in das regere Freiberg versetzt, fühlte er sich besonders im Kreise der bunt zusammengewürfelten Seminaristen wohl. Er tummelte sich mit ihnen und verdarb keinen Spass. Und doch spielte er unter ihnen eine wichtige Rolle. Denn Anacker hatte ihn zum Präfekten des Singechores bestimmt, eine Auszeichnung, der er sich durch Fleiss und Gewissenhaftigkeit würdig zu erweisen suchte. Als Chorpräfekt überraschte er seine Kameraden bisweilen mit eigenen Kompositionen, von denen ein paar in vergilbten Stimmbüchern erhalten geblieben sind. Ein „Wiesenslied“ daraus, das durch Frische und Innigkeit erfreut, ist neuerdings, von Bernhard Schneider für dreistimmigen Kinderchor bearbeitet, veröffentlicht worden. Wie herzlich Volkmanns Verhältnis zu den Seminaristen war, lässt sich aus dem Ständchen schliessen, das sie ihm bei seinem Abschied von der Schule brachten. Den Text desselben bewahrte er zeitlebens auf.

Ausser dem Genuss kameradschaftlicher Geselligkeit ward ihm in Freiberg auch das Glück junger Liebe zu teil. Er hatte zur Tochter einer Pfarrerswitwe tiefe Zuneigung gefasst, die, wie der Brief eines Klassengenossen schliessen lässt, auch erwidert wurde. Die Erinnerung an diese holde Jugendschwärmerei leuchtete freundlich durch sein Leben fort.

Der gleichmässige Fluss der Seminarstudien erlitt regelmässige Unterbrechungen durch die in der Heimat verlebten Ferienwochen. Diese verliefen meist still. Nur die „Hundstagsferien“ 1833 brachten ein Ereignis: Eine Reise nach Brandis und Leipzig, die dem wissensdurstigen jungen Manne eine neue Welt eröffnete. Über den Glanzpunkt der Fahrt sind wir aus seiner eigenen Feder unterrichtet, und zwar durch das Fragment*) eines Aufsatzes, der — wohl eine allen Freiburger Seminaristen zugefallene Aufgabe — die Erlebnisse jener Ferien schilderte. Die Stelle lautet:

„Endlich den Sonnabend schieden wir von Brandis; ich ging in Begleitung meiner Mutter nach Leipzig, wo wir meinen Bruder besuchten. Wir verweilten in Leipzig einige Tage, um seine Merkwürdigkeiten näher zu betrachten. Schon denselben Tag, an welchem wir in Leipzig angekommen waren, gingen wir in die Thomaskirche, um die Motette, die in dieser Kirche alle Sonnabende gesungen wird, mit anzuhören. Zu Anfang spielte der Organist und Musikdirektor Pohlenz ein schönes Präludium, hier-

*) Mitgeteilt im „Neuen Pester Journal“ 1883 Nr. 335.

auf wurden zwei Motetten von Schicht vom Thomanerchor herrlich gesungen.“

Gewiss blickte Volkmann mit dem brennenden Wunsche zum Chore der Thomaskirche empor, dass dereinst auch seine Werke an diesem durch Bach geweihten Orte erklingen möchten, eine Hoffnung, die in seinem Alter in Erfüllung ging.

Mit vorzüglichen Zeugnissen verliess Volkmann Michaelis 1835 das Seminar. Er blieb den Winter über noch in Freiberg und wirkte als Musiklehrer. Ostern 1836 siedelte er nach Leipzig über, mit Empfehlungsschreiben Anackers ausgerüstet, die dem völlig Mittellosen rasch Klavierschüler, mithin Erwerb des Nötigsten verschafften. Volkmann hat Anacker seine edlen Hilfstaten nie vergessen. Noch nach dessen Tode suchte er seiner dankbaren Zuneigung zu seinem Hause durch die Widmung seiner vierhändigen „Tageszeiten“ an des Meisters Tochter Ausdruck zu verleihen und noch in seinen letzten Lebensjahren sprach er gern von dem gütigen Freiburger Musikdirektor.

In Leipzig warf sich Volkmann mit Eifer auf die Vertiefung und Abrundung seines musikalischen Wissens und Könnens. Bei C. F. Becker, dem Organisten der Nikolaikirche, nahm er Privatunterricht — denn das Konservatorium bestand noch nicht, es wurde erst 1843 unter Mendelssohn gegründet. Becker, gleich bedeutend als praktischer wie als theoretischer Musiker, leitete nicht allein Volkmanns Studien in Gesang, Harmonie- und Kompositionslehre, sondern führte ihn auch in frühere Epochen der Musik-

geschichte ein. Becker hatte sich als Sammler und Herausgeber von Chorälen und Liedern vergangener Jahrhunderte verdient gemacht und war einer der feinsten Kenner der älteren deutschen Musik und Litteratur. All sein reiches Wissen teilte er selbstlos Volkmann mit, den er seines aufgeweckten Geistes wegen bald liebgewonnen hatte. Zu den musikalischen und litterarischen Studien gesellten sich noch allgemeine wissenschaftliche. Der junge Künstler hatte sich am 22. April 1836 auf der Universität immatrikulieren lassen, wo er unter anderem Geschichte der Philosophie und Pädagogik hörte.

Neben den ernsthaften Arbeiten ging die freiere Tätigkeit eigener musikalischer Produktion her; bot ihm doch das rege Leben Leipzigs, das damals die geistige und künstlerische Metropole Deutschlands war, Anregungen in Fülle. Vor allem riss ihn Mendelssohn, der, erst seit kurzem nach Leipzig übersiedelt (1835), seine Triumphe im Gewandhause feierte, zur Bewunderung und Nacheiferung hin. Seine Bemühungen, persönliche Berührung mit ihm zu gewinnen, blieben erfolglos. Dagegen erhielt er als Mitglied des jungen Musikvereins Euterpe (er ist neuerdings eingegangen) Gelegenheit, viel Musik zu hören sowie mit allerhand Künstlern und Schriftstellern in Verkehr zu treten. Die markanteste Persönlichkeit, die er zum Freunde gewann und mit der er sich zu gemeinsamem Schaffen verband, war Alexander Fischer. Dieser hochbegabte Dichter, der später im Elend verkam und durch Selbstmord endete, war in erster Linie Dramatiker. Seine herr-

liche „Nausikaa“ (herausgegeben von Adolf Stern) verdiente es wohl, dass sich ihrer einmal eine leistungsfähige Bühne annähme. Zu Fischers Drama „Mas' Aniello“*) — es behandelt den durch Aubers „Stumme von Portici“ populär gewordenen Stoff in Nachbildung Shakespeares — lieferte Volkmann ein Musikstück: Einen Marsch für grosses Orchester, der im Beethovenschen Sinne erfunden, durchgeführt und instrumentiert ist. Sodann vertonte er eine Reihe Fischerscher Gedichte; nur eins davon, „Im Vorfrühling“, ist in seinem op. 2 gedruckt worden.

Durch Fischer gewann Volkmann Beziehungen zu Otto von Corvin, dem idealen Abenteurer und Schriftsteller, der 1848 eine politische Rolle spielte, dann nach Amerika verzog und sein reichbewegtes Leben in seiner Selbstbiographie anschaulich geschildert hat. Dieser übermittelte Volkmann ein von ihm verfasstes dramatisches Märchen „Midas“ — es scheint eine mythologische Burleske gewesen zu sein — zur Komposition. Volkmann ging eifrig an die Arbeit und entwarf eine Menge Skizzen. Vollendet ist von dem Werke nur ein „Marsch der Krieger und des Gefolges des Bacchus“. Er bekundet — namentlich in dem schönen Trio — trotz Anlehnungen an Beethovens türkischen Marsch aus den „Ruinen von Athen“ eine gewisse Eigenart der Rhythmen und ein keckes Wagen in der Harmonisierung. Die Arbeit an dem Singspiel blieb bald liegen, einmal, weil der Dichter das Libretto noch nicht zu

*) Erschienen 1839 in Leipzig bei J. F. Hartknoch.

Ende geführt hatte, dann wohl auch, weil der Text Volkmann nicht genügend fesseln mochte. Corvin bot das Buch, wie er selbst erzählt, später Mendelssohn an, der es aber als zu derb-komisch zurückwies.

Während diese Arbeit im Sande verlief, brachte unser Student eine Reihe von Liedern und Klavierstücken zum Abschluss. Von letzteren gelang es ihm, ein Heft: „Sechs Phantasiebilder“, im Verlag von G. Schubert in Leipzig als op. 1 — natürlich ohne Honorar — unterzubringen. Bei der 1854 in Wien veranstalteten Neuausgabe dieser Stücke, die heute allein erreichbar ist*), nahm er eine vom ersten Verleger gestrichene Stelle wieder auf, transponierte eine Nummer nach einer anderen Tonart und änderte einzelne allzuempfindsame Titel ab.

Volkmanns Phantasiebilder entstanden in demselben Jahre wie Schumanns Phantasiestücke (1837), doch sind sie mit diesen in nichts als im Titel verwandt. Gleich das „Nachtstück“ (erst hiess es: „Nach dem Verlust“) ist selbständig in Melodik und Technik. Es tönt Melancholie, von Leidenschaft durchbebt, wie sie später mit reicheren Mitteln in Volkmanns B-moll-Trio zum Ausdruck kommt. Die Schlusswendung weist bereits deutlich auf die jenes

*) Trotz vieler Bemühungen gelang es mir nicht, die erste Auflage des op. 1 zu Gesicht zu bekommen. Die früheren Titel der Stücke erfuhr ich aus einer Besprechung des Werkes in der „Allgem. Wiener M.-Z.“ (Jahrg. III Nr. 18), die übrigen darauf bezüglichen Tatsachen aus dem von Volkmann hergestellten Entwurf eines historischen Katalogs seiner Werke, der sich im Besitz des Herrn Dr. Julius Koller in Budapest befindet.

Werkes hin. Gegen diese interessante erste Nummer der Sammlung nimmt sich die „Idylle“ (A-dur, früher: „Seelenfrieden“, E-dur) etwas verblasst aus. In der „Walpurgisnachtszene“ spuken, den originellen Mittelsatz ausgenommen, der Sommernachts-traum-Ouverture entsprungene Kobolde. Auch der „Hexentanz“ ist in Mendelssohns Sinne erfunden, nur die fünftaktigen Perioden verleihen ihm ein eigenes Gesicht. Für die „Humoreske“ bildet ebenfalls jener Meister das unverkennbare Vorbild, aber das Alternativ ist ein echter Volkmann: Seine ersten Takte zeigen Verwandtschaft mit dem Anfang des Allegro vivo der ersten Serenade für Streichorchester (op. 62). Ebenso ähnelt der zweite Teil des letzten Stückes, der „Elegie“ (ursprünglich: „Vereitelte Hoffnung und Trost“) dem Brautlied aus „Visegrád“ (op. 21). Und dieser eigentümliche Abschnitt war bei der ersten Veröffentlichung vom Verleger gestrichen worden!

In Volkmanns erstem gedruckten Werke finden sich also neben ausgesprochen originellen Partien solche, die den kräftigen Einfluss Mendelssohns aufweisen. Schumanns Einwirkung ist jedoch nirgends vorhanden. Das sei scharf hervorgehoben, da manche Schriften über Volkmann, alten, oberflächlichen Kritiken folgend, eine solche konstatieren wollen. Dieser Irrtum zeugte neue Irrtümer. Denn phantasiereiche Köpfe erklärten daraufhin Volkmann zum Schüler und Freunde Schumanns. Soviel wir ermitteln konnten, hat ersterer letzteren weder persönlich gekannt, noch damals grosse Sympathien für ihn ge-

hegt. Dass Schumann als Schriftsteller für seine musikalischen Ideen eintrat, befremdete Volkmann, der immer der Ansicht war, keine Kunstrichtung bedürfe der ästhetisch-litterarischen Apologie. Er suchte mit dem nur fünf Jahre älteren Schumann, der übrigens gerade, als sich Volkmann in Leipzig eingelebt hatte (1838/39), seinen Aufenthalt nach Wien verlegte, keine Berührung. Erst später, als Schumanns Lieder und Symphonien erschienen waren, lernte er ihn als Tondichter lieben und erst von da ab ist in seinen Werken Schumannscher Einfluss nachweisbar.

Im Herbst 1839 erklärte Becker die Studien Volkmanns für abgeschlossen, und es gelang ihm, diesem eine Stellung in Prag zu verschaffen. Volkmann begab sich im Oktober über Dresden dahin und trat sofort sein Amt an: Das eines Gesangslehrers an einer jüngst begründeten, von C. J. Kinderfreund geleiteten Musikschule. Die Tätigkeit an der neuen Anstalt sagte ihm jedoch wenig zu. Er hatte sich mit zum Teil talentlosen und widerpenstigen Kindern und jungen Leuten herumzuplagen, die ihm wenig Aussicht auf musikpädagogische Resultate gewährten. Dazu kam noch, dass er pekuniär schlecht gestellt war und keine Gelegenheit fand, Privatstunden zu geben. Im Laufe des Winters nahm die Schülerzahl des Instituts bedenklich ab. Er rettete sich bei Zeiten von dem sinkenden Schiffe — die Musikschule schloss bald nach seinem Weggang ihre Pforten für immer — und nahm das Anerbieten der Gräfin Stainlein-Saalenstein, die ihn

als „Musikmeister“ nach Ungarn berief, mit Freuden an.*) Die Gräfin war in Pest angesessen, lebte jedoch meist auf ihrem Landgute Szemeréd bei Ipolyság. Dahin wandte sich Volkmann von Prag aus. Am 28. März 1840 trat er seine Stelle im gräflichen Hause an, die ihm weit mehr Vorzüge bot, als er zu hoffen gewagt. Denn ausser einigen Klavier- und Gesangstunden, die er den beiden jungen Komtessen zu erteilen hatte, stand ihm seine Zeit zur eigenen Beschäftigung zur Verfügung. So konnte er sich nach Herzenslust der Komposition widmen. Wenige Jahre sind denn auch so fruchtbar gewesen, wie das in Szemeréd verbrachte.

Unter den Werken jener Epoche ist das weitaus bedeutendste eine Overture in C-moll. Sie beginnt mit einem ernsten Marschmotiv, das in seiner Kraft und Bestimmtheit bereits auf die reifen Tonschöpfungen Volkmanns hinweist. Der dann auftretenden Gesangsmelodie fehlt freilich die Originalität: Sie ist durchaus mendelssohnisch. Die Durchführung der Themen folgt ebenfalls den

*) Nicht seinen Fähigkeiten verdankte Volkmann diese Berufung, sondern einem Zufall. Er wurde einem anderen, zugleich mit ihm in Vorschlag gebrachten Musiker vorgezogen, weil jener den ominösen Namen Langweil hatte. Vergl. die Broschüre von Albert Doktor: „In meinen Mussestunden über das Zusammentreffen mit Robert Volkmann“, Budapest 1884. — Hier sei bereits auf folgendes hingewiesen: Da die Vereinigung der Städte Pest und Ofen zu „Budapest“ 1872 erfolgte, bringen wir letzteren Namen nur bei Ereignissen in Anwendung, die nach jenem Zeitpunkte stattfanden.

Bahnen jenes Meisters. An eine Aufführung der im November 1840 vollendeten Overture war zunächst nicht zu denken. Dagegen konnte der junge Musiklehrer im Verein mit Hausgenossen andere, damals entstandene Kompositionen vor der Gräfin zu Gehör bringen. So zwei Violinsonaten mit Klavierbegleitung. Die eine, in D-moll, scheint schon in Leipzig begonnen zu sein und zeigt alle Mängel eines Anfängerwerkes. In endlos breiter Ausführung und dickem Satze werden darin Themen im Stil des jungen Beethoven und Mendelssohns verarbeitet. Die andere, in B-dur, zwar auch nicht von bedeutendem Gehalt, übertrifft doch die erste an Geschlossenheit der Form und Durchsichtigkeit des Satzes und hat ein hübsches Scherzo aufzuweisen. Immerhin war es gut, dass Volkmann auch nach Jahren, als ihn die Verleger um Arbeiten bestürmten, diese Versuche ungedruckt liess.

Ausser einer Menge von Klavierkompositionen, die später zum Teil verwendet wurden, entstanden in Szemeréd zahlreiche einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung. Von diesen gab Volkmann nach seinem Weggange aus der gräflichen Familie ein Heft, das als op. 2 zählt, heraus und widmete es seiner ehemaligen hohen Schülerin, die sich inzwischen an den Grafen Wilczek verheiratet hatte. Diese fünf Lieder für mittlere Stimme enthalten neben Unbedeutendem zwei Perlen: Die höchst eigenartige Vertonung von Eichendorffs: „O Täler weit, o Höhen“, das zwei Jahre später (1843) Mendelssohn mehr im Volkston komponierte, und das zart ansprechende

„Schlaflied“ (L. Tieck). Zwei andere Lieder aus jener Zeit sind aus dem Nachlass des Meisters veröffentlicht worden: „Der träumende See“ (Mosen) und „Der grüne Teich“ (Wolfram). Beide durchweht ein eigenartiger romantischer Zauber. Sie bekunden bereits Volkmanns hervorragende Begabung zur musikalischen Wiedergabe träumerischer Naturstimmungen.

So annehmlich das Leben auf dem Lande im Sommer war, so quälend einförmig wurde es im Winter. Es ist begreiflich, dass in dieser Einsamkeit Volkmann, sonst meist heiteren Gemütes, in Grübeleien und Melancholie verfiel. Die fast mütterliche Teilnahme der Gräfin — sie feuerte ihn unablässig zum Schaffen an — konnte ihm doch nicht die mannigfachen Anregungen ersetzen, die ihm die letzten in Konzertstädten verlebten Winter geboten hatten. Die Lust zum Komponieren, die ihn zuerst in Szemeréd so reich beseelt, versiegte, und im Frühjahr stand sein Entschluss, die Stellung aufzugeben, fest. Doch dessen Ausführung wurde noch lange hingehalten durch die Scheu, die Gräfin, die sich seiner so liebevoll angenommen, durch seine Kündigung zu verletzen. Trübsinnig und verdrossen irrte er oft stundenlang durch den Park. So fand ihn einst seine Beschützerin. Als sie nach seinem Kummer fragte, platzte er heraus: „Ich will fort von Ihnen.“

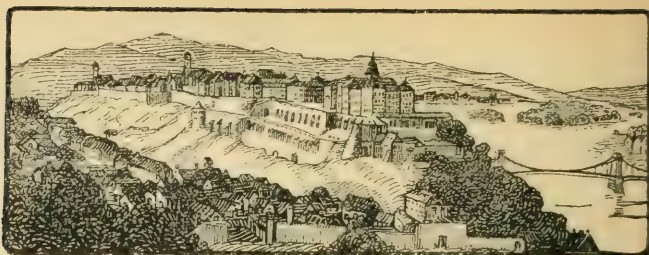
Er erhielt seine Entlassung. Doch wurde durch die seltsame Art seiner Demission sein herzliches Verhältnis zur gräflichen Familie nicht gestört. Er blieb in Briefwechsel mit ihr und kehrte wiederholt

als Besuch in Szemeréd ein. Da die Beziehungen der Gräfin Volkmann nach Pest hinwiesen und er bereits bei seiner Durchreise die schöne Stadt an der Donau liebgewonnen hatte, so zögerte er nicht, sich dorthin zu wenden.

Am 20. Juni 1841 verliess er Szemeréd und ging nach Pest, das, eine vierjährige Unterbrechung abgerechnet, sein ständiger Wohnort bis zu seinem Tode blieb.

Robert Volkmann 1838.





Festung Ofen um 1852.

II. Kapitel.

Erste Pester Epoche.

(1841—1854.)

Bei seiner Niederlassung in Pest lagen für den jungen Musiker die Verhältnisse äusserst günstig. Denn durch die Empfehlungen der Gräfin Stainlein-Saalenstein erhielt er bald hinreichend Privatschüler, um durch deren Honorare seine bescheidene Lebensführung bestreiten zu können. Zur Annahme irgend einer festen Stellung, zu der ihm geraten wurde, konnte sich jedoch Volkmann nicht entschliessen; die Ämter, die er bekleidet, hatten ihm zum Bewusstsein gebracht, wie schlecht sich seine Natur einem solchen Joch — so sanft es auch war — fügte, und dass völlige Unabhängigkeit sein Glück bedeutete. Nur als „freier Mann“ fühlte er sich fähig, all dem Ausdruck zu verleihen, was seine Brust erfüllte und nach Gestaltung verlangte.

Seine Arbeitslust wurde kräftig angespornt durch Aufführungen einzelner seiner Werke. Denn der Einfluss der Gräfin hatte Volkmann die Salons der

Pester Aristokratie geöffnet, in denen man ihn mit den oben erwähnten beiden Violinsonaten zu Worte kommen liess. Auch ein „erstes“, — wohl im Sommer 1841 entstandenes E-moll-Streichquartett von ihm wurde gespielt, eine Arbeit, die er später vernichtete. Nur das Scherzo daraus schonte er und nahm es 1857 in sein E-moll-Quartett (op. 35) auf. Den Erfolgen in Familienkreisen reihte sich ein öffentlicher an, als der Pester Musikverein seine grosse, in Sze-meréd geschriebene C-moll-Ouvertüre zur Aufführung brachte. Sie gefiel derart, dass sie mehrfach wiederholt wurde.

Im Jahre 1842 entstand Volkmanns erstes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Dieses Trio in F-dur (1852 als op. 3 erschienen) spiegelt die heiter-glückliche Stimmung wieder, die den jungen Komponisten damals beseelte. Das weihevoll-Andante quasi Andante, mit dem der erste Satz beginnt und schliesst, mutet wie ein dankbarer Blick zum Himmel an. In dem dazwischen liegenden Allegro entfaltet sich ein fröhliches, harmloses Getriebe. Die Verwandtschaft des ersten Allegro-Themas mit dem des Andante cantabile aus Beethovens B-dur-Trio (op. 97) ist trotz der anderen Rhythmisierung leicht erkennbar. Auch das Scherzo ist Beethovenisch bis auf das Alternativ (*Un poco più moderato*), in dem Volkmann zu Mendelssohn abschwenkt. Das Andante malt ein wohliges Ruhen und Geniessen und erweckt durch seine feinen imitatorischen Geflechte Interesse. Wie die Synkopen den lieblichen Traum hinauszuspinnen suchen! Allegro con fuoco erfolgt

im Finale, dem originellsten Abschnitt des Werkes, ein Aufraffen zu trotzig-energischer Bewegung. Aber bald wird der Ernst durch Heiterkeit abgelöst. Graziöse Pizzikatofiguren stellen sich ein und führen zu einer köstlichen Tanzmelodie hinüber. Einfach und natürlich fließt der Satz dahin.

Wie in seinen früheren Versuchen, so bekennt sich Volkmann auch in diesem Trio, das infolge seiner leichten Spielbarkeit bei vielen Dilettanten Eingang fand, als Schüler Beethovens und Mendelssohns. Er beweist, dass er nach deren Vorbildern Neues zu schaffen im stande ist.

Neben der Komposition und dem Unterricht widmete sich Volkmann seit dem Herbst 1842 auch schriftstellerischer Tätigkeit. Er schrieb Berichte über das Musikleben Pests für die von Dr. A. Schmidt redigierte „Allgemeine Wiener Musik-Zeitung“^{*)}. Diese Aufsätze enthalten Kritiken über das Auftreten fremder Virtuosen, z. B. Vieuxtemps', und Besprechungen damals beliebter italienischer Opern von Ricci, Mercadante und anderen heute vergessenen Komponisten. Im richtigen Gefühl für das Bleibende weist Volkmann die Opernleitung auf Méhuls „Joseph“, Beethovens „Fidelio“ und die Opern Webers hin, die in Pest so gut wie unbekannt waren.

Unter diesen kritischen Arbeiten, denen er mit

^{*)} Zum ersten Male erscheint ein Aufsatz Volkmanns in der citierten Zeitschrift am 22. Oktober 1842 (Jahrg. II Nr. 127), unterzeichnet mit „V—n“. Im Jahrgang IV Nr. 7 rückt der Verfasser mit dem vollen Namen heraus. Zugleich brechen seine Berichte ab.

all seiner Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit oblag, litt aber Volkmanns musikalisches Schaffen. Das einzige grössere Werk, das in dieser Zeit (1843) entstand, ist die erste Messe für Männerstimmen (mit Soli, D-dur), die 13 Jahre später als op. 28 erschien. Sie war von der Pester Liedertafel bestellt und im Sommer, so rasch es Volkmann möglich, niedergeschrieben worden. Kann man auch der Ausführung der Messe keine Flüchtigkeit, die bei Volkmann nie vorkommt, nachsagen, so mangelt ihr doch die in seinen anderen kirchlichen Werken vorhandene Innerlichkeit und tiefreligiöse Empfindung. Nur im Credo, Sanctus und Benedictus erreicht die Komposition eine dem Vorwurf angemessene Weihe und Erhabenheit. Als Ganzes betrachtet ist sie gute Gelegenheitsmusik und nicht mehr. Gleichwohl — oder gerade deshalb fand sie bei dem Liedertafelfest in Pest, zu dem sie geschrieben, eine sehr günstige Aufnahme und noch heute wird sie ihrer leichten Ausführbarkeit und sinnfälligen Melodik wegen gern gesungen.

Während der Arbeit an der Messe mochte es Volkmann zum Bewusstsein gekommen sein, dass er nicht der Mann war, Künstler und Kritiker in sich zu vereinen. Er konnte nur eins von beiden sein. Und die Entscheidung wurde nicht schwer. Anfang des Jahres 1844 schrieb er dem Redakteur Dr. Schmidt in Wien, der ihn immer von neuem um Aufsätze ersuchte, er müsse, um Musse zum Komponieren zu gewinnen, das Berichterstaten ganz aufgeben.

Froh, diesem Hemmnis enthoben zu sein, ging er mit vollen Kräften an das Werk, das ihn schon seit einigen Monaten beschäftigte, das Oratorium „Tobias“. Der Text^{*)} dazu stammte von dem Breslauer Professor August Kahlert, der sich als Lyriker wie als kritischer Mitarbeiter an Schumanns „Neuer Zeitschrift“ einen Namen gemacht hat. Volkmann vollendete im Frühjahr 1844 die Komposition der zweiten Abteilung des dreiteiligen Werkes. Seine Musik lässt erkennen, wie er sich von Mendelssohn, der auf keinem Gebiete mehr zur Nachahmung reizt als im Oratorium, allmählich loslöst. Sie enthält eine männliche Festigkeit, ja stellenweise eine Herbeheit, wie sie Mendelssohns Werken kaum irgendwo eigen ist. Aber auch an dramatischer Spannkraft und quellender Melodik fehlt es ihr nicht. Drei Sätze davon, Arie, Duett mit Chor und Fuge fanden bei ihrer Aufführung im April des genannten Jahres im Pester Musikverein lebhaftere Anerkennung; ein kräftiger Sporn für Volkmann, das ganze Oratorium zu Ende zu führen. Er warf sich gleichzeitig auf die Komposition der beiden Aussenteile. Den ersten hatte er bis dicht vor den Schlusschor gefördert, vom letzten einige Chöre und Arien abgeschlossen und das übrige entworfen, als ihn die Misere des Lebens im Schaffen lähmte: Er hatte, um ungestört an dem Oratorium schreiben zu können, seine Unterrichtsstunden aufs äusserste beschränkt. Da verlor

^{*)} Volkmann entnahm ihn Kahlerts Buche „Tonleben“. Novellen und vermischte Aufsätze. Breslau 1838.

er Anfang des Jahres 1845 noch die wenigen Schüler und sah sich plötzlich der Not ausgesetzt. In einer solchen Lage war nicht ans Komponieren zu denken. Es hiess Schüler suchen, was ihm bei seiner Unbeholfenheit in allen praktischen Dingen nicht leicht fiel.

Zu der Sorge ums Brot gesellte sich eine seelische Bedrückung. Ein Onkel in Sachsen forderte eine Geldsumme, die er ihm vor Jahren geliehen, energisch zurück. Sein Bruder Moritz bat ihn ebenfalls, der Ehrenpflicht zu genügen, zumal der Onkel einmal übers andere auf seine Pfarre komme und der alten Mutter, die Moritz zu sich genommen, bittere Vorwürfe über den „verkommenen“ Sohn mache. Dass der hungernde Musiker, auch noch von seinem Bruder zum Zahlen gemahnt, tiefen Groll gegen seine ganze Familie fasste, ist begreiflich. Er schwur, alle Verbindungen mit den Seinen abzubrechen bis zu dem Augenblicke, wo er das geliehene Geld wiedererstaten könne. Die aus Sachsen an ihn gerichteten Briefe kamen mit dem Vermerk „Abgerüst“ zurück und Nachfragen des Bruders bei den Behörden blieben erfolglos. Die Wirren der Jahre 1848-49 taten das Ihre, alle Spuren von ihm zu verwischen. So geschah es, dass, als sieben Jahre nach Empfang der letzten Nachricht von Robert seine Mutter starb, sie mit der Überzeugung schied, ihrem längst verstorbenen Sohne nachzufolgen.

Für die seelischen Bedrängnisse und leiblichen Entbehrungen, die unser Tonsetzer zu erdulden hatte,

schien ihm das Schicksal dadurch entschädigen zu wollen, dass es ihm einen Mann zuführte, an dem er bald einen vertrauten, mitfühlenden Freund gewann: Dr. Wilhelm Rust, der später als Komponist bedeutender Orgel- und Gesangstücke sowie als kritischer Herausgeber von Bachs Werken allgemein bekannt und als Professor und Kantor an die Thomasschule in Leipzig berufen wurde. Rust bekleidete damals das Amt eines Hauslehrers in einer ungarischen Adelsfamilie. Als er 1849 Ungarn verliess, wurden seine Beziehungen zu Volkmann keineswegs abgebrochen. Ein reger Briefwechsel setzte ein und so oft später Volkmann der Weg ins Heimatland führte, versäumte er nie, bei Freund Rust für längere Zeit Station zu machen.

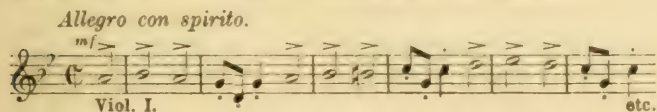
Im Sommer des Jahres 1845 lud die Gräfin Stainlein-Saalenstein Volkmann ein, sich in Szemeréd zu erholen. Erfreut, wenigstens auf Wochen aller Not und Sorge enthoben zu sein, eilte er nach dem ihm vertrauten freundlichen Landsitze. Als er wieder nach Pest zurückgekehrt war, änderte sich, wahrscheinlich nicht ohne Zutun der Gräfin, seine Lage zum Bessern. Er erhielt Schüler, und sobald er nicht mehr zu darben brauchte, stellte sich auch die Schaffenslust wieder ein. An einem Werke weiterzuarbeiten, das so tiefe Sammlung verlangte, wie der „Tobias“, war ihm freilich unmöglich; er wandte sich daher einem ganz anderen, leichter zu bebauenden Felde zu: dem der komischen Oper. „Ein Besuch Mohammeds“ hiess das lustige, wenn auch etwas altmodische Libretto von Otto Prechtler,



Dr. Wilhelm Rust.

das er eifrig zu vertonen begann.**) Die kleine Oper ist nur zur Hälfte fertig geworden. Sie enthält klangschöne, aber ziemlich konventionelle Musik, zum Teil im Stile Webers. Volkmann verlor bald die Lust an der Komposition, zumal ihn andere, seiner Individualität mehr entsprechende Arbeiten in Anspruch nahmen.

Frucht derselben war das 1846 vollendete Streichquartett in G-moll, welches als Quartett Nr. 2 (op. 14) zählt, da es später einen Verleger fand, als das jüngere in A-moll (Nr. 1, op. 9). Das Quartett in G-moll ist voll kühner Entschlossenheit, sein jugendliches Feuer entflammt selbst Gleichgültigere. Welch stolze Kraft steckt in dem ersten, ohne jeden Umschweif einsetzenden *Allegro con spirito!* Wie es emporstrebt, ringt und trotzt! Das zweite Thema ist ein kaum zu überbietender Ausdruck von Energie:



Im *Andante* zeigt sich zum ersten Male ein später bei Volkmann oft wiederkehrender Zug:

**) Volkmann fand den Text zu der Oper im „Almanach für das Wiener Hofopertheater nächst dem Kärnthnerthore auf das Jahr 1846“. Die Dichtung behandelt nach der üblichen Libretto-Schablone den alten Stoff vom betrogenen Türken. Doch erscheint ein hübsches neues Motiv: Die Entführung der gefangenen Schönen findet durch Luftschiffer statt, die bei ihrer Landung im türkischen Lager von den Muselmännern für Mohammed und sein Gefolge gehalten werden.

Musikalischer Humor. Denn es ist eine Schelmerei, hinter der rhythmisch komplizierten und mit einer gewissen Würde bekleideten Hauptmelodie den Anfang von Wenzel Müllers Volksliedchen: „Kommt a Vogerl geflogen“ zu verstecken. Die Ablösung dieses in freier Weise fortgeführten Themas durch eine graziöse Tändelei bedeutet den lieblichsten Wechsel von Behaglichkeit und Anmut. Das Scherzo erinnert noch entfernt an Mendelssohn, doch werden seine flüchtigen Figuren besonders in dem Fugato zu eigenartiger Wirkung gebracht. Es zeugt von feinem ökonomischen Sinn, dass Volkmann überall, wo zwei lebhafte Sätze aufeinander stossen, einen kurzen von ruhiger Bewegung, gleichsam zum Atemholen für Künstler und Hörer, einfügt. So leitet auch hier ein kurzes, gesangreiches Andantino von der Jagd des Scherzos zum Allegro energico des Finales hinüber. Dieses nimmt die kraftvolle, kecke Haltung des ersten Satzes wieder auf. Es besitzt eine Enclave in H-dur (später C-dur) mit einer festlich einerschreitenden, vom Cello pizzicato begleiteten Melodie. Alles in allem ist das G-moll-Quartett die Äusserung eines jugendlichen Künstlerblutes, welches kühn in die Welt hinausstürmt und das Glück ertrötzt, wo es ihm nicht von selbst in den Schoss fällt.

Ganz anderen Charakter hat das gleich darauf (1847) entstandene, 1854 erschienene Quartett in A-moll (Nr. 1, op. 9). Es ist von still-beschaulichen Träumereien erfüllt, nur stellenweise unterbrochen von energischen Impulsen. An feiner Durcharbeitung übertrifft es das G-moll-Quartett, wogegen ihm nicht

immer dessen bestrickende Klangsönheit eignet. Seine beiden ersten Sätze sind typisch für Volkmanns musikalische Ausdrucksart. Das Allegro non troppo, dessen Hauptthema auf das zweite Thema im Cellokonzert hinweist, ist wegen seiner Liebenswürdigkeit, Ungesuchtheit und Harmlosigkeit bemerkenswert, Eigenschaften, die in der Musik des neunzehnten Jahrhunderts — das beginnende zwanzigste scheint darauf zurückzuleiten — so selten vorkommen. Das Adagio molto führt geradeswegs auf das B-moll-Trio hin: Wie dort wechseln Partien sinnender Melancholie, in denen die erste Geige in synkopenreichen Gängen über der Klage der anderen Instrumente einherirrt, mit solchen stiller Hoffnung. Auch jene dramatischen Instrumentalrezitative, die Beethoven in seiner neunten Symphonie eingeführt hat und die Volkmann dann im Cellokonzert und der D-moll-Serenade so eigenartig fortbildet, werden in dem Adagio bereits in geschickter Weise verwendet. Die beiden letzten Sätze des Quartetts halten sich nicht auf der Höhe der ersten. Den Mittelteil des Prestos ausgenommen, der eine reizende, echt Volkmannsche Melodie enthält, bewegen sie sich in Mendelssohns Gedankenkreise und besagen wenig Neues.

Während der Arbeit an dem Quartett schrieb der Tondichter einen Psalm für Baritonsolo, Chor und Orchester, der im April 1848 in der Josephstädter Kirche in Pest als Offertorium aufgeführt wurde. Er ist verschollen und alle Nachforschungen nach ihm blieben vergeblich.

Das rege Schaffen erfüllte Volkmann mit innerer Befriedigung, es vermochte aber nicht seine äussere Lage, die sich von neuem misslich gestaltete, zu bessern. Die sich zusammenballenden politischen Unwetter warfen ihre Schatten in alle Klassen der Gesellschaft und man dachte wenig ans Musizieren. Volkmanns Schüler schmolzen auf ein Minimum zusammen. Wenn er im März 1848 noch ziemlich guten Mutes an Freund Rust schrieb: „Ich habe gerade so viel Geld, dass ich mich nicht durch Unmässigkeit zu Grunde richten kann“, so war bereits im Sommer seine Lage derart drückend geworden, dass er sich schweren Herzens entschloss, eine feste Stellung anzunehmen. Er wurde Organist und Chorleiter am israelitischen Reformtempel zu Pest. Ausser einem gesicherten Einkommen bot ihm dieses Amt reichlich Gelegenheit, sich als Komponist zu betätigen. Für den rituellen Bedarf schrieb er eine Reihe von Chören und Sologesängen mit Orgelbegleitung. Darunter ist ein Hochzeitsgesang für Bariton nennenswert, sowie ein Chor „Gottes Güte“ (Bibl. Text), welcher letzterer allein von jenen Kompositionen umgearbeitet und gedruckt wurde. Er erschien als op. 38 mit zwei anderen, etwas später entstandenen „Geistlichen Gesängen für gemischten Chor mit Begleitung des Pianoforte“ (bezw. der Orgel). Davon beweist der Chor: „O wunderbares, tiefes Schweigen“, dass Eichendorffs Text auch ganz anders aufgefasst werden kann, als es Mendelssohn in seinem a cappella-Chore getan hat. Dieser gibt ein

Lied im Volkston, Volkmann hebt mehr den dramatischen Zug hervor, der in dem Gedichte liegt. Es ist eine ununterbrochene Steigerung in dem Stücke, bis zu dem gewaltigen, mit Händelscher Kraft ausklingenden Schlusse. Mörrickses „Vertrauen auf Gott“ hat Volkmann zu einem grossen polyphonen Kirchenstück ernstester Haltung ausgestaltet. Da die Aufführung desselben durch zahlreiche Synkopen, Querstände und harmonische Überraschungen erschwert wird, fügte der Komponist später eine Begleitung von Streichinstrumenten, Flöten und Hörnern hinzu, welche die Einsätze der Singstimmen wesentlich erleichtert.

Hatte sich Volkmann allmählich mit seiner Stellung als Chorleiter der Synagoge befreundet, so gelang es ihm nicht, sich in sein Organistenamt zu gewöhnen. Seine grösste Schwäche, die Unpünktlichkeit, machte sich bei den frühen Andachtstunden der Juden oft unangenehm fühlbar. Es kam vor, dass die Orgelbank leer blieb und man sich im letzten Augenblick entschliessen musste, den Organisten mittels Wagens holen zu lassen. Als die Juden den Grund seiner Saumseligkeit darin gefunden zu haben glaubten, dass er keine Uhr besass, schenkten sie ihm bereitwilligst eine — aber auch diese zarte Aufmerksamkeit konnte seine Unpünktlichkeit nicht ganz beseitigen. Er atmete auf, als er im Herbst 1849 seine Stellung aufgeben konnte und sich wieder als sein „eigener Herr“ fühlte.

Und doch war jenes Amt ein Glück für ihn gewesen. Wie hätte er sich sonst in dem verhängnis-

vollen Jahre 1849 über Wasser halten sollen? Für Kunst hatte niemand Interesse. Die grossen politischen Bewegungen, die auf eine Vertreibung der österreichischen Regierung aus Ungarn abzielten, rissen alle Schichten der Bevölkerung fort. Auch Volkmann wurde gezwungen, in der Pester Nationalgarde an den Ereignissen tätig Anteil zu nehmen. Mit Humor schickte er sich in das Unvermeidliche. Seine Abenteuer als Nationalgardist hat er in einem Briefe an Freund Rust launig beschrieben. Dieser Brief, der manche interessante Einzelheit über den ungarischen Aufstand enthält, findet sich im Anhang dieses Buches abgedruckt. Mit der Einnahme Ofens durch die Ungarn (21. Mai 1849) waren wohl die kriegerischen Operationen in Pest zu Ende, aber die Aufregung der Bevölkerung hielt noch bis zur Rückkehr des von nun an doppelt strengen österreichischen Regiments (im Juli) vor.

Dass die düsteren Bilder von Kriegs- und Blut-taten sich für immer schneidend in die Seele Volkmanns eingruben, beweisen verschiedene seiner späteren Werke, in denen er Schlachtgemälde von packender Gewalt entrollt hat, z. B. das Klavierstück „Soliman“, die Ouvertüre zu „Richard III.“ und der Chor: „Schlachtbild“. Gewiss ergriff ihn der blutige Ausgang der Volkserhebung um so tiefer, als er, eine allem Kriegerischen abgewandte Natur, noch während der Entwicklung der Tragödie auf eine friedliche Lösung der Konflikte gehofft und seinen heitern Mut nicht verloren hatte. Besass er doch noch, als die Beschiessung Ofens begann, Gelassen-

heit genug, auf einer Wiese im Pester Stadtwaldchen sein *Chant du Troubadour* (später von ihm nur als *Andante con moto* bezeichnet, op. 10) niederzuschreiben. Diesem Violinstück, das in schmeichelnden Tönen um die Gunst der Holden fleht, hört man wahrlich nicht an, dass es unter Kanonendonner entstanden. Es wird, wie das temperamentvolle *Allegretto capriccioso* (op. 15), das 1853 zugleich mit ihm erschien, gern von Geigern mittlerer Fertigkeit gespielt.

Bald nachdem Volkmann im Herbst 1849 seine Stellung an der Synagoge aufgegeben hatte, klopften Not und Sorge wieder bei ihm an. Aber trotz bitterer Entbehrungen trieb es ihn zum Schaffen. Dass diese Schöpfungen nicht heiterer Natur sein konnten, wird man begreifen, wenn man sich seinen damaligen Seelenzustand vergegenwärtigt. Nicht allein die kümmerliche äussere Lage bedrückte ihn, es war auch das Bewusstsein, bisher vergeblich gelebt zu haben. Er zählte fünfunddreissig Jahre, hatte also, menschlicher Berechnung nach, die Hälfte des Lebens überschritten. Aber keiner seiner Jugendträume von Künstlerruhm und -glück hatte sich erfüllt. Seinen beiden ersten Werken war kein weiteres im Druck gefolgt. Tot lagen die zahlreichen mit dem Herzblut geschriebenen Dichtungen im Pulte. Was wollte er noch hier in Pest? Unter dem durch die politischen Wirren gegen die Kunst abgestumpften Volke ging er als unnützer Fremder dahin. Und in die Heimat zurückkehren? Seinen Schwur brechen und als verlorener Sohn hilfeflehend den Angehörigen gegen-

übertreten? Sein ganzer Stolz bäumte sich auf bei dem Gedanken. Es ist kein Wunder, wenn sein sonst fröhliches Gemüt von der Flut dieser Qualen umdüstert wurde. Ja, ein schwacher Charakter wäre ihr wohl erlegen. Er aber hatte die Kraft, der Verzweiflung Herr zu werden, indem er sie in Töne bannte. So entstand das Werk, welches, wie kein zweites in gleichem Rahmen, die innersten Tiefen einer leidenden grossen Seele enthüllt: Das Trio in B-moll.

Bei dem ungewöhnlichen Inhalt des Werkes sagte Volkmann die herkömmliche Form des viersätzigen Trios nicht zu. Er schuf sich daher eine eigene, die ihm ermöglichte, den Gedankenstoff in freier Weise zu bearbeiten und ihm alle Zugeständnisse an die Mode — etwa die Einfügung eines hier ganz unpassenden Scherzos — ersparte. Das Trio besteht aus drei Sätzen, von denen die beiden letzten unmittelbar zusammenhängen, so dass es zweisätzlich erscheint. Durch Wiederaufnahme von Einleitung und Schluss des ersten Satzes am Ende des dritten wird die inhaltliche und formale Geschlossenheit des Werkes erhöht. Es ist ein durchaus organisches Gebilde, bei dem in natürlicher Weise alle Glieder aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgehen. Diese ist der Gedanke ausgeprägter Melancholie, mit dem das Trio anhebt. Fast alle Themen entspringen dieser Quelle, so unähnlich sie untereinander sein mögen: Zeugnis für Volkmanns geniale Schöpferkraft.

Den ersten Satz (Largo) eröffnet das Klavier

mit dem von tiefliegenden, vollen Akkorden begleiteten Hauptthema:

Largo.

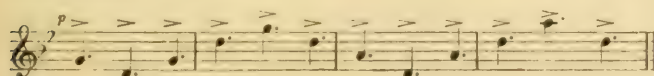


Nacheinander singen Geige und Cello die düstere Weise, bis sich bei „un pochetto più mosso“ die Stimmung etwas aufhellt. In langer Kantilene (B-dur) leiht die Violine heisser Sehnsucht Ausdruck:

Un pochetto più mosso.



Nachdem ihr das Cello beigestimmt, trägt es ein Seitenthema (g-moll) vor, das wie eine trotzige Forderung anmutet:



Während sich das Klavier zunächst mit Begleitung begnügt, kontrapunktiert das zweite Streichinstrument in interessanten Rhythmen dieses energische Thema. Ein mächtiges Crescendo führt zum Höhepunkt des ersten Satzes, dessen Fortissimo wie der Verzweiflungsschrei eines gegen Göttermacht ankämpfenden Titanen erschallt. Dann legt sich der Sturm und die Klagen des Anfangs kehren *pp* wieder, zum Schlusse hinüberleitend, der von unheimlich packender Macht ist: Wie die Streicher in die dumpf-resignierten Oktaven-

gänge des Klaviers ihre leisen Seufzer einstreuen, das übt einen Eindruck, dem sich so leicht keiner entziehen kann.

Den zweiten Satz eröffnet ein Ritornell (Andante), das fast ganz durch ein unbegleitetes Cellosolo bestritten wird. Darauf erscheint im Allegretto in wirksamem Kontrast gegen das Grau des ersten Satzes ein Zwiesgesang der Streichinstrumente (Desdur) von grosser Zartheit, äusserst dezent vom Klavier begleitet:

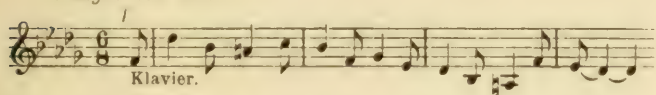
Allegretto.

Es ist, als sagten sich Geige und Cello sanfte Trostesworte, während doch beiden das Herz von Kummer schwer ist. Ein neues Thema in Cis-moll, zum mutigen Ausharren anfeuernd, erscheint im Cello:

Die Geige nickt bejahend zu, um darauf selbst den Passus zu wiederholen. Dann bricht ein Sonnenblick der Hoffnung durch:

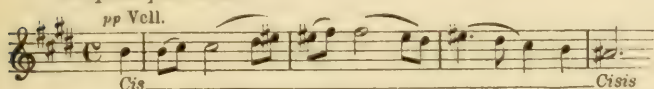
Die beiden letztgenannten Themen erhalten reiche Ausgestaltung, bis sie der wiederkehrenden Allegretto-melodie (Des-dur) Platz machen. Diese tritt nun viel reicher und vollstimmiger begleitet auf und erhebt sich nach und nach zu hoher Leidenschaft. Der Sturm läuft in zwei wilde Passagen des Klaviers aus, auf die jedesmal erwartungsvolles Schweigen folgt. Arpeggierte Akkorde leiten den letzten Satz (Allegro con brio) ein, dessen heroisches Hauptthema unaufhaltsam dahinbraust:

Allegro con brio.



Es wird mit einigen nicht minder energischen Seitenthemen in Beziehung gesetzt. In immer aufgeregteren Rhythmen und mit stetig wachsender Kraft zieht das wilde Treiben dahin, Furcht und Grausen weckend. Wie dem vom Unheil Verfolgten das ferne, unerreichbare Glück in blendender Schönheit erstrahlt, so steigt auch hier, in der unheimlichen Jagd finsterner Mächte, ein Traumbild von Frieden und Seligkeit empor:

Un poco più lento.



Die berauschend schöne Melodie — eine ähnliche schrieb Volkmann in der Coda der Overtüre zu „Richard III.“ — spinnt sich, geschickt an die Instrumente verteilt, weiter, bis sie im wiederkehrenden

Allegro verhallt. Wohl taucht sie später noch einmal im Cello auf, doch nicht mehr mit der freudigen Klarheit wie zuerst. Von kontrapunktierenden Figuren der Geige und des Cellos umspielt, gewinnt sie etwas Wehmütig-Verschwommenes. Als sie schliesslich in den Bässen des Klaviers erstirbt, brechen die Streicher in verzweifelte Abschiedsrufe aus: Für immer verweht sie die erneut hereinbrechende wilde Jagd. Letztere erreicht schliesslich in dem *fff* angeschlagenen, lange ausklingenden verminderten Septimenakkord des Klaviers ihr Ziel. Die Streicher stimmen die ohnmächtige Klage vom Anfang des ersten Satzes an und Nebeln gleich senken sich leise Akkorde im Pianoforte hernieder, aus denen dann die Violine mit einem ergreifenden rezitativischen Trauergesang auf das vom Schicksal vernichtete Hoffen und Streben hervortritt. Dieser führt zum Schlusse des Ganzen, zu den gleichen leisen Seufzern, mit denen der erste Satz ausging.

Das Trio in B-moll ist in seiner Erfindung so eigenartig, so edel-schön in seinem melodischen Gehalt, so gewaltig in seiner nur mit Beethovens B-dur-Trio (op. 97) vergleichbaren Gedankentiefe, dass es zum Bedeutendsten auf dem Felde der Kammermusik gerechnet werden muss. Freilich besticht es nicht auf den ersten Augenblick. Nur bei inniger Vertrautheit mit dem Werke kann der Hörer seine ganze Grösse und Schönheit begreifen. Wer es aber einmal seelisch erfasst hat, der versteht mit jeder Aufführung die Sprache des Genies deutlicher, die daraus redet.



Robert Volkmann 1850.
Nach dem Aquarell von Ad. Ruprecht.

Volkmann vollendete das Trio, das als op. 5 zählt, im Herbst 1850 in Pest. Hier fanden sich bald Musiker, welche den hohen Wert der Tondichtung erkannten. Besonders der Violinvirtuos Edmund Singer, der heutige Hofkonzertmeister und Professor in Stuttgart, sowie der Klaviervirtuos J. N. Dunkl, Volkmanns treue Freunde, verwendeten sich dafür. Eine von ihnen und einigen anderen Kennern veranstaltete Subskription ermöglichte 1852 den Druck des Werkes. Freilich fand es bei seiner ersten öffentlichen Aufführung in Wien, über das, wie Volkmann hoffte, sein Weg in die Welt gehen sollte, nicht das geringste Verständnis. Es wurde unter Zischen abgelehnt, so dass Volkmann, der zur Aufführung nach Wien gekommen war, vernichtet aus der Versammlung wegschlich. Alexander Winterberger brachte es später, nachdem es Berühmtheit erlangt, auch in Wien mit Erfolg zur Aufführung. Gleichwohl wiesen es dort noch 1860 so bedeutende Männer, wie Hanslick, ab.*)

Das Trio wurde Franz Liszt gewidmet, der sich

*) Ed. Hanslick, „Aus dem Concert-Saal“, II. Aufl. S. 234. -- Wie ganz anders bespricht bereits 1852, also im Erscheinungsjahre des Trios, Theodor Uhlich, der mutige Kämpfer für moderne Musik, das Werk in der „N. Ztschr. f. Musik“, Bd. 37 Nr. 4! — Eine von Dr. P. Ertel herstammende vorzügliche Analyse des B-moll-Trios steht im Programmbuch des holländischen Trios (Berlin, 25. Oktober 1901), und neuerdings ist auch die bei Hermann Seemann Nachfolger erscheinende Sammlung der „Musikführer“ um ein dem B-moll-Trio gewidmetes, von Hermann Teibler vortrefflich verfasstes Bändchen (Nr. 225) bereichert worden.

freundlich darüber aussprach. Unterstützung mit Rat und Tat, die Liszt so vielen anderen aufstrebenden Künstlern angedeihen liess, schenkte er Volkmann nicht. Dagegen trat Hans von Bülow mit aller Begeisterung dafür ein. Auf all seinen Konzertreisen brachte er es zum Vortrag; weder die Widersprüche der Kritik, noch die Gleichgültigkeit des Publikums konnten ihn entmutigen, es immer von neuem aufs Programm zu setzen. Und wirklich gelang es seiner energischen Persönlichkeit, dem Trio in allen Konzertstädten Heimatrecht zu erwerben. Dass dies langsamer ging, als er gehofft, lag in der schwierigen Ausführbarkeit des Werkes begründet, an das sich nur Künstler allerersten Ranges wagen können.

Das B-moll-Trio, dieser Ausfluss tiefsten Seelenleidens seines Schöpfers, wurde zugleich das Mittel, das seine Heilung anbahnte. Nicht nur, dass es ihm den erträumten Weltruf brachte, ebnete es auch seinen anderen Werken, die ungedruckt dalagen, den Weg in die Öffentlichkeit. Bald nach ihm erschienen in rascher Folge op. 3, 4 und 6—16. Ein anderer schöner Erfolg des Trios war, dass es Volkmanns seit 1845 abgebrochene Beziehungen zu seiner Familie wieder anknüpfen half. Eine Zeitungskritik über das Werk führte den Pfarrer Volkmann 1852 auf die Spur des längst tot geglaubten Bruders. Er erfuhr den Grund von dessen jahrelangem Verschollensein: Dass Robert dem Schwur, nur schuldenfrei wieder mit den Seinen in Verkehr zu treten, bisher treu geblieben war. Der inzwischen erfolgte Tod des Onkels, dem er die Summe schuldete, das aufopfernde Eingreifen

Moritz', sowie die lange gewaltsam unterdrückte, jetzt spontan hervorbrechende Liebe zu seiner Familie liessen Robert nun doch seinen Eid brechen: Er trat mit den Angehörigen in lebhaften Briefwechsel und bald waren die letzten Schatten des einstigen Grolls verschwunden. Moritz' Hoffnung, den Bruder für immer in die Heimat zurückkehren zu sehen, ging freilich nicht in Erfüllung. Dieser dachte zur Zeit noch nicht daran, Pest zu verlassen. Denn er fühlte sich im Kreise seiner ungarischen Freunde, die ihm schon vor der Grosstat des B-moll-Trios ihr Vertrauen geschenkt, jetzt, nach dessen Erfolgen, doppelt wohl. Unter diesen Männern hatten ihn drei durch edle Hilfsbereitschaft eng an sich gefesselt: Der Kunstmäcen Dr. Hunyadi, der Rechtsanwalt Balthasar Elischer, einer der feinsten Goethekenner seiner Zeit, und der Verleger und Buchhändler Gustav Heckenast. Letzterer hat sich durch die Selbstlosigkeit, mit der er jungen Talenten den Weg bahnen half, so einem Adalbert Stifter und Peter Rosegger*), ein Denkmal gesetzt. Er nahm sich auch Volkmanns an. Schon 1852 gewährte er ihm während der Sommermonate auf seinem Landgute Pilis-Maróth, das an der Donau zwischen Gran und Waitzen entzückend gelegen ist, gastliche Aufnahme. Volkmann verlebte hier, in Heckenasts liebenswürdigem Familienkreise, glückliche Zeiten. Sie haben einen Nachhall gefunden in dem

*) Vergl. die Briefe Stifters an Heckenast, 3 Bde., Leipzig o. J. (Amelangs Verlag) und Rosegger, „Mein Weltleben“, Leipzig 1901, S. 163—167.

Klavier-Impromptu: „Souvenir de Maróth“ (op. 6), in dem die heitere Zufriedenheit des Genießens in ein wehmütiges Gedenken an die Flüchtigkeit alles Glückes ausklingt. Noch einige andere kleine Klavierkompositionen ähnlicher Art gab Volkmann bald nach dem Trio heraus. So die bereits 1851 geschriebene Dithyrambe, ein dankbares Vorspielstück, und die Toccate, in der sich körnige Kraft und vornehme Grazie paaren (op. 4). Am Nocturne (op. 8) interessiert mehr als die hübsche einfache Melodie die Begleitung, die sie umspielt; freilich kommen auch einzelne veraltete Wendungen darin vor. Niedriger als diese Stücke sind die Variationen über J. Andrés Rheinweinlied zu bewerten, die Volkmann ohne Opusnummer, unter dem Pseudonym Otto Döring veröffentlichte. Zu dieser Verkapfung mochte ihn die Leichtigkeit der auf Bestellung gefertigten Arbeit veranlasst haben, die in der Tat seinem Rufe nicht nützen konnte. Wie kolossal nimmt sich dagegen sein zweites Variationenwerk (op. 26) aus, auf das wir unten zurückkommen! Ferner sei der 1853 vollendeten Klaviersonate (C-moll, op. 12) gedacht, deren erster Satz schon 1840 in Szemeréd entstand. Sie ist eine Mischung von Konventionellem, Bizarrem (das rhythmisch grausame Prestissimo!) und Edel-Schönem, die keinen günstigen Gesamteindruck aufkommen lässt. Dagegen hält sich Volkmann auf der Höhe der Meisterschaft in der Romanze für Violoncello und Klavier (E-dur, op. 7). Wie bei allen anderen Kompositionen für sein Lieblingsinstrument, so sind ihm auch hier

besonders glückliche Gedanken eingefallen. Das sanfte Träumen im Anfang des Stückes, das heroische Auffahren in der Mitte und das zarte, poetische Verklingen der Melodie über einem langen Orgelpunkt am Ende nehmen den Hörer unmittelbar gefangen. Nirgends findet sich darin etwas Gezwungenes, Gemachtes, aber auch nirgends ein Gemeinplatz.

1852 entstand das „Musikalische Bilderbuch“ für Pianoforte zu vier Händen (op. 11). Wie schon der Titel verrät, ist es in erster Linie für Kinder bestimmt. Vor den vierhändigen Kinderstücken von Schumann, die einem sofort vergleichsweise einfallen, hat es leichte Verständlichkeit des musikalischen Inhalts voraus. Naive Anschaulichkeit verbindet sich darin mit edler, künstlerischer Gestaltung. Im ersten Heft lauschen wir „In der Mühle“ dem einförmigen Gang der Räder, zu dem der Müllerbursch eine behagliche Weise anstimmt, wir hören den „Postillon“ lustig ins Horn stossen, dessen Töne im kindlichen Herzen die Sehnsucht wecken, mit dem Schwager hinauszufahren in die weite, herrliche Welt (Mittelsatz). Das Stück: „Die Russen kommen“ hat viel humorvoll behandelte robuste Kraft. Ob Volkmann während dessen Komposition die beim Durchmarsch der Russen durch Pest gewonnenen Eindrücke (vergl. die Briefstelle S. 163) vorgeschwebt haben? Im zweiten Heft wiegen wir uns im kleinen Boote „Auf dem See“, hören, wie „Der Kuckuck und der Wandersmann“ in fröhlichem Wettstreit musizieren, wie „Der Schäfer“ gelassen auf seiner Schalmei bläst und die Melodien

im nahen Walde wiederhallen. Nicht allein der reiche poetische Gehalt, sondern auch der fein für die vierhändige Klaviertechnik berechnete leichte Satz haben diese Stücke bei Kindern wie bei Erwachsenen beliebt gemacht.

Seit er seine Stellung als Chordirektor an der Synagoge aufgegeben, hatte Volkmann lediglich Instrumentalwerke produziert. Da lenkte im Jahre 1852 eine vom Wiener Männergesangverein ausgeschriebene Preiskonkurrenz um die beste Messe für Männerstimmen sein Interesse wieder auf die Vokalmusik hin. Er schrieb seine zweite Messe für Männerchor (As-dur, ohne Soli), die einige Jahre später als op. 29 erschien. Mochte er auch mit dieser Arbeit den erhofften Preis nicht gewinnen, — von 74 eingereichten Messen wurde keine gekrönt — so konnte er doch selbst mit Befriedigung den Fortschritt konstatieren, den diese zweite Messe gegen die erste bedeutet.*) Sie besitzt die Vorzüge, die jener fehlen: Tiefe Gedanken, religiöses Gefühl, grosser Stil. Wie ergreifend das fünfstimmige Kyrie das Flehen um göttliches Erbarmen zum Ausdruck bringt! Das Gloria bewahrt selbst im fröhlichen Aufjauchzen zu Gottes Ruhm die kirchliche Würde. Reicher Wechsel der Empfindungen herrscht im Credo. Es beginnt zweistimmig mit einer einfachen,

*) Vergl. seinen Brief an Liszt vom 30. Juni 1857, mitgeteilt von La Mara, „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“, Bd. II Nr. 79. — Hermann Kretzschmar gibt in seinem „Führer durch den Concertsaal“, Bd. II. 1 S. 204 eine knappe Charakteristik der beiden Messen.

patriarchalisch strengen Melodie, die in dem vierstimmigen „Et incarnatus est“ milderer Tönen weicht. Beim „Crucifixus“ werden diese durch den Eintritt bohrenden Schmerzes verscheucht, der besonders durch die eigenartigen Schritte der Bässe packend geschildert wird. Die Schmerzenslaute machen beim „Sepultus est“ tiefer, stiller Trauer Platz und das Credo klingt, die Seligkeit der Gläubigen preisend, sanft und zart aus. Diesem breit angelegten, wichtigsten Satze der Messe folgen die schlichten und anspruchslosen Sanctus und Benedictus, und das Agnus dei schliesst das Ganze feierlich ab.

An Vokalwerken entstammen jener Zeit (1853) nur noch zwei Hefte einstimmiger Lieder mit Klavierbegleitung. Das erste, op. 13 für Tenor, beweist, dass sich der Tonsetzer nicht ohne Mühe in diese seit 1841 verlassene Kunstform einarbeitete. Es bietet wenig Anziehendes — etwa das hübsche „Ich will's dir nimmer sagen“ (R. Prutz) ausgenommen — und bekundet den ersten Einfluss Robert Schumanns auf Volkmann. Viel origineller, ja geistig hochbedeutend sind die drei Lieder für Mezzosopran (op. 16). Volkmanns grosszügigen Melodienfluss des ersten Liedes „Reue“ hat kein anderer der zahllosen Komponisten des Platenschen Textes, auch Brahms nicht, erreicht. Auf diesen Erguss wilden Seelenwehs bietet der Naturfriede des zweiten Liedes: „Auf dem See“ (Feodor Löwe) wohltuenden Gegensatz. Mit dem dritten, dem „Traum“, wendet sich der Meister dem Volksliede zu, das er später noch mit mancher edlen Gabe bereicherte.

Hier ist der Ort, auch der Tätigkeit Volkmanns als Bearbeiter klassischer Tonwerke zu gedenken, die man als bahnbrechend bezeichnen muss. Während wir heute alle hervorragenden Instrumentalkonzerte der grossen Meister in den verschiedensten vorzüglichen und billigen Ausgaben zur Hand haben, existierte noch 1850 selbst von dem berühmten Beethovenschen Violinkonzert weder eine Partitur noch ein Klavierauszug im Stich. Volkmann war der erste, der von diesem Werke im genannten Jahre einen Klavierauszug herstellte und es so dem breiten Publikum zugänglich machte. Den gleichen Dienst erwies er den Violinspielern durch den Satz der Klavierbegleitung zu Tartinis Teufelstriller-Sonate (1854), welchen später auch Vieuxtemps, Joachim, Hermann u. a. in ihrer Weise ausgeführt haben.

Volkmann war zwar in Pest gesellschaftlich glücklich und wohlgeborgen, aber er empfand drückend das Stagnieren des Kunstlebens, das noch immer unter den Folgen der schweren Niederlage vom Jahre 1849 litt. Wien mit seiner eifrigen Musikpflege schien ihm für seine Komponistentätigkeit ein weit geeigneteres Terrain zu sein als Pest. Da vollends das Hellmesberger Quartett seine beiden Streichquartette in Wien zur Aufführung brachte und ihm zu stürmischen Erfolgen verhalf, wurde sein stiller Wunsch, dorthin überzusiedeln, zum Entschluss. Ende des Jahres 1853 hob er seinen Wohnsitz in Pest auf. Ehe er sich jedoch in Wien niederliess, trieb es ihn, sein Vaterland, dem er nun fünfzehn

Jahre lang fern geblieben, wiederzusehen. Er reiste nach Hof bei Riesa zu seinem Bruder, auf dessen Pfarre er am Sylvesterabend eintraf. Was er bei der Abreise von Pest und bei der Rückkehr zu den Seinen empfunden, spricht er am 5. Januar 1854 in einem an seinen Pester Freund B. Elischer gerichteten Briefe *) aus, dem folgende Stelle entnommen sei:

„Die Lokomotive setzt den Zug in Bewegung und schneidet nun jede Umkehr ab. Ich konnte mich des Gefühls der Bedeutung dieses Augenblickes nicht erwehren, der ein Stück meiner Lebensgeschichte zum Abschluss brachte und mich in neue Bahnen lenkte. Wie oft hatte ich diesen Moment schon ersehnt, wenn mir das Glück den Rücken kehrte oder wenn die Erinnerung der Lieben in der Heimat in gesteigertem Masse rege wurde und mich fast bis zur Krankheit führte; ich würde viel darum gegeben haben und noch geben, wenn ich meine gute Mutter im Leben noch ein Mal hätte sehen können; leider ist mir dieses Glück zu meinem bitterm Schmerz versagt. Um so herber ist dieses Gefühl, als zwischen dem Tode der Mutter und meinem Besuche in der Heimat nur ein Jahr dazwischen liegt. Das ist der Fluch der Armut, dass sie einem sogar die edelsten und heiligsten Freuden entzieht; jetzt bin ich der geliebten Mutter endlich nahe, denn ich wohne nur einige Schritte von ihrem Grabe.“

Die innige Liebe seines Bruders Moritz gab

*) In Besitz des Herrn Professor Dr. J. Elischer, Budapest.

ihm aber immerhin Ersatz für die Verlorene, so dass er sich in dessen Familienkreise heimisch und behaglich fühlte. Bald jedoch zog's ihn wieder nach dem Süden. Im Vorfrühling 1854 siedelte er, grosser Hoffnungen und Pläne voll, nach Wien über.





Visegrád.

III. Kapitel.

Der Wiener Aufenthalt.

(1854—1858.)

In der alten Kaiserstadt, da Haydn, Mozart, Beethoven gewandelt, fühlte sich unser Meister zu regster Tätigkeit angespornt. So fest war das Vertrauen auf seine Schöpferkraft, dass er von jedem andern Broterwerb absah*) und die Komposition allein zu seiner Aufgabe machte. Dem Verhängnis, zum seichten Vielschreiber hinabzusinken, welchem in ähnlicher Lage manch talentvoller Komponist verfiel, wusste jedoch Volkmann, dank seinem strengen künstlerischen Gewissen, zu entgehen. Er arbeitete fleissig, aber langsam, unablässig prüfend, ändernd, bessernd. Dieser Schaffensweise blieb er sein ganzes Leben hindurch treu. Alle

*) „Ich gebe nur ein Paar Lektionen“, schreibt er am 8. Mai 1854 an seinen Leipziger Freund Carl Gurckhaus (Verlag Kistner). Er befreite sich indes bald auch von diesen Stunden.

Skizzen zu seinen Werken beweisen, dass er nicht mühelos produzierte, wie Mozart oder Schubert, sondern dass für ihn, ähnlich wie für Beethoven, zwischen Konzeption und Vollendung eines Werkes ein langer, beschwerlicher Weg lag. Beim Festhalten an dieser soliden, ruhigen Arbeitsweise erfüllten sich die Hoffnungen, mit denen er nach Wien gekommen war, nur zum Teil. Denn er schuf bei weitem nicht genug, um von den Erträgnissen der Kompositionen sorgenfrei leben zu können. Oft hielten nur die treuen Pester Freunde die Not von ihm ab. Aber diese äusseren Bedrängnisse konnten ihn nicht derart niederdrücken, wie es früher die seelischen getan. Seine Werke aus der Wiener Zeit sprechen dafür, dass ihn fast niemals die frohe Zuversicht verliess: Sie sind voll Lebenslust und Heiterkeit. Der sorglos ideale Sinn der Wiener Bevölkerung mochte sich ihm mitgeteilt haben, und selbst wenn seine Kasse leer war, ihm den guten Mut erhalten helfen.

Aus der Reihe berühmter Männer, mit denen er in Wien in Berührung trat, ist zuerst Eduard Hanslick hervorzuheben, weil wir diesem die Aufzeichnung einiger charakteristischer Züge Volkmanns verdanken. Er erzählt in seiner Selbstbiographie*):

„Volkmann war mir nicht bloss als Tondichter lieb und wert, sondern auch als Mensch. Sein anspruchsloses, wohlwollendes Wesen, der schöne Ernst

*) E. d. Hanslick: „Aus meinem Leben“, 3. Aufl. Bd. I, S. 332.

seiner künstlerischen Anschauung und Tätigkeit berührte mich sympathisch. Aber ein Verkehr kam doch nicht zu stande. Ein Besuch meinerseits, — ein Gegenbesuch seinerseits — das war alles.“

Denn ein so heiterer, ja ausgelassener Plauderer Volkmann im Kreise vertrauter Freunde sein konnte, so wortkarg und verschlossen zeigte er sich sonst im täglichen Leben. Hanslick hat nur die letztere Seite an ihm kennen gelernt und dem entsprechend schildert er ihn nur als beharrlichen Schweiger. So berichtet er über eine Zusammenkunft mit ihm:

„Schweigend sass er neben mir, das blasse, graublunde Haupt vorgeneigt, und sah mich mit seinen guten, müden Augen an, die nur durch den tief herabhängenden Schnurrbart ein Relief erhielten.*) Die zuwartenden Pausen, an denen ich es nicht fehlen liess, genirten ihn wenig, — er unterbrach sie nur mit kurzen Worten. Obwohl wir einen Winter lang Thür an Thür wohnten, haben wir miteinander keine zwanzig Worte gesprochen. Und doch wusste ich genau, dass er mir von ganzem Herzen wohl-

*) Das Äussere Volkmanns ist in zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und Photographien festgehalten worden, von denen wir einige charakteristische in Reproduktion beibringen. Ein Verzeichnis sämtlicher an anderer Stelle veröffentlichten Bilder Volkmanns findet sich bei Wurzbach, a. a. O.; es möge in zwei Punkten ergänzt werden: 1. Portrait von J. Marastoni in „Orszög Tükre“ 1863 Nr. 14. — 2. Porträt nach Photographie in der „Sängerhalle“, Jahrg. 33 Nr. 11. Dasselbe, doch grösser, als Titelbild der Eulenburgschen Ausgabe von Volkmanns „Kammermusik“.

wollte, sowie auch er von meiner Hochschätzung Beweise hatte.“

Lebhafteren Verkehr als mit Hanslick scheint Volkmann mit Peter Cornelius gepflogen zu haben; auch Gustav Nottebohm, der ausgezeichnete Beethoven-Forscher, wurde sein Freund. Mit letzterem unternahm er noch 1878 von Pest aus eine Reise in die Karpaten. In manchen Wiener Familien wurde er eingeführt und auch litterarische Kreise nahmen ihn auf. Überall gewann er Geist und Phantasie befruchtende Eindrücke.

Die Verhältnisse leiteten ihn in Wien vor allem auf die Klaviersmusik hin. Dort entstanden die meisten und hervorragendsten seiner zweihändigen Klavierwerke, über die im folgenden Musterung gehalten sei.

Das „Buch der Lieder“ (3 Hefte, op. 17, komp. 1855—57) enthält in den ersten Nummern der beiden ersten Hefte Huldigungen für Robert Schumann, dessen Stil bis auf wenige originelle Wendungen festgehalten wird. Vor den übrigen, zum Teil sehr melodiösen Stücken der ersten zwei Hefte zeichnet sich das *Risolto* (I,3) durch eigenartige Erfindung und eine gewisse derbe Schönheit aus. Echt Volkmanisch ist darin die kecke Behandlung des $\frac{5}{4}$ -Taktes. Die „Lieder“ des dritten Heftes lassen sich in ihrer blühenden Melodik und klassischen Struktur mit den besten Klavierstücken Schuberts, etwa den *Moments musicaux*, vergleichen. Das heimwehartige Gefühl im *Andante con anima*, die wunderlich krause Bewegung im *Andante* und die feine Mischung von

Schwermut und Lebenslust im Allegretto („Die Savoyardin“) — sie alle fesseln in ihrer Weise. Die Savoyardin führt durch den Tanzrhythmus hinüber zu den gleichzeitig entstandenen Deutschen Tanzweisen (op. 18), die zu den edelsten Erzeugnissen auf diesem Gebiete gehören. Durchglüht den ersten der fünf Tänze jugendliches Feuer, so erfüllt den lebenswürdigen dritten und den schalkhaften letzten die behagliche Grazie des Alters. Der zweite und vierte repräsentieren das sorglos schlendernde Wiener-tum. Die dem vierten eigene Verlegung der Melodie in eine Mittelstimme gibt auch dem zierlichen Capriccietto (ohne op.-Nr. bei Kahnt erschienen) seinen Reiz. Leichter als diese gedankenvollen Schöpfungen wiegen die gefälligen, im „eleganten Stil“ gehaltenen Stücke op. 19: Cavatine und Barcarole. Beide, namentlich die Barcarole, sind als Etüden gut verwendbar.

In den „Ungarischen Liedern“ (op. 20) versuchte Volkmann, ähnlich wie Liszt in den ungarischen Rhapsodien, doch nicht mit gleichem Glück wie dieser, ungarische Volksweisen künstlerisch zu fassen. Er griff dabei auf Lieder zurück, welche der zu Anfang der fünfziger Jahre in Pest gefeierte Volks-sänger Fűredy (in vielen Fällen auch die Quelle Liszts) vorgetragen hatte.*) Macht sich hier, wo Volkmann die ungarischen Originalmelodien nur verarbeitet, ein gewisses kühles Referieren bemerkbar,

*) Nach Mitteilung des Verlagshauses Rózsavölgyi & Co., Budapest.

so sprudelt in seinem „Visegrád“ (op. 21), in welchem er den im Ungarlande gewonnenen Eindrücken eigene Weisen leiht, der warme Quell herzlicher Empfindung. Zu diesem Cyklus „Musikalischer Dichtungen“ regte ihn die malerisch am Donaustrande gelegene Ruine der ungarischen Königsburg Visegrád an, die er von Freund Heckenasts Gute Maróth aus oft besucht hatte. Der kahle Felsen belebte sich vor seinen Blicken mit bunten, romantischen Bildern, die er in grossen Zügen festhielt.

Die zwölf Stücke gliedern sich inhaltlich in vier Gruppen. In der ersten (1—3) werden ritterliche Szenen geschildert, die zweite (4—6) malt den Liebeszauber der Jugend, die dritte (7—10) charakteristische Genrefiguren aus Burg und Landschaft, und die letzte (11, 12) besingt das Verhängnis, dem Feste und Ritterschaft verfallen.

Der Schwur, den der Adel Ungarns der auf Visegrád bewahrten „heiligen“ Stephanskronen leistet, kann nicht tiefer und ernster aufgefasst werden, als es im ersten Stück geschieht. Im Waffentanz herrscht gemessene Würde, die nur im Mittelsatz einer herzhaften Fröhlichkeit weicht. Das fünftaktige Hauptthema, mit dem das Stück beginnt, hat etwas Reckenhaftes. Laut und ausgelassen geht es Beim Bankett her, — man glaubt das Jauchzen der Zechenden zu hören. Und dann der Gegensatz zum bunten Treiben der Ritterschaft: Der junge Edelknecht fleht verstohlen bei der Liebsten um Minne, — nicht umsonst, wie der Schluss der Tondichtung verrät. Das Blumenstück zeigt das

von Liebe und Maiendüften trunkene Paar „unter Rosenlauben“ (so sollte der Titel erst lauten) wandelnd.*) Mit dem muntern Brautlied zieht das glückliche Paar, begleitet von den lärmenden Gästen, lustig zum Feste. Denn der Ungar fühlt bei der Hochzeit nicht, wie wir Deutschen, neben der Freude auch Wehmut und Rührung. Er eilt sorglos und lachend dem Glück entgegen. Und findet das junge Paar auf Visegrád ein dauerndes Glück? Die Wahrsagerin am Tore der Burg macht keine tröstlichen Prophezeiungen. Unbekümmert um Wohl und Wehe der Ritterschaft entlockt im Pastorage der Hirt am Bergeshang seiner Schalmei beschaulich-naive Weisen. Noch stimmt im Rittersaale der Sängerein ein schwungvolles Lied vom Helden an, noch träumt der Page

*) Volkmann fand hier für die Lenz- und Liebesstimmung die eindringlichsten Töne, da zur Zeit der Entstehung jenes Stückes seine Seele selbst einen Minnefrühling erlebte. Ilka Horovitz-Barnay berichtet darüber in ihrem Buche „Berühmte Musiker“ (Berlin 1901, Verl. Concordia) S. 117 etwa folgendes: Als in den siebziger Jahren in einer Matinee bei Franz Liszt das Blumenstück gespielt wurde, und Frau Horovitz-Barnay, welche bei Volkmann Kontrapunkt studierte, die Melodie als die süsseste und einschmeichelndste rühmte, die Volkmann je geschrieben, sprach dieser: „Ja, ja, die Melodie! Diese Weichheit hätten Sie mir wohl niemals zugetraut, nicht wahr? Ich bin ja der steife Theoretiker! Aber damals, als das Blumenstück entstand, da war ich jung und verliebt, und sie — sie war schön und blond — wie ein Sonnenstrahl! Das war Melodie — reine Melodie! — Heute bin ich ein einsamer, alter Mann — — das ist der Kontrapunkt!“

von der fernen Heimat und der lieben Gespielin. Da plötzlich verlöschen die trauten und glänzenden Bilder vor dem Ungewitter, das sich aus Osten heranwölzt. Soliman bricht mit seinen Türkenhorden ins blühende Land und Visegrád muss seiner brutalen Gewalt erliegen. Nur der Turm, in dem einst der unglückliche ungarische König Salomon gefangen sass, hielt dort den Barbaren stand. Aber die Zeit vollbrachte an ihm, was Türkenhänden nicht gelang: Auch in seine öden Mauern schaut heute der Himmel hinein. Am Salomonsturm ist der rechte Ort, eine Elegie auf die Vergänglichkeit aller Grösse und Schönheit anzustimmen.

In diesen zwölf musikalischen Dichtungen besitzen wir eine gelungene Verschmelzung deutscher und ungarischer Elemente. Die meisten Rhythmen und Intervalle der Stücke haben ausgeprägt ungarischen Charakter. Doch sind sie mit so viel deutscher Mässigung und so echt deutschem Geschmack verwendet, dass sie nirgends die Konturen des edlen Kunstwerkes durchbrechen. Volkmann will nicht ungarische Nationalmusik geben, sondern nur den Niederschlag der in Ungarn gewonnenen Anschauungen.

Das fremde Kolorit, das Visegrád seinen eigentümlichen Reiz verleiht, fehlt den Wanderskizzen (op. 23), die aber gleichwohl Anziehendes genug haben. Es sind Wanderungen durch deutsche Gaue. Das erste Stück, Gemütliches Wandern, gibt die freundlich-behagliche Grundstimmung der ganzen Sammlung an. Die Liebliche Au und

Am Bache sind musikalische Landschaftsbilder, die an Schönheit Schumanns Waldszenen erreichen. Das Originellste des Heftes ist: In der Schenke. Volkmann schrieb es bereits 1838 als „Hochzeitslust“ zur Vermählung seines Bruders und erweiterte es 1855 um einige Takte. In seiner Lustigkeit, die doch etwas Vornehm-Reserviertes behält, mutet dieser Bauerntanz an wie ein Bild von Teniers.

Neben Visegrád und den Wanderskizzen haben die Vier Märsche (op. 22) schweren Stand. Doch ist den beiden ersten Märschen (Fester Sinn und Frühlingfahrt) Mark und Kraft eigen, und aus den beiden letzten kann das liebliche Trio des „Hochländerzuges“ als fesselnd gelten.

Das einzige Klavierwerk Volkmanns, das hinsichtlich seiner Gedankentiefe dem B-moll-Trio unmittelbar zur Seite tritt, sind die Variationen über ein Thema von Händel (op. 26, komp. 1856). Sie sind nicht allein die Krone aller Volkmannschen Klavierwerke, sondern sie gehören zum Bedeutendsten der Klavierliteratur überhaupt. Volkmann wählte als Thema das bekannte Air des „harmonischen Grobschmied“, das von Händel *) in seiner fünften Klaviersuite (E-dur) in fünf kurzen Variationen bearbeitet

*) In Chrysanthers Händel-Biographie bleibt die Frage, ob das Thema des „harmonious blacksmith“ von Händel erfunden oder nur benutzt worden sei, unerörtert. Philipp Spitta („Musikgeschichtliche Aufsätze“, Berlin 1894, S. 237 Anm. 3) vermutet, das Thema sei eine von Händel aufgegriffene französische Volksmelodie.

worden ist. Händel hat damit den Gehalt des Themas im wesentlichen erschöpft. Volkmann behandelte es noch erschöpfender, indem er geradezu neue, selbständige Gebilde daraus hervorzunehmen liess.

Wie die mächtigen Oktavengänge der Einleitung den Hörer in den Kreis des Meisters bannen! Nach Vortrag des nur im Refrain von Volkmann verstärkten Themas setzt die erste Variation (*Andante con moto*, E-dur) mit ihren wundervoll geführten Mittelstimmen ein. Hält sich diese, wie die zweite (*Meno mosso*, Cis-moll) noch ziemlich eng an ihr Vorbild, so schweift die dritte (*Allegretto vivace*, A-dur) in ihrem herzhaften, muntern Treiben weit davon ab. In der vierten (*Un poco più tranquillo*, A-moll) wird eine ideale Gedankenrichtung eingeschlagen. Die über dem Orgelpunkt A aufsteigenden Figuren drücken brennende Sehnsucht nach Hohem, Göttlichem aus, die im *Alla marcia maestoso* (5. Variation, C-dur) ihr erhabenes Ziel erreicht. Äusserst sinnreich hat Volkmann an dieser Stelle das *Hallelujamotiv* aus Händels *Messias* aufgenommen. Nach diesem grossartigen, feierlichen Marsch folgt in der sechsten Variation ein sanft webendes *Andante con moto* (F-moll), eine selige Träumerei von der geschauten Herrlichkeit:

Andante con moto.

The musical score is written for piano in F major, 3/2 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic marking and a 'ben marcato' instruction in the bass line. The second system continues with dense chordal textures. The third system concludes the passage with sustained chords in the bass and moving lines in the treble.

Das Andantino (7. Variation, F-moll, dann Cis-moll) leitet in lebhafterer Bewegung aus der Vision in die Wirklichkeit zurück. Breit und glänzend rollt sich das Finale (Allegro vivo, E-dur) auf.

Die Händelvariationen widmete Volkmann Hans von Bülow, dem treuen Kämpfer für sein B-moll-Trio. Aus dem Briefe, den dieser nach Empfang des Werkes am 27. März 1857 von Berlin aus an Volkmann sandte, möge, da er bisher noch nicht

veröffentlicht ist, der die Variationen betreffende Abschnitt hier wiedergegeben werden:

„Durch die Dedication an mich haben Sie Ihren Verleger entschieden um ein Verkaufsexemplar betrogen. Denn so wenig ich mir Musikalien käuflich anzuschaffen gewohnt bin, Ihr op. 26 gehört zu den höchst seltenen Gegenständen von Werth, welche ich eigenthümlich besitzen muss. Es ist nicht blos meine Privatmeinung, sondern alle mir näher bekannten Musiker, denen ich Sonntag bei Radecke das Werk „tant bien que mal“ vorgespielt, kamen überein, dass sie ein so bedeutendes Werk von Ihnen, nach Ihren brillanten Antecedentien erwartet hatten, aber lange erwartet hatten. Damit hat Niemand einen Vorwurf verbinden wollen, nein, nur den Ausdruck der Befriedigung pointiren. Die Anwesenden waren: Lührss, Bargiel, Radecke, Wohlers, Langhans, Viole, Dräseke u. s. w.

Meine speziellen Lieblingstheile in dem Werke sind nun die beiden höchst originellen und sublim empfundenen Variationen in F-moll und Cis-moll. Das ist nun vielleicht subjective Sympathie. Auch weiss ich dies und ich bin wahrhaftig nicht blind — vorläufig höchstens noch taub — weil meine Finger das Werk noch nicht vollständig bewältigen — für die Schönheiten der ersten Variationen, für die höchst eigenthümliche contrapunktische Kunst, die Sie darin niedergelegt haben, für die festliche Pracht und den langathmigen Fluss des Finales — ein Satz, wie man Ihnen denselben nicht sobald nachschreiben wird. Mit der Auffassung der Einleitung bin ich

mit mir selbst noch nicht ganz im Klaren. Es muss dieselbe sehr überlegt studiert werden und dann doch beim Vortrag wie freie Fantasie klingen. Ich erinnere mich dabei eines Ausspruches von Gutzkow in seinen Anregungen, der mir anfangs etwas gewagt schien: Eine Dichtung ist nur dann vollkommen, wenn sie den Charakter augenblicklicher Improvisation an sich trägt. — Es liegt Wahres darin.

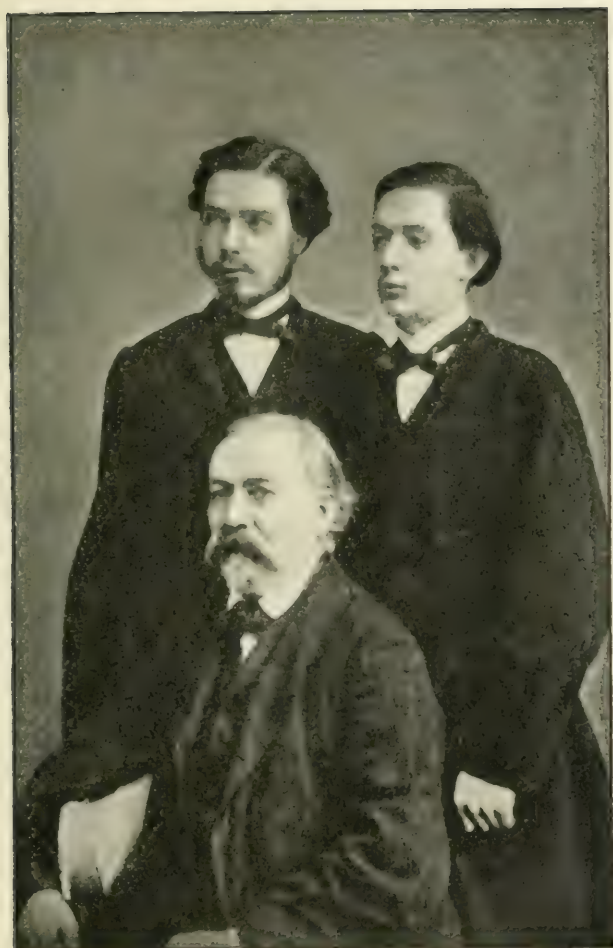
Händel könnte über Ihr Werk wieder lebendig werden, wie Meyerbeer hätte über Liszt's Präludium und Fuge nach dem Prophetenchoral gut crepiren können! Ich fühle mich zu dumm, um Ihnen kurz und auf eine anständige Weise meinen herzlichen Dank auszusprechen, dass Sie mir die Ehre erwiesen haben, meinen übelklingenden Namen auf dieses Opus zu setzen, und mich so in einen Fürstenstand à la Galitzin oder Rasumowski zu erheben.“

Hans von Bülow spielte die Händelvariationen wiederholt in seinen Berliner Soireen und empfahl sie seinen Schülern. Ausser ihm nahm sich besonders Carl Thern derselben an. In Thern, der Professor am Pester Konservatorium war, hatte Volkmann eine an Lebens- und Kunstanschauungen verwandte Seele gefunden, der er zeitlebens treue Freundschaft bewahrte. Thern trat in opfermütiger Weise, wo er konnte, für die Werke Volkmanns ein. Ein hohes Verdienst erwarb er sich, indem er die Händelvariationen für zwei Klaviere setzte, eine Bearbeitung, die dem Komponisten selbst nicht besser hätte glücken können. In dieser Fassung liess er sie von seinen jugendlichen Söhnen Willy und Louis

— den heute allgemein geschätzten Wiener Professoren — auf ihren Konzertreisen in allen Grossstädten Mitteleuropas spielen. Namentlich in Paris ernteten diese (1866) glänzende Erfolge damit.

Unbegreiflich ist, dass das Hauptklavierwerk Volkmanns trotz seiner vorzüglichen Einführung durch Meister ersten Ranges heute so gut wie vergessen ist. Man kann nur wünschen, dass sich ihm von neuem intelligente Virtuosen zuwenden.

Volkmann war sich der Bedeutung seiner Händelvariationen wohl bewusst. Er fühlte, dass ihm auf gleichem Gebiete kein zweiter solcher Löwenwurf glücken konnte. Deshalb versuchte er sich nun in einer ganz anderen Gattung der Klaviermusik. Ein äusserer Anlass führte ihn auf die der freien Klavierphantasie: Franz Liszt bestellte 1857 eine solche bei ihm für sein Sammelwerk „Das Pianoforte“. Volkmann schrieb eine und sandte sie ab. Der Verleger Hallberger in Stuttgart wollte jedoch, trotz Liszts warmer Empfehlung, mit dem schwierigen Werke nicht den Anfang der Veröffentlichung Volkmannscher Kompositionen machen, — er versprach es später zu verwenden und ersuchte den Meister einstweilen um ein „hübsches populäres“ Stück. Ein solches, das ganz nach des Verlegers Wunsch ausfiel, lieferte ihm Volkmann im „Intermezzo“ (op. 25 b). Die ungleich bedeutendere Phantasie erschien später in dem genannten Sammelwerke, verlor sich dann aber spurlos und war in unserer Zeit nirgends im Musikalienhandel zu erlangen. Deshalb wurde von ihr (zugleich auch vom Intermezzo) im Jahre 1901



Karl Thern mit seinen Söhnen Louis und Willy.

eine Neuauflage nach Volkmanns Manuskript veranstaltet. *) Die Phantasie in C-dur (op. 25 a) ist gross angelegt und in freier, doch immer konsequenter Weise aufgebaut; durch ihre glänzende, bisweilen an Liszts Brillantfeuerwerk erinnernde Technik trägt sie dem Verlangen der Pianisten Rechnung. Dabei leidet der poetische Gehalt keineswegs. Wenn sich am Schluss nach gewaltigem Aufruhr die Wogen der Leidenschaft glätten und das Ganze in schmerzlich-süßes Entsagen ausklingt, dann erkennt man, dass Volkmann auch beim Virtuosenstück in erster Linie rein geistig-künstlerische Ziele verfolgt.

Nach dieser Phantasie wandte sich der Meister wieder den kleinen Genrestücken zu. Dreizehn solche, von anspruchslosester Art, so recht für Kinder gedacht, fasste er in dem Heft „Lieder der Grossmutter“ (op. 27) zusammen. Die Stückchen sind in der Tat liedmässig und so einfach-natürlich, dass man ihnen nur Texte unterzulegen braucht, um sie zu Volksliedern umzuprägen. Ein derartiger Versuch ist mit Nr. 4 und 10 im Schneiderschen Liederbuche „Heimatstimmen“ gemacht worden. Die „Lieder der Grossmutter“ sind auch in einer vierhändigen Be-

*) Meine Vorbemerkung in der betreffenden Ausgabe enthält den Irrtum, die Phantasie sei bis dahin noch nie veröffentlicht worden. Ich erkannte denselben aus einer im Juli 1902 entdeckten eigenhändigen Notiz Volkmanns, die sich im Besitz des Herrn Dr. Koller in Budapest befindet. Diese besagt, die Phantasie sei im 6. Heft des 2. Jahrganges des „Pianoforte“ erschienen. Einen ersten Druck derselben aufzutreiben gelang mir aber nicht.

arbeitung von Engelbert Humperdinck erschienen, der mit feinem Gefühl für die Wünsche des Kinderpublikums die trockenen Nummern der Stücke durch anschauliche Titel ersetzt hat; es heisst da z. B.: „Im Enkelkreise, Fritzchen auf dem Schosse, Ringelreigen“ u. s. w.

Der Rest der zweihändigen Klavierwerke entstand zwar nicht mehr in Wien, möge aber an dieser Stelle erwähnt werden, da er keine Weiterentwicklung des Wiener Klavierstils Volkmanns aufweist.

An erster Stelle stehen hier die noch 1858 komponierten „Drei Improvisationen am Klavier“ (op. 36). Der Stimmungsgehalt eines jeden dieser Stücke ist durch ein beigedrucktes Motto des ungarischen Dichters J. Bajza äusserlich angedeutet. Am meisten fesselt die leidenschaftliche Liebesphantasie „An Nelly“. „An die Leyer“ besitzt viel Weichheit und schlichte Schönheit. Die „Erinnerung“ ist ein Nachtstück, bei dem die edle Melodie nur mitunter die Monotonie des beständig festgehaltenen Orgelpunktes Fis aufzuheben vermag.

Hört man die tiefempfundene Trauermusik: „Au tombeau du Comte Széchenyi“ (op. 41), so glaubt man nicht, dass sie eine auf Bestellung rasch angefertigte Arbeit ist. Sie bezieht sich auf den 1860 erfolgten Tod des Grafen Stefan Széchenyi, der sich um die Kultur Ungarns ausserordentliche Verdienste erworben hatte. In dem Klavierstück wechselt wildes Aufbäumen des Schmerzes mit sanfter Trauer. Letztere findet in der Marschpartie ebenso charakteristischen Ausdruck, wie das liebevolle Erinnern an den edlen

Verstorbenen in dem rührenden H-dur-Adagio. Der Schluss führt ins Leben zurück: Wie ein feierlicher Treueid, dem Ungarlande geleistet, ertönt zuletzt die ungarische Volksweise des „Szózat“^{*)}. Die nationalen Beziehungen verschafften dieser Phantasie in den sechziger Jahren in Ungarn weite Verbreitung.

Von gleichem künstlerischen Werte sind die bald darauf entstandenen Stücke Opus 51, Ballade und Scherzetto. Die erstere bestrickt durch ihre intime Schwärmerei, das letztere reisst durch seinen unaufhaltsam dahinperlenden Fluss fort.

Die Wiener Epoche brachte die Entwicklung von Volkmanns zweihändigen Klavierkompositionen zum Abschluss. Sie begann in Leipzig mit Anlehnung an Mendelssohn, scheint dann lange ins Stocken und in Wien durch Einwirkung Schumanns wieder in Fluss gekommen zu sein. Wie die Berührung mit jenen Meistern, so hinterliess auch die mit der ungarischen Volksmusik deutliche Spuren in Volkmanns Klavierwerken. Aber von Anfang an war er auch bestrebt, sich einen eigenen Klavierstil zu bilden. Ansätze dazu finden sich schon in seinem op. 1, ausgeprägter erscheint er in einigen Stücken des „Buchs der Lieder“; vollendet ist er erst in den Händelvariationen. Mit diesen gelingt Volkmann ein inhaltlich, formal und technisch selbständiges Kunstwerk. Es ist zu bedauern, dass er den darin fest-

^{*)} Laut „Arader Ztg.“, 1860 Nr. 50. Übersetzt und mitgeteilt von Herrn Dr. Peregriny, Sekretar der Nationalgalerie zu Budapest.

gelegten Typus nur noch ein einziges Mal, — in dem sinnlich schöneren, doch nicht immer gleich tiefen Konzertstück für Klavier und Orchester, auf das wir zurückkommen, verwendet hat.

Wie in Volkmanns Klavierwerken der Wiener Epoche, so steckt auch in seinen Streichquartetten aus jener Zeit viel Heiterkeit und Lebensfreude. Wiener Luft durchweht sie mit einem gesund-volks-tümlichen Zuge. Besonders das Quartett in G-dur (Nr. 3, op. 34) ist durch und durch Volksmusik, deckt sich doch sogar das Anfangsthema seines ersten Satzes (*Allegro moderato*) mit der Volksweise der Loreley.*) Auch die im Verlauf des Satzes auftauchenden harmonischen Verwicklungen stören den harmlos-freundlichen Gesamteindruck nicht. Dem zweiten Satz (*Andante con moto*) liegt eine für die später eintretende reiche Figuration fast zu belanglose Melodie zu Grunde. Lässt das *Andante* kühl, so packt der dritte Satz (*Allegro con spirito*) durch seine feurige Bewegung. Seine gemächliche Mittel-

*) Die Übereinstimmung ist eine zufällige. Eine handschriftliche Mitteilung Volkmanns (in Besitz des Herrn Dr. Koller, Budapest) vom Jahre 1867 besagt darüber folgendes: „Erst vor 8 Monaten wurde ich von Jean Becker auf das geschehene Unglück aufmerksam gemacht; noch gegenwärtig kenne ich das Lied nicht, werde mir's mal kaufen müssen.“ — Es ist leicht begreiflich, dass Silchers Melodie, die erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts Gemeingut der deutschen Nation wurde, dem nach Ungarn verschlagenen Volkmann unbekannt blieb. Die Weise ist auch von anderen Meistern selbständig erfunden worden. Vergl. hierüber Max Friedlaender, „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“ (Cotta Verlag, 1902) Bd. I, Nachtrag.

partie bildet einen humorvollen Kontrast. Nach diesem glänzenden Satze nimmt sich das Finale (*Allegro sostenuto*) etwas leer aus.

An Gedankengehalt wird das G-dur-Quartett wesentlich übertroffen von dem in E-moll (Nr. 4, op. 35), dem lieblichsten Volkmanns. Der erste Satz (*Allegro comodo*) drückt trotz der Molltonart Frohsinn und Sorglosigkeit aus. Seiner einschmeichelnden Anfangsmelodie gesellt sich nach einem graziösen Übergangspassus eine gemütliche Tanzweise zu. Die Durchführung macht keineswegs ein pflichtmässiges Gesicht, sondern erfreut durch Festhaltung der ungezwungenen Fröhlichkeit. Das Scherzo (*Presto*), bereits 1841 entstanden, hat Schwung und Pikanterie, während das Andantino durch die zarte Innigkeit der Melodik und die feine Stimmführung gefangen nimmt. Es ist der geschlossenste ruhige Satz, den Volkmann für Streichinstrumente geschrieben hat. Nichts stört den breiten, gleichmässigen Fluss der Harmonien. Das Finale (*Allegretto vivace*) bringt einen herzhaften, kräftigen Abschluss des Werkes.

Die beiden erwähnten Quartette treten denen der Wiener Altmeister würdig zur Seite. Besonders im E-moll-Quartett zeigt sich Volkmann als moderner Haydn, indem er originelle, heitere Gedanken in knappe Formen fasst. Bei jeder Aufführung übt dieses Werk, ganz wie ein Haydn, von neuem eine erfrischende, beglückende Wirkung auf den Hörer aus. Es wird daher neben dem beliebten in G-moll (Nr. 2) am häufigsten gespielt.

Das am grössten angelegte Werk, das Volkmann (1855) in Wien beendete, ist das Konzert für Violoncello (A-moll, op. 33), seine erste veröffentlichte Tonschöpfung mit Orchester. Letzteres spielt in dem Stücke nicht allein die Begleiterrolle, nein, es betätigt sich auch in umfangreichen symphonischen Zwischensätzen. Dabei zeigt sich, dass Volkmann den ersten, ungedruckt gebliebenen, zum Teil noch recht befangenen Orchesterwerken gegenüber hier die vollständige Freiheit und Sicherheit in der Beherrschung der instrumentalen Mittel gewonnen hat.*)

Das Konzert besteht, wie das von Schumann, aus einem einzigen langen Satze, der sich seinem Bau nach als erweiterter Sonatensatz darstellt. Ohne Einleitung beginnt das Cello die ebenso schlichte wie eindringliche Hauptmelodie:

Allegro moderato.
Violoncello-Solo.

Streicher.

*) Die von Hermann Seemann Nachfolger herausgegebene Sammlung „Der Musikführer“ (ca. 300 Bändchen à 20 Pf.) enthält als Nr. 249 eine von Dr. Hugo Botstiber verfasste, mit 12 Notenbeispielen ausgestattete Analyse des Violoncello-Konzerts.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, showing a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, featuring chords and moving lines.

The second system of music continues the vocal and piano parts from the first system. It features similar melodic and harmonic structures, with the vocal line and piano accompaniment continuing their respective parts.

Ein neues Motiv, an das erste im A-moll-Quartett erinnernd, doch ausgiebiger als jenes, schliesst sich sofort an. In breitem epischen Flusse strömt die Melodie dahin. Ein wuchtiges Rezitativ des Cellos führt zu dem reizvollen Gesangsthema hinüber:

The third system of music begins with the instruction *5. dolce* above the first staff. It shows a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features a prominent cello part with a rhythmic, recitative-like character.

Nachdem so das Hauptmaterial beigebracht worden — im Verlauf des Konzerts quellen noch eine Menge Seitenmotive hervor — beginnt die Durchführung,

die Zeugnis von Volkmanns kontrapunktischer Meisterschaft ablegt. Indem er stets auf die schöne musikalische Wirkung bedacht bleibt, stellt er die kühnsten Verbindungen der Themen her. Beim Buchstaben *E* der Partitur erklingen gleichzeitig drei. Die Durchführung bricht nach mächtigem Aufbäumen mit einem *ff*-Akkord des Orchesters ab, um nach einem leidenschaftlichen Cellorezitativ im Allegro vivace (Buchstabe *H*) einem äusserst poetischen, duftigen Zwischensatz Platz zu machen. Dann erfolgt die Wiederaufnahme der Durchführung, in der immer neue, wechselnde Bilder erscheinen, bis nach erneuter Steigerung das Cello die Kadenz^{*)} anstimmt. Darauf stürmt es in den Schluss hinüber, der nach einem majestätischen Tuttigang zart verklingt.

Der tiefe seelische Gehalt und die hochkünstlerische Arbeit stempeln das Cellokonzert zu einem der bedeutendsten Werke Volkmanns. An dem imposanten Eindruck desselben haben die grossen dramatischen Rezitative des Soloinstruments wichtigen Anteil. Dieselben schlagen in ihrer eigentümlichen Diktion die Brücke zwischen den Rezitativen am Schluss des B-moll-Trios und denen im Andantino des F-moll-Quartetts.

Das Cellokonzert wurde am 22. November 1857 in Wien durch Karl Schlesinger kreiert und später von David Popper in die weitesten Kreise einge-

*) Die vier von Volkmann stammenden Kadenzen werden gewöhnlich bei Aufführungen durch die dankbareren von Popper oder Klengel ersetzt.

Wien d. 5 Febr. 1854.

Großherzogin von D. Kunstgymnasium

Herrnbesetzung zu diesem Ziele ist die vollkommenste.
Auch mit der Sie mit der in der hiesigen Lokation
zu dem in Baal die besprochen, die sich und
so zusammen überwiegen, als gerade diese alle
für eine Arbeit, unwillig für diese Zeit, nicht
oben Synagogen in dem Tag liegen. Ich betraue
diese für so einen Fortschritt für eine Arbeit
als eine Gewissheit der Lokation, die sich auf
besonders fund, die für eine neue in den hiesigen
Lokation sind. Die sollte alle der hiesigen Arbeit
dies nicht, als es mir befallt die Lokation nicht.
Dennoch Sie würden gewiss gerne bereitwillig sein,
für eine Zeit auch zu sein; fortlich wäre es
gerade gewiss, wenn ich davon etwas wissen,
sind die in ein Ziel meine Aufmerksamkeiten

führt. Es gilt seiner schweren Ausführbarkeit halber als Prüfstein für Virtuosen. Trotzdem bleibt es doch immer spielbar, was man von dem schon oben in Vergleich gezogenen Schumannschen nicht sagen kann. Selbst in seinen Schwierigkeiten beweist es die innige Vertrautheit des Komponisten mit der Technik des Instruments.

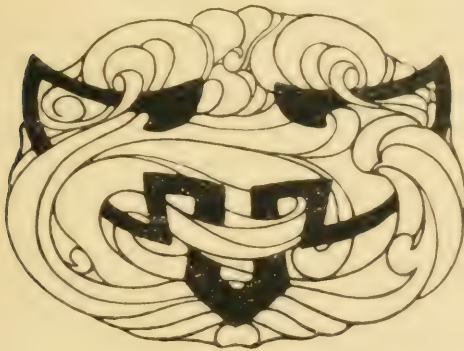
In Wien war Volkmann auch an einem Violinkonzert tätig, das er seinem Freunde Edmund Singer zudachte. Obwohl er sich jahrelang damit trug — noch im Oktober 1864 arbeitete er daran —, führte er es doch nicht zu Ende. Das ist um so bedauerlicher, als die Orchestereinleitung, die allein in Reinschrift vorhanden ist, Grosses erwarten liess.

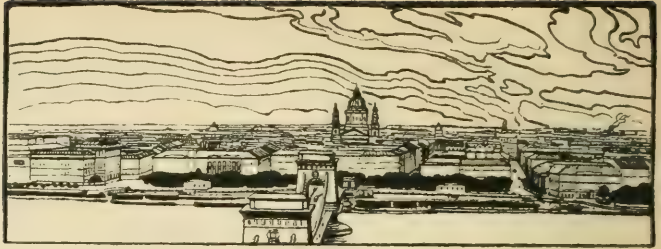
So reich in den Wiener Jahren die Ernte auf dem Felde der Instrumentalmusik war, so dürftig war sie auf dem der Vokalmusik. Zwei Männerchöre und ein Heft Lieder für Tenor mit Klavierbegleitung war die ganze Ausbeute. Die Tenorgesänge (op. 32) enthalten als Nr. 1 ein stark Schumannsch angehauchtes Lied: „Ruhe in der Geliebten“ (Geibel). Das zweite: „Holdes Grab“ (Sallet), ist ausserordentlich zierlich und besitzt eine einschmeichelnde, kanonisch verarbeitete Melodie. Das dritte: „Und gestern Not“ (Geibel), ist das forscheste und dankbarste Tenorlied Volkmanns. — Die beiden Männerchöre erschienen zusammen mit vier früher komponierten als op. 30. Sie heissen: „Im Gewittersturm“ und „Wanderlied“. Im ersteren (geschrieben 1854) hält die Vertonung überall mit

dem pathetischen Texte Bobriks Schritt. Der Widerstreit elementarer Gewalten, in denen „der liebende Geist nach Vereinigung strebet“, hat darin kraftvollen Ausdruck gefunden. Diesem ernsten, schwer ausführbaren Chore steht das leichte, heitere, als Soloquartett gedachte Wanderlied (Sallet, komponiert 1857) gegenüber, dessen anspruchslose Melodik frische Morgenstimmung bis zum Ende bewahrt, wo die „Vöglein im Walde zum Marschieren der Gesellen lustig musizieren“. Von den zugleich edierten Chören ist nur das schlichte, anmutige „Abendlied“ (Andersen, komponiert 1852) nennenswert. Es ist durchaus volkstümlich und hat grosse Verbreitung gefunden. Die übrigen, schon in den vierziger Jahren entstanden, scheinen nur als Füllsel in die Sammlung aufgenommen worden zu sein.

Denn Volkmann suchte gegen 1857 eine Reihe von Werken druckfertig zu machen, mit deren Herausgabe ein von Freund Heckenast in Pest seinetwegen begründeter Musikverlag eröffnet werden sollte. Heckenast, unterrichtet von den schlechten pekuniären Verhältnissen, in die Volkmann in Wien geraten war, hatte, um ihn der Sorge ums Brot zu entheben und ihm Musse zu grossen Werken zu verschaffen, sich unter den günstigsten Bedingungen erboten, seine Werke zu verlegen. Volkmann ging mit Freuden darauf ein. Von op. 26 an erschien alles, was er schrieb, bei Heckenast, bis nach dessen Tode der ganze Musikverlag in den Besitz des Hauses „B. Schotts Söhne“ in Mainz übergang.

Mit den geschäftlichen Beziehungen, die unser Tonsetzer zu Pest gewann, wurden auch die freundschaftlichen neu belebt, so dass er mit seinem Herzen bald mehr in Pest als in Wien weilte. Als er erfuhr, dass sich auch das Pester Musikleben wieder reger gestaltet hatte, schien ihm eine Übersiedlung nach der Stätte seines früheren Wirkens in jeder Weise nützlich zu sein. So wohl er sich zuerst in Wien gefühlt, — es war ihm nicht gelungen, festen Fuss zu fassen. Dort hielt ihn nichts mehr, in Pest aber hiessen ihn die alten Freunde willkommen. Deshalb kehrte er nach einer Sommerreise ins Salzkammergut 1858 in die ungarische Königsstadt zurück.





Pest, von Ofen gesehen.

IV. Kapitel.

Zweite Pester Epoche bis zum Musikfest in Dessau.

(1858—1865.)

Die Rückkehr nach Pest bedeutete für Volkmann den Beginn einer Reihe glücklicher, durch stille, ungezwungene Tätigkeit und sorgloses Leben vergoldeter Jahre; denn auch jetzt schlug er die wiederholt an ihn gelangenden Aufforderungen, ein Lehramt anzunehmen, aus. Seine Künstlernatur zog das Ungebundensein der festen bürgerlichen Stellung noch immer vor, zumal ihm der Gedanke an eine Verheiratung fern lag. Für den Mangel einer familiären Häuslichkeit entschädigte ihn die Freundschaft der vornehmsten Häuser Pests, in denen er stets ein gern gesehener Gast war. Die Liebe, die ihm hier entgegengebracht wurde, suchte er durch Abfassung von mancherlei musikalischen Huldigungen, die er im Familienkreise zur Aufführung brachte, zu vergelten. Mitunter nahmen diese Gesellschaftsmusiken grössere Dimensionen an. So wird von einer für

Soli, Chor, Klavier und kleines Orchester geschriebenen komischen Kantate: „Die Schlacht von Custozza“ berichtet. Weder sie noch ihre Fortsetzungen: „Cäcilie“ und „Sylvester“ haben sich erhalten, und man kann, da Ohrenzeugen von Aufführungen dieser Stücke einander stark widersprechende Auskunft erteilten, keine klare Vorstellung davon gewinnen. Nur das in Volkmanns Nachlass befindliche Fragment einer Violinstimme der „Schlacht von Custozza“ (ob sich der Titel auf die Schlacht vom Jahre 1848 oder 1866 bezieht, war nicht zu ermitteln) gestattet einen allgemeinen Schluss auf diese Kompositionen. Das Bruchstück enthält die interessante Umformung eines alten Wiener Walzers und beweist, dass Volkmann den gleichen Fleiss auf die Durcharbeitung dieser Scherze verwandte, wie auf seine für die Öffentlichkeit bestimmten Werke, — „leider“ möchte man sagen, wenn man überlegt, dass er bei seiner schwerfälligen Art zu produzieren dadurch die Zeit ernsthafteren Schöpfungen entzog. Aber es beglückte ihn, seinen Freunden echte Kunstwerke darzubringen, mochten sie auch nur ephemere Bestimmung haben.

Die Neigung, auch gesellschaftlichen Beziehungen eine gewisse künstlerische Weihe zu verleihen, äusserte sich ferner in der Tätigkeit, die er dem Roastbeef-Club widmete. Zu einer Vereinigung dieses Namens hatten sich all seine lebenslustigen Pester Freunde zusammengefunden. Volkmann wurde zum Sekretär gewählt. Als solcher erfreute er den Verein durch köstliche humoristische Protokolle, von

denen noch heute in manchen Pester Familien eins zu finden ist. Auch lange Vorlesungen im Stile Saphirs schrieb er, die von Geist und Witz sprudeln. Denn er besass einen gesunden, kräftigen Humor, der oft in Selbstironie, selten in Sarkasmus umsprang.

Die heitere Geselligkeit, die ihn in Pest nach Stunden der Arbeit beglückte, genoss er im Sommer meist in dem wiederholt erwähnten Maróth, wo sich das Haus Gustav Heckenasts dessen Freunden in gastlicher Weise öffnete. Hier konnte Volkmann auch seiner Touristenleidenschaft frönen. Hin und wieder stahl er sich von der Gesellschaft weg und durchstriefte planlos die waldigen Täler und Berge. Einst soll es geschehen sein, dass er sich in der wilden Einsamkeit verirrte und erst nach Tagen halb verschmachtet wieder zum Vorschein kam.

In Maróth hatte er ausserdem Gelegenheit, seinen anderen Liebhabereien nachzugehen. Diese bestanden einmal aus astronomischen Beobachtungen, für die er seit der Leipziger Zeit reges Interesse besass*), sodann aus dem Studium klassischer Ton- und Litteraturwerke.

Letztere Beschäftigung nahm ihn auch in Pest derart in Anspruch, dass seine schöpferischen Arbeiten bisweilen aufgehoben wurden. Freilich hatte seine Bibliothek, der einzige Schmuck seines schlichten Pester Heims, Verlockendes genug. Kostbare Manuskripte und Erstausgaben waren vorhanden, die

*) In Leipzig mochte seine Teilnahme für Sternkunde im Hause des Astronomen Professor Möbius, wo er verkehrte, geweckt worden sein.

jedoch alle an Wert überragt wurden durch die Originalhandschrift vom I. Teile von Bachs Wohltemperiertem Klavier, die sich heute als „Volkmann-Wagenersche Handschrift“ in der Berliner Kgl. Bibliothek befindet. Nächst Beethoven und Händel war in seiner Bibliothek am reichsten Mozart vertreten, dem er in den sechziger Jahren, vielleicht durch die vor kurzem (1856—59) erschienene Jahnsche Mozartbiographie angeregt, seine volle Liebe zuwandte. Es scheint, als ob Mozart, den bisher Beethoven, Mendelssohn und Schumann bei ihm in den Hintergrund gedrängt hatten, nun mit einem Schlage sein Herz eroberte. So weit ging seine Begeisterung für ihn, dass ihm einst der tiefempfundene Vortrag des „Veilchens“ Tränen entlockte. Die geniale Wiedergabe eines Mozartschen Klavierkonzerts drückte ihm sogar den Griffel des Dichters in die Hand und er schrieb folgende Verse*), die mehr sind, als eine Schmeichelei für die Künstlerin:

An Frl. Agnes von Rosti (Baronin Oetvös).

(Nach dem Vortrage des Mozartschen D-moll-Konzerts.)

Ach, wie rauscht ihr Zaubertöne
Frühlingssanft und sturmeswild!
Weilt, o weilt, — in voller Schöne
Klingt des Meisters Tongebild.
Wie ihr euch den zarten Händen
Schmeichelnd bald, bald kräftig fügt!
Welch ein Himmel in dem Blicke,
Der von Blatt zu Blatte fliegt!

*) Zuerst veröffentlicht in einem Aufsatz von Dr. St. (wohl Dr. Ludwig Stark, dem trefflichen Bearbeiter zahlreicher Werke Volkmanns) im „Neuen Pester Journal“ vom 12. Oktober 1884.

Und der ruhmgekrönte Meister
Schwebt unsichtbar wohl dahin,
Horchend in dem Chor der Geister,
Blickend nach der Künstlerin —
Rauschet, ach verrauscht, ihr Töne!
Tief ins Innerste gehüllt
Lebst du fort in ewger Schöne,
Holdes Ton- und Traumgebild!

Volkmann versäumte in jener Zeit keine Ausführung Mozartscher Kompositionen, deren er eine ganze Reihe notengetreu auswendig wusste. Die innige Berührung, die er mit jenem Meister gewann, hat auch in seinen Werken Spuren hinterlassen, auf die später hingedeutet werden mag.

Anfang der sechziger Jahre trat Volkmann in Pest wiederholt als Konzertgeber auf. Nach Art der Klassiker veranstaltete er „Akademien“, bei denen er nur eigene Kompositionen zu Gehör brachte. Für einzelne dieser Konzerte engagierte er ein ganzes Orchester, bei anderen liehen ihm befreundete Künstler und Künstlerinnen ihre Kräfte, z. B. die Familie Thern, die Konzertsängerin Frau Drasche-Cornet sowie die Violinvirtuosin Fr. Cäcilie Kuller und deren Schwester Fr. Marie Kuller, die am Klavier begleitete.

Während Volkmann gleich nach der Rückkehr nach Pest vorwiegend Quartett- und vierhändige Klaviermusik produzierte, wandte er sich seit 1861, den Intentionen seines Freundes Heckenast folgend, fast ausschliesslich der Komposition umfangreicher Orchesterwerke zu. Diese Arbeiten trugen ihm bald nach ihrer Vollendung die verdienten Lorbeeren ein.

Am reichsten an Ehrungen gestaltete sich das Jahr 1865; ja es kann in dieser Hinsicht als Höhepunkt seines Lebens gelten. Da nach diesem Jahre auch eine stilistische Wandlung in Volkmanns Werken eintritt, möge unsere Betrachtung zunächst bis dahin geführt werden.

Die ersten Früchte des erneuten Pester Aufenthaltes sind zwei Streichquartette. Grundverschieden voneinander lassen sie sich auch mit den früheren Quartetten Volkmanns nur in einzelnen Punkten vergleichen. Von der harmlosen Genussfreude der Wiener Quartette besitzen sie ebensowenig wie von der träumerischen Sinnigkeit des jüngeren Pester (A-moll). Wohl ist aber dem älteren Pester (G-moll) das fünfte (F-moll, op. 37) in seiner energischen Gesamthaltung verwandt. Doch hat dieses, im Vergleich zu jenem, grössere Leidenschaft und einen Stich ins Düstere, Pessimistische, der jenem fehlt. Der erste Satz (Allegro) malt ein krampfhaftes Emporstreben und schmerzliches Ringen mit finsternen Mächten. Es ist ein ähnlicher Sturm sich widerstreitender Gefühle, wie er das B-moll-Trio durchbraust. Ein getragenes Seitenmotiv („pesante“) man kann darin eine Vorahnung des Gesangsthemas im ersten Satze der D-moll-Symphonie erblicken —, bringt vorübergehende Beruhigung. Auf das innig flehende Adagio, in dem die erste Violine viel Pathos entwickelt, folgt im letzten Satze (das Quartett hat deren nur drei) ein heissblütiges Allegro energico. Aus seinem trotzig pochenden Anfangsmotiv wächst allmählich

eine kühn verlangende Weise heraus. Ein zweites Thema:



lockt und schmeichelt, bis sich wieder die keckeren Töne einstellen. Das wachsende Feuer der Leidenschaft wird noch für einen Augenblick gedämpft. Ein kurzes, zartes *Andantino*, in dem die erste Violine in süßen Tönen Glück und Wonne verheisst, schiebt sich ein. Dann aber lodern die Flammen von neuem. Die aufgeregte Bewegung kehrt wieder und erreicht schliesslich in der *Stretta* ihren Höhepunkt.

Diesem düsteren, leidenschaftlichen fünften tritt im sechsten Quartett (*Es-dur*, op. 43) ein festlich glänzendes zur Seite, bei dessen Aussensätzen, namentlich dem in Art eines *Perpetuum mobile* dahineilenden Finale allerdings die kunstvolle Arbeit die mangelnde Kraft der Themen nicht zu ersetzen vermag. Das *Larghetto* (zweiter Satz) durchzieht warmes Empfinden, schade nur, dass die vielen Spielfiguren der ersten Violine die zarten Konturen der Melodie oft verwischen. Das Wertvollste am Quartett ist das *Scherzo* (dritter Satz, *Allegro con moto*). Es hat viel prickelnden Reiz, der vornehm-

lich durch den eigentümlichen Rhythmus des Stückes hervorgerufen wird: Es steht im $\frac{5}{4}$ Takt, dieser in der klassischen Kunst recht stiefmütterlich behandelten Taktart. Da Volkmann wiederholt, namentlich in Klavierstücken, zu dieser und ähnlichen komplizierten Taktgattungen greift, ist es angebracht, seine eigene Äusserung^{*)} über diese Vorliebe zu hören:

„Verschiedene Kritiker machen mir den Vorwurf, dass ich im Rhythmus das Ungewöhnliche, Verrenkte aufsuche. Darauf kann ich die Versicherung geben, dass ich nie ungewöhnlichen Rhythmen nachjage: Zufällig ist mir z. B. ein Motiv eingefallen, und wie ich's aufschreiben will, finde ich, dass es nur im $\frac{5}{4}$ oder einer anderen ungewöhnlichen Taktart ausgedrückt werden kann. Gewisse gelehrte Kritiker scheinen anzunehmen, man müsse auf jedes Musikstück marschieren oder tanzen können. Vielleicht könnte sogar ein erfinderischer Balletmeister Tanzfiguren auf den $\frac{5}{4}$ Takt erfinden. Dass der $\frac{5}{4}$ Takt in der Natur begründet ist und sicher auch wissenschaftlich zu rechtfertigen sein wird, beweisen schon viele alte Volkslieder im $\frac{5}{4}$ Takt, die ihre Entstehung gewiss nicht dem Raffinement verdanken. Freilich verlangen die $\frac{5}{4}$ Takt-Motive eine eigene Construction, sollen sie klar und in gewissem Sinne symmetrisch wirken.“

Und gerade diesen Eindruck hat Volkmann in

^{*)} Manuskript Volkmanns, im Besitz des Herrn Dr. Julius Koller, Budapest.

dem erwähnten Scherzo vorzüglich erreicht, erblickt doch auch Hanslick*) 1868 darin die „konsequenteste und klarste Durchführung“ jener Taktart. Neuerdings hat es in der Beziehung wohl nur im Allegro con grazia in Tschaikowskys Sinfonie pathétique ein Seitenstück erhalten.

Das Es-dur-Quartett blieb das letzte Volkmanns. Es empfiehlt sich daher, seine Quartettkompositionen im ganzen kurz zu charakterisieren:

Nicht so energisch wie in seinem B-moll-Trio oder den Händelvariationen strebt Volkmann in seinen Quartetten neue Bahnen an. Im wesentlichen behält er die klassische Form bei, sie nur stellenweise, je nachdem der Inhalt verlangt, erweiternd oder zusammenziehend. Obwohl in ihnen die verschiedensten Stimmungen zum Ausdruck gelangen, in dem einen Energie, im anderen träumerisches Sinnen, in diesem gemütliche Tanzlust, in jenem hohe Leidenschaft, halten sie sich doch alle innerhalb der dem Streichquartett gesteckten Grenzen. Nirgends suchen sie, wie die Quartette einzelner modernster Meister, orchestrale Klangwirkungen zu erreichen, — stilgerecht bleiben sie überall, auch da, wo ihr Gehalt, wie im fünften, den ihm verliehenen engen Rahmen sprengen möchte. Dass gerade das genannte gedankentiefste Quartett Volkmanns (F-moll, op. 37) über den harmloseren in G-moll und E-moll vergessen worden ist — seit den Florentinern hat es unseres Wissens keine Quartettvereinigung wieder gespielt —, ist schwer zu er-

*) Aus dem „Concert-Saal“, II. Aufl., S. 523.

klären. Leicht begreiflich ist dagegen, weshalb es Volkmanns Quartetten versagt blieb, ähnlichen Einfluss auf die musikalische Produktion der Folgezeit auszuüben, wie später die ihnen eng verwandten Serenaden für Streichorchester: Bis vor wenigen Jahren*) war von den Volkmannschen Quartetten allein das vierte (E-moll) in Partitur erschienen, alle anderen, nur in Stimmen gedruckt, blieben für das Studium des Einzelnen verloren. Erst in neuester Zeit hat sie die Redaktion der kleinen „Payneschen Partiturausgaben“ (E. Eulenburg) dem breiten Publikum in Partitur zugänglich gemacht.**)

War das fünfte Quartett gleich nach der Rückkehr Volkmanns nach Pest im Herbst 1858 begonnen und vollendet worden, so hielten den Abschluss des sechsten Arbeiten anderer Art bis zum Jahre 1861 hin. Der Meister schrieb damals eine Reihe von vierhändigen Klavierkompositionen, die ihm so prächtig gelangen, dass sie zu seinen besten Werken gerechnet werden müssen. Ursprünglich in der Erfindung, sinnlich schön im Klang und abgerundet in der Form, brauchen sie den Vergleich mit

*) Noch 1893 klagt Bernhard Vogel („Sängerhalle“, 33. Jahrgang Nr. 12 S. 143) darüber, dass von diesen Volkmannschen Kammermusikwerken keine Partituren existieren, während die Quartette von Brahms und Raff in den schönsten Partiturausgaben vorlägen.

**) Es fehlt in dieser Ausgabe nur das erste Quartett (A-moll), das die Originalverleger, Breitkopf & Härtel, in einer eigenen kleinen Partiturausgabe vorbereiten.

Schuberts und Schumanns vierhändigen Stücken nicht zu scheuen.

Die Tageszeiten (op. 39, komp. 1859) werden in inniger Beziehung zum Kinderleben geschildert. Gleich beim Ertönen des Morgengesanges (1) stellt sich das Bild des vorsingenden Lehrers und der antwortenden Schuljugend ein; beim ABC (2) beweist die Weiterführung der Melodie („Die Katze lief im Schnee“), dass beim Unterricht auch der Humor bedacht wird, während Frohe Rast (3) das Treiben der Kinder in der Erholungspause malt. Der Mittag bringt die Befreiung vom Schuljoch. Hinaus (4) stürmt das frohe Völkchen, durch Flur und Wald zu streifen und dann Unter blühenden Bäumen (5) erquickende Ruhe zu finden. Das Abendläuten (6) ruft jung und alt zur Stadt zurück. Aus dem Wirtshaus erklingt ein behaglicher Ländler (7) und auf der Strasse belustigen sich noch die Knaben, einen Türkischen Zapfenstreich (8) spasshaft nachahmend. Erst als die Stadt im sanft webenden Mondschein (9) daliegt, wird es still; die Kinder sind zur Ruhe und lächeln Im Traume (11). Draussen vor der Stadt spielt am sumpfigen Waldsaum ein gespenstischer „Irrwischttanz“ (10), während drinnen der Nachtwächter (12), unberührt von den Schauern der Nacht, ins Horn stösst und sein „Hört ihr Herrn . . .“ anstimmt. Damit verklingt das bewegte Leben des Tages.

Alle Feinheiten der einzelnen Stücke hervorzuheben ist unmöglich; jedes bietet andere. Herausgegriffen sei nur das Abendläuten. Die Gestal-

tungskraft des Meisters ist hier bewunderungswürdig. Welch reicher Strauss von Melodien und Stimmungen aus den leeren Quinten des Basses, die als Glocken das ganze Stück hindurch fortläuten, herauswächst! Auch auf den Türkischen Zapfenstreich sei hingewiesen, der an Drolligkeit seinesgleichen sucht.

Die Tageszeiten sind durchweg deutsche Musik. Letztere überwiegt auch in den Sieben ungarischen Skizzen (op. 24, komp. 1861). Ähnlich wie die Visegrád-Stücke sind es Bildchen, die ein deutscher Künstler beim Durchstreifen des schönen Ungarlandes in sein Buch gezeichnet hat. Das deutsche Auge und die deutsche Hand verleugnen sich darin nirgends: Die Form der Stücke, ferner das lange Festhalten einer Taktart sind deutsch, ungarisch nur einzelne Intervalle und Rhythmen. Es ist „idealisierte Nationalmusik“, wie sie auch Franz Schubert in seinem vierhändigen „Divertissement à la hongroise“ (op. 54) geboten hat.

Zum Empfange (1) im Ungarlande tönt uns ein feierliches Willkommen entgegen, an das sich muntere Weisen schliessen, Tanz und Fröhlichkeit verheissend. Im „Fischermädchen“ (2), dem wir dann begegnen, erkennen wir eine Verwandte der Savoyardin im „Buch der Lieder“ (op. 17). Wie jene ist es ein schwermütiges, träumerisches Kind, das von plötzlicher Lebens- und Liebeslust gepackt wird. Der ernste Gang (3) hat viel stille Grösse und echt deutsche Gemühtiefe. Junges Blut (4) zieht sorglos und heiter an uns vorüber. Wir rasten auf unserer Wanderung einen Augenblick In der

Kapelle (5) — Volkmann schrieb das Stückchen in der Kapelle am Waldsaum bei Tétény, südlich von Pest — und geben uns dem frommen Zauber hin, der darin waltet. Weiter pilgernd lauschen wir den Erzählungen unseres Führers von Ungarns Vorzeit: Im Ritterstück (6) deutet er, wie in seinem Visegrád, auf ihre mit Anmut gepaarte Energie. Er entlässt uns mit einem bunten Bilde: Wie sich die liebe Dorfjugend Unter der Linde (7) ausstollt. Natürlich geht es hier, beim ungarischen Bauerntanz, nicht mit der vornehmen Grazie des Wiener Walzers her, sondern ausgelassene Lustigkeit und derbe, fort-reissende Bewegung herrschen, bis das Stück in wildem Taumel schliesst.

Der Komponist bietet in allen bisher erwähnten vierhändigen Stücken Programmmusik. Aber nur in dem Sinne, dass er darin die allgemeine, dem Vorwurf eigene Stimmung zum Ausdruck bringt, ohne durch Detailmalerei den Gegenstand gleichsam zu photographieren. Dass letzteres nie seine Absicht war, geht schon daraus hervor, dass er die Titel der meisten Stücke erst nach deren Vollendung wählte, wobei er oft zwischen einer ganzen Anzahl, beim Mondschein zwischen sechs, schwankte. Hauptsache war ihm immer der Ausdruck der rein musikalischen Gedanken. Diese, an sich wertvoll und ansprechend, gewinnen durch ihre ungezwungene Beziehung zu Mensch und Natur für die Spielenden leichteste Fasslichkeit — wohl der Grund dafür, dass diese Tondichtungen weite Verbreitung fanden. Denn die vierhändigen Stücke Volkmanns, die sich an kein

Programm knüpfen, blieben so gut wie unbekannt, obwohl sie jenen künstlerisch völlig ebenbürtig sind. Wurden sie auch zum Teil später geschrieben, so mag ihrer doch an dieser Stelle Erwähnung geschehen.

Die Drei Märsche (op. 40, komp. 1859) enthalten, bei grosser Verschiedenheit untereinander, alle männliche Kraft und Würde, in ihren Trios Lyrik von einschmeichelndem Wohllaut. Rondino und Marsch-Caprice (op. 58, komp. Mai 1867) verleugnen nicht, dass sie als daseinsfreudiges Zwillingspaar unter Frühlingslüften geboren sind. Und doch sind es unähnliche Geschwister. Das Rondino in seiner blumenhaften Zartheit und Lieblichkeit kontrastiert gewaltig gegen die schelmisch-herzhafte Marsch-Caprice, die mit Sturmschritten hinausführt ins lachende Weite. Rhythmisch gehört die Caprice zum Gewagtesten von Volkmann. Die sieben-, fünf- und dreitaktigen Perioden bringen das Gefühl des Vorwärtsdrängens in wunderlichster Weise zum Ausdruck. Das letzte vierhändige Stück des Meisters, eine Sonatine (op. 57, komp. Januar 1868), ist von Mozartscher Liebenswürdigkeit in der Melodik, in der Motivarbeit wohl die am meisten gefeilte der vierhändigen Tonschöpfungen.

Volkmann hat in seinen vierhändigen Klavierstücken der musikalischen Welt Unvergängliches geschenkt. Ist auch der ästhetische Wert dieser Gaben allgemein anerkannt, so wird doch ihre musikpädagogische Bedeutung nicht überall gewürdigt. Bei grösstenteils leichter Ausführbarkeit zeigen sie dem Lernenden die mannigfaltige Ausdrucksfähig-

keit der Tonsprache; auch befördern sie die Klärung des rhythmischen Gefühls beim Schüler.

Das Jahr 1860 brachte die Vollendung des ersten monumentalen Werkes nach der Rückkehr nach Pest, des Konzertstückes für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (C-dur, op. 42). Wie das Cellokonzert besteht auch dieses aus nur einem langen Satze, der jedoch einen andern Bau aufweist: Einleitung, Thema mit Variationen und Finale. Die Einleitung beginnt mit einer sanften Klage des Orchesters, auf die das Klavier in einer aus äusserst prägnanten Figuren sich entwickelnden Kadenz antwortet. Nach einem melodischen Zwiesang beider und einer erneuten Kadenz trägt das Klavier das bereits durch den Rhythmus der Violinen eingeleitete liedartige Thema vor. Dies ist so jugendfrisch und innig, dass es Mozart erfunden haben könnte. Anfangs naiv, gewinnt es nach und nach Grösse und Eindringlichkeit, um schliesslich im Refrain zur Äusserung einer schwärmerischen, ja leidenschaftlichen Hingebung zu werden:

Andantino.

Dieses Herzensbekenntnis erfährt in den folgenden Variationen verschiedenartige Ausdeutung. Möge

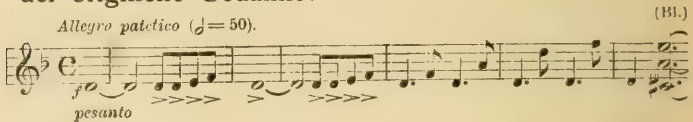
dabei der Ton kecken Wagemutes angeschlagen werden, wie in der ersten und in der pianistisch dankbarsten dritten Variation, oder der graziöser Neckerei, wie in der synkopenreichen zweiten, oder endlich der stillen Glücksbewusstseins, wie in der duftig-zarten vierten, — jeder Ton harmoniert mit der Grundstimmung des Themas. Ein kräftig einbrechendes Allegro molto verbindet die vorwiegend vom Streichorchester begleiteten Variationen mit dem Finale, in dem Klavier und volles Orchester teils vereint, teils wechselnd, die ins Heitere, Marschmässige umgebogene Melodie der Einleitung paraphrasieren.

Ist das Finale in Bau und Klaviertechnik nach Weberschen und Mendelssohnschen Mustern geformt, so entspricht der Mittelteil ganz dem Vorbilde, das Volkmann in seinen Händelvariationen aufgestellt hat. Inhaltlich lässt sich allerdings höchstens die vierte Variation mit jenen vergleichen. Die verhältnismässig geringere Tiefe der Gedanken wird jedoch durch die blendende Schönheit der Melodik aufgewogen. Gerade da letztere vorherrscht, muss man sich wundern, dass dieses Konzert nur geringe Verbreitung gefunden hat. Seiner ersten Aufführung in Wien im Dezember 1860 durch Joseph Dachs folgten nur wenige nach.

Ehe der Meister mit einer neuen Schöpfung hervortrat, vergingen reichlich zwei Jahre. Dieser bedurfte er zur endgültigen Fassung eines Werkes, an dem er seit 1856 mit Unterbrechungen schrieb. Ursprünglich als Ouvertüre angelegt, wuchs es allmählich zum ersten Satz einer Symphonie an, dem

die übrigen Sätze in rascherem Zuge folgten — eine Entstehungsart, die das Prävalieren des ersten Satzes vor den anderen erklärt. Es ist die Symphonie in D-moll (Nr. 1) für grosses Orchester, die 1863 als op. 44 erschien.*)

Den ersten Satz, *Allegro patetico*, eröffnet der originelle Gedanke:



Der Anfang dieses Themas — es reicht in seiner Wucht an das „Klopfen des Schicksals“ in Beethovens C-moll-Symphonie heran — wird sodann („Un poco più mosso“) als Basso continuo verwendet, über dem eine zarte, bittende Melodie erklingt. Letztere wird nach einer kraftvollen Steigerung durch eine ritterliche Weise abgelöst. Mit deren erstem Motiv beginnt ein lebhaftes Spiel, welches in das Gesangsthema ausläuft:



Dieses wird durch Bässe und Celli eingeleitet, von den zweiten Violinen rezitiert, darauf von den anderen Instrumenten wiederholt und weitergeführt, bis der Schluss des ersten Teiles eintritt. Die Durchführung

*) Eine von Dr. Hugo Riemann verfasste, sehr eingehende Analyse der D-moll-Symphonie (mit 21 Notenbeispielen) erschien als Nr. 162 des „Musikführers“ im Verlage von Hermann Seemann Nachfolger. — Vergl. auch S. 103 Anm. 2.

schickt allmählich das ganze thematische Material ins Treffen und veranlasst, obwohl sie sich im Bau meist an die klassischen Muster hält, eine Menge interessanter Zusammenstellungen von Figuren und manchen frappierenden Harmonienwechsel. Nach einer gewaltigen Klimax, in der sich viel Leidenschaft entfaltet, erfolgt die Reprise des ersten Teils und, den Satz schliessend, des trotzigen Anfangsmotivs.

Diesem durchweg heroisch erhabenen Satze steht im Andante ein solcher von zartem Liebreiz gegenüber. Eine zuerst von der Soloklarinette vorgetragene lange liedartige Weise bildet den Hauptinhalt dieses vorwiegend homophonen Abschnittes. Seine Mitte wird durch eine aparte Klangwirkung ausgezeichnet: Hörner, die auf dem liegenden C einen ruhigen Rhythmus angeben, werden von den Streichern in langsam absteigenden Harmonien umzogen. In einer Coda, welche an den späten Beethoven erinnert, klingt das ansprechende Märchen von seliger, goldener Zeit aus.

Das Scherzo (*Allegro non troppo*) schlägt wieder einen energischen Ton an:

Allegro non troppo ($\text{♩} = 108.$)

The image shows a musical score for a Scherzo. It consists of two systems of music. The first system is in 3/4 time and features a treble clef with a whole rest followed by a melodic line, and a bass clef with a piano dynamic marking and a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and rhythmic lines, ending with 'etc.'.

Dieses zu imitatorischen Verflechtungen wie geschaffene Thema wird mit grosser kontrapunktischer Kunst verarbeitet. Trotzdem kommt nirgends der Eindruck trockener Verstandesmusik auf; sorgt doch Volkmann im Trio auch für eine lieblich träumende, klangschöne Melodie. Überhaupt steht das Scherzo an Bedeutung dem gigantischen ersten Satze am nächsten.

Das Finale (*Allegro molto*), zwar äusserlich der wirkungsvollste Satz der Symphonie, ist doch infolge seiner geringen Selbständigkeit niedriger zu bewerten als die drei anderen. Die in halben Noten (*alla breve*) einherschreitenden Themen weisen auf Schumann hin (Finale von dessen II. Symphonie, C-dur), wie die ganze Ausgestaltung in dessen Art gehandhabt ist. Nur in der Instrumentation hält sich Volkmann auch hier auf den im ganzen Werke beschrittenen Beethovenschen Bahnen. Nirgends bedient er sich der verschleiernenden Verdopplungen Schumanns. Immer gehen Streicher und Bläser ihre eigenen Wege, immer bleibt die Klangfarbe hell und durchsichtig.

Volkmanns Symphonie in D-moll erschien in einer Zeit, die arm war an symphonischen Schöpfungen klassischen Stils. Seit Schumanns IV. Symphonie (1851) war wenig Hervorragendes auf diesem Gebiete geleistet worden. Nun bewies Volkmann durch ein imposantes Werk, dass sich in den klassischen Formen recht wohl noch Bedeutendes sagen liess. Man nahm die Symphonie bei ihrer ersten Aufführung in Pest (1863) wie in den folgenden in

Leipzig und Wien, mit Begeisterung auf. In Moskau trug sie 1864 ihrem Autor sogar eine Ehrengabe von 550 fl. ein, die Nikolaus Rubinstein sofort nach der Aufführung aus dem enthusiastierten Publikum aufbrachte. Mögen wir heute dem Werke gegenüber auch kühler empfinden, den Ruhm einer grossen musikalischen Tat können wir ihm nicht streitig machen.

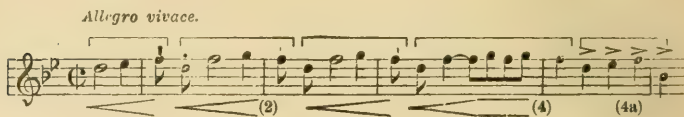
Volkmanns zweite Symphonie, in B-dur, entstand unmittelbar nach der in D-moll. *) Sie wurde zuerst in einem eigenen Konzert des Komponisten am 19. März 1865 in Pest aufgeführt, darauf umgearbeitet und erschien im Herbst des folgenden Jahres.

Wie anders geartet ist sie als die D-moll-Symphonie! War jene breit angelegt, so ist diese von bescheidenen Dimensionen, hatte jene heroischerhabenen Inhalt, so malt diese mit heiteren Tönen Lebenslust und Glücksgenuss. Ihr Komponist lehnt sich nicht mehr, wie in einzelnen Partien jener, an Beethoven und Schumann an, sondern trägt eigene, durchweg originelle Gedanken vor, die auch, wo sie ungarisch gefärbt sind, ihren selbständigen, ausgesprochen Volkmannschen Charakter besitzen. **)

*) Auch zu dieser zweiten Symphonie von Volkmann ist in der Musikführer-Sammlung des Verlages Hermann Seemann Nachfolger eine von Dr. Hugo Riemann geschriebene Analyse mit 19 Notenbeispielen erschienen. Das Bändchen trägt die Nr. 163.

**) Von beiden Symphonien lieferte vorzügliche Analysen auch H. Kretzschmar, „Führer durch den Concertsaal“, I, 2

Feurig und glanzvoll beginnt das ganze Orchester
Allegro vivace:



Zwei nicht minder energische Nebenthemen schliessen sich alsbald an. Den Kontrast dazu bildet das mädchenhaft zarte zweite Hauptthema:

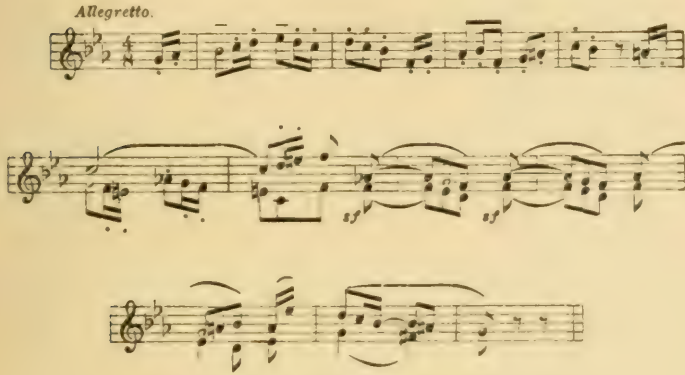


Es erscheint während der Durchführung in der Verkürzung, der Umkehrung und in sonstigen Modifikationen und treibt mit den ebenfalls in Verkappung erscheinenden übrigen Themen ein lustiges Versteckspiel. Die Durchführung ist so kurz, dass die Reprise erreicht wird und der Satz zu Ende gelangt, ehe man es vermutet.

Der zweite Satz, *Allegretto*, gehört zu dem Graziösesten, was Volkmann geschrieben. Das *Allegretto* aus Beethovens achter Symphonie mochte ihm bei Konzeption desselben vorschweben, doch wusste er seine Eigenart im Bau der Themen, wie in der Ausgestaltung des Ganzen zu wahren.

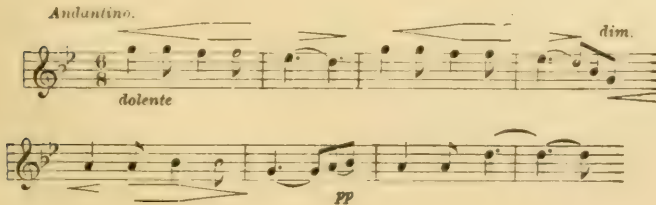
S. 605 ff. Eine aus der Feder H. Reimanns stammende Analyse der D-moll-Symphonie allein enthält das ProgrammBuch der Berliner Philharmoniker vom 3. März 1902.

Die gleichsam von einem Rokokohauch gestreifte Melodie:

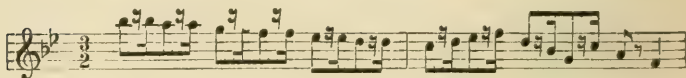


spinnt sich liedartig fort, bis sie von zierlich tänzelnden Geigenfiguren abgelöst wird. Letztere treten dann mit einigen neu hinzukommenden Motiven in kontrapunktische Beziehung. Ein genial erfundener Zwischensatz (die Wiederholung eines kurzen Motivs in gewagten Fortschreitungen) leitet zur Reprise des Anfangs zurück.

Der dritte Satz, *Andantino*, ist nur eine ruhige Einleitung zu dem letzten, lebhaften Satze. Beiden liegt das Thema:



zu Grunde. Im Andantino wird es von der Solo-Oboe rezitiert und vom Horn kanonisch nachgeahmt. Die zarten Klänge der beiden Blasinstrumente, dazu die denkbar einfachste Begleitung der Streicher, malen eine Hirtenidylle*) anheimelndster und traulichster Art. Ein grosses Accelerando, in dem das Anfangsmotiv des Satzes beständig mit wachsender Kraft erklingt, leitet zum Finale, *Allegro vivace*, hinüber, das wie ein lustiger Gebirgsbach dahinschiesst:



Diese aus dem Andantinothema gewonnene dreitaktig gegliederte Melodie erhält durch getragene Nebenthemen Kontraste, die ihre unaufhaltsame Bewegung noch hervorheben. Der Jubel steigert sich, eine Umbiegung der Hauptmelodie ins Czárdás-mässige erhöht die Glut und giebt zugleich das Material zur Coda, die mit dithyrambischem Schwung den Satz abschliesst.

Naive Heiterkeit ist seit Haydn nur äusserst selten als Grundstimmung für eine ganze Symphonie gewählt worden. Dass es Volkmann in seiner B-dur-Symphonie getan, weist derselben in der Musikgeschichte eine Sonderstellung an. Diese wird um so ehrenvoller, als der Komponist dem eigenartigen Inhalt durchweg adäquaten Ausdruck verliehen hat. Überall redet er eine klare, schlichte Orchestersprache,

*) Mit Benutzung des Vergleichs von Hanslick, „Aus dem Concert-Saal“, II. Aufl., S. 475.

die alles Pathetische vermeidet. Das Fehlen der Posaunen in der Symphonie kennzeichnet die keusche Prunklosigkeit ihrer Instrumentation.

Volkmann widmete die zweite Symphonie der russischen Musikgesellschaft in Moskau als Dank für die günstige Aufnahme seiner ersten. Das Band, das sich zwischen ihm und den Russen webte, spann sich fort. Denn die jungrossische Schule trat nicht allein an diese Symphonie, sondern auch an die anderen Orchesterwerke Volkmanns mit tiefgehenden Studien heran, deren Spuren sich in verschiedenen Werken der Jungrussen finden. Für den Einfluss des Finales der B-dur-Symphonie auf Tschaikowsky bietet das Finale von dessen Streicherserenade (C-dur, op. 48) ein Beispiel.*) Auch sonst stösst der Kenner Volkmannscher Musik bei einer Durchsicht der Werke Tschaikowskys auf manch überraschenden Beweis der Einwirkung des deutschen Meisters auf den russischen.

Gleichzeitig mit den beiden Symphonien entstanden zwei Ouvertüren. Die erste, eine Konzertouvertüre in C-dur, eröffnete Volkmanns Akademie am 21. Februar 1864. Obwohl sie warme Aufnahme fand, blieb sie doch ungedruckt im Pulte des Komponisten liegen. Erst zehn Jahre nach dessen Tode

*) H. Kretzschmar a. a. O. S. 609 weist bereits auf die Ähnlichkeit beider Sätze hin; doch erblickt er die Wurzeln von beiden in der älteren russischen Musik. Die Annahme trifft bei Volkmann sicher nicht zu, da sich dieser nie mit russischer Musik beschäftigt hat. Dr. Hugo Riemann (Seemanns „Musikführer“ Nr. 163 S. 12) konstatiert, dass „Volkmanns ganzer Symphonie etwas eigen ist, das die Manier der Jungrussen Vorbildet.“

wurde sie auf Veranlassung Dr. Otto Günthers, der für die Einführung Volkmannscher Musik in Leipzig mit Aufopferung eintrat, dem Nachlass des Meisters entnommen, im Leipziger Konservatorium im Manuskript aufgeführt und dann veröffentlicht. Sie ist ein frei gestaltetes, von der üblichen Ouvertürenform in vielen Punkten abweichendes Orchesterstück. Das sinnige, naiv erzählende erste Thema wird mit mehreren keck stolzierenden Motiven in Beziehung gesetzt. Von Mozartscher Grazie sind die tänzelnden Figuren des Fugato in der Mitte. Auf eine mächtige Klimax folgt ein kurzer, kräftiger Schluss. Mit Absicht ist die ganze Ouvertüre knapp gehalten. Sie soll als bündiger Prolog auf Kommendes vorbereiten.

Dieser Konzertouvertüre im Bau verwandt, doch von grösseren Dimensionen, ist die Festouvertüre (F-dur, op. 50). Für die Feier des 25jährigen Bestehens des Pester Konservatoriums vom Festkomitee bei Volkmann bestellt, wurde sie im Sommer 1865 in wenigen Wochen niedergeschrieben. Der Drang der Verhältnisse befruchtete Volkmanns Erfindung derart, dass ihm die Ideen in seltener Fülle zuströmten. Man staunt, wenn man zu den feierlichen Hauptthemen im Verlauf des Stückes ununterbrochen Seitenmotive sich zugesellen und zuletzt, als man bereits vor der Coda zu stehen glaubt, den Festjubiläum in neuen Weisen erst recht losbrechen hört. Grosszügig, aus einem Gusse, ohne subtile Detailmalerei, gegen das Ende hin pompös instrumentiert, übt die Ouvertüre eine unmittelbare Wirkung aus.

Neben diesen Instrumentalwerken schrieb der Meister einige Vokalkompositionen mit Orchesterbegleitung. Zunächst das Offertorium: „Osanna domino deo“ für Sopransolo, Chor und Orchester (op. 47, komp. April 1864). Das auf lateinischen oder deutschen Text ausführbare Kirchenstück beginnt mit einem fröhlichen Lobgesang des Soprans auf den Höchsten. Der Chor antwortet mit einer zerknirschten Klage über die Sündhaftigkeit des Menschenherzens. Doch veranlasst schliesslich der Hinweis der Solostimme auf den Quell göttlicher Gnade, dessen Unerschöpflichkeit durch eine lange Koloratur gemalt wird, den Chor in das fröhliche, dem Allerbarmer dargebrachte Hosianna einzustimmen. Der Hymnus ist flüssig, leicht und sanglich geschrieben — er wurde zum ersten Male in Pest unter des Komponisten Leitung ohne Orchesterprobe aufgeführt — und wirkt selbst in den Koloraturen nicht zopfig. Er erfrischt durch seine liebliche Mozartsche Melodik. Um die zwingende Macht des Offertoriums zu erfahren, muss man es in einer so vorzüglichen Aufführung hören, wie sie zu allen hohen Festen im Dom zu Pressburg während des Hochamtes vom dortigen Kirchenmusikverein unter Direktor A. Strehlen geboten wird, wobei das Sopransolo durch Frau Kováts glänzend besetzt ist. In Pressburg, dessen vorzüglicher musikalischer Ruf noch heute ein verdienter ist*), wird auch sonst

*) Bezeichnend für das reiche musikalische Leben Pressburgs ist, dass im dortigen Dom Beethovens Missa solemnis alljährlich im Rahmen des Gottesdienstes aufgeführt wird.

Volkmannsche Musik gepflegt. Gewiss wirken dabei die persönlichen Traditionen mit, die sich durch die in Pressburg lebenden treuen Freunde des Meisters, Dr. Karl Jurenák und Archivar Johannes Batka, sowie durch seinen Schüler, den Domkapellmeister Ludwig Burger, dort erhalten haben.

Jenes Offertorium für Sopransolo und Chor steht hoch über der 1869 komponierten Kirchenarie für eine Bassstimme mit Begleitung von Streichinstrumenten und Flöte (op. 65). Diese ist für den heutigen Geschmack allzu simpel und verdient die Vergessenheit, der sie verfallen ist.

Nach dem Offertorium schuf Volkmann zwei Konzertstücke für eine Frauenstimme mit Orchester. Das erste, „An die Nacht“ (op. 45, komp. Herbst 1864), ist in jener Art der „Gesänge mit Orchesterbegleitung“ gehalten, die unsere modernsten Komponisten bevorzugen: Es erscheint als eine freie Orchesterphantasie mit — der Ausdruck trifft die Sache am besten — obligatem Vokalsolo. Volkmann hatte schon 1854 in Wien einen derartigen Versuch mit der Vertonung von Goethes Prometheus für Bariton und Orchester gemacht, — leider ist das grossartig angelegte Werk Torso geblieben. Beim Phantasiestück „An die Nacht“ geht der Gehalt des schönen Gedichtes von Shelley (deutsch von L. v. Ploennies) restlos in der Musik auf. Ein Bild in ruhigen, satten Farben wird entrollt. Am Anfang der breiten Orchestereinleitung zaubern die über dem Tremolo der Geigen und Bratschen aufsteigenden Cellofiguren eine wunderbare Dämmerstimmung her-

vor. Das Altsolo, das dann einsetzt, wird von edlem Pathos getragen und verlässt die feierlich-erhabene Grundstimmung nicht. Das Seufzen der Menschenbrust nach Frieden und das stille Walten der über Ländern und Meeren schwebenden Schmerzensstillen Nacht finden gleich charakteristische Darstellung. An dem Stück, das zu den originellsten Schöpfungen des Meisters gehört, ist nichts zu beklagen, als dass es so kurz ist.

Die dramatische Szene „Sappho“ für Sopran solo und Orchester (op. 49, komp. März 1865) hält im Gegensatz zu der eben besprochenen Phantasie im wesentlichen die traditionelle Form der Arie fest. Volkmann bezeichnete die grosse Arie der Leonore im Fidelio als ihr Vorbild. Doch hat er in der Sappho so viel Eigenes gegeben, dass sie kaum an jene erinnert.

Die Szene packt nicht allein durch die schöne Musik, sondern auch durch die vorzügliche Dichtung, an deren Abfassung Volkmann stark beteiligt war. Denn der Wiener Lyriker Ludwig Foglar, der sie nach seinem Entwurfe ausgeführt hatte, konnte sie auch nach wiederholten Änderungen dem Komponisten nicht dramatisch knapp und wirksam genug gestalten, so dass dieser selbst die Schlussredaktion übernahm und bei Veröffentlichung des Stückes keinen Dichter nannte. Die Entstehung des Poems lässt sich genau verfolgen in Volkmanns Briefen an Foglar, die viel feine Bemerkungen über Dichtung für Komposition enthalten.*)

*) La Mara hat diese im Besitz des Herrn Dr. Erich Prieger (Bonn) befindlichen Briefe in ihrem Buche: „Klassisches und

Den Stoff der Szene bilden die Verzweiflungsausbrüche eines vom Geliebten verlassenem Weibes. Das ist ein Vorwurf, der schon in unzähligen Arien („Ah perfido!“) behandelt worden ist. Volkmann verlieh dem alten Stoffe neuen Reiz, indem er die allgemein gehaltenen Klagen spezialisierte, das heisst, sie einer bestimmten Person in den Mund legte: der unglücklichen Dichterin Sappho. Mochte diese auch schon früher (z. B. von Pacini, Ferrari, Gounod) als Opernheldin gewählt worden sein, die Verwendung ihrer Gestalt in einem derartigen kurzen Monodrama ist neu. Neu ist auch Volkmanns Art, Sappho in engster Verbindung mit der sie umgebenden Natur zu schildern, ja die Naturbilder zum integrierenden Bestandteil der Szene zu machen.

Die wilden Schmerzensrufe der Sappho, die den ersten Teil der Arie bestreiten, verstummen nur für kurze Zeit: während Holzbläser und Hörner den „im Abendrot flammenden Inselkranz“ malen. Im Mittelteil umspielen die Klänge der Harfe ein wehmütiges Gedenken an das vergangene Liebesglück. Gegen den Schluss hin bricht Sapphos Verzweiflung von neuem hervor, bis zur Raserei anwachsend. Hatte die Natur zuerst besänftigend in den Seelen-

Romantisches aus der Tonwelt“ unter dem Titel „Musiker und Dichter“ (S. 339 ff.) veröffentlicht. Andere wertvolle Briefe Volkmanns hat die gleiche Verfasserin in den „Musikerbriefen aus fünf Jahrhunderten“, Bd. II, mitgeteilt, und zwar S. 289 einen an Elischer, S. 294 einen an Karl Riedel. Auch in ihren „Briefen hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“ ist Volkmann fünfmal vertreten: Bd. I Nr. 107, 135, 142; Bd. II Nr. 79, 88.



Volkman am Klavier, der Konzertsängerin Emilie Wigand die „Sappho“ einstudierend.
Nach einer Handzeichnung seines Freundes Gust. Heckenast.

aufruhr Sapphos eingegriffen, so beschleunigt sie nun die Katastrophe. Die Unglückliche ruft das Meer um Erlösung von ihren Qualen an und dieses sendet eine überraschende Antwort: Nach dem Fortissimoschlusse des vollen Ochesters in C-dur plötzlich das Geriesel der Violinen pianissimo in A-dur. Die See belebt sich, näher und näher rauschen die Wellen, lockender und lockender, bis sie die Dichterin in ihren Schoss hinabreissen: Ein donnerndes Aufschäumen des Meeres, wie im Triumph über den Fall des Opfers, dann nach und nach Beruhigung. Die Wogen schwinden und die Sterne spiegeln sich in der stillen Flut.

Diese Szene durchströmt echt dramatisches Leben. Doch beweist der glückliche Griff, den Volkmann hier tat, noch nicht, dass seine dramatische Kraft hingereicht hätte, auch im Rahmen des grossen Musikdramas Wirksames zu schaffen. Den Zweifel an dieser Fähigkeit können weder seine früheren Opernfragmente heben, noch die Skizzen (einige Chöre und Sologesänge) zur Oper „Saul“, der er sich Mitte der sechziger Jahre zuwandte. Das Libretto dieses Saul, es stammte, wie das seines ersten Opernversuchs, von Otto Prechtler, war freilich nicht danach angetan, der Oper Bühnenleben zu sichern. Es behandelt in sehr verschiedenwertigen Versen die biblische Geschichte von Saul und David, in die einige typische Opernfiguren eingefügt wurden, z. B. eine Intrigantin à la Eglantine-Ortrud. Volkmann wollte die Rolle des David einer Sopranistin zuteilen, was wir auf der Bühne sicher störend empfunden

hätten, da David nicht nur als Heldenknabe, sondern auch als Liebhaber erscheint. Die Grundlagen, auf denen das Werk begonnen wurde, waren zu uneben, als dass man das Zustandekommen von etwas Harmonischem hätte erhoffen können. Man braucht deshalb nicht zu beklagen, dass der Meister bald das Interesse an der Oper verlor und seine Zeit auf die oben besprochenen Arbeiten verwendete. Erwähnenswert ist, dass er dem „Saul“ fast zu gleicher Zeit nahetrat, wie ein anderer grosser Tondichter: Auch Johannes Brahms trug sich damals mit dem Plane zu einer Oper dieses Namens.*^{*)} Er, wie Volkmann, mochte die Anregung dazu wohl aus Händels Oratorium Saul gewonnen haben, das beiden innig ans Herz gewachsen war. Brahms gab, gleich Volkmann, den Gedanken jener biblischen Oper bald wieder auf.

Es erübrigt noch, die wenigen einstimmigen begleiteten Lieder aus dieser Epoche zu nennen.

In der Bekehrten, für Sopran (Goethe, op. 54, komp. Dez. 1861), hat Volkmann äusserst glücklich den Ton des galanten Schäfergedichtes getroffen. Es ist ergötzlich, wie er dem Liede das Kolorit der Zopfzeit aufprägt und es doch mit einem eigenen frischen Humor durchtränkt, der selbst aus dem elegischen Schlusse versteckt hervorlacht. Das Stück ist, von einer ausdrucksgewandten Koloratursängerin vorgetragen, immer seiner Wirkung gewiss. Frau Clementine Schuch-Proska, deren Grazie allen, die sie gehört,

^{)} Mein Gewährsmann ist Herr Dr. Karl Jurenák in Pressburg.

unvergesslich bleibt, hat damit in den achtziger Jahren die Welt in Entzücken versetzt. Will die Bekehrte nichts sein, als ein Scherz, so schlugen die Lieder für Mezzosopran, Cello und Klavier (op. 56), tiefe Saiten des Herzens an. Das erste, „Vom Hirtenknaben“ (Dichter unbekannt, komponiert 1862), verbindet innige Freude an der Natur mit kindlich-religiösem Gefühl; das zweite, „Erinnerung“ (A. Wolf, komp. 1867), träumt verlorener Liebe nach. Ein drittes, in gleicher Weise angelegtes Stück, ein Spinnlied, in dem das Cello das Schnurren des Rädchens malt, blieb ungedruckt. Glück und Entsagung des liebenden Weibes wird im Liederkreis für eine Altstimme (op. 46, komponiert 1863) besungen. Der Cyklus, auf Texte von Betty Paoli, bekundet Abhängigkeit von Robert Schumann, nicht nur in der Form, z. B. den breiten Zwischenspielen, sondern auch in dem melodischen Gehalt.

Das verhältnismässig geringe Interesse, das Volkmann damals der Vokalmusik schenkte, erklärt sich durch seine Bevorzugung der Orchesterkomposition. Und kein Wunder, dass er sich dieser in erster Linie zuwandte, brachten ihm doch seine Orchesterwerke von Jahr zu Jahr steigende Erfolge. Den Höhepunkt erreichten letztere, wie schon bemerkt, im Jahre 1865. Hatte er im März mit seiner zweiten Symphonie und seiner Sappho in einem eigenen Konzert in Pest Beifall geerntet, so fand er im April in der ungarischen Mittelstadt Kaschau, wo er seine erste Symphonie dirigierte,

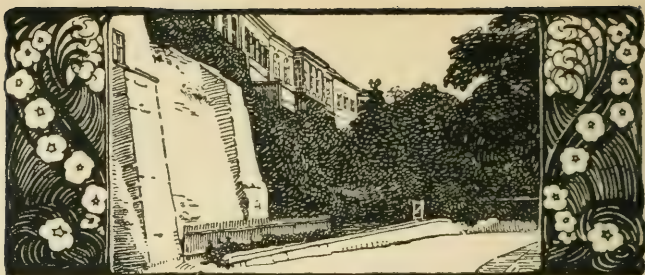
begeisterte Aufnahme. Er hat die Künstlerfahrt dahin zweimal selbst beschrieben.*) Trotz des humoristischen Tones, den er bei der Erzählung der naiven Huldigungen der Kaschauer anschlägt, spürt man aus seinen Berichten das wohlige Gefühl über den ehrlichen Erfolg seiner Schöpfung.

Im Mai reiste er zu dem vom „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ veranstalteten Tonkünstlerfest nach Dessau, wo er mit seinen alten Freunden Rust, Singer und Karl Thern zusammentraf. Therns Söhne Willy und Louis spielten bei der Festaufführung Volkmanns Händelvariationen auf zwei Klavieren. Ausserdem wurde Volkmanns Klavierkonzert von Adolf Blassmann vorgetragen und sein Phantasiestück „An die Nacht“ von Katherine Lorch gesungen. Alle Künstler errangen dem Meister durch ihr Eintreten für seine Werke warme Anerkennung. Von Dessau aus unternahm er eine Reise an den Rhein, der seit Jahren das Ziel seiner Wünsche war. Die unter so günstigen Zeichen angetretene Fahrt fand aber einen traurigen Abschluss. Als Volkmann wieder in Sachsen anlangte, um vor der Rückkehr nach Pest noch einige Wochen stiller Erholung bei seinem Bruder zu verleben, den er auf der Durchreise nach Dessau gesund angetroffen hatte, konnte er nur noch das Grab des plötzlich Verstorbenen

*) Zuerst in einem Briefe an seinen Freund Karl Thern, veröffentlicht von Willy Thern in der (Wiener) „Deutschen Kunst- und Musikzeitung“, Jahrg. 10, Nr. 42, 43, — dann in einem Aufsätze in Josef Lewinskys Sammlung: „Vor den Coulissen“, Bd. II, S. 121 ff.

aufsuchen. Der Verlust seines Bruders bedeutete für ihn die Lösung des Bandes, das ihn am festesten an die Heimat geknüpft. Er fühlte, wie fremd er im Vaterlande geworden und wie tief er in Ungarn eingewurzelt war. Früher, als es im Plane lag, kehrte er nach Pest zurück, wo wichtige Arbeiten allmählich die trüben Bilder der letzten Vergangenheit in den Hintergrund drängten.





Volkmanns Wohnhaus in Ofen (das erste von rechts).

V. Kapitel.

Zweite Pester Epoche vom Musikfest in Dessau bis zum Tode des Meisters.

(1865—1883.)

Die Erfolge, die das Jahr 1865 unserm Tondichter gebracht, hatten ihn wohl beglückt, sie ermunterten ihn aber nicht, fernerhin im Musikleben persönlich eine Rolle zu spielen. Sie wiesen ihn vielmehr in sein stilles Studierzimmer zurück. Denn er fühlte, dass er der Welt noch einen grossen Teil des Edelsten, das er zu schaffen fähig war, schuldete. Schreibt er doch am 27. August 1864 an seinen Freund Edmund Singer: „Wenn ich mein Ideal nur halbwegs erreichen will, habe ich noch eine schwere Arbeit vor mir.“

Er näherte sich jenem erhabenen Ziele, indem er mit strengster Selbstkritik alle fremden musikalischen Elemente, die sich nicht in seiner Natur aufgelöst hatten, abstiess und seinen Gedanken

prägnantesten, selbständigen Ausdruck verlieh. Auf diese Weise gestalteten sich die Werke seines Alters zum reinsten Abglanz seiner Persönlichkeit. Unter ihnen springen einzelne hervor, die man als seine Hauptwerke bezeichnen kann: Das Weihnachtslied, die Serenaden und die Musik zu Richard III., Tondichtungen, denen aus früheren Epochen nur das B-moll-Trio, die Händelvariationen, das Cellokonzert und die Symphonien als ebenbürtig zur Seite treten.

Für die geistige Wandlung Volkmanns in jener Zeit spricht die lebhafteste Teilnahme, die er dem religiösen a cappella-Gesange schenkte. In der polyphonen Vokalmusik schienen ihm die grossen Gedanken, die er, „tief ins Innerste gehüllt“, in sich trug, würdige Äusserung finden zu können. Er machte die gemischten Chöre seiner Spätzeit zu Bekenntnissen seiner Seele, — allen voran das an Schönheit seine übrigen Gesangswerke überstrahlende „Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert“ (Text nach Spervogel, op. 59, komp. 1867). In dieser Motette ist ihm eine wunderbare Verschweissung von moderner Melodik mit dem altitalienischen Kirchenstil geglückt. Bei allem Reichtum an imposanten Ideen ist die Komposition von jenem intimen, heimlichen Zauber erfüllt, mit dem das Weihnachtsfest deutsche Gemüter umstrickt.

Die Motette*) besteht aus vier eng zusammen-

*) Vergl. die feinen Bemerkungen Kretschmars darüber, a. a. O., II, 1 S. 366 ff.

hängenden Teilen, deren erster mit dem plastischen Fugenthema beginnt:

Allegro.

Tenori. Er ist ge-wal - - - - -
 tig und ist stark, und ist stark.

Dieses, nach und nach von den einzelnen Stimmen aufgenommen, weicht bei den Worten: „der zu Weihnacht geboren ward“, einer einfach pastoralen Kantilene, welche die Idylle von Bethlehem schildert. Der zarten Episode folgt ein neues, mit der Energie des ersten einherschreitendes Thema, das den Lobgesang auf den Heiland eröffnet:

Bassi. Ihn frei - - - set, was auf Er-den

An diesem Jubel bleibt allein der Teufel unbeteiligt, dessen Trotz höchst drastisch — der Sprung des Sopran in die kleine Sexte beim Worte „Übermut“ — veranschaulicht wird. Mit gewaltiger Wucht fällt der Urteilsspruch über den Unhold: „Dafür die Höll ihm ward zu Teile.“

Der zweite Satz schildert den Kontrast zur Höllenstrafe, die himmlische Herrlichkeit, — ein Ton-

gemälde von engelhafter Reinheit und Keuschheit. Sopran- und Altsoli beginnen:

Moderato.

mf Sopr.

Alti.

Ein ho - hes Haus im Him - mel
steht, zu dem ein Weg von Gol - de geht.

Die weihevoll, mystisch berührende Melodie wird durch den Chor ohne Bässe wiederholt. Letztere treten hinzu, als die harte Bedingung verkündet wird, dass niemand in dem himmlischen Hause wohnen werde, „der nicht von allen Sünden reine“. Der Mensch fühlt, dass dieses Gottesurteil seine Verdammung bedeutet. In einem Basssolo (dritter Satz), das später vom Altsolo abgelöst wird, kommt diese Erkenntnis erschütternd zum Ausdruck. Der Chor, zunächst an dem Bussgesange leise teilnehmend, wendet sich dann mit einem Hilferuf an den heiligen Geist. In chromatischen Gängen fleht er um Befreiung aus der Haft des Bösen, während die Solostimmen durch ihr eingestreutes „Hilf mir!“ die Dringlichkeit des Gebets erhöhen.

Aber die Furcht vor Hölle und Verdammnis wird mit einem Schlage gebannt: Der Hinweis auf den, der zu Weihnacht geboren ward, verwandelt die trübe Bussstimmung in frohe Zuversicht: Der Lobgesang

Christi aus dem ersten Teile kehrt im vierten wieder. Doch werden die dort einfach rezitierten Melodien hier zu einem ins Gigantische wachsenden, komplizierten polyphonen Kunstwerke ausgebaut.

Die Weihnachtsmotette ist im ganzen sanglich geschrieben. Bloss im letzten Satze häufen sich die Schwierigkeiten derart, dass eine Aufführung nur grossen, durchgebildeten Chören möglich wird. Der Riedelverein in Leipzig, dem sie gewidmet ist, hat sie gleich nach ihrem Erscheinen zu wiederholten Malen gesungen. Unter Volkmanns treuem Freunde Rust zog sie dann bei den Thomanern in Leipzig ein, die sie seitdem alljährlich in der Adventszeit in ihren berühmten Motetten in der Thomaskirche auführen. Als Rust Volkmann mitteilte, dass seine Thomaner das Weihnachtslied mit Lust und Begeisterung sängen, war dieser hoch erfreut darüber und begann für die jungen, trefflichen Interpreten seines Werkes eine Kirchenmusik zu schreiben, die er ihnen widmen wollte. Leider ist dieselbe, der Johann Fischarts Gewitterhymnus „Ihr Gewaltigen“ zu Grunde lag, nicht über die Entwürfe hinausgediehen. Sie sollte Begleitung des grossen Orchesters erhalten und hätte das Weihnachtslied an äusserer Wirkung wohl übertroffen.

An dieser Stelle ist eines zweiten Weihnachtsgesanges von Volkmann zu gedenken, den er auf einen Text seines Freundes, des Grafen Géza Zichy, 1871 für Urbans „Lehrbuch des Gesanges“ komponierte. Eine frühere, leichtere Fassung desselben steht in B. Schneiders „Heimatstimmen“. Für dreistimmigen

Kinderchor gesetzt, will er nur ein anspruchsloses Liedchen zur Christbescherung sein.

Dagegen nähern sich die beiden geistlichen Chorlieder auf Texte von Johann Fischart (op. 70, komp. 1871) mehr dem Stile der Weihnachtsmotette. In dem gern zum Erntefest in den Kirchen gesungenen „Tischlied“ erzielt der Meister durch allerhand Eigenheiten, harmonische, rhythmische und selbst solche in der Textbetonung, eine gewisse Herbheit, die der alten, kernigen Dichtung wohl entspricht. Von ähnlicher Art ist das „Reiselied“, dieser sinnige Geleitsgesang der Kirchenchöre bei Antritt der Sommerferien. Er enthält eine Menge anschaulicher Tonbilder bei der Schilderung der Gefahren, die den Reisenden bedrohen. Das Hinausschieben der Auflösung von Vorhalten bewirkt darin aparte Klangwirkungen.

Von zarter, einschmeichelnder Melodik ist das Anfang der siebziger Jahre entstandene „Geistliche Abendlied“ (G. Kinkel), das lediglich, weil sich kein zweiter, die Opusnummer füllender Chor dazu fand, ungedruckt blieb.

Die Reihe der geistlichen a cappella-Chöre beschliessen drei zur Vermählung des Grafen Géza Zichy (1871) geschriebene Hochzeitslieder (op. 71). Unter ihnen ragt das erste: „Vor der Trauung“ (Text vom Komponisten), durch Würde und Ernst vor den anderen hervor. Es ist trotz seines Titels auch nach der Trauung aufführbar und dürfte für manchen Chorleiter eine willkommene Bereicherung der ziemlich dürftigen Hochzeitsgesangliteratur sein.

Das warme Empfinden und tiefe Gemüt, das sich in allen Kirchenkompositionen Volkmanns ausspricht, offenbart sich auch in seinen weltlichen gemischten Chören. Von diesen — es sind nur zwei — besingt der eine in bestrickenden Weisen die Schönheit und den Gottesfrieden der Natur. Er nennt sich nach seinem Anfang: „Die Luft so still“ (Wolfg. Müller, op. 75 Nr. 2, komp. 1872). In dem andern, dem Schlachtbild (Gerstenberg, op. 75 Nr. 1, komp. 1877), werden die rechten Töne sowohl für die Schmerzen der sich mordenden Menschengeschlechter gefunden, wie für die erhabene, gleichmütige Ruhe der über dem Schlachtfelde waltenden Natur.

Die innere Einkehr Volkmanns führte ihn bei Komposition seiner Männerchöre wiederholt auf religiöses Gebiet. So hält der „Morgengesang“ (op. 48 Nr. 1, komp. 1865), dessen Text auch von Volkmann stammt (Mihály übersetzte es nur ins Ungarische), weihevoller Andacht fest, in der „beim Glanze des Taggestirns die Brust zu Lob und Dank Jehovahs erglüht“. Das Waldlied (Ad. Schults, op. 48 Nr. 2) zieht besonders durch seinen von leiser Wehmut durchklungenen Mittelteil an.

Im Nachlass des Meisters haben sich mehrere in den sechziger Jahren auf Hansgirgsche Texte komponierte, unveröffentlichte Männerchöre vorgefunden, unter denen zwei durch ihre Schönheit hervorragen: Ein feinsinniges Stimmungsbild aus dem Riesengebirge: „Von der Koppe“, und ein schlichter, „Totenlied“ benannter Grabgesang. Sie

wurden mit zwei anderen ungedruckten Männerchören, dem „Abendständchen“ (Eichendorff, komp. 1842) und dem „Räuber“ (Uhland, komp. 1863) herausgegeben. Das letztere Stück enthält zarte Filigranarbeit, während das erstere selbst Mendelssohns Komposition des oft vertonten Textes an Schärfe der Charakteristik übertrifft.

Von der Ode „An den Schlaf“ (Geibel, op. 58 Nr. 1, komp. 1866) bestrickt namentlich der zweite Teil, in dem ein Tenorsolo über dem Chore schwebt und den Bruder des Schlafes, den Tod, grüsst. „Stete Liebe“ (Ulrich von Lichtenstein, op. 58 Nr. 2, komp. 1867) hat eine etwas archaisierende Weise erhalten. Bietet der Meister darin ein Lenz- und Liebesstück, so kehrt er im „Altdeutschen Hymnus“ für Männerstimmen-Doppelchor (Spervogel, op. 64, komp. 1868) zum Religiösen zurück. Dieses Preislied auf den Allwissenden und Allmächtigen besitzt, wie alle Volkmannschen Gesänge auf altdeutsche Texte, eine Fülle urwüchsiger Kraft, von der sicheren Hand des vornehmen Künstlers gebändigt.

Volkmann erblickte nicht, wie manche*) tun, im deutschen Männergesange nur das „vierstimmige Gelage“. Gerade die Erkenntnis, dass auch die Liedertafelmusik zu rein künstlerischen Missionen berufen ist, leitete ihn bei der Komposition seiner Männerchöre. Er steckte sich hier die gleichen idealen Ziele wie sonst und schuf Werke, die sich hoch über

*) Z. B. Louis Ehlert, „Aus der Tonwelt“, S. 272.

den Geschmack jener Kreise erheben, die den Männergesang bei ernstern Musikern in Misskredit brachten.

Auf dem Gebiete des einstimmigen begleiteten Liedes zeitigte Volkmann in seiner letzten Epoche die edelsten Früchte. Darunter wiegen die drei Lieder für Sopran oder Tenor (op. 52, komp. 1866) am schwersten. „Mir träumte von einem Königskind“ trifft das Ekstatische des Heineschen Gedichtes überraschend und ist gegen das Ende hin, wo die Stimme des Königskindes aus dem Grabe herauftönt, von erschütternder Wirkung. Auch das Lied: „Aus dem Himmel droben“ (Heine) hat etwas Ätherisch-Weltfremdes. Der eigenartige Klavierpart rief bei seinem Erscheinen mehrfach Widerspruch hervor und liess es nur in musikalischen Feinschmeckerkreisen heimisch werden. Dagegen fand die „Nachtigall“ (Th. Storm) beim breiten Publikum Gefallen. Es ist heute das am meisten gesungene Lied Volkmanns. Einen leidenschaftlichen Liebesgesang bildet: „In deiner Stimme“ (B. Paoli), das erste der drei Sopranlieder op. 66 (komp. 1870). Im dritten, dem „Prächtigen Weber“ (Burns) rühmt das Mägdlein ihren Burschen am Webstuhl, welch letzteren Ticktack drollig in der Begleitung angedeutet wird. Das Heft op. 72 (komp. 1872) enthält in Tennysons „Lebewohl“ und in Rückerts „Auf der Stelle, wo sie sass“, elegische Träumereien für hohen Tenor. Das ungarische Volkslied „Das Krüglein“ (op. 72 Nr. 3), besonders für mittlere Frauenstimme geeignet, ist voll einfacher, rührender Schönheit. Dieses, sowie

die Lieder op. 16 und 52 reihen Volkmann unter die besten deutschen Liederkomponisten ein.

In den „Sechs Duetten“ für Sopran und Tenor (op. 67, komp. 1873), deren Texte grösstenteils den Uhlandschen „alten deutschen Volksliedern“ entnommen sind, besitzen wir Kabinettstücke edel-volks-tümlichen Gesanges. Das inbrünstige „Verlangen“, der kurze, inhaltreiche Liebesreim des Mönchs von Tegernsee („Ich bin Dein, Du bist mein“), wie das zierliche: „Der Reiter und das Mägdelein“ erfreuen durch ihren frischen, natürlichen Ton. Zwei Wasser („Ach Elslein“ etc.) enthält besonders in seinem zweiten Teile (♩ 8 Takt) Melodik von Schubertscher Seelentiefe, während in: „Tritt zu!“ die verstohlenen Tändeleien zwischen Liebesleuten mit echt Volkmanntischem Humor umspinnen werden. „Scheiden“ beklagt die Trennung der Liebenden.

In den Duetten wie in den letzten Liedern Volkmannt's spricht sich die Neigung aus, die Begleitung so einfach wie möglich zu gestalten. Diese Eigentümlichkeit, durch die der Komponist ein plastisches Hervortreten der Hauptgedanken zu erreichen sucht, macht sich auch in den kleineren Instrumentalwerken aus jener Epoche bemerkbar. Vergleicht man z. B. von seinen Duos für Violine und Klavier die aus der Wiener Zeit stammende Rhapsodie (op. 31) mit den beiden Sonatinen (op. 60 und 61), die 1868 entstanden, so wird man keinen Augenblick über die verschiedene Wirkung der Stücke im Zweifel sein. Mit ihren derberen Mitteln nimmt die ältere Arbeit sofort für

sich ein, während jene subtileren Spätwerke dem Spieler erst beim Studium ans Herz wachsen. Die Rhapsodie eignet sich zum Konzertvortrag, die Sonatinen zum Unterricht. An Gedankengehalt überragt die zweite (E-moll) die erste (A-moll). Bei beiden erfreut die feine kontrapunktische Arbeit den Musiker. Dies gilt auch für das temperamentvolle Capriccio für Cello und Klavier (op. 74, komp. 1875). Wegen der Süßigkeit seiner Melodik ist das Schlummerlied für Harfe, Klarinette und Horn, bzw. für Klavier, Bratsche und Cello (op. 76) bemerkenswert. Man ahnt beim Anhören dieses Miniaturtrios nicht, dass sein Schöpfer erst aus komplizierten Vorarbeiten, durch fortwährendes Umformen und Vereinfachen, im Verlauf von vier Jahren (1872—1876) zu der so schlicht und ursprünglich klingenden endgültigen Fassung gelangt ist.

Diese ziemlich unbekannt gebliebenen kleinen Instrumentalstücke können sich an Bedeutung nicht entfernt messen mit Volkmanns populärsten Tondichtungen: Den Serenaden für Streichorchester. Diese, 1869/70 entstanden, zählen zu seinen charakteristischsten Werken. Sie spiegeln so recht seine vielseitige Persönlichkeit wieder. Gleich prägnant im Ausdruck stillen Traumwebens wie graziöser Neckerei oder ausgelassener Fröhlichkeit, beweisen sie, dass es auch in der Zeit der komplizierten Riesenorchester möglich ist, mit den bescheidenen Mitteln des Streichorchesters alle Arten des menschlichen Empfindens in Töne umzugießen. Innere Kraft der Gedanken und reine, meisterhafte Gestaltung stempeln sie zu Kunstwerken höchster Art.



Robert Volkmann um 1870.

Volkmann schreibt am 21. Juli 1869 mit Beziehung auf seine Serenaden an Freund Heckenast: „Ich hoffe, dass dieser genre, wie er (wenn auch nicht dem Namen nach), als etwas Neues auftritt und meine Erfindung ist, ein sehr dankbarer genannt werden wird.“ Er war also über die Bedeutung dieser Schöpfungen mit sich im klaren. In der Tat ist die von ihm eingeführte Serenadenart neu. Sie hat mit der der Klassiker nur wenig gemein. Haydns und Mozarts Serenaden waren zur Aufführung im Freien, etwa vor den Fenstern einer Schönen, bestimmt, Volkmann wollte in den seinen Konzertstücke bieten. Repräsentieren jene gefällige Unterhaltungsmusik, so suchen diese, wie schon angedeutet, bestimmte Empfindungen und Stimmungen zu malen. Brahms hatte bereits in seinen Serenaden, die Volkmann nicht kannte, einen ähnlichen Versuch gemacht, war aber dabei in den Symphoniestil geraten, so dass man seine Serenaden kaum mehr als solche im Sinne von „kleinen Abendmusiken“ bezeichnen kann. Der letzteren Grenzen überschritt Volkmann nie. Er wahrte ihren allgemeinen Charakter durch die Wahl der Ausdrucksmittel und die Knappheit der Darstellung.

Des Meisters Hoffnung, dass diese Werke Anklang finden würden, ging in Erfüllung. Denn sie nahmen nicht nur ihren Siegeszug durch alle Konzertsäle, sondern machten sogar Schule in der musikalischen Produktion der Folgezeit. Von den im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts entstandenen Serenaden haben sich nur wenige ihrem Einflusse

entziehen können und selbst symphonische Werke verraten ihn.

Drei Serenaden sind von Volkmann vorhanden. Die ersten beiden weisen eine Reihe kurzer, in sich geschlossener Sätzchen auf. Die letzte erscheint als ein fortlaufender langer Satz.

Die erste Serenade (C-dur, op. 62) eröffnet ein heiterer Marsch, an den sich, „un poco più lento“, eine zart flehende Melodie anreihet. Bei deren Wiederholung taucht ein kurzes, die Innigkeit der Bitte verstärkendes Violinsolo auf. Der dritte Satz (Allegro vivo) eilt trotzig und selbstbewusst dahin, allerhand rhythmischen und harmonischen Launen folgend. Im Andante sostenuto ertönt es über dem wie eine Kirchenglocke dröhnenden Orgelpunkt der Bässe mit feierlichem Ernst:

Andante sostenuto.

p Viol. I u. II.

Contra-B.: *E*

Ein in seiner Stilgrösse an Händel gemahnendes Thema, das die tiefsten Saiten des Gemütes anschlägt. Der Eindruck dieses Sanges von idealer Schönheit ist zu gross, als dass er durch die Wiederaufnahme des heitern Anfangsmarsches, der den Schluss bildet, verwischt werden könnte.

Die zweite Serenade (F-dur, op. 63) hat Verwandtschaft mit der zweiten Symphonie (B-dur), sowohl in der überall festgehaltenen humorvollen

Grundstimmung, wie in einzelnen melodischen Wendungen. Gleich die Anfangsthemen der ersten Sätze beider Werke ähneln sich, nur besitzt das der Symphonie mehr Feuer, das der Serenade mehr Gemächlichkeit. Auf das Allegro moderato folgt ein höchst wunderliches Molto vivace, in dem spröde und einschmeichelnde Motive bunt miteinander wechseln. An diesen, gleich einer Koboldjagd dahinhuschenden zweiten Satz schliesst sich im nächsten ein zierlich gemessener kleiner Walzer an:

Allegretto moderato.

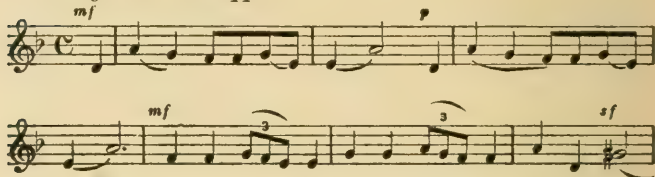


Wie über dem Allegretto der B-dur-Symphonie, so liegt auch über diesem Tänzchen ein zarter Rokoko-hauch. Es ist liebenswürdig und herzwinnend, besonders in den Bratschengängen des Mittelteils. Den Abschluss des Ganzen bildet ein lustiger Geschwindmarsch.

Dieser heiteren zweiten Serenade gesellt sich in der dritten (D-moll, op. 69) eine ernstere, vorwiegend melancholischen Charakters zu. Ursprünglich war sie, wie die beiden ersten, mehrsätzig angelegt. Dann fügte aber Volkmann ein Cellosolo ein, das nach und nach in den Vordergrund trat und sich schliesslich zum Träger der Hauptidee des Stückes ausgestaltete, zum Faden, an dem sich alle Einzelheiten aufreihen.

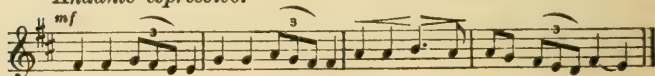
In unbegleitetem Rezitativ stimmt das Solo-
Violoncell die elegische Weise an:

Larghetto non troppo.



Sanft tröstend antwortet das Orchester. Letzterem
gelingt es in dem nun beginnenden Zwiegesang aber
nicht, die Melancholie zu bannen. Nur von ent-
schwundenem Glück träumt die Cellomelodie:

Andante espressivo.



Weder die heiteren Prestissimopartien des Orchesters,
noch dessen graziöse Tändeleien im Allegro non
tanto können den Melancholiker zur Lebenslust be-
kehren, und als der Streicherchor, von froher Laune
fortgerissen, in einen feurigen Dithyrambos ausbricht,
da verstummt jener ganz. Nachdem das Orchester
den holden, wehmütigen Erinnerungen des Solo-
instruments erneute Teilnahme geschenkt hat, ver-
klingt das Stück in bitter-süßer Resignation. *)

Die letzte Serenade weist unter den dreien die
reichste Melodik wie die feinste Durcharbeitung auf.
Aber trotz des kunstvollen Gefüges mutet sie fast

*) Vorzügliche Analysen der drei Serenaden bei Kretzschmar,
a. a. O., I, 2. S. 571 ff.

wie eine Improvisation an. Es steckt viel Naturwüchsiges darin. Zugleich lieblich und spröde, heimelt sie an und befremdet zugleich, wie ein altes Märchen, dessen Reiz wir nicht ergründen, sondern nur fühlen können. Die Serenade scheint auf den ersten Blick ein fremdnationales Gepräge zu tragen. Aber jene Elemente, die einzelnen Kritikern aus der südslawischen Volksmusik entlehnt zu sein scheinen, sind in Wirklichkeit ganz Volkmanns Eigentum. Sie ähneln den originellen Weisen, die dem B-moll-Trio und dem Cellokonzert ihren Charakter aufprägen; nur ist hier gleichsam die Quintessenz Volkmannscher Melodik niedergelegt. Von allem Traditionellen losgelöst und in engen, selbständigen Rahmen gefasst, erscheint diese Musik dem, der sie nicht im Zusammenhang mit den übrigen Tonschöpfungen Volkmanns betrachtet, begreiflicherweise als exotische Schönheit.

Welch festen Stand gerade die Serenade in D-moll, die ja auch dem Solocellisten eine dankbare Aufgabe bietet, sich in den Konzertsälen errungen hat, ist bekannt. Die Zahl ihrer Aufführungen (die erste fand im Herbst 1871 in einem philharmonischen Konzert in Hamburg statt), wächst mit jedem Jahre rascher.

Lange vor und nach der Arbeit an den Serenaden war Volkmann an der Musik zu Shakespeares „König Richard III.“ tätig, die als letztes und bedeutendstes Orchesterwerk sein gesamtes Schaffen krönt. Es ist fürs erste verwunderlich, dass sich der Meister gerade dieses Drama zur musikalischen

Behandlung wählte. Denn man sollte glauben, das Schrofne, Entsetzliche, das darin liegt, böte der Musik wenig Anhaltspunkte. Indes beweist der Umstand, dass sich wiederholt Komponisten an diesen Stoff wagten, z. B. Smetana in einer symphonischen Dichtung, dass das Dämonische desselben für starke Geister Verlockendes besitzt. Auch Volkmann mochte davon angezogen worden sein. Er versuchte die Dichtung musikalisch zu illustrieren und dabei ihre Ungeheuerlichkeit und Unmenschlichkeit zu mildern. Seine Musik ist erfüllt von der Gewalt des Grausigen und Dämonischen, aber sie enthält in höherem Masse als die Dichtung befreiende Elemente, die aus der dunklen Region der Furcht und des Entsetzens zu lichterem Sphären emporheben.

Volkmann schrieb zuerst die Ouvertüre (op. 68, vollendet 1870). Von der üblichen Ouvertürenform sagt sich dieses Werk völlig los. Es ist ein frei angelegtes, frei durchgeführtes Orchesterstück, das in grossen Zügen den Inhalt des Dramas wiedergibt, wobei in erster Linie das Allgemein-Psychische berücksichtigt wird, in zweiter erst die äussere Handlung.*)

Die drei Anfangstakte (Largo, Fis-moll), in düsterster Orchesterfärbung, verbreiten eine dumpfe, gedrückte Stimmung. Dann erscheint im Andante

*) Eine ausgezeichnete Analyse des Werkes schrieb Th. Müller-Reuter (Herm. Seemanns „Musikführer“ Nr. 96). Seine Auffassung vom Anfange der Ouvertüre ist allerdings wesentlich anders als die meine. Er legt ihn mit engstem Anschluss an die Handlung der Tragödie (Geistererscheinungen) aus.

sostenuto das erste Hauptthema, durch ein kleines, mit ihm homogenes Fugato eingeleitet, in den Posaunen:

Klarinetten.

Fagotte u. Posaunen.

Tamtam.

p

pp

Detailed description: This musical score shows three staves. The top staff is for Clarinets (Klarinetten) in bass clef, with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. It contains four measures of music, starting with a piano (*p*) dynamic. Above the staff are four dynamic markings: *z*, *v*, *lpv*, and *tpv*. The middle staff is for Bassoons and Trumpets (Fagotte u. Posaunen) in bass clef, with the same key signature and time signature. It contains four measures of music, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic. The bottom staff is for Tam-tam (Tamtam) and contains two measures of music, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Durch die sparsamste Verwendung von Terzen in der Begleitung, sowie zwei leise Tamtamschläge, gewinnt es etwas Schemenhaftes, Gespenstisches. Es ist das Symbol des Schreckens, der sich bei Richards mörderischen Taten lähmend auf die Menschen legt. Ihm folgt, sich aus verstreuten Motiven sammelnd, das zweite Hauptthema, die Klage jener Unglücklichen, die der Mordstahl des teuflischen Königs bedroht:

Klarinetten.

Viol. I.

Viol. II.

Bratscho.

Fagotte.

Cello.

Flöten.

Hörner.

mf

p

Detailed description: This musical score shows five staves. The top staff is for Clarinets (Klarinetten) in treble clef, with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. The second staff is for Violin I (Viol. I.) in treble clef. The third staff is for Violin II (Viol. II.) in treble clef. The fourth staff is for Viola (Bratscho.) in alto clef. The fifth staff is for Bassoon (Fagotte.) in bass clef. The sixth staff is for Cello (Cello.) in bass clef. The seventh staff is for Flutes (Flöten.) in treble clef. The eighth staff is for Horns (Hörner.) in bass clef. The score contains four measures of music. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Flöte.

Viol. II. *mf* etc.

Bratsche.

Cello.

Das sodann beginnende Allegro gewährt einen Blick in die Seele Richards, die von krampfhafter Spannung auf den Ausgang seiner kühnen Freveltaten erfüllt ist. Das in nervöser Unruhe zuckende Motiv:

Allegro.

pp
sempre. Celli. etc.

schleicht sich in den Celli ein, wird von den übrigen Streichern aufgenommen und thematisch verarbeitet. Das Fugato reisst mit einem kurzen Kontrabassmotiv ab, das wie ein Dolchstoß dreinfährt. Neue Stöße und die Schmerzensschreie der Opfer bannen vollends die Aufregung Richards. Wenn Blut fließt, kehrt seine Ruhe wieder. Die Schuldlosen jedoch, nach denen sich dann Richards Mörderhand ausstreckt, lassen dringender den Klagegesang erschallen. In wechselnder harmonischer Beleuchtung spinnt er sich weiter, bis ihn das wiedererscheinende Schreckens-thema verstummen lässt. Aber während noch die

Welt vor dem Kronräuber zittert, bricht das Verhängnis über ihn herein. Der berechtigte Thronerbe zieht mit Heeresmacht unter den heiteren Klängen des altschottischen Kriegsliedes:*) „The Campbells are comin'“ gegen ihn zu Felde. Trompetensignale rufen zur Schlacht, die in grossen Linien umrissen wird. Man hört die feindlichen Mächte aufeinander prallen, die Hiebe sausen, das Marschlied des Thronerben siegessicher durchklingen. Rhythmisch markierte Geigenfiguren malen (bei poco più mosso) das Heransprengen von Reiterscharen. Der Kampf wird allgemein. Lässt seine Hitze einen Augenblick nach, so steigert sie sich im nächsten um so mehr. Genial ist in diese Schlachtmusik das Schreckensthema verwoben. Mitten im Kampfgewühl fällt, wie es im Drama die Geister der Ermordeten prophezeit, der Schrecken, den Richard verbreitet, auf ihn selbst zurück: Das Thema meldet sich drohend in den Posaunen (E-moll), eindringlicher und furchtbarer verkündet es bei seiner Wiederkehr (H-moll) den Untergang des Königs, und als es bei

*) Volkmann bezeichnet es in der Partitur irrtümlich als „altenglisches“ Kriegslied. Es ist jedoch jener alte schottische Geschwindmarsch, dem um 1715 der Text „The Campbells are comin'“ unterlegt worden ist. Nach: John Greig, „Scots Minstrelsie, a national monument of Scottish song.“ Edinburgh, o. J., Bd. III, S. XXIII und 320. — Aus welcher Quelle Volkmann das Lied schöpfte, liess sich nicht ermitteln. Vielleicht wurde er durch das Anfang der sechziger Jahre erschienene Chorwerk „Schön Ellen“ von Max Bruch (op. 24), worin der zweite Teil jenes Liedes Verwendung gefunden, darauf aufmerksam.

der höchsten Steigerung des Schlachtgetümmels zum dritten Male (Fis-moll) erdröhnt, da ist es um Richard geschehen. Nach dem Fall des Unholds tritt tiefe Stille ein. Dann schmettern die Fanfaren des Siegers, und ein beruhigender Harmonienwechsel in den Streichinstrumenten — man sieht förmlich, wie sich die düsteren Nebel zerteilen und die Friedenssonne durchbricht — führt zur Coda (Fis-dur) hinüber, die sich aus dem Klagemotiv entwickelt. Das Leid der bedrohten Unschuld wird in Freude der beschützten verwandelt. Diese Friedenshymne, die in ihrer süßen Melodik an die Vision im Finale des B-moll-Trios gemahnt, erklingt kräftig und festlich. Dann schwillt sie ab, um sich schliesslich wie der Blick über ein weites, in stillem Glücke blühendes Land zu verlieren.

Die Ouvertüre zu Richard III., die zu dem Bedeutendsten gehört, was unabhängig von Berlioz, Wagner, Liszt im neunzehnten Jahrhundert geschaffen worden ist, erlebte ihre erste Aufführung bei Gelegenheit des Landessängerfestes zu Pest am 20. Juni 1870*) und verbreitete sich dann, obwohl zuerst meist kühl aufgenommen, über die ganze Welt. Jetzt vergeht kein Winter, in dem nicht fast jedes grosse Konzertorchester das Werk zu Gehör brächte, das auch vom Publikum mit wachsender Liebe begrüsst wird.

*) Laut einer Notiz in der ungarischen Zeitung „Zenészeti Lapok“, 1869 70. Ich verdanke die Mitteilung Herrn Dr. Peregriny, Sekretär der Nationalgalerie zu Budapest.

Bald nach der ersten Aufführung erging seitens der Direktion des ungarischen Nationaltheaters in Pest die Aufforderung an Volkmann, im Anschluss an die Overtüre die Zwischenaktmusiken und einige zur Handlung gehörige Sätze zur Tragödie zu schreiben. Diese solle dann mit der Musik aufgeführt werden. Der äussere Anlass trieb Volkmann kräftig zur Ausführung des Planes an, mit dem er sich bereits getragen, und zwei Jahre nach Vollendung der Overtüre lag auch die Zwischenaktmusik als op. 73 fertig vor.

Sie besteht aus vier selbständigen symphonischen Orchestersätzen, welche als „Zwischenakte“ bezeichnet sind, aus fünf kurzen Bühnenmärschen und sechs mehr oder minder ausgedehnten Stücken, die Vorgänge auf der Bühne begleiten, bezw. gestrichene Szenen andeuten sollen.*)

Der erste Zwischenakt (*Allegro vivace*, G-dur) perlt in lebhafter Bewegung dahin, nur in der Mitte durch das Thema der Klage aus der Overtüre unterbrochen. Die munter-sorglose Haltung des Stückes, die im Hinblick auf die düstere Gesamtstimmung des Dramas zunächst auffällt, steht in Beziehung zu dessen einzigen lichtvollen Gestalten, den jungen Prinzen. Sie ahnen in ihrem jugendlichen Übermute nicht, welch furchtbares Schicksal ihrer im Tower harret, sondern jubeln, obwohl das Unheil

*) Letzteres ist bei den Nummern 4, 6, und 7 der Partitur der Fall. Sie bleiben bei einer ungekürzten Aufführung des Dramas weg.

Unruhemotiv aus der Ouvertüre in den Bratschen. Das Bitten des Volkes um Annahme der Krone, durch eine innige, süsse Kantilene der Celli angedeutet, kann Richard nicht so bald zur Gewährung des Wunsches bewegen; sie erfolgt erst nach eindringlichster Wiederholung desselben. Da bricht das Volk in lauten Jubel aus (C-dur, $4/4$). Das heuchlerische Gebet auf den Lippen, fieberhafte Spannung im Herzen, entschwindet der geniale Bösewicht.

Die gewaltigste Wirkung unter allen Zwischenakten übt der vierte aus: Richards Marsch zur Walstatt (Allegro feroce, H-moll). Wie der Bläserchor die trotzig herausfordernden Hornrufe beantwortet, wie im unaufhaltsamen Vorwärtsdrängen die Kraft wächst, das ganze Orchester einfällt und die Tonmassen gleich einer entfesselten Naturmacht dahinbrausen, das erschüttert, zwingt, reißt fort. Und dazu im Trio ein Gegensatz, der nicht grösser gedacht werden kann: Das englische Horn stimmt, von den Streichern zart begleitet, das behagliche schottische Volkslied „Sally in our alley“*) an. Mitten im kriegerischen Getriebe eine freundliche Idylle: Es ist, als sänge bei der Rast ein Soldat das Liedchen sorglos für sich hin.

Zu diesen vier Zwischenakten gesellt sich noch ein umfangreicher Satz in der Schlachtmusik,

*) Diese alte Nationalmelodie (Näheres s. W. Chappell, „Popular music of the olden time“, S. 647) ist auch von Beethoven in den „schottischen Liedern“ (op. 108 Nr. 25) bearbeitet worden. Volkmanns Rhythmisierung stimmt mit der Beethovens überein.

die sich im wesentlichen mit der in der Ouvèrtüre deckt, in einzelnen Partien jedoch den Vorgängen auf der Bühne zuliebe abgeändert worden ist. Die übrigen die Handlung illustrierenden Sätze bestehen nur aus wenigen Takten. Bemerkenswert ist darunter bloss die melodramatische Begleitung der Geistererscheinungen und der Schlussworte des Dramas. Bei den ersteren treten noch einmal all die Hauptmotive der Musik auf und die Harfe tut das Ihre, den geheimnisvollen Reiz dieser packendsten Szene des Dramas zu erhöhen. Der Schlusssatz ist die gekürzte, dem Shakespeareschen Text angepasste Coda der Ouvèrtüre.

Im Jahre 1872 erlebte „Richard III.“ mit Volkmanns Musik unter Dr. Hans Richters Leitung im Nationaltheater zu Budapest eine Reihe von Aufführungen. Ausser dieser nahm, soviel wir wissen, keine Bühne die Musik an. Volkmanns Lieblingswunsch, sie im Hoftheater in Dresden aufgeführt zu wissen, erfüllte sich nicht, trotz seiner Bemühungen in dieser Angelegenheit.*) Selbst nachdem das Werk 1878 durch den Druck jedermann zugänglich gemacht worden war, blieb es von den Bühnen unbeachtet. Wenn auch den Theatern, die überhaupt von Musik beim Schauspiel absehen, kein Vorwurf wegen dieser Vernachlässigung zu machen ist, so trifft er doch solche, die bei Aufführungen „Richards III.“ unbe-

*) Laut dem Briefwechsel Volkmanns mit Kammermusikus Julius Rühlmann und der Regie des Kgl. Hoftheaters zu Dresden im Sommer 1873.

Große Fidele
 Kleine Fidele
 1. Klack.
 2. Klarinetten
 in c.
 3. Fagotten
 1. Horn
 2. Horn
 in E.
 3. Horn
 4. Horn
 Trompeten
 in C.
 2. Horn-
 Bassen.
 Bass-Trommel
 in C.
 Kleine Trommel
 Große Fiedel
 in D.
 Violinen
 1.
 2.
 Violon.
 Celli- u. C. B.
 Kontrabaß

This is a handwritten musical score for a march. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves. The instruments listed on the left include woodwinds (flutes, clarinets, bassoons, fagots), brass (horns, trumpets, trombones, bass drum, snare drum, cymbals), and strings (violins, violas, cellos, double bass). The music is written in a common time signature (C) and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs and first/second endings indicated. The handwriting is in black ink on aged paper.

Erste Manuskriptseite einer früheren Fassung von „Richards Marsch zur Walstatt“. (IV. Zwischenakt zu Shakespeares „König Richard III.“)

deutende Kapellmeistermusiken zu Ehren bringen, während jene grossartige Schöpfung vergebens der Aufführung harrt.

Um der Musik wenigstens den Weg in den Konzertsaal zu bahnen, stellte Volkmann mit seinem Freunde Heckenast eine die einzelnen Stücke verbindende Dichtung her. So knapp und klar in dem Gedicht die Handlung des Dramas exzerpiert ist: Fesseln kann es nicht. Wie sollte auch ein Stoff von der Art „Richards III.“, der selbst in Shakespeares Fassung bisweilen abstösst, in einer modernen Verserzählung erträglich zu machen sein? Überhaupt war die Verbindung der Musik mit Deklamation kein glückliches Unternehmen, denn der Geschmack unserer Zeit will von derartigen Mischgattungen wenig wissen. Eher als auf diese Weise dürfte die Musik zur Suite*) zusammengezogen Eingang in die Konzerte finden. Eine Aufführung in dieser Form durch die Dresdner Gewerbehauskapelle unter Direktor Trenkler bewies ihre Wirkungskraft, — allem voran die des imposanten Marsches Richards zur Walstatt.

Die Richardsmusik blieb die letzte umfangreiche Arbeit Volkmanns. Da sie der Meister bereits 1872

*) Sie wird aus folgenden fünf Sätzen gebildet:

- a) Die jungen Prinzen (I. Zwischenakt).
- b) Richards Bahn zum Throne (II. Zwischenakt).
- c) In Baynards Schloss (III. Zwischenakt).
- d) Richards Marsch zur Walstatt (IV. Zwischenakt).
- e) Richards Kampf und Fall. Friedenshymne.
(Schlachtmusik aus der Ouvertüre und deren Coda.)

vollendete und dann bis zu seinem Tode (1883) nur wenige kleine Werke schrieb — sie wurden oben erwähnt —, so hat es den Anschein, als wäre im letzten Jahrzehnt seines Lebens die Schaffenskraft in ihm erlahmt. Dem war aber nicht so. Amtsgeschäfte liessen ihn nur nicht zum Komponieren kommen, so oft er auch nach „Notentintenverspritzung lechzte“. Denn er hatte sich doch endlich bewegen lassen, eine feste Stellung anzunehmen: Den Lehrstuhl für Komposition an der 1875 gegründeten Landesmusikakademie in Budapest. Nur innerlich widerstrebend hatte er dem Rufe an dieses Institut Folge geleistet. War es doch nun um seine lange gehütete Freiheit geschehen. Aber diese Wendung seines Geschickes bedeutete einen Segen für den alternden Meister. Seit der Übersiedlung seines Verlegers und Freundes Heckenast nach Pressburg, die Anfang der siebziger Jahre erfolgte, befand er sich wieder in dürftigen Verhältnissen. Als dann 1878 Heckenast starb, wäre er wohl wieder in Not geraten, hätte ihn nicht seine reich dotierte Stellung als Kgl. ungarischer Professor davor geschützt. Als Hochschullehrer ging er ganz in seinem Berufe auf. Selbst seinem alten Hange zur Unpünktlichkeit wusste er in dieser Eigenschaft zu steuern. Zwar regte sich noch mehrfach sein Unabhängigkeitssinn und er bat wiederholt um seine Entlassung. Das Direktorium der Akademie, das den berühmten Meister unter seinen Lehrern nicht missen wollte, beseitigte jedoch all seine Bedenken, so dass er sich immer von neuem zu bleiben verstand.

Trotzdem er jetzt vorzüglich situiert war, hielt er an der alten Lebensweise fest. In seiner kleinen, aus zwei Zimmern bestehenden Wohnung in der Festung Ofen, von der der Blick weit über die Donau und das Häusermeer Budapests hinschweift, hauste er in bescheidenster Weise. Der einzige Luxus, den er sich nun gönnte, war der einer „Bedienerin“, die seinen kleinen Haushalt ordnete. Früher konnte man ihn, den pedantischen Freund von Ordnung und Reinlichkeit, wohl des Morgens antreffen, wie er im Arbeiterkittel seine Stube ausfegte. Der lebenslange Zwang, allein für sich zu sorgen, hatte ihn gegen das Drückende, das sonst derartige Kleinlichkeiten für geistig hochstehende Menschen besitzen, unempfindlich gemacht. Auf seine junggesellenhafte Kunst, einen unübertrefflichen Kaffee zu kochen, war er sogar stolz.

In den letzten Lebensjahren wurde Volkmanns gesellig-heiteres Naturell bisweilen durch den Hang zur Einsamkeit und Grübelei beeinträchtigt. Eine gewisse Menschenscheu befiel ihn, die ihn plötzlich, ohne sichtbaren Grund, veranlassen konnte, befreundete Häuser zu meiden. Doppelt verschlossen zeigte er sich allen neu an ihn Herantretenden gegenüber. Selbst Graf Géza Zichy, der berühmte einarmige Klaviervirtuos und Opernkomponist, musste diese Erfahrung machen. Ehe der Graf Volkmann bewegen konnte, ihm Unterricht zu erteilen, galt es harte Kämpfe. Dann aber, als das Eis gebrochen war, schloss sich der Meister mit Wärme an den jungen Künstler an. Dieser tat alles, um dem ein-

samen Tonsetzer den Lebensabend sonniger zu gestalten.

Erwägt man, dass Volkmann zeitlebens von ernstlicher Krankheit verschont blieb, dass er mit gutem Mute magere Zeiten zu ertragen wusste und in der Not stets hilfsbereite Freunde fand, dass er sich, meist der Amtssorgen ledig, schaffend und geniessend seiner Kunst widmen durfte und noch selbst die wachsende Anerkennung seiner Werke in der Musikwelt sah, — so wird man sein Leben im ganzen ein vom Glück gesegnetes nennen müssen. Und dieses glückliche Leben endete auch ein leichter Tod.

Am 30. Oktober 1883 war Volkmann nach anstrengenden Stunden der Arbeit ausgegangen, um seinen alten Freund Ignaz Pfeffer, der im Budapester Dianabad wohnte, zu besuchen. In der Vorhalle des Bades angelangt, setzte sich der Meister nieder, weil ihn plötzliche Müdigkeit überkam. Da entrollte der Stock seinen Händen und die Sinne schwanden ihm. Wenige Stunden, nachdem man ihn in seine Wohnung gebracht, hauchte er sein Leben aus.

Die Trauer in Budapest war allgemein. Denn nicht nur musikalische Kreise hatten ihn geschätzt, seine charakteristische Erscheinung war überall bekannt und beliebt. Der alte Herr mit der leicht gebückten Gestalt, den energischen Zügen und den seelenvollen blauen Augen galt der Bevölkerung schon lange nicht mehr als Fremder. Und doch hatte er während der vierzig Jahre, die er in

Ungarn gelebt, nicht einmal die Sprache des Landes erlernt: Es waren Zeiten, wo das Magyarentum das Deutschtum noch nicht, wie jetzt, zurückdrängte. Die Budapester bewiesen ihre Liebe zum alten Volkmann bei dem fürstlichen Leichenbegängnis, das sie ihm bereiteten. Auch für ein würdiges Denkmal trugen seine Verehrer — allen voran Graf Géza Zichy — Sorge. Den ersten Obelisken, der sich auf des Meisters Grabe erhebt, umrauschen heute die stattlichen Akazien und Linden des Budapester Friedhofes. Es scheint, als sei der Wunsch, im Walde zu ruhen, der Volkmann einst bei der Vertonung von Schults' schönem Waldlied beseelte, in Erfüllung gegangen:

Dann kommen wohl die Vöglein all
 Geflogen her zur Stelle,
 Und abends singt Frau Nachtigall
 Auf meinem Grab mit hellem Schall:
 „Schlaf wohl, du lieb' Geselle!“





Gedenken wir zum Schlusse der Haupteigen-
tümlichkeiten des Menschen und Komponisten Volk-
mann.

Er war eine stille, innerliche, zurückhaltende
Natur, voll genialer Verträumtheit, im praktischen
Leben von kindlicher Unbeholfenheit. Dass ihn
letztere bisweilen an den Rand des Elends brachte,
beeinträchtigte seinen zufriedenen, idealen Sinn nur
vorübergehend, die Kunst hob ihn immer über das
Irdische empor. Solange ihm das Glück hold war,
genoss er's, ohne nach seiner Beständigkeit zu fragen.
Besass er in dieser Hinsicht echtes Künstlerblut, so
fehlte es ihm in einer anderen. Er hatte nicht den
Ehrgeiz und Egoismus, der viele Künstler antreibt,
ihre Schöpfungen in den Vordergrund des allgemeinen
Interesses zu rücken. Er versuchte nie, „sich in
Szene zu setzen“. Nie ging er zum Publikum, stets
liess er's an sich herankommen. Dieser Zug er-
schwerte die Verbreitung seiner Werke, ehrt aber
seine vornehme Gesinnung. Er war ein Priester
jener hohen Kunst, die sich vom lauten Markt ins
stille Heiligtum zurückzieht.

Überblickt man die Tonschöpfungen Volkmanns
im ganzen, so fällt deren grosse Verschiedenartig-

keit auf. Fast alle Gattungen der Musik hat er mit Werken bedacht. Sein reger, überall heimischer Geist trieb ihn, sobald ihm auf dem einen Gebiet ein Meisterstück gelungen, auf ein anderes. Und ebensowenig wie in der Form, wiederholte er sich im Gedankengehalt. Wir konnten nur auf Verwandtschaft, nie auf Wesensgleichheit zweier Ideen in seinen Kompositionen hinweisen. Zu dieser Vielseitigkeit in Form und Inhalt gesellt sich schliesslich noch die der Ausdrucksmittel. Von den reichsten bis zu den bescheidensten verwendet er sie und immer wählt er die dem Vorwurf entsprechenden.

Die grosse Verschiedenheit der Werke Volkmanns macht eine allgemeine Charakteristik derselben geradezu unmöglich. Man muss, um ihnen allen gerecht zu werden, jedes für sich betrachten, wie wir es versucht haben. Die generalisierenden Würdigungen, die früher geliefert wurden, streichen einzelne Seiten zu ungunsten anderer heraus. Es sei nur an seine angeblich vorwiegende Begabung für Instrumentalmusik erinnert. Als ob Volkmann, der schon als Knabe Chöre komponierte und die Soli in der Kirche sang, der die Gesangskunst eingehend studierte und als Gesanglehrer seine Laufbahn begann, der innere Beruf zur Vokalmusik gefehlt hätte! Nein, er besass für diese genau so kräftige Veranlagung wie für jene. Nur wurde er durch Neigung und Zufall mehr zur Instrumentalmusik als zur Gesangsmusik hingeleitet. Quantitativ, nicht aber qualitativ überwiegt die erstere bei ihm.

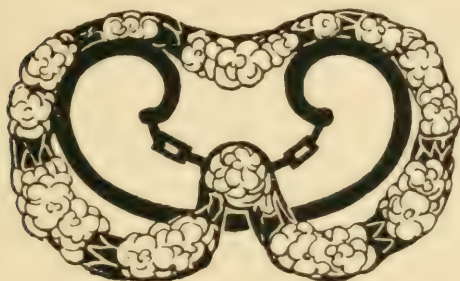
Allen seinen Werken sind nur wenige Eigenschaften gemeinsam: Ein durchweg vornehmes künstlerisches Empfinden, ein gewisser fremdartig-märchenhafter Klangreiz, der sich häufig genug erst dem Ohre des Kenners erschliesst, und strenge Logik in der Entwicklung der Gedanken. Die oft an ihm gerühmte Bewahrung der reinen klassischen Form ist nur bei einem beschränkten Teil seiner Schöpfungen vorhanden; denn überall, wo ihm die alten Formen nicht genügten, schuf er sich eigene, neue.

Eine Tugend Volkmanns war, nur zu schreiben, wenn ihm etwas einfiel. Daher sind seine Werke von mässiger Anzahl, enthalten aber auch äusserst wenig Unbedeutendes oder Verfehltes; im Vergleich zur Arbeitssumme manches Komponisten, in der einzelnes Vorzügliches unter der Legion des Flachens verschwindet, gewiss ein Vorzug.

Genau genommen, lässt sich Volkmann keiner Komponistengruppe einordnen. Er war weder reiner Beethoven- noch Mozartschüler, noch Klassizist im Sinne Mendelssohns, noch Romantiker in dem Schumanns, — und doch war er zeitweise alles. Die verschiedenen Einflüsse nahm er tief in sich auf und verarbeitete sie derart, dass sie in seiner Natur verschwanden. Denn in seinen Hauptwerken spricht sich eine selbständige, mit keiner anderen vergleichbare Persönlichkeit aus.

Er wurzelte tief in der allgemeinen Musikentwicklung, aber er eroberte sich einen eigenen Standpunkt, abseits vom Strome seiner Zeit. Von da aus griff er, besonders durch seine Orchester-

musik, wieder in die grosse Bewegung ein und ward so zum Gliede der Kette, die sich von der Vergangenheit in die Zukunft hinüberspannt: Eine zwar nicht hervorspringende, an ihrer Stelle aber wichtige Erscheinung, die immer in den Annalen der Musik mit Ehren genannt werden wird.



Vier Briefe

von

ROBERT VOLKMANN



1.

An Dr. Wilhelm Rust in Dessau.

(Im Besitz von Frau Professor Dr. Rust in Leipzig.)

Pest, den 27. August, Montags, 49.

Lieber Freund!

Ihren Brief mit dem Dessauer Postzeichen „10. August“ erhielt ich erst gestern, obwohl derselbe schon am 23. in Pest angekommen ist. Der Briefträger wusste mich nicht zu finden, da ich meine Wohnung verändert habe; ich wohne seit 1 Monat in einem Garten im Stadtwäldchen, um in etwas der städtischen Unruhe entrückt zu sein. Weshalb aber Ihr Brief so spät nach Pest gekommen, davon ist der Grund, dass ungefähr 14 Tage lang die Verbindung mit Wien ganz aufgehoben war, indem die Besatzung von Komorn, die unter General Klapka 25000 Mann stark sein soll, die ganze obere Gegend, die fast ganz von österreichischen Truppen entblösst war, vollständig in Schach hielt; einige Reisende aus Wien hatten sich hierher geschlichen, indem sie über Graz, Warasdin, Fünfkirchen und Tolna fuhren. Jetzt ist die Verbindung mit Wien wiederhergestellt, da sich die Ungarn wieder in die Festung zurückgezogen haben, indem österreichisches Militär die Gegend besetzt hat; doch muss die Post immer noch Umwege machen, um Komorn zu vermeiden. Nach

Kaschau geht die Post wieder seit ungefähr zwei Wochen. —

Ihre Reiseabenteuer haben mich amüsirt, die Lichtpunkte derselben: Oedenburger Gegend, Streichers Diné und Mozarts Titus ebenfalls charmirt und zugleich mit Wehmut erfüllt; doch Nestroy*) sagt: Des Lebens Unverstand mit Wehmut zu ertragen, ist Tugend und Begriff, und diess tröstet mich. Ich möchte wissen, wie hoch Ihnen Ihre Reise gekommen ist. Mit vielem Vergnügen habe ich auch gelesen, was Sie mir über Dessau in musikalischer und politischer Hinsicht geschrieben haben, so wie es mir sehr Leid thut, dass Sie durch den Tod einer Tante in Betrübniß versetzt worden sind.

Jetzt will ich Ihnen etwas aus Ungarn erzählen und da anknüpfen, wo Sie dasselbe verlassen haben. Nachdem die Festung Ofen durch ein 17tägiges Bombardement beunruhigt worden war, wovon wir in Pest, wie Sie gesehen haben, auch unsern Theil bekamen, begann am 21. Mai früh gegen 4 Uhr der Hauptsturm. Schon kurz nach Mitternacht begann ein lebhaftes Kanonenfeuer; als dieses immer stärker wurde, eilte ich aus dem Bette auf einen Punkt ausser der Schusslinie, von wo ich die ganze Festung bequem übersehen konnte. Jetzt ging ein Mordspektakel los, wie in der wilden Jagd. Kanonen, Bomben, Granaten, Schuss auf Schuss, oder vielmehr Pelotonfeuer mit diesen Geschützen, darauf ein Kleingewehrfeuer, welches einen Effekt gab, wie eine Mühle. Der Sturm auf die Festung begann von

*) Wohl ein Irrtum Volkmanns. In den mir zugänglichen Werken Nestroys ist die Stelle nicht nachzuweisen. Büchmann-Robert-tornows „Geflügelte Worte“ (20. Aufl.) geben als Quelle derselben H. A. von Thümmel an. Sie lautet da etwas anders, aber nicht klüger:

Des Lebens Unverstand mit Wehmut zu geniessen
Ist Tugend und Begriff.

allen Seiten, so dass von dieser aus auch das Kleingewehrfeuer von allen Seiten erfolgte. Endlich gelangten die ersten Ungarn vom Schlossgarten aus in die Festung und steckten beim Graf Sandorschen Palais die Nationalfarbe aus. Gleich darauf wurde die Festung auch am Stuhlweissenburger, Wiener Thor und andern Punkten mittels Leitern erstiegen und die ungarische Fahne auch dort ausgesteckt. Als wir in Pest die erste Fahne auf der Festung ausstecken sahen, begann in Pest ein Jubel, wie ich ihn noch nicht erlebt habe: Die Menschen geberdeten sich wie närrisch, hüpfen und jauchzten, das Herz war ihnen in den Beinen, Armen, auf der Zunge, Alles strömt nach der Donau, um Alles näher zu sehen. Das Gewehrfeuer dauerte aber noch den ganzen Vormittag fort, da sich einzelne österreichische Soldaten in ihren Verstecken noch zu vertheidigen suchten. Den andern Tag ging ich nach Ofen und besichtigte die Festung 4 Stunden lang. Der Anblick war grässlich, Leichname lagen noch in den Gassen, die Verwüstungen an Gebäuden, Mauern etc. ungeheuer. Am Stuhlweissenburger Thor, das wie die übrigen Thore stark verbarrikadirt war, sah man die grösste Bresche, vielleicht 15 Klafter in der Breite, über das Gerölle lehnten noch Sturmleitern, wie an andern Punkten, auf denen ich hinaufstieg. Die Burg brannte noch mehrere Tage. Hinter den Mauern war auch noch ein Graben gezogen und Bollwerke von Sand- und Getreidesäcken gebaut. Der tapfere Vertheidiger der Festung, General Hentzi, lag schwer verwundet darnieder, oder vielmehr war er schon in der Früh an seinen Wunden gestorben; neben ihm auf einem Beete lag der Oberst, der, als die Übergabe der Festung nicht mehr zu hindern war, mit der Kettenbrücke sich in die Luft sprengen wollte, wovon ihm wegen ungünstigen Windes nur das Letztere gelang; doch sieht man heutigen Tags

noch an den Ketten einen schwarzen Streifen von dem damals entzündeten Pulver. Ich hätte viel zu erzählen, wollte ich die Verwüstungen, die ich in der Festung und Stadt Ofen sah, alle wiedererzählen. In der Festung besuchte ich noch eine pensionirte Officirsfamilie, die sich von den letzten 5 schreckensvollen Tagen, die sie im Keller zugebracht hatten, noch nicht erholen konnten und weinten über einen gebliebenen Sohn; doch verschlang der Jubel der Mehrheit den Jammer Einzelner über vernichtetes Eigenthum und gemordete Menschenleben. Um 9 Uhr Abends suchte ich wieder nach Pest zu gelangen, doch wegen der Masse von Pestern, die nach Pest auf den wenigen Kähnen gelangen wollten, musste ich in Ofen bis früh um 4 Uhr warten, zu welcher Zeit ich in meiner Wohnung ermüdet anlangte. Nach Einnahme der Festung begann man die Festungsmauern zu schleifen, zu welcher Arbeit man täglich 4000 Menschen verwendete. Den 10. Juni, glaube ich, war es, als Kossuth in Pest seinen Einzug hielt. Militär und Nationalgarde bildeten vom Bahnhofe aus Spalier, Kanonendonner verkündeten seine Ankunft. Er fuhr nebst seiner Frau und noch einer Dame in einem Wagen Graf Karoli's, auf dem Bocke zeichnete sich der Kutscher in seiner ungarischen Kleidung, weisses Hemd mit mächtig weiten und langen Ärmeln, weissen Gatyen, ungarischen Hut, reich bebändert, aus. Im Gefolge waren Generäle, Minister u. a. Honoratioren. Der Zug bewegte sich, nach geschehenen Empfangsfeierlichkeiten von den Behörden in seine frühere Wohnung, Abends war die Stadt beleuchtet. — Die ungarische Armee hatte sich nach der Einnahme Ofens ein Paar [Tage] Ruhe gegönnt, dann folgte sie der österreichischen gegen Raab und schlug sich mit ihr fortwährend, wie Sie wissen werden. Jetzt aber ist es Zeit, von meiner militärischen Wirksamkeit zu reden, denn mit der Besetzung

Pest-Ofens musste ich natürlich auch wieder Nationalgarden-Dienste versehen. Ich werde in Kurzem die Hauptmomente meiner diessfalsigen Thätigkeit und Inanspruchnahme hier anzudeuten die Ehre haben. Muse, stehe mir bei, dass ich mich dieser Aufgabe in würdiger, der Grösse der geschichtlich ewig merkwürdigen Thaten entsprechender Weise entledige. Vorerst lassen Sie mich aber zu meiner Stärkung und Vorbereitung ein Seidel Wein trinken. Amen! (Der Autor geht ins Wirthshaus.) — — — — —

Werfen wir einen Blick auf das 18. und 19. Jahrhundert, so finden wir in des [ersteren] Mitte einen Mann sich erheben, der Europa durch seine Kriegsthaten in Erstaunen setzte, Sie vermuthen mit Recht, dass ich Friedrich den Grossen meine; wir finden in demselben Jahrhundert einen Suwarow, der durch kühne und schnelle Operationen grosse Erfolge errang; Napoleon, begabt mit ausserordentlichem militärischen Genie und herangebildet durch die Geschichte eines Julius Cäsar, Friedrich des Grossen u. A., machte Europa erzittern; Dufour besiegte in der Schweiz durch Märsche seine Gegner; Radetzky wusste durch die tapfere und pünktliche Ausführung vortrefflicher Schlachtpläne die Italiener zu werfen. Alles diess ist bekannt genug durch Schriften und Zeitungen. Wenig oder nicht bekannt ist, verdient es aber vorzugsweise zu werden, was ein Volkmann im Jahre 1849 in einer unwichtiger scheinenden Sphäre vermochte. Hören Sie also: Es war an einem schönen Junitage (den Tag werden die Geschichtsforscher schon noch aus den Archiven und Chroniken erfahren), als mir vom Nationalgarden-Commando plötzlich der Befehl zu ergeht, ich soll mit 3(00) Mann den Bahnhof*) besetzen. Ich ziehe schnell eine

*) Es handelt sich um den alten „österreichischen Staatsbahnhof“, den heutigen (weiter an die Peripherie Budapests ver-

Blouse an, setze den Czakó auf, nehme den Mantel untern Arm und eile auf den Ort meiner Bestimmung, nachdem ich mir unterwegs noch die nöthige Munition von Cigarren angekauft habe. Als ich mit meinen Truppen dort anlange, sagen mir die Bahnbeamten: Aber, meine Herren, was wollen Sie denn? Wir haben schon 3mal zum Nationalgarden-Commando geschickt, dass es den Posten einziehen soll, er ist ganz überflüssig. Ich herrsche die Beamten, als mein militärisches Ehrgefühl so geschädigt wurde, an: Das verstehen Sie nicht, auf hohen Befehl sind wir hier; denn ich wusste recht wohl, wenn ich mit meinen Truppen zurückmarschirte, würden wir auf einen andern Posten detaschirt oder auf eine Patrouille echellonirt, weshalb ich, da ich meine Leute nicht anders zu placiren wusste, dieselben ins Eisenbahn-Caffeehaus commandirte und in einen daneben befindlichen Garten ging, um Kegel zu schieben, aber den Befehl zurückliess, man solle mir gleich rapportiren, wenn etwas Wichtiges vorkäme. Dabei war ich in tiefen Gedanken versunken, was zu thun wäre, wenn der Feind kommt, ob ich für Freiheit, Civilisation, Staat und Eisenbahn den letzten Tropfen Blut opfern oder — davonlaufen soll, eine Vorsicht, die sich bei unzuverlässigen Truppen rechtfertigt. Zum Glücke war an diesem Tage der Feind anderweitig beschäftigt, weshalb ich ruhig Kegel schieben konnte. Wer schildert aber mein Erstaunen, als ich Abends zurückkomme und keinen einzigen meiner Krieger finde. Knirschend vor Wuth über solche Insubordina-

legten) kgl. ungarischen Westbahnhof, von dem bereits seit dem 15. Juli 1846 der Eisenbahnbetrieb bis Waitzen, seit dem 1. Sept. 1847 bis Szolnok eröffnet worden war. Laut A. von Fenyvessy: „Az első magyar vasút története“ (Geschichte der ersten ungarischen Eisenbahn), Budapest, 1883, S. 127. — Die Übersetzung und Mitteilung der betreffenden Stelle verdanke ich Herrn Professor Dr. Al. Nyári, Budapest.

tion, gehe ich nach Hause, um zu schlafen. Des andern Morgens in aller Früh um 8 Uhr wecken mich Leute meiner Abteilung aus dem Schlafe; ich springe auf und will sie eben wegen ihrer Pflichtvergessenheit alle decimiren u. s. w., da sagen sie mir aber, dass der Posten gestern Abend um 8 Uhr vom N. G.-Commando gänzlich eingezogen worden sei; mir fiel ein Stein vom Herzen, denn wie leicht hätte ich wegen der Schuld meiner Truppen bei dieser Gelegenheit degradirt werden können, eine Schmach, die ich nicht überlebt hätte! Wie mich hier meine Klugheit rettete, so werden Sie in einem andern Falle meine Energie anzuerkennen nicht unterlassen können. Es war am 9. oder 10. Juli, als ich mit dem Commando über ein kleines Corps von 6(00) Mann zu dem Museum betraut wurde. Ich ordne dort alles in Hinsicht der Vorposten und Nachtposten etc. an, und lege mich dann, ermüdet von dieser Anstrengung, zur Ruhe auf ein Canapee. Als ich nach einiger Zeit erwache, finde ich keinen einzigen Mann meiner Brigade; ich denke der Schlag trifft mich; nachdem ich ³/₄ Stunden lang ganz allein das Museum bewacht habe, kommt einer meiner Leute mit einem Andert-halb-Rausch; wenig fehlt (nichts als der Dolch), so hätte ich ihn erdolcht. Nach einigen gründlichen militärischen Flüchen jage ich ihn fort, damit er die andern Truppen beibringt, aber weder er, noch die andern lassen sich blicken, bis endlich nach ³/₄ Stunden einer nach dem andern ganz schief geladen ankommt. Meine Wuth kannte keine Grenzen, da ich auch schon gern ins Beissel*) gegangen wäre. Ich wurde jetzt erhaben grob und sagte u. A.: Ihr Hunde verdientet, dass ich Euch stante pede alle aufhängen liesse; wenn ich Euch anzeige, geht es Euch schlecht, Kanalljen! (Es war damals wirklich strenger Dienst,

*) Beissel (in Wien noch heute: Beisl) = kleines Bierhaus.
Volkmann.

Nachlässigkeit wurde von dem Ministerium kriegsrechtlich behandelt.) Jetzt legten sie sich aufs Schmeicheln, sagten: Herr Corporal! Verzeihen Sie nur diessmal! Herr Corporal können ungenirt ins Beissel gehen, wir werden alles pünktlich besorgen, Herr Corporal können sich darauf verlassen etc. Nun, wir haben einmal Alle unsre Schwächen; wer, der je etwas Grosses ausgeführt hätte, wäre ohne alle Eitelkeit! So wurde ich denn durch ihre Schmeichelworte etwas bestochen, und der Gedanke, dass ich lauter Familienväter vor mir habe, stimmte mich weich und zur Milde geneigt, denn unser Einer ist kein „verthierter Söldling“, sondern es schlägt Einem noch ein menschliches Herz unter der Blouse. Ich verzieh für diessmal, ordnete noch Mehreres und ging dann in Gottes Namen ins Beissel. Als ich zurückkam, fehlte wirklich kein Mann, sie schiefen so schön Alle ihren Rausch aus, dass ich, von diesem Diensteifer innigst gerührt, mich ebenfalls zur Ruhe begab. Den Morgen darauf hatte ich aber viel zu thun, da ich 300 Mann freiwilligen Pester Landsturm mit Wasser zu versehen hatte, die gegen Mittag nach Szolnok marschirten. Bei diesem Geschäfte entwickelte ich ebenso viel militärischen Scharfblick, als militärische Gewandtheit; mein Rapport war meisterhaft geschrieben, was allgemein anerkannt wurde.

Vergessen habe ich zu erwähnen, dass ich nach meiner ersten Affaire bei der Eisenbahn in eine Krankheit verfiel (vermuthlich in Folge gehabter Anstrengungen), die mich 1 Woche lang ans Bett fesselte, indem ich ein solches Gliederreissen bekam, dass ich weder stehen, noch gehen, noch sitzen konnte. —

Das sind nur ein Paar Momente meiner glänzenden militärischen Laufbahn, die indess schon am 11. oder 12. ihr Ende erreichte, an welchem Tage die Oest-

reicher unter General Romberg Ofen besetzten. Jetzt war es für diejenigen schlecht, welche viele ungarische Banknoten hatten, worunter ich zum Glück nicht gehörte, denn diese mussten dieses Papiergeld abgeben, ohne etwas dafür zu bekommen, später gab man wenigstens eine Quittung dafür. Von Privatleuten sind wohl auch wenig abgegeben worden, die öffentlichen Cassen mussten aber bedeutende Summen abliefern. Nach einigen Tagen traf auch der Oberkommandant Haynau ein, der im Karoli'schen Palais abstieg und sehr energisch auftrat; am meisten mussten's die Juden fühlen, die zur Lieferung von 2 Millionen Gulden C. M. *) verurtheilt wurden, wobei auf manche Familie 800, 1000 und noch mehr Gulden C. M. gekommen sein mögen. Jetzt begannen von oben Truppendurchmärsche von ungeheuer viel Oestreichern und Russen, die zum Theil hier ein kurzes Quartier nahmen, wobei sich die gemeinen Russen durch einen auffallend starken Appetit hervorthaten, indem sie nach einer sehr starken Mahlzeit noch über die Behältnisse herfielen, die für die Schweine bestimmt waren. Doch war die Mannszucht ausgezeichnet, die russischen Offiziere erwiesen sich als Leute von Bildung und Humanität. Ueber die nachfolgenden Kriegsergebnisse werden Sie in den Zeitungen gelesen haben, wir aber wurden hier täglich durch sich widersprechende Gerüchte geängstigt, da nur selten ein Armeebulletin erschien. Durch Görgey's Waffenstreckung ist eine Katastrophe für die ungarische Revolution eingetreten; die Ungarn sagen, Görgey habe bei dieser Gelegenheit den Verräther gespielt, während die österreichischen Bülletins jenen Akt als eine Folge der österreichisch-russischen Operationen darstellen. Die Festung Komorn bekam von Görgey den Befehl,

*) C. M. = Conventions-Münze.

sich zu ergeben, Klapka schickte aber 2 seiner Offiziere in die untere Gegend, um erst über den Stand der ungarischen Sache Gewissheit zu erlangen; bis diese zurückgekehrt sind, heisst es, sei bei Komorn ein Waffenstillstand eingetreten. Was nun folgen wird, wissen wir nicht, doch wünscht ein Jeder den Frieden über dieses unglückliche Land. Möchten die Ungarn nicht länger einen vergeblichen Widerstand leisten, der das Land nur noch unglücklicher machen könnte! Die Feldfrüchte hier im Lande sind heuer alle vortrefflich gerathen, auch für den Wein hofft man, obwohl nicht in der Quantität; schon seit 14 Tagen verkauft man Trauben. Dennoch haben wir hier immer noch Theuerung, eine Folge der gesperrten Wege. Möge das Land nun wieder unter einer milden Regierung kräftig aufblühen! — Bemerken muss ich noch, dass Haynau, als er sich von hier zur untern Armee begab, befahl, dass im ungarischen Theater wöchentlich 2 mal deutsch gespielt werden muss. Da hätten Sie die Gesichter der Ungarn sehen sollen über das bisher Unerhörte, unglaublich Scheinende! Die deutsche Gesellschaft giebt auch jetzt in der That wöchentlich zweimal Vorstellungen, mit grossem Beifalle der Deutschen und des Militärs. Zum Spätherbst wird aber im Redoutensaale ein deutsches Interimstheater hergestellt sein. — Verhaftungen sollen hier wieder sehr viele vorgenommen worden sein, wie das nicht anders sein kann, dafür sind diejenigen, welche sich vor den Ungarn geflüchtet hatten, wieder zurück gekommen. — Pest ist jetzt sehr öde und ruhig, noch ruhiger lebe ich auf meinem Sanssouci, wo ich viel Musse zu eigenem Arbeiten habe. Ich musicire und lese deshalb ziemlich fleissig. Meine Lektüre besteht hier in Goethe's Werken, und reiner Zufall ist es, dass ich gerade heute, den 28. August, am 100jährigen Geburtstage Goethe's, den 2. Theil seines

Faust lese. Sie sehen, dass ich diesen deutschen Tag würdig begehe. Sollten Sie seinen Benvenuto Cellini noch nicht gelesen haben, so versäumen Sie das doch nicht; ein bewegteres Künstlerleben hat es noch nicht gegeben. —

Vor Kurzem sah ich Haydn's Il ritorno di Tobia, eines seiner früheren Werke, durch. Diese Partitur enthält indessen so viel Altmodisches und Triviales, dass es wenig Ausbeute liefert; es enthält ausser einer Overtüre, Anfangschor, zwei fugirten Schlusschören, einem Duett und einem Quartett eine Masse Arien, in welchen die langweiligsten Rouladen die edleren Triebe oder Fünkchen ersticken. Eine der bessern Nummern ist eine Arie, deren Mittelmotiv dasselbe ist, welches in dem Chor: „Des Staubes eitle Sorgen“ vorkommt. Uebrigens ist dieses Oratorium, so viel mir bekannt, das einzige Werk Haydn's, in welchem englische Hörner vorkommen. — Sagen Sie, sind Sie in Dessau Nationalgardist? Ich bin froh, dass ich diese Bürde wieder los bin. Wie manche Stunde habe ich mich in dem Dienste gelangweilt, die ich besser anwenden konnte. — Nachdem ich diesen Brief noch einmal durchgelesen habe, finde ich, dass er doch nicht ganz à la Tacitus, Gibbon, Joh. v. Müller stilisirt ist, was doch meine Absicht war; indessen Ihre blühende Fantasie wird das Nöthige ergänzen. — Schreiben Sie mir bald wieder einmal, namentlich wird es mich interessiren, wenn Sie mir über musikalische Neuigkeiten in Deutschland berichten. Ich weiss nur nicht, wie lange ich hier wohnen werde, haben Sie daher die Güte, den Brief so zu adressiren: Abzugeben beim H. Ober-Physikus in der Theresienstadt Dr. Hunyady. — Indem ich Sie noch um Geduld wegen meines vielen Geschreibsels bitte, empfehle ich mich Ihrem Andenken.

Ihr Freund

Pest, den 28. August 1849.

Rob. Volkmann.

2.

An seinen Neffen Oscar Volkmann,
Apothekerlehrling in Oschatz (Sachsen), später
Apotheker in Bischofswerda.

Im Besitz des Herausgebers.

Wien, den 9. März 1857.

Lieber Oscar!

Es hat mich recht gefreut, dass Du mir wieder einmal einen Brief geschrieben hast; denn, obwohl mir Dein Vater jedesmal mitgetheilt hat, wenn er an mich schrieb, dass Du gesund bist und Dich brav aufführst, so höre ich es doch lieber von Dir selbst, dass Du wohlauf und zufrieden bist und Dich zuweilen meiner erinnerst. Mir geht es, Gott Lob! auch recht gut, denn da ich mich an Leib und Seele gesund fühle, kann ich auch arbeiten, und das ist am Ende immer die Hauptsache, das edelste Vergnügen; jeder anderen Zeitanwendung wird man eher überdrüssig, als der Arbeit, die auch in jeder Beziehung stets die lohnendste bleibt. Freilich ist der Begriff Arbeit ein sehr relativer: der Eine nennt bloß das Arbeit, wenn er seine körperlichen Kräfte zu irgend einem Zwecke anwendet; der Andere wieder, wenn er den Geist nützlich beschäftigt; ein Dritter, wenn er Körper- und Geisteskräfte zugleich für seine Berufsgeschäfte in Thätigkeit setzt; ich arbeite sogar, ausser mit der Feder in der Hand, mit dem Ohr: wenn ich z. B. in die Oper oder ins Concert gehe, weil ich dort auf so Vieles zu Bereicherung meiner Erfahrung aufzumerken habe; und Du wirst oft mit der Nase und Zunge arbeiten müssen, um zu prüfen, ob die Mischung geeignet ist, die armen Todes-Candidaten noch etwas länger,

als die lachenden Erben es wünschen, auf den Füßen zu erhalten. Ich will Dich hiermit auch ernstlich zur Arbeit vermahnt haben, namentlich Dir das Studium der Chemie ans Herz legen; noch besser wäre es freilich, wenn Du Dich mit etwas befasstest, was den Herren Apothekern ganz abhanden gekommen zu sein scheint, und das ist: die Schwarzkunst. Da will ich Dir einen guten Rath geben: Komme einmal zu mir, damit ich Dich mit nach Ungarn nehmen kann; dort kenne ich eine alte Zigeunerin, die hexen kann, und die soll Dich in die Hexenkünste einweihen, was aber nicht eher geschehen kann, bis Du Dich dem Teufel verschrieben hast; davon darfst Du aber Deinem Vater nichts sagen, denn die Herren Pastoren haben das nicht gern. Bist Du nun ein Hexenmeister geworden, und gelingt es Dir, nur eines der hier folgenden Uebel durch ein geheimes Mittel zu curiren, so bist Du ein gemachter Mann, ohne dass Du nöthig hast, auf der Börse zu speculiren. 1. Die Hässlichkeit. Gelingt es Dir, hässliche Gesichter nur auf 2 Stunden per Tag in schöne umzuwandeln, so wirst Du schon steinreich. 2. Die Dummheit. Der Nürnberger Trichter hat sich nicht bewährt, erfinde was Besseres dafür. 3. Die Hämorrhoiden. Nicht deshalb, weil ich und Dein Vater zuweilen daran leiden, sondern wegen der damit behafteten reichen Juden und Grafen, bei denen sich ein heilkräftiges Pülverchen besser rentirt, als bei einem armen Landgeistlichen und einem Notenschreiber. 4. Die Kahlköpfigkeit; denn da nur Wenige die Weisheit eines Sokrates erreichen können, so wollen die Andern wenigstens die Haare vor diesem alten Kahlkopfe voraus haben. 5. Die Dickleibigkeit, da der Essig der Gesundheit schadet. 6. Die Magerkeit, gegen die oft auch Hopfen und Malz verloren ist, d. h. selbst Biertrinker bleiben oft mager. 7. Der Hunger: für arme

Teufel; die werden Dich dafür segnen und Dir das Holz umsonst spalten. 8. Ein schlechtes Gewissen; denn wenn alle hochgeborenen und niedriggeborenen Spitzbuben keinen innern Ankläger mehr zu fürchten haben, da werden sie oft gern ihre Beute mit Dir theilen; doch musst Du darüber bei einem Kaffeetratsch nichts erzählen, sonst erfährt's der Richter, was der Gesundheit schädlich ist. — Wenn Du also eines dieser Uebel, und wie viele ebenso grosse könnte ich noch aufzählen, wirst zu heben wissen, hast Du jedenfalls viel mehr Profit davon, als wenn Du mir zu einer Frau verhilfst, was Deine Absicht, Du armer Narr, zu sein scheint, wie ich aus Deinem Briefe ersehe. Nochmals am Schlusse meines Schreibens rufe ich Dir zu: Sei fleissig und brav, mein Sohn, und hüte Dich vor schlechter Gesellschaft, namentlich vor Homöopathen, Wasserdoctoren und allen Personen, die Mitglieder eines Mässigkeitsvereins sind, denn alle diese Menschen vergönnen keinem Apotheker etwas; setze Dich dagegen auf guten Fuss mit allen Speise- und Weinwirthen, Obst- und Gemüseverkäufern, die Manches für den Apotheker thun können; und komme ich wieder einmal nach Sachsen, so werde ich mich extra beim Lochmann-Vetter, den ich schön grüssen lasse, Dir zu Liebe überessen, um dann Deine Kunst zu prüfen. Und obwohl Du, da Du einmal die Dir gewidmeten Klavierstücke*) ins alte Eisen geworfen hast, wie Du selbst bekennst, ein ungerathener Gönner des Componisten Robert Volkmann bist, wünscht Dir doch alles Gute Dein Dich liebender

Onkel

Robert Volkmann.

*) Das ihm und seinem Bruder Paul gewidmete „Musikalische Bilderbuch“ op. 11.

3.

An Johannes Batka,
Stadthauptmann-Stellvertreter in Pressburg,
jetzt Stadtarchivar ebenda.

Werthester Freund!

Vor Allem herzlichen Dank für Ihren Neujahrwunsch! Es wird nicht zu spät sein, wenn auch ich nachträglich etwas wünsche, und das ist zu wiederholtem Male: Erlangung der verlorenen Gesundheit, womit Sie sich vorläufig begnügen können. Leider erfuhr ich von dem nach Kaschau hier durchreisenden Herrn Murmann, dass Sie noch die meiste Zeit ans Krankenbett gebannt sind; mit Genugthuung hörte ich dagegen, dass Sie jetzt Ihrem verstimzten Leibe mit der Kaltwasserkur zu Leibe gehen, die Ihnen bei gründlicher Anwendung wahrscheinlich von grossem Nutzen sein wird. Ich hatte schon der angenehmen Vorstellung Raum gegeben, dass Sie in Wien die 9^{te} genossen hätten — da heisst's also, die nächste Aufführung von Nr. 9 durch braves Schwitzen verdienen, also Geduld haben, wie's dem Weisen geziemt!

Meine Noten haben Sie wohl schon vor Weihnachten erhalten? Den Brief vielleicht noch früher als die Noten? Ist Ihnen bei Durchsicht der Noten darin etwas Besonderes aufgefallen? Haben Sie dieselben bereits an Ambros befördert? Sie haben mir die Adresse des Letzteren noch nicht mitgetheilt, und ich möchte bald eine neue Sendung an ihn machen. Wissen Sie mir etwas Neues über die betreffende Angelegenheit zu sagen?*)

*) Die „betreffende Angelegenheit“ ist der von Ambros über Volkmanns Werke vorbereitete Aufsatz; vergl. S. 9.

Sie haben mich bereits in mehreren Briefen um Mittheilung meiner Ansichten über verschiedene musikalische Objekte ersucht; bisher habe ich mich indess in dieser Hinsicht stumm verhalten und zwar: 1. weil ich manche der fraglichen Dinge nicht gründlich genug kenne, um ein bestimmtes Urtheil darüber auszulassen, 2. weil das Kritisiren nicht meine Profession ist, mir daher Mühe macht und unverhältnissmässig viel Zeit wegnimmt. Da nun gegenwärtiger Brief der versprochene lange Brief ist, und ich Sie auf Ihrem Krankenlager etwas zu unterhalten beabsichtige, so will ich, da Sie just meine Meinungen erfahren wollen, einige kritische Weisheit loslassen; doch tragen Sie die alleinige Verantwortung, wenn mein Geplauder Ihnen fad erscheint.

Es freut mich, dass Ihnen Jahn's Mozart-Biographie so viel Genuss verschafft hat, denn dieses Buch behauptet gewiss einen hohen Werth in der Musik-Literatur. Ich werde hier zur Vertreibung Ihrer Langenweile einige Kreuz- und Querbemerkungen anknüpfen. Ich habe an mir die traurige Wahrnehmung gemacht, dass man durch vieles Lesen über Musik dumm wird. Wie viele gescheidte Leute z. B., welche über Musik geschrieben haben, widersprechen in ihren Behauptungen einander, ja oft sich selbst. Nehmen wir nur in Bezug auf Mozart. Da nennt z. E. der geistreiche Nägeli in seinen im Jahre 1824 gehaltenen Vorlesungen Mozart als Instrumental-Componisten den allerstilllosesten. Berlioz sagt gelegentlich der Besprechung der Overtüre zur „Entführung“: Mozarts Vater hätte gut gethan, diese Overtüre zu verbrennen, und zum Sohne zu sagen: „Mein Junge, du hast eine recht lächerliche Overtüre gemacht etc.“ Jahn findet dieselbe Overtüre eigenthümlich phantastisch, in eine märchenhafte Stimmung versetzend etc. Ulibischeff sagt über Mozart als Componisten, dass Nichts seinen

Werken gleiche. Sie scheinen zu vermuthen, dass Jahn über Beethoven ein gleich vortreffliches Buch wie über Mozart hätte schreiben können. Vielleicht, doch zweifle ich daran, wenigstens glaube ich, hätte er Beethoven unter Mozart rangirt, womit ich mich nicht einverstanden erklären kann. Jahn ist sichtlich bemüht, sein Urtheil über den Componisten Mozart objectiv zu halten, dennoch begegnet es ihm, meine ich, recht oft, dass dasselbe recht subjektiv ausfällt; nun, Niemand kann aus der eigenen Haut fahren. Jahn versenkt sich mit Liebe in Mozarts Werke, und da findet das Auge der Liebe oft Reize, wo Andere dergleichen nicht wahrnehmen. Es mag Jahn bei der jahrelangen Beschäftigung mit Mozart begegnet sein, dass er sich unversehens in denselben sterblich verliebt hat. In Mozarts Art, musikalisch zu empfinden und künstlerisch zu gestalten, erkannte Jahn vermöge seiner Individualität und Kunstanschauung sein Kunst-Ideal. Beethoven hingegen war eine ganz andere Künstler-Individualität, sein kräftigeres Naturell bethätigte sich in kräftigerem Ausdruck und bedurfte weiterer Formen. Kann aber diese gewaltigere Erscheinung nicht eine ebenso bedeutende Kunstgrösse sein als der zarter organisirte Mozart? Jahn scheint anderer Meinung zu sein, wenigstens folgere ich das aus manchen Stellen seines Buches, u. A. in der Einleitung, wo er (pag. 1) Mozart einen Meister nennt, „der den Gährungsprozess der Leidenschaft nicht im Kunstwerk vollzieht etc.“ Das scheint mir ein Hieb auf Beethoven zu sein. Mit Zugrundelegung dieses Satzes wollen auch heutzutage Manche Goethe als Dramatiker über Shakespeare stellen. Nach meinem Laienverstande weiss ich aber mit dem angeführten Satze in Bezug auf Musik nichts anzufangen, vielleicht missverstehe ich den Ausdruck Gährungsprozess. In jedem grösseren Tonwerke, z. B. in einem Symphoniesatze giebt Kampf, es

drängt und gährt, sowohl bei Mozart als bei Beethoven, bei Letzterem heftiger, aber auch Mozart erhitzt sich nicht selten ganz anständig, z. B. in der G-moll-Symphonie. Mangel an Formvollendung kann mit dem beregten Ausdrucke nicht gemeint sein, denn Beethoven war in der Form ebenso Meister als Mozart. Vielleicht meint daher Jahn nur, dass es bei Beethoven geräuschvoller gährt als bei Mozart, was aber daher kommt, dass ersterer ein Riese war, letzterer dagegen mehr, wie man zu sagen pflegt, von proportionirter Gestalt. In die proportionirte Gestalt verliebte sich Jahn, den Riesen hat er vielleicht nur bewundert; ich weiss das nun freilich nicht gewiss, vermüthe es blos; da man nun in der Regel die Geliebte schöner findet als eine andere Schöne, wenn sie auch noch so viele Reize hat, so kommt mir vor (ich behaupte es nicht etwa), dass Jahn Beethoven unter Mozart rangirt haben würde, was vielleicht, vom höchsten Gesichtspunkte aus betrachtet, das Richtige ist, aber zu dieser Höhe der Anschauung vermöchte ich Jahn nicht zu folgen. Ich habe das Unglück, sowohl in Mozart als in Beethoven verliebt zu sein, so dass manchmal Eifersuchtsscenen vorkommen. Halt! jetzt habe ich mich versprochen: wenn man verliebt ist, ist man blind, und das wollte ich nicht sagen, mir erscheinen manche Dinge sowohl bei Mozart als bei Beethoven als Mängel, doch sind dieselben zu unbedeutend im Verhältniss zu dem See von Schönheit, welchen diese beiden Geister über die Menschheit ergossen haben. Schreiben Sie mir doch, wie Sie den angezogenen Jahn'schen Satz verstehen, Sie sind ja ein Philosoph, ein Schoppenhauer. Bei Besprechung einer Mozart'schen Serenade bedient sich Jahn des Aristotelischen Ausdrucks „künstlerische Katharsis“; ist damit nicht etwas Aehnliches gemeint wie Gährungsprozess? Oder setzt sie diesen voraus? -- Wenn

Jahn, wie ich vermeine, in Mozart verliebt war, so ist er doch ein sehr nüchterner Liebhaber gegenüber Ulibischeff; dieser übrigens geistreiche Mann hatte aber wohl einen nur kleinen Gesichtskreis und er macht mir mehr den Eindruck eines gebildeten Dilettanten als eines gründlichen Künstlers. Wenn Sie nun annehmen möchten, dass ich Jahns biographisches Werk gering schätze, so sind Sie im Irrthum, im Gegentheile bin ich ein grosser Bewunderer davon, schon aus der einen Ursache, weil ich glaube, ein möglichst gerechtes Urtheil über Mozart als Componisten ist gegenwärtig (ich meine in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts) viel schwerer zu fällen als z. B. über Beethoven, in dessen musikalischer Atmosphäre wir noch athmen, während Mozart die heutzutage schwerer verständliche Gefühlsrichtung und Tonsprache der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts repräsentirt. Wenn Jahn Mozart auch hie und da schöner gemacht haben sollte, als er wirklich ist, so dürfte sich Jahn doch im Ganzen wenig von der Wahrheit entfernt haben, und wir sind ihm zu Dank verpflichtet für eine der grössten Thaten in der Musikliteratur.

Beethovens Biographie von Marx, welche ich Ihnen sandte, werden Sie wohl schon durchgelesen haben? Das Buch ist mit grossem Enthusiasmus für Beethoven geschrieben, in dieser Beziehung vielleicht hie und da übertrieben. In der Analyse der Compositionen mag manches Subjective mit unterlaufen, namentlich was die poetischen Auslegungen betrifft, aber alles das ist sehr anregend geschrieben und meist geeignet, zum Verständniss von Beethovens Werken beizutragen. Sie wollen etwas über die 9. Symphonie Beethovens von mir hören, namentlich „was ich mir dabei denke“. Da muss ich Ihnen gestehen, dass ich mich dazu gegenwärtig nicht befähigt fühle, ich müsste erst, was ich beim Anhören

und dem Studium der Partitur dunkel geahnt und gefühlt habe, in Begriffe und Worte übersetzen, was sehr umständlich und (für mich) beschwerlich wäre. Aber von Allem, was ich über diese erhabene Composition las, hat mir der Aufsatz von Marx (in der Biographie) am meisten zugesagt. Marx giebt das Nöthigste über den Bau des Werkes, unterstellt dem Ganzen eine wahrheitsmögliche Grundidee, geht mit Liebe und Verständniss in die Details ein, so dass ich fast durchgängig seiner Darstellung beistimmen muss. Die von Ihnen angeführte Bemerkung Jahns über diese Symphonie ist fast wörtlich bei Ulibischeff zu finden, und vermag dieselbe nicht, mich zu bekehren. Beide Schriftsteller finden namentlich in der Freudenhymne nicht die wahre Freude musikalisch ausgedrückt. Was verlangen diese Herren? Etwa die naive ländliche Fröhlichkeit, in deren musikalischer Wiedergabe ihr Abgott Mozart allerdings ein grosser Meister war? Oder einen gemüthlichen Dreher? Ich glaube, Beethoven wusste sehr wohl, wie ein Freudenhymnus als Abschluss dieses Werkes beschaffen sein müsse. Die Melodie der ersten Strophe (das Thema) ist kein lustiges Lied, sondern ein Lied im höhern Chor, ein kurzer Hymnus in edel-volksthümlicher Weise, welcher vielleicht noch einmal als Volkslied populär wird. Ich finde darin die Freude sehr schön und erhebend, an dieser Stelle aber einzig richtig ausgedrückt. Ich will bei dieser Gelegenheit nicht unterlassen, Ihnen, dem Dilettanten (pardon!) einen guten Rath zu ertheilen.

Wenn ich in jungen Jahren zum ersten Male ein mir bis dahin unbekanntes Beethovensches Werk hörte, stellte sich bei umfangreichen Sätzen, namentlich den oft sehr langen Adagios, zuletzt Ermüdung ein, weil ich das Stück als Ganzes nicht zu fassen vermochte; nachdem ich aber den Bau des Tonstückes untersucht hatte, wurde mirs klar, und es

fesselte dann beim Anhören mein Interesse fortwährend. Ich bin überzeugt, die ästhetisirende Beschreibung eines Musikstückes nützt dem schlichten Hörer verhältnissmässig wenig, denn wer das in dem betreffenden Musikstück ausgedrückte innige Gefühl, das Phantastische etc. nicht unmittelbar empfinden kann, dem ist überhaupt nicht zu helfen, und ist das Stück von grosser Ausdehnung, so langweilt er sich, wenn er nicht wenigstens die Haupt-Contouren erkennt; je klarer er aber die Anordnung des Ganzen erfasst, Haupt- und Nebengruppen unterscheidet, Beziehungen, Steigerungen etc. erkennt, um so mehr wird er wenigstens mit dem Verstande das Stück begreifen, und hat er für Musik ein empfängliches Gefühl, so wird sein Interesse und sein Genuss an dem Tonstück, welches ihn früher vielleicht ziemlich gleichgiltig liess, wachsen. Daher rathe ich Ihnen: vergleichen Sie, so viel Sie können, Tonstücke mit deren Analysen, wie es viele giebt, z. B. von Marx (auch in seiner Compositionslehre), von Lobe u. A. Noch vortheilhafter ist es, wenn man sich überdiess in den verschiedenen Formen praktisch übt; hiermit will ich aber bei Leibe nicht gesagt haben, dass diese Uebungen durch den Druck vervielfältigt werden sollen, welcher Ansicht leider nur zu viele Dilettanten huldigen!

Sie berichten mir von einigen Musikwerken, welche auf Sie mit elementarer Gewalt gewirkt hätten. Wenn Sie unter diesem Ausdrucke materielle Gewalt, d. h. Massen-Effect verstehen, so glaube ich gern, dass der genannte Satz von Berlioz*) das Höchste geleistet hat. Ich will nun weder diese Piece noch andere Elementarstücke in ihrem Werthe verdächtigen, es giebt ja derlei Werke, welche eine

*) Laut Mitteilung des Herrn Archivar Batka handelte es sich um: „Marche au supplice“ aus der Sinfonie fantastique.

überwältigende Wirkung ausüben; da Sie aber, wie mir fast scheint, die elementare Wirkung als höchsten Vorzug eines Musikstücks ansehen, so bin ich au controleur der Ansicht, dass manches kleine, stille Andante mehr poetischen Werth hat, als viele Elementar- und Erdbebenstücke.

Jetzt ist die philosophische Vorlesung zu Ende — nun können Sie wieder aufathmen und ich auch, es ist kein Spass, so lange geistreich radebrechen zu müssen! Nun, ich wills nicht wieder thun! Und Sie werden mit dem Einen genug haben!

Was macht denn der arme, ein bischen erschossene Mayrberger?*) Ich hoffe, er ist schon wieder geheilt und befähigt, auf das Hasenschlachtfeld zu marschiren. Ich meine aber doch, ein Dom-Capellmeister sollte weniger mit Pistolen spielen als mit Kanonen in der Octave, Quinte, Terz etc. Was macht der Géza-Graf?**) Ich befürchte, wenn er so viel Chinin verzehrt, wird er schliesslich noch ein Chinese, und zwar ein gedärmgeschwächter. So eben will ich wieder auf seine Gesundheit trinken, und zwar den Wein, mit welchem er mich bechristkindelte.

Beiliegendes Billet bitte ich gelegentlich Herrn Gerebényi zukommen zu lassen.

Wenn ich von Ihnen bei Ihrem Zustande keinen langen Brief verlange, so erwarte ich doch recht bald einen kurzen. Indem ich Ihnen nochmals Gesundheit wünsche, grüsse ich Sie freundlich, so wie auch die Gattin, obige Herren und meine Pressburger Gönner.

Ofen, den 8. Jänner 1872.

[Irrtümlich statt 1873.]

Ihr

Robert Volkmann.

*) Carl Mayrberger, 1869 — 1881 Kapellmeister des Kirchenmusikvereins am Dome zu Pressburg. Mayrberger hatte damals einen Jagdunfall erlitten.

**) Gemeint ist Graf Géza Zichy. Derselbe litt zu jener Zeit am Fieber.

4.

An Professor Herrmann Scholtz in München,
jetzt Kgl. Kammervirtuos in Dresden.

Geehrter Herr!

Sie waren so freundlich, mir vor mehreren Wochen einige Ihrer Clavier-Compositionen zuzuschicken, wofür ich Ihnen jetzt meinen Dank sage, was gewiss schon eher geschehen wäre, wenn ich nicht auch zugleich Ihren bescheiden geäußerten Wunsch, meine Ansichten über die betreffenden Compositionen zu erfahren, hätte erfüllen wollen, wozu mir bisher die Zeit fehlte. „4 Augen sehen mehr als 2“, mögen Sie gedacht haben, als Sie ein Urtheil von mir erbat. Nun ist aber oftmals das andere Augenpaar kurzsichtig, was z. B. bei dem meinen leicht der Fall sein könnte, da ich im verflissenen Jahre eine schwere Augenkrankheit zu überstehen hatte. Entschuldigen Sie daher, wenn hie und da Ihre Noten sich in meinen Augen nicht richtig abgespiegelt haben sollten. So viel nehme ich aber selbst ohne Brille wahr, dass Ihre Noten aus einer geübten Feder geflossen sind und dass der geschätzte Herr Notenschreiber recht schöne Eigenschaften besitzt, als da sind: Erfindungskraft, Geschmack, natürlichen, ungesuchten Ausdruck etc.

Die einzelnen Hefte veranlassen mich noch zu folgenden speciellen Bemerkungen:

Wenn ich den Trauermarsch op. 28 überblicke, so flimmert's mir wegen der darin aufgethürmten Notenberge förmlich vor den Augen; das Stück scheint für 6 Hände berechnet zu sein, welche Eigenschaft ihm übrigens, vom ästhetischen Gesichtspunkte betrachtet, keinen Nachtheil zugefügt hat: Die breiten düstern Accorde verleihen ihm gleichsam ein weites, faltiges Trauergewand und erhöhen somit seine Wir-

kung, die indess bedeutender sein müsste, wenn die Verwandtschaft der Piece mit Chopin's Trauermarsch weniger zu Tage treten würde.

Eigenthümlicher finde ich op. 33. Obwohl dieses Werk „Fantasie“ benamset ist, leidet es doch nicht wie so viele unter diesem Titel erschienenen Musikstücke an Zerfahrenheit, sondern eine schöne symmetrische Form verbindet die interessanten Motive zu einem stimmungsvollen Ganzen. Ein paarmal ist zwar der Componist ein ganz klein wenig mit der Coriolan-Ouvertüre zusammengerannt, so etwas kann indess jedem wohlgezogenen Tonsetzer passiren, ingleichen auch, dass derlei ausgeborgte Motive mit abgedruckt werden, namentlich wenn der Tonsetzer die neugeborne Tonfrucht brühwarm dem Verleger übergiebt; ein misstrauischer Pedant meinte daher, die Autoren sollten ihre Nova vor deren Veröffentlichung längere Zeit in ihrem Pulte verschliessen und möglichst zu vergessen suchen: bei späterer Besichtigung kämen an denselben manchmal kleine Warzen und Kröpfe zum Vorschein, die sich dann durch Messer und Dinte leicht vertreiben liessen.

op. 31, 14 Variationen, und op. 36, 12 Variationen haben mir viel Vergnügen gemacht. Die denselben zu Grunde liegenden einfach-edlen Themen beruhen auf ebenso einfachen Harmonien, wodurch sie sich zu Veränderungen besonders brauchbar erweisen; in den Variationen aber bekundet der Componist eine sehr erhebliche, die verschiedensten Spielweisen benutzende und mannigfache Gefühlsnüancen zum Ausdruck bringende Gestaltungsgabe; einverstanden bin ich auch mit der grösseren Ausdehnung der Final-Variationen zur Erzielung eines befriedigenden Schlusses. Noch sei erwähnt, dass ein paar Takte mein rhythmisches Gefühl etwas stören, es sind diess in op. 31 auf pag. 15 der 5. Takt von „Im 1. Tempo“, den ich lieber missen möchte — sodann in op. 36

im „Canon“, wo ich den vorletzten Takt entweder nicht vorhanden oder zwischen ihm und dem letzten Takte noch einen eingefügt wünschte.

Hieran erlaube ich mir einige individuelle Gedanken zu reihen, und zwar:

1. Ueber Variationen im Allgemeinen, namentlich solche Variationensätze, welche nicht Theil eines Ganzen sind, sondern selber ein für sich bestehendes Ganze bilden. In Variationen kann der Componist nach meiner Meinung vor allem seinen Witz zeigen, indem er die äussere Physiognomie des Themas von den verschiedensten Seiten veranschaulicht und indem er ferner die mancherlei Stimmungen, deren die dem Thema (so zu sagen) innewohnende Seele fähig ist, zur Erscheinung bringt. Es gewährt einen eigenthümlichen Genuss, zu beobachten, welchen Reichthum grosse Meister in dieser Hinsicht entfaltet haben: mit der Zahl der Variationen wächst da gleichmässig Bewunderung und Vergnügen. Doch wenn die Zahl gar Dutzende erreicht, kann sich das Interesse des Hörers natürlich nur aufs Einzelne erstrecken, ein Totaleindruck ist unmöglich, da ein Bild das andere verwischt, schliesslich dürfte sogar beim Hörer Ermüdung eintreten. Soll durch ein Variationenwerk zugleich auch ein Totaleindruck erzeugt werden, so müsste, meine ich, die Variationenzahl eine sehr beschränkte sein, bei einem Thema zweitheiliger Liedform und langsamen Zeitmasses z. B. das halbe Dutzend kaum übersteigen. Die bezüglichen Variationen müssten ferner mit einander in einem, den Contrast übrigens nicht ausschliessenden, Empfindungsnexus stehen. Da aber die Aufeinanderfolge mehrerer kleiner Tonformen auf die empfangende Fantasie des Hörers selbst im besten Falle einigermassen zerstreugend einwirken muss, wäre schliesslich ein lang ausgeführter Satz, in welchem die Hauptstimmung ausklänge, in vielen

Fällen sicher das geeignetste Mittel, dem Hörer das Werk als abgerundetes Ganze empfinden zu lassen. Gleichfalls in vielen Fällen dürfte eine das Thema charakteristisch vorbereitende Einleitung dem Totalindruck zu Gute kommen.*)

2. Ueber Claviersatz. In früheren Zeiten spielte, namentlich in brillanten Compositionen, der Lauf die Hauptrolle. Grosse Meister haben mit ihm viele reizende Effekte hervorgebracht; mittelmässige und ganz schwache Tonsetzer brachten ihn aber durch ihre trivialen Produkte allmählich so in Misscredit, dass hierauf vornehmere Geister ihn fast ganz vermieden und, durch verschiedene Einflüsse angeregt, u. a. auch durch mittlerweile kräftiger construirte Claviere, ihre Passagen vorzugsweise accordlich, in Octavengängen etc., mit besonderer Vorliebe aber auf sogenannte Massenwirkung berechnet gestalteten. Auch dieser Compositionsweise verdanken viele originelle Clavierstücke ihre Entstehung; doch die Uebertreibung blieb nicht aus, man wollte z. B. mit dem Orchester concurriren und so entstanden nun viele Tonstücke, die man eher Trommel- als Clavierstücke nennen könnte. Das Clavierspiel und der Claviersatz wurden ebenso einseitig als in frühern Zeiten bei vorherrschender Anwendung des Laufs. Der Lauf hat aber für das (zumal brillante) Clavierspiel mindestens eben so viel Berechtigung als die accordliche und auf Massenwirkung berechnete Passage, denn das Clavier ist ein tonarmes Instrument, welches hauptsächlich durch eine mehr oder weniger schnelle Aufeinanderfolge von Tönen mit den sämtlich mehr Ton besitzenden Streich- und Blasinstrumenten leidlich zu concurriren vermag. Daher, und auch zur Erzielung grösserer Mannigfaltigkeit sollte der Lauf

*) Es sei darauf hingewiesen, dass Volkmann die hier an Variationenwerke gestellten Forderungen fast zwanzig Jahre früher in seinen Händelvariationen erfüllt hatte.

in besonders für brillante Wirkungen bestimmten Clavierstücken wieder mehr Berücksichtigung finden!

Diese Betrachtungen wurden bei mir durch Ihre Compositionen angeregt, womit ich Ihnen jedoch bei Leibe nichts Schlimmes gesagt haben will, da ich finde, dass Ihr Claviersatz wohl der moderne, aber im guten Sinne ist, sowie Ihre Compositionen mir eine sehr vortheilhafte Meinung von Ihrem Talente und Ihrem Streben beigebracht haben. Es thut mir daher recht leid, dass ich im vorigen Sommer durch meine Abwesenheit von Pest verhindert war, gelegentlich Ihres hiesigen Aufenthaltes Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen; ich hätte da gern auch dem Brautpaar meine Glückwünsche in eigener Person eingehändigt, jetzt muss ich Ihnen apart gratuliren, wie es bereits früher der liebenswürdigen Braut gegenüber geschehen ist. So wünsche ich Ihnen denn einen recht glücklichen Ehestand!

In der Hoffnung, Sie in nicht ferner Zeit doch einmal zu sehen, grüsse ich Sie und die von mir hochgeschätzte Familie Nadler als

Budapest, Ihr aufrichtiger und ergebener
(Festung, Ferdinands-gasse 145)
den 8. Januar 1875.

Robert Volkmann.



Systematisches Verzeichnis

der

im Druck erschienenen Werke ROBERT VOLKMANN'S

nebst

ihren Bearbeitungen.

Die Arrangements sind als solche durch Angabe des Bearbeiters in eckigen Klammern [] kenntlich gemacht und den Originalfassungen nachgestellt.

Abkürzungen für die hauptsächlichsten Verleger:

August Cranz = A. C.
 Rózsavölgyi & Co. = Ró.
 Breitkopf & Härtel = B. & H.
 Fr. Kistner = F. K.
 B. Schotts Söhne = Sch.
 Ernst Eulenburg = E. E.

Die rechts angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf die Stellen im Buche, an denen von den betreffenden Werken die Rede ist.

Instrumentalmusik.

A. Für Orchester.

	Seite
I. Symphonie (D-moll). op. 44. Sch.	99
Festouvertüre. op. 50. Sch.	108
Partitur von E. E. vorbereitet.	
II. Symphonie (B-dur). op. 53. Sch.	103
Musik zu Shakespeares Richard III. Sch.	133
A. Ouvertüre. op. 68	134
B. Zwischenaktsmusik. op. 73	139
Verbindende Dichtung	143
Konzertouvertüre (C-dur). Nachgelassenes Werk. B. & H.	107

Zwei Stücke aus „Visegrád“. op. 21. [Julius Káldy.] Ró.	—
1. Die Wahrsagerin. 2. Soliman.	
Drei Stücke aus „Visegrád“. op. 21. [Akos von Buttykay.]	
In Vorbereitung bei Ró.	—
1. Lied vom Helden. 2. Brautlied. 3. Waffentanz.	
Für Militärorchester.	

	Seite
„In der Schenke“ aus den Wanderskizzen. op. 23. [C. Schulz-Schwerin.] F. K.	—
Drei Stücke aus den „Ungarischen Skizzen“. op. 24. [Akos von Buttykay.] In Vorbereitung bei Ró.	—
1. Ritterstück. 2. Ernster Gang. 3. Unter der Linde.	
Ouvertüre zu Richard III. op. 68. [E. Hoffmann.] Sch.	—
Für kleines Orchester.	

B. Konzerte mit Orchester.

Konzert für Violoncello. op. 33. Sch.	78
Partitur von E. E. vorbereitet.	
Konzertstück für Pianoforte. op. 42. Sch.	98
Begleitung Orchester oder Streichsextett oder ein zweites Klavier.	
Partitur von E. E. vorbereitet.	

C. Für Streichorchester.

I. Serenade (C-dur). op. 62. Sch.	130
II. „ (F-dur). op. 63. Sch.	130
III. „ (D-moll, mit Cellosolo). op. 69. Sch.	131

Fünf Stücke aus dem „Musikalischen Bilderbuch“. op. 11. [Nr. 1 J. M. Barnes. Nr. 2—5 R. Hofmann.] F. K.	—
1. In der Mühle. 2. Der Postillon (mit Cornet à pistons ad libitum). 3. Die Russen kommen. 4. Auf dem See. 5. Der Kuckuck und der Wandersmann.	

D. Streichquartette.

Nr. I (A-moll). op. 9. Stimmen B. & H.	38
Partitur von B. & H. vorbereitet.	
„ II (G-moll). op. 14. Stimmen A. C.	37
Partitur E. E. 213.	
„ III (G-dur). op. 34. Stimmen Sch.	76
Partitur E. E. 203.	
„ IV (E-moll). op. 35. Partitur und Stimmen Sch.	31, 77
Partitur auch E. E. 204.	
„ V (F-moll). op. 37. Stimmen Sch.	89
Partitur E. E. 205.	
„ VI (Es-dur). op. 43. Stimmen Sch.	90
Partitur E. E. 206.	

E. Trios.

I. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (F-dur). op. 3. Stimmen Rö.	31
Partitur E. E. 221.	
II. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (B-moll). op. 5. Partitur und Stimmen Rö.	44
Partitur auch E. E. 222.	
Partituren der Quartette (ausser dem ersten) und Trios auch als Buch zusammengefasst bei E. E.	
Schlummerlied (A-dur). op. 76. Sch.	128
a) Für Harfe, Klarinette und Horn.	
b) Für Pianoforte, Viola und Violoncello.	

F. Für Violine und Klavier.

Chant du Troubadour. op. 10. F. K.	43
Allegretto capriccioso. op. 15. F. K.	43
Rhapsodie. op. 31. Sch.	127
I. Sonatine. op. 60. Sch.	127
II. „ op. 61. Sch.	127
Romanze. op. 7. [Fr. Hermann.] B. & H.	—
Musikalisches Bilderbuch. op. 11. [R. Hofmann.] F. K.	—
Andante aus der I. Symphonie (D-moll). op. 44. [Rob. Schaab.] Sch.	—
Begleitung Klavier oder Harmonium.	
I. Serenade (C-dur). op. 62. [Fr. Hermann.] Sch.	—
II. „ (F-dur). op. 63. [Fr. Hermann.] Sch.	—
Walzer daraus. [Nic. Messer.] Sch.	—
III. „ (D-moll). op. 69. [Fr. Hermann.] Sch.	—
Klavierauszug von Beethovens Violinkonzert. Berlin, Schlesinger. Vergriffen	56
Klavierbegleitung zu Tartinis Teufelstriller-Sonate. F. K.	56

G. Für Viola und Klavier.

Romanze. op. 7. [Fr. Hermann.] B. & H.	—
--	---

H. Für Violoncello und Klavier.

Romanze. op. 7. B. & H.	52
Chant du Troubadour. op. 10. F. K.	43
Capriccio. op. 74. F. K.	128

	Seite
Fünf Stücke aus „Visegrád“. op. 21. [Leop. Grützmacher.] Ró.	—
1. Blumenstück. 2. Minne. 3. Brautlied. 4. Der Page. 5. Soliman.	
Sieben ungarische Skizzen. op. 24. [Leop. Grützmacher.] Ró.	—
Cellokonzert. op. 33. [Komponist.] Sch.	—
Walzer aus der II. Serenade (F-dur). op. 63. [Phil. Roth.] Sch.	—
III. Serenade (D-moll). op. 69. [C. Kossmaly.] Sch. . . .	—
Begleitung zu vier Händen.	
J. Für vier Violoncelli.	
Walzer aus der II. Serenade (F-dur). op. 63. [Phil. Roth.] Sch.	—
K. Für Klavier.	
a) Zu zwei Händen.	
Sechs Phantasiebilder. op. 1. A. C.	23
1. Nachtstück. 2. Idylle. 3. Walpurgisnachtsszene. 4. Hexentanz. 5. Humoreske. 6. Elegie. In 2. Auflage ohne opus-Nr. erschienen.	
Dithyrambe und Toccate. op. 4. Ró.	52
Toccate auch einzeln erschienen.	
Souvenir de Maróth (Impromptu). op. 6. A. C.	52
Nocturne. op. 8. F. K.	52
Sonate (C-moll). op. 12. F. K.	52
Buch der Lieder. op. 17. A. C.	62
1. Ausgabe in 3 Heften. 2. Ausgabe in 1 Hefte.	
Deutsche Tanzweisen. op. 18. Ró.	63
Cavatine. op. 19a. Leipzig, Weinberger	63
Barcarole. op. 19b. desgl. (op. 19a und b auch in die Universal-Edition aufgenommen: Nr. 449)	63
Ungarische Lieder. op. 20. Ró.	63
Visegrád. Zwölf musikalische Dichtungen. op. 21. Ró.	64
1. Der Schwur. 2. Waffentanz. 3. Beim Bankett. 4. Minne. 5. Blumenstück. 6. Brautlied. 7. Die Wahrsagerin. 8. Pastorale. 9. Das Lied vom Helden. 10. Der Page. 11. Soliman. 12. Am Salomonsturm. Jede Nummer auch einzeln erschienen.	
Vier Märsche. op. 22. F. K.	67
1. Fester Sinn. 2. Frühlingssfahrt. 3. Hochländer- zug. 4. Totenfeier. — Daraus einzeln: Nr. 1 u. 2.	
Wanderskizzen. op. 23. F. K.	66
1. Gemütliches Wandern. 2. Im Walde. 3. Liebli- che Au. 4. In der Schenke. 5. Der Kirchhof. 6. Am Bache. 7. An die untergehende Sonne. 8. Heimkehr. — Daraus einzeln: Nr. 3, 4 u. 6.	

	Seite
Phantasie. op. 25a. B. & H.	72
Intermezzo. op. 25b. B. & H.	72
Variationen über ein Thema von Händel. op. 26. Sch.	67
Lieder der Grossmutter. op. 27. Sch.	73
1. Ausgabe in 2 Heften. 2. Ausgabe in 1 Hefte.	
Drei Improvisationen. op. 36. Sch.	74
Au tombeau du Comte Széchenyi. (Fantaisie.) op. 41. Sch.	74
Ballade und Scherzetto. op. 51. Sch.	75
Capriccietto. Leipzig, Kahnt	63
Variationen über das Rheinweiniied. Rö.	52

Zwei Sätze aus den Trios op. 3 und 5. [L. Stark.] Rö. —

Musikalisches Bilderbuch. op. 11. [H. Wohlfahrt.] F. K. —

Sieben ungarische Skizzen. op. 24. [L. Stark.] Rö. —

„Unter der Linde“ aus op. 24. [Komponist.] Rö. —

IV. Quartett (E-moll). op. 35. [L. Stark.] Sch. —

Sieben Stücke aus den Tageszeiten. op. 39. [L. Stark.] Sch. —

 1. Morgengesang. 2. ABC. 3. Ländler. 4. Tür-

 kischer Zapfenstreich. 5. Im Mondschein. 6. Im

 Traume. 7. Der Nachtwächter.

Drei Märsche. op. 40. [L. Stark.] Sch. —

I. Symphonie (D-moll). op. 44. [L. Stark.] Sch. —

Festouvertüre. op. 50. [L. Stark.] Sch. —

II. Symphonie (B-dur). op. 53. [L. Stark.] Sch. —

 Allegretto aus op. 53. [Rob. Schaab u. Komponist.] Sch. —

I. Serenade (C-dur). op. 62. [L. Stark.] Sch. —

II. Serenade (F-dur). op. 63. [L. Stark.] Sch. —

 Walzer aus op. 63 a) Transcription von R. Altschul. Sch. —

 b) Für den Konzertvortrag bearbeitet

 von Rob. Fischhof. Sch. —

III. Serenade (D-moll). op. 69. [L. Stark.] Sch. —

Vier Lieder von Mozart, für das Pianoforte übertragen. A. C. —

 1. Veilchen. 2. Abendempfindung. 3. An Chloe.

 4. Abschiedslied.

Fünf Lieder aus Schuberts „Schöner Müllerin“, für das

Pianoforte übertragen. A. C. —

 1. Am Feierabend. 2. Morgengruss. 3. Des Müllers

 Blumen. 4. Die liebe Farbe. 5. Trockene Blumen.

b) Zu vier Händen.

Musikalisches Bilderbuch. op. 11. F. K. 53

 Heft I. 1. In der Mühle. 2. Der Postillon. 3. Die

 Russen kommen.

 „ II. 4. Auf dem See. 5. Der Kuckuck und der

 Wandersmann, 6. Der Schäfer.

	Seite
Sieben ungarische Skizzen. op. 24. Ró.	95
Heft I. 1. Zum Empfange. 2. Das Fischermädchen. 3. Ernster Gang.	
„ II. 4. Junges Blut. 5. In der Kapelle. 6. Ritter- stück. 7. Unter der Linde.	
Die Tageszeiten. op. 39. Sch.	94
Heft I. Der Morgen: 1. Morgengesang. 2. ABC. 3. Frohe Rast.	
„ II. Der Mittag: 4. Hinaus! 5. Unter blühen- den Bäumen.	
„ III. Der Abend: 6. Abendläuten. 7. Ländler. 8. Türkischer Zapfenstreich.	
„ IV. Die Nacht: 9. Im Mondschein. 10. Irrwisch- tanz. 11. Im Traume. 12. Der Nachtwächter.	
Drei Märsche. op. 40. Sch.	97
Rondino und Marsch-Caprice. op. 55. Sch.	97
Sonatine. op. 57. Sch.	97
—	
I. Trio (F-dur). op. 3. [Franz Bugár.] Ró.	—
II. Trio (B-moll). op. 5. [Komponist.] Ró.	—
I. Streichquartett (A-moll). op. 9. [Stefan Stocker.] B. & H.	—
II. Streichquartett (G-moll). op. 14. [Josef Dachs.] A. C.	—
Visegrád. op. 21. [Komponist.] Ró.	—
Jedes der 12 Stücke auch einzeln erschienen.	
Vier Märsche. op. 22. [R. Hofmann.] F. K.	—
Variationen über ein Thema von Händel. op. 26. [Aug. Horn.] Sch.	—
Lieder der Grossmutter. op. 27. [Engelbert Humperdinck.] Sch.	74
IV. Streichquartett (E-moll). op. 35. [Komponist.] Sch.	—
Konzertstück. op. 42. [Aug. Horn.] Sch.	—
I. Symphonie (D-moll). op. 44. [Komponist.] Sch.	—
Festouvertüre. op. 50. [Komponist.] Sch.	—
II. Symphonie (B-dur). op. 53. [Komponist.] Sch.	—
I. Serenade (C-dur). op. 62. [Komponist.] Sch.	—
II. Serenade (F-dur). op. 63. [Komponist.] Sch.	—
Daraus einzeln: Walzer.	
Ouvertüre zu Richard III. op. 68. [Komponist.] Sch.	—
III. Serenade (D-moll). op. 69. [L. Stark.] Sch.	—
c) Für zwei Klaviere zu je zwei Händen.	
Drei Stücke aus Visegrád. op. 21. [Henri Gobbi.] Ró.	—
1. Waffentanz. 2. Brautlied. 3. Soliman.	
Variationen über ein Thema von Händel. op. 26. [Carl Thern.] Sch.	71
Konzertstück. op. 42. [Komponist.] Sch.	—

L. Für Klavier und Harmonium.

„Der Schäfer“ aus dem Musikalischen Bilderbuch. op. 11. [A. Sokol.] F. K.	—
Andante und Scherzo aus der I. Symphonie (D-moll). op. 44. [A. Reinhard.] Sch.	—

M. Für Orgel.

Andantino aus dem IV. Streichquartett (E-moll). op. 35. [Rob. Schaab.] Sch.	—
--	---

Vokalmusik.**A. Gesänge ohne Begleitung.****a) Für gemischten Chor.**

Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert für Chor und Soli (Text nach Spervogel). op. 59. Sch.	119
Zwei geistliche Lieder von Johann Fischart. op. 70. Sch.	123
1. Tischlied. 2. Reiselied.	
Drei Hochzeitslieder. op. 71. Sch.	123
1. Vor der Trauung. 2. Beim Ringwechselln.	
3. Nach der Trauung. (Texte zu Nr. 1 u. 2 vom Komponisten, zu Nr. 3 von Hoffmann v. Fallers- leben.)	
Zwei Chorgesänge. op. 75. F. K.	124
1. Schlachtbild (W. H. v. Gerstenberg).	
2. „Die Luft so still“ (Wolfg. Müller).	

b) Für Männerchor.

I. Messe (D-dur, mit Soli). op. 28. Sch.	33
II. Messe (As-dur). op. 29. Sch.	54
Sechs Lieder für vier Männerstimmen. op. 30. Sch.	81
Heft I. 1. Im Gewittersturm (F. Bobrik). 2. Abend- lied (Andersen). 3. Ich halte ihr die Augen zu (Heine).	
„ II. 4. Jagdlied (Eichendorff). 5. An eine Tänzerin (Eichendorff). 6. Wanderlied (Sallet).	
Nr. 2, Abendlied, auch in L. Lohses „Auswahl von Gesängen für höhere Schulen“. Ausgabe B. Leipzig, Voigtländer.	

	Seite
Drei Lieder. op. 48. Sch.	124
1. Morgengesang (Mihály). 2. Waldlied (A. Schults).	
3. Bartholomäustag (H. Laube).	
Zwei Lieder. op. 58. Sch.	125
1. Stete Liebe (Ulrich v. Lichtenstein). 2. An	
den Schlaf (Geibel).	
Altdeutscher Hymnus (Text nach Spervogel) für Männer-	
stimmen-Doppelchor. op. 64. Sch.	125
Vier Gesänge aus dem Nachlass. F. K.	124
1. Abendständchen (Eichendorff). 2. Der Räuber	
(Uhland). 3. Von der Koppe (H. V. Hansgirk).	
4. Totenlied (H. V. Hansgirk).	

c) Für dreistimmigen Kinder- bzw. Frauenchor.

„Weihnacht“ (Graf Géza Zichy) in Urbans „Lehrbuch des	
Gesanges“, Teil IV (Berlin, Schulze-Velhagen) . . .	122
„Weihnacht“, frühere Fassung des vorigen Stückes, in Bern-	
hard Schneiders Liedersammlung „Heimatstimmen“	
(Dresden, Alwin Huhle)	122
Darin ferner in Schneiders Bearbeitung: . . .	18, 73
Wiesenslied (a. d. Nachlass), Wanderlied (a. d. Nachlass),	
Schlummerlied (op. 2 Nr. 5), Schmollfritz (op. 27	
Nr. 4), Grossmutter's Abendlied (op. 27 Nr. 10), Tanz-	
liedchen (op. 39 Nr. 7). Texte unterlegt von Hans	
Volkmann. Weberlied (a. d. Nachlass, Text von	
H. V. Hansgirk). „Der Reiter und das Mägdelein“	
(op. 67 Nr. 3, Volkslied).	
Abendlied (Andersen), op. 30 Nr. 2, [Heim] in Heims	
Frauenchören, Zürich 1900	—

B. Gesänge mit Begleitung.

a) Mit Orchester.

„Vertrauen auf Gott“ (Mörike), für gemischten Chor und	
kleines Orchester. op. 38 ^{bis} . Sch.	41
„An die Nacht“ (Shelley). Phantasiestück für Altsolo und	
Orchester. op. 45. Sch.	110
Offertorium für Sopransolo, Chor und Orchester. op. 47. Sch.	109
Sappho. Dramatische Szene für Sopransolo und Orchester.	
op. 49. Sch.	111
Kirchenarie für hohen Bass mit Begleitung von Streich-	
instrumenten und Flöte. op. 65. Sch.	110

b) Mit Klavier.

1. Gemischte Chöre.

- Drei geistliche Gesänge. op. 38. Sch. 40
 Heft 1. „Vertrauen auf Gott“ (Mörike).
 „ 2. Gottes Güte. (Biblischer Text.)
 „ 3. O wunderbares, tiefes Schweigen (Eichendorff).

2. Duette.

- Sechs Duette auf altdeutsche Texte für Sopran und Tenor.
 op. 67. Sch. 127
 1. Verlangen. 2. Liebesreim. 3. Der Reiter und das
 Mägdelein. 4. Zwei Wasser. 5. Tritt zu! 6. Scheiden.

3. Für eine Singstimme und Violoncello.

- Zwei Lieder für Mezzosopran. op. 56. Sch. 115
 1. Vom Hirtenknaben. 2. Erinnerung (Aug. Wolf).

4. Für eine Singstimme.

- Fünf Lieder für mittlere Stimme. op. 2. Rö. 27
 1. Im Walde (Eichendorff). 2. Im Vorfrühlinge
 (Al. Fischer). 3. Posthornklang (N. Vogl). 4. Nacht-
 bild (Eichendorff). 5. Schlaflied (L. Tieck).
 Drei Gedichte für Sopran oder Tenor. op. 13. F. K. 55
 1. Am Quell (Pfarrius). 2. „Ich will's dir nimmer
 sagen“ (Prutz). 3. Mein Nachtgebet (Levitschnigg).
 Daraus einzeln: Nr. 1.
 Drei Lieder für Mezzosopran. op. 16. F. K. 55
 1. Reue (Platen). 2. Am See (F. Löwe). 3. Der
 Traum (Volkslied).
 Drei Lieder für Tenor. op. 32. Sch. 81
 1. Ruhe in der Geliebten (Freiligrath). 2. Holdes
 Grab (Sallet). 3. Und gestern Not (Geibel).
 „An die Nacht.“ Phantasiestück für Altsolo. op. 45. Sch. 110
 Vierhändiger Klavierauszug.
 Liederkreis für Alt. op. 46. (Betty Paoli) Sch. 115
 Sappho. Dramatische Szene für Sopran. op. 49. Sch. . . 111
 Zweihändiger Klavierauszug.
 Drei Lieder für Sopran oder Tenor. op. 52. Sch. 126
 1. Mir träumte von einem Königskind (Heine).
 2. Aus dem Himmel droben (Heine). 3. Die
 Nachtigall (Th. Storm).
 Daraus Nr. 3 für Alt oder Bariton transponiert.

	Seite
„Die Bekehrte“ (Goethe), für Sopran. op. 54. Sch. . . .	114
Dieselbe für Alt transponiert.	
Drei Lieder für Sopran. op. 66. Sch.	126
1. In deiner Stimme (B. Paoli). 2. Ich lehn' an einem Steine (J. Altmann). 3. Der prächtige Weber (R. Burns).	
Drei Lieder für Tenor. op. 72. Sch.	126
1. Ein Lebewohl (W. Hertzberg). 2. Auf der Stelle (Rückert). 3. Das Krüglein (Ungarisches Volkslied).	
Zwei Lieder für mittlere Stimme aus dem Nachlass. Leipzig, Siegel	28
1. Der träumende See (J. Mosen). 2. Der grüne Teich (W. Wolfram).	

Übersicht

der

gedruckten Originalkompositionen

ROBERT VOLKMANNNS,

nach den Jahren ihrer Vollendung geordnet.

- 1837 op. 1 Sechs Phantasiebilder für Klavier.
1840 op. 2 Fünf Lieder für mittlere Stimme.
— Zwei Lieder für mittlere Stimme aus dem Nachlass.
1842 op. 3 I. Trio (F-dur) für Violine, Cello und Klavier.
1843 op. 28 I. Messe für Männerstimmen (D-dur, mit Soli).
1846 op. 14 II. Streichquartett (G-moll).
1847 op. 9 I. Streichquartett (A-moll).
1849 op. 10 Chant du Troubadour für Violine und Klavier.
1850 op. 5 II. Trio (B-moll) für Violine, Cello und Klavier.
1851 op. 4 Dithyrambe und Toccate für Klavier.
1852 op. 6 „Souvenir de Maróth“ für Klavier.
op. 7 Romanze für Cello und Klavier.
op. 8 Nocturne für Klavier.
— Variationen über das Rheinweiniied für Klavier.
op. 11 Musikalisches Bilderbuch für Klavier, vierhändig.
op. 29 II. Messe für Männerstimmen (As-dur).
1853 op. 12 Sonate für Klavier.
op. 13 Drei Lieder für Tenor.
op. 15 Allegretto capriccioso für Violine und Klavier.
op. 16 Drei Lieder für Mezzosopran.
1854 op. 18 Deutsche Tanzweisen für Klavier.
op. 19 Cavatine und Barcarole für Klavier.
1855 — Capriccietto für Klavier.
op. 20 Ungarische Lieder für Klavier.
op. 21 „Visegrád“ für Klavier.
op. 22 Vier Märsche für Klavier.
op. 23 Wanderskizzen für Klavier.
op. 33 Konzert für Cello.

- 1856 op. 26 Variationen über ein Thema von Händel für Klavier.
op. 27 Lieder der Grossmutter für Klavier.
- 1857 op. 17 Buch der Lieder für Klavier.
op. 25 Phantasie und Intermezzo für Klavier.
op. 30 Sechs Lieder für vier Männerstimmen.
op. 31 Rhapsodie für Violine und Klavier.
op. 32 Drei Lieder für Tenor.
op. 34 III. Streichquartett (G-dur).
op. 35 IV. Streichquartett (E-moll).
- 1858 op. 36 Drei Improvisationen am Klavier.
op. 37 V. Streichquartett (F-moll).
- 1859 op. 38 Drei geistliche Chöre mit Klavierbegleitung.
op. 39 „Die Tageszeiten“ für Klavier, vierhändig.
op. 40 Drei Märsche für Klavier, vierhändig.
- 1860 op. 41 „Au tombeau du Comte Széchenyi“ für Klavier.
op. 42 Konzertstück für Klavier.
op. 51 Ballade und Scherzetto für Klavier.
- 1861 op. 43 VI. Streichquartett (Es-dur).
op. 24 Sieben ungarische Skizzen für Klavier, vierhändig.
op. 54 „Die Bekehrte“ für Sopran.
- 1863 op. 44 I. Symphonie (D-moll).
— Konzertouvertüre (C-dur) aus dem Nachlass.
op. 46 Liederkreis für eine Altstimme.
- 1864 op. 45 „An die Nacht“ für Alt solo und Orchester.
op. 47 Offertorium für Sopransolo, Chor und Orchester.
op. 48 Drei Lieder für Männerchor.
— Vier Gesänge für Männerchor aus dem Nachlass.
- 1865 op. 49 „Sappho“ für Sopransolo und Orchester.
op. 50 Festouvertüre.
- 1866 op. 52 Drei Lieder für Sopran oder Tenor.
op. 53 II. Symphonie (B-dur).
- 1867 op. 55 Rondino und Marsch-Caprice für Klavier, vierhändig.
op. 56 Zwei Lieder für Mezzosopran, Cello und Klavier.
op. 58 Zwei Lieder für vier Männerstimmen.
op. 59 Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert für gemischten Chor und Soli.
- 1868 op. 57 Sonatine für Klavier, vierhändig.
op. 60 I. Sonatine (A-moll) für Violine und Klavier.
op. 61 II. Sonatine (E-moll) für Violine und Klavier.
- 1869 op. 62 I. Serenade (C-dur) für Streichorchester.
op. 63 II. Serenade (F-dur) für Streichorchester.
op. 64 Altdeutscher Hymnus für Männerstimmen-Doppelchor.
- op. 65 Kirchenarie für hohen Bass und kleines Orchester.
1870 op. 66 Drei Lieder für Sopran.
op. 68 Overtüre zu Richard III.

- 1870 op. 69 III. Serenade (D-moll mit Cellosolo) für Streich-
orchester.
1871 op. 70 Zwei geistliche Lieder für gemischten Chor.
op. 71 Drei Hochzeitslieder für gemischten Chor.
— „Weihnacht“ für dreistimmigen Kinderchor.
1872 op. 72 Drei Lieder für Tenor.
op. 73 Zwischenaktsmusik zu Richard III.
1873 op. 67 Sechs Duette für Sopran und Tenor.
1875 op. 74 Capriccio für Cello und Klavier.
1876 op. 76 Schlummerlied für Harfe, Clarinette und Horn.
1877 op. 75 Zwei Lieder für gemischten Chor.
-

Vermerk.

Kopf- und Schlusstücke der Kapitel zeichnete Maler
Hans Petri (Berlin). Er benutzte bei:

- Kopfleiste 1, S. 12 (Lommatzsch um 1830) die Radierung eines
unbekannten Künstlers.
Schlusstück 1, S. 29 (Porträt Volkmanns vom Jahre 1838) das
Miniaturbild von Geudtner.
Kopfleiste 2, S. 30 (Festung Ofen um 1850) den Stich von
Rohbock-Umbach.
Kopfleiste 3, S. 59 (Visegrád) die Lithographie von Häufler.
-

VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
in Leipzig, Goeschenstrasse 1.

Illustrierte Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert von Hans Merian. Geb. M. 15,—.

Merians „Illustrierte Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert“ ist ein Werk, das alle Kreise interessiert, das im Bücherschranke keines Musikers, keines Dilettanten und keines Musikfreundes fehlen sollte.

Im Foyer

Gesammelte Essays über das Opernrepertoire der Gegenwart
von Richard Heuberger. Br. M. 2,80, geb. M. 4,—.

Ein ausserordentlich anregendes, geistvoll und humoristisch geschriebenes Werk, das dabei eine Fülle des Belehrenden bietet. Allen Freunden der Opernmusik, die gelegentlich auch gern einen Blick hinter die Koulissen werfen, sind diese flotten Essays warm zu empfehlen; der erfolgreiche Komponist des „Opernballes“ zeigt sich auch hier von einer durchaus liebenswürdigen Seite. Bei der eleganten Ausstattung ist der Preis sehr niedrig zu nennen.

Dr. Hugo Riemanns Opernhandbuch

Repertorium der dramatisch-musikalischen Litteratur (Opern, Operetten, Ballette, Melodramen, Pantomimen, Oratorien, dramatische Kantaten u. s. w.) Ein Standardwerk in der Bibliothek des Musikers. Geb. M. 12,50, in Liebhaberband Mk. 14,50.

Harmonie- und Melodielehre

von Josef Pembaur. 2. Auflage. M. 4,—.

Das Werk des als hochbedeutender Theoretiker längst geschätzten Verfassers ist in seiner ersten Auflage rasch vergriffen gewesen, besonders, da es an vielen österreichischen Lehranstalten mit grossem Erfolg eingeführt ist. Die vorliegende zweite Auflage ist wesentlich verbessert und vermehrt, ihr Hauptwert ist die leichtfassliche Darstellung an der Hand praktischer Notenbeispiele aus der gesamten Musiklitteratur. Zum erstenmal ist hier auch die scheinbar so undefinierbare Harmonik Richard Wagners auf das Einfachste und Natürlichste erklärt. Das bei seinem reichen Inhalt ausserordentlich preiswerte, vortrefflich ausgestattete Werk ist allen Musiklehrern und Musikstudierenden eindringlichst zu empfehlen.

Die Freude am Ueben

10 melodische und instruktive Klavierstücke in Form von Etüden
von Arnoldo Sartorio. Je M. 1,—.

Der beliebte Salonkomponist und Pädagoge rechtfertigt durch diese sehr melodösen und für die Ausbildung der Technik in mittlerer Handlage äusserst nützlichen Etüden den Titel „Die Freude am Ueben“ vollkommen. Lehrern wie Lernenden sind diese vortrefflichen Studien zu empfehlen.

65 kleine Violinstudien für Vorgesrittenere
von C. Witting Br. M. 3,—.

Dieses ausserordentlich nützliche Studienwerk ist allen vorwärtsstrebenden Geigern aufs angelegentlichste zu empfehlen; noch nie ist früher so geschickt die Intonationsreinheit gelehrt worden, bekanntlich eins der schwierigsten Kapitel des Violinunterrichts, indem der Verfasser sie aus sehr praktisch angelegten Transpositionsübungen herleitet. Auch auf die Ausbildung des Handgelenkes ist viel Wert gelegt worden.

VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER
in Leipzig, Goeschenstrasse 1.

Musiker und ihre Werke.

Biographien musikal. Klassiker nebst Erläuterungen ihrer Hauptwerke.
Die beliebtesten **Symphonien u. symphon. Dichtungen**
des Konzertsaaes von E. Humperdinck u. a.

- geb. Mk. 5,—
Beethovens 9 Symphonien. Von G. Erlanger u. a.
geb. Mk. 2,—
Die beliebtesten **Chorwerke.** (Mit Text.) Von Prof. Dr.
B. Scholz u. a. geb. Mk. 5,—
Brahms, Johannes. Von Dr. H. Riemann u. a.
geb. Mk. 5,—
Liszt, Franz. Von Kapellmeister Volbach u. a.
geb. Mk. 3,—
Wagner, Ring des Nibelungen. Von A. Pochhammer.
geb. Mk. 2,—
Berlioz, Hector. Von Arthur Hahn u. a. geb. Mk. 2,—
Mozarts Meisteroperen von Hans Merian. geb. Mk. 4,—

Musikalische Studien.

Eine Sammlung von Aufsätzen zur Aesthetik, Theorie und
Geschichte der Musik.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Präludien und Studien, von Dr. Hugo Riemann.

Bd. I, . . . br. Mk. 5,—, geb. Mk. 6,50.

Bd. II, . . . br. Mk. 3,—, geb. Mk. 4,—.

Bd. III, . . . br. Mk. 4,—, geb. Mk. 5,—.

Richard Wagner in Zürich, Bd. I u. II, von H. Bélart.
br. je Mk. 2,—, in einem Bd. geb. Mk. 5,—.

Richard Wagner u. Leipzig von E. Segnitz. br. Mk. 2,—.

Musikalische Skizzen von R. Heuberger.

br. Mk. 2,40, geb. Mk. 3,20.

Moderne Musiker.

Eine Sammlung biographischer Essays über bedeutende Musiker der
Gegenwart.

Bisher erschienen:

Arthur Nikisch. Mit 7 Porträts. Von Ferd. Pfohl. Mk. 1,—

Richard Strauss. Mit 1 Porträt. Von Kapellmeister
Gust. Brecher. M. 1,—.

Carl Reinecke. Mit 1 Porträt. Von Eugen Segnitz. M. 1,—.

Gustav Mahler. Mit Porträt. Von Lud. Schiedermair. M. 1,—.

J. J. Paderewski. Mit 4 Porträts. Von Dr. A. Nossig. M. 1,—.

Ernst v. Schuch. Mit 2 Porträts. Von Dr. P. Sakolowski. M. 1,—.

ML Volkmann, Hans
410 Robert Volkmann
V9V9

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 07 10 08 001 0