



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

Epochen und Heroen der Musikgeschichte. Von Dr. Hugo Niemann.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

Epochen und Heroen

der

Musikgeschichte.

I.

Die Hochblüte der katholischen Kirchenmusik und die mehrstimmige Liedkomposition.

23. Kunstgenuss und historisches Studium. Für den ernstesten Musikfreund, der nicht durch trockene Beschreibungen oder phantastische Schilderungen, sondern durch lebendig klingende, wirkungskräftig durch die natürliche Pforte des leiblichen Ohres an seine Seele herantretende Musik sein Urteil bildet, ist die Musikgeschichte nach rückwärts abgeschlossen durch den gewaltigen Kunstbau der katholischen Kirchenmusik des 16., allenfalls noch des 15. Jahrhunderts. Was weiter zurück liegt, ist für ihn Vorgeschichte, von hohem Interesse für den Geschichtsforscher, der das Werden dieser in ihrem Vollendungsstadium bewunderungswürdigen, wirklich erhabenen Kunst aus den unscheinbarsten Anfängen heraus mit Liebe verfolgt und selbst Uebergangsbildungen würdigen lernt, welche dem heutigen Kunstempfinden barbarisch, roh erscheinen. Wohl vermag er sich noch an den schlichten Melodien zu erfreuen, welche aus einer weiter zurückliegenden Zeit auf uns gekommen sind, sei es an den weltlichen besonders der ritterlichen Sänger des 12.—14. Jahrhunderts, in denen sich ein gut Stück Volksmusik aus dem Mittelalter herübergerettet hat, sei es an den kirchlichen der Sequenzen und Hymnen, durch welche letztere so-

gar der Kontakt mit der Musik des Altertums erreicht wird, sei es endlich an den trotz des manche Schönheit zerstörenden Einflusses einer Jahrtausende langen Tradition noch immer als Emanation der von den edelsten Empfindungen gehobenen Menschenseele wirkenden, zum Teil wahrscheinlich in vorchristlichen Tempelgesängen wurzelnden Weisen des altkirchlichen Ritualgesanges: alle diese alten Melodien erscheinen aber vom Standpunkte der heutigen Kunstübung aus als etwa unserm Volksliede vergleichbare Grundlagen, als Uransänge, sozusagen natürliche Materialien der Kunst, aber nicht als eigentliche Kunstwerke, was sich schon darin offenbart, daß die Künstler der Gegenwart sich immer wieder die Einkleidung dieser altehrwürdigen Weisen in ein eigentlich künstlerisches Gewand zur Aufgabe machen, indem sie dieselben mehrstimmig bearbeiten oder mit einer harmonischen Begleitung versehen. Für das moderne Empfinden ist eben die Mehrstimmigkeit, die Harmonie, ein durchaus wesentlicher Faktor der musikalischen Kunstwirkung und besteht daher eine im Vollbesitz ihrer Mittel befindliche Kunst der Musik erst seit der Zeit, wo die durch Jahrhunderte sich überaus mühselig in hartem Ringen ent-

wickelnde mehrstimmige Musik feste Gestaltungen gewonnen und das technisch Formale soweit beherrschen gelernt hat, daß sie mit derselben überzeugenden Wahrhaftigkeit, aber weit eindringlicherer Kraft den Empfindungsausdruck beherrscht als die nur einstimmige Melodik, die unbegleitete Monodie der Volksmusik aller Zeiten und Nationen. Auf diesen Höhepunkt ist die mehrstimmige Musik im 15. Jahrhundert gelangt.

24. Die Uebertragung alter Notierungen. Bis vor gar nicht langer Zeit wußte man kaum, daß dieser erste wahrhafte Frühling der Kunstmusik auf den beiden Gebieten der kirchlichen und der weltlichen Musik die herrlichsten Blüten in schier unerschöpflicher Fülle getrieben hat, sondern schenkte beinahe ausschließlich der kirchlichen Kunst dieser Epoche Beachtung. Ja bis auf wenige Pflegestätten altkirchlicher Kunst, wie die Sixtinische Kapelle in Rom und einige Vokalkapellen an Fürstenthöfen (Paris, Wien, London, München) war die Erinnerung an diese große Zeit gänzlich erloschen und erst ganz allmählich lenkte das erwachende historische Interesse seit Ende des vorigen Jahrhunderts (Burney, Forkel, Gerbert) mehr und mehr die Aufmerksamkeit der Welt auf die überreichen Kunstschätze der Musik des 16. Jahrhunderts. Freilich stand der Erkenntnis des hohen Wertes dieser Schätze eine zunächst fast unüberwindlich scheinende Schwierigkeit im Wege, nämlich die Notierung derselben mit einer von der der letzten Jahrhunderte außerordentlich verschiedenen Art der Notenschrift, deren Verständnis ein weit ausholendes geduldiges Studium erforderte; selbst nach Wiedererlangung der vollständigen Kenntnis der Bedeutung der alten Notenzeichen ist aber die Uebertragung der alten Tonsätze in moderne Notierung

eine sehr zeitraubende Arbeit, da diese gesamte Litteratur nicht nach heutiger Weise mit Uebereinanderstellung aller Stimmen in Partitur, sondern vielmehr in einzelnen Stimmbüchern gedruckt ist. Deshalb ging es, auch nachdem das Interesse für dieselbe wach geworden, nur sehr langsam mit der Wiedererschließung des Inhalts der Werke des 16. Jahrhunderts vorwärts, und selbst heute existiert noch erst ein Bruchteil derselben in Neudrucken oder auch nur handschriftlich angefertigter Partituren. Einen gewaltigen Schritt vorwärts kam diese Bewegung nach dem Erscheinen von Heinrich Vellermanns systematischer Darlegung des Wesens der Notenschrift des 15.—16. Jahrhunderts („Die Mensuralnoten und Taktzeichen im 15. und 16. Jahrhundert“, Berlin 1858), welche mit einem Schlage alle Interessenten in die Lage versetzte, ohne umständliches Studium der alten Traktate Entzifferungsversuche unternehmen zu können.

Es ist Ehrenpflicht, hier die Namen der Männer zu verzeichnen, welche mit diesen mühseligen Uebertragungen ohne die heutigen bequemen Hilfsmittel den Anfang gemacht haben. Abgesehen von einigen theoretischen Werken, welche eine Anzahl Tonsätze alter Meister als Musterbeispiele einfügten (Paolucci, „Arte pratica di contrappunto“ Venedig 1765, Padre G. B. Martini „Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto“ 1774—75) bildet den Ausgangspunkt der Neudrucke Burneys: „La musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa nella Cappella pontificia composta dal Palestrina, Allegri e Bai“ (London 1771 mehrfach nachgedruckt); dazu kommen die Illustrationsbeispiele der Geschichtswerke von Burney (A general history of music, London 1776—89), Hawkins (A general history of the science and practice of music (das. 1776) und Forkel „Allgemeine Geschichte der Musik“ (Leipzig 1788—1801); auch Labordes „Essai sur la musique“ (1780) enthält einige alte Tonsätze. Eine Auswahl „Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister“ brachte G. v. Winterfeld (1827). R. v. Winterfeld gab einen neuen kräftigen Anstoß durch die um-

fangreichen Musikbeilagen seiner beiden Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834) und „Der evangelische Kirchengesang“ (1843—47). Es folgten Dehn (Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. 1837), Koch (Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke (3 Bände, Mainz c. 1840), Rey de la Moëtwa (Recueil de morceaux de musique ancienne exécutée aux concerts de la société de musique vocale religieuse et classique fondée en 1843, 11 Bände, Fr. Commer mit den ersten 4 Bänden der später von Reidhardt fortgesetzten großen Sammlung „Musica sacra“ (Verlin, Bote u. Bod) und den weiteren Sammelwerken „Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI (12 Bde, Berlin bei Trautwein), R. Proste mit seiner Musica divina (4 Bde, Regensburg 1853) sowie dem „Selectus novus missarum“ (das 1855) und der Neuauflage der „Missa papae Marcelli“ Palestrinas in dreifacher Gestalt: 6st. [Original], 4st. von Amerio und 8st. von Suriano (Brüssel 1850), Schlesinger, Ausgabe des Repertoire des Berliner Igl. Domchors (1853), Stephan Lüds „Sammlung ausgezeichnete Kompositionen für die Kirche“ (1859) — damit ist aber bereits die Zeit der Inangriffnahme der großen Gesamtausgaben (siehe unten) erreicht; der erste Anlauf zu einer Ausgabe sämtlicher Werke Palestrinas ist der des Abbate Alfieri (Raccolta di musica sacra 1841—46).

Ergänzend seien aber gleich hier noch genannt der für die ganze Epoche orientierende 5. Band von A. W. Ambros' Musikgeschichte, Beispielsammlung, 1882 herausgegeben von D. Kade; die große Neuauflage der Werke spanischer Kirchenkompontisten von Don Esclava (Lira sacrohispana, 1869, 10 Halbbände) u. Felipe Pedrell (Hispaniae schola musicae sacrae, seit 1893), desgleichen die Neuauflagen der englischen Meister des 16.—17. Jahrhunderts durch die Musical antiquarian society (seit 1840) und die französischen: Henry Expert's Maîtres musiciens de la renaissance française (seit 1894) und die Anthologie des maîtres religieux primitifs der Schola cantorum de St. Gervais (seit 1894). Für die nächste Zukunft versprechen auch für diese Epoche bedeutende neue Aufschlüsse die großen Publikationen: „Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich“ (redigiert von G. Adler seit 1892), „Denkmäler deutscher Tonkunst“ (seit 1892) und „L'arte musicale in Italia; Pubblicazione nazionale“ (redigiert von L. Torchi Bd. 1—2 1899).

25. Die Zeit 1430—1525.

Staunend stehen wir vor dem Erbe, welches das 15. bis 16. Jahrhundert hinterlassen hat; wenn auch erst ein

Teil desselben der allgemeinen Beurteilung zugänglich geworden ist, so ist doch bibliographisch sein Umfang jetzt annähernd festgestellt. Allzu kategorisch hat man diese ganze Epoche kurzweg die „Zeit der Niederländer“ genannt, wohl infolge der von der Niederländischen Akademie 1826 preisgekrönten Schriften der verdienten Historiker G. R. Kiese-wetter und Fr. J. Fétiš „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“. Denn es stellt sich in neuerer Zeit immer mehr heraus, daß die korrekte, auch heute noch befriedigende Technik des mehrstimmigen Satzes sich zuerst in England ausgebildet hat, dann aber sich schnell verbreitete, so daß bereits um 1450—70 deutsche Namen in größerer Zahl unter denen der Niederländer erscheinen (Heinrich Jaak [† 1517], Heinrich Fink, Adam v. Fulda, Thomas Stoltzer [† 1526], Paul Hofhaimer [† 1537], Alexander Agricola [† 1506] u. a.); wie viele der französischen Namen aber nicht eigentlichen Niederländern, sondern Franzosen angehören, ist wohl kaum mehr festzustellen. Die in Jahresfrist zu erwartende Drucklegung der in Trient von Fr. K. Haberl gefundenen Manuskripte mit Werken englischer, niederländischer, italienischer und deutscher Komponisten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich) wird das Bild, welches wir bisher von dieser Zeit haben, wesentlich klären. Doch wird durch die neuen Forschungen die Aussage des großen Theoretikers und selbst namhaften Komponisten Johannes Tinctoris, daß (1477) „erst seit etwa 40 Jahren Kompositionen existieren, welche des Anhörens würdig sind“, nur bestätigt. Ueber der Pforte dieser ersten Ruhmeshalle prangen die Namen Dunstaple († 1453), Binchois († 1460) und Du-

fay (+ 1474); ein zweiter Triumphbogen zeigt die Namen der bereits genannten deutschen Meister neben den niederländischen Busnois (+ 1481), Ofeghem (+ 1495), Regis, Caron, Faugues. Aber immer breiter schwillt nun der Strom an, der um 1500 ganz Europa überflutet; schier endlos wird die Reihe der Namen von gutem Klange, selbst wenn wir nur die allerbedeutendsten nennen: Josquin de Prés (+ 1521), Jacobus Hobrecht, Pierre de la Rue, J. Ghiselin, de Orto, Brumel, Gombert, L. Compère, G. van Werbeke, J. Mouton, Er. Lopicida, Pipelare, Divitis, Fevin — der eigentliche Höhepunkt der Blüte der Tonkunst in den Niederlanden —, an welchen nun schnell die Zeit der Schulbildung in Frankreich, Spanien und Italien ansetzt, welche zum Uebergange der Hegemonie von den Niederländern auf die Italiener führt.

26. Schulbildung. Man ist mit der Aufstellung solcher Schulen in den Anfangszeiten der musikhistorischen Forschung etwas vorschnell gewesen, zum mindesten hat sich die angebliche Begründung der „Römischen Schule“ durch Goudimel als gänzlich unhaltbar herausgestellt. Wenn an der erst beinahe 100 Jahre nach dem Tode Palestrinas auftauchenden Erzählung, daß Palestrinas Lehrer ein gewisser Gaudio Mell gewesen sei, der später lange in Spanien lebte, überhaupt etwas Wahres ist, so wird man doch diesen Begründer der Römischen Schule nicht mit Goudimel identifizieren dürfen, der wahrscheinlich Frankreich nie verlassen hat und sich um die Mitte des Jahrhunderts der hugenottischen Bewegung anschloß. Von einer förmlichen Schule in Rom kann man erst seit Palestrina und den beiden Nanino, den beiden Anerio, Suriano u. s. w.

sprechen, denen aber in Costanza Festa und G. Animuccia bereits zwei hochrespektable Meister römischer Abkunft vorangegangen waren; die durch die genannten Meister repräsentierte Römische Schule bezeichnet aber bereits die Emanzipation der italienischen Kunst von der der Niederländer. Die sogenannte Venezianische Schule ist dagegen allerdings als durch den Niederländer Adrian Willaert begründet anzusehen, dessen persönliche Schüler die hochangesehenen venezianischen Meister Andrea Gabrieli und Josseffo Zarlino sind, welche nunmehr ebenso wie in Rom Palestrina und Nanini die eigentlichen Lehrmeister einer neuen Generation wurden, während der ebenfalls durch Willaert in Venedig gebildete Niederländer de Kore nur als eine Art Nachschub angesehen werden kann, der ähnlich wie Arcadelt in Rom den weiter dauernden Einfluß der niederländischen Kunst während des selbständigen Aufblühens der italienischen belegt. Von einer in Deutschland durch Niederländer begründeten Schule hat man mit Recht niemals gesprochen, wenn auch gewiß die deutschen Meister, welche gleich neben und nach den ersten niederländischen auf dem Plane erscheinen, ebenso wie die italienischen, französischen und spanischen von den Leistungen der größten Niederländer gelernt und sich an ihnen weitergebildet haben. Weder von dem in Polen (Krauf?) gebildeten Heinrich Finck, noch von dem königlich ungarischen Kapellmeister Thomas Stölzer ist bekannt, daß sie niederländische Lehrer gehabt hätten. Heinrich Jsaak war bereits in Deutschland ein bekannter Meister, ehe er an den kunstsinnigen Hof Lorenzo des Prächtigen nach Ferrara ging, und Alexander Agricola war vermutlich auch in Deutschland ge-

schult, ehe er Kapellfänger in Mailand wurde. Man hat bisher die Frage nicht ventilirt, inwieweit die Italiener Niederländer und Deutsche unter einen Begriff zusammenfaßten. Paul Hofhaimer war unbestritten ein hochangesehener deutscher Lehrer, ebenso Adam von Fulda und noch früher Konrad Paumann, der, nach den überschwänglichen Lobpreisungen seiner Zeitgenossen zu schließen, jedenfalls mehr geleistet hat als die ärmlichen auf uns gekommenen Orgel-Elementarübungen. Jedenfalls steht fest, daß Johann Walther, Wolf Grefinger, Ludwig Senfl, Arnold von Bruck, Stephan Mahu, Georg Rhau, Leonhard Paminger, Leonhard Lechner, Jacob Reiner, Jakob Händel (Gallus), Leonhard Schröter, Mathias Eckel u. s. w. für Deutschland eine ähnliche Selbständigkeit der Entwicklung belegen wie die Römische und Venezianische Schule für Italien. Daß in Dresden bereits um 1550 ein italienischer Meister auftaucht, der später zum Hofkapellmeister aufsteigt (Antonio Scandelli) und diesem ein Niederländer vorausgeht (M. Lemaitre) und nachfolgt (Kogier Michael) und in München als Nachfolger Senfls der letzte Großmeister unter den Niederländern, der Palestrina beinahe ebenbürtige Orlando de Lassus über dreißig Jahre als hervorragender Führer und Lehrmeister auftrat, kann die Thatsache der vorausgegangenen und gleichzeitig fortgehenden selbständigen Entwicklung der Tonkunst in Deutschland nicht in Frage stellen.

In Frankreich datiert die selbständige Schulbildung ebenfalls bereits aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, ohne Zweifel unter dem direkten Einflusse der langjährigen Thätigkeit D'eghem's (1453—95) in Paris; es wäre daher durchaus nicht

verwunderlich, wenn man von einer Pariser Schule spräche, wenn auch zunächst die Mehrzahl der aus ihr hervorgegangenen Meister geborene Niederländer sind. Von dem Moment ab aber, wo der große Pariser Musikverleger Pierre Attaignant mit seinen Veröffentlichungen beginnt (1527), mischen sich zwischen die Namen der Niederländer bestimmt solche von Franzosen (Claudin Sermisy, Jannequin, Gascoigne, Pierre Certon und eine Anzahl fragliche); in erhöhtem Maße gilt das von den Drucken des Jacques Moderne in Lyon (seit 1532), in denen die Franzosen überwiegen (Beaulieu, Lheritier, Cadeac, Layolle, Manchicourt, Courtois, Pieton, Maillart, Moulou, de Villiers u. s. w.); dazu kommen die zu Avignon gedruckten Werke des Cl. Genet (Carpentras), sowie die Arbeiten Soudimels (der nicht ein Niederländer, sondern ein Franzose ist, geb. zu Besançon). Auch in Spanien wirkte seit 1530 einer der bedeutendsten Niederländer Nicolas Gombert, doch konnte sich Spanien selbst schon damals bedeutender Meister rühmen (Bart. Escobedo, Chr. Morales, Fr. Guerrero, Juan Vasquez, Juan Flecha, M. de Fuenllana, Antonio de Cabezon, J. L. de Vittoria, dazu die großen Theoretiker Ramos, Salinas und Spadaro). In England pflanzten sich zunächst die Traditionen der Epoche Dunstaple bis zu Rob. Fayrfax (+ 1514) fort mit einer Reihe von Meistern, deren Verdienste erst noch zu würdigen sind; im Laufe des 16. Jahrhunderts aber schließen sich ihnen die Tye, Tallis, Byrd, Dowland und Morley an, welche bereits genügend bekannt sind.

27. Motette, Messe und Hymne. Die Kunstformen, welche die Meister dieser überreichen Blüte-

periode bearbeiteten, sind abgesehen zunächst von der weltlichen Musik diejenigen der Messe, der Motette und Hymne, eine Dreiteilung, bei welcher die wegen ihrer häufigen Sonderbearbeitung vielfach neben diese gestellten kirchlichen Texte wie Magnifikat, Te Deum u. dgl. unter dem Begriff der Motette mitverstanden sind. Die Messe unterscheidet sich in ihren einzelnen Teilen allerdings auch nicht prinzipiell von der Motette, sondern erscheint als eine durch die Kirchenordnung bestimmte Folge einer Anzahl von motettenartigen Tonsätzen mit feststehendem Text (1. Kyrie. 2. Gloria. 3. Credo. 4. Sanctus. 5. Benedictus. 6. Agnus, bezw. da in dieser Zeit ausnahmslos die Anfänge der einzelnen Sätze vom celebrierenden Priester nach ihrer gregorianischen Melodie intoniert werden: 2. Et in terra, 3. Patrem, 5. Qui venit, 6. Qui tollis und als Teile des Credo oft noch besonders unterschieden: Crucifixus und Miserere, als Teile des Sanctus das Pleni sunt coeli und Osanna; ebenso ist die Gliederung des Kyrie in das erste Kyrie, das Christe und das letzte Kyrie selbstverständlich). Zwischen Motette und Hymne besteht der prinzipielle Unterschied, daß die letztere einen metrischen (gleichviel ob streng skandierten oder bezüglich der Silbenzahl der Verse fest bestimmten) Text hat, während der Motette ein Psalmenvers oder ein anderer der heiligen Schrift entnommener Prosatext zu Grunde liegt. Den Hymnen (und den ihnen nahestehenden Sequenzen) ist also die Form bereits durch den Text einigermaßen vorbereitet, während bei der Motette die Formgebung ganz dem Musiker überlassen bleibt. Die Hymnen sind daher durchschnittlich in ihrer ganzen Anlage einfacher, die Stimmen gehen meistens im Vortrage des Textes einträchtig mit ein-

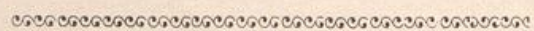
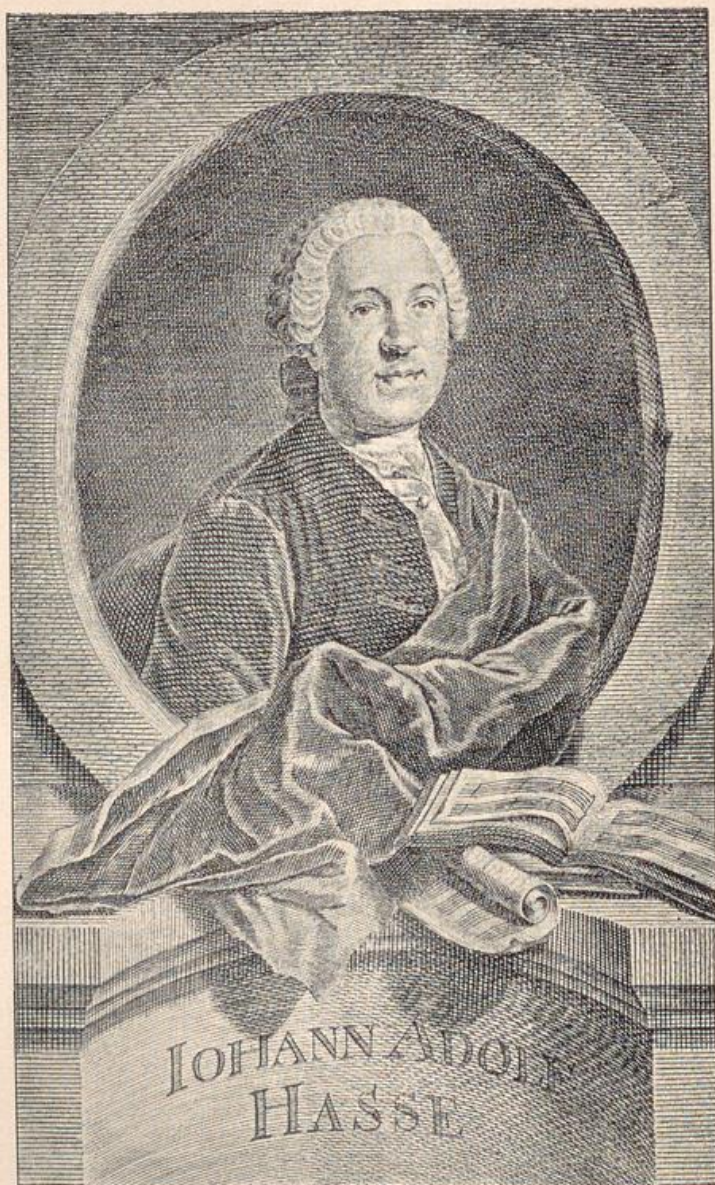
ander (Note gegen Note gesetzt), unter Wahrung des vom Dichter gewählten metrischen Schemas, oder Stimmengpaare wechseln ab mit dem Vortrage ganzer Textzeilen (Verse). Der Motette sind Note gegen Note gesetzte Teile zwar nicht prinzipiell fremd, aber sie sind nicht für dieselben typisch. Das Fehlen einer metrischen Unterlage in der Motette hat früh die Komponisten auf das Kunstmittel der Imitation geführt, dadurch, daß der Vortrag derselben Textworte mit gleicher oder doch ähnlicher musikalischer Ausgestaltung in den beteiligten Stimmen nicht gleichzeitig, sondern in noch bequem zu verfolgenden zeitlichen Abständen geschieht. Der Hörer bemerkt dann mit Wohlgefallen diese Uebereinstimmung im Vortrage der einzelnen Textteile und findet in ihr einen eigenartig ästhetisch wertvollen Ersatz für die schlichte lyrische Strophenbildung der Hymnen.

28. Kanon. Bereits im 13. Jahrhundert findet sich die Imitation bis zur äußersten Konsequenz des strengen Kanons (damals Rota [Radell] auch Rondellus [Rondeau] genannt) durchgeführt, d. h. alle Stimmen fangen genau dieselbe Melodie, aber nicht zusammen beginnend, sondern in vorgeschriebenen Zeitabständen einsetzend und nach ihrer Stimmlage tiefer oder höher anfangend. Das berühmte älteste Beispiel eines solchen Kanons ist das „Sumer is icomen in“, des Mönchs von Reading, John of Fornsate, geschrieben 1226 (sogar ein Doppellanone, in reizendes Frühlingslied für vier kanonisch geführte Tenore über 2 ebenfalls kanonisch geführten Bässen). Der Kanon ist nicht eigentlich eine Kunstform, sondern ein Kunststück; deshalb bleibt seine Anwendung immer eine ausnahmsweise. Der vorgesezte Zweck der von dem Hörer unmöglich genau zu kontrollierenden aber auch im Falle solcher Möglichkeit für ihn



Orlando di Lasso,

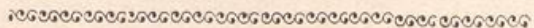
geb. 1520 in Mons (Hennegau),
gest. 14. Juni 1594 in München.



Johann Adolf Hasse,

geb. 25. Mai 1699 in Bergedorf bei Hamburg,

gest. 16. Dezember 1783 in Venedig.



fein
den
stre
Zu
taji
an,
stin
der
pho
der
(da
rer
ma
Epu
dur
tig
der
übe
non
beh
selb
leif
viel
Hät
Die
de
Kra
ßer
Kun
beh
inn
We
als
der
ein
Ver
haf
dab
nich
vier
wei
scha
Zu
wer
In
Zes
legt
sche
Wo
Ter

keinen höhern Gewinn als die ange- deutete freie Imitation bedeutenden, streng bis zu Ende durchgeführten Identität der Melodie legt der Phantasie des Tonsetzers unnötige Fesseln an, da er ihm für die Technik bestimmte Wege aufzwingt. Gerade in der Zeit der Hochblüte des polyphonen Satzes, im 15.—16. Jahrhundert, sind allerdings strenge Kanons (damals Fuga genannt) in größerer Zahl geschrieben worden, aber man würde den Komponisten dieser Epoche unrecht thun, wenn man sich durch die Umständlichkeit und Wichtigkeit, mit welcher die Theoretiker der Zeit und die Geschichtsforscher über diese Zeit die mancherlei „kanonischen Künste“ der Niederländer behandeln, verleiten ließe, in denselben den Schwerpunkt ihrer Kunstleistungen zu sehen. Dieselben sind vielmehr doch selbst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (bei Oeghem, Josquin de Près, Pierre de la Rue) immer nur gelegentliche Kraftproben gewesen, sozusagen Aeußerungen des Uebermutes der die Kunstmittel ihrer Zeit souverän beherrschenden Meister. Sowohl innerhalb der Gesamtsumme der Werke eines und desselben Meisters als innerhalb der Gesamtproduktion der Zeit bilden sie durchaus nur einen kleinen Bruchteil. So starke Verirrungen auf das rein virtuosenhafte Gebiet der Kunsttechnik auch dabei vorgekommen sind, so ist doch nicht zu übersehen, daß die Kultivierung der kanonischen Schreibweise zu einer vollendeten Meisterschaft in der Handhabung der freien Imitation führt, deren hoher Kunstwert über jeden Zweifel erhaben ist. In vielen Fällen ist übrigens die Fessel, welche der Komponist sich auflegt, lange nicht so drückend, wie sie scheint, z. B. ist die Festhaltung eines Motivs von wenigen langen Noten im Tenor einer ganzen Masse (eventuell

auch rückwärts gelesen, wie in Josquins berühmter Messe [L'homme armé]) kaum eine Fessel für einen gewandten Tonsetzer zu nennen.

29. Namen der Messen. Die meisten Messen des 15. bis 16. Jahrhunderts haben Namen, welche entweder den Solmisationsilben der Anfangstöne entsprechen (Missa MIMI, Missa LASOLFAREMi) oder den Textanfang einer dem Aufbau als Gerüst dienenden, meist im Tenor durchgeführten anderswoher entnommenen Melodie verraten (die bekannte Melodie einer Hymne, einer Antiphone oder aber — sehr häufig — eines Volksliedes, sei es noch so unkirchlichen, lasciven Charakters). Dieser letztere Gebrauch der Verbindung weltlicher Liedmelodien (mitsamt ihrem Text?) mit darüber gearbeiteten kirchlichen Texten reicht in die ältesten Zeiten der Motettenkomposition (12.—13. Jahrhundert) zurück (vergl. Couffemacher „L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles, 1865, eine große Beispielsammlung [Codex von Montpellier]).

30. Epoche Dufay. Nach Ansicht Haberls (Bausteine zur Musikgeschichte, 1885 S. 132) ist etwa gegen 1460 der Gebrauch aufgekommen, ganze Messen (mit der oben angedeuteten Teilung) mehrstimmig zu bearbeiten und als einheitliche Werke zu betrachten und zu behandeln. Jedenfalls scheint Dufay der älteste Komponist zu sein, von welchem vollständige Messen (8) existieren; vor ihm finden sich nur einzelne Messenteile mehrstimmig gesetzt, nach ihm wird die Messe als Ganzes von allen Meistern mit Vorliebe bearbeitet.

Wilhelm Dufay ist spätestens um 1400 zu Chimay im Hennegau geboren und starb 27. Mai 1474 zu Cambrai. 1428 wurde er Mitglied des Sängerkhors der päpstlichen Kapelle in Rom, gieng 1437 an den Hof von Burgund, empfing dann die Priesterweihe in Paris und lebte ehe er nach Cambrai gieng 7 Jahre in Savoyen. Vgl. F. X. Haberl „Bausteine zur Musik-

geschichte" I. G. Dufay (1835, Separat-
abdruck aus der „Vierteljahrschrift für
Musikwissenschaft“).

Der Satz der Zeitgenossen Dufays ist noch in der Regel dreistimmig; doch scheint Dufay selbst den Uebergang zur Bevorzugung des vierstimmigen Satzes vermittelt zu haben. Vierstimmige, ja fünfstimmige Tonsätze sind allerdings schon viel früher versucht worden (die „Quadrupla“ und „Quintupla“ des 13. Jahrhunderts); doch tritt der voll ausgebildete Kontrapunkt bei Dunstaple, Binchois und Dufay durchaus zunächst dreistimmig auf und zwar sind die drei Stimmen nach einander komponiert (successiv): der Tenor, in gemessener Bewegung gehend, ist gewöhnlich eine fertig übernommene Melodie (Choral oder Volkslied); ihm wird zunächst ein lebhafter figurierter Discant gegenübergestellt und diesen beiden endlich eine ergänzende Stimme, der Kontratenor, der bald über bald unter dem Tenor Fülltöne nimmt, beigegeben. Der große Umfang, den die Kontratenorstimme der dreistimmigen Sätze begehen mußte, wurde Ursache, sie in einen Kontratenor altus (Haute contre) und einen Kontratenor bassus (Bass contre) zu spalten, womit unsere Alt- und Bassstimme erst eigentlich entstanden. Zum Abgehen von der successiven Stimmenkomposition wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zunehmende Pflege der Imitationen Veranlassung, welche leichter durchführbar ist, wenn die Stimmen miteinander erfunden und weitergeführt werden.

31. Die Chansons. Die Kirchenmusik mit ihren lateinischen Texten hat allezeit leicht ein archaisches Gepräge angenommen und es ist nicht zu leugnen, daß auch bereits in dieser Zeit der Anfänge regelrechter mehrstimmiger Kunstmusik die kirchlichen

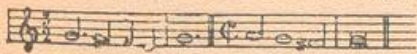
Sätze verglichen mit den weltlichen eine gewisse Härte u. Herbheit zeigen, in den weltlichen Stücken mit Dufay in der Bulgärsprache strömt die Empfindung offenbar freier aus, sie sind geschmeidiger, manchmal sogar feiner und äußerst prägnant im Ausdruck. Mit Recht beginnt sich daher in neuerer Zeit ein lebhafteres Interesse für die Liedkompositionen auch des 15. Jahrhunderts zu entwickeln. Das bis jetzt zugänglich gemachte Material ist allerdings noch nicht sehr reich; doch befinden sich darunter bereits viele Perlen, Lieder, welche noch heute mit Vergnügen gesungen und gehört werden. Die Namen der ersten Meister der weltlichen Liedkomposition sind dieselben wie die der ersten kunstmäßigen Kirchenmusik: Dunstaple, Binchois, Dufay stehen auch hier im Vordergrund.

Lange hat das von Fr. W. Arnold in Chrysanders „Jahrbüchern f. Musikwissenschaft“ (II. Bd. 1867) veröffentlichte „Liedamerliederbuch“, welches für einzelne Tonsätze die Jahreszahlen bis zurück auf 1452 verbürgt, als das älteste Denkmal weltlicher mehrstimmiger Kompositionen gegolten. Heute, nachdem bessere alte Tonsätze in großer Zahl gefunden worden sind, darf man sowohl dieses Liederbuch als die wenig jüngeren, das „Berliner Liederbuch“, das „Münchener Liederbuch“ (beide herausgegeben von Robert Eitner als Beilage der „Monatshefte für Musikgeschichte“) als nicht eigentlich zur Kunstmusik gehörig betrachten, vielmehr in denselben Sammlungen von Volksliedern zum Teil mit dilettantischen Versuchen mehrstimmiger Bearbeitung sehen. Bisher war unsere Bekanntschaft mit besseren mehrstimmigen Liedern so hohen Alters auf wenige Stücke von Dunstaple („O bella rosa“), Binchois („Ce mois de May“) und Dufay („Cent mille ecus“) in musikgeschichtlichen Werken beschränkt (vgl. Ambros „Musikgeschichte“, 2. Bd.). 6 vorher nicht bekannte dreistimmige Chantons von Binchois aus einem Münchner Fragment, etwa aus der Zeit von 1425 gab S. Niermann 1892 in moderner Notenschrift mit deutschem Text heraus. Einen gewaltigen Zuwachs erhielt unsere Kenntnis dieser Literatur allerneuestens durch J. Stainer „Dufay and his contemporaries“ (1899), eine Auswahl (50 Stücke) aus einem in Oxford befindlichen, aus Italien stammenden Manuskript, das nur Kompositionen

aus der Zeit vor 1450 enthält; Stainer wählte aus den ca. 300 Tonsätzen des Manuskripts u. a. 7 bisher unbekannte dreistimmige Chansons von Binchois, 16 dreistimmige und 3 vierstimmige Chansons von Dufay (!). Dazu werden nun binnen Jahresfrist in den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich die von Haberl in Trient aufgefundenen Codices mit vielen hundertem geistlicher und weltlicher Tonsätze englischer, niederländischer, französischer, italienischer und deutscher Komponisten aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kommen.

32. Der vierstimmige Tonsatz.

Die Kunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der gewöhnlich sogenannten zweiten Periode der Niederländer, eine Bezeichnung, deren kategorische Gültigkeit bereits in Frage gestellt wurde, unterscheidet sich von derjenigen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts hauptsächlich durch das Ueberhandnehmen des vierstimmigen Satzes und den damit im allgemeinen durchführbaren größeren Vollklang; die der Terz entbehrenden Harmonien werden seltener und selbst die Schlußakkorde, welche vorher ziemlich regelmäßig nur aus Finalis und Quinte bestehen, treten öfter mit großer Terz auf. Natürlich ändert sich auch manches sonstige Detail; insbesondere verschwindet allmählich die für die Dunstaple-Epoche typische Schlußformel des Sopran(a):



zugunsten einer synkopierten Bildung (b), welche denn bereits bei Olegem die Norm ist. Die Formen werden erweitert, ganze Messen mit Festhaltung derselben Motive durch alle Sätze, nicht nur im Tenor, sondern auch in den frei imitierenden Kontrapunkten der andern Stimmen werden allgemein beliebt und die Technik der Beherrschung künstlicher Formen der Nachahmung wird zu schwindelnder Höhe gesteigert. Auch die Motetten werden gewaltig erweitert und gliedern sich häufig in mehrere Teile. Daneben blüht aber auch der schlichtere

Satz der Hymnen weiter; derselbe ist auf dem Gebiet der kirchlichen Komposition der Repräsentant des liedartigen Satzes, hat schlichte mehr harmonische Faktur, den Verszeilen entsprechende lyrische Cäsuren und strophische Gliederung.

33. Die weltliche Liedkomposition. Die weltliche Liedkomposition nimmt nun mehrerlei an Kunstwert sehr verschiedene Gestaltungen an. Am niedrigsten steht die schlichte Note gegen Note mit wenig Melismen in der Oberstimme gesetzte Komposition der Tanzlieder (Reigen im geraden und Springtänze im ungeraden Takt — erstere unter dem Namen Paduane [Pavane], Calata, oder wenn bewegter als Passamezzo, Branle, Basse Dance, letztere als Gaillarde, Romanesca, Saltarello, Forlana, Lordiglione zc.) welche vermutlich in Anlehnung an die, jedenfalls Jahrhunderte ältere primitive instrumentale Ausführung der Tänze die Melodie nur akkordisch begleitet und dabei allen Regeln der strengen Kunst ins Gesicht schlägt (häuf. Quinten u. Oktavenparallelen). Von diesen „Gassenhauern“, „Villanelen“ zc. aus, die wir allerdings bisher nur aus Drucken nach 1500 kennen, geht eine ansteigende Linie über die Frottole und Strambotti der Italiener zu den eigentlichen Kunstliedern, den französisch-niederländischen Chansons und schließlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts den kunstvollen Madrigalien, der höchsten Blüte dieses Litteraturzweigs. In dem eigentlichen Kunstliede, nicht nur dem nach dem zu Grunde gelegten Texte (seit ca. 1530) so genannten Madrigal, sondern auch bereits dem vor 1500 unter dem Namen Chansons oder „deutsche Liedlein“ geschriebenen, entfaltet die Kunst der Zeit ihren vollen Reiz und eine noch heute imponierende Mannigfaltigkeit und feine Abtönung des

Ausdrucks. Irrig ist die Darstellung, daß mit den Frottole und Villanellen ein erster Haken eingeschlagen worden sei zur Niederwerfung des Kunstgebäudes des Kontrapunktes; vielmehr ist die umgekehrte Darstellung ohne Zweifel die allein berechtigte, daß das Lied ganz allmählich vom schlichten Tanzliede aus bis zum aristokratischen Madrigal sich fortbildete, indem es immer mehr mit allen Mitteln der hoch entwickelten Kunst durchtränkt wurde. Die vierstimmigen Lieder der deutschen Meister Heinrich Isaac, Heinrich Finck und Paul Hofhaimer stehen aber bereits auf der vollen Höhe wirklicher Kunstwirkung und sind noch heute durchaus lebensfähig.

34. Die Erfindung des Notendrucks. Um das Jahr 1500 beginnt die Vielfältigung von Musikwerken mittelst Typendruck durch Ottaviano dei Petrucci in Venedig (der Typendruck von Messbüchern war 20 Jahr vorher fast gleichzeitig von Jörg Keyser in Würzburg und Octavianus Scotus in Venedig in Angriff genommen worden (beide 1481)). Damit wurde nun eine viel schnellere Verbreitung der Werke möglich als bei dem vorher allein geübten Verfahren des Abschreibens, u. es entwickelte sich ein erhöhter Wettstreit der Komponisten; für uns heutige hat aber die Ausdehnung des Druckverfahrens auf die Musikwerke den großen Wert, daß uns in ganz anderem Maßstabe Denkmäler der Kunst überkommen sind als aus den Zeiten der Berufsschreiber. Zählen die erhaltenen Handschriften von Musikwerken aus dem 15. Jahrhundert nach wenigen Duzenden, so dagegen die erhaltenen Druckwerke aus dem 16. Jahrhundert nach Tausenden. Allerdings müssen, wie bereits betont, diese Drucke erst mühsam in eine heute lesbare Notierung übertragen werden; aber schon jetzt verfügen wir über einen recht stattlichen Vorrat von Neudrucken, von denen eine Anzahl oben genannt wurde. Von Neudrucken deutscher mehrstimmiger Lieder dieser zweiten Periode in Partitur sind besonders die von Robert Eitner herausgegebenen hervorzuheben: *Otto Liederbuch vom Jahre 1512*, *Ausgewählte Lieder von Heinrich Finck und Hermann Finck*, und *Johann Otto Lieder Sammlung v. J. 1644*.

35. Der fünf- u. mehrstimmige Satz. Wenn auch, wie bemerkt, so-

gar schon im 13. Jahrhundert vereinzelte Kompositionen für fünf ja sechs Stimmen geschrieben wurden, so ist doch für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts und zum Teil auch noch für dessen zweite Hälfte der dreistimmige Satz charakteristisch. Vom Ende des 15. Jahrhunderts ab bleibt der vierstimmige Satz der eigentlich normale und Tricinen oder gar Vicinen erscheinen in der Folge als Ausnahmen. Im 16. Jahrhundert aber kommt neben dem vierstimmigen Satze der mehr und mehr eine größere Zahl Stimmen beschäftigende in Aufnahme. Schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts sind fünfstimmige Sätze besonders solche, deren fünfte Stimme der kanonischen Doppelgänger einer der andern vier ist, nichts seltenes. Josquin de Pres Pierre de la Rue steigern sich sogar bereits gelegentlich zu Sechsstimmigkeit von Anton Brumel ist sogar eine zwölfstimmige Messe erhalten.

Zu typischer Bedeutung gelangt aber im 16. Jahrhundert der fünfstimmige Satz zuerst durch die Madrigalien, für welche seit dem Erscheinen der fünfstimmigen Madrigalien Verdelots (1538) und des „chromatischen Madrigalien“ von Cipriano de Rore (1542) die Fünfstimmigkeit besonders beliebt wurde. Beide sind Schüler Adrian Willaerts in Venedig, der übrigens bereits 1536 Madrigale von Verdelot in Lautentabulatur herausgab, also offenbar die neue Kunstgattung aus der Taufe gehoben hat (er schrieb auch selbst Madrigalien). Willaert war seit 1527 Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig, deren gegenüberliegende Orgel ihm zur doppelchörigen Schreibeise (für zwei getrennt aufgestellte Chöre) den Anstoß gegeben haben sollen. Daß Willaert eine Anzahl Motetten „a cori spezzati“ geschrieben hat, ist durch die Erzählung eines

seiner Schüler, des berühmten Zarlino, hinreichend verbürgt, da derselbe neun derselben nennt (dieselben sind aber nicht erhalten). Jedenfalls hat Willaert die Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus im Prinzip begünstigt. In auffälliger Weise tritt der achtstimmige Satz bei seinem Schüler Andrea Gabrieli hervor, einem der ersten italienischen Meister, zu welchen Deutsche und auch Niederländer (Sweelinck) als Schüler eilten, einer von denen, welche das Ende der Hegemonie der Niederlande kennzeichnen. Noch weiter aber steigerte die Vielstimmigkeit Andrea's Nefte Giovanni Gabrieli. Der vielstimmige Satz fand aber gleichzeitig auch besonders in Rom mehr und mehr Pflege u. zwar durch Animuccia, Palestrina, Vittoria, die beiden Nanino, die beiden Anerio, Suriano u. s. w. Daß auch Orlando de Lassus, der letzte große niederländische Meister, die Anregung zur Pflege des mehrstimmigen Satzes in Italien erhalten (er lebte als Jüngling in Mailand), ist wohl wahrscheinlich. Immerhin ist es vielleicht nicht berechtigt, in der Vermehrung der Stimmenzahl über vier hinaus eine spezifisch italienische Einwirkung erblicken zu wollen, da das italienische Musik-Genium vielmehr zur freien Entfaltung der Melodie neigt, wie sich in der Folge bald genug zeigte. Das allmähliche Fortschreiten von der Vierstimmigkeit zur Fünf- und Sechsstimmigkeit und schließlich zur Acht- und Mehrstimmigkeit entsprang vielmehr wahrscheinlich dem verstärkten Begehren nach harmonischem Vollklange trotz wechselnden Pausierens der Stimmen. Doch ist zuzugeben, daß der Glanz des Kultus in den italienischen Kirchen, besonders in Rom und Venedig, die Unterhaltung starker Sängerkhöre wie auch reichbesetzter dieselben verstärkender Instrumental-

chöre eine solche Entwicklung sehr begünstigte, deren erste Träger zwar Niederländer waren, deren Hauptrepräsentanten aber dann Italiener wurden.

36. Palestrina und Lasso. Gleich zwei gewaltigen Berggipfeln ragen unter den Meistern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Palestrina und Orlando Lasso hervor; beiden setzt unsere Zeit durch kritische Ausgaben ihrer sämtlichen Werke bleibende Denkmäler. Beide Meister starben im Jahre 1594; zur dritten Centenarfeier im Jahre 1894 wurde die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas beendet und diejenige der Werke Lassos in Angriff genommen (erstere redigiert von Fr. de Witt, Fr. Espagne und [Bd. 7-34] Fr. K. Haberl, letztere redigiert von Fr. K. Haberl und Ad. Sandberger, beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig).

Eine schöne Legende stellt Palestrina als den Retter der katholischen Kirchenmusik dar. Das gewaltige Anwachsen der protestantischen Bewegung hatte im Hinblick auf die Bedeutung, welche für dieselbe der protestantische Choral erlangte, den Kirchenfürsten die Frage nahe gelegt, ob nicht die Kirchenmusik einer Revision bedürfe, und durch das Tridentiner Konzil war die polyphone Musik in Gefahr gekommen, aus dem Gottesdienste verbannt zu werden. Palestrina gelang es, den Beweis zu erbringen, daß die Musik eine würdige Zierde des Gottesdienstes bilde, und die von Pius IV. ernannte Kongregation von Kardinälen stand daher von weiteren Maßregeln ab. Freilich wurden aber nun die auf weltlichen Melodien als Tenor aufgebauten Mes-

fen und Motetten der niederländischen Meister vom Repertoire abgesetzt und nur Werke, gegen welche keinerlei derartige Bedenken vorgebracht werden konnten, wurden fürderhin zugelassen. Der Palestrinastil ist übrigens von dem Stile der Meister der nächst vorausgehenden Zeit keineswegs prinzipiell unterschieden und in keiner Weise etwa irgendwie theoretisch konstruiert. Es ist nur das größere Genie des Mannes, was Palestrina über die Zeitgenossen erhebt (auch noch über Lasso); ein ausnehmend starker Musiksinn, eine souveräne Herrschaft über alle Mittel der Technik, gepaart mit strenggläubiger Frömmigkeit befähigte ihn, das Höchste zu leisten, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Palestrina hat auch nicht die Schreibweise der Niederländer vereinfacht, arbeitet vielmehr mit dem ganzen Apparate der von ihnen entwickelten Künste, aber dieselben treten nirgends aufdringlich als Selbstzweck hervor, sondern stehen stets im Dienste des beabsichtigten Ausdrucks. Wie eigentlich alle größten Meister hat Palestrina auch keine neuen Formen geschaffen, sondern nur die von seinen Vorgängern überkommenen mit vollwichtigerem Inhalte erfüllt.

Giovanni Pierluigi Sante (so ist sein Familienname) ist 1514 (nach anderen 1526) zu Palestrina geboren und starb am 2. Febr. 1594 zu Rom. Seine musikalische Ausbildung erhielt er wahrscheinlich in Rom, spätere Berichte nennen einen Niederländer Gaudio Mell seinen Lehrer, der später nach Spanien gegangen sei. Nach Absolvierung der Schule war er zuerst Organist und Kapellmeister zu Palestrina, wurde aber 1551, als der Kardinalbischof von Palestrina als Julius III. zum Papst aufstieg, von diesem als Kapellmeister der Peterskirche nach Rom berufen. 1556 legte Palestrina die Kapellmeisterstelle nieder

und wurde Mitglied des Sängerkhors der Sixtinischen Kapelle, obgleich er verheiratet war (seit 1547 mit Lucretia de Sorio, die ihm eine reiche Mitgift mitbrachte). Als Julius III. starb, wurde Marcellus II. Papst, ebenfalls ein Gönner Palestrinas, der ihn im Amte ließ. Leider regierte der selbe nur wenige Wochen, und nun stieg die Heiber Palestrinas und dieser wurde mit mehreren anderen verheirateten Kapellmitgliedern durch den neuen Papst Paul IV. aus der Kapelle ausgestoßen, da die alten Satzungen bestimmten, daß Kapellmitglieder unvermählt blieben. Doch erhielt er bald darauf die Kapellmeisterstelle an Lateran, 1561 die an S. Maria Maggiore und wurde 1571 wieder Kapellmeister der Peterskirche. Schon vorher war er zum Komponisten der Sixtinischen Kapelle ernannt worden. Palestrinas Gattin starb 1580 und schon nach 6 Monaten vermählte sich der bejahrte Meister nochmals mit einer reichen Witwe Virginia Dormani. Nur ein Sohn aus erster Ehe, Hyginus überlebte den Vater. Palestrinas Biographie schrieb der Abbate Baini „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina“ (1828, 2 Bde. deutsch im Auszuge von Randler 1830). Seine berühmtesten Werke sind die Messe papa Marcelli (6 St.), die Improperia und die 4 St. Lamentationen (1588). Die Zahl seiner Messen (4—8 St.) ist 93.

Orlandus de Lassus ist geboren 1532 zu Mons im Hennegau, und starb 14. Juni 1594 zu München, wurde als Knabe von Ferdinand Gonzaga, Vizekönig von Sizilien mit nach Italien genommen, lebte bis nach 1550 in Mailand, dann einige Zeit in Antwerpen, von wo er 1566 von Herzog Albert V. von Bayern in die Münchener Hofkapelle berufen wurde. Deren Kapellmeister er von 1562 bis zu seinem Tode war. Sein Leben, von dem leider vor seiner Münchener Anstellung wenig bekannt ist, beschrieb Delmotte „Notice biographique sur Roland Delattre“ (1868) deutsch von Dehn 1887, für die Rindfleischgeschichte nicht zuverlässig. Vgl. auch Sandberger „Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter D. de L.“ 1. Bd. 1894). Lassus' berühmtestes Werk sind die 7 fünfstimmigen Bußpsalmen (1584); seine Fruchtbarkeit war eine außerordentliche (100 Magnifikat, 1200 Motetten, über 50 Messen, auch viele Madrigale, Chansons und deutsche Lieder).

37. Der vielstimmige Satz nach Palestrina. Die Traditionen des Palestrinastils wurden in Rom bewahrt und es standen noch eine ganze Reihe hochansehnlicher Meister, welche in der direkt nach Palestrinas Tode anbrechenden Zeit der Neuerungen an

der Schreibweise für Singstimmen a cappella festhielten und sogar die Zahl der Stimmen noch weiter steigerten (Gregorio Allegri, Paolo Agostini, Antonio Cifra, A. M. Abbatini, P. Fr. Valentini, Dr. Benevoli, G. C. Bernabei, G. D. Pitoni, L. Bai). Hervorragende Pfleger der vielstimmigen Schreibweise in Deutschland sind Jacobus Gallus in Prag (1550—1591), Hans Leo Hasler in Nürnberg (1564—1612, Schüler von A. Gabrieli in Venedig), Johannes Eccard in Königsberg (1553 bis 1611, Schüler von D. Lasso, protestantischer Komponist), Philipp Dulichius in Stettin (1563—1631); auch Heinrich Schütz ist hier schon zu nennen (8 st. Psalmen, doppelchörige Motetten). Auch England stand in dieser Zeit nicht still, stellte vielmehr eine Reihe ausgezeichneten Tonkünstler neben die niederländischen, italienischen und deutschen Großmeister, welche ebenso wie diese die Stimmenzahl vermehrten und die Formen erweiterten: Thomas Tallis (c. 1520 bis 1585, 5—8 st. Motetten, eine 40 stimmige (!) für 8 fünfstimmige Chöre Spem in alium non habui), Will. Byrd (1538—1623, 5—6 st. Motetten, 5 st. Madrigale), Peter

Philippus (c. 1560—c. 1635, 5—8 st. Motetten, 5—8 st. Madrigale, 4—9 st. Vitaneien etc.), diese drei wie auch Chr. Tye, John Bull u. Mich. Deering Katholiken, ferner der „engl. Palestrina“, der größte Komponist der anglikanischen Kirche Orlando Gibbons (1583—1625, 5—8 st. Anthems, 5 st. Madrigalien), Thomas Morley (1557—1604, 5 st. Balletts, 5—6 st. Kanzonetten, 6 st. Motetten; doch ist Morley besonders als Instrumentalkomponist wichtig) und Michael Este (c. 1580 bis c. 1638, 5—6 st. Madrigalien). Die wichtigsten Werke der englischen Komponisten dieser Zeit liegen dank der Thätigkeit der „Musical Antiquarian Society“ (1840) im Neudruck in moderner Partitur vor. England gebührt das Verdienst, in einer Zeit, wo in Deutschland und Italien die Pflege des Chorliedes gänzlich eingeschlafen war, eine „Madrigal-Society“ begründet zu haben (1744!) mit der ausgesprochenen Tendenz, das mehrstimmige Kunstlied zu pflegen durch Aufführung der Werke der alten Meister und Preisausschreiben (seit 1811) für neue Kompositionen derselben Kunstgattung. Diese Gesellschaft blüht heute noch (in London).

II.

Der begleitete Sologesang und die Anfänge der Instrumentalmusik.

38. Die Entstehung des Generalbasses. Die auf die Spitze getriebene Künstlichkeit der mehrstimmigen Tonsätze des 16. Jahrhunderts mußte eine Reaktion heraufbeschwören. Wenn auch Partituren damals nicht gedruckt wurden, da die Komponisten die letzten Geheimnisse der technischen Faktur

streng zu bewahren suchten, so war doch für gewissenhafte Chordirektoren eine Uebersicht über den Gesamtaufbau gar nicht entbehrlich und unzweifelhaft fertigten sich dieselben durch Zusammenschreiben (Uebereinanderstellen) der Stimmen Partituren für ihren Privatgebrauch an: dabei stellte sich aber heraus,

daß es kaum möglich war, komplizierte sechs- oder achttimmige Tonsätze mit Sicherheit zu übersehen und gar etwa an der Orgel beim Einstudieren oder auch zur Verstärkung bei der Aufführung a vista fehlerlos zu begleiten. Die Orgel trat aber gerade in Italien dank einer Reihe bedeutender Organisten an der Markuskirche zu Venedig (Annibale Padovano, G. B. Grillo, Claudio Merulo, Andrea Gabrieli, Giof. Guami, Jacques Buus, auch den Kapellmeistern Willelaert und de Kore) und anderweit (Florenzio Maschera an S. Spirito in Venedig, Constanzo Antegnati in Brescia, Luzzasco Luzzaschi in Ferrara, Sperindio Bertoldo in Padua, Antonio Mortaro in Novara, Adriano Banchieri in Bologna und dem nicht einmal dem Orte seines Wirkens nach bekannten Bastian Chilesi) immer mehr in den Vordergrund und wurde bei allen Aufführungen zur Mitwirkung herangezogen; so kam es, daß gerade die Organisten auf eine vereinfachte Manier verfielen, sich den Inhalt eines Tonsatzes zum Zweck der Begleitung auf der Orgel zusammenzuschreiben, nämlich die Notierung der jeweilig tiefsten Stimme und allenfalls noch der Thema-Einsätze (Imitationen) der Stimmen, im übrigen aber nur Markierung der in den andern Stimmen gebrachten Töne nach ihrem Abstände vom Bass (mit Gleichsetzung der um eine Oktav verschiedenen Intervallen) mittelst Zahlen über der Bassstimme. Wer mit der Anfertigung solcher Klavierauszüge oder wie man sie nannte „Spartiture d'organo“ oder „Intavolature d'organo“ den Anfang gemacht hat, wird wohl nicht mehr festzustellen sein; gewiß ist, daß 1595 der Gebrauch bestand (die Spartitura d'organo in den Concerti

ecclesiastici des Adriano Banchieri und daß der Basso continuo oder Basso generale (Generalbass) sich mit Blitzesschnelle in ganz Europa einbürgerte. Wäre es bei der ursprünglichen Form und Verwendung desselben geblieben, so wäre davon nicht viel zu sagen; er gewann aber eine für die fernere Entwicklung der Kunst folgenschwere Bedeutung dadurch, daß sich die Komponisten seiner bemächtigt als bequemes Mittel einer Aenderung instrumentaler Begleitung einer oder weniger Gesangstimmen. Schon seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts hatten sich übrigen Arrangements von Vokalsätzen für eine Singstimme (Sopran) und Laute eingebürgert, welche an Stelle der selbständigen Melodik der andern Stimmen gelegentliche Akkorde setzten, die wohl oder übel als Supplement des eigentlichen Tonsatzes gelten mußten; eine gewisse Verwandtschaft mit diesen Arrangements mögen auch die an Stelle fehlender Sänger der Mittelstimmen helfenden Orgelbegleitungen gehabt haben, welche besonders an kleineren Kirchen ohne genügende Gesangskräfte oft einspringen mußten, und so war es wohl im Grunde keine unerhörte Neuerung, sondern nur eine praktische Anpassung, wenn die Komponisten anfangen, dergleichen Fälle selbst vorzusehen und gleiche Tonsätze für nur eine oder zwei Singstimmen zu schreiben mit Aenderung einer derartigen ergänzenden Begleitung durch Ziffern über den Tönen der Bassstimme.

39. Der Stile recitativo
Es kam aber noch etwas ganz anderes hinzu, dem Generalbass eine epochemachende Bedeutung zu verschaffen, nämlich die bewußte und nachdrückliche Auspielung desselben gegen den Kontrapunkt, seine Verwendung als Kampfmittel gegen

den Stil der vorausgehenden Epoche seitens einer Gesellschaft hochgebildeter Musikkreunde, welche inmitten der Renaissancebestrebungen des 16. Jahrhunderts auch eine Wiederbelebung der Musik der alten Griechen versuchten, der sogenannten *Camerata* in den Salons der Edelleute *Conte Barbi* und *J. Corsi* in Florenz. Ausgehend von dem Raisonnement, daß der gleichzeitige Vortrag derselben oder gar verschiedener Worte durch mehrere Singstimmen nur die Natürlichkeit und Stärke des Ausdrucks in Frage stellen könne, kam dieselbe zu dem Schlusse, daß nur die Beschränkung auf eine einzige singende Stimme und die möglichst sinn-gemäße Betonung der Worte dem wiederanzustrebenden griechischen Gesangsideal entsprechen könne, wobei nur eine die Tonhöhe stützende instrumentale Begleitung zulässig sei. Zu einer solchen schien nun der soeben aufgekommene Generalbaß durchaus geeignet zu sein. So wurde, was die Not der Organisten erfunden, zu einer Tugend gestempelt, obendrein aber außer der Polyphonie auch noch der absolut musikalischen Melodik der Krieg erklärt und in dem sogenannten *Stile recitativo* tatsächlich eine ganz neue Kunstgattung geschaffen. Als Ziel wurde direkt ausgesprochen, die Nachahmung der musikalischen Ausgestaltung der antiken Tragödie.

Gesungene Dramen waren übrigens vor dieser Florentiner Reform durchaus nichts Unbekanntes; aber dieselben waren wie im 16. Jahrhundert alle Musik (wenigstens alle Kunstmusik) chormäßig komponiert und sogar die Sologesänge und Wechselreden wurden in der Gestalt 4—stimmiger Madrigale abgesungen, so z. B. noch in Luca *Marenzio's* Komposition von *Ot-*

tavio Rinuccini's *Intermezzo „Il Combattimento d'Apolline col serpente“* (1585), in *Emilio del Cavaliere's* Musik zu den Dramen *„Il satiro“* und *„La disperazione di Fileno“* (beide 1590) und *„Il giuoco della cieca“* (1595), in *Drazio Vecchi's* *„Amfiparnasso“* (1594) und noch weiterhin in mehreren Musikkunstspielen von *Adriano Bianchieri* (*„La prudenza giovenile“* 1598 u. a. m.).

Den ersten Versuch, sogleich für eine Singstimme mit instrumentaler Begleitung zu schreiben, machte *Vincenzo Galilei* (der Vater von *Galileo Galilei*) mit seinem *„Gesang des Grafen Ugolino“* (aus *Dantes* göttlicher Komödie) und den *„Klageliedern Jeremia“* (c. 1590). *Galilei* hatte kurz vorher die drei Hymnen des *Mesomedes*, die ersten überhaupt bekannt gewordenen Ueberbleibsel altgriechischer Musik gefunden, und dieser Fund mag, obgleich damals niemand in der Lage war, die griechischen Noten zu enträtseln, den ersten Anstoß zu dem angestrebten Zurückgehen auf die Griechen gegeben haben. Einen zweiten Versuch machte *Conte Barbi* selbst mit der Komposition einer Arie der von *Rinuccini* gedichteten *„Dafne“*. Die vollständige Komposition dieses Textes durch *Jacopo Peri*, welche 1594 mit größtem Beifall der *Camerata* zur Aufführung gelangte, markiert endlich die wirkliche Auffindung des gesuchten neuen Stils, des *„Stile recitativo“*.

In die große Öffentlichkeit trat der neue Stil mit *Peri's* ebenfalls von *Rinuccini* gedichteter Oper (*Tragedia per musica*) *„Euridice“*, welche am 6. Oktober 1600 zur Vermählungsfeier *Heinrich's IV.* von Frankreich mit *Maria von Medici* in Florenz aufgeführt wurde (gedruckt 1600; eine Neuauflage erschien 1860 in Florenz).

Jacopo Peri ist am 20. August 1561 zu Rom geboren und starb am 12. August 1633 zu Florenz, der Heimat seiner Familie (seine Eltern waren zur Zeit seiner Geburt vorübergehend in Rom); wurde früh Musikintendant und 1618 Oberstkammerer am Hofe der Medici zu Florenz. Von seinen Bühnenwerken sind außer der „Dafne“ und „Euridice“ den Namen nach bekannt „Tetide“ (Text von Cini, 1607, Aufführung fraglich), „Guerra d'amore“ (1615 für Florenz mit P. Grazie, G. B. Signorini und G. del Turco), „Adone“ (1620 für den Hof von Mantua, wahrscheinlich nicht aufgeführt) und „La precedenza delle donne“ (eine sogenannte Barriera [Kampfspiel] für den Hof von Florenz 1625). Für die Erstsingsoper Monteverdís „Adrianna“ (Mantua 1608) schrieb Peri die Recitative, auch war er an der Komposition von Gaglianos „Flora“ (1628 für Florenz) beteiligt. Ein Buch 1-stimmiger Gesänge mit Generalbaß „Le varie musiche del Signor P.“ ist 1610 gedruckt worden. Vgl. die „Commemorazione della riforma melodrammatica“ in den Jahresberichten der Florentiner Agl. Akademie (1895).

Nach den Versicherungen der Zeitgenossen lag die Stärke von Peris Begabung in seinem Talent für das eigentlich dramatische, in der Wahrheit des Ausdrucks bei der Betonung der Worte. Peri ist daher tatsächlich der eigentliche Schöpfer des Recitativs. Mit Unrecht hat man diesen Lorbeer lange Zeit zwischen ihm und Giulio Caccini geteilt, der auch nach den irrigen älteren Darstellungen Mitkomponist der Oper „Dafne“ gewesen wäre. Caccini hat aber ein anderes Verdienst: er ist der erste Pfleger des „bel canto“ unter den damaligen Komponisten, der Schöpfer dessen, was speziell die italienische Oper später zur Welt Herrschaft führte.

40. Der Kunstgesang. Das bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts sich breit machende Gesangsvirtuosentum, welches sich in der Ueberladung der Werke des polyphonen Stils mit unnützen und geschmacklosen Zuthaten gefiel (worüber G. B. Bovicelli „Regole,

passaggi di musica, madrigali motetti passeggiati“ 1594 und Lodovico Zacconi „Prattica musica“ 1596 erschreckende Aufschlüsse geben) ist eigentlich nichts anderes als die Uebertragung der für Laute und Orgel seit dem 15. Jahrhundert immer mehr überhandnehmenden Kolorieren und Diminuieren von Vokalsätzen auf das Gebiet des Gesanges selbst. Diese an sich zweifellos verwerlichen Unmanieren griff nun aber Caccini auf und brachte sie in ein System. Er stellte sie in den Dienst der eigentlichen Kunst, indem er anfangs, direkt für die Gesangsvirtuosen zu schreiben und bestimmte Regeln für die Entfaltung von deren Künsten an der rechten Stelle zu geben. Darum sind seine „Nuove musiche“ (Madrigalier für eine Solostimme mit beizifferten Baß, 1602) tatsächlich ein epochemachendes Werk, das erste rationale Gesangsschulbuch. Caccini war selbst Berufssänger, während Peri universeller veranlagt war, Orgel, Laute und andere Instrumente virtuos spielte, auch gezeichnet improvisierte, als Sänger aber mehr nur im seriösen Stil wirkte. Das Verhältnis Caccini zu Peri war leider kein gutes. Neidisch auf Peris Erfolge schrieb Caccini eine Anzahl Arien und Scherzen zur „Euridice“ Rinuccinis und zwar seine Schüler, dieselben bei der Aufführung i. J. 1600 statt derjenigen Peris zu singen (dieselben erschienen ebenfalls 1600 im Druck; Neuausgabe von Citner 1881). Caccinis Charakter war überhaupt nichts weniger als tabellos; so spielte er in einer Liebestragödie am medicaischen Hofen elenden Verräter durch Bekämpfung des Briefgeheimnisses (vgl. die oben citierte Commemorazione).

Caccini, Giulio, ist um 1560 in Rom geboren (daher auch Giulio

mano genannt) und starb Anfang Dezember 1618 zu Florenz (begraben 10. Dezember). Er war speziell Gesangvirtuose und kam um 1565 nach Florenz, wo er als Sänger am Hofe Anstellung fand. Von seinen beiden Töchtern war die eine, *Septimia*, eine geschätzte Sängerin, die andere, *Francesca* (genannt *La Cecchina*) ein Universalgenie, hochgefeiert als Sängerin, aber zugleich Malerin und nicht unbedeutende Komponistin (Ballettopern *La liberazione di Ruggiero dell'isola d'Alcina* und *Rinaldo innamorato*, auch ein Buch 1—2ft. Kantaten mit Continuo).

41. Das erste Oratorium. Außer Peri und Caccini ist auch der Römer *Emilio de Cavalieri* (oder *del Cavaliere*) als Mitbegründer des neuen Stiles der begleitenden Monodie gefeiert worden; doch haben neuere Forschungen ergeben, daß derselbe auf alle Fälle nur als ein Nachfolger, nicht aber als Vorgänger von Peri-Caccini angesehen werden kann. Seine älteren dramatischen Musikwerke (s. o.) sind durchaus im Madrigalienstil geschrieben und erst mit der „*Rappresentazione dell'anima a del corpo*“ hat er sich den Florentiner Reformbestrebungen angeschlossen. Dieses Werk war die erste Uebersetzung des recitativischen Stils auf die musikalische Bearbeitung sogenannter Moralitäten, allegorischer Handlungen, in denen abstrakte Begriffe, Tugend und Laster redend und agierend eingeführt wurden (die Moralitäten reichen ohne Musik mehrere Jahrhunderte weiter zurück bis tief ins Mittelalter hinein, kommen aber auch bereits mit eingelegten Chören vor Cavalieris Zeit vor.) Das im Vetsaale (Oratorio) des Klosters S. Maria in Ballicella in Rom, der Stiftung des heil. Filippo Neri im Jahr 1600 aufgeführte Werk (in demselben Jahre gedruckt) bildet ebenfalls den Ausgangspunkt eines neuen Literaturzweiges, nämlich des Oratoriums. Thatsächlich scheint der Name dieser

der Oper dauernd verwandt gebliebenen Kunstform von dem Orte der Aufführung des ersten derartigen Werkes oder doch von dem diese Aufführung veranstaltenden, von Neri begründeten und vom Papste bestätigten „*Oratorier-Ordens*“ herzurühren. Die meisten späteren Oratorien sind zwar weniger abstrakt gehalten, behandeln vielmehr irgend eine der biblischen Geschichte entnommene Handlung (*Azione sacra*) musikalisch-dramatisch, doch erscheinen auch noch fortgesetzt unter denselben einzelne wirkliche Moralitäten bis in die Zeit Händels (vgl. dessen *Trionfo del tempo e del disinganno*).

Cavalieri, Emilio de, ist um 1550 zu Rom geboren und starb 11. März 1602 zu Florenz, wo er seit einer Reihe von Jahren Ober-Musikintendant *Fernando* von *Medici* war. Von seinen früheren Werken ist ein Buch *Madrigale* bis zu 6 Stimmen durch die Erwähnung in der Vorrede seiner *Rappresentazione* bekannt. Seine Intermedien „*Disperazione di Fileno*“, „*Satiro*“ (1590) und „*Gioco della cieca*“ gehören zu den Vorläufern der Oper, sind aber noch im Madrigalienstil geschrieben. Zu der *Camerata Bardicorsica* gehörte C. nicht. Seine Schreibweise steht der Peris ferner als der Caccinis (mehr Kantabel als bellamatorisch).

42. Kirchenmusik mit Generalbass. Eine bedeutsame Stellung nimmt unter den Neuerern um 1600 auch *Ludovico* (*Grassi da Viadana* (1564—1627) ein, der zwar mit der Mehrzahl seiner früheren wie auch seiner späteren Werke auf dem Boden der alten Kunst steht und noch 1612 achtstimmige *a cappella*-Werke schreibt aber mit seinen „*100 concerti ecclesiastici*“ für 1—4 Stimmen mit Generalbass (1602) einen praktischen Griff thut, indem er statt die Auslassung einzelner Stimmen eines voll ausgearbeiteten Motettensatzes und ihre Ersetzung durch die Orgel dem Zufall und der Willkür des Kirchenkapellmeisters zu überlassen, gleich

man *Susato* in Antwerpen, 1571: Paduanen, Gaillardien, Allemanden etc. gedruckt von P. Phalèse in Antwerpen, 1583: *Receuil de danseries* von Phalèse u. s. w.).

Nur für die Laute und für die Orgel waren die Stimmendrucke der Vokalsätze nicht direkt zu verwenden und bedurfte es einer Zusammenziehung derselben in Partitur (Tabulatur) bezw. einer spielbaren Bearbeitung; in England tritt bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts neben die Orgel auch das Klavier (Virginal) als eine gleiche Beachtung findendes Instrument. Für diese drei entwickelt sich daher bereits im 16. Jahrhundert eine Litteratur von einer gewissen Selbstständigkeit, da auf die doch einmal notwendige Umarbeitung natürlich die besondere Eigenart derselben mehr und mehr Einfluß gewinnt: der starre Vokallaut der Orgeltöne wird ebenso wie der mangelnde Nachhall der Lautentöne und Klaviertöne Veranlassung zur Auflösung in kleinere Werte und führt so ganz unmerklich auf ein fortgesetztes Colorieren und Diminuieren. Allmählich mehrten sich dann auch die direkt für diese Instrumente erfundenen Tonsätze, in welche mit mehr Glück und Geschick die Verzierungen sogleich als Bestandteil der melodischen Konzeption auftreten. Dieses Stadium der allmählichen Vorbildung eines besonderen Orgel- und Klavierstils reicht noch stark bis in das 17. Jahrhundert hinein.

44. Lautentabulaturen. Auf einer relativ niedrigen Kulturstufe bleibt dauernd die Lautenmusik stehen, welche bis zu ihrem Untergange (im 18. Jahrhundert) mehr oder weniger eine Art Surrogat bleibt; einer streng durchgeführten Polyphonie ist die Laute nicht recht fähig (als Gegenbeweis könnten nur einige Werke spanischer Lau-

tenmeister des 16. Jahrhunderts, besonders Luis Milan [El maestro. *Libro de vihuela de mano* 1535] und Miguel de Fuenllana [Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lira 1554] angeführt werden); die zuletzt gewonnene Freiheit der Behandlung aber (bei Denis Gaultier, Mouton, Lesage de Richée u. a. gegen Ende des 17. Jahrhunderts) ist doch schließlich bestenfalls als Vorstufe des „galanten“ Stils der Klaviermeister des 18. Jahrhunderts zu bezeichnen. Das Gros der Lautentabulaturwerke sowohl des 16. als des 17. Jahrhunderts zeigt aber einen den Gesetzen des Kontrapunkt hohnsprechenden rohen Satz, der über den Standpunkt der Frottolisten nicht hinauskommt. Deshalb stehen auch thatsächlich die Lautenkomponisten im allgemeinen außerhalb der Reihe der großen Meister und letztere machen höchstens gelegentlich Lautenarrangements guter Vokalsätze (z. B. Willaert 1536).

Berühmte Lautenwerke sind die von Dalza (1506), Judenkönig (1523), Hans Gerle 1532-33; nicht nur für Laute, sondern auch für Streichinstrument, daher besser im Satz), Hans Newsidler (1535), Benedict de Drusina (1556), Seb. Dörsenkuhn (1558), Wolf Fedel (1562), Melchior Rejsidler (1566), Bernharb Jobin (1572), Caroso (1581), Barbetta (1582), Adriansen (1584), Sirt Kargel (1586), A. Denß (1594), M. Reymann (1598), Rube (1600), Gove (1601), Gainhofer (1603), Besard (1603) u. s. w. Zur Einführung in die Lautenlitteratur sind zu empfehlen die Arbeiten von J. v. Wasielwesti (Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, 1878) und D. Chilesotti (Lautenspieler des 16. Jahrhunderts, 1891), für das 17. Jahrhundert D. Fleischer „Denis Gaultier“ (1886).

45. Orgelkompositionen. Anders ist es mit der Orgellitteratur. Wenn auch viele Feinheiten des ausgebildeten Vokalsatzes wie das Kreuzen der Stimmen im Orgelarrangement im allgemeinen

undeutlich werden müssen, so ist doch auf der Orgel jederzeit reale Stimmführung möglich und ein bloßes Stizzieren des Satzes daher nirgends geboten. Erst die Absicht, für ein lebhafteres Kolorieren Raum zu gewinnen, wird daher hier Veranlassung, die vollständige Fortführung der Stimmen gelegentlich fallen zu lassen; doch trifft das ja zunächst nur Bearbeitungen von Vokalsätzen für Orgel, nicht aber Originalkompositionen für Orgel, bei denen es natürlich dem Komponisten freisteht, wenn er sich in Passagen ergehen will, die Stimmenzahl vorübergehend beliebig zu reduzieren. Dieser Weg wird in der That bereits im 16. Jahrhundert betreten. Die ältesten Formen der Orgelkomposition sind das *Ricercar*, das dem Vokalsatz abgetauschte Fortspinnen eines längeren Satzes durch imitierend nach einander eintretende Stimmen und zwar (das ist der Unterschied von der späteren Fuge) mit immer neuen Motiven, sobald die Imitation durch alle Stimmen erledigt ist. Dieses Vorgehen ist insofern nicht streng logisch und nur als direkte Anlehnung an die Motettenkomposition erklärlich, als ein solches *Ricercar* der inneren Einheit entbehrt und eine Kette nur lose zusammengehängter Bruchstücke bildet. Für den Vokalsatz giebt der fortschreitende Text direkten Anstoß zur Einführung neuer Motive, derart, daß jedes neue Motiv dem Anfange eines neuen Textabschnittes entspricht: der Instrumentalsatz übernimmt nun aber diese Art der Struktur ohne solchen Anlaß, nur in Nachbildung der längst geläufigen Technik der Motettenkomposition. Der erste Fortschritt, den die Technik des instrumentalen *Ricercar* zu machen hatte, war daher die Ablegung dieser Willkür

und die Schaffung einer inneren Einheit dadurch, daß entweder ein Motiv durch das ganze *Ricercar* festgehalten wurde, wobei einzelne Beispiele zuerst bei Giovanni Gabrieli und Drazio Berti gegen 1600 vorkommen, oder aber daß zwar ein oder mehrere neue Motive nach einem ersten verarbeitet werden, aber auf das erste am Schluß zurückgegriffen wird: dadurch entsteht dann der Begriff des *Canzone*, welcher bald (bereits vor 1600) sich durch Wechsel der Taktart (Mensur) weiter verschärft. Stücke solcher Struktur wurden aber nicht mehr *Ricercari*, sondern *Canzoni alla francese* genannt, ein Name, dessen Ursprung bezw. Berechtigung noch nicht hinlänglich aufgeklärt ist. *Ricercari* der strengeren Art sind uns erhalten von Buus (1547), Willaert (1558) dem Spanier A. de Cabezon (nicht als *Ricercari*, sondern als „Tientos“ bezeichnet), Claudio Merulo und den beiden Gabrieli und anderen. Die ersten *Canzoni alla francese* für Orgel sind die des Andrea Gabrieli vom Jahre 1571. Die Form der *Canzone* wurde von der Orgel auf ein Ensemble von Streichinstrumenten oder beliebigen Kombinationen von Instrumenten übertragen, schnell außerordentlich beliebt (s. 48 f.). Neben dem *Ricercar* (das auch unter dem Namen *Fantasia* oder *Capriccio* vorkommt) und der *Canzone* (später auch *Sonata* genannt) bestand bereits im 16. Jahrhundert die wesentlich freiere Form der *Toccata*, deren Namen ihre ursprüngliche Entdeckung für Tasteninstrumente anzeigt. Die *Toccata* ist sozusagen die erste Form der virtuosen Orgelkomposition, bestimmt, die Eigenart des Instruments brillieren zu lassen durch Wechsel zwischen mächtigen Akkorden und glänzendem Läufere

werk; hervorgegangen ist die Toccata aus den eigentlicher thematischen Gestaltung entbehrenden älteren Präambeln (Präludien), frei erfundenen Einleitungen zu eigentlichen gearbeiteten Stücken. Der Name Toccata kam in die Litteratur durch Andrea Gabrieli (1593) und Claudio Merulo (1598). Der größte Meister der Instrumentalkomposition um 1600 ist Giovanni Gabrieli, der Nefte und Schüler des Andrea Gabrieli.

Giovanni Gabrieli ist geboren 1557 zu Venedig und starb daselbst 12. August 1613. Er war seit 1586 als Nachfolger des Claudio Merulo erster Organist an der Markuskirche. Sein Schüler ist mit vielen anderen der berühmte Heinrich Schütz. Eine spezielle Würdigung der Verdienste Gabrielis verdanken wir Karl von Winterfeld mit dem Werke „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“ (1834, 3 Bände). Von seinen Orgelkompositionen sind eine Anzahl neu gedruckt bei Ritter, „Zur Geschichte des Orgelspiels“ (1884) und J. v. Basilewsky „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ (1878).

46. Virginalmusik. Die Klaviermusik entwickelte sich als selbständige Litteratur zuerst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in England und zwar um dieselbe Zeit, wo in Antwerpen die Familie Ruckers durch ihre vortrefflichen (auch äußerlich künstlerisch ausgestatteten), besonders nach London exportierten Klaviere berühmt wurde (seit 1575). Uebrigens lebten mehrere der bedeutendsten unter den ersten englischen Klaviermeistern (John Bull, Peter Philippus) ihres Glaubens wegen (sie blieben Katholiken) in den Niederlanden (Bull sogar in Antwerpen); möglicherweise sind daher die Niederlande selbst an dem Aufschwunge der Klaviermusik beteiligt gewesen. Außer den genannten sind Hauptrepräsentanten dieser ältesten Klavierlitteratur (in England Virginal-music ge-

nannt): William Byrd, Thomas Tallis, Thomas Morley, John Dowland, Giles Farnaby, Orlando Gibbons und Benjamin Cosyns.

Diese Erstlinge der Klaviermusik sind in einer Anzahl sogenannter „Virginal-Books“ handschriftlich erhalten, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts geschrieben sind. Einige Stücke von Byrd, Bull und Gibbons wurden unter dem Titel „Parthenia or the maidenhood of the first musicke that ever was printed for virginalls“ 1611 gedruckt. Das größte der Virginalbücher, früher das „der Königin Elisabeth“ genannt (irrtümlich) ist als „The Fitzwilliam-Virginalbook“ neuerdings (seit 1896) von Fuller Maitland und Barclay Squire herausgegeben worden.

Diese ersten Klavierstücke sind zum kleinsten Teile arrangierte Vokalsätze, in der Mehrzahl vielmehr Tänze (Paduanen, Galliarde, Couranten, Branles, Allemanden, Volten, Jigs), aber auch Fantasien (Ricercari), Präludien und Variationen, stehen daher auf demselben Boden mit den in Stimmen für mehrere Instrumente gedruckten Tänzen der Sammlungen Attaignant's, Susatos und Phaléses, sind aber diesen gegenüber doch schon etwas verfeinert. Uebrigens gab Th. Morley auch ein Buch „Consort-lessons“ (d. h. Ensemble-Übungen) für 6 Instrumente heraus und stand damit nicht allein (1610). B. gab Orlando Gibbons Fancies [Ricercari] für Violen heraus). Kurz nach 1600 finden wir zwei Engländer, William Brade und Thomas Simpson, in Deutschland als angesehene Instrumentalkomponisten (4—6stimmige Tanzstücke, auch Kanzenen).

47. Die deutsche Tanzsuite. Zu einer bemerkenswerten Höhe künstlerischer Faktur steigert sich der Satz der Tanzstücke um 1600 bis 1620 in Deutschland aber nicht für Klavier, das noch nicht besonders kultiviert wird, sondern für Streichinstrumente. Valentin

Hausman, Christoph Demantius, H. L. Hasler, Melchior Franck, Johann Groh, Joh. Staden, Balthasar Fritsch, Jakob Praetorius, Johann Moller, Valerius Otto, Michael Praetorius, Daniel Se-lich, Georg Engelmann, Bartholomaeus Praetorius, Sargius von Hagen, Erasmus Widmann, Joh. Christenius, Samuel Scheidt (sämtlich vor 1620) und noch mancher andere treten in dieser Zeit mit 4—6stimmigen Paduanen, Galliar-den, Couranten, Intraden, Allemanden (oft kurzweg „Danz“ genannt) auf, gruppieren vielfach einen Tanz im geraden und einen im ungeraden Takt durch Einheit der Tonart und der melodischen Textur zusammen und bereits 1611 geht Paul Peurl in Steyer zur Aufstellung dreifäßiger Variationensuiten (Paduane, Galliarde, Danz) über und 1617 folgt Johann Hermann Schein in Leipzig in seinem Banchetto musicale mit 20 fünf-fäßigen Variationensuiten (Paduane, Galliarde, Courante, Allemande, Tripla). Damit ist die Tanzsuite oder Partite, welche noch über 100 Jahr später in Deutschland mit Vorliebe gepflegt wurde, thatsächlich ge-schaffen.

Die Existenz der Variationensuite in so früher Zeit wurde zuerst 1895 von H. Niemann in mehreren Fachzeitschri-fen nachgewiesen. Eine Auswahl von gebiegenen Paduanen, Galliar-den, Allemanden etc. aus dieser Zeit veröffentlichte derselbe als „Reigen und Tänze aus Kaiser Mathias Zeit“ (1897). Von einer größeren Sammlung „Alte Kammer-musik“ erschien bisher der 1. Teil bei Augener in London.

48. Die italienische Kanzone (Sonate) und Symphonie. Wäh-rend Deutschland im Bewußtsein des wertvollen Besitzes seiner Tanz-suiten sich zunächst im allgemeinen abwehrend gegen die italia-nische

Kanzone verhielt, gelangte die-selbe in Italien schnell zu aller-meyner Verbreitung und sehr fleißi-ger Pflege. Eine prächtige Aus-wahl 4—16stimmiger Canzoni o-sonar erschien 1608 bei Rau-er in Venedig (G. Gabrieli, Cl. Marulo, Guami, Fl. Maschera, G. Antegnati, L. Luzzaschi, Lappi, Frescobaldi, Grillo, Chilese, B. Tolini und Massaini sind darin ver-treten). Diesen Kanzonen ist zwar ein Generalbaß beigegeben, doch hat derselbe nur die Bedeutung, da-er eine Verstärkung der Instrumen-tendurch die Orgel oder ein anderes „Fundamentinstrument“ ermöglicht, er ist durchaus entbehrlich (in deutschen Instrumentalkompositio-nen enthielten sich des Generalbasses bis um 1620 prinzipiell). Neben die-sen vollstimmigen Kanzone oder Sonate, welche G. Gabrieli in einem Jahr bis zur Zwanzigstimmigkeit steigerte (5 vierstimmige Instrumentalchöre entwickelt sich im Anfange des 17. Jahrhunderts eine schlichter ge-haltene Art vollstimmiger Instrumen-talstücke unter dem Namen Sinfonia. Dieselbe enthält sich gewöhnlich der fugenartigen Imitation und glie-dert sich liedartig in zwei Hälften mit Reprise. Von solchen Sinfonien schrieb z. B. Viadana ein Buch zu acht Stimmen (1610). Die Sinfonien waren als Einleitungen kirchlicher Vokalsätze gemeint, späterhin auch als Vorspiele der Opern; doch kommt für diese schnell die mehrgliedrige Kanzone mehr in Aufnahme.

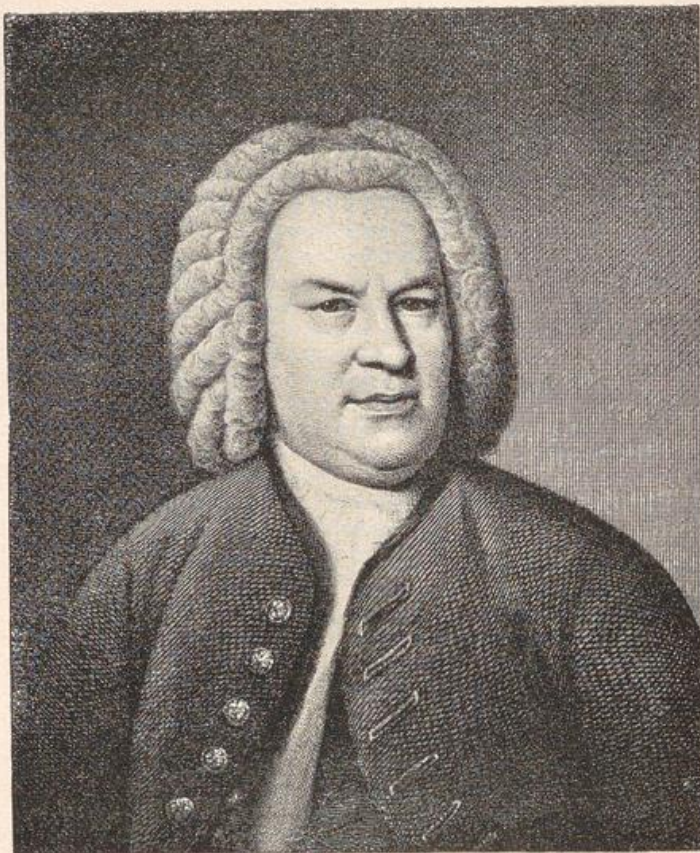
49. Die Uebertragung des mono-dischen Stils auf die Instru-mentalmusik. Von entscheidender Bedeutung für die fernere Entwick-lung der Instrumentalmusik wurde nun aber die Uebertragung des neuen monodischen Stils auf dieselbe. Wer damit den Anfang gemacht ist in Dunkel gehüllt. Doch scheint es, daß im Jahre 1607 Salomon



Heinrich Schütz,

geb. 8. Okt. 1585 in Köstritz bei Oera,

gest. 6. Nov. 1672 in Dresden.



Johann Sebastian Bach.

~~~~~  
Johann Sebastian Bach,

geb. 21. März 1685 in Eisenach,

gest. 28. Juli 1750 in Leipzig.

~~~~~  
Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

No
Ber
mit
liar
net
von
fitt
gele
lobi
wa
wir
nom
geb
funt
falt
mer
Sta
Bar
reid
eine
(im
161
auf
hum
n i c
und
auch
Sin
t e t
m e
erste
tate
weil
gelte
der
und
In
dem
den
r i n
ling
mus
weil
der
Mor
biet

Bi
M
S
w

Rossi, ein jüdischer Komponist in Venedig (er nennt sich selbst „Ebreo“) mit seinen Symphonien und Galliariden für 2 Violinen oder Kornette mit Generalbaß gleich die von Viadana inaugurierte Kompositionsweise für 2 alternierende und gelegentlich zusammentretende Melodiestimmen mit Basso continuo wagte, ehe noch die instrumentale wirkliche Monodie in Angriff genommen war. Rossi ist ein äußerst gediegener Tonsetzer, der eine gesunde ausdrucksvolle Melodik entfaltet und noch besonders dadurch merkwürdig, daß er — unter den Italienern wohl der erste — die Variationenform (in Gestalt immer reicherer melodischer Auszierung eines kantablen Themas) bebaute (im 3. Buche seiner *Varie sonate* 1613). Sein nächster Nachfolger auf diesem Gebiete war der stark humoristisch veranlagte Tarquinio Merula, Domkapellmeister und Organist zu Cremona, der auch als einer der ersten für Singstimme mit ausgearbeiteten begleitenden Instrumentalstimmen schrieb. Das erste Buch seiner „*Sonate concertate*“ erschien 1615. Dieselben beweisen bereits ein energisches Sichgeltendmachen der Spezialtechnik der Violine und bringen Reife und Verbe in die Themenerfindung. In erhöhtem Maße gilt das von dem ersten Berufsgeiger unter den Komponisten, Biagio Marini, der freilich als arger Wildling mit seinem op. 1 (*Affetti musicali*, 1617) auftritt, aber, soweit bisher bekannt, derjenige ist, der es zuerst mit der wirklichen Monodie auf instrumentalem Gebiete versuchte.

Mit Recht hebt Basilewski („*Die Violine und ihre Meister*“, 3. Aufl. 1893) Marini als denjenigen hervor, der zuerst Solostücke für Violine (auch ohne Baß, wenigstens nur mit „*ad libitum*“-Baß)

geschrieben; mehrere derartige Stücke Marinis, z. B. auch eine vierstimmige Sonate, ausgeführt von 2 Violinen, die fortgesetzt in Doppelgriffe spielen, sind von hohem Interesse für die Technik des Violinspiels in so früher Zeit (ähnliche Künste entwickelt wenige Jahre später [1626] der erste Dresdener Kammervirtuos Carlo Farina). Für die Geschichte der Kunstformen und Stilgattungen sind aber viel bedeutsamer zwei „*Sinfonie a 1 Violino o Cornetto solo*“ mit Generalbaß (Nr. 18 und 19 der *Affetti musicali* Marinis), die erstere noch mit einem *ad libitum*-Streichbaß, der ein paar Imitationen macht, letztere nur mit einem fundamentierenden Generalbaß. Mit diesen beiden Stücken tritt die wirkliche instrumentale Monodie in die Erscheinung. Die ersten Nachfolger Marinis auf dem Gebiete der Sonatenkomposition für ein einziges Melodieinstrument mit Generalbaß waren Innocentio Vivarino (1620), Uranio Fontana (c. 1625) und Marco Uccellini (1639, besonders die 5. Sonate, *over Toccata* [!] *a Violino solo detta „la Laura rilucente“*).

Eine schier unübersehbare Menge Instrumentalmusik liegt uns in Stimmdrucken aus dem 17. Jahrhundert vor, Werke von sehr verschiedenem Kunstwert, da sich zwischen die Komponisten strenger Schulung im *Stile osservato* des 16. Jahrhunderts (die aber jetzt nur mehr zum kleinsten Teile Kapellfänger und Kapellmeister, vielmehr überwiegend Organisten sind) nun, wenn auch noch vereinzelt, die Instrumentenspieler von Profession mischen, die offenbar in ganz anderen Anschauungen aufgewachsen sind und vor allem in das Modulationswesen ganz neue Elemente bringen (vermehrte Chromatik) und zur endlichen Zurückdrängung der alten Kirchentonarten wesentlich helfen, während sie gegen die herkömmlichen Gesetze und Verbote oft arge Verstöße machen. Doch ändert sich das bald dadurch, daß auch die Geiger eine solide theoretische Schulung erhalten. Mit Uccellini ist die Kunst des Violinspiels bereits

bei einem respektablen Virtuositentum angelangt.

50. Der vollstimmige Instrumentalsatz (Orchesteratz). So finden wir um die Mitte des 17. Jahrhunderts die musikalische Kunst in ganz neuen Bahnen geleitet. Neben einander flutet sie in den neuen Strombetten des reinen Stiles recitativo (natürliche Wortbetonung ohne eigentliche Melodie), des auf Entfaltung reich verzierter Melodik abzielenden begleiteten Sologesangs, der Verbindung zweier oder auch mehrerer alternierenden Melodiestimmen über einer instrumentalen Begleitung und der Uebertragung nicht nur dieser neuen Schreibweise, sondern auch der vollstimmigen alten auf instrumentales Gebiet. Denn so sehr auch das Neue der begleiteten Monodie frappte und die Tonsetzer anzog, so dauerte es doch nicht nur in Deutschland und England, sondern auch in Italien selbst geraume Zeit, bis die Monodie wirklich die Polyphonie aus dem Felde schlug, und auch in der Zeit ihrer ausgedehntesten Herrschaft blieben eine stattliche Anzahl ernster Komponisten dem voll ausgearbeiteten Satze treu, wenn sie auch ihren Werken, dem Usus nachgebend, einen bezifferten Baß gesellten. Das gilt ebenso von der Motettenkomposition wie von der Sonatenkomposition und der deutschen Suitenkomposition. Von den italienischen Meistern, welche an der vollstimmigen Schreibweise der Sonaten bezw. Ranzonen festhielten, seien besonders G. B. Buonamente, Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi hervorgehoben. Sie sind es, welche direkt zu Lully und Corelli, d. h. zum durchgearbeiteten Orchesteratz überführen. Es scheint aber, daß die deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts einen hervorragenden An-

teil an der Fortbildung des vollstimmigen Instrumentalsatzes hatten, die bereits genannten Meister des 4-6stimmigen Suitenkompositors fanden in Nikolaus Bleyer, Jsaak Poschius, Joh. Schöndorfer, Andreas Hammerschmidt, Joh. Neubauer, J. N. Ahle, M. Briegel, Johann Rosenmüller, Werner Fabricius, J. Schmelzer, Ph. Fr. Buchner, Joh. Pezel, G. L. Agricola, David Pohle, David Funke, Adam Drese, Chr. S. Unger, Brenner, Cl. S. Abel, Joh. Furchheim, J. G. Ahle und manchem andern eine wackere Nachfolgschaft, welche wohl dem allerstarken Vordringen der italienischen Triosonaten einen kräftigen Damm entgegenstellten.

51. Sonata da camera und da chiesa. Concerto grosso. Die italienische (ursprünglich französische) Ranzone oder Sonate mit ihren vielen kleinen Teilchen und ihrer buntscheckigen Wesen konzentrierte sich allmählich mehr auf eine bescheidene Anzahl von gegeneinander kontrastierenden Teilen, wurde aber ihr schillerndes Wesen niemals gelöst. Selbst bei Giovanni Legrenzi, einem äußerst gebiegsamen Komponisten, der solid mit großer Originalität arbeitet, sind doch in einzelnen Sonaten zu finden, welche eine Art Dreiteilung erkennen lassen, nämlich einen Hauptsatz (fugiert), eine kontrastierende Mittelpartie (bestehend aus einem Adagio und einem lebhafteren, homophon gesetzten tanzartigen zweiten Teile) und die abschließende verkürzte Wiederkehr des Hauptteils. Freilich kann man ja auch noch bei Corelli feststellen, kurzen affordischen Adagios, welche eine Einleitungsbedeutung haben, viel Gewicht beizulegen. Die Ranzone sind in allen diesen Ranzonen

die ausgeführteren fugiert gearbeitet und die homophon gesetzten im Tripeltakt (Galliarde- oder Couranten-Typus), zu denen sich manchmal noch ein breiteres Sätzchen im Genre der Paduane gesellt. Um die Mitte des Jahrhunderts scheint die deutsche Tanzsuite in Italien Nachahmung gefunden zu haben, wahrscheinlich nach dem Erscheinen von J. Rosenmüllers „Sonate da camera“ (Venedig 1667), welche einer deutschen Tanzsuite eine italienische Sinfonie voranstellen; schon vorher kommt zwar der Name „Sonata da camera“ vor (bei Tarquinio Merulo 1637), doch für richtige Kanzenen, die nur durch ihren übermütigen Charakter für die Kirche unmöglich sind.

Die ausdrückliche Scheidung der Kammer-sonate (die aus Tanzstücken besteht) und der Kirchen-sonate (die früher Canzone da sonar genannt, nun geflissentlich die Aehnlichkeit mit den Kammerstücken meidet) tritt auffällig hervor bei G. B. Vitali (1669) und Antonio Veracini, zwei der allerhervorragendsten Sonatenkomponisten Italiens, und wird nun allgemein acceptiert (Colombi, Mazzaferrata, Grossi, Steffani, Corelli, Torelli, Mazzolini u. s. w.). Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erfolgt dann die ausdrückliche Scheidung von Soloinstrumenten (Concertino) und Tuttiinstrumenten (Concerto grosso), welche zuerst bei G. M. Bononcini auftaucht (op. 7 „a Violino solo e 2 Violini di concerto“ 1677), sodann bei Giuseppe Torelli (Concerti grossi, op. 8, 1709, für 2 Soloviolenen und

Streichorchester) und Corelli (Concerti grossi, op. 6, 1712, für Violine und Cello mit Streichorchester) sich endgiltig feststellt. Damit ist der Anschluß an die Kunst Händels und Bachs erreicht.

52. Die Kirchentöne. Eine kurze Orientierung über die alten Tonarten, welche nicht nur die Melodik des ganzen Mittelalters, sondern auch noch die ganze Periode der polyphonen Musik beherrschen, ist hier darum am Platze, weil sie die eigenartigen Schwierigkeiten wenigstens zum Teil erklärlich machen, mit denen die sich aller Fesseln überkommener Traditionen entledigende neue Kunst zunächst zu kämpfen hatte. Es ist schon lange bemerkt worden, daß die ältesten erhaltenen Denkmäler weltlicher Musik durchschnittlich unserem heutigen harmonischen Empfinden näher stehen, nach unserem heutigen Urteil natürlich normaler verlaufen, als die aus dem ins Altertum zurückreichenden Gregorianischen Chorale erwachsenen kirchlichen Kompositionen, sofern dieselben mehr ausgesprochen den Charakter unseres modernen Dur oder auch Moll aussprechen, als die im Geleise der sogenannten Kirchentöne sich haltenden Kirchenkompositionen. Ueberall wo der Volkston zum Durchbruch kommt, so schon in den oben charakterisierten, niedriger stehenden Gattungen der weltlichen Lieder, besonders der Tanzlieder, desgleichen in der Lautenmusik, in den unkultivierten Ersfingen der Violinmusik u. s. w., oder auch schon in dem Sommerkanon aus dem 13. Jahrhundert u. s. w. lugt unser heutiges Dur mit hellem Auge hervor. Andererseits hatten aber auch noch der entwickelteren Instrumentalmusik häufig uns heute gar seltsam anmutende Ueberbleibsel der alten Schaae an, die Modulation schlägt Wege ein, die uns so ganz und gar fremd geworden sind, daß wir wenigstens mit ein paar Worten den Unterschied der alten und der im 16. Jahrhundert zunächst neben dieselben gestellten allmählich aber jene ganz verdrängenden neuen Tonarten erklären müssen. Die alten Stalen mit ihren durch das Mittelalter giltigen Namen (die Griechen gebrauchten dieselben wieder in anderem Sinne, worauf wir hier nicht eingehen) sind:

$\widehat{d e f g a h e' d'}$	= dorisch	(1. Kirchentone), Schlußton [Finalis] d.
A $\widehat{H c d e f g a}$	= hypodorisch	(2. "), " " d.
$\widehat{e f g a h e' d' e'}$	= phrygisch	(3. "), " " e.
H $\widehat{c d e f g a h}$	= hypophrygisch	(4. "), " " e.
$\widehat{f g a h e' d' e' f'}$	= lydisch	(5. "), " " f.

- c d e f g a h c' = hypolydisch (6. Kirchenton), Schlußton [Finalis] f.
- g a h c' d' e' f' g' = mixolydisch (7. "), " " "
- d e f g a h c' d' = hypomixolyb. (8. "), " " "

Die Entwicklung der mehrstimmigen Musik führte dahin, daß der auf der Finalis basierte Dreiklang in ähnlicher Weise in allen diesen Tonarten als Hauptakkord betrachtet wurde, wie heute in C dur der C dur-Akkord und in A moll der A moll-Akkord, indem derselbe immer wieder sich in den Vordergrund drängte und auch für die Abschlüsse obligatorisch wurde. Das Bedürfnis einer befriedigenden

Schlußbildung führte dann zu manchen Abweichungen von der starren Diatonik der oben notierten Tonreihen (Einführung von eis im dorischen, fis im mixolydischen b im lydischen und auch öfter im dorischen, wodurch diese Skalen den modernen Dur und Moll-Tonarten ähnlich wurden, weshalb bereits im 16. Jahrhundert der Clavean (Dodekachordon 1547) 9.—12. Kirchenton aufgestellt wurden.

- a h c' d' e' f' g' a' = äolisch (9. Kirchenton), Schlußton [Finalis] a
- e f g a h c' d' e' = hypoäolisch (10. "), " " "
- c d e f g a h c' = ionisch (11. "), " " "
- g a h c d e f g = hypoionisch (12. "), " " "

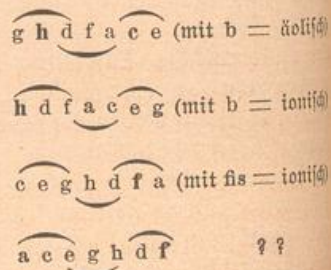
Die moderne Theorie führt die Harmonik einer Tonart auf die drei Funktionen der Tonika, Dominante und Subdominante zurück und denkt sich Dur und Moll als Ketten dreier Hauptakkorde:



Da stellt sich denn heraus, daß die Dreiklänge auf den Finaltönen sämtlicher alten Kirchentöne, welche doch von den Tonsetzern als tonische (den Angelpunkt und Abschluß der Harmoniebewegung bildende) Akkorde behandelt werden, nicht centrale Lage in solcher Kette dreier gleichgeschlechtigen Harmonien haben und nach moderner Definition nicht eigentlich Toniken, sondern Dominanten sind und nur durch die später eingebürgerten Abänderungen der Skalentöne bei den Kadenzen (Schlüssen) zu Toniken gemacht wurden:



wie folgende weiteren Schemata bezeichnen:



Diese harmonischen Schemata enthalten wenigstens einigermaßen das eigentliche Gefühl des Schwankens der Tonart, welches der Hörer von heute gewöhnlich über Tonarten in den alten Tonarten nicht los wird. Am fremdesten ist das heutige Gefühl das Phrygische, das stereotype Melodieschlüsse mit f e Einführung des Leittons (dis) nicht ließen, weshalb es sich als unangenehm erwies, für den E moll-Akkord am Ende die Schluszwirkung zu gewinnen. Der Weg, den man fand, war die Einführung von gis statt g, wodurch die Dominante Bedeutung des E moll-Akkords (im Gegensatz unseres modernen A moll) noch etwas hervortrat. Der typische phrygische Schluß mit der Harmonie D moll—E dur eben für das moderne Ohr ein abschließend auf der Dominante.

III.

Der Siegeszug der Oper und die Weltherrschaft der italienischen Sänger.

53. Die Kindheitsjahre der Oper.

Der neue Stil (die „*Seconda pratica della musica*“, wie ihn der genialste Geistesjünger Peri's Claudio Monteverdi im Jahre 1605 taufte), erregte zwar von allem Anfang an sogleich außerordentliches Aufsehen, gab einer ganzen Reihe neuer Kunstzweige die Entstehung und verbreitete sich binnen wenigen Jahren über ganz Europa; aber gerade mit dem Musikdrama, auf das es doch von Anfang an in erster Linie abgesehen war, ging es zunächst nur sehr langsam vorwärts: aus dem sehr einfachen Grunde, weil es noch keine öffentlichen Theater gab. Die ersten musikalisch-dramatischen Aufführungen fanden durchaus zunächst in den Sälen reicher Privatleute oder an Fürstenthöfen statt und beschränkten sich der hohen Kosten wegen auch da durchaus auf besondere festliche Gelegenheiten. Für die ersten Jahre blieb, wie es scheint, Florenz die alleinige Stätte von Operaufführungen und zwar waren es Peri's „*Dafne*“ und „*Euridice*“, die alljährlich wiederholt wurden (in der Karnevalszeit). Die „*Euridice*“ mußte sogar 1608 neu gedruckt werden. Caccini's Bearbeitung ist dagegen überhaupt nicht zur Aufführung gelangt — der gerechte Lohn für sein illoyales Vorgehen. Ein Cavalieris Allegorie nahestehendes pastorales Drama „*Umelio*“ von Agostino Agazzari kam vereinzelt 1606 in Rom in Seminario Romano zur Aufführung. Mit dem Jahre 1607 aber tritt der Hof der Gonzaga zu Mantua als Pflegstätte der Oper neben den der Mediceer in

Florenz und zwar mit Monteverdi's Erstlingswerk „*Orfeo*“ (Text von M. Striggio), das zuerst im Karneval durch die Akademie „*degl' Invaghiti*“, dann aber zweimal bei Hofe aufgeführt wurde. Zur Vermählung von Francesco Gonzaga mit Margarethe von Savoyen im nächsten Jahre 1608 folgte in Mantua zwei weitere neue Opern, die von Marco da Gagliano neu komponierte „*Dafne*“ Rinuccini's und die „*Arianna*“ Monteverdi's, letztere mit Recitativen von Peri; übrigens hatte sich der Dichter Cini bemüht, seine von Peri komponierte Oper „*Tetide*“ für diese Festlichkeiten zur Annahme zu bringen, doch ohne Erfolg, da Gagliano und Monteverdi bereits Auftrag hatten. Peri's Name tritt noch mehrmals hervor; wahrscheinlich hat derselbe in Florenz noch eine ganze Reihe musikalisch-dramatischer Arbeiten für den Hof gemacht, von denen einige bereits nachgewiesen wurden; leider fehlt bezüglich der Musik einiger Aufführungen, deren Textbücher erhalten sind, alle Nachricht.

54. Marco de Gagliano. Aber wenn auch der Altmeister das *Stile recitativo* nach diesen Ergebnissen der neuesten Forschung während der ersten Dezennien des 17. Jahrhunderts dauernd im Ansehen blieb, so ist doch kein Zweifel, daß seine Geisteserben ihn bei Lebzeiten überstrahlten, besonders Gagliano und Monteverdi.

Marco da Gagliano ist um 1575 zu Gagliano bei Florenz geboren und starb am 24. Februar 1642 zu Florenz als Hofkapellmeister. Derselbe wurde von Peri selbst hochgeschätzt und gefördert (Peri vertrat 1608 während der Festlich-

leiten in Mantua seine Stelle als Kirchenkapellmeister). Gagliano, der übrigens auch ein tüchtiger und fleißiger Komponist im alten Stile war (6 Bücher 5 st. Madrigalien 1602—1617, ein Buch Messen und Motetten zu 6 Stimmen 1614, ein 8 st. „Lauda Sion“ u. a.), schrieb im neuen Stile noch die Opern „Medoro“ (1619 für Florenz) und „Flora“ (1628) und ein Oratorium (geistl. Oper) „La regina Sant' Orsola“ (1624), sowie je ein Buch Motetten für 1—6 Stimmen mit Generalbaß (1622) und „Musiche“ für 1—3 Stimmen mit Generalbaß (1615, Arien und Madrigale). Vgl. E. Vogel „Marco da Gagliano“ (1889).

Die an die theoretische Konstruktion des neuen Stils erinnernde Trockenheit der Recitative der ersten Versuche schwindet (auch bei Peri selbst) mehr und mehr zu Gunsten eines kraftvolleren Ausdrucks. Das flache Koloraturwesen der Caccinischen Art wird von Gagliano und Monteverdi noch ferngehalten.

55. Verbreitung der Oper. Früh ist die Oper auch nach Bologna verpflanzt worden, wo Peri's „Euridice“ bereits 1601 gegeben wurde (auch noch 1616); der erste Komponist, von dem berichtet wird, daß er speziell für Bologna geschrieben, ist Girolamo Giacobbi („Andromeda“ 1610 auch noch 1628). In Rom brachte Pietro Duagliati schon 1606 zum Karneval mangels eines Theaters auf einer ambulanten Bühne (Thespiskarren) eine Oper „La fedeltà d'amore“ zur Aufführung.

Bis gegen die Mitte des Jahrhunderts blieb die Oper im wesentlichen auf Oberitalien beschränkt; Bologna, Ferrara, Parma, Mailand brachten allmählich einzelne Aufführungen, doch blieben Florenz und Mantua die Centren, bis durch Eröffnung eines gegen Entree jedermann zugänglichen öffentlichen Operntheaters (San Cassinno 1637) Venedig in eminentem Maße die Führerschaft übernahm. Die Venezianische Oper nimmt freilich gar bald ein ganz anderes

Gesicht an als die höfische Florentiner und Mantuaner, und der Ideal der Wiederbelebung der antiken Tragödie wird bald vergessen. Zunächst aber hält deren Traditionen noch Monteverdi aufrecht.

56. Monteverdi. Claudio Monteverdi war 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen worden, und mehr er auch persönlich nicht an dem Benedetto Ferrari und Francesco Manelli 1637 gewagten Operunternehmen beteiligt war, so ist sein Wirken in Venedig, während 25 Jahren vor diesem Zeitpunkt sein Einfluß als Lehrer auf die nachwachsende Generation (Cavalli ist sein Schüler) ohne Zweifel ohne ursächlichen Zusammenhang mit dem Aufblühen der Oper gerade in Venedig.

Monteverdi ist im Mai 1567 zu Cremona geboren und am 29. November 1642 zu Venedig gestorben; er war der Schüler des Marc' Antonio Ingegneri, eines der gediegensten Meister des Palestrinastils (Kathedral-Kapellmeister zu Cremona), und ging von Cremona 1600 nach Mantua, wo er 1602 zum Kapellmeister aufrückte. Seine Berufung in die angesehenere Stellung des Kapellmeisters der Markuskirche verdankte er weniger seinen Opern als vielmehr seinen 5 st. Madrigalien (1590—1638, 8 Bücher von denen damals bereits 4 Bücher erschienen waren, sowie seinen 1610 erschienenen Kirchenkompositionen (6 st. Messen, Motetten etc.). Vgl. E. Vogel Claudio Monteverdi (1887).

Monteverdi schrieb auch von Venedig aus zunächst noch für Mantua und Parma (Balliett „Tirsi Clori“ 1615 [gedruckt] und „finta pazza Licori“ 1627; zwei 1610 in Angriff genommene Opern „L'amore di Diana e d'Endimione“ [für Parma] und „Andromeda“ [wohl nicht aufgeführt]). Seine ersten musikalisch-dramatischen Arbeiten in Venedig waren „Il combattimento di Tancredi e Clorinda“ (1617) beim Senator Mozzenigo aufgeführt

und „Proserpina rapita“ (1630 daselbst). Für die öffentlichen Theater Venedigs (deren kurz nach einander eine ganze Reihe entstanden, als das erste prosperierte: S. Giovanni e Paolo 1639, S. Mosé und Teatro nuovo 1641, Santi Apostoli 1649 u. s. w.) schrieb Monteverdi noch die Opern „Adone“ (1639), „Enea e Lavinia“ (1641), „Il ritorno d'Ulisse“ (1641) und „L'incoronazione di Poppea“ (1642). Monteverdis Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der Oper liegt in der Verstärkung des Ausdrucks. Er nimmt sogar in der Vorrede seiner Madrigali guerrieri ed amorosi 1638 für sich ausdrücklich das Verdienst der Erfindung eines „Stile concitato“ in Anspruch, ganz besonders auch durch Heranziehung der Instrumentalbegleitung zur Charakteristik, weshalb man ihn den Vater der Kunst der Instrumentierung genannt hat. Die stärkere Heranziehung der Blasinstrumente in „Orfeo“ (3 kleine Orgeln, 4 Posaunen, 2 Kornette, 4 Trompeten [3 con sordini] und Flöte) steht zwar auch in Monteverdis Opern vereinzelt da, führt aber den neuen Meister des Musikdramas recht nachdrücklich als kühnen Neuerer ein. Im „Combattimento di Tancredi e Clorinda“ ist das Tremolo der Streichinstrumente zur Charakteristik verwertet; erfunden ist dasselbe aber nicht von Monteverdi, sondern von Biagio Marini (1617, Sonate 13: La Foscarina „con il tremolo“).

57. Die Venezianische Oper.
Der Umstand, daß die Venezianische Oper für ein großes Publikum berechnet war, daß der Kassenerfolg und der Beifall der Menge ein maßgebender Faktor wurde, machte sich bald genug in einer Umwandlung der Stoffe und ihrer Behandlung geltend. An die

Stelle der Allegorien und mythologischen Stoffe mit moralischer Tendenz traten mehr und mehr geschichtliche Themen, Helden- und Königsstücke, welche Gelegenheit zu pomphaften Aufzügen und Gepränge aller Art gaben, Liebesintriguen, aufregende Mord- und Schauerdramen, Kampfszenen, Verkleidungsstücke etc. Die Entfernung von dem Ideal der Florentiner Reformatoren, der Wiederbelebung der antiken Tragödie, machte sich in der musikalischen Behandlung zuerst auffällig bemerkbar durch die Zurückdrängung des Chors aus seiner bedeutsamen Rolle. Die gänzliche Ausmerzungen des in solidem Madrigalienstile geschriebenen Chors um 1650 ist der letzte tödliche Schlag, den der neue Stil gegen den Kontrapunkt führt; erst damit hat der Sologesang die effektive Alleinherrschaft errungen. Die inzwischen aufgekommene Uebertragung der Hauptpartien an Kastraten, die Schaustellung des Gesangsvirtuositätens in seiner unnatürlichsten Gestalt fügte den von ernster Betrachtung und höherwertigem Kunstgenuß immer weiter abführenden Elementen ein neues hinzu. Mehr und mehr wird die Oper in ihrem musikalischen Teile zu einer Domäne der Sänger, bis es schließlich soweit kommt, daß die Opern direkt für bestimmte Sänger geschrieben werden und der Komponist gezwungen ist, seine Opern unter direkter Assistenz der Sänger zu schreiben und jedesmal seinen Wohnsitz in der Stadt zu nehmen, die eine Oper bei ihm bestellt hat. Diesen Schattenseiten stehen allerdings auch Lichtseiten gegenüber, nämlich die gründliche Durchbildung eines wirklich gesangsmäßigen Stils, des „Bel canto“, die Feststellung definierbarer, leicht übersichtlicher

Formen der Gesangsstücke, eine prägnante, packende Rhythmik, Bestimmtheit und Knappheit des Modulationswesens: alles Dinge, welche das Volk ebenso oder noch mehr zur Vorbedingung seines Beifalls macht wie das Schaugepränge und die Ueberraschungen der Handlung. Die Oper zerfällt nun mehr und mehr in eine Kette für sich abgeschlossener, abgerundeter Musikstücke; an Stelle der ursprünglichen Einteilung in Akte und Scenen tritt die in einzelne Gesangsnummern. Das Recitativ, im Sinne der ersten Schöpfer des neuen Stils die Hauptsache, tritt immer mehr in den Hintergrund und wird zur bloßen Folie des ariosen Gesangs. Diese Umwandlung bahnt die Venezianische Oper an, und die Neapolitanische macht sie perfekt.

58. **Francesco Cavalli und Marc' Antonio Cesti.** Die hervorragendsten Hauptrepräsentanten der Venezianischen Oper sind, abgesehen von Monteverdi selbst, dessen Schüler Francesco Cavalli und Giacomo Carissimis Schüler Marc' Antonio Cesti, beide auch außerhalb der Bühne respectable Komponisten, beide noch ebenso erfüllt von der Bedeutung der in dem Stile recitativo gewonnenen Bereicherung der Kunst, wie von dauernder Wertschätzung des alten Stils, aber ähnlich wie ihre Lehrer sich selbst unterscheidend, Cavalli, der in Venedig aufgewachsen, mehr zum Glänzenden, Cesti, der in Rom geschulte, mehr zum Intimen neigend. So rühmt man an Cavalli besonders die Rhythmik, an Cesti die Melodieführung, beiden das Verdienst zusprechend, daß sie der Monotonie des Florentiner Stils ein Ende gemacht haben. Dabei zeigt Cesti gelegentlich entschiedenes Talent für das Romische. Von Cesti

sind außer den Opern auch Kammerkantaten bekannt, von Cavalli eine stattliche Anzahl Kirchencompositionen, ein 8stimmiges Requiem (das bei seiner Bestattung gesungen worden ist), 8 st. Vesperpsalmen und Messen und Antiphonen zc. bis zu 12 Stimmen; begreiflicherweise verzichtet ein solcher Meister noch nicht auf den Chor, aber auch Cesti verdienten selbst noch zu schätzen. Besonders bedeutsam tritt aber bei Cesti das Eingreifen des Basses oder der obligaten Violine in die motivische Arbeit der Singstimmen hervor — hier zeigt sich der Einfluß Carissimis (siehe weiter unten) deutlich. Beide Meister trugen übrigens den Ruhm der Venezianischen Oper über Italien hinaus. Cavallis berühmteste Oper „Jason“ (1649, neu herausgegeben von R. Citer in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, Bd. 12) wurde binnen der nächsten zwölf Jahre auch in Florenz, Wien, Bologna, Neapel, Vicenza, Ferrara, Genua und Mailand aufgeführt; auch nach Paris drang die Kunde von Cavallis Ruhm und brachte ihm den Auftrag, die Festoper für die Vermählung Ludwig XIV. zu schreiben („Eroico amante“, 1662, mit Balletteinlagen von Lully). Die Gesamtzahl der Opern Cavallis ist 42. Von Cesti sind nur 12 Opern dem Namen nach bekannt, davon 10 in Partitur erhalten; die berühmteste ist „La Dori“ (1663, neu herausgegeben von R. Citer in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung), die in ganz Italien gegeben wurde; 1666 schrieb Cesti die Festoper zur Hochzeit Kaiser Leopolds I. mit Margarethe von Spanien: „Il pomo d'oro“ (Partitur herausgegeben von G. Adler in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich“ 1896 bis 1897).

Francesco Cavalli (mit seinem eigentlichen Namen Pier Francesco Caletti Bruni) ist um 1600 zu Cremona geboren und starb am 14. Jan. 1676 zu Venedig; er wurde bereits als Kind nach Venedig gebracht und war an der Markuskirche 1617 Chorsänger, 1640 zweiter und 1665 erster Organist und seit 1668 Kapellmeister.

Marc' Antonio Cesti ist um 1620 zu Arezzo geboren und starb 1669 zu Venedig; er war 1646 Kirchentapellmeister zu Florenz, 1660 päpstlicher Kapellsänger und wurde 1666 zum Kaiserlichen Vize-Kapellmeister in Wien ernannt. Ueber Cavalli und Cesti vgl. G. Kreszschmar „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis“ (1892).

Außer Cavalli und Cesti sind noch hervorragende Vertreter der venezianischen Oper Giovanni Legrenzi, den wir bereits als bedeutenden Instrumental-Komponisten würdigen konnten, die beiden Ziani und Carlo Pallavicini. Legrenzi geboren um 1625 zu Clusone, war seit 1672 Konservatoriumsdirektor und seit 1685 bis zu seinem Tode 1690 Kapellmeister der Markuskirche; er reformierte das Orchester der Markuskirche, indem er die Violinen und Bratschen erheblich verstärkte, und zeigt in seinen Opern eine starke Bevorzugung der höheren Streichinstrumente gegenüber den Bläsern und früher dominirenden Bassinstrumenten. Antonio Lotti und Antonio Caldara sind seine Schüler.

59. Die Oper in Wien. Pietro Andrea Ziani (1630—1711) und sein Neffe Marc' Antonio Ziani (1653—1715), schrieben beide später hauptsächlich für Wien, wo der letztere 1700 Kaiserl. Vizekapellmeister und 1712 Hofkapellmeister wurde. Nach Wien kam die Oper bereits unter dem musikalischen Kaiser Ferdinand III. im Jahre 1642 mit Cavallis „Egisto“; unter Leopold I. aber, der selbst ein fleißiger Komponist war, wurde Wien ein hervorragendes Centrum der Opernkomposition (in 47 Jah-

ren über 400 Opern!), deren Hauptrepräsentanten außer den genannten Venezianern der Hofkapellmeister Antonio Bertali (gest. 1669) und Antonio Draghi (gest. 1700, fast 200 Opern, Serenaden, Festspiele und Dratorien) waren, an welche nach 1700 Joh. Jos. Fur und Antonio Caldara sich anschließen. So war Wien die erste Stadt außerhalb Italien, welche die italienische Oper eroberte und in der sie sich über ein Jahrhundert behauptete.

60. Die Oper in Dresden, München und Hannover. Carlo Pallavicini (1630 bis 1688) pflanzte die Siegesfahne der venezianischen Oper in Dresden auf. Vereinzelt Opernaufführungen hatte Dresden schon früher (1660 Cavallis „Serse“, 1662 Bontempis „Paride“ [Bontempi war seit 1664 Intendant des Dresdner Hoftheaters]); doch erhielt Dresden erst seit Pallavicinis Berufung (1667) eine ständige italienische Hofoper wie Wien, welche sich, trotzdem mehrmals Deutsche den ersten Kapellmeistersposten erhielten (Strungf, Heinichen, der freilich ganz italienisch gebildete Fasse), bis 1763 hielt, sogar noch einmal wieder auflebte (unter Morlacchi, gest. 1841) neben einer deutschen! Italienische Kapellmeister herrschten übrigens sowohl in Wien als Dresden bereits vor dem Einzuge der italienischen Oper.

Vgl. M. Fürstenau, Zur Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen und Königs von Polen (1861, 2 Bde).

Eine dritte Pflanzstätte der italienischen Oper in Deutschland wurde seit 1654 München, wo neben Cavalli besonders der in Italien geschulte Johann Kaspar Kerll (1656—73 Hofkapellmeister, Opern Dronte 1757, Crinto 1661 u. a.), sowie weiterhin Ercole Bernabei, Giuseppe Antonio Ber-

nabei, Agostino Steffani und Pietro Torri hervortraten. In Hannover und Wolfenbüttel zogen die Italiener mit Agostino Steffani ein, der 1685 Hofkapellmeister wurde.

Vgl. F. M. Rudhardt, Gesch. der Oper am Hofe zu München (I. 1654 bis 1687, 1865).

61. Die Oper in Berlin. Später als die anderen deutschen Höfe entschloß sich der Berliner zu dem kostspieligen Luxus der Einrichtung einer Oper. Erst unter Friedrich III. (als König Friedrich I.) faßten die Italiener in Berlin festen Fuß. 1698 wurde Attilio Ariosti als Hofkapellmeister angestellt, auch G. B. Bononcini, Handels späterer Rival in London, war um dieselbe Zeit in Berlin und wurde 1703 Hofkomponist der Königin Sophie Charlotte, welche selbst am Klavier die Operaufführungen leitete, während die Prinzen und Prinzessinnen sich aktiv an demselben beteiligten. Diese erste Berliner Oper fand ein schnelles Ende mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms I. (1713), der sofort die Kapelle aufhob und die Italiener wegschickte. Aber sein Nachfolger Friedrich d. Gr. (1740), selbst ein starker Musikliebhaber und Komponist (eine Ausgabe seiner Kompositionen [Flötenkonzerte, Sonaten etc.] redigiert von Ph. Spitta, erschien 1889 bei Breitkopf und Härtel), bereitete der Musik eine neue Heimstätte und errichtete auch wieder eine italienische Oper unter Karl Heinrich Graun als Kapellmeister und Hauptkomponist (er hatte seit 1726 für Braunschweig einige deutsche Opern geschrieben und schrieb seit 1741 für Berlin 27 italienische). Friedrich d. Gr. zog zwar die italienische Musik aller anderen vor, hat aber niemals einen italienischen Kapellmeister oder Cembalisten angestellt (K. H. Grauns

Nachfolger waren 1759 Joh. Agricola und 1775 Joh. Fr. Reichardt, Kammercembalist von 1740—67 Ph. C. Bach und neben diesem Christoph Reichmann 1744 und 1756 K. Fr. Chr. Falck des Königs spezieller Lehrer und Berater war außerdem der Flötist und Hofkomponist Joh. Joachim Duany [1697—1773]).

62. Die französische Nationaloper. Paris machte die erste Bekanntschaft mit der italienischen Oper im Jahre 1645, wo Kardinal Mazarin eine venezianische Opertruppe nach Paris berief, um die zur Eröffnung des Theatro nuovo 1641 mit außerordentlichem Beifall gegebene Oper „La finta pazzia“ von Paolo Saccati vorzuführen. Ein zweites Gastspiel machte die Pariser auch mit Peris „Euridice“ bekannt (1647). Der Erfolg war überaus beifälligen Aufnahme, aber nicht die Festsetzung der italienischen Oper in Paris, sondern die Entstehung einer nationalen französischen Oper. Die Wurzeln dieser sind aber nicht allein in der italienischen Oper, sondern zugleich dem auf französischem Boden erwachsenen Ballett zu suchen. Schon das „Ballett comique de la Reine“ welches 1581 von Balthasar Beaujoyeux komponiert wurde (mit Tänzen, Chören, Wechselreden und Ritornellen), muß zu den Anfängen der französischen Oper gezählt werden, in der lange das Ballett einen wesentlichen Bestandteil bildete. Solche Ballette (deren Alter nur in Frankreich, sondern anderweit ins 16. Jahrhundert noch weiter zurückreicht), waren besonders unter Ludwig XIII. besonders beliebt. Doch hätten dieselben ohne die Florentiner Oper schwerlich zur Oper geführt werden auch sei, jedenfalls ist die üppige Emporblühen der Oper

Venedig und anderweit der Anstoß für die Franzosen geworden, sich auf dem neuen Felde selbst zu versuchen, was anfangs zu nur mäßig befriedigenden Ergebnissen führte. Der Dichter dieser Erstlingsversuche war der Abbé Pierre Perrin, der Komponist Robert Cambert („La pastorale“ 1659, und „Ariane“ 1661, beide auf dem Schlosse Juvy bei Paris, einem Herrn de la Haye gehörig). 1669 erst erlangte Perrin ein Patent für öffentliche Aufführung dramatischer Werke mit Musik und brachte nun mit Cambert 1671 die erste wirkliche Oper „Pomone“, ein Schäferstück mit Balletteinlage des Königl. Ballettmeisters Beauchamps (eine Neuauflage der „Pomone“ erschien in der „Chefs d'oeuvre de l'opéra français“ bei Breitkopf u. Härtel). Trotz des ausgezeichneten pekuniären Erfolges erreichte das Unternehmen Perrin-Cambert, die „Académie nationale de musique“, sehr schnell sein Ende, da der Königl. Hofkomponist Lully bereits 1672 die Uebertragung des Patents auf ihn bei dem Könige (Ludwig XIV.) durchzusetzen mußte.

Giovanni Battista Lully, italienischer Abkunft, geb. 1633 zu Florenz, kam als Küchenjunge nach Paris, rückte im Dienste des Fräulein v. Montpensier zum Musikpagen auf, fand seines guten Violinspiels wegen Aufnahme in die „24 violons du Roi“, ja nach kurzer Zeit richtete Ludwig XIV. ein besonderes Elite-Orchester unter Lullys Spezialleitung ein (die „16 petits violons“) und ernannte ihn 1663 zum Hofkomponisten, später zum Oberintendanten der Kammermusik und 1662 zum Musiklehrer der Königl. Familie. Für die Aufführungen von Cavallis „Xerxes“ (1660) und „Ercole amante“ (1662) hatte Lully die für Paris nicht zu entbehrenden Ballettdivertissements zu machen, schrieb überhaupt fortgesetzt für alle Hofgesellschaften Ballette und Divertissements (auch zu Nocturnen Stücken) und stand in der Gunst des Monarchen so hoch, daß die Uebertragung des Patents von Perrin auf Lully eigentlich mehr nur den Charakter der Zurücknahme einer irtümlichen Ver-

fügung hat. Lully starb am 22. März 1687 zu Paris, bis zu seinem Ende als Schöpfer der französischen Nationaloper hochgefeiert. Als wackerer Helfer stand ihm dabei sein Librettodichter Quinault zur Seite. Gegenüber der Venezianischen Oper erscheint Lullys Kunst wieder mehr auf dem Boden der Florentiner Reform stehend, ja sie kommt den Idealen der Florentiner, der Nachahmung der Griechen durch die bedeutame Rolle, welche dem Tanz und Chor zugewiesen ist, sogar näher als die Florentiner, die Abhängigkeit der Musik von der natürlichen Rhythmik und Accentuation der (französl.) Sprache ist ihre hervorstechendste Eigenschaft und spiegelt sich sogar in den rein instrumentalen Partien wieder. Von den älteren Ballett = Divertissements Lullys sind viele handschriftlich in der „Collection Philidor“ der Pariser Bibliothek erhalten; die Opern und Ballette: „Les fêtes de l'Amour et de Bacchus“ (1672, ein sogenanntes Pasticcio aus älteren Balletten), „Cadmus et Hermione“ (1673), „Alceste“ (1674), „Thésée“ (1675), „Atys“ (1676), „Zsüs“ (1677), „Psyche“ (1678), „Bellérophon“ (1679), „Proserpina“ (1680), „Le triomphe de l'amour“ (1681), „Persée“ (1682), „Phaëton“ (1683), „Amadis de Gaules“ (1684), „Le triomphe de la paix“ (1685), „Roland“ (1685), „Armide et Renaud“ (1686) und „Acis et Galathée“ (1687), erschienen sämtlich als Partitur im Druck und sind noch heute nicht selten. Die Mehrzahl erschien auch im Neudruck in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français, die „Armide“ auch als 14. Band der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung.

Der von dem Italiener Lully der italienischen Oper entgegengesetzte Damm national-französlischer Kunst bewährte sich für ein ganzes Jahrhundert als haltbar; überhaupt hat es aber in Paris (d. h. in Frankreich) die italienische Oper, die ja noch heute besteht, niemals weiter gebracht als bis zu einer bestrittenen Existenz neben der französischen, aber auch das erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die national-französlische Oper wurde nur durch eine kleine Zahl Komponisten in der nächsten Folgezeit neben Lully vertreten: Pascal Colasse („Thetis und Peleus“ 1689), André Campra (1660 bis 1744, 1722 Kgl. Kapellmeister; von seinen in Stil und Faktur

Lully verwandten 18 Opern erschienen „L'Europe galante“ und „Tancrède“ in Neudruck), André Kardinal Destouches (1672 bis 1749, „Iffé“), und ganz ins 18. Jahrhundert gehörig, Jean-Baptiste Rameau. Die französische Oper erlangte für die allgemeine Musikgeschichte eine hervorragende Bedeutung durch die sorgfältige Behandlung des Orchesters; der „lullysche“ Stil wurde besonders in Deutschland seit dem Ende des 17. Jahrhunderts sehr sympathisch aufgenommen und weitergebildet. Die sogen. „französische Ouvertüre“ nahm in der Konzertmusik in Deutschland bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts eine hervorragende Stelle ein und es ist bekannt, daß z. B. in Dresden unter Pallavicini vielfach italienischen Opern eine lullysche Ouvertüre vorausgeschickt wurde. Lullys Musik beherrschte die Pariser Bühne tatsächlich bis zu der Zeit, wo Glück für dieselbe einen würdigen modernen Ersatz bot. Als besonderes Charakteristikum der Musik Lullys im Gegensatz zu der der venezianischen und noch mehr der gleich zu besprechenden neapolitanischen Oper muß eine gewisse Erhabenheit und feierliche Würde bezeichnet werden, welche für die leichter beschwingten sonstigen Elemente ein Folie abgab, welche man anderweit vergebens sucht. Nur die deutschen Orchesterkomponisten haben dieses edle Pathos in ihren Ouvertüren zu konservieren und noch weiter zu steigern verstanden.

63. Henry Purcell. Wie Frankreich, erhielt auch England (London) früh eine selbständige nationale Oper, doch nur, um nach einer kurzen Blüte ganz den Italienern zu verfallen, welche noch heute in der Oper Londons dominieren. Der fast alleinige Träger dieser englischen Nationaloper war Henry

Purcell. Wie die französische Oper aus dem Ballett, wuchs die englische aus den Maskenspielen und Incidenzmusiken zu Shakespeareschen und anderen Dramen heraus. Ein Italiener Nicolo Lanieri komponierte bereits 1617 ein ganzes Maskenspiel von Ben Jonson in recitativischen Stile; doch blieb der Versuch vereinzelt. Henry Lawes schrieb 1634 Musik zu Miltons „Edmus“, Mathew Lock zu Shakespeares „Sturm“ und „Macbeth“, John Banister zu Davenants „Circe“ und mit Pelham Symphrey zu Shakespeares „Sturm“; bereits Purcellsgenossen sind der in England geborene, aber jung nach England gekommene Gottfried Finget (auch fleißiger Kammermusik-Komponist), John Eccles (Oper „Don Quichote“ 1694 mit H. Purcell) und Purcells Bruder Daniel. Alle werden überstrahlt durch Henry Purcell, in welchem die Engländer noch heute den größten Tonkünstler sehen, den das Inselreich hervorgebracht. Mit seinem Tode hatten die Italiener in England freies Spiel.

Henry Purcell, geboren 1658 in London, gestorben daselbst am 21. November 1695, verlor mit acht Jahren seinen Vater, erhielt aber eine sorgfältige musikalische Ausbildung, wurde 1668 Organist der Westminster Abtei, 1678 Organist der Kgl. Kapelle und 1688 Hofkomponist. Bereits seit 1676 komponierte Purcell zu Dramen von Shakespear, Dryden u. a. zur Aufführung, 1679 zu Shakespeares „Timon von Athen“ 1680 schrieb er seine erste Oper „Dido and Aeneas“ (Neuausgabe der „Musical Antiquarian Society“ 1843), 1690 „Diocletian“, 1691 „King Arthur“ (sein berühmtestes Werk), 1692 „The fairy queen“ (nach Shakespeares „Sommernachtsstraum“) und weiterhin eine Menge Schauspielmusiken. Neben seinen Opern stehen aber mindestens gleichwertig, wenn auch bei Lebzeiten weniger geachtet, Purcells Kirchenkompositionen, gedruckte Motetten, „Te Deum und Jubilate“, über 50 Anthems (teils mit Orchester, teils mit Orgel), Oden, Hymnen, sowie eine Reihe Kammermusikwerke besonders Triosonaten für zwei Violinen mit Generalbass. Eine Gesamtausgabe seiner Werke

veranstaltet seit 1876 die Purcellgesellschaft in London, kommt aber nur sehr langsam vorwärts (die Instrumentalwerke, „Timon“ und einige Oden [Festkantaten]). Vgl. W. S. Cummings, „Henry Purcell“ (1882 in Novellos Sammlung „Great musicians“) sowie Chrysanthers Händelbiographie und die Geschichtswerke von G. Daven, „History of English music“ (1895) und W. Nagel (Geschichte der Englischen Musik, 1891, 2. Bb. 1897).

64. Die deutsche Oper in Hamburg. Während im Süden Deutschlands die italienische Oper früh festen Fuß faßte, erstand in Norddeutschland eine deutsch-nationale Oper, deren Blüte allerdings nur kurze Zeit dauerte und schließlich von den Italienern erstickt wurde. Abgesehen von den vereinzelt Opernversuchen Heinrich Schüßs (die Rinuccinische „Dafne“ übersetzt von Martin Opitz, aufgeführt 1627 auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie und ein Ballett „Orpheus und Euridice“ 1638 zur Vermählung Georgs II. von Sachsen, beide nicht erhalten), sowie Joh. Stadens „Seelewig“ (1644 in Harßdörffers „Frauenzimmer-Gesprächspiele“, Neuauflage von Citer 1881) datiert die Existenz der deutschen Oper seit 1678, und zwar als öffentliche Oper (wie die Venezianische) zu Hamburg. In noch höherem Maße als bei der Venezianischen Oper wirkte bei dieser sozusagen ohne Vorgeschichte aus der Erde wachsenden Volksoper die Rücksicht auf ein sehr großes und sehr gemischtes Publikum bestimmend auf die Wahl und Behandlung der Stoffe. Die Oper wurde eröffnet mit Joh. Theiles „Adam und Eva“, einer Art Mysterium, aber auch mit eingelegten Tänzen. Neben vereinzelt anderen dergleichen geistlichen Stücken erschienen die üblichen mythologischen und historischen Stoffe der Italiener („Dionys“ von Theile, „Porus“,

„Grindo“, „Scipio Africanus“ und „Jason“ von Couffer, „Sphigene“ u. „Klytemnästra“ von Reiser) in stark vergrößerter Bearbeitung, und als besondere Eigentümlichkeit dieser deutschen Oper Spektakelstücke von einer Roheit, Verbheit und Unflätigkeit, wie sie außerdem nirgendwo auf die Bühne gekommen sind, in Reisers „Störtebecker und Göbje Michael“, „Die Hamburger Schlachtzeit“ u. a. Von Hamburg aus verbreitete sich die deutsche Oper nach Leipzig (N. Strungk, während der Meßzeiten seit 1693), Naumburg, Weisensfels (J. A. Cobelius), Stuttgart (Couffer 1698) Braunschweig, Prag (Stölzel), Gotha (Stölzel), Darmstadt (Graupner) u. s. w. Doch kam es nirgends zu einer ernstlich dauernden Entwicklung der deutschen Oper, vielmehr wich dieselbe in allen Residenzen und größeren Städten nach kurzer Zeit der italienischen. Die Hauptkomponisten der Hamburger Oper sind J. Theile, J. W. Franck, Nik. Strungk, J. Ph. Förtsch, Joh. Sig. Couffer, Reinhard Reiser, J. Mattheson, Händel (s. u. 80) und G. Ph. Telemann. Von den musikalischen Qualitäten der Hamburger Oper darf man sich keine zu hohe Vorstellung machen; aber allein schon die Thatsache, daß während der Jahre 1703—1706 Händel in Hamburg lebte und daß seine Erstlingswerke „Almira“ (1705) „Nero“ (1705), „Florindo“ und „Daphne“ (1708) dort entstanden und aufgeführt wurden, beweist uns für die Werke der andern Komponisten eine relative Tüchtigkeit.

Reinhard Reiser, geboren Anfangs Januar 1674 zu Teuchern bei Weisensfels, gestorben am 12. September 1739 zu Hamburg, war ein fürs Melodische reichbegabter Komponist, arbeitete aber zeitlich schnell und flüchtig, sodaß er keine eigentliche Entwicklung durchgemacht hat. Reiser war ein unruhiger Geist, der aus innerem Bedürfnis von Zeit zu Zeit

wandern mußte (Braunschweig, Hamburg, Weiskensels, Hamburg, Stuttgart, Kopenhagen und wieder Hamburg); für Hamburg allein schrieb er 116 Opern, aber auch viele Passionen, Kantaten, Psalmen etc.

Johann Stegmann Cousser (Kuffer) ist 1657 in Preshburg geboren, und starb 1727 in Dublin; er hielt sich längere Zeit in Paris auf, wo er mit Lully befreundet war, wurde dann Hofkapellmeister am Braunschweig-Wolfenbütteler Hofe 1693—95, Mitpächter und Kapellmeister der Hamburger Oper und zugleich fleißiger Komponist für dieselbe, 1696 an der Stuttgarter Oper und seit 1705 Kapellmeister des Vicekönigs von Irland in Dublin. Ueber Keiser, Cousser und die Hamburger Oper s. D. Lindner, „Die erste stehende deutsche Oper“ (1855), Chrysander, Allg. Mus.-Ges. 1878—79 und F. A. Boigt, „Reinhard Keiser“ (1890).

65. Die neapolitanische Oper.

Als Händel 1706 Hamburg verließ, eilte er nach Italien, um sich dort als Opernkomponist den letzten Schliff zu holen; daß er nicht daran dachte, Paris, die Wirkungsstätte Lullys, aufzusuchen, beweist, daß der Ruhm der italienischen Oper durch den der französischen nicht überstrahlt wurde, zum mindesten daß Lullys Einfluß schon wieder zu schwinden begann. Um die Zeit von Händels Aufenthalt in Italien rückt aber der Schwerpunkt der italienischen Oper mehr nach dem Süden, besonders nach Neapel. Der Ruhmes- titel der Neapolitanischen Schule beruht auf der Abstreifung alles Unpopulären und Abstrakten von der Oper und deren Durch- bildung als schlicht-melodische, leicht verständliche Musik mit möglichster Beschränkung des Secco-Recitativs, formaler Abrundung der einzelnen Gesangsnummern in sich, vor allem Herübernahme der von den Sona- tenkomponisten inzwischen gefunde- nen rundläufigen Form A-B-A, d. h. des Zurückkommens am Ende auf den Anfang in Gestalt der da Capo-Arie, welche schon bei den späteren Venezianern andeu- tungsweise sich zeigt und, nun bei Alessandro Scarlatti be-

stimmt und nachdrücklich auftritt zuerst in „Teodora“ (Rom 1698) eine Form, welche für ein Jahr- hundert stereotyp wurde.

Alessandro Scarlatti, geboren 1659 zu Trapani auf Sizilien, sehr früh entwickelt, da bereits 1671 in Rom seine Oper „Scipione Africano“ gegeben wurde, gestorben am 24. Oktober 1725 in Neapel, Schüler von Carissimi († in Rom, bekleidete zuerst den Posten eines Kapellmeisters der Ex-Königin Christina von Schweden in Rom, übernahm ab 1694 die Hofkapellmeisterstelle zu Neapel. Noch einmal kehrte er nach Rom zurück, nämlich 1703—1708 als Kirchen-Kapellmeister an S. Maria Maggiore; dann aber ging er definitiv nach Neapel, zugleich als Direktor des Conservatorio S. Dionisio und Lehrer an den beiden andern Conservatorien. Scarlattis Hauptwerke sind seine Opern; er schrieb deren weit über hundert, doch sind nur von 56 die Titel bekannt; in neuer Ausgabe von Eitner erschien „La Rosaura“ sowie in Bearbeitung von A. v. Welfgen und J. Maier einzelne Nummern aus „Griselda“ (1721) und „Laodicea Berenice“ (1701). Aber neben der Oper Scarlattis stehen kaum minder berühmt seine weltlichen Solofantaten mit Instrumentalbegleitung (hundert), Kan- derte von Messen und Motetten, an- Dratorien u. s. w. Die Glätte der Falten hat wohl bei Scarlatti ihren Höhepunkt erreicht; er brauchte für eine Kammer- gewöhnlich einen Tag zur Niederschrei-

Wie Scarlatti selbst sind auch dessen direkte Schüler Francesco Durante, Leonardo Leo und Gaetano Greco noch pietät- volle Pfleger des Palestrinastils; der erstere schrieb überhaupt nicht für die Bühne und der letztere nur als Lehrer berühmt. Dagegen schrieb Leo gegen 60 Bühnenwerke, aber auch ein noch heute altbe- kanntes 8stim. Miserere und andere geschätzte Kirchenstücke. In der folgenden Generation der Scarlat- tischen scheiden sich Opernkomponisten und Kirchenkomponisten scharfer; doch bleibt das Oratorium eine Domäne der Opernkomponisten. Nur G. B. Pergolesi wandelt ebenfalls noch die Doppelbahn der Kirchen- und Bühnenkomposition mit Glück (am berühmtesten sein Stabat Mater).

Borpora, Traetta, Vinci, Terradeglias, Tomelli (der aber einige schöne 8st. Kirchenstücke schrieb) sind speziell Opernkomponisten. Das bereits in der venezianischen Oper gelegentlich mit Glück beiläufig ausgebeutete komische Element wird in der Folge besonders von Logroscino, Pergolesi, Leo und J. Ad. Haffe speziell gepflegt und in der feineren Komik der Opera buffa ein neues Reizmittel gefunden, das auch die gebildeten Elemente wieder stärker für die Oper interessierte (s. unten 94) Ueber die Komponisten der neapolitanischen Schule siehe besonders Fr. Florimo, „La Scuola musicale di Napoli“ (2. Aufl. 1880 bis 1884, 4 Bde).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist — abgesehen von Paris, wo dank den Patenten der Nationaloper nur Anregungen durch die Italiener zugelassen wurden, diese selbst aber sich nicht festsetzen durften, die Herrschaft der Italiener in ganz Europa eine Thatsache. In den großen Städten ziehen geschickte Unternehmer Vortheil aus der Schaulust der Menge, der die glatten Melodien der Neapolitaner schmeicheln; an den Höfen (auch in Kassel, Mannheim u. s. w.) werden kaum aufzutreibende Summen für die Unterhaltung der äußerst anspruchsvollen Primadonnen und Primi uomini (Kastraten) aufgewendet. Sängerinnen wie die Cuzoni und Faustina Haffe, Sänger wie Senesino, Farinelli, Momolletto

waren Faktoren, mit denen selbst die größten Komponisten der Zeit rechnen mußten (Händel).

Die Blütezeit der neapolitanischen Oper bedeutet im Hinblick auf die Ziele, welche die Florentiner Reformatoren sich gesteckt hatten, ein weiteres Abirren vom Wege, sodaß es möglich wurde, daß gegenüber der italienischen Schablonenoper neue Reformbestrebungen beinahe im Wortlaute übereinstimmend mit denen der Florentiner geltend gemacht werden konnten (Glück); diesmal war es aber nicht der Kontrapunkt, der streng polyphone Stil, welcher einer richtigen Betonung der Worte im Wege stand, sondern der homophonste, sich selbst genügende Sologesang, das was Caccini im Gegensatz zu Peri anstrebte: der an sich schöne Gesang.

Gewiß ist gegen die Behandlung der Singstimme als eines Instruments vieles einzuwenden; aber es steht auch historisch fest, daß diese ungenügende Scheidung zwischen Vokalem und Instrumentalem, dieses wiederholte Uebertragen der Errungenschaften des einen Gebiets auf das andere die Formen der Musik hat viel schneller entwickeln helfen. Es ist nicht zufällig, daß die Ausbildung der Formen der instrumentalen Kammermusik parallel geht mit der Entwicklung des Duetts und der da Capo-Arie: sind es doch sogar vielfach dieselben Komponisten, denen wir wesentliche Fortschritte auf beiden Gebieten verdanken.

IV.

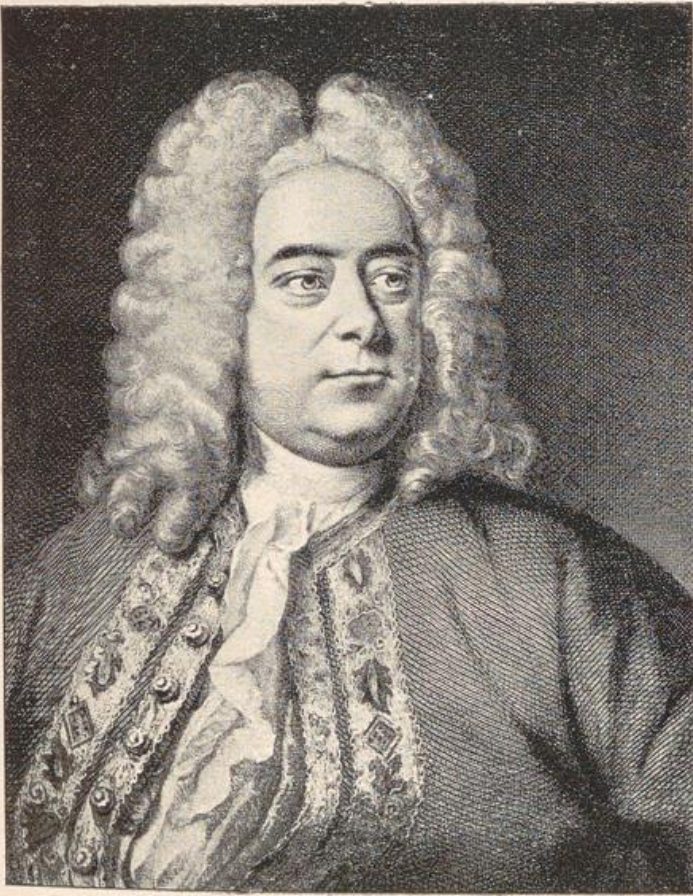
Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik.

66. Bach und Händel. Gleich zwei gewaltigen Felsenriesen ragen hoch empor über der Brandung des vielgestaltigen musikalischen Treibens zu Anfang des 18. Jahrhunderts die beiden Meister Bach und Händel

del. Beide sind im Herzen Deutschlands (Thüringen) geboren. Bach ist über seine heimathlichen Gauen kaum jemals hinausgekommen und verkörpert so recht eigentlich die Kunst, welche fern von den großen Heerstraßen der Welt und der Gunst eines genußsüchtigen Publikums in ernster Selbstzucht gedeiht; Händel steuert mit fester Hand sein Lebensschiff durch ferne Meere und ringt in fremden Landen mit den gefeiertsten Künstlern um die Ruhmespalme, die ihm bleiben muß, weil sein Wollen ein edles, sein Können ein gewaltiges ist. Um Bachs Kunst zu würdigen und ihre Entstehung zu begreifen, muß man die Blicke wegwenden von dem Glanz und Prunk der höfischen Feste, dem Lärm und Trubel der öffentlichen Volksbelustigungen und selbst von dem Pomp des katholischen Kultus. Welch ein Abstand zwischen den Opernhäusern Venedigs und Neapels, dem Mummenschanz des römischen Karneval oder den glänzenden Gottesdiensten mit Hunderten von Prälaten im Ornat in den großen Kirchen Roms oder Venedigs und der beschaulichen Kleinbürgerlichen Existenz eines thüringisch-sächsischen Organisten und Kantors! In der That, eine solche Erinnerung der Kunst, wie sie die Choralbearbeitungen und Fugen der mittel-deutschen Organisten zeigen, wäre auf dem Boden der venezianischen oder neapolitanischen Opernkomposition undenkbar.

67. Die Entwicklung der protestantischen Kirchenmusik auf dem Boden der Monodie. Man hat bisher noch wenig Gewicht auf die merkwürdige Thatsache gelegt, daß die protestantische Kirchenmusik erst auf dem Boden der Florentiner Reformen sich zu eigenartiger Größe und Bedeutung entfaltete, daß dagegen die katholische

Kirchenmusik aus denselben eigentlich keine neuen Lebenskräfte gezogen hat. So verdienstlich die Arbeiten Viadanas, Agazzaris und Carissimi sind und so gut sie auch in Italien aufgenommen wurden, so selbst erlangten keinerlei Bedeutung für eine fernere Entwicklung der katholischen Kirchenmusik; sie hat für das Gemeingefühl die Gipfelung im Palestrinastil gefunden und behalten. Dagegen hat die protestantische Kirchenmusik mit ihren Anfängen durchaus auf dem Boden des polyphonen a cappella-Stiles, sogar zunächst eine prinzipielle Scheidung von der katholischen Kirchenmusik, entfremdet, aber ganz allmählich durch weiteren Ausbau der durch die Reformen des Jahres 1600 angeregten Neuerungen immer mehr von derselben. Johann Eccard, der Schüler Orlando Lasso, steht mit seinen Liedern noch ganz auf dem Boden des a capella-Stiles; dagegen stehen Heinrich Schütz, Andreas Hammerschmidt und Heinrich Albert auf dem Boden der Reformen. Auch Michael Praetorius griff die Neuerungen der Italiener begierig auf und that mit Wort und That für dieselben ein. Heinrich Schütz war der persönliche Schüler des Joh. Gaffner zu Venedig (1609–1612), beschränkte sich aber keineswegs darauf, dessen Schreibweise weiterzugeben, wie es Genüge schon daraus hervorgeht, daß er der Verfasser der ältesten Oper in deutscher Sprache ist (oben 64). Neben der von Gaffner übernommenen Mehrchörigkeit trat aber bei Schütz die ausgearbeitete instrumentale Begleitung eine hervortretende Rolle, so in den „Salmen Davids sampt etlichen Motetten und Konzerten“ (1619) und den Viadanas Artfortführenden „Klein geistlichen Konzerten“ vom Joh.



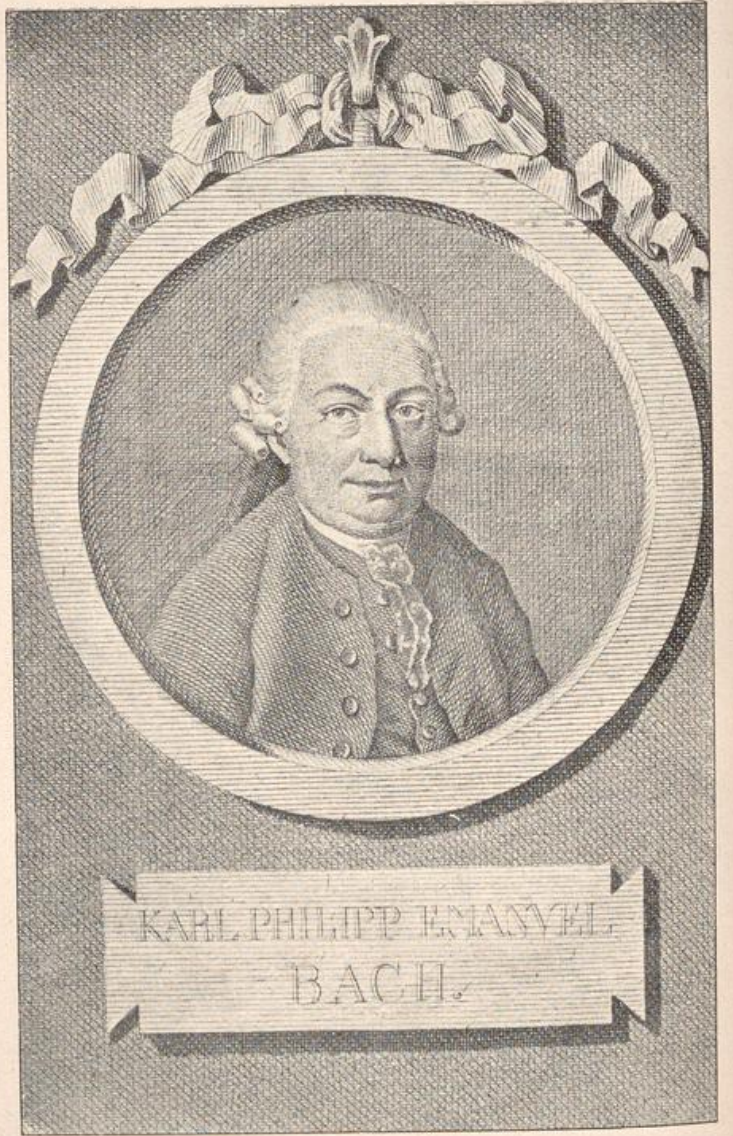
George Frideric Handel

~~~~~  
Georg Friedrich Händel,

geb. 23. Febr. 1685 in Halle a. Saale,

gest. 14. April 1759 in London.

~~~~~  
Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.



~~~~~  
Karl Philipp Emanuel Bach,

geb. 8. März 1714 in Weimar,

gest. 14. Dezember 1788 in Hamburg.

~~~~~

16
Un
M
zw
t o
zw
un
sch
16
ma
ita
son
tath
tise
der
lau
ver
155
für
ein
157
viel
hal
tion
von
bild
die
find
ist
jede
drin
ein
(15
stin
2-
5ti
nod
den
E
blie
Par
von
in d
mar
sein
der
der
Ein
dale
2fti

1636—1639 („in stile oratorio“). Um bekanntesten aber ist er als Mitschöpfer des Oratoriums und zwar speziell des Passionsoratoriums. Welch ein Abstand aber zwischen den Schütz'schen „Historien“ und den 100 Jahren späteren Bach'schen Passionen! Die Größe dieses Abstandes begreift man erst, wenn man bedenkt, daß Schütz nicht an die italienische *Azione sacra* anknüpft, sondern vielmehr an die aus der katholischen Kirche in die protestantische übergegangenen Recitierungen der Passionsgeschichte im Wortlaute der vier Evangelisten mit verteilten Rollen, wie sie bereits 1530 und 1552 Johann Walthers für den Gebrauch der Lutherkirche eingerichtet hatte und wie sie seit 1570 auch gedruckt wurden. Die vielen gedruckt und geschrieben erhaltenen älteren Passions-Recitationen unterscheiden sich nur wenig voneinander; Einleitung und Schluß bildet ein vierstimmiger Chor, auch die Reden des Volkes und der Jünger sind vierstimmig, alles übrige aber ist choralmäßige Recitation (ohne jede Begleitung). Allmählich erst dringt der mehrstimmige Tonsatz ein, so bei Bartolomäus Gesse (1588), wo alle Reden Christi vierstimmig, die der andern Personen 2-3stimmig, die des Volkes (*turbae*) 5stimmig gesungen wurden und nur noch der Bericht der Evangelisten den Choralton festhält.

68. Heinrich Schütz. Im Hinblick auf diese ältere Praxis, deren Parallellität mit der Komposition von Dramen im Madrigalienstil in die Augen springend ist, begreift man, wie Schütz dazu kommt, in seinem ersten derartigen Werke, der 1623 gedruckten „Historia von der Auferstehung Jesu Christi“, alle Einzelreden (Christus, Maria Magdalena, der Jüngling im Grabe *zc.*) 2stimmig (sogar imitierend) und

mit beziffertem Bass zu setzen, den Evangelisten aber zu lang ausgehaltenen Akkorden choraliter recitieren zu lassen; eine vollständige Uebertragung des Prinzips der Florentiner *Monodie Peris* bezw. Cavalieris auf diese traditionelle kirchliche Form wagte er nicht ohne weiteres. In der Komposition der „7 Worte am Kreuz“ ist uns ein herrliches Denkmal erhalten, wie Schütz den „Stilo rappresentivo“ zu handhaben wußte; wo er sich von solcher Fessel der Tradition frei machte: hier sind alle Einzelreden durchaus deklamierend über einen bezifferten Bass gesetzt, aber außer dem Einleitungs- und Schlußsatz auch einige Teile des Evangelienberichts mehrstimmig gesetzt. Dagegen hält sich Schütz in den in hohem Alter (1664—66) geschriebenen vier Passionen nach den vier Evangelisten wieder noch strenger als in dem Auferstehungsoratorium an den älteren Usus, indem er alles Akkompagnement fallen läßt und sämtliche Einzelreden (auch den Bericht des Evangelisten) nur choraliter recitiert (mit verteilten Rollen) und nur die *turbae* und den Einleitungs- und Schlußchor vom Chor a cappella singen läßt. Leider ist von einem Weihnachts-Oratorium Schütz's (*Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt zc.*) nur der 1664 gedruckte Part des Evangelisten erhalten; da derselbe wie in den „7 Worten“ durchweg recitativisch mit Generalbass komponiert ist, so war jedenfalls das ganze Werk ähnlich angelegt, wie die „7 Worte“, und wir haben den Verlust des Werkes von Schütz zu beklagen, welches den Bach'schen Oratorien am nächsten gestanden hat.

Heinrich Schütz ist am 8. Oktober 1585 zu Köstritz (Oera) geboren und am 6. November 1672 in Dresden gestorben; er kam als Knabe in die Kaffeler Hofkapelle, wurde auf Kosten des Landgrafen

Moritz von J. Gabrieli in Venedig ausgebildet, vertauschte aber nach seiner Rückkehr die Stellung in Kassel mit der am Dresdener Hofe. 1628—29 erhielt er Urlaub zu weiteren Studien in Italien. Die Kriegsverhältnisse brachten das Dresdener Musikleben stark ins Stocken (1633—39 war sogar die Kapelle ganz aufgelöst), veranlaßten daher mehrmals weitere längere Abwesenheit Schütz's von Dresden (1633—35, 1637 bis 39 und 1642—45 in Kopenhagen, wo Schütz die Kapelle organisierte, 1638 in Braunschweig), doch gab er die Dresdener Stelle nie ganz auf. Seit 1656 war Schütz von einem Teile seiner Amtspflichten entbunden, erhielt aber doch seine Pensionierung nicht, obgleich er mehrmals um dieselbe bat. Eine Gesamtausgabe der Werke Schütz's, welche außer den genannten Historien besonders in Motetten und geistlichen Konzerten bestehen, gab Ph. Spitta heraus (1885 bis 1894, 16 Bde.)

Neben Schütz stehen besonders Andreas Hammerschmidt (1612 bis 1675) mit seinen „Geistlichen Konzerten“ (1639—52, 5 Teile), „Dialogen“ (1645, 2 Teile) und „Gesprächen“ (1655—56, 2 Teile), und Heinrich Albert (1604—51) mit seinen ein- und mehrstimmigen geistlichen Arien (1638—50, 8 Teile) als Repräsentanten der protestantischen Kirchenmusik im neuen Stile obenan. Doch müssen auch noch Joh. Sebastiani in Königsberg, der die kontemplativen Choräle in die Passion einführte, Joh. Christoph Bach und Joh. Michael Bach, Oheime J. S. Bachs, genannt werden.

69. Carissimi. Mit Heinrich Schütz's Lebenszeit parallel läuft diejenige von Giacomo Carissimi, dessen Oratorien und Kantaten zwar nicht gedruckt wurden, aber in Abschriften sich verbreiteten und in hohem Ansehen standen; an ihn lehnen Alessandro Scarlatti, Alessandro Stradella, Charpentier und Bockshorn (Capricornus) in Stuttgart u. a. an.

Giacomo Carissimi ist um 1604 zu Marino im Kirchenstaat geboren und starb am 12. Jan. 1674 zu Rom, wo er seit 1628 Kapellmeister der Apollinariskirche war. Als Lehrer genoß er Welt-

ruf; persönliche Schüler von ihm in die Deutschen J. K. Kerll, Chr. Bernhart, J. Ph. Krieger und der Franzose M. Charpentier. Von seinen Werken erschienen im Druck nur Motetten zu 2—4 St. (1664) und „Arie da camera“ (1667). Seine Bedeutung liegt aber in den Oratorien bezw. Historien, von denen handschriftlich zu Paris, Versailles, London, Oxford und Hamburg (neben einer großen Zahl von Kantaten) erhalten sind; vier derselben gab Chrysander in den „Denkmälern der Tonkunst“ heraus. Vgl. M. Brenet „Les oratorios de Carissimi“ (1898).

70. Die große Kantate. Schütz mehrfach konnte ein wechselndes Einwirken des Vokalstiles auf den instrumentalstil wie umgekehrt ein Herübernehmen von instrumentalen ausgebildeten Formen in den Vokalsatz konstatiert werden; allmählich gestaltete sich das Verhältnis zwischen Oper und kirchlicher Musik, wenn auch die zunehmende Verflachung der Tendenz der Oper eine strengere Scheidung beider Gattungen mehr und mehr forderte. So stand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Hamburg (Mattheson, Telemann, Reiser) in Nachahmung des in der Oper eingebürgerten Vokalsatzes von Arien, Recitativen, Duetten und Chören eine neue Form kirchlicher Vokalkomposition, die große Kantate. Die Dichter Hummel und Brockes machten mit ihrer Verquickung opernmäßiger Elemente mit der Kirchenmusik den Anfang, auch die Passion wurde von ihnen opernmäßig behandelt und in dieser Form mehrfach komponiert (Telemann, Reiser, Telemann, auch von Bach). Damit wurden aber der Passion Elemente zugeführt, welche an ihr in der Form, wie wir sie bei Bach finden, besonders zu schätzen (die kontemplativen Arien „Tochter Zion“ und der „gläubigen Seele“).

71. Die deutschen Organisten vor Bach. Finden wir so zunächst auf dem Gebiete der Vokalmusik

alle die Formen vorgebildet, denen Bach durch sein erhabenes Genie Bedeutung von ewiger Dauer geben sollte, so müssen wir nun auch ein wenig Umschau halten nach des Meisters letzten Vorarbeitern auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. Einer der größten Ruhmes-titel Bachs sind seine Orgelwerke, deren Großartigkeit von keinem Nachfolger erreicht, geschweige überboten worden ist. Hatte Bach auch keine ebenbürtigen Vorgänger? Steht er nach rückwärts ebenso isoliert da wie nach vorwärts?

Das Suchen nach einem Bach gleichwertigen Orgelmeister wird allerdings auch in der Zeit vor Bach ein vergebenes sein; doch finden sich nicht unbedeutende Ansätze zu dem erhabenen Orgelstile Bachs bei einer Reihe seiner Vorgänger, und jedenfalls stehen ihm seine Vorgänger näher als seine verflachten Epigonen.

Beginnend von den beiden Gabrieli prägt sich der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts ein Zug ins Große auf, der besonders von J. P. Sweelinck (1562—1621) aufgegriffen und weitergegeben wurde, aber bei seinen direkten Schülern, Samuel Scheidt, Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann u. s. w., eine Umwandlung erleidet, die kaum ein Mangel genannt werden kann, sofern sie vom äußerlich imponierenden, virtuosen, grandiosen zum solid durchgearbeiteten, mehr verinnerlichten sich wendet. Eine andere jüngere Gruppe norddeutscher Organisten schließt sich an den von Scheidemann gebildeten Hamburger Organisten Jan Adams Reincken an (1623—1722), nämlich Vincentius Lübeck in Hamburg, Dietrich Buxtehude in Lübeck und Georg Böhm in Lüneburg, welche sämtlich Bach selbst noch spielen hörte. Eine dritte

Organistengruppe bilden die süddeutschen an Frescobaldi anknüpfenden katholischen Organisten J. Jak. Froberger (gest. 1667), Georg Ruffat und Gottlieb Ruffat, zu denen der in Nürnberg geborene und gestorbene Johann Pachelbel (1653—1706), der wiederholt von süddeutschen (Wien, Stuttgart, Nürnberg) zu mitteldeutschen Städte wanderte (Eisenach, Gotha), der bedeutendste der vorbachischen protestantischen Orgelmeister, in engem Konnex stand.

An die Stelle der Kanzenen und Tokaten der italienischen und süddeutschen Organisten trat durch die protestantischen Orgelmeister die Choralbearbeitung in ihren mannichfachen Formen, von der einfachen Choralfiguration oder zeilenweise imitierenden ricercarartigen Durchführung bis zum strengen Choralkanon und der auf einen Choral als Cantus firmus aufgebauten Choralfuge. Diese durch die verarbeiteten Motive (eben die der Melodien protestantischer Choräle) als spezifisch protestantische Kunst unzweifelhaft gekennzeichnete Kompositionsweise fand ganz besonders in Mitteldeutschland die liebevollste Pflege und Johann Sebastian Bach wuchs inmitten einer dieselbe angelegentlichst fördernden Familie auf. Außer den verschiedenen Oheimen und Vettern Bachs sind als hervorragende Meister der Choralbearbeitung besonders auch noch Johann Gottfried Walther (der bekannte Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons), sowie eine Reihe von Schülern Pachelbels (Buttstedt, Vetter) zu nennen.

72. Die Fuge. Die schönste Blüte der Orgel- und Klaviertkunst des Bachschen Zeitalters ist unstreitig die Fuge. Wenn die Geschichte der wirklichen strengen Quintfuge heute immer noch nicht

ganz aufgeheilt ist, so hat das seinen einfachen Grund darin, daß eigentlich erst bei Bach selbst oder wenigstens erst bei den mitteldeutschen Organisten der Bachschen Zeit eine Art festen Schemas der Anlage einer Fuge sich herausgebildet hat. Das Prinzip der tonalen Beantwortung eines Themas ist schon vor 1600 klar erkannt, sogar schon von Nicola Vicentino (1555) theoretisch formuliert; wenn trotzdem wirkliche Fugen im 17. Jahrhundert nur vereinzelt, gleichsam nur als zufällige Ereignisse nachweisbar sind, so liegt das eben in dem Fehlen einer ausdrücklichen Aufstellung der Fugenform als etwas für sich Bedeutsamen. A. G. Ritter findet, daß zwei Kanzenen von Chr. Erbach (um 1625) richtige Fugen sind, nach andern hat der Engländer Peter Philipps die erste richtige Fuge geschrieben. Aber vereinzelt Fälle der strengen Beibehaltung eines regelrecht beantworteten Fugenthemas finden sich auch schon bei Johannes Gabrieli (1595), Gregor Aichinger (1595) und Drazio Vecchi (1600) und umgekehrt geht die Kultivierung des Ricercar mit wechselnden Themen bis ins 18. Jahrhundert hinein. Die Fülle der Möglichkeiten war bei der fugenartigen Arbeit eine so außerordentlich große, daß die Komponisten bald diese bald jene Wege einschlugen (Anwendung von Engführungen aller Art, Umkehrung, Verlängerung und Verkürzung des Themas) und so zur Erkenntnis der Existenz eines Grundschemas für den Fugenaufbau tatsächlich erst gelangten, als das goldene Zeitalter der Fuge vorüber war. Die technische Meisterhaftigkeit in der wechselnden Kontrapunktierung eines festgehaltenen Themas ist ohne Frage ganz besonders durch die Kanzenen-(Sonaten-)Komposition durch das

ganze 17. Jahrhundert ausgebildet worden; auch die Allegroteile der französischen Ouvertüren und italienischen Operneinleitungen (Symphonien), die ja beide nichts anderes als solche Sonaten waren, haben die Fuge selbst gefördert. Die Fugen Johann Rosenmüllers für stimmigen Sonaten vom Jahre 1680 müssen hier besonders namhaft gemacht werden. Daß es Sebastian Bach gelang, auf der Orgel, ja auf dem Klaviere die größten Leistungen der Fugenkomposition für Orgel zu übertreffen, ist ein ganz erhebliches Faktum der Musikgeschichte. Die Schwierigkeit, in einem lang ausgespannenen Tonsatz mit Durchführung eines und desselben Themas dauernd das Interesse des Hörers zu fesseln, war so lange eine fast zu bewältigende, als nicht für die Harmoniebewegung, die Modulationsordnung gewisse Wege die für sich eine bestimmte, befriedigende Formgebung bedeuten erkannt waren. Dazu bedurfte es vor allem erst der gänzlich Ueberwindung der aus der Herrschaft der Kirchentöne durch die rührenden Anschauungen durch die modernen Tonarten Dur und Moll. Dieser vollständige Umschwung bezog sich aber tatsächlich erst am Anfang des 18. Jahrhunderts. Sebastian Bach selbst kann ohne Bedenken als der erste große Meister bezeichnet werden, welcher sich den Vollbesitz des heutigen harmonischen Bewußtseins befand. Mit seiner Hand führt Bach nach breiter Aufstellung der Haupttonart die Modulation in ganz bestimmte Tonarten, welche die moderne Musikwissenschaft als nächstwertig definieren muß, verleiht dabei den Themen neuen Reiz und endlich nach Durchlaufen mehrerer solcher fremden wieder gegeneinander kontrastierenden Tonarten in

Haupttonart zurück, dieselbe wiederum breit entfaltend. Nachdem ein solches leicht übersichtliches, eigentlich selbstverständliches Schema einmal feststand, wurde sogar die Uebertragung der Fugenform in ihrer höchsten Vollendung zurück auf das Gebiet der Vokalmusik möglich. Die große Vokalfuge (auch Doppelfuge), wie wir sie heute seit Bachs und Händels großen Chorkompositionen als nicht wieder zu veräußernden Besitz festhalten, war nur erreichbar durch die vorübergehende Verpflanzung der ursprünglich durchaus vokalen Imitationsform auf rein instrumentales Gebiet.

73. Kammermusik. Zwar steht Bach überall auf den Schultern seiner Vorgänger, sowohl auf dem Gebiete der großen kirchlichen Vokalwerke als der Orgel- und Klavierkomposition und auch der Orchester- und Kammermusik, aber er überbietet seine Vorgänger überall in einer Weise, welche zu staunender Bewunderung seines unvergleichlichen Genies nötigt. Auch die Orchester- und Kammermusikwerke potenzieren das Können seiner Zeitgenossen ganz außerordentlich. Wunderwerke, welchen die Nachwelt staunend gegenübersteht, sind die 3 Partiten für Violine allein, in denen die doppelgriffige Technik des Violinspiels (Strungf, Viber, Walthers Balzer) eine vordem unerreichte künstlerische Verwendung erfährt. Als würdige Genossen stehen daneben drei Partiten für Violoncell allein (eigentlich Viola pomposa) und je 3 Sonaten für Violine allein und Cello allein. Die 6 Sonaten für Klavier und Violine sind der erste Beleg eines ganz neuen Litteraturzweigs; eine erste Vorausandeutung der herrlichen Ensemblemusik für Streichinstrumente mit ausgearbeitetem (!) Klavierpart, anstatt

des noch über Bach hinaus die Litteratur beherrschenden Generalbasses.

74. Orchestermusik. Klavierkonzerte. Die Orchestermusik hat erst kurz vor dem Auftreten Bachs und Händels sich zu entwickeln begonnen. Zwar schrieb bereits Giovanni Gabrieli für ein reich besetztes Orchester und er muß anscheinend als derjenige betrachtet werden, welcher das Prinzip des Orchesterstils gefunden hat, nämlich die auch vom Standpunkte der strengsten Satzlehre aus unanfechtbare Oktaverdoppelung realer Stimmen durch höher und tiefer mitgehende Instrumente nach Analogie der vierfüßigen und sechzehnfüßigen Stimmen der Orgel (diese Auffassungsweise bestätigt bereits 1618 Michael Prätorius ausdrücklich). Doch tritt die bestimmte Scheidung von Kammer- und Orchestermusik erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts deutlicher hervor, nachdem inzwischen der Satz für Soloinstrumente sich zu einer gewissen Höhe entwickelt hat (s. oben 51). Die alte deutsche Partie (Suite) hat durch Zuwachs der französischen Ouvertüre eine wesentliche Bereicherung erfahren (durch Ph. J. Erlebach, Johann Fischer, Georg Muffat, J. J. Fux, G. Ph. Telemann u. a.), das Concerto grosso ist durch Corelli zu allgemeinem Ansehen gelangt und das Solokonzert für Violine ist besonders durch Vivaldi in Aufnahme gekommen; Bach übernimmt dieselben, schafft sie nach Bedarf um und begründet wieder eine neue Gattung in den durch ihn zuerst geschriebenen Klavierkonzerten.

75. Bachs Leben. Johann Sebastian Bach ist am 21. März 1685 zu Eisenach geboren und am

28. Juli 1750 zu Leipzig gestorben. In seiner Familie war seit Jahrhunderten der musikalische Lebensberuf selbstverständlich. Seine Ausbildung erhielt er nach des Vaters, des Stadtmusikus Ambrosius Bach frühem Tode (1695), durch seinen Bruder Johann, der Organist in Ohrdruf war (ein Schüler Bachelbels). 1700 wurde er Alumnus der Michaelisshule zu Lüneburg, wo der bedeutende Organist Georg Böhm (1661—1734) lebte, und erhielt 1703 seine erste Anstellung als Violinist am Hofe zu Weimar, ging noch in demselben Jahre als Organist nach Arnstadt, 1706 in gleicher Stellung nach Mühlhausen, 1708 als Hoforganist nach Weimar, wo er 1714 Hofkonzertmeister wurde, 1717 als Kapellmeister an den Hof von Cöthen und endlich 1723 als Kantor der Thomasschule und Universitätsmusikdirektor nach Leipzig, in welcher Stellung er bis zu seinem Tode blieb. Die verschiedenartigen Stellungen, welche Bach nacheinander bekleidete (Organist, Konzertmeister, Hofkapellmeister, Kirchenmusikdirektor), gaben seiner Kompositionsthätigkeit mehrfach wechselnde Richtungen. Wie er schon als Schüler von Lüneburg aus nach Hamburg wanderte, um die Orgelmeister J. Reinken und B. Lübeck zu hören, so ging er 1705—6 von Arnstadt zu Fuß nach Lübeck, um von Dietrich Buxtehude zu lernen, worüber er fast seine Arnstädter Stellung verloren hätte. In Weimar war der Umgang mit seinem Vetter J. Gottfried Walther, dem Verfasser des ersten deutschen Musiklexikons (1732), der ein ausgezeichnete Kontrapunktiker war, für

Bach sehr wertvoll. In Weimar und Cöthen beschäftigte sich Bach eingehend mit dem Studium der italienischen Violinmusik; in Leipzig, wohl auch schon in Cöthen, wurde er zur Beschäftigung mit den Konzerten und den französischen Duvertüren (Orchestersuiten), welche damals die beliebtesten Orchesterstücke waren, gedrängt. Bach war zweimal verheiratet. Schon als Organist in Mühlhausen heiratete er Maria Barbara Bach, die Tochter seines Oheims Johann Michael Bach, welche 1720 starb (Mutter von Friedemann und Emanuel). 1721 vermählte er sich mit Anna Magdalena Wulken, die ihn überlebte (die Mutter von J. Chr. Friedrich und Johann Christian); dieselbe war außerordentlich musikalisch gebildet und folgte seinen Arbeiten mit dem eingehendstem Verständnis. Das Familienleben Bachs war ein musikgültiges und ganz von Musik getragenes. Leider starben von seinen Söhnen fünf und von 9 Töchtern ebenfalls fünf bei Lebzeiten des Vaters. Während der letzten Lebensjahre war Bach von einem schweren Augenleiden gequält, das mit völliger Blindheit kurz vor seinem Tode endete. Bachs sämtliche Werke erschienen 1851—52 (46 Bde.), herausgegeben durch die Bach-Gesellschaft; seine Biographie schrieb C. F. Bitter (2. Aufl. 1881), und ganz besonders eingehend und erschöpfend Ph. Spitta (1873—80, 2 Bde.). Aus der großen Zahl der Werke Bachs sind hier nur als die berühmtesten hervorgehoben: die Passionsmusik nach Matthäus und nach Johann

(eine dritte nach Lukas ist wahrscheinlich nicht von Bach), die große Messe in H moll, das 5stimmige Magnificat, das Weihnachtsoratorium und das Osteroratorium; die zahlreichen großen Kirchenkantaten („Ich hatte viel Bekümmerniß“, „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ u. s. w.), die gewaltigen Orgelfugen mit vorausgeschickter Phantasie (G moll, C moll), die D moll-Toccata, D dur-Fuge, von den Klavierwerken allen andern voran das „Wohltemperierte Klavier“ (48 Präludien und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten, 2 Teile, der 1. 1722, der 2. 1744 beendet).

76. Händel in Italien. Händels Verdienste liegen auf ganz anderen Gebieten; seine Größe ist eine ganz anders geartete als diejenige Bachs. Große Männer soll man nicht gegeneinander abwägen, sondern nur nebeneinander stellen, um sich ihres Besitzes zu freuen; die Frage, welcher der größere ist, hat keinen Sinn. Wie bereits bekannt, ist Händel auf dem Felde der Oper groß geworden, das Bach nicht betreten hat. Als Händel seine italienische Reise antrat (1706), war er bereits ein fertiger Opernkomponist und hatte in Hamburg erfolgreich mit Reiser konkurriert. Seine Aufnahme in Italien war daher überall eine ausgezeichnete: in Florenz und Venedig wurden Opern (Rodrigo 1707, Agrippina, 1708), in Rom zwei Dramen von ihm aufgeführt („La resurrezione“ und „Il trionfo del tempo e del disinganno“ (1708). Ein Wettstreit mit Domenico Scarlatti endigte mit Anerkennung der Ueberlegenheit Händels als Orgelspieler. Alessandro Scarlatti selbst begleitete Händel auf seiner Reise nach Neapel (1708

bis 1709). — Als Händel Italien verließ, war er als Hofkapellmeister für Hannover engagiert (1710) und hatte sich verpflichtet, London zu besuchen, das der Schauplatz seines ferneren Lebens werden sollte. In Hannover wurde er der Nachfolger Agostino Steffanis, der weniger durch seine Opern als durch seine Kammerduette berühmt und geschätzt ist. Von 1712 ab lebte Händel mit einigen kurzen Unterbrechungen bis zu seinem Tode in London. Bis 1732 blieb er fast ausschließlich der Opernkomposition zugewandt, teilte sodann bis 1742 zwischen Oper und Oratorium sein Interesse, um sich die letzten Jahre ganz speziell dem Oratorium zu widmen.

77. Händels Opern. Händels Opern sind mit Ausnahme der früher genannten für Hamburg geschriebenen, sämtlich italienische und zwar stehen sie durchaus hinsichtlich Inhalt und Tendenz auf einer Stufe mit den Werken der neapolitanischen Schule; Händel hat dieselben Texte komponiert wie seine italienischen Zeitgenossen, hat auch durchaus in denselben Formen geschrieben wie sie. Wenn er dennoch sie alle aus dem Felde schlug, so war es eben das größere Genie, die urkräftige musikalische Erfindung Händels, was seinen Werken einen höheren Wert gab und noch heute giebt als denen der Neapolitaner, Venezianer und Wiener Komponisten. Ja, Händel hatte sogar manchmal gegenüber seinen Konkurrenten einen schweren Stand, besonders nachdem er sich mit dem berühmten Kastraten Senesino überworfene hatte und seine Gegner Porpora und Haffe als Komponisten mit Senesino als primo uomo gegen ihn ausspielten (1733); auch die 1720—28 von Händel geleitete Opern Akademie brachte ihm ernstliche

Schwierigkeiten durch die Begünstigung G. B. Buononcini's seitens einer starken, dem Hofe Georgs I. nicht gewogenen Adelspartei. Dennoch ist es verwunderlich, daß von Händels Opern heute nur noch sein Erstlingswerk, die deutsche „Almira“ als historische Kuriosität wieder vorgeholt worden ist und nicht die eine oder eine andere seiner späteren italienischen Opern. Das Andauern der gegenwärtigen historisierenden Strömung in der musikalischen Praxis dürfte wohl mit der Zeit diese Unterlassungssünde gutzumachen suchen, zumal Händels Opern keineswegs von seinen Dramen durch eine allzutiefe Kluft getrennt sind. Besonders die Arien sind in demselben Geist hier wie dort erfunden und aufgebaut, und manche brauchbare Nummer ist von Händel selbst bekanntlich einfach später aus seinen Opern in seine Dramen herübergenommen worden.

78. Das Oratorium. Fast alle Opernkomponisten dieser Zeit sind zugleich Oratorienkomponisten und die Dramen derselben unterscheiden sich von den Opern hauptsächlich durch das Fehlen der Scene und die Entnahme der Handlung aus der biblischen oder Heiligen-Geschichte. Da die Oper ebenso wie das Oratorium dem Chor ursprünglich breiten Raum und eine wichtige Rolle zuwies, so ist nicht eben großes Gewicht darauf gelegt worden, daß das Oratorium ebenso wie die Oper allmählich den Chor so gut wie ganz fallen ließ. Es ist aber mit ganz besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, daß Händels Oratorium, wie er dasselbe in der letzten Periode seines Lebens ausbaute, sich von der Oper darin einschneidend unterscheidet, daß der Chor zu einer Bedeutung gesteigert wird, die er selbst in den Dramen

Carissimis nicht gehabt hatte. Darin reichen sich Bach und Händel die Hände, daß in ihren großen Vokalwerken der Chor die erste Stelle einnimmt. Wie die Bach'sche Passion noch rückwärts zusammenhängt mit älteren Formen, so insbesondere Schütz's Historien nicht von der Oper aus entstanden sind, so hat sich Händels Oratorium wieder von der Oper weggefunden, indem es den der Oper analog gebildeten Arien und Recitativen in den Chören ein Element gegenüberstellte, das der Oper fremd geworden war.

Die speziellen Musikverhältnisse Englands kamen Händel hierbei ohne Zweifel helfend entgegen. Die 1719 begründete „Academy of ancient music“, welche 1732 Händels erstes englisches Oratorium zur Aufführung brachte, desgleichen die 1741 von einem Mitgliede jener ins Leben gerufene Madrigal Society bezeugen, daß in England der Chor für den Chorgesang auch in einer Zeit noch lebendig war, wo anderwärts das Interesse für denselben gänzlich abgestorben war. Händel's „Esther“ hatte übrigens Händel bereits 1720 in Cannons geschrieben für denselben Herzog, der ihn veranlaßte, die beiden Chandos-Oratorien zu schreiben, und 12 Chandos-Anthem zu schreiben, der also augenscheinlich Händel zur Chorkomposition hindrängte. Seine besondere Befähigung für die Chorkomposition hatte Händel schon früher mit dem Utrechter Te Deum und Jubilate (1713) bewiesen. Die Hauptwerke seines Ruhmeskranzes sind aber die großen Dramen „Esther“, „Sophtorah“, „Athalia“, „Das Alexanderfest“, „Saul“, „Israel“, „Der Messias“ (1741), „Samson“, „Semele“, „Herakles“, „Belshazzar“, „Judas Makkabäus“, „Josua“, „Alexander Balus“, „Esther“.

lomon", „Susanna“, „Theodora“, „Jephtha“ (1751), das sogenannte „Gelegenheitsratorium“ (zur Feier des Sieges bei Culloden), und die beiden durch ihren Inhalt an die alten Allegorien und Mysterien erinnernden „Il trionfo del tempo e del disinganno“ (1708 in Rom und 1737 und 1757 neubearbeitet, das dritte Mal englisch) und „L'allegro il penseroso ed il moderato“ — gewiß eine stattliche Reihe, die allein genügte, ihrem Schöpfer unvergänglichen Ruhm zu sichern.

79. Händels Instrumentalwerke. Aber Händel nimmt auch als Instrumentalkomponist in seiner Zeit eine erste Stelle ein. Seine Kammermusikwerke sind durchweg mit Generalbaß geschrieben und daher heute nur erst zum kleinsten Teile bekannt und gebührend gewürdigt, da nur einzelne mit Ausarbeitung der Bezifferung neugedruckt sind. Seine Instrumentalwerke sind: op. 1: 12 Solosonaten mit Baß [7 für Flöte, 3 für Violine, 2 für Oboe], op. 2 und op. 5: 6 bzw. 7 Triosonaten für 2 Violinen mit Baß. Op. 3: 6 Concerti grossi, die sogenannten „Oboekonzerte“; ohne Opuszahl 5 weitere Orchesterkonzerte und 12 Concerti grossi für Streichinstrumente (1739), weiter 20 Orchesterkonzerte (mit Streichorchester und Oboen, die ersten 6 als op. 4 gedruckt) und eine größere Anzahl Kompositionen für Klavier allein und Orgel allein (Suites de pièces de clavecin 1720 [8 Suiten], 1733, 1735 [6 Fugen]).

80. Händels Leben. Georg Friedrich Händel ist am 23. Febr. 1685 zu Halle a. S. geboren und am 14. April 1759 zu London gestorben. Sein Lehrer war der Organist Fr. W. Zachau in Halle. Bereits als 11jähriger Knabe be-

stand er in Berlin bei Hofe ehrenvoll eine Prüfung durch Ariosti und Bononcini. Diese Vorstellung am Berliner Hofe hätte leicht dem Leben Händels eine andere Richtung geben können, da der Kurfürst Händels Vater anbot, den Knaben ausbilden zu lassen; doch schlug der Vater (ein schlichter Chirurgus und Barbier, gest. 1697) die Gnade aus und behielt den Knaben unter seiner Obhut. 1703 ging der junge Künstler auf die Wanderschaft, zunächst nach Hamburg, wo er besonders mit Mattheson verkehrte, mit dem er sich aber nachher überwarf, 1706 weiter nach Italien (s. oben 76), wo er (in Venedig) die Verbindung mit dem hannoverschen Hofe anknüpfte, welche seine definitive Festsetzung in London zur Folge hatte. Der damalige Kurfürst Georg von Hannover bewilligte Händel, seinem neu engagierten Kapellmeister, Urlaub zum Besuche Londons, wo Händel bereits vor Antritt seiner Stellung, 1710, seine Oper Rinaldo mit Erfolg aufgeführt hatte, und dieser zweite Besuch führte zum dauernden Verbleib Händels in London, da er mit einigen Opern und dem „Utrechter Teideum“ die Engländer für sich begeisterte und von der Königin Anna als Kapellmeister angestellt wurde. Als um 1714 sein früherer Fürst die englische Krone erbte (Georg I.), fiel Händel vorübergehend in Ungnade, erlangte aber durch die sogenannte „Wassermusik“ die königliche Gunst wieder. Die aufreibende Thätigkeit der Opernunternehmungen (vgl. 77) ruinierte die Gesundheit Händels, der ein Hüne von Konstitution war, sodaß er 1737 eine Gewaltkur in Aachen

durchmachen mußte. Auch Händel verlor wie Bach gegen das Ende seines Lebens das Augenlicht (bereits seit 1751 nahm seine Sehkraft stark ab), dirigierte aber dennoch von der Orgel aus seine Werke bis acht Tage vor seinem Tode. Händel blieb unvermählt; sein Hagenstolzenthum setzt ihn wie sein ganzes in großen Zügen inmitten des erregten Weltgetriebes verlaufendes Leben mit glänzenden Einnahmen und großen Spekulationen in einen scharfen Gegensatz zu dem im vielköpfigen Familienkreise und kleinbürgerlichen Verhältnissen lebenden Sebastian Bach. Händels Werke erschienen in einer von Fr. Chrysander besorgten monumentalen Gesamtausgabe in 100 Bänden durch die Händel-Gesellschaft 1859—94. Eine würdige, leider noch nicht beendete (bis 1740 reichende) Biographie schrieb ebenfalls Fr. Chrysander (2 Bde. und 1 Halbb., 1858—67).

81. Der Höhepunkt der protestantischen Kirchenmusik. Bachs

„Matthäuspassion“ und Händels „Messias“ bilden in ähnlicher Weise den Kulminationspunkt der protestantischen Kirchenmusik wie die Messen Palestrinas denjenigen der katholischen. Beide sind in der ursprünglichen der Oper oder dem scenisch darzustellenden Mysterium verwandten Kunstgattung des Dramas erwachsen, aber zu riesigen großen die ganze Menschheit umspannenden Dichtungen geworden. In der Matthäuspassion ist die ganze gegenwärtige Menschheit Zeuge des Leidens und Sterbens Christi, zugleich aber der Gemeinde der Seligen, längst dahingeshiedenen, welche den Lebenden mit ernstem Mahnen die Bedeutung des Erlösertodes verkünden. In ähnlicher Weise faßt der „Messias“ in einem Bilde die Verheißung Christi Leben und Sterben und Wiederkunft am Ende der Dämmerung zusammen und macht die gesamte Menschheit zu Zeugen dieses Welt-dramas. Beiden gemeinsam ist eine ganz eigenartige Verquickung epischer, lyrischer und dramatischer Elemente, eine Größe und Universalität der Konzeption, die beispiellos dasteht.

V.

Die Antiquierung des Generalbasses und die Entwicklung des modernen, freien Instrumentalstils.

82. Die Generalbasslitteratur. Wie die gesamte Litteratur des polyphonen Vokalstils vor 1600 der Musikpraxis der Gegenwart durch die nicht ohne weiteres ablesbare alte Notenschrift entrückt ist, und erst allmählich durch Umschreibung in die heute übliche Notierung erschlossen werden kann, so scheidet

ein anderes der gegenwärtigen Praxis fremdes Element eine große Zahl nach Tausenden von Werken um Hunderten von Komponisten bestehende, ältere Kammermusiklitteratur von dem Repertoire unserer Kammermusikfreunde, nämlich die als bezifferte Bass notierte Klavier- oder Orgelbegleitung. Noch bis

Ende des 18. Jahrhunderts war eine der selbstverständlichen Forderungen, die man an die Fachbildung eines Musikers stellte, daß er den Generalbaß verstand, d. h. imstande war, ohne weiteres aus einer bezifferten Baßstimme ohne Stocken und korrekt am Klavier bezw. der Orgel a vista zu begleiten; die Organisten haben diese Fertigkeit sogar bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts hinein gerettet. Heute ist alles, was unsere größten Konservatorien in dieser Richtung leisten, daß sie die langsame Ausarbeitung einer Baßbezeichnung zum korrekten vierstimmigen Satze am Schreibtisch lehren. Bestrebungen, auch heute noch Generalbaßspieler zu erziehen, sind vereinzelt, und verdanken der neuen historisierenden Richtung ihr Entstehen, welche jene Litteratur mit Generalbaß wieder zu erschließen bestrebt ist. Es ist kaum zu hoffen, daß diese Bestrebungen allgemeine Beteiligung finden werden; doch sind sie wichtig für die Lösung der großen Aufgaben, welche der musikalisch-geschichtlichen Forschung noch harren, da schwerlich je die weitschichtige Litteratur mit Generalbaß en bloc mit ausgearbeiteter Begleitung herausgegeben werden wird, vielmehr eine Sichtung und Auswahl des wirklich Guten notwendig ist, welche am besten und bequemsten in der Weise vorgenommen wird, daß die alten Werke in der Gestalt, wie sie uns überliefert sind, von Musikern, welche die Notierung mit ihren mancherlei Archaismen beherrschen, und solchen, welche Generalbaß spielen können, durchgespielt und auf ihren Gehalt geprüft werden. Selbst Spartierungen sind gegenüber der Größe der Litteratur wenigstens vorläufig, solange nicht eine größere Zahl Historiker gleichzeitig mit verteilten Rollen arbeiten, viel zu zeit-

raubend, um in absehbarer Zeit ein einigermaßen orientierendes Ergebnis zu verheißen. Da, wie gesagt, diese Litteratur mit Generalbaß sich noch durch das ganze 18. Jahrhundert hindurchzieht, so bedarf es nicht des Beweises dafür, daß dieselbe eine Menge wertvoller Schätze birgt, deren Unkenntnis für uns einen großen Verlust bedeutet. Befinden sich doch unter den noch unerschlossenen Werken sogar auch Sonaten von Bach und Händel, über deren hohen Kunstwert ein Zweifel nicht besteht! Wenn auch bei einem nicht kleinen Teile der mit einem bezifferten Baß in die Welt gesandten Werke das Akkompagnement durch Klavier oder Orgel nur eine wünschenswerte Verstärkung und nur in einzelnen Teilen ein wirklich unentbehrlicher Bestandteil ist, so z. B. in den für vier oder fünf oder gar noch mehr Instrumente gesetzten „starken Sonaten“, Symphonien, Konzerten und Orchestersuiten, desgleichen in den vier- und mehrstimmigen Vokalsätzen mit Continuo, so stehen doch neben diesen durchgearbeiteten Werken sehr viele andere für nur ein Melodieinstrument (Violine, Flöte, Viola, Violoncello, Oboe) oder deren zwei, gewöhnlich in gleicher Tonlage weitab von Baß alternierende, sich kreuzende und verschlingende (meist 2 Violinen oder auch Violine und Flöte, 2 Flöten u. s. w., seltener Violine und Violoncello oder Violine und Fagott, im 17. Jahrhundert auch oft 2 Kornette u. s. w.), welche in der Gestalt, wie sie notiert vorliegen, nur einen mageren Extrakt dessen zeigen, was der Komponist meint, und einer Füllung der Mitte zwischen Diskant und Baß durchaus nicht entbehren können. Auch beinahe die gesamte Liederlitteratur des vorigen Jahrhunderts stellt unter die Melodie nur

einen bezifferten oder unbezifferten Baß, desgleichen sind die Kammerduette von Clari, Steffani und Martini, hochgepriesene Meisterwerke ihrer Gattung nur mit einem bezifferten Basse versehen. Legion ist die Zahl der Violinsonaten der gefeiertsten Meister (Veracini, Bivaldi, Vanda, Geminiani, Giardini, Leclair, Locatelli, Pugnani, Toeschi, Tartini u. s. w.), deren vereinzelt in Neubearbeitung bekannt gewordenen Sonaten (in Davids „Hoher Schule des Violinspiels“ und in den Sammlungen von Alard, Jensen u. a.) wohl das Verlangen nach Bekanntschaft mit mehreren ihrer Art wach zu ruhen geeignet sind. Die außerordentlich große Litteratur der Triosonaten besteht zum Teil aus Werken, welche ihrer Zeit (zu Anfang des 18. Jahrhunderts) orchestermäßig besetzt wurden, d. h. der Baß von Cello und Kontrabaß (in der tiefen Oktave), auch wohl noch Fagott ausgeführt, die Oberstimme auch in der höheren Oktave mit Flöten besetzt, Werke, die mit normaler Ausfüllung durch Klavier (die Sonate de camera) oder Orgel (die Sonate de chiesa) eine ganz prächtige Wirkung machen — ich nenne z. B. die Kompositionen von G. F. dell' Abaco — alles das ist heute, wenn auch nicht tote, so doch einen tiefen Schlaf schlafende Musik, die der Wiedererweckung harret.

83. Die Emancipation des Klaviers. Neben dieser Litteratur mit Generalbaß taucht nun etwa seit 1720 ganz allmählich die den Generalbaß verschmähende Violinmusik mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung auf, und allmählich greift die Antiquierung des Generalbasses auch auf die für mehrere Streichinstrumente oder Streich- und Blasinstrumente berechnete Kammermusik über, und schließlich verschwindet das beglei-

tende Clavicembalo auch aus dem Orchester.

Den Anfang hat allem Anschein nach J. Seb. Bach gemacht mit seinen 6 Sonaten für Violine und obligates Klavier, 3 Sonaten für Flöte und obligates Klavier und 3 Sonaten für Gambe und obligates Klavier, die wohl sämtlich in Köthen, also vor 1722 geschrieben sind (vgl. Spitta, Bach I, S. 718). Die Anregung mag Bach die Uebertragung der Sonate von den Streichinstrumenten auf das Klavier durch Johann Kuhnau (Früher Klavierfrüchte 1696 und Bibliographische Historien 1700) gegeben haben. Ueberhaupt tritt aber um 1700 besonders speziell für das Klavier berechnete Komposition, welche wie wir später in England älter ist, in Frankreich und Deutschland mehr und mehr in den Vordergrund, und ist es darum nicht verwunderlich, daß ein Meister wie Bach den Anfang damit machte, das Klavier auch im Zusammenspiel mit andern Instrumenten aus der Rolle eines allzeit bereiten Dieners zu der eines würdigen Genossen emporzuheben. Daß er das wirklich zuerst gethan ist bisher nicht nachdrücklich genug hervorgehoben worden. Die 11 Konzerte für Klavier und andere Instrumente, von denen eins (das fünfte der sogenannten „Brandenburgischen Konzerte“) auch schon in Köthen entstand (für Flöte, Violine, Klavier und Orchester), bekräftigen diese künstlerische Absicht in nicht mißzuverstehender Weise. Denn während die Italiener als dem Orchester gegenüberstehendes Soloinstrument durchaus nur die Violine kennen (Bivaldi) oder aber im Concerto grosso ein Ensemble mehrerer Streichinstrumente (bei Torelli 2 Violinen, bei Corelli 2 Violinen und Violoncell, das sogenannte Concertino) dem Tutti

gegenüberstellen, wobei das Clavicebalo oder die Orgel nur aus einer bezifferten Bassstimme zu akkompagnieren hat, nimmt Bach das Klavier mit ausgearbeitetem brillanten Part in das Concertino selbst auf (so auch in dem großen A-moll-Konzert für Flöte, Violine und Klavier mit Orchester und einem in F-dur mit 2 Flöten und Klavier), ja er stellt das Klavier allein in sieben Konzerten dem Orchester gegenüber, und in drei weiteren ein Concertino von zwei Klavieren, ja in zweien eines von drei Klavieren (D-moll, C-dur) und in einem sogar ein Concertino von vier Klavieren (A-moll, Bearbeitung eines Vivaldischen Violinkonzerts). Das Klavierkonzert wurde schnell von den Zeitgenossen aufgenommen und zunächst besonders von Bachs Söhnen, desgleichen von Dittersdorf, Haydn, Mozart, Löhlein, Schobert, J. K. Stamitz, Wagenfeil kultiviert. Ob Händel durch Bachs Klavierkonzerte zu seinen Orgelkonzerten (1735, s. oben) angeregt wurde, ist nicht bekannt; jedenfalls dürfte aus den Kompositionen selbst der Einfluß nicht nachweisbar sein.

Nächst Bach erschien Jean Philippe Rameau auf dem Platze mit „Pièces de clavecin en concert“ (1741 für Klavier, Violine und Gambe), der dritte scheint der 1768 jung gestorbene Pianist Schobert gewesen zu sein, der bereits vor 1760 seine ersten Werke in Paris herausgab (Klavier-sonaten, Sonaten für Klavier und Violine, op. 1, 2 und 3, Trios für Klavier, Violine und Cello, op. 6 und 8, Quartette für Klavier, 2 Violinen und Cello, op. 7, und eine Anzahl Klavierkonzerte). Auch Joh. Karl Stamitz in Mannheim (gestorben 1761) gab als op. 1, 6 Sonaten für Klavier mit Violine in Paris bei Vénier heraus.

Eine größere Anzahl Klavierkonzerte J. S. Bachs und seiner Söhne K. Ph. Emanuel, W. Friedemann und J. Christian, desgl. Rameaus oben erwähntes Werk gab G. Riemann in Bearbeitung für zwei Klaviere bei Steingraber neu heraus. Rameaus Werke erscheinen auch in Gesamtausgabe redigiert von Saint-Saëns in Paris.

84. Die Söhne Seb. Bachs.

Bisher hat man angenommen, daß Bachs Söhne sich nur mit Klavierkonzerten an dem merkwürdigen Umschwunge beteiligten, welcher sich um die Mitte des Jahrhunderts in der gesamten Instrumentalmusik durch die Ausmerzung des Generalbasses vollzog. Bei den Klavierkonzerten der Söhne Bachs blieb aber, wie bei denen Bachs selbst, die Rolle des akkompagnierenden Cembalo als Bestandteil des Orchesters unangetastet (ebenso bei den andern oben genannten Komponisten von Klavierkonzerten). Wir haben sehr schöne Triosonaten von Phil. Em. Bach (für zwei Violinen und Generalbass), die wohl der Neuherausgabe mit ausgearbeiteter Klavierbegleitung wert sind (die vielleicht schönste in G-dur hat Albert Fuchs herausgegeben); aber er hat in späteren Jahren auch sechs Sonaten für Klavier, Violine und Cello (1776) und sieben Klavier-sonaten mit begleitender Violine und Cello (1776 bis 1777) herausgegeben und Schreiber dieses fand in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig zwei prächtige wirkliche Streichquartette ohne Generalbass von ihm (in G-dur und A-dur, 1773 geschrieben). Noch mehr und wesentlich früher als Emanuel hat aber Christian Bach sich an der neuen Schreibweise beteiligt. Nach Pohl (Haydn I—333) erschienen bereits 1763 in Paris seine ersten sechs Streichquartette (in der Sammlung „Symphonies périodiques“ bei Vénier) und er gab auch 30 Sonaten für Klavier, Violine und Cello, zwei Quintette für

Klavier, Flöte, Oboe, Bratsche und Cello und ein Quartett für Klavier, zwei Violinen und Cello heraus. Christian Bach war um die Zeit, wo Haydn anfangs bekannt zu werden, berühmter als sein Vater und als Philipp Emanuel, freilich nicht in Deutschland, das er 1754 verließ, aber in Italien, Frankreich und England. In der Thomasschulbibliothek zu Leipzig erhaltene Quartette (vierstimmige Symphonien) aus der Mailänder Zeit Chr. Bachs (1754—59) beweisen, daß derselbe nicht nur an der Beseitigung des Generalbasses mitgeholfen, sondern zugleich auch die ausgebildete Sonatenform mit einem regelrechten Durchführungsteil mitgeschaffen hat. Spezialstudien über diesen, bisher allzusehr über die Achsel angeesehenen Komponisten werden denselben vielleicht zu ungeahnter Größe wachsen lassen.

85. Die Beseitigung des Generalbasses in der Orchestermusik. Hält man an den zwei Hauptgesichtspunkten für die Charakterisierung der um 1750 geschehenen Wandlung des Stils der Instrumentalmusik fest: erstens Ausbildung des Klaviers zum gleichberechtigten Partner der anderen Instrumente in der Kammermusik mit paritätischer Beteiligung an der thematischen Arbeit durch die Niederschrift des Komponisten, und zweitens Auscheidung des akkompagnierenden Klaviers aus der Orchester- und Kammermusik, so sind aber noch einige weitere Komponisten namhaft zu machen, welche nach seiten dieser zweiten Neuerung thätig gewesen sind. Schreiber dieses fand — wieder in der Bibliothek der Thomasschule zu Leipzig — eine ganze Reihe sogen. französischer Duvertüren (Orchestersuiten, bis zu zwölf Stimmen) von Joh. Friedrich Fasch, davon fünf von Joh. Seb.

Bach eigenhändig in Stimmen geschrieben (!), welche bis auf zwei des Generalbasses entbehren und in der Freiheit der Erfindung und gesamten Faktur Haydn auffallend nahe stehen.

Joh. Friedrich Fasch, der Vater des bekannten Begründers der Berliner Singakademie, ist am 15. April 1688 in Buttstädt bei Weimar geboren und starb den 15. Dezbr. 1758 in Zerbst. Er besuchte unter Ruhna die Thomasschule in Leipzig, begründete als Student ein Collegium musicum, studierte später bei Graupner und Grunewald, war Kammerkomponist des Grafen Merseburg auf Lütavet (denselben, der Haydn engagierte), und wurde 1722 Kapellmeister in Zerbst. Von seinen Kompositionen, welche sehr geschätzt wurden, ist nichts gedruckt.

Von den Duvertüren Faschs haben mehrere nicht Tanzstücke, sondern wie die ersten kleinen Symphonien Haydns, kleine freierfundene Andante- und Allegrosätze als Sonaten, welche teilweise die klar ausgeprägte Sonatenform zeigen. Faschs Stil ist durchaus frei von der Leerbildung der Mittellage der Generalbasslinien, und er muß unbedingt als einer derjenigen angesehen werden, welche den Generalbass beiseite schieben halfen. Auch Joh. Agrell (Symphonien) in Kassel, Johann Stamitz (Symphonien, Klavierkonzerte) und Christian Cannabich in Mannheim (Quartette, 1 u. 5 und Symphonien), Pierre van Maldere in Brüssel (Quartette 1757, Symphonien 1759) und Franz Joseph Gossec in Paris (Symphonien) müssen als Vorläufer Haydns betrachtet werden.

86. Mozart und Boccherini. Neben Haydn als Zeitgenossen und Repräsentanten der fertigen Meister aber nicht als Nachfolger Haydns sondern selbständig stehen Mozart und Boccherini.

Mozart erscheint als sechsjähriger Knabe (1763) mit den ersten Sonaten für Klavier und Violine und als achttjähriger (1769) mit den ersten Symphonien; es liegt an

nahe, anzunehmen, daß auch schon sein Vater Leopold Mozart, von welchem der Breitkopf'sche Katalog von 1762 die Anfänge von 18 Symphonien mitteilt, zu den Begründern des neuen Stils gezählt werden muß. Für den Sohn ist die Schreibweise für Klavier mit Instrumenten und ohne Generalbaß bereits eine völlig selbstverständliche Sache.

Luigi Boccherini geb. 19. Febr. 1743 zu Lucca, gest. den 28. Mai 1806 in Madrid, erscheint 1768 mit seinen sechs Quartetten op. 1 (Paris, Venier) als ein fertiger Künstler von ausgesprochenster Eigenart. Bereits 1769 zieht er nach Madrid, wo er bis zu seinem Tode bleibt. Boccherini ist ganz speziell Kammermusikkomponist, schreibt von Anfang an ohne Generalbaß und zeigt ein Raffinement des Sazes, ein reizvolles Spiel mit dynamischen Nuancen mit genauester Vorschritt, wie es Haydn und Mozart auch später nicht kultiviert haben. Boccherini steht mit seinen 91 Streichquartetten, 126 Streichquintetten und 54 Streichtrios als eine fast unbegreifliche Einzelerscheinung zwischen seinen Zeitgenossen, von keinem beeinflusst, aber auch selbst nicht Schule bildend. Seine leider selten gewordenen Werke sind heute noch durchaus neben Haydn und Mozart lebensfähig. Durch eine seltsame Schickung sind dieselben bisher in einer nicht erklärbaren Weise vernachlässigt worden und bis auf ein paar Kleinigkeiten nicht neu gedruckt.

87. Der galante Stil. Man hat den im 18. Jahrhundert aufgekommene neuen Instrumentalstil den „galanten“ genannt und denselben in Gegensatz gestellt zu dem bis zu Händel und Bach inklusive gepflegten strengen Stile, welcher mehr oder weniger rigoros eine bestimmte Stimmenzahl festhält, während der galante Stil beliebig die Stimmenzahl vermehrt und vermindert, Stimmen fallen läßt, neue einführt u. s. w. Der galante Stil ist nichts anderes, als der von Frankreich aus sich verbreitende, an den Lautenstil anlehrende Klavierstil, der freilich einigermaßen gegen den vorerst in Deutschland allein dominierenden Orgelstil abstricht. Welche Bewandnis es mit dem Lautenstile hatte, ist früher gesagt (vgl. 44). Insbesondere ist François Couperin (1668 bis

1733) der Repräsentant dieses echten Rokokostils der Klaviermusik (Pièces de clavecin, 4 Bücher 1713—1730). Wie groß das Ansehen dieser sich schnell verbreitenden Schreibweise wurde, geht zur Genüge daraus hervor, daß selbst ein Sebastian Bach, der große Repräsentant des Orgelstils in der Klavierliteratur, sich denselben zu eigen zu machen suchte, und in seinen französischen Suiten denselben auf seine Art reproduzierte. Auch Johann Mattheson in Hamburg machte die Manier nach, in noch ausgesprochenerer Weise aber K. Ph. Emanuel Bach in seinen zahlreichen Kompositionen für Klavier allein (seit 1742 eine große Zahl von Sonaten [mit veränderten Reprisen 1759, für Kenner und Liebhaber 1779—87, 6 Hefte zu je 6 Sonaten] und Solos [Rondos, Phantasien etc.]).

Karl Philipp Emanuel Bach ist am 8. März 1714 zu Weimar geboren und am 14. Dez. 1788 in Hamburg gestorben, ging nach Frankfurt a. D., um Jura zu studieren, widmete sich aber bald ganz der Musik, siedelte 1738 nach Berlin über, wo er 1740 Kammercembalist Friedrichs d. Gr. wurde. 1767 folgte er einem Rufe nach Hamburg als städtischer Musikdirektor (Nachfolger Telemanns). Sein Leben und das seiner Brüder beschrieb K. G. Bitter: „K. Ph. E. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder“ (1868). Außer vielen Instrumentalwerken schrieb Ph. E. Bach auch eine große Menge Kirchenmusik (22 Passionen, viele Kantaten etc.).

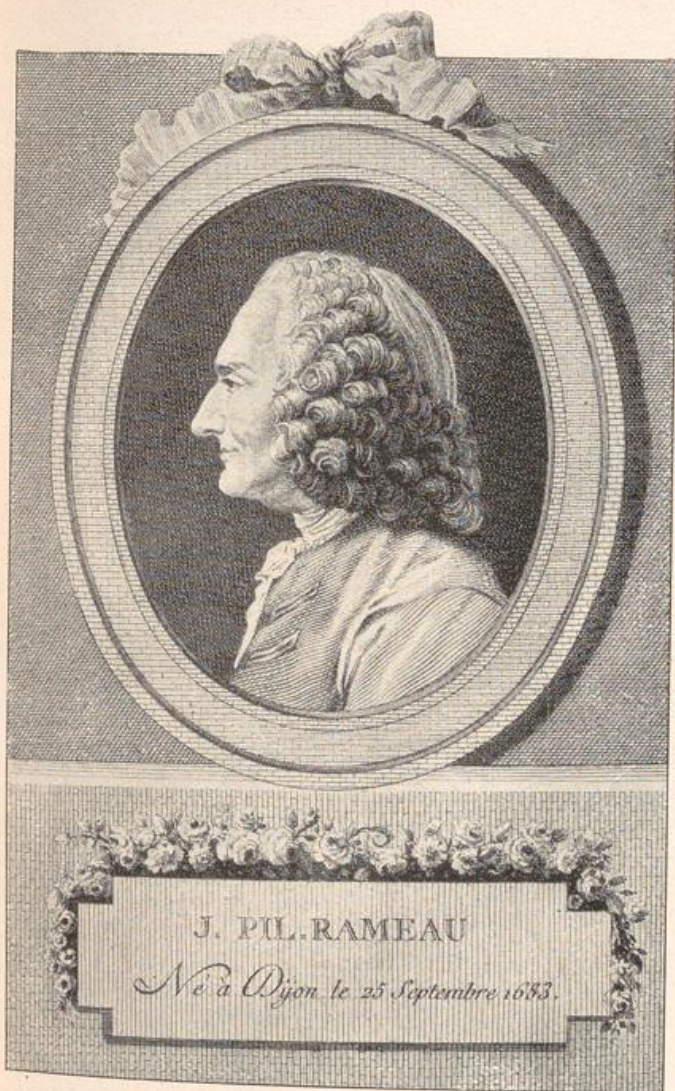
Emanuel Bachs Bedeutung für die Entwicklung des modernen Stils wird wohl im allgemeinen überschätzt, woran die Verwechslung der drei berühmtesten Bache mit schuld sein mag (der Vater, Ph. Emanuel und Joh. Christian). Eine gewisse Sprödigkeit und Trockenheit ist der Mehrzahl seiner Klavierkompositionen eigen, die deshalb trotz mehrfacher Versuche der Wiederbelebung sich nicht haben wieder einbürgern können. Doch ist ihnen gelegentlich Humor und Laune eigen,

aber keineswegs mehr als den Kompositionen Domenico Scarlatti's (1685—1757), dessen „Sonaten“ genannte einsätziges Klavierstücke sehr verbreitet und sehr geschätzt waren, und noch heute viel mehr durch ursprüngliche Frische wirken als die Kompositionen Emanuel Bachs.

88. Ph. E. Bachs mehrsätziges Klaviersonaten. Der von den Zeitgenossen (Haydn, Mozart) bereits konstatierte große Einfluß Ph. E. Bachs auf die Entwicklung der Klaviermusik beruht wohl im wesentlichen auf der schon durch Ruhnau und J. Seb. Bach angebahnten und durch Ph. Emanuel Bach aufgenommenen und konsequent durchgeführten Verbindung mehrerer selbständig abgeschlossenen Stücke verschiedenen Charakters zu mehrsätzigem Sonaten, deren Mittelsatz in einer kontrastierenden Tonart steht, also durch Feststellung der noch heute allgemein accreditierten cyclischen Form auch für die Klaviermusik (für die Violinmusik stand dieselbe bereits vor seiner Zeit fest). Diese neue cyclische Form verdrängte nun schnell ganz und gar die vorher über ein Jahrhundert herrschende der Suite (Partie), gegenüber welcher sie mancherlei Vorzüge besaß. Die Suite hat während der ganzen Dauer ihrer Herrschaft daran festgehalten, nur Stücke in derselben Tonart aneinanderzureihen, sodaß zur Kontrastierung der Sätze gegen einander nur verschiedene Taktart und anderweite Unterschiede der Charakteristik dienten; höchstens wurde die Ersetzung der Durtonart durch die Molltonart desselben Grundtons oder umgekehrt gelegentlich eingeführt. In den Sonaten der Kammermusikkomponisten vor 1700 ist dagegen das Auftreten der Paralleltonart schon häufiger zu finden, und deren Vorgang ist unbedingt

dieser Fortschritt der Klavierform zuzuschreiben. In der Suite, die ursprünglich nur aus Tanzstücken bestand, überwiegen diese auch bis zum Ende ihrer Herrschaft. In die Sonate sind dieselben erst durch die Abwendung von der Suitenkomposition gekommen. Die endliche vollständige Vermengung beider erfolgte durch die Symphonie.

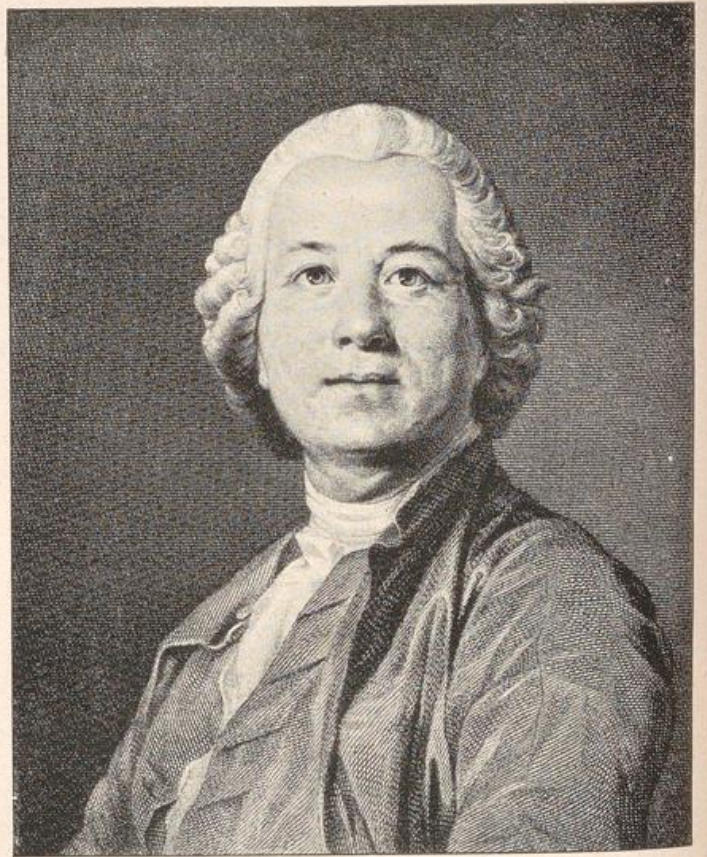
89. Die Symphonie. Im 17. Jahrhundert nannte man Symphonie (Sinfonia) besonders die meist nur kurzen, in der Regel ohne viel Kunst überwiegend Satz Note gegen Note geschriebenen Einleitungen von Kirchenstücken (Rantaten, Konzerten) und Opern. Doch fand mehr und mehr die reicher entwickelte Sonate (Kammermusik mit ihren Taktwechseln und vielmotivisch selbständigen Teilen) aber ohne längere Pausen ineinander übergingen) auch Eingang in die Oper. Falsch ist dagegen die Vorstellung, daß die Operneinleitung irgendwie in besonderer Weise die Entwicklungsstätte der Symphonie gewesen ist. Bis in die Zeit des Auftretens der Haydn'schen Symphonie ist die Operneinleitung mit anderem gewesen als eine Art der Verwendung der übrigens außerhalb der Bühne gepflegten Sonatenform. Gegenüber den gewöhnlich duzendweise als besondere Werke gedruckten Sonaten und (um 1700) Konzerten für eine kleinere oder größere Zahl von Instrumenten Werken, die meistens viel weniger ausgeführt und reicher gestaltet kommen die Operneinleitungen nur in zweiter Linie in Betracht. Höchstens kann zugegeben werden, daß in der einer Oper vorgestellten Sonate der Komponist den Hörern nicht mit ernsthafter Arbeit kommen, wenigstens ihre Geduld nicht auf eine härtere Probe stellen durfte; dadurch war son-



~~~~~  
Jean Philippe Rameau,

geb. 25. Sept. 1683 in Dijon,

gest. 12. Sept. 1764 in Paris.  
~~~~~



Christoph Gluck

Christoph Willibald Gluck,

geb. 2. Juli 1714 in Weidenwang bei Berching (Mittelfranken),

gest. 15. Nov. 1787 in Wien.

Mit Genehmigung von Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Beschränkung in der Anzahl der Teile als eine gewisse, das große Publikum ansprechende leichtere Gebahrung geboten. Von einzelnen Opernsymphonien (z. B. von Händel) sind uns sogar Sätze überliefert, die angehängt wurden, wenn sie nicht vor der Oper, sondern im Konzert gespielt wurden.

90. Die Konzertform. Zu Ende des 17. Jahrhunderts trat neben die Sonate und Suite das Konzert, in welchem die Reduktion der Zahl der Sätze auf drei bald allgemein wurde, was wohl in der größeren Ausdehnung der Sätze seinen nächsten Grund hatte. Die eigentümliche Form der Konzerte, besonders der ersten Sätze derselben, ein Hauptthema im Verlaufe des Satzes mehrere Male in verwandten anderen Tonarten auftreten zu lassen (am Schluß wieder in der Haupttonart) und dazwischen freie Episoden einzuschoben, in denen das Soloinstrument oder die Soloinstrumente sich mehr oder minder improvisationsartig mit allerlei Figurenwert produzieren, bedeutet gegenüber dem zerstückten Wesen der älteren Sonaten einen Fortschritt nach Seite der thematischen Einheitlichkeit. Die Solo-Episoden aber müssen als eine wichtige Vorbereitungsstufe des freien Stiles des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Die Gewöhnung an diesen Wechsel kernig-thematischen und mehr hingeworfen arabeskenhaften Wesens führte in der That ganz natürlich zu der lockeren Schreibweise über, welche die gesamte Fattur der nachbachschen Kunst zeigt. Bach's „Italienisches Konzert“ ist geeignet, das zu belegen; Bach hat darin Tutti und Soli, alles einem und demselben Instrument (dem Klavier) übertragen und doch ist die Struktur deutlich kenntlich ge-

blieben. Die Folgezeit hat die Eigentümlichkeit der Konzertform, die Wanderung des Hauptthemas durch andere Tonarten, aufgegeben und auch für Konzerte die inzwischen ausgebildete, im engeren Sinne sogenannte Sonatenform angewendet.

91. Die Sonatenform. Die Herkunft dieser alle andern Formen bald in den Hintergrund drängenden Form ist noch immer nicht völlig aufgeklärt. Daß wir dieselbe aber nicht der italienischen Opernsymphonie verdanken, steht fest. Denn diese hatte von Hause aus durchaus die mehrgliedrige alte Sonatenform, mit Wechsel zwischen fugiertem und affordischem Wesen und Taktwechsel. Dagegen wächst die gewiß mit Unrecht sogenannte Sonatenform direkt aus der zweiteiligen Liedform heraus. Charakteristisch ist für dieselbe durchaus die Reprise, die Wiederholung des ersten von Dur zur Dominante oder von Moll zur Parallele modulierenden Teils, und im zweiten Teile nach mehr oder minder langem Aufenthalte in fremden Tonarten die Heimkehr zur Haupttonart. Diese Form reicht in einfachster Ausführung bis tief ins 17. Jahrhundert zurück und verwischt sich erst in der Zeit der Herrschaft der Kirchentöne, weil diese noch nicht diese Modulationsordnung als normal ansieht, sondern mehr zufällig solche Wege geht. Diese Form ist es, welche auch Domenico Scarlatti's „Sonaten“ haben. Die deutliche Abgliederung eines zweiten Themas in der neuen Tonart vor der Reprise, desgleichen der Anfang des zweiten Teils mit einer mehr oder minder transponierten Verarbeitung des motivischen Materials des ersten Teils (Durchführung), die an dieselbe anschließende getreue Wiederkehr des ersten Haupt-

gedankens in der Haupttonart mit Vermeidung der Modulation und daher mit Versekung des eventuellen zweiten Themas in die Haupttonart, sind bereits weitere Bervollkommnungen und Weitungen der Form, welche selbst bei Ph. E. Bach nicht überall nachweisbar sind und doch schon vor ihm vorkommen. Wieder sind es die italienischen Violinisten, welche hier vorangegangen sind. Zwar hat bereits Seb. Bach in dem für Klavier allein geschriebenen 2. Satz der 6. Sonate für Klavier und Violine (von 1722) diese Form gefunden (E moll, vor der Reprise Modulation nach G dur, 24 Takte; dann 20 Takte wirkliche Durchführung, worauf der Anfang wiederkehrt mit Vermeidung der Modulation, 19 Takte — ein zweites Thema ist nicht nachweisbar). Auch die von Ferd. David herausgegebene und bearbeitete C moll-Violinsonate von Francesco Geminiani (1716) hat in dem weitausgeführten Schlusssatz dieselbe Form (C moll, vor der Reprise Modulation nach Es dur, 59 Takte; dann 62 Takte Durchführung und folgende Wiederkehr des Hauptthemas und Schluß in der Haupttonart, 37 Takte; ein zweites Thema ist auch hier nicht zu erkennen). Bach wie Geminiani wiederholen auch den zweiten Teil. Näher kommt der voll ausgebildeten Sonatenform der Schlusssatz der ebenfalls von David herausgegebenen G moll-Sonate von Pietro Locatelli, da derselbe ein deutlich heraustretendes zweites Thema hat (Takt 9—13 in D moll); die Durchführung ist allerdings kurz (8 Takte Allegretto $\frac{12}{8}$), aber die Wiederkehr des ersten Themas und die Transposition des zweiten in die Haupttonart sind sehr streng. Ganz einwandfrei steht aber die vollentwickelte Sonatenform da in

der von Schreiber dieses herausgegebenen H dur-Sonate op. 6 III Locatellis (1737) und zwar sowohl im ersten als im zweiten Satz. Gewiß werden sich noch mehr italienische Violinsonaten beibringen lassen, in denen die Form eben so klar dasteht. Daß einige Sätze J. Fr. Fasch's ebenfalls die Sonatenform voll entwickelt zeigen wurde bereits betont. Die Frage, wer den entscheidenden Schritt gethan, diese bereicherte Liedform in die Orchestersymphonie herübernehmen, bleibt noch zu lösen; Philipp Emanuel Bach, der sie an der Spitze der Klaviersonate stellte, hat sie in seinen Symphonien und Quartetten nicht, wohl aber Christian Bach in den bereits erwähnten kleinen Symphonien. Jedoch falls wird bei den oben genannten gemachten vorhaydnischen Symphoniekomponisten diese Erzeugung der früheren Ordnung des ersten Symphoniesatzes entstanden sein.

92. Der moderne freie Instrumentalstil. Der moderne freie Instrumentalstil unterscheidet sich von dem älteren streng gearbeiteten noch weiter in etwas, das freier nicht leicht in Worte zu fassen ist. Während nämlich in der älteren Schreibweise entweder ein Thema durch die Stimmen wandert (Pergierung), wechselnd die einzelnen Stimmen zu Wortführern machen, oder aber eine Stimme souverän die Melodie führt und die anderen harmonisch ergänzend oder kontrastpunktlich sekundierend in unregelmäßiger geordneter Stellung verharren, ist der neue freie Stil alle Stimmen zur Mitwirkung an der Themenbildung selbst heran; der Unterschied von Hauptstimme und Nebenstimme existiert eigentlich nicht mehr, und die Stimmen kommen als gleichberechtigte Stimmen überhaupt nicht in Betracht. Bald werfen die Stimmen einander

Motive zu, wie im munteren Dialog, bald treten sie zum Unisono zusammen, oder ein weit ausholender Gedanke greift beliebig aus einer Stimmlage in eine fernabliegende andere durch ganz andere Instrumente vertretene Lage über, oder die nach einander einsetzenden Stimmen bilden durch ihre Anfangstöne, die liegen bleiben oder anderweit forttschreiten, thematische Konturen, kurz der gesamte in Bewegung gesetzte instrumentale Apparat erscheint als ein einziger festgefügtter und doch feingegliedert schmieglicher Organismus, jederzeit fähig, sich auszudehnen und zusammenzuziehen, sich in eine Mehrheit von lebensvollen Einzelwesen zu zerlegen und wieder in eine kompakte Masse zu einigen. Es ist leicht zu erkennen, daß alle die Errungenschaften der vorausgehenden Epoche in diesem Stile unverloren sind; aber die absolute Polyphonie wie die absolute Monodie erscheinen nun als beschränkte Einzelmöglichkeiten, als durch eine universellere Art der Disposition überbotene, weil in diesen mit unbegriffene Beschränkungen des künstlerischen Ausdrucks. Im Rahmen des neuen Stils erscheint ebenso das solistische Gebaren eines einzelnen Instruments als ein lästiges Sichvordrängen, wie die strenge Rollenverteilung von einer beschränkten Anzahl von Stimmen als eine Art Pedanterie empfunden wird. Deshalb mußte die Fuge alten

Stiles absterben und konnte nur durch eine Art Renaissance, ein Sichwiederversenken in den Stil einer vergangenen Zeit, später wieder aufgenommen werden, ohne aber wieder zu einer dominierenden Stellung zu gelangen; die fugenartige Arbeit hat dagegen ihre rechte Stelle im Durchführungsteile der Sonatenform. Die Vokalfuge wird niemals ihre Lebensfähigkeit einbüßen, da sie ein logisches Ergebnis der Stimmeinsätze mit gleichen Textworten ist. Aber auch das längere Zeit fortgeführte Solo eines einzelnen Instruments ist in dem neuen freien Stile nicht stilgerecht und daher in den reinen Formen der Orchester- und Kammermusik verpönt. Im Streichquartett und der Symphonie hat es keine Stelle und bringt bereits die Sonate für zwei oder drei Instrumente in Gefahr, den Stil zu verleugnen. Die Verkennung dieses Sachverhaltes hat nicht lange nach dem Aufkommen des modernen freien Stiles übergehend zu den heute längst als Verirrungen erkannten Formen der Sonate für Violine mit begleitendem Klavier oder gar für Klavier mit begleitender Violine und für Streichquartett mit Prinzipalvioline (Solovioline) u. s. w. geführt. Nur wo das Solo als eigentlicher und alleiniger Hauptinhalt sich direkt vorstellt (im Konzert, Konzertstück etc.), ist es natürlich jetzt wie immer unanfechtbar.

VI.

Die Regeneration der Oper durch die Rückkehr zur Natur.

93. Die Schablonenoper. Die einseitige Richtung auf Entfaltung scenischen Prunks und Schaustellung der Künste der Gesangsvirtuosen

hatte die Oper in den ersten anderthalb Jahrhunderten ihres Bestehens immer mehr von den edlen Zielen der Florentiner Schöpfer der

Kunstgattung abgeführt; die Handlung war schließlich nur mehr ein mittelmäßig motivierter Vorwand für die Aneinanderreihung schwächender Liebes- oder wutschnaubender Rache-Arien. Die bekanntesten Namen aus der Weltgeschichte und Sage figurierten immer wieder auf den Titeln, die Textbücher derselben Dichter gingen trotz ihres geringen poetischen Wertes durch die Hände von Dutzenden verschiedener Komponisten, von denen aber im Grunde keiner mehr als die andern versuchte, wirkliche Charakteristik zu entwickeln, die Helden oder Heldinnen von einander zu unterscheiden oder gar dem einzelnen Werke ein individuelles Gepräge zu geben. Alles war schließlich Schablone geworden in einem so hohen Grade, daß man ungestraft ganze Partien aus einer Oper in eine andere hinübernehmen, ja aus Bruchstücken älterer Opern neue mit anderem Text zusammenstellen konnte. Solche Operpasteten (*Pasticcio* ist der gang und gäbe Name dieser Lappenstücke) sind zur Zeit der Blüte der neapolitanischen Schule durchaus nichts Ungewöhnliches und mußten oft genug als Pseudonovitäten zur Anlockung des Publikums dienen. Einen breiten Raum nahmen neben diesen musikalischen Haupt- und Staatsaktionen die Huldigungsstücke (*Serenaden*) zu fürstlichen Geburtstagen oder Thronbesteigungen, Vermählungsfeierlichkeiten zc. ein, plump schmeichelnde Allegorien, in denen der ganze Olymp mitsamt den Musen zur Verherrlichung der Tugenden der zu feiernden Persönlichkeit citiert wurde. Eine dritte, kaum minder stereotype Kategorie bildeten die verliebten Schäferspiele (*Pastorales*). Durch das Zerbröckeln in immer mehr für sich abgeschlossene Einzelnummern der Form der Arie mit vorausgeschicktem Recitativ,

zwischen welchen sich höchstens einmal ein kleiner Dialog in recitativischer Form einschob, gingen auch die letzten Unterschiede verloren, welche die verschiedenen Sujets hätten bedingen müssen, und eine klagliche Uniformität beherrschte die gesamte Kunstgattung.

94. Die Opera buffa. Sie wirkte wie ein erfrischender Luftzug, der gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts sich bemerkbar machend die Pflege des komischen Elementes, welche zunächst zur Entstehung der komischen Oper, in der Folge aber zu einer durchgreifenden Regeneration der gesamten Opernkomposition führte. Komische Figuren waren auch der älteren Oper nicht fremd und sind besonders in Gestalt der *Figli* (Söhne) und *Figlie* (Töchter) als Kontrastelement zu konstatieren. Dieselben verschwanden in der allmählich nivellierenden Schablonenoper um 1700 vollständig, fanden aber in den wenig später auftretenden *Intermedien* eine gesonderte Pflege. 1723 erschien in Amsterdam eine zweibändige Sammlung solcher *Divertissements* zwischen die einzelnen Akte einer Tragödie oder einer ernstern Oper eingeschobenem komischen *Intermezzo*. Unzweifelhaft war dies das unaufhaltsam vordringende Element, einer gesunden Reaktion gegen die Unnatur des gestelzten Pathos und des aller Wahrheitsgefühl des Ausdrucks entbehrenden Koloraturwesens, wie schon daraus hervorgeht, daß der Schöpfer des neuen Genres, *Niccolò Logroscini* (1700—1763), seine *Intermedien* durchaus im neapolitanischen Dialekt (!) schrieb. Diese *Intermedien* bildeten eine von der Handlung des Stückes, in welches sie eingeschoben wurden, vollständig unabhängige scherzhafte zweite Handlung, welche sich mit jener umschichtig alt

abspielte. Durch Loslösung dieser Intermedien aus ihrer unnatürlichen Verstrickung mit einer fremden ernstern Handlung und separate Vorführung stand die Opera buffa mit einem Mal fertig da. Nur von drei solchen Stücken Logroscinos sind die Titel bekannt („Il governatore“, „Il vecchio marito“ und „Tanto bene che male“). Ueber Neapel hinaus machte ein solches Intermezzo von Giovanni Battista Pergolesi „La serva padrona“ (1734, für nur drei Personen, nur vom Streichorchester begleitet) großes Aufsehen und wird als die erste wirkliche komische Oper gefeiert. Vermutlich waren Logroscinos Stücke von allzu lokaler Färbung oder auch zu derb, um sich verbreiten zu können (auch Pergolesi schrieb einige Stücke im neapolitanischen Dialekt, die sich gleichfalls nicht verbreiteten), während die „Serva padrona“ durch Anmut und Grazie ausgezeichnet ist.

Der allzu jung gestorbene Giovanni Battista Pergolesi, geb. 4. Januar 1710 zu Neapel, gest. 17. April 1736 zu Pozzuoli, ist außer der „Serva padrona“ besonders durch sein „Stabat mater“ für Sopran und Alt mit Streichorchester berühmt, ein Werk, das sich noch heute allgemeiner Wertschätzung erfreut; er schrieb aber noch eine ganze Reihe kirchlicher Werke (zwei doppelhörige Messen und drei andere zu 2, 4 und 5 Stimmen, Messensätze und Motetten u. a.), sowie im ganzen 13 Opern und ein Oratorium. Vgl. S. M. Schletterer „G. B. Pergolesi“.

Die Opera buffa (so nannte man nunmehr das verselbständigte Intermedium) erforderte ganz andere Gesangskräfte als die Opera seria (wie die alte Schablonenoper nunmehr hieß). Sogleich von Anfang verschnürt sie die Kastraten und legt mehr Wert auf die bisher zurückgesetzte Tenor- und Bassstimme. Eine hochbedeutende Neuerung brachten ebenfalls Logroscinos komische Opern, nämlich das „Finale“, die Vereinigung einer

größeren Anzahl Personen zu einer effektvollen Ensemble-scene bei den Aktschlüssen. Der Uebergang dieser Neuerung in die seriöse Oper ließ nicht lange auf sich warten und bedeutete eine wesentliche Bereicherung derselben, der besonders Piccini seine großen Erfolge verdankte.

Schnell griffen die Zeitgenossen den neuen Stil — denn um einen solchen handelte es sich — auf und die meisten Opernkomponisten teilten nunmehr ihre Arbeit zwischen der Opera seria und Opera buffa (M. Zomelli, Pietro Guglielmi, Nicola Piccini, Antonio Sacchini). Das sprudelnde Leben der komischen Oper mit ihren witzigen Dialogen und launigen Verwicklungen mit überraschenden Entwicklungen zeigte wieder einmal Fähigkeiten der Musik, die fast in Vergessenheit geraten waren seit den Zeiten der a cappella-Tanzlieder, Falsas, Villanellen und Justinianen, für welche die neue Zeit keinen Ersatz gebracht hatte. Und so groß war die Wirkung dieser lustig plappernden damigelle und dieser zornig polternden Alten, daß binnen wenigen Jahrzehnten in aller Zungen Ländern dieselbe Rückkehr zur harmlosen Fröhlichkeit und ungeschminkten Natur sich Bahn brach.

95. Buffonisten in Paris. Bereits im Jahre 1752 zog eine wohlgeschulte italienische Buffonisten-truppe in Paris ein und elektrifizierte mit Pergolesis „La serva padrona“ und „Il maestro di musica“, die noch fast unverändert auf dem Standpunkte der Lullyschen Ballettoper stehen gebliebenen Franzosen derart, daß ein förmlicher Kampf entstand zwischen den konservativen Anhängern der etwas steifleinen gewordenen Nationaloper und den begeisterten Parteigängern des neuen Stiles. Zwar hatte

Frankreich in Jean Philippe Rameau noch einmal einen bedeutenden Opernkomponisten erzeugt, der Lullys Prinzipien festhaltend, aber durch die italienischen Meister doch einigermaßen noch Seite einer etwas dünnflüssigeren Melodik beeinflusst, das Repertoire erneuerte. Aber trotz starker Begabung für das Launige und Humoristische, welche seine Klavierkompositionen darthun, vermochte derselbe doch nicht die auf dem hohen Rothurne daherstolzierende Oper Lullyscher Tradition in andere Bahnen zu führen, wie schon ein Blick auf die Titel seiner Opern lehrt („Hippolyte et Aricie“, 1733, „La Indes galantes“, 1735, „Castor et Pollux“, 1737, „Les fêtes d’Hébé“, 1739, „Dardanus“ 1739, „Les fêtes de Polyhymnie“, 1745, „Le temple de la gloire“ u. s. w.; eine Anzahl dieser Werke erschienen in Neuauflage in den „Chefs d’oeuvre de l’opéra français“ bei Breitkopf und Härtel). So war es denn nicht verwunderlich, daß, als die Italiener wieder abziehen mußten (1754), die Franzosen bereits ihre eigene komische Oper hatten.

96. Das französische Singspiel. Den Anfang machte bereits 1752 Jean Jacques Rousseaus „Dorfwahrsager“ („Le devin du village“), ein überaus einfaches Singspiel, das zuerst bei Hofe, aber 1753 auch im Opernhause gegeben wurde. 1753 folgte „Les troqueurs“, nach einer Erzählung Lafontaines, gedichtet von Vadé mit Musik von Antoine Dauvergne, 1754 des Marquis d’Offremonts Komposition von Anseaumes „Bartholde à la ville“, einer Nachbildung von Legrenzio Vincenzos Ciampis 1747 zuerst in Venedig gegebenen „Bertoldo alla corte“, welches auch fernerhin noch mehrfach nach-

geahmt wurde, zuerst von Charles Simon Favart mit „Ninette à la cour“, welche mit Musik von Egidio Romoaldo Duni bereits 1754 in Paris aufgeführt wurde. Duni, damals an dem (ganz französischen) Hofe in Parma lebend, ging, veranlaßt durch den Sensationserfolg dieses Singspiels nach Paris und brachte dort noch eine ganze Reihe weiterer komischer Opern auf Favartsche, Anseaumesche und andere Texte heraus („Le peintre amoureux de son modèle“, „Les chasseurs et la lièvre“, „Nina et Lindor“, „Les moissonneurs“ u. s. w. bis 1770), so daß er als der eigentliche Schöpfer der französischen komischen Oper (Operette) gelten muß. Die bedeutendsten Repräsentanten der ersten Epoche der französischen komischen Oper sind sodann Fr. André Delmignon Philidor („Le maréchal ferrant“, 1761, „Sancho Pança“, 1762, „Le bûcheron [= Les trois souhaits]“, 1763, „Le sorcier“, 1764, „L’amant déguisé“, 1768, „Le jardinier supposé“, 1769, „Les femmes vengées“, 1770 u. a.), der aber zugleich auf dem Gebiete der großen Oper erfolgreich arbeitende Pierre Alexandre Monsigny („Les deux indiscrets“, 1759, „Le maître en droit“, und „Le Cadi dupé“, 1760, „On ne s’avise jamais de tout“, 1761, „Le roi et le fermier“, 1762, „Rose et Colas“, 1764, „Aimée reine de Golconde“, 1766, „Le déserteur“, 1769, „Felix“ [L’enfant trouvé], 1777, u. a.) und André Erneste Modeste Grétry („Le Huron“, 1768, „Le tableau parlant“, 1769, „Zémire et Azor“, 1773, „La rosière de Salency“, 1775, „La fausse magie“, 1776, „Les événements imprévus“, 1777, „Richard Coeur de Lion“, 1784, u. s. w.). Neben

genß hatte Paris längst vor dem Gastspiele der Buffonisten, dem Namen nach eine Opéra comique, nämlich in den Jahrmaktheatern (Theatres des foires) mit ihren Possenstücken mit Musikeinlagen (Vaudeville), welche gegen Zahlung einer Entschädigung bereits 1714 von der Großen Oper die Erlaubnis erkaufte hatten, sich Opéra comique zu nennen. Die 1716 vom Herzog von Orleans ins Leben gerufene privilegierte Comédie italienne erzwang zwar 1744—52 die Schließung dieser kleinen Theater und suchte nach dem Erfolge der Buffonisten die neuentstehende Kunstgattung für sich zu gewinnen, setzte auch 1759 nochmals die Schließung der Jahrmaktheater durch, doch nur, um ihrerseits gänzlich zur französischen komischen Oper umgewandelt zu werden. 1762 wurden beide unter dem Namen Comédie italienne thatsächlich verschmolzen und 1783 fiel auch der Name zu Gunsten des richtigeren Opéra comique.

97. Die Operette in Deutschland. Nach Deutschland fand sowohl die italienische Opera buffa als die ihr entsprossene französische Operette bald ihren Weg; erstere hatte natürlich an sämtlichen italienischen Operntheatern sofort eine Heimstätte, z. B. kam die „Serva padrona“ Pergolesis bereits 1748 am preussischen Hofe zu Potsdam zur Ausführung. Die französische Operette fand ihren Weg zuerst nach Wien, wo kein geringerer als Gluck eine Anzahl der Favart'schen, Anseaume'schen und Sedaineschen u. Texte neu komponierte („Les amours champêtres“, 1755, „Le Chinois poli en France“ und „Le deguisement pastoral“, 1756, „La femme esclave“ und „L'île de Merlin“, 1758, „L'ivrogne corrigé“, 1760, „Le cadu dupé“ 1761, „On ne

s'avise jamais de tout“, 1762, und „La reconte imprévue“ [„Die Pilgrime von Neffa“], 1764). Die älteste Operette in deutscher Sprache ist wohl die ganz vereinzelt von Josef Haydn „Der neue krumme Teufel“ (Wien, Ende 1751 oder Anfang von 1752, Text von Jos. Kurz nach Lesages „La diable boiteux“); leider ist die Musik derselben nicht erhalten. Mozart komponierte 1768 das von Schachtner übersetzte Favart'sche Singspiel „Bastien und Bastienne“ und schrieb in demselben Jahre seine erste Opera buffa „La finta semplice“. Aber vor Mozart hatte in Leipzig das deutsche Singspiel selbständig sich zu entwickeln begonnen. Die erste Anregung dazu kam merkwürdigerweise weder von seiten der italienischen Opera buffa noch von seiten der französischen Opéra comique, sondern aus England durch die Ballad-farce (eine Art Vaudeville) „The devil to pay“ („Der Teufel ist los“) von Charles Coffey, welche mit Couplets (Ballads) von Lord Rochester, L. Cibber u. a. 1731 in London Furore machte (2 Teile: 1. „The wives metamorphosed“ [„Die verwandelten Weiber“], 2. „The merry cobbler“ [„Der lustige Schuster“]). Diese Stücke wurden erstmalig mit den englischen Melodien 1743 in Berlin, dann bearbeitet von Chr. Fel. Weiße mit Musik von Standfuß 1752 in Leipzig (der 1. Teil) und 1759 in Lübeck (der 2. Teil) von der Koch'schen Truppe aufgeführt und gelangten zu großer Beliebtheit. 1766 unternahm Johann Adam Hiller eine neue Komposition des ersten Teiles und brachte bereits 1768 auch den zweiten Teil (auch Fr. Aug. Weber 1775—76, Fr. Andr. Hölly, Anton Schweizer, Philidor [La diable à quatre] und eine ganze Reihe Italiener komponierten in der

Folge komische Opern über dasselbe Buch). Hiller, der Schöpfer des deutschen Singspieles, komponierte danach aber mehrere Bearbeitungen französischer Singspieltexte („Lottchen am Hofe“, „Die Liebe auf dem Lande“, „Die beiden Geizigen“) und originale deutsche Texte (von Schiebler: „Lisouart und Dariolette“, 1767, von Weiße: „Der Erntekranz“, 1770, „Der Dorfbarbier“, 1770, „Die Jagd“, 1771, „Die Jubelhochzeit“, 1774, u. a. m.).

Eine ganze Reihe anderer Komponisten nahmen nun, Hillers Beispiele folgend, die Komposition deutscher Singspiele auf, so Ernst Wilhelm Wolf („Das Rosenfest“, 1771, „Die Gärtnerin“, 1774, u. a. m.), Christian Gottlieb Neefe („Amors Guckkasten“, 1772, „Die Apotheke“, 1772, „Zemire und Azor“, 1783, „Die neuen Gutsherrn“, 1784), Georg Benda („Der Dorfjahrmarkt“, 1776, „Walder“, 1777, „Der Holzhauer“, 1778; am berühmtesten aber wurden seine Melodramen „Ariadne“ und „Medea“), Franz Andreas Holty („Das Gespenst“, 1771, „Die Jagd“, 1772, „Der Zauberer“, 1773, „Der Bassa von Tunis“, 1774, „Der Irwisch“, 1778 u. a.), Johann André („Der Töpfer“, „Erwin und Elmira“ [Goethe], „Claudine von Villa Bella“ [Goethe], „Der Alchimist“, sämtlich zwischen 1777 und 1784).

Joh. Fr. Reichardt, der das Singspiel noch weiter zum bloßen Liederpiel vereinfachte („Erwin und Elmira“, „Claudine von Villa Bella“ und „Jery und Bätely“ [sämtlich von Goethe]), Anton Schweitzer („Das Elysium“, 1773, „Die Dorf gala“, „Balmir und Gertrud“, „Philemon und Baucis“, „Der bürgerliche Edelmann“).

1778 eröffnete Kaiser Josef II.

in Wien das „National singspiel“ mit Ignaz Umlaufs „Bergknappen“ und nun folgt den aufgezählten norddeutschen Singspielkomponisten eine Reihe Wiener, vor allen Carl Ditters (von Dittersdorf) mit „Doktor und Apotheker“, 1786, „Cronymus Knicker“, 1789, und „Kochkäppchen“, 1788, Johann Schenk („Der Dorfbarbier“, 1796, „Die Weinlese“, 1785, u. a.), Josef Weigl („Die Schweizerfamilie“, 1809) u. s. w., u. s. w.

Für die deutsche Litteratur gelangte die Operette mittelbar zu einer Epoche machenden Bedeutung dadurch, daß sie edelste Frucht der lyrischen Poesie, das Lied, hervorbrachte. Goethe begeisterte sich für das neue Ideal, und so wurde schließlich auch die Hochblüte der Liedkomposition (Schubert) in der Operette.

98. Die parodistische Bedeutung der Operette. Wenn auch der absolute musikalische Wert vieler dieser Operetten kein hoher ist, so ist doch ihre historische Bedeutung sehr hoch anzuschlagen. Ihr Hauptwert liegt in der Rückkehr zum Naiven, Volksmäßigen. In der ersten neapolitanischen Dialektstücke ist sogar direkt die Tendenz bemerkbar, die Opera seria zu fiktieren, wie sich darin ausdrückt, daß neben den Buffi und Basse der erster Liebhaber und erste Liebhaberin eine Donna seria und ein Uomo serio figurieren, deren Gesang natürlich im outrierten Stile der Singspielenoper nur der Erweckung erhöhter Laclust dienen muß. Der selben Tendenz verdankte 1727 in London John Gay's „Bettler-Oper“ (Ballad-Opera) die Entstehung (als Vorläufer der oben erwähnten Ballad-Farce), deren Lächerlichkeit der ersten Opern-Akademie Händels ein unfreiwilliges Ende bereitet. Auch in Hillers Operetten ist

Gegensatz zwischen Stadt und Land, zwischen Hofetikette und bäurischer Schlichtheit dadurch markiert, daß die feinen Damen und Herrn im Stil der Opera seria singen (Koloraturarien), wodurch natürlich wiederum diese zur Folie des einfachen neuen Gesangsstils wird. Es blieb aber in diesem Anfechten der gesunden Natur gegen eine einseitig verbildete Kunststrichtung nicht lange bei halb unbewußt ausgeführten Thaten, vielmehr kam es sogar schon vor dem Einzuge der italienischen Buffonisten in Paris zu einem ernsthaften Federkriege, in welchem Jean Jacques Rousseau die ersten kräftigen Streiche gegen die in ihrem Formenwesen erstarrte ernste Oper that; ihm sekundirte der Baron Friedrich Melchior von Grimm, dessen als „Correspondance littéraire philosophique et critique“ später gesammelt veröffentlichte Briefe (1812 bis 1814, 17 Bde.) die lebendigste Darstellung des erbitterten Kampfes der Buffonisten und der Anhänger der älteren (französischen) Oper geben. Die eigentümlichen Privilegienverhältnisse der Pariser Theater sind direkt mit schuld daran, daß die Reform der ernsten Oper, welche ja die natürliche Folge des Ansturms der Operette werden mußte, sich auf einem Umwege vollzog, nämlich indem allmählich immer mehr seriöse Elemente in die komische Oper Aufnahme fanden, wodurch es dahin kam, daß die große Oper und die komische Oper sich schließlich nur darin unterschieden, daß die komische Oper keine gesungenen Recitative hatte, sondern statt dessen gesprochene Monologe und Dialoge. So geschah es, daß schließlich eine und dieselbe Oper aus der Opéra comique in die Große Oper verpflanzt werden konnte, indem Recitative nachkom-

poniert wurden, oder das umgekehrte, indem man die Recitative wegließ.

99. Die Blüte der Opera buffa. Am schnellsten vollzog sich der Regenerationsprozeß in der italienischen Oper, in welcher jeder Antagonismus darum unterblieb, weil, wie gesagt, dieselben Komponisten fortan seriöse und komische Opern schrieben; wenn auch die Reform dadurch in gewissem Sinne abgeschwächt wurde, so wurde doch auch ein Herabsteigen zu allzu primitiven Neubildungen vermieden, wie es z. B. in Deutschland mit den ersten Operetten und auch in Frankreich mit den Erstlingen der komischen Oper stattfand, die kaum mehr als Vaudevilles waren. Die italienische Oper behielt dadurch allerdings noch gerade soviel von ihren ansehbaren Eigenschaften, daß doch ein Gegensatz gegen dieselbe und eine weitere Reaktion möglich wurde, wie wir sehen werden. Die drei größten Vertreter der Opera buffa und zugleich der Opera seria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Nicola Piccini, Giovanni Paisiello und Domenico Cimarosa, alle drei respectable Komponisten, auf welche Italien stolz sein darf, die letzten Meister der neapolitanischen Schule im engeren Sinne. Wenn Piccini heute hauptsächlich noch dadurch bekannt ist, daß er es war, gegen dessen Opern Gluck in Paris kämpfte und siegte, so ist das ein Schicksal, das er nicht verdient; zum mindesten muß man sagen, daß er der hervorragendste Repräsentant der italienischen Oper seiner Zeit war, und daß er eben nur einem Gluck unterliegen konnte. Seine Verdienste sind unbestreitbar; er ist es, der die Da capo-Arie, diesen schönsten Zopf der neapolitanischen Oper, ausgab und die von den Schöpfern der Opera

buffa angebahnte Form des groß aufgebauten Opernfinale ausführte und auch der Opera seria einverlebte. Auch seine Orchesterbehandlung hebt sich durch größere Mannigfaltigkeit und wesentliche Verstärkung des Ausdrucks gegen die Arbeiten seiner Vorgänger wesentlich ab. Paesello und Cimarosa sind zwei der liebenswürdigsten und gräßlichsten Musiker, die Italien überhaupt hervorgebracht hat.

Nicola Piccini ist am 16. Januar 1728 zu Bari (Neapel) geboren und starb am 7. Mai 1800 zu Passy bei Paris. Seine Lehrer waren Leonardo Leo und Francesco Durante. Piccini wandte sogleich von Anfang an sein Interesse der Opera buffa zu und debütierte zu Neapel 1754 mit „Le donne dispettose“ und feierte seine größten Triumphe ebenfalls mit komischen Opern (Cecchina [„La buona figliuola“] Rom 1760, ein Werk, das in ganz Europa ungeteilten Beifall fand, „La buona figliuola maritata“, Neapel 1765, „Le finte gemelle“, Neapel 1775, u. v. a.; in der Cecchina hat er bereits das ausgeführte Finale), fand aber auch mit seinen seriösen Opern („Alessandro nelle Indie“, „Olimpiade“) denselben Beifall. 1776 wurde Piccini von Marie Antoinette nach Paris eingeladen, für die Große Oper zu schreiben, und siedelte mit Familie nach Paris über, wo Gluck zwei Jahre früher mit seiner „Iphigenie en Aulide“ (1774) den ersten schweren Schlag gegen die italienische Oper gethan hatte. Glucks Feinde spielten nun Piccini gegen denselben aus, zunächst mit „Roland“ (1778, der Quinault'sche Text von Marmontel überarbeitet), dem einige weitere französische Stücke folgten. Der Erfolg war ein guter, wurde aber überboten durch die Aufführungen der besten italienischen komischen Opern Piccinis durch eine von ihm dirigierte italienische Truppe in der Großen Oper. Als aber Piccini 1781 mit einer neuen Komposition des Textes der von Gluck 1779 aufgeführten „Iphigénie en Tauride“ hervortrat, erlebte er eine Niederlage, von der er sich nicht wieder erholte, zumal nach Gluck Antonio Sacchini, der mehr für die ernste Oper begabt war, ihm empfindliche Konkurrenz machte. Piccinis Charakter war tadellos und er selbst hatte an den erbitterten Feinden und Intriguen der Gluckisten und Piccinisten keinen Theil. Piccinis Leben beschrieb Ginguéné „La vie et les ouvrages de

Piccini“ (1800). Von Piccinis Opern sind nicht weniger als 114 dem Publikum bekannt.

Giovanni Paesello ist am 9. Mai 1741 zu Tarent geboren und starb am 5. Juni 1816 in Neapel. Seine Lehrer waren Durante und Ubo in Neapel. Auch Paesello trat sogleich in einer komischen Oper hervor („La pillola“, „Il mondo al rovescio“, 1764, Bologna) und wurde mit „L'idolo Cinese“ (Neapel 1767) durch ganz Europa gerühmt. In Paris, wohin er bald kam, fand Paesello in Cimarosa und P. Guglielmi zwei starke Rivalen, weshalb er 1776 nach Petersburg zog, wo er sogleich mit seinem berühmtesten Werk „Il barbiere di Sevilia“ sich einführte. 1784 kehrte er nach Neapel zurück und wurde Hofkapellmeister Ferdinands IV. 1788—89 schrieb er dort die ebenfalls bekannt gewordenen Werke „La molinara“ (dasselbe, aus welchem Verzeichnisse die Ariette „Nel cor non più mi sento“ variierte), „Nina la pazza per amore“ (nach Dalayrac's „Nina folle par amour“) und „I Zingari in fiera“. 1802—4 begleitete ihn Napoleon nach Paris zur Organisation seiner Kapelle. Paesello erlangte seine Stellung in Neapel durch die Revolutionszeit und unter der napoleonischen Aera zu wahren, verlor sie aber bei der Rückkehr der Bourbonen. Paesello über 100 Opern schrieb Paesello eine Menge Instrumentalwerke (Symphonien, Quartette, Konzerte u. dgl.). Paesello's Leben beschrieb Conte Schizzi (Mailand 1833).

Domenico Cimarosa ist am 17. Dezember 1749 zu Aversa (Neapel) geboren und starb 11. Januar 1801 in Venedig. Zu seinen Lehrern gehören Piccini und Sacchini. Sein erstes Opernwerk war „Le stravaganze del cozzante“ (Neapel 1772). Nachdem er zunächst in Italien seinen Ruhm befestigt hatte („L'Italiana in Londra“), ging er 1789 nach Petersburg, wo er bis 1792 blieb. Auf der Rückreise durch Wien in Wien sein bekanntestes Werk „Die heimliche Ehe“ („Il matrimonio segreto“) heraus. Nach Neapel zurückgekehrt, theilte er sich 1798 an der Revolution und wurde zum Tode verurteilt aber durch Gnade abgesehen. Nun wollte er wieder nach Petersburg gehen, starb aber unterwegs in Venedig (vergiftet?). Cimarosa hat 80 Opern und viele andere Opernsachen. Seine „Heimliche Ehe“ ist noch nicht vergessen.

100. Gluck. Das Aufgehen der Sterne erster Größe an dem gestirnten Himmel der Opernkomposition des 18. Jahrhunderts änderte nun aber das

in ganz eminentem Maße. Wenn auch zunächst die Vorherrschaft der Italiener sich noch hielt, so sank sie doch allmählich in Trümmer, um mehr und mehr der nicht auf die Oper beschränkten, sondern auf alle Gebiete der Musik sich gleichmäßig erstreckenden Herrschaft der Deutschen zu weichen. Die beiden neuen Sterne waren Gluck und Mozart. Wenn wir heute auf das 18. Jahrhundert im Ganzen zurückschauen, so erscheint es fast, als löse Gluck nur Händel ab und nehme Mozart die Nachfolge Glucks, da tatsächlich sogar Gluck bei Lebzeiten Händels nach London berufen wurde (1745), um die ins Stocken geratene Opernacademie wieder in Gang zu bringen und Mozarts Hauptwerke zeitlich an diejenigen Glucks direkt anschließen. Aber eine solche Darstellung würde doch hochbedeutungsvolle Zwischenglieder überspringen, und die große Verschiedenheit in der Eigenart der drei Meister unerklärt lassen. In keiner Weise ist man auch berechtigt, Mozart als einen Nachfolger Glucks zu betrachten; vielmehr sind diese beiden Meister die Vollender des durch das Aufkommen der Opera buffa angebahnten Regenerationsprozesses der Oper, aber beide gleichzeitig, nur auf getrennten Gebieten und mit verschiedenen Mitteln: Gluck auf dem Boden der französischen Oper, welcher er soviel von deutschem Geiste zutrug, als dieselbe zu assimilieren fähig war, und Mozart auf dem Boden des deutschen Singspiels und der italienischen komischen Oper, deren glücklichste Verschmelzung ihm gelang. Gluck war lange Jahre ein echter italienischer Opernkomponist von deutscher Geburt, sogar in noch höherem Maße ein echter Italiener als Händel, der von Hamburg gekommene, niemals wurde. Die Opern

seiner ersten Periode (bis zu der bereits erwähnten Beschäftigung mit den Erstlingen der französischen komischen Oper) sind durchweg über den Leisten der landläufigen Opera seria geschlagen und haben die Allereinstimmtesten Titel: *Artaserse* (1741), *Demetrio* [*Cleonice*] (1742), *Demofoonte* (1743), *Artamene* (1743), *Ipermestra* (1744), *Fedra* (1744), *Alessandro nelle Indie* [*Poro*] (1745), *La caduta de' Giganti* (1746), *Piramo e Tisbe* (*Pasticcio* 1746), *Semiramide riconosciuta* (Wien 1748), *La clemenza di Tito* (1752), *Antigono* (1756), *Il trionfo di Clelia* (1762). Diese Opern sind in der Mehrzahl in Italien geschrieben, einige für London und Wien. Erst mit dem Jahre 1762 tritt in Glucks Schaffen der Umschwung ein, nämlich mit der Oper „*Orfeo ed Euridice*“ (Wien, Text von Calfabigi). Daß die durch die komische Oper angeregten lebhaften Debatten über die wahren Ziele der Oper (seit Baron Grimms Brief über A. C. Destouches Oper „*Omphale*“ 1752), die ebenso leidenschaftlichen Verteidigungen wie Angriffe der französischen Oper Lullyscher Tradition, sowie eigene ältere Erfahrungen mit seriösen Opern herkömmlicher Machart Gluck zum Nachdenken über die Gründe der nachlassenden Zugkraft der Ariens-Oper angeregt haben, ist wohl natürlich. Seine Beziehungen zum Hofe, für den er die kleinen französischen Stücke seit 1755 komponierte, machen das fast zur Gewißheit. Als er endlich in Calfabigi einen Dichter fand, der imstande war, auf seine Intentionen einzugehen, oder der ihn vielleicht sogar noch besonders in der gleichen Richtung anregte (!), war der Moment gekommen, wo seine Gedanken sich in Thaten umsetzen konnten. Daß Glucks erstes, aus dem gewohnten

Geleise heraustretende Werk (eben der „Orpheus“) im Sujet mit Paris epochemachendem Musikdrama vom Jahre 1600 übereinstimmt, ist weniger ein Zufall als eine nachdrückliche Markierung des thatsächlichen Bruchs mit dem seither gewordenen, und des Zurückgreifens auf die Tendenzen der Florentiner. Auch die beiden anderen Opern, für welche Calsabigi Gluck den Text schrieb, „Alceste“ (1767) und „Paride ed Elena“ (1770), verraten das Bestreben, gleich den Florentinern das Musikdrama der Alten wieder erstehen zu lassen, ein Ideal, dem auch die drei für Paris geschriebenen Werke: „Iphigénie en Aulide“ (1774, Text von Le Blanc du Roulet), „Armide“ (1777, der alte Quinaultsche Text) und „Iphigénie en Tauride“ (1779 Text von Guillard), treu blieben. Ueber seine Ziele giebt Gluck in den Vorreden von „Alceste“ und „Paris und Helena“ ausführlich Rechenschaft, bestätigt aber ausdrücklich, daß der Dichter Calsabigi für die dramatische Anlage der Oper neue Gesichtspunkte aufgestellt habe. In der That muß Calsabigi ein Mann von starken Geistesgaben gewesen sein, da Gluck selbst in den beiden „Iphigenien“ und der „Armide“ nicht wieder die volle Höhe des tragischen Pathos, der musikalischen Rede, erreicht hat wie im „Orpheus“ und der „Alceste“. Calsabigi hat es offenbar verstanden, Gluck auch im Detail für seine Intentionen zu begeistern. Bei den Pariser Opern trat an die Stelle eines solchen Helfers das Beispiel Lullys und Rameaus, welche ähnliche Bahnen gewandelt waren. Vermunderlich bleibt immerhin, daß Gluck noch nach Inangriffnahme des Reformwerks und nach Erringung großer, nie dagewesener Erfolge eine Anzahl Opern in alter Manier auf Texte

Metastasio's und anderer geschrieben hat, welche die Nachwelt mit den Werken seiner ersten Periode verglichen hat (Ezio, Wien 1763, *Il parnasso confuso* und *La corone* [beide 1765, für den Hof]) und einige Intermedien für den Hof von Parma. Allerdings mögen da Einflüsse anderer Art mitbestimmend gewesen sein; Glucks Reformbestrebungen fanden überhaupt in Wien wenig Anklang, und es war ein Zufall, daß der Schauplatz seiner letzten Kunstthaten nach Paris verlegt wurde, wo Lully und Rameaus den Sinn für das wahrhaft Patristische in höherem Maße lebendig erhalten hatten.

Christoph Willibald Gluck („Ritter von Gluck“, seit Verleihung des päpstlichen Ordens vom goldenen Spornorden 1770 auch Mozart erhielt, den heute niemand mehr deshalb Ritter von Mozart nennt), ist am 2. Juli 1714 in Weidenwang (Mittelfranken) geboren und starb am 16. November 1787 in Wien. Der aus sehr kleinen Verhältnissen stammende Knabe fand in dem Fürsten Salm einen Protektor, der ihn zu Mailand durch Sammartini (einem der ersten Komponisten von Quartetten und Symphonien) ausbilden ließ (1738—40). Gluck blieb nun in Italien, wo er als Komponist zu Ansehen gelangte. In dem verunglückten Versuche, in Venedig festen Fuß zu fassen (1746), kehrte er nach Wien zurück, wo er 1764—65 Kapellmeister der Hofoper wurde, und er in der Folge nur verlassen hat, als ihn die Vorbereitung der Aufführung eines seiner Werke nach auswärts (1749 „Tetide“ in Kopenhagen, zwei neue Opern in Italien 1774, und bis 1780 die französischen Opern in Paris). Der Mißerfolg seiner letzten Pariser Opern (*Recho et Narcisse* 1779), machte ihn an das herannahende Alter, er legte die Feder aus der Hand, und verbrachte die letzten Jahre in Ruhe. Gluck blieb ein Leben beschrieb Anton Schmid (1868) Vergl. auch A. B. Marx „Gluck und die Oper“ (1868). Den Anteil Calsabigi's an Glucks Reform versuchte Heinrich

festzustellen („Gluck und Calfabigi“, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft 1891, S. 26 ff.). Eine kritische Prachtausgabe der Opern: „Orpheus“, „Alceste“, „Armidé“ und der beiden „Iphigenien“, veranstaltet von Fräul. Pelletan, erschien 1873—96 bei Breitkopf und Härtel.

101. Mozart. Mozart lag theoretisches Raisonnement gänzlich fern; aber sein unvergleichliches Genie führte ihn auch ohne nüchterne Ueberlegung die Wege, welche der Kunst zum Heile gereichten. Freilich hatte er, bis wenige Jahre vor seinem Tode, in seinem Vater einen in hohem Grade vorsorglichen und hochgebildeten Mentor, der ihm wohl zu raten wußte. Daß derselbe in den Jahren der Kindheit und Jugend sein Schaffen bewußt in bestimmte Bahnen geleitet hat, steht außer Zweifel. Ein feiner künstlerischer Instinkt machte aber bereits den Knaben Mozart zum souveränen Beherrscher der Form, sodaß er auf allen Gebieten, die er betrat, die Konkurrenz mit den gewiegtesten und sattelfestesten gereiften Kunstgenossen bestand. Sein Erstlingsbühnenwerk das Singspiel „Bastien und Bastienne“, mit kaum 12 Jahren geschrieben (1768), kam nur privatim (im Landhause der den Mozarts befreundeten Familie Mesmer in Wien) zur Aufführung, trifft aber den Ton der gleichzeitigen Singspiele Hillers u. s. w. vollkommen. Vermutlich würde es neben denselben schon haben bestehen können. Sein zweiter Versuch, die italienische Opera buffa in drei Akten „La finta semplice“ (Text von Coltellini), auf Anregung des Kaisers Franz I. geschrieben (ebensfalls 1768), kam zufolge Intriguen der italienischen Sänger nicht zur

Aufführung; der Kaiser konnte die Aufführung nicht durchsetzen, da der Theaterunternehmer Affligio von ihm unabhängig war. Das Werk ist eine komische Oper von flottem Gange und keckem Wurf und wäre der besten Aufnahme sicher gewesen. Gegenüber „Bastien und Bastienne“ ist der Fortschritt unverkennbar, aber auch ein fein empfundener Unterschied in der Gesamthaltung, der direkt durch den Text inspiriert ist. Die äußeren Lebensschicksale brachten es mit sich, daß Mozart zunächst mit vier seriösen Opern herauskam, ehe er den betretenen Weg weiter verfolgen konnte, nämlich mit „Mitridate re di Ponto“ (Mailand 1770, Text von Parini nach Racine), „Ascanio in Alba“ (Mailand 1771, Text von Parini), „Il sogno di Scipione“ (Salzburg 1772, Serenata, Text von Metastasio) und „Lucio Silla“ (Mailand 1772, Text von da Camera. Erst 1775 (immerhin mit erst 19 Jahren), brachte Mozart in München die erste komische Oper heraus „La finta giardiniera“ (Text von Calfabigi, überarbeitet [erweitert] von Coltellini). Der Erfolg war ein sehr starker; die Durchdrängung aller Nummern mit melodischem Wohlklang wurde allgemein bemerkt. Nach einer neuen Schablonenoper „Il re pastore“ (Salzburg, Text von Metastasio) folgte wieder ein deutsches Singspiel „Zaide“ (1780 komponiert, Text von Schachtner), das nicht zur Aufführung kam, auch nicht ganz beendet wurde; in Wien war die Aufführung wegen Landesträuer nicht möglich. Endlich im Jahre 1781, nachdem in-

zwischen wieder eine Opera seria „Idomeneo, rè di Creta“ in München gespielt worden, gelang es mit Hilfe speziellen Befehls des Kaisers ein Singspiel Mozarts „Die Entführung aus dem Serail“ im Nationalingspiel in Wien zur Auf- führung zu bringen. Dieses reizende Stück ist neben dem „Idomeneo“ das älteste das Repertoire dauernd bereichernde Werk von Mozart. Doch beginnt die große Zeit Mozarts als Opernkomponist erst mit „Figaros Hochzeit“ („Le nozze di Figaro“ 1786 in Wien (Text von da Ponte). Die Intriguen der Italiener, die Mozart in Wien um keinen Preis aufkommen lassen wollten, hätten das Werk fast zu Fall gebracht; dennoch wurde es mehrere Male mit steigendem Erfolg gegeben und 1787 in Prag mit Enthusiasmus aufgenommen, was Mozart veranlaßte, seine nächste Oper „Don Juan“ (Don Giovanni, Text von da Ponte) für Prag zu schreiben (1787). Es folgten noch die komische Oper „Cosi fan tutte“ (Text von da Ponte) 1790 in Wien, die seriöse „La Clemenza di Tito“ (Text von Metastasio) 1791 Prag und endlich sein letztes Bühnenwerk, die deutsche große Oper, die „Zauberflöte“ 1791 für Schikaneders Theater in Wien (Text von Schikaneder).

Im Vergleiche mit derjenigen anderer Opernkomponisten, besonders italienischer, ist die Liste der Bühnenwerke Mozarts nur klein; aber sie bedeutet auch nur einen kleinen Teil seiner schöpferischen Thätigkeit. Und wenn von all den aufgezählten Werken nur drei (oder mit der „Entführung“ und „Cosi

fan tutte“ fünf) wirklich noch allgemein gekannt und geschätzt („Figaro“, „Don Juan“ und „Zauberflöte“), so ist das zwar wieder um nur ein kleiner Teil des was er geschrieben, aber es ist nicht als von irgend einem zeitgenössischen Opernkomponisten, ausgenommen Gluck, übrig geblieben. Versuche, weiter zurückzugreifen, sind nicht ohne Glück gemacht worden und auch der „Titus“ wird manchmal hervorgeholt. Aber das Glück „Orpheus“, „Alceste“, „Prometeus“ und die beiden „Spartanen“ sind dem deutschen Publikum nicht unbekannt. Wir sagen der Welt, nicht näher: so ans Herz geworfen wie die drei Hauptopern Mozarts. Von diesen dreien aber sind die zwei auf italienischen Text komponiert, wirkliche italienische komische Opern.

102. Stilisierung des Tragischen in der komischen Oper. Niemand wird den Italienern wehren können, in „Figaro“ und „Don Juan“ die Krone der italienischen Opera buffa zu sehen; aber diese Krone ist nicht aus echtem deutschen Golde geschlagen, nur die Fassung ist italienisch. Wieviele deutsche Hörer wissen überhaupt heute etwas davon, daß die deutsche Text nur eine unzulängliche Uebersetzung ist? Alle so berechtigten und noch so gemeinten Versuche, diese im Bewußtsein fest eingewurzelten Texte durch bessere Uebersetzungen zu ersetzen, sind deshalb aussichtslos. Vor dem strengen Richterstab des musikalisch-dramatischen Theaters bestehen vielleicht manche Opern schlechter, als diejenigen Glucks, und doch — sie stehen in der allgemeinen Wertschätzung höher als die irgend eines Komponisten. Die Antwort auf die Frage, wie

um das so kommen mußte, haben wir bereits gegeben: die Rückkehr zur Natur, zur naiven Spontaneität der Erfindung hat in Mozart ihren vornehmsten Repräsentanten gefunden. Seine Melodien sind überall so direkt aus der Stimmung der Situation heraus entsprungen, daß selbst kleine, durch schlechte Uebersetzung des ursprünglichen Textes verschuldete Verstöße gegen die strengen Gesetze der Wortdeklamation ungerügt in Kauf genommen werden. Der verklärende Schimmer des heiteren persönlichen Naturells Mozarts liegt über dessen gesamten Werken und wirkt selbst da wohlthwendig und erlösend, wo er ernste Töne anschlägt. Gewiß vermag uns der Schmerz der Elvira, ja selbst der Donna Anna nicht mit dem erhabenen Schauer zu packen, wie etwa derjenige der Alceste oder, wenn wir vorgreifen, derjenige der Leonore im Fidelio: das Ernsthafte ist bei Mozart überall gewissermaßen seiner herbsten Bitterkeit entkleidet, die Illusion ist nicht bis zur letzten Konsequenz getrieben, sondern über dem Ganzen liegt so etwas wie ein Schimmer der Märchenhaftigkeit, welcher selbst die gepfälsten Köpfe verschmähter Liebhaber nicht wirklich grausig erscheinen läßt; und wenn uns auch beim Pochen des steinernen Gastes ein wenig gruselt, so graust's uns darum doch nicht wirklich, und dem bestrafte Bösewicht gönnen wir die

Peinigung durch leibhaftige Teufelchen, ohne ernsthaft in Erregung zu geraten. Trotz der in wahrhaft meisterlicher Weise gelungenen Vermeidung alles Karikierens des Seriösen, steckt eben in diesen vollendetsten Typen der komischen Oper noch etwas von der Verwendung des „Stile grande“ als Folie des Buffostils. Dasselbe gilt für die Gräfin im „Figaro“; man stelle sich nur vor, wie unmöglich die ganze Oper würde, wenn Dichter und Komponist dieselbe ernsthaft tragisch gezeichnet hätten, und man wird das wunderbare Rätsel verstehen, dessen Lösung Mozart gelungen ist. Zugleich aber versteht man dann auch den Zauber, mit dem sowohl Don Juan als Figaro nach mehr als hundert Jahren mit ungeschwächter Kraft wirkt. Volle Lebenswahrheit darf in der komischen Oper nur das Heitere oder der kleine heilbare Schmerz haben, mit dem gleichen Rechte wie in der Tragödie und der wirklich ernststen Oper das wirklich Komische unmöglich ist. Wer über den Narren bei Shakespeare lachen kann, versteht ihn nicht; aber wer die Donna Anna oder die Gräfin wirklich tragisch nimmt, versteht auch Mozart nicht. In seinen seriösen Opern ist Mozart nicht größer als die Italiener; deshalb ist der Titus, obgleich nach dem Don Juan geschrieben, ein Werk an das man nicht denkt, wenn man von Mozart spricht.

VII.

Die Klassiker der Instrumentalmusik:

Haydn. Mozart. Beethoven.

103. Der neue Stil. Ein Hauch wie Frühlingsluft liegt über den Erstlingen der Litteratur der klassischen Periode der Instrumentalmusik. Ausgenommen die Zeit des ersten Minnegesangs zu Anfang

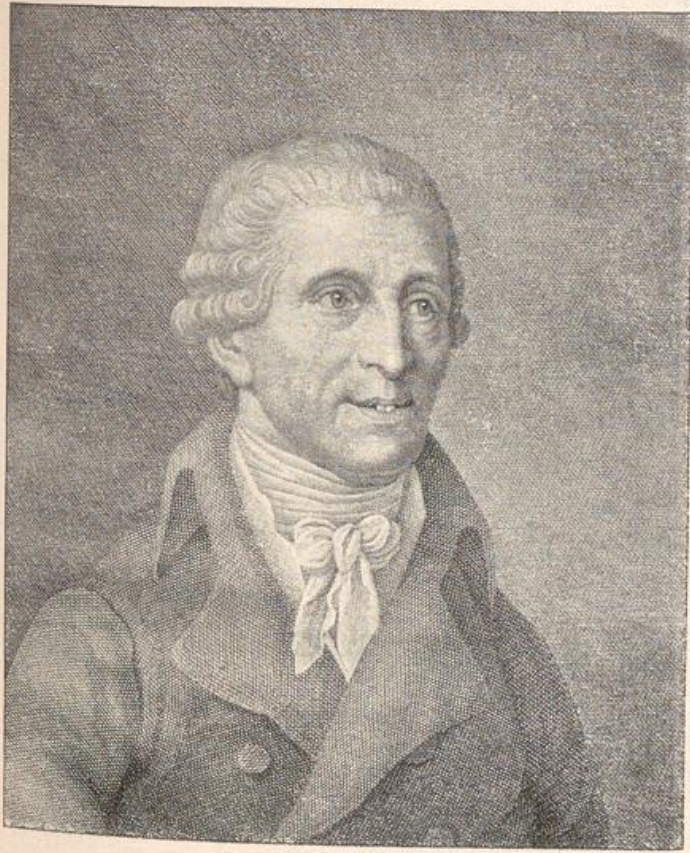
des 13. Jahrhunderts und die Blütezeit der mehrstimmigen Chansons im 15.—16. Jahrhundert, ist vielleicht niemals so frisch und fröhlich von Herzen musiziert worden, wie in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Haydn und Mozart ihre Schwingen entfalteteten. Welch ein Abstand dieser Periode von derjenigen der „Nuove musiche“ der Florentiner! Dort eine doktrinäre Reform, welche zunächst ihr Wesen darin hat, das Gute, was die vorausgegangene Epoche geschaffen hat, zu schmähern und es über Bord zu werfen, ohne daß man etwas Besseres an seine Stelle zu setzen vermag, der zunächst ziemlich aussichtslose Kampf gegen den Kontrapunkt mit den Waffen einer noch ganz unfertigen, mehr gedachten als wirklich in die Erscheinung getretenen neuen Stilgattung; hier ein unaufhaltsames Durchbrechen einer von niemand gesuchten aber mit einemmal aller Welt geläufigen und natürlichen Ausdrucksweise, ein lächelndes Beiseiteschieben überlebter Formen ohne allen Kampf, ohne alle Prätension: niemand weiß und niemand fragt, woher das Neue gekommen und was es sei, genug daß es da ist, daß man sich seiner freut.

Freilich ist es nicht vom Himmel gefallen, sondern wurzelt schließlich auch wieder in ähnlicher Weise in der nächsten Vergangenheit, wie trotz ihres letzten theoretischen Ursprungs sogar die Monodie der Florentiner; aber während dort das Neue Opposition und Reaktion war, ist es hier gesundes Ergebnis des natürlichen Wachstums. Es bedurfte der freien Entwicklung der durch keine scholastischen Regeln eingengten Sangesfreudigkeit während eines und eines halben Jahrhunderts, um zu der Freiheit, Vieltätigkeit, Schmiegsamkeit und

Dehnbarkeit zu gelangen, welche der Instrumentalsatz der Haydn-Epoche aufweist. Diese Entwicklung vollzog sich teils auf vokalischen Gebieten, und da vornehmlich auf dem der italienischen Oper, deren Kollektur-Arien, so ästhetisch geringwertig sie vom Standpunkte der dramatischen Theorie aus sind, so wertvoll doch als Glieder der geschichtlichen Entwicklung der Melodik sind; teils geschah sie auf instrumentalem Gebiete selbst, hier aber noch überwiegend im Rahmen der fugierten Schreibweise. Auf beiden Gebieten stand der Erreichung der höchsten Kunstziele ein schmerzliches Hindernis im Wege, in der italienischen Oper die Inkongruenz zwischen dem nominellen Zwecke und den aufgewandten Mitteln, die Unwahrscheinlichkeit des Ausdruck, schließlich das Fehlen jedes oder fast jedes Zusammenhangs zwischen Text und Musik; auf dem Gebiete der Instrumentalmusik das Aufgehen in einer ans Handwerksmäßige grenzenden Kleinarbeit, welches nur unter den Händen ausnahmsweise Gigantennaturen wie J. S. Bach und G. Fr. Händel zu großen Dimensionen anwachsen konnte und nur selten mit Glück das Kleine in ein Großes einordnet.

104. Das „Thema“. Der ungeheure Fortschritt, den die Bachsche Zeit gemacht hat, ist die Findung des modernen Begriffs des Themas und das Operieren mit dem neuen Begriffe an Stelle der älteren des Motivs in der künstlerischen Konzeption und technischen Ausarbeitung.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß auch das nicht einemmal gekommen ist, daß der Begriff des Themas einer Fortverdanken, welche die Klaffstellen gleich fallen ließen, nämlich der Konzert mit seinem Gegen-



Jos. Haydn

~~~~~  
Franz Joseph Haydn,

geb. 31. März 1732 in Rohrau, Oesterreich,

gest. 31. Mai 1809 in Wien.  
~~~~~




Joseph Haydn's sketch of Mozart
Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart,

geb. 27. Januar 1756 in Salzburg,
gest. 5. Dez. 1791 in Wien.

zwei
und
für
teri
sind
t a l
a r
Bes
dur
wer
zwei
Pa
deln
fran
bild
sam
stier
kann
die
gan
begr
den
wert
The
seit
Wel
mäß
ande
Mar
st op
„Ver
posit
eing
und
präg
tech
Geg
The
gesch
den
nater
einz
die
fähig
scheid
den
„mel
mit
vorg
ser e

zwischen Tutti-Ritornellen und Solo-Episoden. Vorstufen der für die Formen der Klassiker charakteristischen Themen-Kontrastierung sind schließlich sogar die Instrumentalritornelle der Opernarien, sodaß auch hier wieder eine Befruchtung der Instrumentalmusik durch die Vokalmusik konstatiert werden muß. Auch der Kontrast zwischen den fugierten Tutti-Partien und den harmlos tändelnden Bläsertrios in den französischen Ouvertüren nach 1700 bildet ohne Zweifel eine bedeutungsvolle Vorstufe der Themen-Kontrastierung in der Sonatenform. Es kann nicht nachdrücklich genug auf die Bedeutung dieser natürlich erst ganz allmählich den Komponisten begrifflich zu Bewußtsein kommenden neuen Elemente hingewiesen werden. Die Bezeichnungen „erstes Thema“, „zweites Thema“ sind seit Marx' Kompositionslehre aller Welt so geläufig, daß es unzweckmäßig sein würde, an deren Stelle andere Namen einzuführen. Lange vor Marx hat freilich Heinrich Christoph Koch im 3. Teile seines „Versuch einer Anleitung zur Komposition“ (1793), die seit Haydn eingebürgerten Formen entziffert und klar definiert, doch ohne so prägnant unterscheidende Termini technici, wie sie Marx mit der Gegenüberstellung der Begriffe Thema und Durchführung geschaffen hat. Koch nennt noch den ganzen ersten Teil eines Sonaten- oder Symphoniesatzes eine einzige „Periode“ und betont nur die außerordentliche Erweiterungsfähigkeit derselben, welche zur Unterscheidung eines ersten „mehr rauschenden volltönigen“ Teiles und eines „mehr singbaren und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tones vorzutragenden“ zweiten Teils dieser ersten Hauptperiode führt.

Das moderne Thema (Subjekt, Soggetto) ist aber überhaupt etwas ganz anderes als das, was man früher Thema zu nennen gewohnt war (das Thema eines fugierten Stückes); der moderne Begriff des Themas kommt erst auf mit dem Fallenlassen der Fugenarbeit, welche vielmehr nun in einem dem Thementeile gegensätzlichen „Durchführungsteile“ in freierer Weise fortleben kann. Wird das Thema zerbrochen, so können Bruchstücke desselben nach Analogie der Fugenarbeit zu neuen Gestaltungen verwertet werden. Das moderne Thema ist also vor allem in erster Linie nicht ein mehr oder minder in sich abgeschlossener Melodieansatz einer einzelnen Stimme, dessen Bestimmung ist, von anderen Stimmen nachgeahmt zu werden, um damit größere Formen zu gewinnen, sondern es ist ein in höherem Grade in sich fertiges, aus dem Zusammenwirken einer mehr oder minder großen Zahl von Stimmen entstehendes Gebilde größerer Ausdehnung; eine vollständige Melodie, welche zunächst gar nicht die Notwendigkeit der weiteren Fortspinnung in sich trägt. Solche Notwendigkeit ergiebt sich vielmehr erst aus der Ablenkung in eine fremde Tonart und der Gegenüberstellung eines zweiten kontrastierenden Themas in der fremden Tonart. An die Stelle des durch die Stimmen geführten Themas der Fuge tritt also eine Mehrheit von Themen, deren wechselndes Auftreten, Weggangen und Wiedererscheinen die große Form zustande bringt.

105. Subjektivismus des modernen Stils. Der universellere Charakter dieser neuen Art des Aufbaues gegenüber der älteren fugenmäßigen Fortspinnung ist einleuchtend. Denn alle die Mittel, mit denen diese arbeitete, stehen

auch ihm nach wie vor zu Gebote, aber dazu eine Menge neuer. Nichts steht im Wege, daß die Stimmen einander prägnante Motive zuwerfen; aber dadurch tritt nicht die einzelne Stimme in den Vordergrund, nicht „das Thema“ erscheint herumspringend, seinen Ort wechselnd, sondern wie einander kreuzende Gedanken oder gegeneinander streitende Gefühle desselben Individuums die einheitliche Persönlichkeit derselben nicht in Frage stellen, sondern im Gegenteil konstituieren, so wird die Beteiligung einer Mehrheit von Stimmen an der Bildung des eigentlichen Themas zur Repräsentation einer reicheren Individualität, in hervorragender Weise geeignet zum Ausdruck eines leidenschaftlich bewegten Seelenlebens. Die Möglichkeit, die einzelnen Stimmen, die einzelnen Instrumente zu individualisieren und zu selbständigen Wesen zu differenzieren, bleibt natürlich auch ferner dem Komponisten offen und führt, mit Konsequenz ausgebeutet, zu besonderen Kunstgattungen (Programm Musik). Treten alle Stimmen zusammen zum Vortrag einer lang ausgesponnenen Melodie mit einer dieselbe nur harmonisch andeutenden, ruhig gehaltenen oder auch lebhafter figurierten Begleitung, so erscheint nicht eine Stimme als eine Art Hauptperson und die andern sozusagen als dienende Wesen, sondern die Gesangsmelodie erscheint nur als die eigentliche Stimme oder Gebärde des durch die Gesamtheit repräsentierten Individuums. Nur so ist der erhabene Gesang der Adagios Beethovens, der sich aus den schlichten Kantilenen Mozarts und Haydns schließlich herausbildet, richtig zu verstehen und weit entfernt von der rechten Höhe der Auffassung bleibt der, welcher so

etwas wie eine Schaustellung, Selbproduktion einer Stimme, gegenüber einem untergeordneten Ensemble heraus hört.

106. Das ausgearbeitete Kantabile. Die Uebertragung des Kantabile, des ausdrucksvollen lang ausgesponnenen Gesangs auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik ist zum guten Teile das Werk Mozarts; doch ist allerdings nicht mehr genau festzustellen, inwieweit die italienischen Violinisten des 17. Jahrhunderts aus den notierten wenigen langen Noten der Adagio-Partien ihrer Sonaten eine wirkliche Kantilene zu entwickeln verstanden. Daß Joh. Seb. Bach in einzelnen Fällen an die Stelle der sublimsten Stellen Beethovenscher Adagios heranreicht, beweist nur aufs neue die unkomparablen Größe seines Genies (vgl. das Choralvorspiel „O Mensch bewein dein' Sünde groß“). Mit Christian Bach und Mozart steht aber das singende Adagio mit einem vollentwickelt da; mit Aufgeben der Generalbassabreviatur des Allornpagnements wird gleichzeitig die Ueberlassung der Auszierung der Melodie an die Willkür der Virtuosen aufgegeben. Daß Joh. Seb. Bach dazu speziell den Anstoß gegeben hat, steht fest, da man ihm einen Vorwurf daraus machte, daß er alle Verzierungen ausschreibe oder anzeige und dadurch die Freiheit der Spieler beeinträchtige. Er aber im allgemeinen seine Kantilenen noch von denjenigen des neuen Stiles unterscheidet, ist ihre Anpassung an das moderne Gefühl zu starke Verzierung: sie mögen, wenn man ein gut Teil ihrer Schönheit auf die Ueberlegenheit seines Genies setzt und übergens seine Anforderungen herabmindert, ein Bild geben, wie die Adagios der italienischen Violinisten beschaffen waren. Bei Christian

Bach, Haydn und Mozart sind aber die zahllosen Couperinschen Pincés und Pincés renversés (Mordente und Bralltriller) verschwunden und nur soviel von den Verzierungen übrig geblieben, wie zur Flüssigmachung und Belebung der Kantilene dienlich ist.

107. **Idealisierung der Tanztypen.** Auf die Bedeutung der Tanzstücke für die Geschichte der Instrumentalmusik wurde wiederholt hingewiesen. Insbesondere muß betont werden, daß die vollstimmigen Partien der italienischen Ranzone und Sonate, desgleichen der späteren Symphonie und die Einleitung der französischen Duvertüre direkt aus der Pavana herangewachsen sind, und daß die nicht fugierten Allegropartien im Tripeltakt lange den Charakter der Gaillarde (bezw. Courante und schließlich Gigue und Canarie) nicht verleugnen können. Die Verdeckung dieses Ursprungs durch Vermeidung der Bezeichnung als Tänze, wie auch durch Vermeidung der für die Tänze selbstverständlichen Zweiteilung (oder auch Dreiteilung) durch Reprisen, führte in der italienischen Kirchensonate (Sonata da chiesa) allmählich zu einer Idealisierung der Tanztypen, welche direkt die mancherlei verschiedene Arten bewegter Sätze entstehen ließ, welche unter dem Namen Aria allegro, Aria allegretto und Aria presto u. s. w. auch in die deutschen Partien und italienischen Symphonien übergingen und schließlich nach Ausstoßung der Duvertüre und aller fugierten Sätze überhaupt, die „periodische“ Symphonie ergaben. Doch nahmen dieselben in der Partie und Symphonie die Zweiteilung mit Reprise wieder an. So fand Haydn einen allgemeinen Usus bereits voll entwickelt vor, Sätze beliebigen Charakters in zwei Teile

mit Reprisen zu scheiden und mehrere solche sich gegeneinander abhebende Sätze zu einem cyklischen Werke zu vereinigen. Der unerschöpfliche Born seiner Phantasie ließ zu hunderten, nein tausenden solche Gebilde hervorquellen, die wir heute in seinen Quartetten, Symphonien, Sonaten u. s. w. bewundern. Auch Mozart und Boccherini folgten wie Haydn dem von Ph. E. Bach gezeigten Wege, mehrere solche Sätze zu Sonaten zu verbinden und schufen mit Haydn einen neuen Frühling von vordem nicht dagewesener Frische und Blütenpracht. Das Märchen, daß Haydn der Symphonie und Sonate das Menuett eingefügt habe, ist insofern ein historischer Irrtum, als das Menuett niemals aus diesen Formen verschwunden gewesen ist (auch bei Ph. E. Bach nicht); höchstens kann man sagen, daß Haydn in dem Menuett einen wirklichen Tanz für die Symphonie und Sonate konserviert hat, während er keiner der andern Tanzformen unter ihrem Namen Zutritt gestattete.

108. **Die Freiheiten des neuen Stils.** In den Violinkompositionen selbst schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts (z. B. bei Tarquino Merula) trifft man oft auf einen dem Haydns nahe verwandten Humor der Themenkonzeption, der aber leider nur kurzlebiger Natur ist und zumeist schon an der fugierten Verarbeitung Schiffbruch leidet. Das neue gegenüber den älteren Versuchen zu einer festen und übermütigen Schreibweise ist eben der Wegfall dieser Fesseln, das unbehinderte Weiterstürmen des melodischen Gedankens. Wenn auch Haydn, wie bemerkt, darin Vorgänger hatte, so hat doch keiner derselben sich so produktiv, so unerschöpflich in immer neuen Gestaltungen erwiesen. Die Be-

tät eignet daher im allgemeinen dem älteren Stile im Vergleich mit dem neuen. Das Band, welches im letzteren die verschiedenartigsten Elemente verbindet, ist ein in eminentem Sinne geistiges, transzendentes; dasselbe spottet des Versuches der Formulierung fester Regeln, sein Wesen ist die souveräne Herrschaft des Geistes über die Materie. Nicht mit Unrecht sieht man in dem polyphonen Stile den natürlichen Ausdruck eines Zeitalters, in welchem der einzelne sich durchaus nur als Glied einer Allgemeinheit fühlte, und in dem modernen Stile dagegen die reiche Entfaltung der bewußten Individualität; vielleicht ist eine zukünftige Phase der Menschheitsentwicklung die natürliche Reaktion der Allgemeinheit gegen solche Individualisierungsbestrebungen — welchen Musikstil dieselbe zeitigen könnte, vermögen wir jetzt nicht einmal zu ahnen!

109. Das Orchester. Eine der merkwürdigsten Thaten der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist die Individualisierung der Orchesterinstrumente, aber nicht in dem Sinne, daß die einzelnen an dem Ensemble beteiligten Instrumente sich zu selbständigen Einzelwesen herausbildeten, deren wechselndes bedeutames Hervortreten einem Streit oder einem Zusammenwirken verschiedener Individuen entspräche, sondern im Gegenteile in dem bereits angedeuteten Sinne des verschiedenartigen Ausdrucks der Empfindungen eines und desselben Individuums. Jene verschärfte Individualisierung, welche die einzelnen Instrumente zu Personen stempelt, blieb dem 19. Jahrhundert vorbehalten. Das 16. Jahrhundert kannte eine bewußte Ausnützung des verschiedenen Ausdrucks der einzelnen Instrumente überhaupt

noch nicht, sondern beschränkte sich darauf, mehrstimmige Tonsätze womöglich nur von Instrumenten einer und derselben Klangfarbe ausführen zu lassen, weshalb so ziemlich alle Instrumente in verschiedenen Größen und Tonlagen entsprechend den vier Gattungen der Menschenstimmen Sopran, Alt, Tenor und Baß gebaut wurden. So hatte man nicht nur wie heute Streichinstrumente verschiedener Größe, sondern auch Lauten-Instrumente verschiedener Größe und Tonlage, und dergleichen alle Arten von Blasinstrumenten in eben solchen Verschiedenheiten der Dimensionen (Flöten in Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßlage, Schalmeien bis herunter zum Kontrabaß-Bomhart, Zinken und Posaunen, Quartette von Krummhörnern etc.). Bei größeren Aufführungen vereinigte man allerlei solche Chöre zu einem großen Ensemble oder ließ die Chöre mit einander abwechseln. Die Erweiterung über den Umfang der Singstimmen hinaus (Einführung von 4-Fuß- und 2-Fuß-Instrumenten [kleine Geigen, Flöten] zur Verstärkung der Melodie in der höheren Oktave, dergleichen die von 16-Fuß-Instrumenten, wie Kontrabaß, große Baßlaute und Doppelquintbomhart zur Verstärkung des Basses in der tieferen Oktave) änderte zunächst an diesem Gebrauche nichts. Versuche wie derjenige Monteverdis, die Klangfarbe einzelner Instrumente zur Charakteristik des Ausdrucks zu verwenden, blieben durchaus vereinzelt und selbst noch zur Zeit Bachs und Händels kann man von einer Charakteristik der Instrumentierung noch nicht reden, wenn auch z. B. die Heranziehung von Trompeten und Pauken zur Erzielung von Glanz und Festlichkeit oder die ausgedehnte Verwendung eines Paares von Flöten

oder Oboen d'amour zur Begleitung einer Arie die Ansätze zu solcher Charakteristik enthält. Die Bläserstimmen sind zur Zeit Bachs im allgemeinen noch durchaus nur „di rinforza“ und können in vielen Fällen ohne Verstümmelung des Satzes weggelassen werden. Die Oboen gehen mit den Violinen unisono, die Fagotte mit den Bässen, die Hörner und Trompeten erhalten vereinfachte Umformungen der Stimmgänge, zu deren Verstärkung sie dienen sollen. Bescheidene Ansätze zur Emanzipierung der Bläser aus solcher untergeordneten Rolle finden sich dagegen gelegentlich in den Episoden vieler französischen Ouvertüren (Orchestersuiten), besonders bei Förster, J. Fr. Fasch, Telemann und J. S. Bach. Die eigentümliche melancholische Färbung des Tones der Holzblasinstrumente führt die Komponisten ganz unwillkürlich dahin, ihnen kleine Soli von obstinatem Charakter zu geben, welche höchst originell gegen den Glanz und Schwung der von den Streichinstrumenten vortragenen Ideen abstechen. Auch wo dieselben mehr tändeln als klagen, haftet doch ihrer naiven Fröhlichkeit etwas Rührendes an. Bei Händel und Bach kommt in den ernstesten Vokalwerken diese Eigenschaft der Holzbläser in hervorstechender Weise zur Geltung und besonders die tiefe Melancholie des Fagotts bringt gewaltige Wirkungen hervor. Aber von einer wirklichen Individualisierung der Bläser kann man doch vor Haydn überhaupt nicht sprechen: das höchste ist bei Bach und Händel doch eine der Registrierung auf der Orgel vergleichbare Bestimmung einer Grundfarbe für ganze Sätze oder längere Strecken durch die Wahl der Instrumente. Thatsächlich beherrscht diese orgelmäßige Art, für Orchester zu denken, das

wechselnde Anziehen und Abstoßen von Registern, auch mit Analogien für das Uebergehen von einem Manual auf das andere, die ganze vorhandene Orchestermusik. Da auch die Klaviere der Zeit allerley Registerzüge hatten, Oktavtoppel, zwei an Tonkraft verschiedene Manuale, Jeu de buffle u. s. w., so kann uns das gar nicht Wunder nehmen, und nur so ein halb wild gewachsener Musiker wie Haydn, der gar keine regelrechte Schattenerziehung genossen hatte, als er anfangs berühmt zu werden, konnte hierin eine Aenderung schaffen. Das buntwechselnde Spiel mit den verschiedensten Klangfarben in kürzesten Abstände ist eine geradezu unerhörte Neuerung, wenigstens in der Form, wie es Haydn in Gang brachte, als Mittel der direkten Darlegung und Fortspinnung der Melodie. In der Gestalt der echoartigen Einspielungen anders gefärbter kleiner Bruchstücke ist der Instrumentationswechsel alt; die begleitende Vokalmusik hatte durch imitierende Auffüllungen der Pausen der Stimmen eine Reihe weiterer Annäherungen an die neue Praxis vorbereitet; auch die usuelle Sopranotechnik der Triosonaten durch das ganze 17. Jahrhundert bis in das 18. Jahrhundert hinein hatte gewisse Formen der Beteiligung zweier Instrumente, doch fast immer solcher von gleicher Klangfarbe, an der Fortspinnung eines melodischen Fadens eingebürgert: die Idee aber einen ganzen Komplex verschiedener Instrumentalstimmen an der Melodieführung zu beteiligen und der verschiedenen Charakter derselben für die Nuancierung des Ausdruckes auszunutzen, ist dennoch etwas ganz Neues. Selbst die durch gedrückte Stimmen-Einsätze mit Imitation entstehenden Wirkungen des Forttürmens, welche in den Fag-

Bachs und auch schon vor ihm im Vokalstimm vorkommen, können höchstens als ein Element angesehen werden, das die neue Art der Stimmenbehandlung vorbereiten half. Das durchgreifende Neue ist aber die Ersetzung des Begriffs der Einzelstimmen, welche gesondert nebeneinander hergehen oder miteinander wechseln, durch denjenigen einer einheitlichen Beseelung derselben, derart, daß nach Belieben bald dieses bald jenes Instrument zur Aussprache des fortlaufenden Gedankens herangezogen wird. Vielleicht ist der erste Satz von Beethovens Sinfonia eroica das Werk, in welchem diese eine neue Ära der Tonkunst eröffnende neue Idee ihre vollendetste Verwirklichung gefunden hat. Da ist kaum irgendwo für eine längere Strecke ein Instrument oder selbst eine Gruppe von Instrumenten als Träger der Melodie zu bezeichnen, vielmehr durchmischt diese fortgesetzt alle Höhen und Tiefen und spricht bald in den Streichern, bald in den Bläsern mit intensivstem Ausdruck. Es sei nur an eine Stelle speziell erinnert:



die aber durch andere weit überboten wird, in denen wechselnd die tiefsten Bassregionen, die schwindende Höhe der Holzbläser und die sonore Mitte der Hörner Träger des Ausdrucks sind, ohne daß darum der melodische Zusammenhang irgendwie unterbrochen erscheint. Erst von solchen höchsten Leistungen des neuen Stilprinzips aus begreift man völlig den Sinn der Neuerung auch in ihren minder auffälligen Erscheinungsformen bei Haydn. Dies sind die Stellen der zahllosen verschiedenen Ausdrucksmodalitäten des gesamten Instrumentalkörpers des

Orchesters für die einheitlichen herrschenden melodischen Ideen ist etwas viel Erhabeneres und Bedeutenderes als die noch so raffinierte Ausnutzung der Assoziationen hervorruhenden Klangfarben zur Charakteristik eines zu illustrierenden Wortinhalts, sei es in der Oper oder in der Programmmusik.

H. Kresschmar spricht die Ansicht aus, daß die Ausschließung des Klaviers aus dem Orchester den Anlaß gegeben habe zu einem freieren Verkehr der Stimmen untereinander (Führer durch den Konzertsaal 1. Bd., 2. Aufl., S. 56). Die umgekehrte Schlussfolgerung dürfte vielleicht der Wahrheit näher kommen, nämlich, daß das neue Stilprinzip der Heranziehung aller Stimmen zur Teilnahme an der Themengestaltung selbst ein solches unausgegorenes Element, ein solches halb fertiges und vom Zufall der Qualität des Akkompagnisten abhängiges Kunstmittel nicht duldet. Die tragende Idee des neuen Stils mußte den Generalbass fortsetzen. Und darin liegt auch die Erklärung für dessen geräuschloses Verschwinden; nicht die Abschaffung der Continuo war eine weltbewegende That, sondern der Uebergang von der realen Mehrstimmigkeit zu der idealen universellen Einstimmigkeit mit souveräner Beherrschung der Mehrstimmigkeit. Diese aber hat nicht ein Mensch zuwege gebracht, sondern sie ist die That eines Jahrhunderts. Darum ist ihr Schöpfer nicht nachzuweisen.

110. Quartett und Symphonie. Ungefähr um die Mitte des Jahrhunderts, oder nur wenig später, kommt die ange deutete Umwandlung des Stils der Kammer- und Orchestermusik plötzlich zum Durchbruch und die alten Formen werden samt und sonders mit einemmal von einer großen Anzahl von

Komponisten beiseite geschoben: die französische Ouvertüre, das Concerto grosso, die Partita (Suite), die italienische Sonate, die Fuge mit Präludium, alle diese um 1700 herrschenden Lieblingsformen veralteten plötzlich und machen einer einzigen neuen Form Platz, welche für Einzelinstrumente ebenso wie für das verschiedenartigste Ensemble, bis zum vollen Orchester allgemein in Aufnahme kommt, die mehrsätige Sonate, deren erster Teil die im engeren Sinn sogenannte Sonatenform hat (vergl. 91). Die historische Frage streiften wir bereits und müssen ihre volle Lösung der Zukunft überlassen. Nun taucht anfangs der 60er Jahre mit einemmal aus der Flut neuer Erscheinungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik die Gestalt Joseph Haydns auf, schnell im In- und Auslande bemerkt und von Jahr zu Jahr an Bedeutung wachsend. Anfänglich in Abschriften sich verbreitend, bald aber in allerlei fast gleichzeitigen Druckausgaben (Benier, La Chevardière und Leduc in Paris, Roger in Amsterdam, Bremner in London) erscheinen Haydns erste Quartette und Symphonien neben solchen von J. Christ. Bach, Joh. Stamitz, Tomelli, Boccherini und vielen anderen, steigen aber schnell in der allgemeinen Würdigung und stehen bald unbestritten an der ersten Stelle. Was dieselben von Anfang an auszeichnet und die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zieht, ist der fecke Wurf, die naturwüchsige Lustigkeit und Ursprünglichkeit der Ideen seiner Allegrothemen und die Wahrheit und Ausdruckskraft seiner Andantes, weiterhin aber, nachdem ihm mit wachsender Uebung die Schwingen gewachsen, die erstaunliche Kunst seiner Themenverarbeitung in dem durch ihn erst eigentlich zur Be-

deutung eines selbständigen Faktors gebrachten Durchführungsteile. Die Faktur der ersten Haydn'schen Sätze ist eine sehr einfache, fast kindliche, sowohl in seinen ersten Klavierfonaten als den ersten Kammermusikwerken; aber überall tritt die Originalität seines Talents hervor. Seine Erstlinge haben sich nicht von überkommenen Formen und stereotypen Wendungen loszumachen, sondern stehen diesen von Anfang an fremd gegenüber, sodas man von Haydns Jugendwerken wirklich den Eindruck einer neuen Kindheit der Instrumentalmusik erhält. Haydn ist nicht wie Händel und Bach an der Orgelbank groß geworden und im Fugestile nach strenger Obervanz erzogen, sondern halb wild gewachsen, ein echtes Kind des Volks mit dem Herzen voller Melodien, und schulte sich eigentlich erst selbst in der Praxis des musikalischen Schaffens. Aehnlich wie einer seiner besten Vorläufer, Joh. Seb. Bach (vergl. 85), komponierte er frisch darauf los, ehe er gelernt hatte, wie das „nach den Regeln“ anzufangen sei: gerade dadurch aber wurde erklärlich, wie er von Anfang an zum Vertreter eines neuen Stils werden konnte.

111. Haydns Leben. Joseph Haydn ist am 1. April 1732 in Rohrau in Niederösterreich geboren und starb am 31. Mai 1809 in Wien. Aus dem Vaterhause (der Vater war ein armer Stellmacher) kam Haydn schon mit fünf Jahren, nämlich zu einem Verwandten, dem Schulmeister Frankh in Hainburg, welcher die früh sich zeigende Begabung des Knaben für Musik ausbilden sollte. Drei Jahre später nahm der Wiener Hofkapellmeister Georg Reutter Haydn mit nach Wien als Kapellknaben am Ste-

fanatism. Auch Haydns Bruder Michael, der nachher als Kirchenkomponist zu Ansehen gelangte (geboren 1737, gest. 1806 zu Salzburg als erzbischöfl. Kapellmeister), wurde 1745 nach Wien gezogen, und da dessen Stimme sich als besser erwies als die Josephs, so wurde letzterer, als die Mutation eintrat, entlassen und darauf angewiesen, sich selbst zu ernähren (1750). Die bisherige musikalische Ausbildung Haydns hatte sich in der Hauptsache auf Singunterricht und Violinunterricht erstreckt; wahrscheinlich auch auf etwas Klavierspiel. Zur Komposition hatte er keinerlei Anweisung erhalten, schrieb aber schon damals lustig darauf los. Seinen Unterhalt verdiente er nur durch einigen Privatunterricht, auch wurde er zeitweilig von dem damals in Wien lebenden Porpora als Akkompagnist in dessen Gesangsstunden verwendet, was seine theoretische Bildung wohl einigermaßen förderte. Trotz mangelnder Ausbildung schrieb aber Haydn schon mit 19 Jahren die Operette „Der neue krumme Teufel“ für den Komiker Kurz, welche mehrmals mit gutem Erfolg aufgeführt wurde (die Musik ist verloren). Auch verbreiteten sich um diese Zeit allerlei Instrumentalstücke (Rassationen, Divertissements für Streichinstrumente und Streich- und Blasinstrumente) von Haydn. Einen ersten kunstverständigen Gönner fand Haydn in dem Baron von Fürnberg, der ihn wiederholt auf sein Gut Weinzierl einlud und ihn direkt veranlaßte, für seine Kammermusikveranstaltungen einige Quartette zu schreiben, ein Ensemble,

welches Haydn von da ab dem vorher gepflegten Trio und Quintett u. dauernd vorzog und das durch ihn zu hervorragender Bedeutung in der Geschichte der Instrumentalmusik gelangte. Das erste der 18 für Fürnberg geschriebenen Quartette (B-dur $\frac{6}{8}$) entstand 1755. Auf Empfehlung Fürnbergs wurde Haydn 1759 als Kammerkomponist des Grafen Morzin auf Lukavec angestellt, desselben, der fast 30 Jahre früher J. Fr. Fasch als Komponisten engagierte. In Lukavec schrieb Haydn 1759 seine erste Symphonie (D-dur $\frac{4}{4}$), sowie eine Anzahl später unter die Symphonien gerechneter Divertissements. Obgleich Graf Morzin nicht litt, daß seine Musiker sich verheirateten (doch war auch Fasch verheiratet, als er nach Lukavec ging), knüpfte doch Haydn während der Lukaveczeit ein Eheband, leider ein sehr unglückliches (die Frau war zänkisch und unmusikalisch, und Haydn lebte die letzten Jahre vor ihrem 1800 erfolgten Tode getrennt von ihr). 1761 löste der Graf seine Kapelle auf; doch fand Haydn sogleich eine andere und bessere Stellung bei dem Fürsten Paul Anton Esterhazy in Eisenstadt, zunächst als zweiter Kapellmeister, später unter Fürst Nikolaus Esterhazy, nachdem der erste Kapellmeister G. J. Werner gestorben (1766) als alleiniger Kapellmeister. Damit rückte Haydn in die Stellung ein, welche er bis zu seinem Lebensabend behielt; denn zwar löste Fürst Anton Esterhazy 1790 die schon 1769 nach Schloß Esterhazy verlegte Kapelle auf, aber Haydn behielt 1400 Gulden Pension und

wurde 1794 von dem nächsten Erben Fürst Nikolaus, der die Kapelle wieder einrichtete, reaktiviert. Abgesehen von zwei Reisen nach London, 1791—1792 und 1794—1795, welche Haydn auf besondere Einladung zur Direktion einer Anzahl von Konzerten mit eigenen Symphonien antrat, hat Haydn Oesterreich nicht verlassen und besonders Wien als seine engere Heimat betrachtet. Wien gelangte seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu dem Rufe der Musikstadt par excellence (Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert) und trat in direkte Parallele mit der kleinen Dichterresidenz Weimar. Eine Gesamtausgabe der Werke Haydns ist bisher noch nicht unternommen worden und eine große Zahl derselben ist überhaupt nicht gedruckt worden, sondern nur in Abschriften verbreitet. Das Leben Haydns beschrieben K. K. Dies und G. A. Griesinger (beide 1810) und in umfassender Weise K. F. Pohl (2 Halbbände 1875, 1888; die Beendigung hat Eusebius Mandyczewski übernommen). Denkmäler wurden Haydn errichtet 1795 zu Rohrau (Büste) und 1887 in Wien.

112. Haydns Stil. Was die ersten Werke Haydns auszeichnete und die Aufmerksamkeit der Welt auf den neuen Meister lenkte, die schlichte Natürlichkeit und lyrische Gliederung seiner Hauptthemen, ist auch für sein gesamtes Schaffen charakteristisch geblieben. Wenn auch in den Tanzsuiten der vorhaydnischen Zeit ein verwandter Geist lebte, der gelegentlich auch die köstlichsten Blüten des Humors trieb, und wenn auch in den sich von der strengen Schablone der Tanz-

typen emanzipierenden, frei erfundenen Sätzen Domenico Scarlatti und Ph. Em. Bachs das freie Gehbaren und der Uebermut der Haydnischen Erfindung bedeutungsvolle Vorläufer hat, so ist doch zwischen diesen und der Kunst Haydns immer noch ein ziemlich großer Abstand. Die Menuette Haydns, an welche viele Leute zuerst denken, wenn man von Haydn spricht, stehen von denjenigen anderer Zeitgenossen viel weniger weit ab als seine frei erfundenen Allegrosätze; doch hat allerdings Haydn in einzelnen Fällen auch bereits die Form der Menuett so erweitert und zum Tummelplatze ausgeführter motivischer Arbeit gemacht, daß nur eben noch Tempo und Taktart dem herkömmlichen Tanze entsprechen. Das zusammengeraffte, bestimmte Wesen der Haydnischen Allegrosätze aber, ich meine seiner ersten und letzten Sätze, findet sich bei den Komponisten vor Haydn nur ganz ausnahmsweise. Man vergleiche die italienischen Opernsymphonien eines Haffa, Leo u. oder aber die Konzerte, Sonaten, Ouvertüren der Italiener, Franzosen und Deutschen, überall wird man einen starken Abstand spüren — ausgenommen die Zeitgenossen Christian Bach, Mozart und Boccherini. Das Abwenden von der Jugenarbeit einerseits und der motivischen Figuration andererseits der ersten Themenaufstellung, die Schaffung des neuen Begriffs des Themas als eines bereits in sich in gewissem Grade geschlossenen Ganzen ist eben das eigentlich Neue, die Art, wie man vor Haydn Stücke anfang und aufbaute, ist von Haydn in die Durchführung verwiesen und das Debüt bildet die Vorstellung eines prägnanten liedartigen (im weitesten Sinne) Gebildes von scharfer Physiognomie, dessen Wiedererkennung auch nach langer Unter-

brechung durch fremde Bildungen garantiert ist, ja das sogar in seinen Elementen noch erkennbar bleibt, wenn dieselben in der Durchführung einzeln auftreten wie in der Fugearbeit des Jugenthema. Die frappante Natürlichkeit und sozusagen Selbstverständlichkeit dieser Themen neuer Prägung trug Haydn seitens der Kunstgenossen begreiflicherweise zunächst ebenso lebhaften Tadel ein, wie sie die Masse elektrisierte; man sprach von Tändelei und Entwürdigung der Kunst zu kindischem Spiel. Aber Haydn ließ sich nicht beirren und fuhr fort, an dem glücklich gefundenen neuen Prinzip festzuhalten; wußte er doch mehr und mehr den Schwerpunkt der Kunstarbeit in die Durchführungsteile zu verlegen und mit dem, was er da leistete, auch die strengsten Kunstrichter zum Verstummen zu bringen. Auch die langsamen Mittelsätze Haydns zeigen vielfach dieselbe Art des Vorgehens, das Hinstellen eines Themas von primitiver Einfachheit und überzeugendem Verlaufes entweder durch eine raffinierte figurative Ausgestaltung, oder aber auch durch Anwendung seines Prinzips der Auseinanderlegung in seine Elemente und buntgestaltige Verarbeitung dieser das Interesse in immer wachsendem Grade fesselt, bis die endliche Rückkehr zur einfachen Form wieder mit Freuden begrüßt wird.

113. Haydns Symphonien. Als Gesamtzahl der Symphonien Haydns giebt sein letzter Biograph R. F. Pohl 125 an und zwar inklusive der eigentlich als Operneinleitungen geschriebenen. Haydn hat für das Marionettentheater in Eisenstadt bzw. Esterhazy eine ganze Reihe Opern geschrieben, einschließlich des „Neuen trummen Teufels“, der für Wien geschriebenen „La vera co-

stanza“ (1776), die aber nicht dort sondern erst 1791 in Paris aufgeführt wurde, wo die Partitur sich 1879 wiedergefunden hat, und des 1794 in London begonnenen aber nicht beendeten „Orfeo“ 24; Haydn selbst sah aber das Hauptfeld seiner Thätigkeit nicht in der Bühnenkomposition. Haydn rechnete viele der Werke, welche wir jetzt als Quartette oder Kassationen kennen, ebenfalls zu den Symphonien, was man sich so zu denken hat, daß dieselben nicht für solistische, sondern orchestermäßige Besetzung gedacht waren. Umgekehrt nennt Christian Bach seine kleinen ersten nur für Streichorchester geschriebenen Symphonien „Quartette“ und Philipp Emanuel Bachs „Symphonien“ vom Jahre 1773 sind wiederum richtige Streichquartette, welche Solobesetzung fordern. Eine strengere Scheidung zwischen Kammermusik und Orchestermusik entwickelte sich auch bei Haydn erst allmählich; auch die freie Beteiligung der Bläser an der thematischen Arbeit steht nicht mit einem Male fertig da, sondern tritt erst nach und nach in die Erscheinung, wozu gerade die für solistische Besetzung berechneten Kassationen (Divertissements, Serenaden, Rotturmi) wesentlich fördernd gewesen sein mögen.

Diese meist aus einer größeren Zahl von Sätzen bestehenden, und bezüglich deren Ordnung keinerlei festen Regeln unterliegenden Werken sind nichts anderes als Nachkömmlinge der alten Suite (Partie). Ihre Bestimmung ist nicht der Vortrag im Konzert, sondern zur Unterhaltung bei Tisch oder als Guldigung zu Geburtstagen, Ständen u. dgl.; sind sie zum Vortrag im Freien bestimmt (Serenade, Kassation, Rotturmo), so beschäftigen sie gewöhnlich eine größere Anzahl

Bläser. Von Haydn existieren manche derartige Werke in mehrererlei Bearbeitungen (ohne und mit Bläser, für eine kleinere oder größere Anzahl Instrumente); gerade ihnen verdankte er seine erste Popularität. Die mancherlei reizvollen Wirkungen, welche das wechselnde Hervortreten der in derselben beschäftigten Bläser ergab, mußte naturgemäß dazu Anlaß geben, auch in der Symphonie die Bläser aus ihrer Rolle nur verstärkender Zusätze zu befreien. Die französische Ouvertüre hatte zwar schon lange gelegentlich die Bläser auch in größerer Anzahl herangezogen; J. Fr. Fasch geht in seiner 6. Ouvertüre (G-dur) bis zu 2 Hörnern, 2 Flöten, 2 Oboen und Fagott außer dem durch Cembalo verstärkten Streichorchester — eine Besetzung, welche Haydn erst sehr spät in seinen Symphonien verlangt! Haydns Orchester beschränkte sich anfangs durchaus auf den Zusatz von 2 Oboen und 2 Hörnern zum Streichorchester, nur selten tritt noch eine Flöte hinzu oder ein obligates (solistisch behandeltes) Streichinstrument, was aber gegenüber der vorhaydnischen Praxis durchaus keine Neuerung ist. Klarinetten, für welche Mozart bereits in seiner dritten Jugend-Symphonie (1764) schreibt, verschmäht Haydn vor der Londoner Zeit gänzlich und auch Pauken hat er nur in einzelnen der vor 1790 geschriebenen Symphonien später nachgetragen, während sie Mozart bereits 1768 in der nachher als Ouvertüre der „Finta semplice“ verwendeten kleinen D-dur-Symphonie anwendet. Für diese Beschränkung ist wahrscheinlich die Besetzung des Esterhazy'schen Orchesters maßgebend gewesen. Keinesfalls kann man sagen, daß Haydn durch die Vergrößerung des Orchesterapparates die Aufmerksamkeit auf seine Symphonien gezogen

hat; er war bereits in Paris und London berühmt, ehe er seinem Orchester die Gestalt gab, welche wir jetzt das Haydn'sche Orchester zu nennen gewohnt sind. In Paris wurde Haydn zuerst berühmt durch eine Aufführung seines „Stabat Mater“ (1781), dessen großer Erfolg dem Direktor des Concerts spirituels Anlaß gab, sich mit Haydn direkt in Verbindung zu setzen. Haydn schrieb daher 1784 sechs Symphonien eigens für dieses nunmehr Concerts de la Loge Olympique genannte Pariser Concertunternehmen (darunter die von den Franzosen mit den seither bekannt gebliebenen Namen belegten L'ours (C-dur), La Poule (G-dur) und La Reine (B-dur). Andere durch Beinamen charakterisierte Symphonien aus der vorlondoner Zeit Haydn's sind: Le Midi (C-dur), Le Soir (G-dur), La matin (D-dur), die Abschiedssymphonie (Fis-moll), Merkur (Es-dur), La lamentatione (F-dur, mit Bemählung der kirchlichen Melodie der Klagelieder Jeremiae), Maria Theresia (C-dur), La passione (Es-dur), der Schulmeister (Es-dur), die Feuersymphonie (A-dur), La chasse (D-dur); auch die Kindersymphonie gehört noch in die vorlondoner Zeit. Als 1790 die Esterhazyer Kapelle aufgelöst wurde, zog Haydn nach Wien und hatte nun hinlänglich freie Zeit, der wiederholten Einladung nach London Folge zu leisten, um dort gegen ein erhebliches Honorar eine Anzahl neuer Symphonien zu dirigieren. Des Haydn mit den für London geschriebenen Symphonien noch mehr als mit den für Paris geschriebenen einen freieren Flug nimmt, seine Anforderungen an Spieler und Hörer höher spannt, ist nur natürlich, da ihm nun keinerlei Schranken gezogen waren.

Die zwölf 1791—94 komponierten „englischen“ Symphonien repräsentieren daher sowohl äußerlich als innerlich den auf der Höhe seiner Leistungen als Instrumentalkomponist angelangten Haydn. Diese zwölf Symphonien unter denen sich die mit dem Paukenschlag (G-dur), die mit dem Paukenwirbel (Es-dur), der Militärsymphonie (G-dur) und die Glockensymphonien (D-dur) befinden, bilden mit der sogenannten Dyfordsymphonie, welche schon 1788 geschrieben, aber gelegentlich Haydns Promotion zum Dr. mus. in Dyford (1791) gespielt wurde, den eigentlichen Bestand der heute noch allgemein bekannten und in der Werthschätzung der Welt feststehenden Symphonien Haydns; die Breitkopf und Härtelsche Ausgabe von Symphonien Haydns enthält außer den zwölf englischen noch eine in D-dur (Nr. 10) und eine in G-dur (Nr. 13). Franz Wüllner gab sechs Pariser Symphonien Haydns heraus; die Mehrzahl der Symphonien Haydns existiert aber überhaupt nicht in neueren Drucken, (94 wurden nur in Stimmen gedruckt [leider sehr inkorrekt], 40 derselben erschienen auch in Partitur, 29 sind überhaupt niemals gedruckt worden).

114. Haydns Quartette. Wie schon bemerkt, unterschied Haydn anfänglich selbst nicht streng zwischen Quartetten, Rastationen und Symphonien. Doch vergrößerte sich selbstverständlich mit der Heranziehung eines größeren Instrumentalkörpers und der Bestimmung der Werke für den Konzertsavortrag durch große Orchester, deren Besetzung Haydn bekannt war, der Abstand der Symphonien und der Kammermusikwerke immer mehr. Aber bei aller Verschiedenheit, welche die Vielheit der selbstständig an der Entwicklung und Bearbeitung der Themen sich beteiligenden Instrumente und die

bedachte Ausnützung der dynamischen Wirkungen des Orchesters bedingt, bleibt doch die Faktur der Quartette und sonstigen Kammermusikwerke Haydns eine der den Symphonien analoge, nur verfeinert die Beschränkung auf Solisten, die als Virtuosen angesehen werden dürfen, die Arbeit immer mehr. Auch die Quartette Haydns erschienen zuerst in größerer Zahl in Paris, ja die Pariser Ausgaben enthalten mehr Quartette als Haydn geschrieben; die in den Quartetten der mittleren Zeit hervortretende Neigung Haydns, die erste Violine als Prinzipalinstrument zu behandeln, wurde ihm von der Kritik als Mangel vorgeworfen und verschwindet in den späteren Quartetten mehr und mehr die Oktavverstärkung der Melodie, welche in seinen ersten Arbeiten Aufsehen machte, tritt später nur mehr ganz ausnahmsweise auf und das Ideal der gleichmäßigen Beschäftigung aller vier Instrumente wird immer mehr realisiert. Der feste Wurf der Themen Haydns, die gewählte Führung der Harmonie, die echt violinnmäßige Schreibweise im ganzen wie im einzelnen hat den Quartetten Haydns noch heute, nach mehr als 100 Jahren die volle Frische ihrer Wirkung bewahrt; man darf dieselben, ohne seine anderweitigen Leistungen herabzusetzen, als die eigentliche Krone seiner Schöpfungen betrachten. Da Mozarts kurze Schaffenszeit mitten in diejenige Haydns hineinfällt, so ist es nur natürlich derselbe Meister, der zunächst Mozarts Vorbild war, in der Folge sich auf des Schülers Schultern stellte und aus Mozarts Eigenart neue Anregungen, besonders nach Seite der Veredelung der Melodieführung hin empfing. Auch Boccherini, dessen Werke Haydn kennen lernte und hochschätzte, ist nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben.

115. Haydns Vokalwerke. Wenn auch Haydn selbst zeit lebens den Schwerpunkt seines Schaffens in der Instrumentalkomposition sah, so sollten doch zwei Vokalwerke seine Leistungen krönen und seinem Ruhme den höchsten Glanz verleihen. Zwar dankt er seinen ersten entscheidenden Erfolg im Auslande (Paris) dem Stabat Mater und schrieb eine ganze Reihe kirchlicher Vokalwerke (14 Messen, von denen einige von den Freunden der begleitenden Kirchenmusik, den Nicht-Cäcilianern, noch heute sehr hochgehalten werden, ferner 2 Tebeums, ein Dratorium alten Stils „Il ritorno di Tobia“, Offertorien, Motetten, Marienhymnen u. s. w.), doch treten alle diese Werke in Schatten gegenüber seinen Symphonien und Quartetten; nur die in hohem Alter, ganz gegen Ende des Jahrhunderts geschriebenen beiden großen Chorwerke mit Orchester „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“, machten mit Recht noch größeres Aufsehen als seine Instrumentalwerke. Die „Schöpfung“, deren englischer Text (von Vidley) für Händel bestimmt gewesen sein soll, knüpft äußerlich noch einigermaßen an Händels Dratorien an; doch spielt auch in ihr das Orchester eine so wesentliche Rolle durch Ausdeutung des Textes in tonmalerischem Sinne, daß trotz der teilweise direkt an Händel gemahnenden großen Chorsätze der Meister der modernen Instrumentierungskunst an allen Enden herauslugt. Haydn brachte den Text von seiner zweiten englischen Reise mit, sein Freund van Swieten übersetzte ihn ins Deutsche und Ende April 1798 erfolgte die erste Ausführung. Gerade 3 Jahre später folgten die „Jahreszeiten“, in denen der Zusammenhang mit dem alten Dratorium gänzlich aufgegeben und an Stelle einer dramatischen Handlung oder Allegorie vielmehr eine

Reihe lebenswahrer Naturbilder gesetzt ist (Ackermann, Hirte, Gewitter, Jagd, Weinlese etc.). Auch der Text der Jahreszeiten ist ursprünglich englisch (von Thomson) und wurde gleichfalls von van Swieten übertragen. Die erste Ausführung erfolgte Ende April 1801. Die herzinnige Naivität, welche Haydn als musikalischer Interpret von Gesangstexten entfaltete, welche auch dem Durchschnittshörer eine Kontrolle seiner Art zu charakterisieren gestattete, rief Stürme der Begeisterung hervor, Haydn wurde in Gedichten gefeiert, Medaillen wurden zu seiner Ehre geschlagen und seine Popularität stieg zu einer nicht dagesewesenen Höhe. Aber neben den kindlich heitern Zügen, aus welchen der allbeliebte neckische Instrumentalkomponist als alter Bekannter grüßte, zeigte Haydn in diesen beiden großen Vokalwerken auch eine Großartigkeit und Erhabenheit der Konzeption an der rechten Stelle, für welche sich Parallelen in seinen Instrumentalwerken nur ganz vereinzelt finden. In gewissen Genieblitzen, wie der Anwendung der Sordinen für die Streichinstrumente zur Charakterisierung der Hochsommerschwüle vor Ausbruch des Gewitters ist in nuce die ganze Kunst der modernen Koloristen und Programmusiker enthalten. Man kann ohne irgendwelche Bergewältigung der Wahrheit die beiden Chorwerke als seine letzten künstlerischen Großtaten bezeichnen. Schnell forderte man das Alter sein Recht und auf einigen Vokalquartetten, Arrangements schottischer und walisischer Lieder produzierte der greise Meister nichts mehr.

116. Mozarts Individualität. Gegenüber dem halb wild gewordenen Kinde des Volks, das Haydn im besten Sinne des Wortes mehr oder weniger zeit lebens blieb, trübte

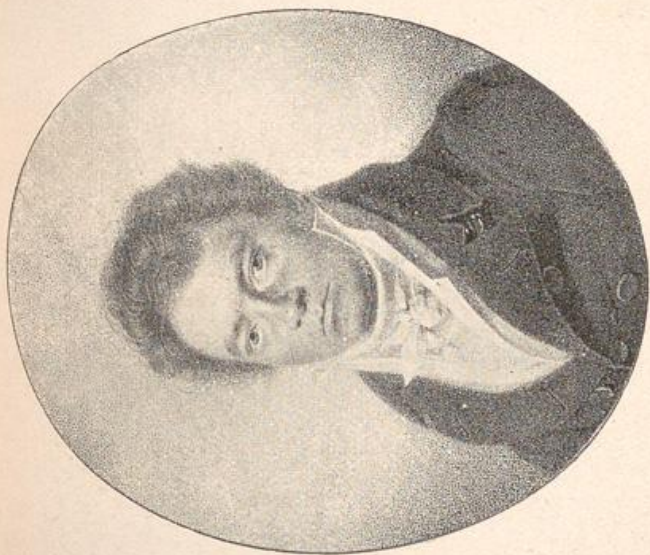
Mozart bereits als wirkliches Kind, als eine höchst distinguierte Erscheinung auf, bei aller kindlichen Natürlichkeit von Anfang an ausgezeichnet durch ungewöhnlichen Adel des Gebarens, mit allen Kennzeichen der über das Gewöhnliche hoch emporragenden ausnahmsweisen Genialität. Mag man auch ein gut Teil seiner von Anfang an frapierenden Beherrschung des Formalen auf die ausgezeichnete Erziehung durch seinen selbst sich weit über Durchschnittsbildung erhebenden Vaters setzen, so bleibt doch immer noch genug als unbegreifliches Wunder der Natur übrig, wenn man die Leistungen des jungen Mozart mit denen der Zeitgenossen vergleicht. Hat man Haydns ersten bekannt werdenden Instrumentalkompositionen den Vorwurf der Ländelei, des Spiels mit den Empfindungen gemacht, in einer Zeit, wo die Kunstlehre und Aesthetik freilich den schönsten langen Popf trug und das volksmäßige Element eben erst schüchtern sich zu regen versuchte, so hat dagegen Mozart sogleich durch seine ersten Kompositionen alle Welt bestrickt durch dasjenige, was für sein gesamtes Kunstschaffen das eigentliche Charakteristikum geblieben ist: den Adel der Kantilene. Es war Mozarts spezielle Mission, der sich so herrlich entwickelten neuen Kunst der Instrumentalmusik dieses fast neue Element zuzuführen und es läßt sich bereits an seinen frühen Kindheitskompositionen die Spezialbegabung gerade für diese Seite der künstlerischen Gestaltung nachweisen. Als einen Vorgänger wird man vielleicht, wenn auch in bescheidenem Maße, den Benjamin unter den Söhnen Bachs, den vielgeschmähten Johann Christian Bach, bei näherer Bekanntschaft immer mehr schätzen lernen. Aber der eigentliche Hauptrepräsentant dieses

neuen Elementes wird unweigerlich Mozart bleiben. Schon Zeitgenossen haben das begriffen und verblendet durch die Maximen überkommener Anschauungen ihm wohl einen Vorwurf daraus machen wollen, daß seine Allegri zu gesangsmäßig und deshalb nicht stilrein seien; heute verstehen wir, daß der Meister, welcher den wirklichen Gesang in die Instrumentalmusik tragen sollte, nicht umhin konnte, immer zu singen, wo er überhaupt die Lippen öffnete. Zufolge der glücklichen Verbindung einer ganz ausnahmsweisen Begabung und einer ausgezeichneten zielbewußten Schulung tritt Mozart in einem Alter, in welchem andere Künstler die Anfangsgründe erlernen, als Rivale neben die bedeutendsten Komponisten seiner Zeit und schafft auf allen Gebieten Werke von bleibendem Werte, die durch Selbständigkeit der Ideen, Gewähltheit des Ausdrucks und Vollendung der formalen Gestaltung sich als klassische Schöpfungen dokumentieren und von der gesamten musikalischen Welt als Besitz von allerhöchstem Werte geschätzt werden.

117. Mozarts Leben. Wolfgang Amadeus Mozart ist am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren und starb schon am 5. Dezember 1791 zu Wien. Zusammen mit seiner 4 1/2 Jahre älteren Schwester Maria Anna (dem „Nannerl“, geb. 1751, gest. 1829 als Frau von Berchthold in Salzburg) vom Vater musikalisch ausgebildet, trat er mit dieser unter des Vaters Führung bereits 1762 als Sechsjähriger seine erste Kunstreise an, erregte am Wiener Hofe und 1763 an einer Anzahl deutscher Fürstenhöfe (Nymphenburg, Ludwigsburg, Schwetzingen), sowie zu Paris (eben-

falls bei Hofe) und London (wo Christian Bach, damals Hofkapellmeister der Königin, Mozart auf die Probe stellte), gerechtes Aufsehen durch sein Klavierpiel, seine Improvisationen und auch bereits mit ersten Kompositionsversuchen. Der nächste Besuch am Wiener Hofe (1767) führte den kleinen Meister bereits auf das Gebiet der Opernkomposition, auf welchem wir seine dornenvolle, aber schließlich von höchstem Ruhme gekrönte Laufbahn früher verfolgt haben (101 f.). Ende 1769 bis zum Frühjahr 1771 unternahm Mozart mit seinem Vater eine Reise nach Italien, welche sich bis nach Neapel erstreckte und ihm Ruhm und Ehren aller Art einbrachte, auch einen Opernauftrag für Mailand (1770), dem sich zwei weitere, ebenfalls für Mailand angeschlossen, das Mozart daher auch 1771 und 1772 wieder besuchte. Ueberhaupt war Mozarts Leben ein ziemlich wechselreiches, wir finden ihn wiederholt in München und Wien, und 1778, nachdem er seine bereits mit 12 Jahren erlangte Stellung als erzbischöflicher Konzertmeister in Salzburg aufgegeben, auch in Gesellschaft seines Vaters, der ihm immer ein treuer Mentor blieb, in Paris, wo eine seiner Symphonien im Concert spirituel gespielt wurde. Die Reise wurde abgebrochen, als die Nachricht vom Tode seiner Mutter eintraf. Noch einmal kehrte Mozart in das Joch seiner Salzburger Stellung zurück, und folgte dem 1781 nach Wien übergesiedelten Erzbischofe auf dessen Befehl dorthin, nahm aber kurz darauf definitiv seine Entlassung. Der in Salzburg gebliebene Vater

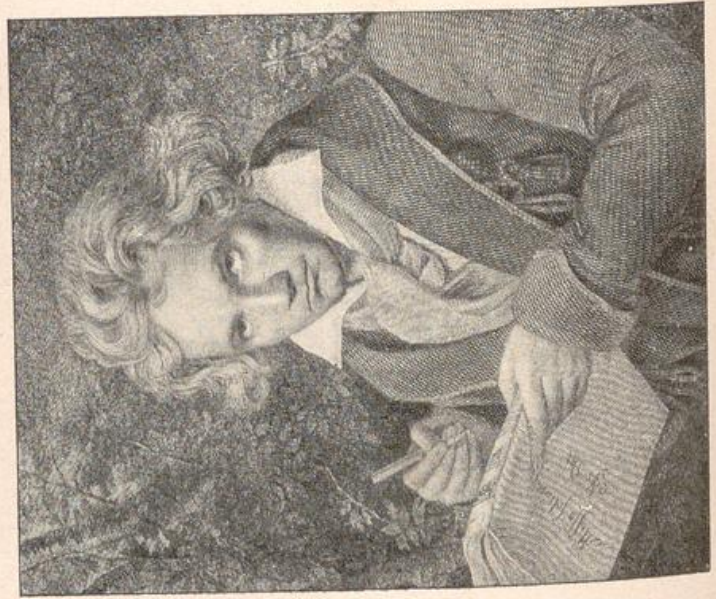
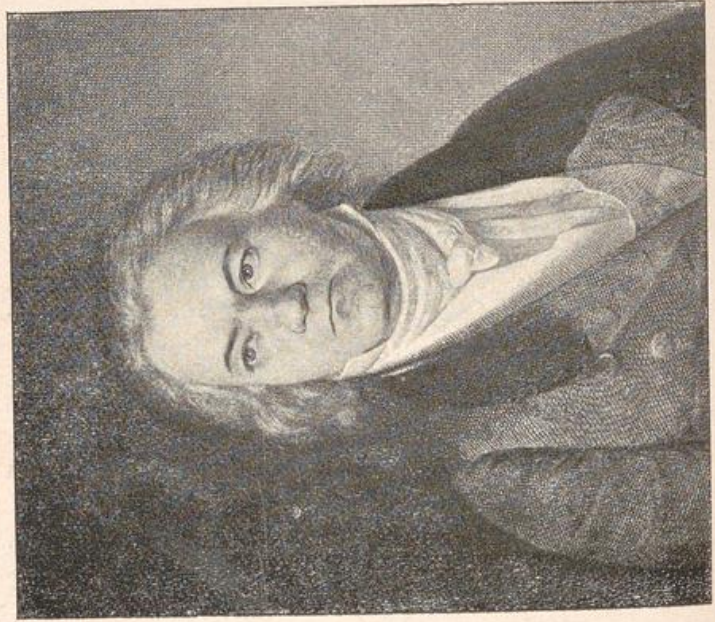
starb 1787. In den Jahren 1788 bis 1789 war Mozart gänzlich auf Broterwerb durch Unterricht und Komposition angewiesen, da es ihm nicht gelang, eine Anstellung zu finden. Erst 1789, zwei Jahre vor seinem Tode, ernannte ihn der Kaiser zum Kammerkomponisten mit dem bescheidenen Gehalt von 800 Gulden. Freilich schlug er eine ihm gelegentlich einer Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin 1789 gemachte Offerte Friedrich Wilhelm II. zum preussischen Hofkapellmeister (mit 3000 Thaler Gehalt) aus. So starb der als Kind an Fürstenhöfen gefeierte Künstler trotz seines stetig wachsenden Ruhmes gänzlich mittellos, sodaß er nur ein Armenbegräbniß erhielt. Seit 1781 war Mozart verheiratet mit Constanze Weber, der Schwester der Sängerin Aloysia Weber, seiner Jugendliebe in Mannheim; dieselbe überlebte ihn um ein halbes Jahrhundert (gest. 1842) und vermählte sich 1809 mit dem dänischen Gesandtschaftsattaché Georg Nissen, der später einer der ersten Mozarthbiographen wurde. Von den zwei Söhnen Mozarts wurde der jüngere, ebenfalls Wolfgang Amadeus getauft, Musiker, doch war derselbe nicht hervorragend begabt (gestorben 1844, einige Sonaten u. gedruckt). Mozarts Leben beschrieb in umfassender, seiner Bedeutung würdiger Weise der bekannte Philologe Otto Jahn (1856—59, 4 Bde, 3. Aufl. von H. Deiters 1891); ein thematisches Verzeichniß seiner Werke veröffentlichte L. v. Köchel (1862); eine monumentale Gesamtausgabe erschien 1876—86 bei Breitkopf und Härtel. Standbilder wurden Mozart



C. F. Zelter

Ludwig van Beethoven,

geb. 16. Dez. 1770 in Bonn,
gest. 26. März 1827 in Wien.



Ludwig van Beethoven

erri
185
1
Rom
glei
der
mus
der
schr
Rom
unte
leste
Av
Rom
eine
tion
Klav
5 vi
ic.)
beio
zeln
Ense
und
nette
für
und
Kaffe
wirk
der
chste
Ante
wen
Klav
Duo
Stuf
am
seine
eigen
bei
der
dich
Sch
47
schr
rage
schr
und
liebt
in E
geho

errichtet 1841 in Salzburg und 1859 in Wien.

118. Mozarts Werke. Wenige Komponisten haben ihr Interesse so gleichmäßig auf die beiden Gebiete der Vokalmusik und Instrumentalmusik verteilt wie Mozart. Außer der stattlichen Reihe der Opern schrieb er eine Menge kirchlicher Kompositionen (allein 15 Messen), unter denen sein „Requiem“ (sein letztes Werk) und ein wunderschönes „Ave verum“ hervorragen, viele Konzertarien, Lieder zc., aber auch eine Fülle instrumentaler Kompositionen verschiedenster Besetzung, vom Klavier allein (17 zweihändige und 5 vierhändige Sonaten, Phantasien zc.) bis zum vollen Orchester. Mit besonderer Liebe zog Mozart einzelne Blasinstrumente zu kleinen Ensembles heran, besonders Hörner und auch Bassethörner (Altklarinetten), schrieb mehrere Konzerte für Horn und eins für Klarinette und zahlreiche Divertissements und Rastationen, in denen Bläser mitwirken. An der Vervollständigung der Blasinstrumente auch im Orchester hat Mozart sehr wesentlichen Anteil. Doch schrieb er auch nicht weniger als 42 Violinsonaten mit Klavier und brachte diese Form des Duo bereits auf eine erhebliche Stufe der Ausbildung. Die Freude am Gesangsmäßigen verleiht allen seinen Instrumentalwerken eine eigenartige Physiognomie, die aber bei aller Familienähnlichkeit, dank der Unererschöpflichkeit seiner melodischen Erfindungsgabe, niemals zur Schablone wird. Aus der Zahl der 47 meist in früher Jugend geschriebenen Symphonien Mozarts ragen die drei zuletzt (1788) geschriebenen als die imposantesten und noch heute allgemein gleichbeliebten, die kraftvolle und heitere in Es-dur, die graziose, elegisch angehauchte in G-moll und die strah-

lende in C-dur („Jupiter“) hervor; neben diesen wird noch häufig gehört die 1786 geschriebene in D-dur (ohne Menuett). Seine Streichquartette und Streichquintette haben die volle Frische ihrer Wirkung dauernd bewahrt und nur die Jugendwerke sind in Vergessenheit geraten; besonders sei hervorgehoben das harmonisch hochinteressante C-dur-Quartett mit seiner philosophischen Einleitung, und das rhythmische Problem lösende, der G-moll-Symphonie verwandte G-moll-Quintett. Als Komponist von Konzerten (besonders zahlreichen für Klavier und Orchester) gehört Mozart zu denjenigen, welche die von Bachs Söhnen festgehaltene Konzertform der Italiener zu Gunsten der Sonatenform aufgaben.

119. Der Aufschwung der Klaviermusik. Die ganz veränderte Rolle, welche seit J. S. Bachs Vortrage das Klavier als Partner und Konkurrent der Streichinstrumente angewiesen erhielt, führte auch zu einer erhöhten Beachtung desselben als Soloinstrument. Nicht zum geringsten trug aber zu dem Aufschwunge, den die Klavierkomposition nahm, die Revolution im Klavierbau bei, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts begann und bei Lebzeiten Mozarts durchgeführt wurde: neben das schüchterne und tonarme Klavichord und das zwar klangkräftige aber jeder Nuancierung der Tonstärke unfähige Klavicimbal trat das die Stärke des Tones von der Stärke des Anschlags abhängig machende Pianoforte.

Im Jahre 1710 etwa gelang es dem Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori in Florenz (geb. 4. Mai 1655 zu Padua, gest. 27. Januar 1731 zu Florenz), vermutlich angeregt durch die Sensation, welche Pantaleon Hebenstreit seit 1705 auf seinen ausgedehnten Konzertreisen

Abbildung von J. S. Bachs Hörnern

mit dem von ihm verbesserten Hackbrett (von Ludwig XIV. „Pantolon“ getauft) erregte, den Hammeranschlag der Klaviermechanik einzuverleiben. Bereits 1711 erschien in dem „Giornale dei letterati d'Italia“ eine Beschreibung des Cristoforischen „Piano a forte“ durch den Marchese Scipione Maffei, welche auch in deutscher Uebersetzung 1722 in Matthesons Critica musica abgedruckt wurde und ohne Zweifel den Anstoß dazu gab, daß zunächst Gottfried Silbermann in Freiberg (geb. 14. Januar 1683, gest. 4. August 1753 in Dresden) und weiterhin Chr. G. Friederici in Gera (gest. 1779), Joh. Adam Späth in Regensburg (gest. 1796), Georg Andreas Stein in Augsburg (geb. 1728, gest. 29. Februar 1792) und Sebastian Erhard (Erard, geb. 5. April 1752 zu Straßburg, gest. 5. August 1831 zu Paris), den Bau von Pianofortes unternahmen und binnen kurzem die alten Klaviere gänzlich aus dem Felde schlugen. Cristoforis Instrumente hatten zwar bereits eine der Silbermannschen und späteren englischen ganz ähnliche Mechanik, fanden aber anscheinend zunächst wenig Anklang; Silbermann baute 1737 seine ersten Pianofortes, die zwar zunächst J. S. Bach noch nicht völlig befriedigten (Bach selbst blieb dem Klavichord und Kielflügel treu), verbesserte aber die Konstruktion weiterhin und hat zuerst dem neuen Instrumente wirkliche Verbreitung verschafft. Joh. Christian Bach spielte bereits 1768 auf einem Pianoforte in London im Konzert; die ersten Londoner Pianofortebauer sind der aus Deutschland eingewanderte Johann Zumppe (1766), Americus Bäckers, Stodart und John Broadwood, von denen besonders der letztere die Silbermannsche Bauart wesent-

lich vervollkommnete (englische Mechanik). Mozart besaß vor 1777 ein Späthisches Pianoforte, lernte aber in diesem Jahr zuerst die Steinschen Instrumente in Augsburg kennen, denen er in der Folge den Vorzug gab. Stein ist der Erfinder der sogenannten deutschen Mechanik, welche besonders durch seinen Schwiegersohn Joh. Andr. Streicher in Wien nachher zu großer Beliebtheit gelangte. Erard baute sein erstes Pianoforte 1777; seine epochemachende Erfindung der doppelten Repetitionsmechanik, welche erst das moderne Pianoforte in den Vollbesitz seiner Leistungsfähigkeit setzte, fällt aber erst in das Jahr 1823.

Jedenfalls stand um 1775 der Sieg des Pianoforte fest und die Komponisten wurden nunmehr durch die Möglichkeit der Entfaltung einer großen Mannigfaltigkeit des Ausdruckes und der Entwicklung ausgehörter Steigerungen stark zu einer Umbildung des Klavierstils angeregt. Während bis dahin das Brillante im Klaviersatz sich auf das Konzert beschränkte, für welches das Klavichord benützt wurde, die für Klavichord bestimmten Sonaten und Soli aber mehr auf eine zierliche Eleganz und verbindliche Lieblichkeit angewiesen waren — ein Charakteristik, die zwar auf das „Wohltemperierte Klavier“ nicht anwendbar ist, aber durch die Seltenheit derartiger Ausnahmen bekräftigt werden kann —, so beginnt jetzt die Zeit an, wo das stark Pathos und der thatkräftige Melos auch auf dem Klavier zu Wort kommen, und auch der Melodieführung eine lebhaftere Farbung anzunehmen gestattet wird. Besonders an Haydns Klavierwerke ist dieser allmähliche Uebergang von dem immerhin etwas kleinliche-

Klavichordstile P. C. Bachs zu dem weit aussholenden eigentlichen Pianoforte-Stile leicht zu verfolgen; weniger auffallend ist eine solche Entwicklung in Mozarts Klavier-sonaten, welche sämtlich nach 1775 und durchaus für Pianoforte geschrieben sind, wie schon daraus hervorgeht, daß nirgends mehr der Klavierchord-Effekt der Werbung verlangt ist. Mozart steht auch hier gleich mitten darin in der Schreibweise für das überlegenere neue Instrument, das er zum Singen bringt, wie keiner vor ihm; doch versteigt er sich nur in wenigen Fällen dazu, dem Instrument größere Klangfülle abzufordern. Ein hochinteressanter Zeitgenosse Mozarts ist der Klavierkomponist Johann Wilhelm Häßler (geb. 1747 zu Erfurt, gest. 1822 zu Moskau), eine Art Parallelerscheinung zu dem Kammermusikkomponisten Boccherini besonders hinsichtlich der Feinheit, mit der er in der Bezeichnung den Ausdruck ausarbeitet, leider in seinen langsamen Sätzen noch etwas im Rokoko-Stil stecken geblieben, aber in seinen Allegri und Presti von einer seltenen Reife und Berve. Häßler schreibt seine zweite Sonatensammlung (1779) teils für Klavier (d. h. Klavichord) teils für Pianoforte und bemerkt in der Vorrede, daß „Kenner den Unterschied leicht herausfinden werden“. Bedeutendere Repräsentanten der Uebergangsepochen sind auch noch Nikolaus Joseph Hüllmandel (geb. 1751 zu Strassburg, gest. 1823 zu London), der 1776–90 in Paris lebte und die kräftigere deutsche Manier des Klavierspiels dort mit zuerst verbreitete, Fr. W. Rust (1739 bis 1796), dessen 9 Klavier-sonaten gelegentlich schon einen Zug ins Große annehmen, auch J. A. P. Schulz (von dem wir wenige Klavierstücken haben, aber darunter

eine kräftige Sonate in Es-dur), vor allen aber Muzio Clementi.

120. Clementi. Muzio Clementi, vor Mozart geboren (1752 in Rom) und nach Beethoven gestorben (10. März 1832 zu Evesham in England), ist zwar noch heute allgemein geschätzt als Komponist des Stüdenwerks „Gradus ad Parnasum“ (1817) und der für die Klavier-erziehung unentbehrlichen Sonatinen op. 36, 37, 38, wird aber im allgemeinen auch nicht annähernd der Bedeutung nach gewürdigt, welche er für die gewaltige Entwicklung der Kunst des Klavierspiels gehabt hat. Denn keinem andern als Clementi ist die radikale Umschaffung des Klavierstils zum Pianofortestil zuzuschreiben; Haydn folgt hier ganz offenbar seinen Pfaden, Mozart stellt sich neben ihn, und Beethoven übernimmt von Haydn, Mozart und Clementi und dessen Schülern die neue Behandlungsweise des Klaviers aus dem Vollen seiner Leistungsfähigkeit heraus als etwas bereits Fertiges. Als 14-jähriger Knabe wurde Clementi von einem Engländer Namens Bedford entdeckt und auf dessen Kosten in England ausgebildet. 1773 gab er seine ersten Klavier-sonaten op. 2 heraus (C-dur $\frac{3}{2}$, A-dur $\frac{4}{4}$, D-dur $\frac{4}{4}$), welche außerordentliches Aufsehen machten und in der That die Aera des vollgriffigen modernen Klavierspiels, welches das vervollkommnete Instrument als eine Art Orchester behandelt, unzweideutig eröffnen. Dieser ins Große gehende Zug der Klaviermusik Clementis mußte in einer Zeit, wo die älteren Sonaten Philipp Emanuel Bachs noch den Klaviergeschmack beherrschten, als eine ganz

gewaltige Neuerung erscheinen; er führt der Klaviermusik ein Element zu, durch welches dieselbe erst der Steigerung fähig wurde, welche sie durch Beethoven erfuhr: die sprichwörtliche Beethovensche Langatmigkeit wurzelt in Clementi. Freilich kam mit dem Zuwachs der starken Steigerung des figurativen Elements, der gewaltigen Ausbreitung harmonischer Wirkungen durch Entfaltung reichen Passagenwerks auch die Gefahr der Verirrung auf das Gebiet des nur Virtuosen, und gewiß muß bekannt werden, daß auch dieses auf Clementi zurückläuft. Ungerecht aber ist es, den ganzen Clementi en bloc als Virtuosen aus der Reihe der großen Komponisten auszuscheiden. Der Hinweis auf die unverwüßliche Jugendkraft seiner Sonatinen genügt allein schon, seine Schöpferkraft zu belegen; aber es befinden sich auch unter seinen großen Sonaten eine ganze Anzahl, welche an wirklichem musikalischen Gehalte hinter den besten Mozartschen nicht zurückstehen, und ihnen gegenüber den Vorzug souveräner Beherrschung der Spezialmittel der Klaviertechnik aufweisen (besonders seien hervorgehoben op. 14, II Es-dur, die fast brahmsische:



ferner die strahlende und triumphierende op. 34, I C-dur und die Mendelssohn vorahnende op. 40, II, H-moll). Um den ungeheuren Einfluß beurteilen zu können, den Clementi auf die fernere Entwicklung der

Klaviermusik ausübte, genügt die bekanntesten seiner persönlichen Schüler namhaft zu machen: Baptist Cramer, John Field, Ludwig Berger, Ignaz Moscheles, Friedrich Kalkbrenner. Doch ist allerdings Clementis Bedeutung auf Komposition für Klavier beschränkt unter seinen Kammermusikwerken sind nur ein Heft (5) Sonatinen für Klavier und Violine der Wiederbelebung wert, die übrigen samt seinen Symphonien Duvertüren heute veraltet stehen nicht auf der Höhe der Leistungen seiner großen Zeitgenossen.

121. Beethoven. Kurze nachdem Mozart für immer freundlich strahlenden Augen geschlossen, zog in der Musikmetropole an der Donau ein finsterer und schauender Jüngling ein, mit Empfehlungen an die höchsten aristokratischen Kreise der Kaiserstadt, der ausgesprochenen Mission, Haydns Händen Mozarts in Empfang zu nehmen (Brief des Grafen Waldstein vom Oktober 1792): Ludwig van Beethoven. Diese Reise des damals 22-jährigen jungen Künstlers ist am 16. Dezember 1770 in Bonn a. Rhein geboren) vom schönen grünen Rhein an die schöne Donau führte denselben an das Ziel seines Lebens; Beethoven fortan ein „Wiener“ und besiedelte in Wien am 26. März 1827 sein Leben. Graf Waldsteins Empfehlung Mozarts Genies in Beethoven zu überleben zu sehen, konnte nicht fern seine Erfüllung nicht finden als zwischen dem Naturell des Künstlers ein tiefgehender Kontakt bestand, der niemals gehoben werden konnte: dort der stets heiter immer zu Scherz aufgelegte,

aller Misere des bürgerlichen Lebens immer liebenswürdige Mozart und hier der in sich gefehrte, verschlossene, ja mürrische und inmitten eines von ernstlicher Sorge freien Lebens ernste Beethoven. Dieser Ernst der Lebensauffassung spricht sich auch in dem gesamten Kunstschaffen dieses dritten und größten der drei klassischen Großmeister der Instrumentalmusik aus und erhebt dasselbe hoch über die Sphäre harmlosen Spiels. „Musik soll dem Manne Feuer aus dem Geiste schlagen“, das war die Devise des Künstlers Beethoven. Selbst wo er heitere Weisen anstimmt, was ihm keineswegs verjagt ist — im Gegenteil vermag er an der rechten Stelle zur Kontrastierung des erhabenen Ernstes eines vorausgehenden oder Folgesatzes eine vor ihm kaum geahnte Kühnheit der Laune zu entfalten — geschieht das mit dem Vollbewußtsein des überlegenen Geistes, der nicht fortgerissen wird, sondern bewußt genießt. Gleich groß in der Handhabung aller Mittel des Ausdrucks, des himmelhoch jauchzenden wie des zum Tode betrübten, bringt doch Beethoven am meisten durch die tief dunkeln Schatten seiner Tongemälde ein fast ganz neues Element in die musikalische Kunst seiner Zeit. Obgleich sich auch bei Beethoven die musikalische Anlage schon früh zeigte und er bereits mit 13 Jahren die Stelle eines Cembalisten (Spielers des Generalbassparts) in der kurfürstlichen Kapelle zu Bonn auszufüllen imstande war, hat doch Beethoven niemals die Leichtigkeit und Schnelligkeit des Schaffens bewiesen, welche nicht nur für Mozart und Haydn, sondern auch für Handel und viele andere ältere Komponisten charakteristisch ist; ernste Selbstkritik und das Streben, der ihm vorstrebenden künstlerischen

Idee einen möglichst vollendeten individuellen Ausdruck zu geben, zwangen ihn zu immer erneuten Umarbeitungen und Umgießungen der angefangenen Werke, bis endlich das letzte Ergebnis überhaupt kaum noch erkennbare Züge mit den ersten Entwürfen gemein hatte. Beethovens in großer Zahl auf uns gekommene Skizzenbücher markieren in der That das Ende der Zeit des reflexionslosen Schaffens und den Beginn einer neuen Zeit, welche von dem einzelnen Werke eine eigenartige Physiognomie, eine feste Abgeschlossenheit der Form, eine Erschöpfung seines Inhaltes fordert. Selbst schon der erst heranwachsende Knabe und Jüngling Beethoven scheint diesem inneren Gebote gefolgt zu sein; denn die Zahl seiner Jugendwerke ist nur eine kleine und von einer Zeit des frischen fröhlichen Draufloschreibens haben wir bei ihm keine Kunde. Beethovens Lehrer waren brave Musiker, in Bonn der Oboist Pfeiffer und die Hoforganisten van der Ceden und Chr. Gottl. Neefe, in Wien eine Zeit lang Haydn, Johann Schenk und J. G. Albrechtsberger — von diesen allen war Haydn am wenigsten Lehrer, aber schließlich doch der einzige, dessen wirklicher Geistes Schüler Beethoven wurde. Eine gründliche Vorbildung hatte er schon in Bonn erhalten, von Schenk und Albrechtsberger lernte er wohl noch einige praktische Kunstgriffe, die eigentliche hohe Schule aber bildete natürlich für ihn das Studium der Meisterwerke seiner Zeit und der Vergangenheit (Bach). Wie Mozart ein feiner künstlerischer Instinkt vor Banalität bewahrte, so gebot Beethoven ein gesteigertes ästhetisches Urtheil die Anwendung des höchsten Raffinements sowohl in der Abtönung der Melodie als besonders in der Aus-

gestaltung der Rhythmik und der Figurierung der Harmonie; auf diesen Gebieten ist er von keinem früheren oder späteren Meister erreicht worden.

Beethoven hat keine neuen Formen erfunden, man müßte denn die Anfügung einer Kantate für Soli, Chor und Orchester (Schillers Hymne an die Freude) als Schlußsatz an eine seiner Symphonien (die Neunte) als eine solche bezeichnen wollen (als eine Art Vorstudie dazu kann man die Chorphantasie für Klavier [!], Orchester und Chor betrachten). Aber er hat ähnlich wie J. S. Bach die vor ihm angebauten Formen gewaltig erweitert und sie mit einem durch seine exzeptionelle Genialität bedingten bedeutenderen Inhalte angefüllt und zwar mit wachsendem Alter in stetig steigender Progression. Doch heben sich, wenn man von seinen wenigen Jugendwerken absteht, schon die ersten Werke merklich gegen die seiner größten Vorgänger ab (die 3 Trios op. 1 [1795] und die 3 Klavier-sonaten op. 2 [1796]). Man pflegt in Beethovens Kunstschaffen drei Perioden zu unterscheiden, erstens die der Zeit bis 1800 (op. 1—20), sodann die mittlere Periode bis 1815 reichend (op. 21—100) und endlich den sogenannten „letzten Beethoven“ die Werke op. 101—135. Wenn sich auch gegen diese Einteilung Einwendungen machen lassen (sofern z. B. zwischen den Sonaten op. 14 und 22 kein Wertabstand zu empfinden ist, der dieselben verschiedenen Perioden zuzuteilen berechtigte, auch sofern bereits vor op. 100 Werke auftreten, welche die Merkmale des letzten Beethoven tragen z. B. die Violinsonate op. 96, die Klavier-sonate op. 90 u. a.), so hat doch diese von W. v. Lenz (Beethoven, eine Kunststudie 1855 bis

1860, 6 Bde) herrührende Gruppierung wegen der Abrundung der Zahlen ihre mnemotechnischen Vorzüge.

Als Instrumentalkomponist hat Beethoven direkt bei dem 1791 gestorbenen Mozart und dem auf dem Höhepunkte seines Schaffens angekommenen Haydn ein, sowohl in seinen Klavier-sonaten als den ersten Quartetten op. 18 und den beiden ersten Klavierkonzerten in C-dur op. 15 und B-dur, op. 19, auch der ersten Symphonie op. 21. Am kleinsten erscheint der Abstand der ersten Symphonie von der Mozartschen und Haydn'schen Faktur, wenn auch nicht verkennen ist, daß das Prinzip der Beteiligung des ganzen orchestralen Apparates an der Themenbildung derselben zu vollkommenerer Durchführung gelangt (vgl. 109). In beiden ersten Klavierkonzerten, besonders das erste, stehen aber gegen die Mozarts, geschweige gegen die Haydn's, so auffallend ab durch die Ungezwungenheit des Wechsels zwischen Soli und Tutti und die Freiheit der Klaviergebarung, zwar Mozarts Konzerte, abgesehen von den Schulaufführungen in Konservatorien, beinahe ganz aus den Programmen verschwunden, das C-dur-Konzert Beethovens hat sich fortgesetzt allgemeiner Beliebtheit erfreut. Die 6 ersten Klavierkonzerte op. 18 aber treten riefend neben die Mozartschen und Haydn'schen und machten sogleich ein außerordentliches Aufsehen. Ähnlich steht es um die ersten Opuszahlen tragenden Werke Beethovens. Die maßgebende Kritik (in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung) stand auf Beethoven verduzt gegenüber, die erste Diapert über die Verhaue seiner Dissonanzbildungen, schwenkte allmählich ein und beugte sich der Größe seines Genies.

Beethovens äußerer Lebensgang war ein ungewöhnlich einfacher, da er seit seinem Weggange von Bonn niemals irgend welche Stellung bekleidet hat, sondern dank der Protektion der hohen Gönner, an welche er bereits 1792 von Graf Waldstein empfohlen wurde, in der Lage war, nur der Komposition zu leben. Die durch Widmung von Kompositionen Beethovens hinlänglich bekannten Namen seiner Protektoren sind: Fürst Karl Lichnowski, Graf Moriz Lichnowski, Graf Rasumowski, Graf Franz von Brunswid, Baron von Gleichenstein, Stephan von Breuning, Erzherzog Rudolf von Oesterreich, Fürst Kinsky u. s. w. In den Salons aller dieser Fürstlichkeiten und am Kaiserhofe selbst verkehrte Beethoven in der ungewöhnlichsten Weise und genoss eine ausgezeichnete Hochachtung, wie sie außer ihm wenigen Künstlern zu teil geworden ist. Die zwingende Macht seiner hervorragenden Persönlichkeit wurde gern und willig anerkannt. Verheiratet war Beethoven nicht, nahm aber später (1815) einen Neffen ins Haus, der ihm viel Kummer machte und sein seelisches Gleichgewicht stark störte, zumal er von diesem Zeitpunkt an einen eigenen Hausstand einrichtete und seine frühere Junggeselleneristenz aufgab. Eine noch schlimmere Nachtseite seines Lebens bildete ein Ohrenübel, das sehr früh sich einstellte, schon 1800 in starke Schwerhörigkeit überging und mit vollständiger Taubheit endete. Sein brüskes und fast menschenfeindliches Wesen steigerte sich damit immer mehr. Uebrigens erfreute er sich bis zum Jahr 1825 guter Gesundheit; erst dann fing er an, zu kränkeln und starb nach zwei Jahren an der Wassersucht.

Beethovens Leben wurde zuerst beschrieben von den Zeitgenossen

und ihm persönlich nahestehenden J. G. Wegeler und Ferd. Ries „Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven“ (1840) und A. Schindler „Biographie von Ludwig van Beethoven“ (1840). Von den späteren Biographien ist an erster Stelle zu nennen das mit glühender Begeisterung geschriebene Werk von W. v. Lenz „Beethoven, eine Kunststudie“ (6 Bde, 1855—60; der 3. bis 5. Band eine ausführliche Analyse sämtlicher Werke in der Reihenfolge der Opuszahlen, welche trotz einzelner Irrtümer und Ueberschwänglichkeiten das beste ist, was wir über Beethoven besitzen). Auch A. B. Marx' „Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen“ (3. Aufl. 1875), ist von warmer Begeisterung und wirklichem Verständnis getragen. Eine gründliche Beschreibung des äußern Lebens des Meisters unternahm A. W. Thayer (deutsch, von H. Deiters, als „Ludwig van Beethovens Leben“, 1.—3. Bd. 1866 bis 1879); leider verliert sich diese äußerst gewissenhaft abgefaßte Biographie allzusehr ins prosaische Detail, sie gehört zu den Arbeiten, welche den durch die Zeit von den Bildern der zu Halbgöttern werdenden Großen der Menschheit herabgewehten Erdenstaub wieder gewissenhaft auf dieselben zurücktragen, wofür die Welt ihnen nicht Dank weiß. Dagegen sind in hohem Grade dankenswert die von Theodor von Frimmel zusammengebrachten Details über Beethovens Wohnungen in Wien (1894), über authentische Porträte Beethovens (Neue Beethoveniana 1887) und „Beethoven und Goethe“ (1883). Denkmäler zieren die Stätte von Beethovens

Geburt, Bonn (1845, von Hähnel) und diejenige seines Hauptwirkens, Wien (1880, von Zumbusch). Eine monumentale kritische Gesamtausgabe seiner Werke (deren Mehrzahl in einer großen Zahl verschiedener Ausgaben erschien) veranstaltete die Firma Breitkopf und Härtel 1864 bis 1867 (24 Serien) und 1888 (Supplement).

122. Beethovens Klavierwerke.

Unter den Werken Beethovens nehmen nicht nur der Zahl, sondern auch der Bedeutung nach seine Klavierkompositionen eine hervorragende Stelle ein. Man übertreibt nicht, wenn man in Beethovens großen Sonaten und Variationenwerken in ähnlicher Weise den Höhepunkt der gesamten Entwicklung der Klaviermusik sieht, wie die Orgelmusik bereits über ein halbes Jahrhundert früher in Sebastian Bachs großen Phantasien gipfelte. Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms haben nur einzelne Seiten der Klaviertechnik gefördert, aber keiner von ihnen erreicht Beethovens Größe der Konzeption in den Werken nicht nur seiner letzten Epoche sondern auch der mittleren Zeit seines Schaffens (op. 53, 57). Dasselbe freie Schalten mit den Ausdrucksnuancen der verschiedensten Tonlagen, welches wir als für die moderne Orchesterbehandlung seit Haydn als charakteristisch definieren mußten, charakterisiert auch die Klavierbehandlung Beethovens; bei Beethoven wird das Klavier zuerst zum Ersatz eines ganzen Orchesters und zwar nicht eines der alten Art mit seinen orgelartigen Wechselln zwischen Tutti und Soli oder zwischen Bläsern und Streichern, sondern des modernen, mit seinem freien Eingreifen der individualisierten Stimmen aller Einzelinstrumente. Das sozusagen

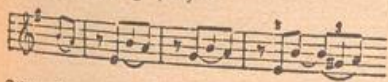
zerpflückte, unruhvolle, hin- und herfahrende, was derjenige in solchen Wirkungen empfindet, welcher den leitenden Grundgedanken dieser Neuerung nicht voll erfaßt hat, stand lange der vollen Würdigung, besonders des „letzten Beethoven“ im Wege. Noch ein Mißgeschick (Beethoven, ses critiques et ses glossateurs 1857) stand vor der Umbildung des Mozart-Haydn-Stiles zu dem des letzten Beethoven ohne Verständnis und erblickte in ihr einen Verfall der Kunst. Ja, es werden noch heute manchmal Stimmen laut, welche einen ähnlichen Mangel an Verständnis verraten. Freilich ist nicht zu übersehen, daß gewisse Einseitigkeiten der musikalischen Erziehung seit dem vorigen Jahrhundert einen entschiedenen Rückgang der allgemeinen musikalischen Bildung verschuldet haben, und daß besonders die Auffassung komplizierterer rhythmischer Bildungen heute auf schwer zu überwindende Hindernisse stößt. Die Verkünderung der vordem viel freier und umsichtiger gehandhabten Satzlehre zum gedankenlosen Generalbassschematismus, der sich aber eine gewaltig fortgeschrittene und bereicherte Akkordlehre zu sein dünkte, hatte die Lehre von der Melodiebildung und ihrer figurativen Ausgestaltung gerade zu einer Zeit aus den Augen verloren, wo ein Beethoven dieselbe auf den Höhepunkt künstlerischer Vollendung führte. Deshalb bedurfte es nach mehr als einem halben Jahrhundert einer förmlichen Neuentdeckung der Gesetze der Gliederung der musikalischen Gedanken, der mit Zurückgreifen auf die Lehre der Zeit eines Joh. Abr. Peter Schulz sogenannten Phrasierung, um das Verständnis für Beethovens verfeinerte Rhythmik allmählich wieder zu erschließen. Ganz besonders hat die Pausenbehandlung

Beethovens lange Zeit einen Stein des Anstoßes gebildet; das Zerfahrene, Zerrißene, Zusammenhangelose, das auch schon manchem der ersten Kritiker Beethovens zu schaffen machte und der ehrlichen Bewunderung auch noch bis in unsere Zeit hinein manchmal ein heimliches Fragezeichen beifügt, beruht zum guten Teil auf diesem mangelnden

Verständnis für die komplizierteren Verwendungen der Pause bei Beethoven innerhalb der kleinsten motivischen Bildungen als „Innenpause“. Stellen wie die berühmten „sanglots entrecoupés“ (Bülow) im Arioso dolente der Klavier-sonate op. 110 oder die verwandten Bildungen in der ersten der Bagatellen op. 126:



machen auch noch am Ende des 19. Jahrhunderts manchem Beethoven-schwärmer Kopfschmerzen, wenn derselbe ohne Kenntnis der seit Bülow schnell entwickelten Phrasierungslehre vor der den wahren Sachverhalt förmlich verbergenden Originalnotierung steht:



Für den halbgebildeten Musiker sind Pausen immer und überall tonlose Lücken zwischen zu engerer Einheit zusammengehörigen Tönen; daß sie auch etwas anders sein können, und daß die höchsten Kunstwirkungen gerade durch Hineinbeziehung von Pausen in die Motive zustande kommen, hat kein Komponist durch eine so reiche Kette von Beispielen belegt, wie gerade Beethoven. Aber nicht nur das mangelnde Verständnis der Innenpausen steht der vom Verständnis der verfeinerten Kunst Beethovens im Wege; auch wo eine scheinbar in glatten, gleichen Werteverlaufende Figuration einen Gesang ausziert, wie in den Variationen des Adagio-Themas im langsamen Satze der 9. Symphonie oder der noch raffinierteren Variierung des Hauptthemas des Adagio der großen Sonate op. 106 und der Bagatelle op. 126 III. richtet das ungenügende Eingehen auf den harmonischen Sinn und die Klar-

legung der Motivgrenzen im kleinsten Kreise ähnliche Verwüstungen an und vernichtet die auf Ausnahmswirkung berechneten Intentionen des Komponisten vollständig. Wenn es wahr ist, was ein genialer Ästhetiker wie Franz Liszt gesagt hat, daß wir erst jetzt anfangen, Bach zu verstehen (und es ist wahr!), so ist es aber ebenso wahr, daß wir erst jetzt anfangen, Beethoven zu verstehen. Thörichter Wahn, der da glaubt, die Schönheiten eines musikalischen Kunstwerks aus der Feder eines Bach oder Beethoven mühelos a vista enträtseln zu können; nein, unsere wirklich großen Meisterwerke auf dem Gebiete der Musik erfordern gerade so wie die großen Meisterwerke der Dichtkunst ein ernsthaftes und detailliertes Studium, und so wenig für jene ausführliche Kommentierungen als überflüssig betrachtet werden, sind solche Kommentierungen für die großen Musikwerke überflüssig! Diese Einsicht bricht sich heute mehr und mehr Bahn; hoffentlich kommt noch einmal die Zeit, wo musikalische Klassiker in ähnlicher Weise, wenigstens in den Musikschulen, ein obligatorisches Pensum der Schullektüre bilden und vom Lehrer in ähnlicher Weise fortlaufend erläutert werden, wie heute die Klassiker der Poesie.

123. Die Variationenkunst. Diese verfeinerte Arbeit Beethovens, ein wahrhaftes Filigran der Figuration tritt besonders in den letzten Werken auffällig hervor, ist aber auch in den früheren bereits bemerkbar und entwickelt sich fortschreitend zu einer immer bewußter gehandhabten Gestaltungsweise. Nicht zum geringsten hat wohl die eifrige Pflege der Variationenform diese Entwicklung begünstigt; hat doch Beethoven allein 21 Variationenwerke für Klavier zu zwei Händen und 2 zu vier Händen, 3 für Klavier und Cello, 1 für Klavier und Violine, 7 für Klavier und Flöte und 2 für Klaviertrio geschrieben, außerdem aber noch Variationensätze von höchster Schönheit in den Klavier-sonaten op. 26, op. 57, op. 109 und op. 111, in den Streichquartetten op. 18, V (A-dur), op. 74 (E-dur), 131 (Cis-moll), in den Violinsonaten op. 31, I, op. 47, in den Trios op. 1, III, op. 97, in der A-dur-, C-moll- und Es-dur-(Eroica)-Symphonie u. s. w. Aber beinahe alle Adagio-Sätze Beethovens bringen wenigstens eine reiche figurative Ausgestaltung des Hauptgedankens, in der sich die Kunst des Großmeisters der Variation zeigt. Gerade die Variationenform, welche das Thema absichtlich immer künstlicher umgestaltet und doch seinen Kern wahr, ist so recht geeignet, auf die komplizierteren Motivbildungen hinzuführen, und denjenigen, welche sich auch für Fälle, wo nicht ein vorher einfacher hingestelltes Thema den Schlüssel für das Verständnis verwickelterer Einkleidungen giebt, die Fähigkeit des Erfassens der Intentionen des Komponisten erwerben wollen, ist daher in erster Linie ein eingehendes Studium seiner Variationenwerke, unter steter Vergleichung der Themas, aufs dringendste zu empfehlen. Die

Variation, wie sie Beethoven handhabt, ist die hohe Schule der Variierung, nicht nur für den Hören und Spieler, sondern auch für den angehenden Komponisten; denn sie führt denselben auf eine Menge von dem gewöhnlichen Wege des offenen Vortrags einer Melodie durch eine von anderen Stimmen nur sekundäre Hauptstimme fern abliegende Möglichkeiten des Ausdrucks derselben Idee, welche der Komponist schätzen und frei handhaben lernt und schließlich auch in Fällen mit Glück anwendet, wo es sich gar nicht um Variierung, sondern um erstmalige Aufstellung handelt. Die bereits von Haydn in Angriff genommene, aber erst von Beethoven zur höchsten Höhe geführt, von Neueren besonders von Brahms mit Glück weiter ausgebeutete Durchbrechung der Massivität der Orchesterfuge durch freieste Verteilung einer großen Zahl von Stimmen an der Themabildung und thematischen Arbeit würde ohne die umfassenden Vorstudien auf dem Gebiete der Variation kaum erreichbar geworden sein. Die Früchte der Variationenkunst verleihen auch den Klavierkonzerten Beethovens und dem Violinkonzert op. 73 den schönsten Schmuck; die schwungvollen Arabesken besonders des Es-dur- u. G-dur-Konzerts gehen allerdings in der freien Handhabung der Umschreibung und Ausweitung der Tutti vorgetragenen Themen durch die Solostimmen weit über das hinaus, was er sich innerhalb der wirklichen Variierung erlaubt, sind aber darum desto instruktiver, und nur derjenige darf beanspruchen, der Meister zu verstehen, der auch noch in solchen freiesten Ausführungen die zu Grunde liegende Idee verfolgen vermag.

124. Beethovens Orchesterwerke. Von den neun Symphonien Beethovens

hovens stehen die beiden ersten in ihrer Gesamthaltung noch Mozart und Haydn nahe, die dritte (Eroica) aber läßt bereits den Adler seinen selbständigen Flug in die Wolken nehmen, und die folgenden zeigen jede die Kunst des Meisters von einer andern Seite, die feck hingeworfene und glänzende in B-dur, die gewaltsam einherstürmende in C-moll, die heitere und zufriedene sechste in F-dur (Pastorale), die übermütige, jubelnde in A-dur, die in allen vier Sätzen das tragische Pathos gänzlich meidende, einen echt Beethovenischen Humor in verschiedenartigster Form zum Ausdruck bringende achte in F-dur und endlich Beethovens „Faust“-Musik, die das Weltall umspannende Neunte, ein Werk, das trotz der gewaltigen Ausweitung der Form doch das überkommene Schema der Sonatenform im ersten Satze streng festhält. Es ist natürlich gänzlich ausgeschlossen, an dieser Stelle auf den Bau dieser Wunderwerke einzugehen. Aber da dieselben bis heute unverändert den Kernbestand unserer Symphoniekonzerte ausmachen, so ist das auch kaum nötig, zumal in den seit einigen Jahrzehnten üblich gewordenen analytischen Programmen den Hörern wünschenswerte Leitfäden geboten werden, von denen besonders Kreisshmars Führer durch den Konzertsaal (1. Bd. Symphonien und Suiten, 3. Aufl. 1899, auch in Einzelheften als „Kleiner Konzertführer“), sowie C. Bechhols „Konzertführer“ (Einzelhefte) hervorzuheben sind. Für die 9. Symphonie liegt dazu noch eine eingehende Analyse in R. Hennig vor. Neben den Symphonien Beethovens stehen die nicht minder bedeutenden großen Duertüren: „Prometheus“, „Egmont“, „Coriolan“, die drei „Leonoren“-Duertüren (zur Oper *Fidelio*; eine vierte ist die der Oper

selbst schließlich vorgestellte), „König Stephan“, „Namensfeier“ und „Zur Weihe des Hauses“, Werke, welche die Fähigkeit Beethovens dokumentieren, in großen Zügen bestimmt zu charakterisieren, ohne darum auf die streng formaler Gestaltung entsagenden Irrwege der dramatischen Kleinmalerei zu geraten. Dazu kommt die stattliche Reihe der Kammermusikwerke: 16 Streichquartette, 2 Streichquintette, 5 Streichtrios, je ein Sextett und Septett und 2 Oktette für Streich- und Blasinstrumente, 8 Klaviertrios, ein Klavierquartett mit Streichern, ein Quintett mit Bläsern, 10 Violinsonaten, 5 Cellosonaten, eine Hornsonate u. s. w.

125. Beethovens Vokalcompositionen. Verglichen mit seinen Instrumentalwerken ist die Zahl der Vokalwerke Beethovens nur eine kleine; aber es befinden sich unter denselben einige Werke von höchster Bedeutung, nämlich die Oper *Fidelio*, die „Missa solemnis“ und der letzte Satz der neunten Symphonie. In der Geschichte der Oper bildet die einzige Oper Beethovens eine ziemlich isolierte Erscheinung, die nicht recht zu klassifizieren ist. Der ideale Sinn und hochkünstlerische Ernst Beethovens hat über einem Libretto (von J. N. Bouilly, übersetzt von J. v. Sonnleithner), dessen sonstige Kompositionen nur wenig bemerkt wurden (Gaveaux, S. Mayr, Paer), ein musikalisch dramatisches Werk ersten Ranges aufgebaut, das zwischen Mozart und Gluck auf der einen und Weber und Wagner auf der andern Seite steht und wenn gleich untermischt mit heiteren Szenen und mit gesprochenem Dialog doch auf der höchsten Höhe des großen Stils steht. Die erste Aufführung des von Beethoven mit seinem Herzblut geschriebenen Werkes fand 20. Nov. 1805 in Wien

statt und hatte leider nur geringen Erfolg. Erst seit die Schröder-Devrient die Titelrolle zum ersten Male sang (1822), wurde der Wert des Werkes begriffen, das jetzt als Edelstein des Repertoirs geschätzt wird. Auch die *Missa solemnis* (op. 123) und die neunte *Symphonie* (op. 125) machten keineswegs bei ihrer Erstaufführung den Eindruck, den sie hätten machen müssen, wenn man ihre Bedeutung begriffen hätte; der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, diese Werke neben die *H-moll-Messe* und *Matthäuspassion* Bachs zu stellen und sie nach Verdienst zu würdigen. Diesen drei großen Vokalwerken sind noch die *C-dur-Messe*, das *Oratorium „Christus am Ölberg“*, einige *Kantaten*, *Konzertgesänge* (*Arie „Ah, perfido“*) und mehrstimmige *Gesänge mit Orchester* („*Meeresstille und glückliche Fahrt*“, „*Elegischer Gesang*“) anzuschließen, sowie *Bearbeitungen schottischer, irischer und walisischer Lieder* für eine *Singstimme mit Klavier, Violine und Violoncello*, vor allem aber eine *Reihe wahr und tief empfundener Lieder*, welche in der Geschichte des deutschen Liedes einen Ehrenplatz verdienen, aber nicht so bekannt sind, wie sie sein sollten (*Liederkreis „An die ferne Geliebte“*). Nur das *Tenorlied „Die Ehre Gottes in der Natur“* ist in mancherlei *Bearbeitungen* (mit *Orchester*, für *Männerchor* etc.) verbreitet und allgemein geschätzt. Ähnlich wie dieses Lied selbst in seiner einfachen *Originalgestalt* für *Solostimme mit Klavier* die erhabensten Stellen des *Chortheils der neunten Symphonie* („*Brüder überm Sternenzelt*“) voraus ahnen läßt, enthalten auch viele der andern *Lieder Beethovens Momente von besonderer Tiefe der Intuition* und jeder, der ihnen näher tritt,

lernt sie mit wachsender Kenntnis immer höher schätzen.

126. Vergessene Größen. Gleichzeitig mit den großen Meistern schufen eine ganze Reihe fleißiger *Komponisten von untergeordneter Begabung*, die zum Teil vorübergehend in der *Gunst des großen Publikums* jenen den Rang streitig machten, aber schnell genug völliger *Vergessenheit anheim* fielen. Zu diesen gehört zunächst *Jean Baptist Wanhal* in *Wien* (1739 bis 1813), der 100 *Symphonien* und noch mehr *Streichquartette* schrieb, sowie eine Menge anderer Werke und sich einer großen *Popularität* erfreute; ferner der nicht minder fruchtbare *Wenzel Pichl*, ebenfalls in *Wien* (1741—1805), *Kammerkomponist* des *Erzherzogs Rudolph*, mit ca. 700 Werken, überwiegend *Symphonien* und *Kammermusikkompositionen*; der *Italiener Gio. Gius. Cambini* in *Paris* (1746—1825) mit 144 *Streichquartetten*, 60 *Symphonien* u. s. w., nach denen einstmal sehr große *Nachfrage* war; der als *Pianist* gefeierte *Joh. Franz Kover Sterkel*, *Kapellmeister* in *Mainz* (1750—1817), der nicht so massenhaft produzierte, aber mit seinen *Symphonien* und *Klaviersonaten* guten Erfolg hatte; der während der letzten Jahrzehnte von *Mozarts* Leben den Markt beherrschende *Jgnaz Joseph Pleyel* in *Strasbourg*, später in *Paris*, wo er einen großen *Musikverlag* und eine bedeutende *Pianosortefabrik* begründete (1757—1831), *Schüler* *Wanhals* und *Haydns*, den 1792 die *Gesellschaft der Professional-Konzerte* nach *London* berief, um ihn und seine *Musik* gegen die von *Haydn* geleiteten und versorgten *Salomon-Konzerte* auszuspielen (29 *Symphonien*, 45 *Quartette*); weiter *Mozarts* *Nachfolger*, der *Kaiserliche*

Kammerkomponist Leopold Kozeluch (1752—1818), der außer einer Menge Ballette und Opern auch 30 Symphonien, 13 Klavierkonzerte und sehr viel Kammer- und Klaviermusik schrieb; der von Tartini gebildete böhmische Violinist Anton Kammel in London (1750—1788), der mit 30 Streichquartetten, 18 Streichtrios u. s. w. sehr von sich reden machte; der ebenfalls als Kammermusikkomponist eine Rolle spielende Franz Krommer in Wien (1760—1831) mit 69 Streichquartetten in einem gefälligen Stile u. v. a.; der Begründer des Bureau de musique in Leipzig (jetzt C. F. Peters) Franz Anton Hoffmeister (1754—1812) mit 42 Streichquartetten und unzähligen andern Instrumentalsachen; der Wiener Hofoperkapellmeister Paul Branitzky (1756—1808) mit 27 Symphonien, 45 Quartetten u. s. w., die sehr geschätzt wurden und sein einige Jahre jüngerer Bruder Anton Branitzky; der besonders mit ungläublichen Mengen von Klaviermusik die Welt überschwemmende Abbé Joseph Gelinek (1758—1825), mit Mozart befreundet und besonders berühmt durch seine Variationenwerke; der durch seine Operette „Der Augenarzt“ (1811) sich etwas länger lebendig erhaltende Wiener Hofkapellmeister Adalbert Gyronetz (1763—1850), Komponist von 30 Opern, 40 Balletten, 60 Symphonien und ebensovielen Streichquartetten u. s. w.; der sehr schätzenswerte Violoncellist und spätere Vizekapellmeister Franz Danzi in München (1763—1826); der mit Rivel rivalisierende Daniel Steibelt (1765—1823) in Paris und Petersburg, ein sehr gefeierter Klaviervirtuose und Komponist unzähliger Werke für Klavier und mit Klavier, Schüler Kirnbergers; der mit Mozart befreundete und auch

von Glück geschätzte, mit mehr Kritik und minder massenhaft produzierende Anton Cberl in Wien (1765 bis 1807); der fürstlich Wallersteinische, später Mecklenburgische Kapellmeister Franz Anton Rößler, genannt Rosssetti (1750 bis 1792) mit 19 Symphonien und allerlei Kammermusikwerken und Konzerten; der gar nicht zu verachtende fleißige Kammermusikkomponist Peter Hänsel in Wien (1770 bis 1831) mit 55 Streichquartetten und anderen Ensembles; der besonders als Klavierkomponist seiner Zeit sogar mit Beethoven rivalisierende, von Leopold Mozart und Michael Haydn gebildete Joseph Wölfl (1772—1812). Alle diese in der Mehrzahl von ihrer Zeit stark überschätzten Instrumentalkomponisten absorbierten einen großen Teil des musikalischen Interesses der breiten Schichten des Publikums und standen der vollen Erkenntnis der Bedeutung der großen Meister hemmend im Wege. Noch mancher andere wäre hier zu nennen, wenn wir nicht einseitig die Instrumentalmusik ins Auge fassen, z. B. Antonio Salieri (1750 bis 1825), der 1788 Hofkapellmeister in Wien wurde, also zu einer Zeit, wo Mozart bereits seinen Figaro und Don Juan der Welt geschenkt hatte und dennoch vergebens einer Anstellung harrete. Salieri war aber damals einer der gefeiertsten Opernkomponisten, stellte in Wien selbst Glück in Schatten, und erst durch sein Avancement zum Hofkapellmeister wurde für Mozart die Stelle des Kammerkomponisten erreichbar; heute ist dieser auch als Kirchenkomponist sehr hochgestellte Italiener, der dauernd durch Intriguen Mozarts Emporkommen entgegenarbeitete, gänzlich der Vergessenheit anheimgefallen.

127. Die Pariser Klassiker. Die Pariser musikalischen Größen der

Revolutionszeit, deren wir zum Teil schon als Vorläufer oder doch Rivalen Haydns in der ersten Zeit der Symphonien und Quartette gedachten (Gretry, Gossec), haben ihren Schwerpunkt in der Opernkomposition. André Ernst Modeste Gretry (1741—1813) hat nur 6 Symphonien und Quartette geschrieben, aber mehr als ein halbes Hundert Opern und ist einer der Hauptrepräsentanten der alten französischen komischen Oper; doch hat keines seiner Werke der Zeit getrotzt (am längsten hielt sich sein Richard Löwenherz); François Joseph Gossec (1734—1829) wurde außer mit einer Anzahl überwiegend komischer Opern besonders durch seine Revolutionshymnen der Held des Tages, gehört aber mit 30 Symphonien und einer großen Anzahl Kammermusikwerke unter die bedeutenderen Instrumentalkomponisten der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Ausschließlich Vokalkomponist war Jean François Lesueur (1760—1837), der Lehrer von Hector Berlioz; von seinen Opern wurde besonders „Dissian“ („Die Varden“) in der ersten Kaiserzeit berühmt; doch schrieb er auch eine größere Zahl kirchlicher Vokalwerke und Dratorien. Der als Opernkomponist berühmte Nicolas Etienne Méhul (1763—1817), dessen „Joseph“ noch heute seine Lebenskraft bewährt, ebenfalls einer der Revolutionskomponisten (Chant du départ, Chant de victoire etc.) und mit den vorgenannten einer der Inspektoren des neu errichteten Pariser Konservatoriums, hat auch ein paar mit Achtung zu nennende Symphonien geschrieben. Mit dem Range eines wirklichen Nebenklassikers erhebt sich über diese vier der fünfte der Pariser Großen Luigi Cherubini, geb. 14. September 1760 zu Florenz, gest. 15. März

1842 zu Paris, Schüler Sarti's in Bologna, seit 1788 in Paris lebend, wo er 1795 ebenfalls Inspektor, 1816 Kompositionsprofessor und 1821 Direktor des Konservatoriums wurde, das unter seiner Leitung schnell zu großer Bedeutung gelangte. Cherubini lebt noch heute durch seine Oper „Der Wasserträger“ (Les deux journées 1800), durch die zu den wirklich klassischen Werken zählenden Ouvertüren drei anderer Opern („Die Abencerragen“, „Lodoiska“ und „Taniska“) und durch mehrere kirchliche Kompositionen (2 Requiem [eins für Männerchor] und die Messe in F); auch seine 6 Streichquartette sind noch nicht ganz vergessen. Cherubini's Leben ist interessant durch die andauernde Ungnade Napoleons, dem Cherubini's gerades Wesen und Freimut mißfiel (Cherubini hatte gewagt, Napoleons Musikverständnis abfällig zu beurteilen); während der Kaiserzeit waren daher die Pforten der großen Oper Cherubini verschlossen und die beiden Opern „Lodoiska“ und „Taniska“ sind deshalb 1805—6 für Wien geschrieben, wo sie Cherubini selbst leitete und bei Haydn und Beethoven eine ausgezeichnete Aufnahme fand. Cherubini ist eine vornehme Natur und des Vergleichs mit Beethoven würdig. Zu den Pariser Klassikern wenn auch nicht der Revolutionszeit so doch der napoleonischen Aera gehört auch Gasparo Spontini, geb. 14. Januar 1774 zu Majolati, gest. 14. Januar 1851 daselbst, der 1803—1820 in Paris, zuletzt als Hofkomponist Ludwigs XVIII., dann aber bis 1841 zu Berlin als Hofkapellmeister lebte, wo er sich durch sein herrisches Wesen so mißliebig machte, daß ihn zuletzt das Publikum durch fortgesetzten Lärm zwang, das Opern-
genterpult zu verlassen. Spontini

siegte mit seiner „Bestalin“ (1807) über Lesueurs Barden in der Konkurrenz um den von Napoleon gestifteten Staatspreis und wurde mit diesem Werke und „Ferdinand Cortez“ (1809) der Schöpfer der sogenannten großen heroischen Oper,

einer glücklichen und für einige Jahrzehnte sich wirkungskräftig erweisenden modernen Neugestaltung der seriösen Oper, deren Hauptrepräsentanten außer ihm Meyerbeer und Halevy wurden.

VIII.

Das Virtuosenstum.

128. Bedeutung der Technik für die Entwicklung der Komposition. Bereits seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, d. h. seitdem überhaupt die Instrumentalmusik als selbständiger Faktor in die Entwicklung der Musik eintritt, konnten wir das allmähliche Aufkommen der Richtung auf das Virtuose aufweisen; wahrscheinlich wurde diese Richtung, wenn nicht überhaupt angeregt, so jedenfalls gefördert und begünstigt durch das gleichzeitig sich immer breiter machende Gesangsvirtuosentum, dessen Haupttummelplatz die Oper, besonders nachher die neapolitanische, wurde. Mit dem Aufkommen der zwischen Soli und Tutti scheidenden Konzerte der italienischen Violinisten und besonders seit der Entstehung des wirklichen „Konzerts“ für ein gesteigerte technische Mittel entfalten des Soloinstrument, das dem Tutti des Orchesters gegenübersteht, wird aber das Virtuose ein von der Kunst selbst anerkannter Spezialfaktor. Neben dem Konzert wird auch das „Solo“, d. h. die Sonate mit begleitenden Cembalo bereits seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der Tummelplatz wirklicher Virtuosität und die Sonaten mit Baß scheiden sich mehr und mehr in zwei getrennte Litteratur-

zweige, von denen der eine einen rein musikalischen, der andere überwiegend einen virtuos-technischen Wert hat. Thomas Balzer in London (1630 in Lübeck geboren, gestorben 1663), Johann Jakob Walther in Mainz (ca. 1650—90), Heinrich Jos. Franz v. Biber in Salzburg (1644—1703) und Nik. Adam Strungk in Hamburg und Dresden (1640—1700), repräsentieren das mehr auf vollgriffiges, mehrstimmiges Spiel auf der Violine gerichtete deutsche Virtuosenstum dieser Zeit, eine Seite der Technik, welche übrigens auch einzelne Italiener früh ins Auge fassen (Biagio Marini); die großartigsten Leistungen auf diesem Gebiete staunen wir heute in Bachs Solosonaten an (vgl. 73). Die andere Seite aber, die Kultivierung des glänzenden Passagenwesens, welches mehr der mit den technischen Bedingungen nicht genau vertrauten Menge imponiert, als wirklich schwer ist, dieses erst recht eigentlich Virtuose wird besonders durch die italienischen Violinisten ausgebildet und macht das besondere Wesen des später in engerem Sinne Konzertmäßigen aus. Dieses letzten Endes vom strengkünstlerischen Standpunkte aus nicht einwandfreie Element ist bereits um 1700 zu einer großen Ausbreitung gelangt,

also fast ein Jahrhundert früher als das Klaviervirtuosentum aufkommt. J. v. Wastielewski bezeichnet Pietro Locatelli als den eigentlichen Vater des modernen Virtuositums und mag damit recht haben in dem Sinne, daß die Häufung der Schwierigkeiten in den Sonaten und Konzerten Locatellis dieselben für mittelmäßige Geiger unausführbar macht; ganz mit Unrecht tritt aber Wastielewski dem günstigen Urteil Fetis' über den musikalischen Wert der Komposition Locatellis entgegen. Pietro Locatelli, geb. 1693, gest. 1764, war ein Schüler Corellis und hat, wie bereits früher bemerkt, persönliche Verdienste um den letzten Ausbau der sogenannten Sonatenform, war daher unzweifelhaft ein denkender Künstler von hohem Ernste der Auffassung seines Berufes. Das in tadelndem Spezialsinne Virtuose spielt bei Locatelli keineswegs eine größere Rolle als bereits bei Corelli (in den Solosonaten) und auch schon bei Torelli. Noch weniger als Locatelli darf Tartini als ein Virtuose in tadelndem Sinne bezeichnet werden. Tartini hat das Verdienst, die technischen Leistungen systematisch gepflegt und ausgefeilt zu haben (vgl. den Brief an eine Schülerin in J. A. Hillers' „Lebensbeschreibungen berühmter Tonkünstler“, der eine ganze Violinschule erseht), besonders die Bogenführung für den getragenen Gesang und das Staccatospiele.

Die großen Erfolge berühmter Geiger in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beruhten aber überhaupt zumeist weniger auf virtuosem Blendwerk als vielmehr der Kunst ausdrucksvollen Vortrags. So wird z. B. auch Pietro Nardini (1722—1793) die Größe des Tones nachgerühmt. Andererseits ist aber nicht zu ver-

gessen, daß schon um 1700 eine reiche Verzierung der langsamsten Teile der Soli für den Geiger selbstverständlich war. Eine Amsterdamer Ausgabe der Solosonaten op. 5 Corellis, welche Christophers seiner Ausgabe (in den „Denkmälern“, jetzt Verlag von Augener u. Co. in London) beidruckt, hat in mehr oder minder zuverlässiger Form die Art der damals üblichen Auszierung der Adagios durch Pizzicati und Triller („wie Corelli zu spielen pflegte“) überliefert. War also solches virtuose Beiwerk selbst den Adagios nicht fremd, wenn auch in reichem Maße nur bei wiederholtem Vortrage desselben Teils, so spielt dasselbe in vielen Allegrosätzen ohnehin in der Notierung bereits eine gewisse Rolle. Es ist nur zu wohl begreiflich, daß die Fachgeiger oder Komponisten allerlei aus der Spezialtechnik heraus in die Komposition brachten, was rein musikalisch gedacht nicht weit hergeholt ist, z. B. gewöhnlich beim Hinübergehen von einer Saite auf die andere leichte, aber recht musikalische stark frapierende Sprünge, die weitliegenden hohen und hergehenden Arpeggien über alle Saiten, auch schon das effektevolle und doch technisch so mühsame lose Tremolo. Analoges auf den Gebieten der Klaviermusik kommt zuerst bei dem offenbar durch die italienische Violinmusik inspirierten Domenico Scarlatti vor, nämlich durch Ueberschlagen einer Saite über die andere leicht gemachte weiten Sprünge, die Teilung beider Hände in Passagen — ebenfalls durchaus spezialtechnische Ergebnisse der Natur des Instrumentes. Wenn Matthejon (Mus. Ehrenpforte, 1740), wie Ph. Telemann um die Zeit des dritten seines Eisenacher Stellen (1708) sich für die mit dem



Méhul

Etienne Nicolas Méhul,

geb. 22. Juni 1763 in Sivet (Ardennen),

gest. 18. Okt. 1817 in Paris.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.



Spontini

Gasparo von Spontini,

geb. 14. Nov. 1774 in Majolati bei Jesi

(Mark Ancona, Italien),

gest. 14. Jan. 1851 daselbst.

finder der Pantalon, Hebenstreit, gemeinsam zu spielenden Doppelfonzerte durch andauernde anstrengende Uebungen und Anwendung nervenstärkender Mittel vorbereitete, um auf der Violine dem Forte dieses aufkeimenden Hammerklaviers den Widerpart zu halten, so giebt er uns damit eine erwünschte Kunde von den Anfängen des wirklichen eigentlichen Virtuoseniums. Daß diese von Hebenstreit komponierten „Doppelfonzerte“ zu den Klavierkonzerten Bachs und allen späteren die Anregung gegeben haben, ist sehr wahrscheinlich. Eine andere frühe Wurzel des Virtuoseniums nämlich das durch Sweelinck von Venedig nach dem Norden Europas getragene virtuose Orgelspiel, das seinen Ausgang von den Tokkaten Merulos und der Gabrieli nimmt, ist gewiß auch nicht ohne Einwirkung auf die breitere und glänzendere Gestaltung der Instrumentalmusik überhaupt geblieben und bildet z. B. einen erheblichen Bestandteil der großartigsten Orgelwerke Bachs vor, war aber im Laufe der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seines eigentlich virtuososen Charakters allmählich mehr entkleidet und zu einem hochbedeutsamen von den besten Meistern assimilierten und in den Dienst der wahren Kunst gestellten Ausdrucksmittel geworden. Ein wirkliches Orgel-Virtuosenium ist erst in allerneuester Zeit nach einem sehr starken Rückgange der Orgelkomposition nach Bachs Zeit wieder aufgelebt und zwar nun umgekehrt von der Klaviervirtuosität aus angeregt. Hält man den sehr wichtigen Gesichtspunkt fest, daß alle Virtuosität zu einer vollen Erschließung der technischen Spezialmittel der einzelnen Instrumente führt, und daher die Schranken, welche die Eigenart derselben der Phantasie des Komponisten zieht,

erweitert (was etwas ganz anderes bedeutet als die Hinleitung derselben auf neue nur durch die Spezialtechnik mögliche Effekte), so muß das Virtuosenium, der Wettkampf in der Steigerung der Leistungen der Spieler jederzeit gut heißen werden. Eine Verirrung des Geschmacks ist aber die einseitige Pflege der als schöner Schmuck und letzte Steigerung willkommenen Brunkmittel als Selbstzweck. Die große Menge neigt immer dazu, Akrobatenkünste zu bewundern und ihre Begeisterung für die halbsbrecherischen Leistungen auch der Violin- und Klavierkünstler ist deshalb wohlbegreiflich; verwerflich bleibt es aber, wenn die Komponisten über die Ausnutzung der gesteigerten Technik zur Realisierung ihrer Ideale hinausgehen und umgekehrt ihre Kunst in den Dienst der Virtuosität stellen. Diesen Verrat an der wahren Kunst beging die für die Kastraten schreibende neapolitanische Oper und auch die Instrumentalmusik hat zeitweilig diesen Götzen geopfert. Daß unsere großen Meister sich solcher Sünde nicht schuldig gemacht haben, bedarf freilich keines Hinweises; aber eine große Zahl der bereits genannten vorübergehend selbst den Ruhm der größten verdunkelnden kleineren Geister sind den Lockungen schnellen Ruhms gefolgt und daran zu Grunde gegangen. Den Virtuosen selbst, soweit sie nicht ihren Beruf in der Komposition, sondern in der Vorführung ihres technischen Könnens sahen, wird man keinen allzuharten Vorwurf daraus machen, daß sie ihre bescheidene Kompositionsbegabung dazu nutzten, ihre Künste in das glänzendste Licht zu stellen. Und so bildet die lange Reihe der Violinvirtuososen seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts, denen sich

im 18. Jahrhundert auch Virtuosen auf dem Violoncello und einzelnen andern Orchesterinstrumenten gesellen und ganz besonders auch die Reihe der Klaviervirtuosen eine lange Kette von ihrer Zeit gefeierten Künstlern, von deren Mehrzahl schon die nächste Generation kaum noch die Namen hörte, während ihre Werke schnell der Vergessenheit anheim fielen, denen aber doch die Gesamtentwicklung der Kunst Fortschritte verdankt, abgesehen natürlich von einzelnen Auswüchsen, welche sich ganz und gar in hohles Phrasenwesen verloren haben.

129. Die Violinvirtuosen. Deshalb werden wir im Anschlusse an die Violinkomponisten, welche bis zu Corelli und Vivaldi die Formen der Instrumentalmusik bildeten, in denen Händel und Bach Großes leisteten (vgl. 47-51), auch gern derjenigen gedenken, welche die Kunst des Violinspiels weiter förderten und die Möglichkeit schufen, an die Streichinstrumente die Anforderungen zu stellen, ohne welche die Orchester- und Kammermusikwerke eines Beethovens (geschweige sein Violinkonzert und seine Violinromane) und die gesamte neuere Orchester- und Kammermusik nicht denkbar wären. Zu diesen gehören Francesco Maria Veracini (1685-1750), der Neffe Antonio Veracini's, der seine Konzertreisen bis London ausdehnte, wo er mehrere Jahre blieb (auch in Dresden angestellt); Francesco Geminiani, geb. 1680 zu Lucca, gest. 1762 in Dublin, Corelli's Schüler, Verfasser einer der ersten Violinschulen, selbst tüchtiger Komponist, Bearbeiter der Violinsonaten Corelli's als Concerti grossi, in London und Paris als Virtuose gefeiert; Giov. Batt. Somis in Turin (1676-1763), ein gepriesener Meister der Bogenführung

und hochberühmt als Lehrer (seine Schüler sind u. a. Giardini, Paganini, Leclair und Frits); Baptiste Anet (c. 1700) ebenfalls Corelli's Schüler; Prospero Castruci (1680 bis 1769), Schüler Corelli's, 1716 Konzertmeister an Händel's Orchester in London; Dan. Gottlob Treu, von den Italienern Fedele genannt (1695 bis etwa 1750), Schüler Ruffers und Vivaldi's, lange Zeit Kapellmeister in Prag; Carlo Tessarino (geb. 1690), Verfasser einer Violin'schule (1741); J. Bapt. Volumier (1677-1720), der berühmte Berliner und Dresdener Konzertmeister; Joh. Georg Pissendel (1687-1755), Schüler Torelli's und später noch Vivaldi's und Montanari's, langjähriger Konzertmeister in Dresden; Francesco Montanari, 1717-1780 Violinist an der Peterskirche in Rom; Joh. Adam Birkenstedt (1687-1733), Kapellmeister in Eisenach, Schüler Volumier's; der als Virtuose ohnegleichen galt, feierte, legendenumwobene, auch als Theoretiker und Lehrer bedeutende Giuseppe Tartini in Padua (1684 bis 1770), der als Violinist in der Hauptsache Autodidakt war; Jacques Mubert (1678-1753), Konzertmeister der Großen Oper und der Concerts spirituels in Paris; der auch als Opernkomponist (in Rompanie mit Fr. Rebel) bekannt war; Francois Francoeur (1698-1780) in Paris; der durch Wiederbelebung einer Anzahl seiner Violinkompositionen durch David bekannter wurde; Jean Bapt. Leclair in Paris; (1697-1764); der Böhmer Georg Tzarth (1708-1774) Schüler von Rosetti, Freund Jean Bendas, Kammermusiker Friedr. des Großen, später in der Mannheimer Kapelle; der gleichfalls aus Böhmen stammende Franz Benda in Berlin (1709 bis

1786) und sein Bruder Johann Benda (1713 bis 1752, Brüder des Bühnenkomponisten Georg Benda); Felice de' Giardini oder del Giardino in London (1716 bis 1796), einer der berühmten Schüler Somis', geschätzter Violinkomponist; sein Mitschüler bei Somis Gaspard Friz in Genf (1716 bis 1782); Michael Festing in London († 1752), Sohn des Flötenvirtuosen gleichen Namens unter Händel; Joh. Karl Stamitz in Mannheim (1717—1761), dem die Mannheimer Kapelle zum guten Teil ihre stramme Disziplin verdankte, und sein als Bratschenvirtuose Aufsehen machender Sohn Karl Stamitz (1746—1801); der ebenfalls als Konzertmeister der Mannheimer Kapelle verdiente Carlo Giuseppe Toeschi (1724—1788) und sein Sohn Giov. Batt. Toeschi, beide fleißige Symphonie- und Kammermusikkomponisten; Tartinis großer Schüler Pietro Nardini (1722 bis 1793), Konzertmeister in Stuttgart, zuletzt Hofkapellmeister in Florenz; der von Somis gebildete Gaetano Pugnani (1731—1798), Konzertmeister in London, später Hofkapellmeister in Turin, ein fleißiger Kammermusikkomponist (Symphonien und Violinkonzerte); Antonio Lolli (1730—1802), ebenfalls zu Stuttgart, später Günstling Katharinas II. in Petersburg, ein Virtuose in dem tadelnden Sinne, ohne höhere Ideale; der zu den Ruhmestiteln der Mannheimer Kapelle zählende Ignaz Fränzl (1734—1803) und sein noch bedeutenderer Sohn Ferdinand Fränzl (1770—1833); der autodidaktisch gebildete Pierre Gaviniés (1726 bis 1800), der „französische Tartini“, lange Jahre hochangesehener Lehrer am Konservatorium; der mulattische Geiger Chevalier de Saint Georges (1745—1799), ein sehr erzen-

trischer aber ausgezeichnete Virtuose; der nicht minder abenteuerliche Giovanni Maria Farinon oder Giornovich (1745—1804), ein Schüler Lolli's; ferner Wilhelm Cramer (1745—1799), ein sehr bedeutender Virtuose, seit 1772 erster Konzertmeister der besten Londoner Konzerte; der durch seine Violinetüden noch heute allbekannte Federigo Fiorillo (1745 bis ca. 1800), gleichfalls in London lebend, besonders als Bratschist hervorragend; der nach längeren Konzertreisen sich in Paris festsetzende Niccolo Mestrino (1748—1790); der „Vater des modernen Violinspiels“ Giov. Batt. Viotti (geb. 1753 bei Vercelli, gest. 1824 in London), ein außerordentlicher Virtuose, der hauptsächlich in Paris und London domizilierte und die instruktive und solistische Violinlitteratur durch eine Menge wertvoller Werke bereicherte, nach Corelli und Tartini der glänzendste Name unter den italienischen Violinisten des 18. Jahrhunderts, der Lehrer von Rode und vieler anderen namhaften Geiger; Gaetano Brunetti in Madrid (1753 bis 1808), dem man nachsagt, daß seine Intriguen Boccherini die Ungnade des Hofes zugezogen haben; Bartolomeo Campagnoli (1751 bis 1827), der 1797—1818 Konzertmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig und zuletzt Hofkapellmeister in Neu-Strelitz war; Alessandro Rolla in Parma und Mailand (1757—1841), der Lehrer Paganini's, geschätzter Violinkomponist, und sein ebenfalls tüchtiger Sohn Antonio Rolla (1798—1837); Johann Friedr. Eck in München (1766—1801) und sein Bruder Franz Eck (1774—1804), der Lehrer Spohrs; weiter Rodolphe Kreutzer in Paris (1766—1831), seit Begründung des Konservato-

riums Violinprofessor an demselben, Soloviolinist der Großen Oper (Nachfolger Rodés) und später Kapellmeister, mit Rodé und Baillot Herausgeber der Violinschule des Konservatoriums (der, dem Beethoven die Kreuzersonate widmete); François de Sales Baillot (1771 bis 1842), der ein leidenschaftlicher Verehrer der Kompositionen Boccherinis war; Pierre Rodé (1774 bis 1830), Schüler Viottis, der nur wenige Jahre in Paris lehrte und es vorzog, die Welt als Virtuose zu durchziehen (5 Jahre in Petersburg als kaiserlicher Solist); Alex. Jean Voucher (1778 bis 1861), wieder ein Virtuose im tadelnden Sinne (1787—1805 in Madrid); Giuseppe Maria Festa in Neapel (1771—1839); Giov. Batt. Polledro in Moskau, Dresden und Turin (1781—1853); und endlich der Virtuose unter den Virtuosen des Violinspiels Nicolo Paganini (geb. 27. Okt. 1782 in Genua, gest. 27. Mai 1840 in Nizza), von Aless. Kolla geschult, aber bald seine eigenen Wege gehend, ein leidenschaftlicher Hazardspieler, überhaupt ein Mann mit nobeln Passionen und großen Bedürfnissen, als Künstler auf seinem Instrument unerreicht, aber auch Charlatanerie nicht verschmähend und die technischen Kunststücke auf die denkbar höchste Höhe steigend. Neben diesem Horenmeister verblähte der Glanz aller andern Violinvirtuosen — zum Heile der Kunst, da nach solcher Gipfelung die Umkehr zur besonnenen Indienststellung der Virtuosität als Mittel der Erreichung wahrhaft künstlerischer Ideale erfolgte. Zum mindesten muß man sagen, daß in Paganini das Violinvirtuosentum die höchste Kraft seines Zaubers auf die Massen ausgeübt hat; das bedingungslose Hingerissenwerden durch solchen Zauber, also die ge-

fährliche Macht des Virtuositäts ist seitdem mehr einer kritischen Aufnahme der Virtuosenleistungen gewichen. Spöhr, Vieurtempé, Wieniawski, Prume, Alard, David, Auer, Böhm, Joachim, Hermann, Mayer, Thomson, und noch gar mancher andere wären noch zu nennen als die Erben der von den großen Virtuosen angesammelten technischen Künste: aber keinem von ihnen hatten jene etwas Neues zu finden übrig gelassen, die Kunst des Violinspiels ist seit der großen Flutwelle des Virtuositäts ein abgeschlossenes Buch. Die großen Spieler der Jetztzeit werden teils als klassische oder genial individuelle Interpreten der Werke der großen Meister, oder als gebiegene und erfahrene Lehrer, ausnahmsweise wie Sarasate auch wohl noch als Virtuosen im engeren Wortsinne, aber dann nicht mehr ohne Beimischung einer kleinen Dosis Zweifel an der Höhe ihres wirklichen Künstlertums gefeiert, aber die Zeit der Herrschaft des Virtuositäts ist vorüber.

130. **Gamben- und Violoncellvirtuosen.** Kein anderes Instrument des Orchesters hat es zu einer die ganze Welt in Aufregung versetzenden Rolle gebracht wie die Violine. Nur das Violoncell neben der Violine bis heute ein gewisser Rang als Soloinstrument neben der Violine behauptet. Doch beginnt die Aera des Violoncell als Virtuoseninstrument erst später als die der Violine, die Gambe für Soli (ohne Begleitung oder mit begleitendem Klavier) bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts entschieden bevorzugt wurde, einestheils wegen ihres sanfteren Tones, hauptsächlich aber, weil für das Violoncell nach dieser Zeit die für die Stimmung notwendige, von der

Violine abweichende Applikatur gefunden wurde. Für die Rolle des Basses bei TrioSonaten und größeren Ensembles, auch im Concertino der Concerti grossi, war dagegen das Violoncell schon seit dem Ende des 17. Jahrhunderts durchaus bevorzugt, weil sein hellerer und stärkerer Ton die Konkurrenz mit der Violine besser aufnehmen vermochte. Aus der Reihe der letzten Gambisten seien genannt der berühmte Marin Marais in Paris (1656—1728) und sein Sohn Roland Marais, der noch ältere Deutschböhme David Funck (um 1670), Joh. Georg Ahle in Mühlhausen (1650—1706), Johann Schenk am kurpfälzischen Hofe, später in Amsterdam, Ernst Christian Hesse in Darmstadt (1678—1762, ein Schüler von Marais), August Kühnel in Kassel (geb. 1645), Joh. Michael Kühnel in Berlin und Weimar (um 1720), Jakob Riemann in Kassel (um 1710), der Niederländer Karl Hafart (um 1720) und die Pariser Gambenspieler und Komponisten Caix d'Hervelois, Raudot, Prudent, Hugard und Blainville (sämtlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Als Virtuose auf der Gambe und auf dem Violoncell wird der Mailänder Komponist Gio. Antoniotti gerühmt (geb. 1692, gest. 1776); andere italienische Cellomeister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind Salvatore Lanzetti, der 1730—50 am sardinischen Hofe angestellt war, Cellosonaten herausgab und ein Schulwerk für Cello schrieb; Giacomo Cervetto in London (1682—1783, über hundert Jahre alt), Carlo Ferrari und Alessandro Canavasso, die beide in Paris auftraten, zu einer Zeit, wo Frankreich in Ber-

tea u, der 1756 starb, bereits einen eigenen Vertreter des Violoncellspiels, und zwar einen Schulebildenden Meister besaß. Letzterer, auch Komponist von 4 Cellofonzerten und 3 Büchern Cellosonaten, war der Lehrer von J. Bapt. Cupis (um 1720—1794), Jos. Bonaventure Tillière (um 1760), Jean Bapt. Janson (1742—1803), dessen jüngerem Bruder Louis Janson (1749 bis ca. 1820) und Jean Pierre Duport (1741—1818), dem langjährigen Berliner Kammercellisten und Musiktendanten, dessen persönlicher Schüler König Friedrich Wilhelm II. war, derselbe Fürst, für welchen Boccherini (selbst ein ausgezeichnete Violoncellvirtuose) eine große Zahl seiner Werke schrieb. Aber Jean Pierre Duport war auch vor seiner Anstellung in Berlin der Lehrer seines jüngeren Bruders Jean Louis Duport (1749—1819), des Begründers der modernen Celloapplikatur und damit der eigentlichen Cellovirtuosität. Dieser war es, der als Prinzip der Celloapplikatur das Halbtonintervall für Nachbarfinger aufstellte, während man bis dahin wie auf der Violine und Bratsche die Tonfolge der Stala als Norm für die Fingerfolge betrachtet hatte, und er ist es auch, der den Daumeneinsatz einführte, auf welchem die moderne Technik wesentlich mit fußt. Duports „Essai sur le doigté du violoncelle“ erschien um 1770 und die bedeutendsten Cellospieler des In- und Auslandes nahmen sofort die neue Spielmanier an, zu der auch eine veränderte, der Violine abgelauschte Haltung des Bogens gehörte, so die Böhmen Bernhard Stiafny in Prag (1760—1835), dessen Bruder Franz Johann Stiafny in Mannheim (1764 bis ca. 1820), der durch ausgedehnte Reisen weltbekannte

deutsche Altmeister Bernhard Romberg in Wien und Hamburg (1767—1841), die Franzosen Pierre François Levasseur (1753 bis ca. 1820), dessen Bruder Jean Henri Levasseur (1765—1823, der Verfasser der Celloshule des Pariser Konservatoriums), J. Bapt. Breval (1756 bis 1825), ferner der nur als Virtuose zu nennende Jacq. Michel Hurel de Lamare (1772—1823), dessen Cellokonzerte von Auber komponiert sind; Louis Pierre Martin Norblin (1781—1854), langjähriger Professor am Pariser Konservatorium; Nicolaß Joseph Platel (1777—1835, der Begründer der Brüsseler Violoncellschule, seit 1824 Lehrer am Brüsseler Konservatorium, Lehrer von Servais, Batta, Demund etc.) u. Charles Nicolaß Baudiot in Paris (1773 bis 1849). Von älteren Cellovirtuosen außerhalb der Duportschen Schule sind noch zu nennen der als Komponist von Symphonien und Kammermusikwerken namhafte Anton Fily in Mannheim (1768 jung gestorben); dessen Schüler Christoph Schetky (1740—1773), der nach längeren Konzertreisen sich in England festsetzte; Philipp Schindlöcker in Wien (1753 bis 1827); der Deutschböhme Anton Kraft in Wien (1752—1820) und sein Sohn Nikolaus Kraft, Cellist des Schuppanzigschen Quartetts in Wien (1778—1853), sowie die beiden Engländer John Crossbill (1751—1825) und der von Cervetto gebildete Robert Lindley (1776—1855). Zur neueren Zeit führen herüber Max Bohrer (1785—1852), der mit seinem Bruder, dem Violinvirtuosen Anton Bohrer, zusammen ganz Europa bereifte; Friedrich Dogaauer in Dresden (1783—1860); der von Schindlöcker gebildete Jo-

seph Merk in Wien (1795—1852); noch mehr als diese führten die anschließenden belgischen und Pariser Violoncellisten die Kunst des Violoncellspiels ins rein Virtuosenhafte über bis zur Rivalität mit den Herenkünstlern der Violoncellisten, so Alexandre Batta Schüler Platels in Brüssel, später in Paris (geb. 1816); Franç. Demund, ebenfalls Schüler Platels (1815—1854) und sein Sohn Ernest Demund (geb. 1840); der von Norblin geschulte Felix Battanchon in Paris (1814—1893); Hippolyte Prosper Seligmann (1817—1882) und August Franchomme (1808—1884). Als Schüler Dogaauers rivalisirten mit ihnen Friedr. August Kummer in Dresden (1797—1879), Karl Drechsler in Dresden (1800 bis 1873) und Karl Schubert in Petersburg (1811—1863), ferner Merks Schüler Christian Kellermann in Kopenhagen (1815 bis 1866), Joseph Menter in Wien (1808—1856, der Vater der Pianistin Sophie Menter) und sein Schwiegersohn David Popper (gest. 1843), Karl Schubert Schüler Karl Davidoff in Petersburg (1838—1889, zuletzt Direktor des Konservatoriums), Karl Drechslers Schüler August Lindner in Hannover (1820—1878), Friedrich Grützmaier in Dresden (geb. 1832) und Bernhard Coßmann (geb. 1822, auch Schüler Kummer), Georg Goltzmann in Frankfurt a. M. (1825 bis 1898) und Julius Goltzmann in Stuttgart (1825—1878). Den Beinamen des Paganini des Violoncells hat man Andrien François Servais gegeben, in welchem die belgische Violoncellisten schule gipfelte (geb. 1807, gest. 1884). Servais war Schüler Platels, fertigte aber die Technik des Jume-

ments zu schwindelhafter Höhe und mag den Vergleich mit Paganini mit Recht darum erfahren, weil auch er seinen Nachfolgern kein Problem mehr zu lösen übrig ließ. Auch auf dem Gebiete der Violoncellvirtuosität ist daher die allmählich eintretende Wegwendung von der bloßen Virtuosität mit Freuden zu konstataren; wenn ein Julius Kengel vielleicht als Rivale Servais' in der Pflege der äußersten technischen Künste gelten kann, so erscheinen dagegen ein Robert Hausmann und Hugo Becker als Vertreter der die Technik den höchsten Zielen der Kunst unterordnenden Reaktion gegen die virtuose Schaustellung.

131. Die Kontrabassvirtuosen.

Nur ganz ausnahmsweise begegnet uns heute mehr ein Virtuose, d. h. ein die Spezialtechnik seines Instruments auf Konzertreisen zur Schau stellender Künstler auf einem der übrigen Orchesterinstrumente. Das ist aber noch nicht lange so. Der letzte Virtuose auf dem Kontrabass, Gustav Láska (geb. 1847), machte noch vor wenigen Jahrzehnten Aufsehen mit einer die Natur des Instruments beinahe verlehrenden Technik; aber vor ihm glänzte eine längere Reihe von Kontrabassvirtuosen, von denen nur genannt seien: Karl Gottfried Wilhelm Bach in Leipzig (1755 bis 1833), Gius. Andreoli in Mailand (1757—1832), der vielleicht bedeutendste von allen Domenico Dragonetti in London (1763—1846), der die schwierigsten Cellopartien im Streichquartett auf seinem Rieseninstrument tabellos spielte, Wenzel Haufe in Prag (Verfasser einer vorzüglichen Kontrabassschule, 1828), Christian Simon in Sondershausen (1809 bis 1872), Giovanni Bottefani, zuletzt Konservatoriumsdirektor in

Parma (1823—1889), und der auch als Symphonie- und Opernkomponist nicht unbekannt Joseph Albert, Hofkapellmeister in Stuttgart (geb. 1832).

132. Hornvirtuosen. Eine bedeutende Rolle hat seit 1760, wo durch Anton Joseph Hampels Erfindung der Stopföhne dem Horn eine wenn auch in der Intonation ungleiche und schwer zu beherrschende chromatische Skala gegeben wurde, die Virtuosität in der Behandlung des Waldhorns gespielt. Hampel selbst war Waldhornist in der Dresdener Hofkapelle seit 1746 und bildete eine Anzahl Hornvirtuosen aus, von denen Wenzel Stich (genannt Punto, 1748 bis 1803) durch seine ausgedehnten Konzertreisen und zahlreichen Hornkompositionen einen Weltruf erlangte. Vor Stich machte sich aber Jean Joseph Rodolphe (1730 bis 1812) als ausgezeichnete Hornvirtuose berühmt (seit 1765), der gleichfalls eine Menge Werke für Horn schrieb. Ein anderer Schüler Hampels, der Böhme Joh. Anton Mares (1719—1794), ist außer seinen Leistungen als Hornvirtuose bekannt als Erfinder der russischen Jagdhornmusik, bei welcher eine größere Zahl Hornisten derart zusammenwirkte, daß jeder immer nur denselben Ton zu blasen hatte. Weitere Repräsentanten der neuen Kunst wurden Jean Lebrun in Paris und Berlin (1759—1809), die von Stich gebildeten drei Brüder Domnich (Heinrich in Paris, Verfasser der Hornschule des Konservatoriums [1805], Jakob, der nach Amerika ging, und Arnold in Meiningen), ferner Frédéric Duvernoy in Paris (1765 bis 1838), der in Deutschland geborene J. Kenn, der 1795 neben Domnich und Duvernoy Hornprofessor am Konservatorium zu Pa-

ris wurde; Kenns Schüler Louis François Dauprat in Paris (1781—1868); Stichs Schüler Joh. Andreas Amon in Heilbronn (1763—1825); Luigi Belloli in Mailand (1770—1817); Karl Jakob Wagner in Darmstadt (1772 bis 1822); Heinrich Stölzl in Berlin (1780—1844), der erste Virtuose auf dem von Blühmel 1815 erfundenen Ventilhorn; der um die weitere Vervollkommnung des Ventilhorns verdiente Joseph Meisner in Paris (1791—1867), der mehrere über die Konstruktion der Hörner mit 2 und 3 Ventilen schrieb; Dauprats Schüler Jacq. Franç. Gallay (1795—1864), Verfasser einer Hornschule; die Brüder Gottlieb Schunke in Kassel (1777—1840) und Michael Schunke in Magdeburg (1780 bis 1821) und der Großvater und Vater der Sängerin Desirée Artot: Maurice Artot (1772—1829) und Desiré Artot (1803—1887, beide in Brüssel). Es bedarf keines Hinweises darauf, daß die gänzlich veränderte Rolle der Hörner in den Symphonien und Divertissements, Kassationen u. s. w. seit 1765 und das Austausch von Kammermusikwerken mit obligatem Horn in direktem ursächlichem Zusammenhange mit dieser plötzlichen Pflege des Horns als Virtuoseninstrument steht.

133. Flötenvirtuosen. Auch die Fähigkeiten anderer Blasinstrumente wurden etwa um dieselbe Zeit durch eine Reihe vortrefflicher Virtuosen vorgeführt und damit die weitere Emanzipation derselben von ihrer früher dienenden Rolle vervollständigt. Die Flöte war bereits zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein beliebtes Soloinstrument, für das Händel, Bach u. a. Sonaten schrieben und das in der französischen Ouvertüre gelegentlich kon-

zertmäßig behandelt wurde, trat aber besonders durch Joh. Joach. Duany (1697—1773) und die spezielle Vorliebe Friedrichs des Großen für dies Instrument stark in den Vordergrund. Allerlei Kammermusik mit Primflöte statt 1. Violine, Flötenkonzerte, aber auch eine Unmenge Flötensoli und Duette für zwei Flöten erschienen im 18. Jahrhundert auf dem Markt; Duany's Lehrer Pierre Gabriel Buffardin in Dresden (gest. 1739) war bereits ein gepriesener Flötenvirtuose. Berühmte Virtuosen und Lehrmeister bezogen. Komponisten für Flöte waren ferner Joh. Georg Wunderlich in Paris (1755—1819), A. Hugot (1761 bis 1803), beide Professoren am Pariser Konservatorium; der blinde Flötenspieler Friedrich Ludwig Du Lon (1769—1826), dessen Autobiographie Wieland 1804—1808 herausgab; Jean Louis Tulou in Paris (1786—1865); Kaspar Fürstenau in Oldenburg (1772—1819), sein Sohn Anton Bernhard Fürstenau in Dresden (1792—1852), und dessen Sohn Moriz Fürstenau ebenfalls in Dresden (1824 bis 1889); der bekannte Opernkomponist und Verfasser pädagogischer Klavierwerke Friedrich Kuhlau in Kopenhagen (1786—1832); Kaspar Kummer in Koburg (1795 bis 1870); François Devienne in Paris (1759—1803), Karl Kreutzer in Wien (gest. 1807), Benoit Tronquille Verbiguer in Paris (1782—1838); Joseph Fahrbach in Wien (1804—1883), die Brüder Joh. Wilh. Gabrielski (1791 bis 1846) und Julius Gabrielski (1806—1878), beide in Berlin, wo der Sohn des letzteren noch jetzt erster Flötist der Hofkapelle ist; der die Klangfarbe und die Technik der Flöte vollständig umschaffende Theobald Böhm in München (1794 bis

1881). Zum Beleg, daß doch auch heute noch die Flöte sich einer gewissen Reputation erfreut, seien die Namen Claude Paul Taffanel in Paris und Joachim Andersen in Kopenhagen genannt.

134. Die Oboisten. Die Oboen spielten in der Orchestermusik zu Anfang des 18. Jahrhunderts wie wir sehen eine hervorragende Rolle, erstens als mehrfach besetzte Verstärkungsinstrumente, die im Tutti mit den Violinen gingen, zweitens aber in einfacher Besetzung als Trio von zwei Oboen und Fagott für die Episoden der Fugen und die Alternative der Tanzstücke in den französischen Ouvertüren, traten auch gelegentlich solistisch konzertweise in denselben auf. Auch sie erfuhren aber jetzt eine vorher unbekannte Sonderbehandlung durch Komposition von Sonaten oder Soli und Konzerten für sie und durch Vorführung ihrer technischen Leistungsfähigkeit seitens reisender Virtuosen. Besonders zeichneten sich aus die zum Teil auch durch Schulwerke und Vortragsstücke ihre Kunst weitergebenden Meister des Oboespiels: Johann Christian Fischer in Dresden (1733 bis 1800), Christian Samuel Barth, ein Schüler Seb. Bachs (1735—1809), Ludwig August Lebrun in Berlin (1746—1790), Antoine Sallantin in Paris (1754—1813), Franç. Jos. Garnier in Paris (1759—1825), Gustave Vogt in Paris (1781 bis 1850), Antoine Joseph Lavigne in Paris (1782—1855), Friedrich Eug. Thurner in Kassel und Frankfurt a. M. (1785—1827), Joseph Sellner in Wien (1787 bis 1843) und Apollon Barret in Paris (1804—1879).

135. Die Klarinettenisten. Die erst kurz 1700 von Joh. Christoph Denner in Nürnberg aus dem alten französischen Chalumeau entwickelte

Klarinette fand anfänglich neben der alteingewohnten Oboe nur schwer Eingang; aber die Individualisierung der Blasinstrumente in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lehrte bald ihren eigenartigen Wert schätzen und der große Umfang und die technische Schmiegsamkeit des neuen Instruments führte auch zur Entstehung eines Klarinetten-Virtuosentums. An der Spitze steht Joseph Beer in Potsdam, der selbst das Instrument durch Hinzufügung der 5. Klappe verbesserte (1744—1811), weiter Gerhard Heinrich Romberg in Münster, der Vater des bekannten Komponisten Andreas Romberg (1745—1819), Michel Post in Paris, der in Frankreich Schule bildete (1754—1786), M. Fred. Blasius in Paris (1758—1829), Jean Xavier Lesèvre (1763—1829) und Charles Duvernoy (1766 bis 1845), Franz Tausch in München und Berlin (1762—1817), der durch seine Reisen allbekannt wurde, zw. Müller (1786—1854) zuletzt in Bückeburg, welcher die Zahl der Klappen der Klarinette auf 15 erhöhte, auch die Altklarinette konstruierte, durch welche das Bassett-horn gänzlich in Vergessenheit kam, Franz Thaddäus Blatt in Wien (geb. 1793), die beiden Bärmann in München (Heinrich Joseph 1784—1847 und Karl 1820 bis 1885), Friedrich Berr in Paris (1794—1838), der eine Schule für die Klarinette mit 14 Klappen schrieb, Valentin Bender in Brüssel (1801—1873), Georg Christian Bachmann in Brüssel (1804—1842), Hyacinthe Eleonore Klose in Paris (1808 bis 1880), welcher das böhmische Ringklappen-system von der Flöte auf die Klarinette übertrug und eine Schule für das so umgeschaffene Instrument schrieb, und Arnold

Joseph Blaes in Brüssel, Schüler Bachmanns (1811—1892). Von den Klarinettenisten der Gegenwart muß Richard Mühlfeld in Meiningen hier besonders genannt werden, da dessen wirklich bewundernswürdige Behandlung seines Instruments Brahms zur Komposition eines Klarinettenquintetts, eines Klarinettentrios und zweier Klarinettensonaten anregte.

136. Harfe, Gitarre, Vielle und Musette. Vereinzelte Virtuosenerscheinungen auf dem Gebiete des Fagotts (Anton Romberg, der Vater von Bernhard Romberg, 1742—1814), der Trompete (Thomas Harper Vater [1787 bis 1853] und Sohn 1816—1898]), ja der Posaune (Moritz Nabich 1815—1893) vervollständigen das Bild dieser merkwürdigen Erscheinung einer fast ein Jahrhundert (von 1760—1850) währenden Blüte des Instrumentalvirtuosentums, dessen Ergebnis die Steigerung der Leistungsfähigkeit der Instrumente und die eingehende Berücksichtigung ihrer Eigenart durch die Komponisten war und sein mußte. Auch die Harfe erfreute sich in derselben Zeit einer vermehrten Berücksichtigung; eine Reihe hochgefeierter Virtuosen durchzogen die Welt und eine reiche Speziallitteratur wurde geschaffen. Die etwa 1730 durch Hochbrucker in Donauwörth durch fünf Pedaltritte der Umstimmung ohne Unterbrechung des Spiels fähig gemachte Harfe wurde besonders durch Joh. Baptist Krumpholz (1745—1790) konzertfähig; Krumpholz war es, der Erard zur Konstruktion der Doppelpedaltritte anregte; auch ein persönlicher Schüler Hochbruckers Marcel de Marin (geboren 1769, Todesjahr unbekannt), dessen Harfenkompositionen wertvoll sind, gehört zu den ersten Förderern der

Harfenvirtuosität; es folgten Martin Pierre Dalvimare in Paris (1770—1840), der am Hofe Napoleons eine Rolle spielte, François Joseph Nadermann in Paris (1773—1835), der der älteren Harfe treu blieb (selbst Fabrikant), François Dizi in Paris (1780 bis 1840, ebenfalls Fabrikant, mit Pleyel associiert), Spohrs erste Frau Dorette Scheidler (vermählt 1806, gest. 1834), für welche Spohr eine ganze Reihe Werke schrieb, Robert Nicolas Charles Bochsa (1789—1856), Schüler von Martin und Nadermann, der Reisen bis nach Australien machte, Antoine Prumier (1794—1868), Nadermanns Nachfolger am Konservatorium) und sein Sohn und Nachfolger Ange Conrad Prumier (1821—1884), Theodor Labarre (1805—1870), der Nachfolger des jungen Prumier am Konservatorium, Elias Parish Alvars (1808 bis 1849) u. s. w. Wie die Zeiten sich geändert haben, beweist das geringe Interesse, welches heute die Porträte tüchtiger Harfenvirtuosen mit Aptomas, Oberthür u. andere finden. Daß trotz jener starken Pflege die Harfe nicht in das Symphonieorchester einzudringen vermochte, ist auch eine wichtige Lehre der Geschichte. Ähnlich erging es der Gitarre, welche ebenfalls vorübergehend eine erhöhte Beachtung fand und sogar zur Kammermusik herangezogen wurde (Aubéry du Boullay, Leo von Gall, Pierre Porro, Niccolò Giuliani, R. A. Göpfert, Nitzsch u. s. w.), aber nur, um zu Anfang unseres Jahrhunderts ganz zu verschwinden. Noch früher, nämlich kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts endete eine uns geradezu unbegreiflich scheinende Liebhaberei besonders der Pariser für zwei Instrumente frühmittelalterlicher Provenienz und

fiognomie: die Drehleier (Vielle) und den Dudelsack (Mujette), welche in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts Favoritinstrumente der Salons waren und Virtuosen und Komponisten Ruhm und Ehre einbrachten (Chedeville, Hotterre, Baton, Louvet, Delaunay, Laroze, Janot, Descouteaux, Philidor, Dubuiffon u. s. w.)

137. Die Klaviervirtuosen. Das Klavier nimmt insofern gegenüber den Orchesterinstrumenten eine Ausnahmestellung ein, als es (wie außer ihm nur die Orgel) sich selbst genug sein und der Zusammenwirkung mit anderen Instrumenten ganz entraten kann, so daß die Solo-Klavierlitteratur thatsächlich einen Umfang und eine Bedeutung gewonnen hat, wie die keines anderen Instruments. Die Haupteigenschaft des Klaviers, daß es mühelos der Polyphonie fähig ist, hat es aber nicht nur auch zum willkommenen Partner von anderen Einzelinstrumenten gemacht, denen diese Fähigkeit abgeht, sondern stellt es auch jederzeit mit Glück einer Gruppe anderer, die zusammen eine selbständige Harmonie oder Polyphonie repräsentieren, ja dem ganzen Orchester als Rivalen gegenüber, zumal den heutigen Konzertsflügel mit seiner imposanten Klangfülle. Aber das Klavier hat auch eine verhängnisvolle andere Eigenschaft, die zwar zu seiner Popularisierung, zu seiner unbestrittenen Weltherrschaft beigetragen hat, aber dennoch seinen Einfluß auf die ernstere Musikbildung mit einem Fragezeichen verzieht. Das Klavier allein von allen Instrumenten (wenigstens mit ihm nur alle andern Instrumente mit Klaviatur) macht die Intonation nicht vom Spieler, sondern vom Stimmer abhängig und bringt daher die Gefahr eines Musitmachens ohne lebhaft

Beteiligung des Tonsinnes. Der Sänger kann gar nichts thun, ohne sich den Ton vorzustellen, den er singen will, selbst das Mitsingen im Chor bedingt Auffassen und Reproduzieren eines gehörten Tones und Geiger und Bläser sind jederzeit auf die Kontrolle und Regulierung der Tonhöhe angewiesen; nur auf dem Klavier ist von alledem keine Rede, und jeder Klavierpädagoge weiß, wie sehr man Grund hat, die Schüler immer zum Hören dessen, was sie spielen, zu ermahnen. Diese mühelose Hervorbringung stets tadelloser Intonationen auf einem gut gestimmten Klaviere bringt deshalb die Gefahr der Verflachung, des geistlosen Klimperns mit nur halber Auffassung. Natürlich wird die Gefahr, welche diese Eigenschaft für die Musikbildung in sich birgt, wesentlich gesteigert, wenn die Komposition sich vom ernsthaften Inhalte weg und mehr nur einem allgemein sinnengefälligen Tonspiele zuwendet. Keinem anderen Instrumente steht eine solche Fülle von glänzenden Umhüllungen eines im Grunde wertlosen Kerns zu Gebote, wie gerade dem Klavier, und darum war das Aufkommen des Klaviervirtuosentums eine entschieden sehr ernste Gefahr für breite Schichten der musiktreibenden Welt. Auf dem Gebiete keines anderen Instruments hat sich ein so oberflächlicher und jedes eigentlichen Zusammenhangs mit der wirklichen Kunst barer Dilettantismus entwickelt, wie auf dem Klavier; die sogenannte Salonmusik ist die Nährmutter dieses bedenklichen Niedergangs des Kunstsinnes bei dem Gros der Musikfreunde gewesen, und der Vater desselben war das Klaviervirtuosentum. Zunächst war unzweifelhaft die Erschließung der Mittel des Klaviers in seiner immer mehr vervollkommenen Gestalt ebenso mit

Freuden zu begrüßen, wie die Hebung der Durchschnittstechnik der Spieler von Streich- und Blasinstrumenten; insbesondere muß Muzio Clementi durchaus in Schutz genommen werden gegen den Vorwurf, daß er die virtuose Richtung der Klavierkomposition angebahnt habe, vielmehr ist durchaus festzuhalten, daß er den großen Klavierkomponisten die Wege ebnete und selbst unter ihnen Anspruch auf einen ehrenvollen Platz hat. Die Fülle neuer Effekte und Ausdruckformen, Figurationsweisen, Spielmanieren, die er erschloß, verpflichten ihm die Nachwelt zu Danke und die Mitwelt sah in ihm viel mehr einen kühnen Neuerer und kraftvollen Erfinder, als einen tadelnswerten Spekulant auf den Geschmack der Menge. Der Vorwurf, diesem ihr Können in Dienst gestellt zu haben, trifft deshalb viel weniger die ersten wirklichen Virtuosen, als jene flachen Modekomponisten, welche von den neu erschlossenen Mitteln nur soviel annahmen, als sich ohne stärkere Anforderungen an die musikalische Bildung zur Erzielung dem Ohr schmeichelnder Wirkungen bequem verwenden ließ. Die Wanhal, Steibelt, Pleyel, Wölfl, Sterkel, Kozeluch, Gelinek sind in viel höherem Grade für die Verrottung des Kunstgeschmacks verantwortlich zu machen als Clementi und seine ganze Schule, aus welcher überhaupt keiner der im tadelnden Sinne so zu nennenden Virtuosen hervorgegangen ist. Ganz besonders muß Daniel Steibelt als einer der ersten Klavierkomponisten und Klaviervirtuosen hervorgehoben werden, welche mit billigen Effekten arbeiteten, so z. B. mit einem längere Zeit anhaltenden, nichts sagenden, aber recht viel Lärm machenden Akkordtremolo beider Hände; er

beliebt gewordenen Bacchanals seine Frau das Tamburin schlagen zu lassen, und derartige Kompositionen erschienen im Druck. Auch Joseph Wölfl war ein solcher direkt auf den Effekt hinarbeitender Komponist und Spieler. Dagegen hatte Johann Ladislaus Dussek (1761 bis 1812) positive Verdienste, sofern er seine Haupterfolge weniger seiner sehr bedeutenden Virtuosität als vielmehr dem besonderen Nachdrucke verdankt, den er auf das Kantabile im Klavierspiel legte; ihm wird nachgerühmt, daß er zuerst das Pianoforte zum Singen gebracht habe, woran vielleicht die andere Seite seiner Doppelvirtuosität einigen Anteil hatte, nämlich seine Meisterschaft auf der vorübergehend in Aufnahme gekommenen Glasharmonika. Auch Hummel und Moscheles sind nicht als bloße Virtuosen zu betrachten, sondern nehmen sogar in höherem Maße als Dussek eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte der Klavierkunst ein.

Johann Nepomuk Hummel (geb. 1778 zu Preßburg, gest. 1837 in Weimar), war zwei Jahre lang der Schüler Mozarts in Wien, galt daher als Bewahrer Mozartscher Traditionen, obgleich er sich weit genug von seinem Lehrer entfernte. Eine starke Neigung zum wirklich Virtuosen bis zur Gefahr, daß die Figuration zur Hauptsache wird, aber charakterisiert Hummels Stil, aber die kantable Grundlage bleibt doch überall noch bei ihm durchfühbar, eine gewisse Weichheit und liebenswürdige Grazie bewahrt seine Kunst vor der Leerheit des nur mehr glänzenden Figurenwerks. Noch heute erfreuen sich sogar einige seiner Werke einer gewissen Reputation, besonders einige seiner Rondos, aber auch das A-moll- und H-moll-Konzert und das D-moll-

Septett. Hummels Spielweise war eine mehr zierliche und elegante als imponierende, entsprechend der Spielart der Wiener Klaviere. Seine große Klavierschule enthält eine Fülle noch heute mit großem Nutzen zu verwertenden Übungsmaterials, das seltsamer Weise noch nicht in Neudruck zugänglich ist. Ignaz Moscheles, geb. 1794 zu Prag, gest. 1870 in Leipzig, machte seit 1816 ausgedehnte Konzertreisen, setzte sich, nachdem er 1820 in Paris Triumphe gefeiert, 1821 in London als Lehrer fest und wurde 1846 von Mendelssohn als Lehrer an das Leipziger Konservatorium gezogen. Moscheles' Eigenart beruht in einer gewissen pathetischen Beimischung, die seinen mit Noblesse erfundenen und mit glänzender Technik ausgestatteten Kompositionen wohl ansteht. Seine Stücken op. 70 und 95 haben für höhere Stufen der Klavierbildung bleibenden Wert.

Paris, das, wie wir sahen, der Virtuosität in den verschiedensten Formen starken Tribut zollte, trug auch wesentlich zur Förderung der Klaviervirtuosität bei, besonders seit Eröffnung des Konservatoriums (1795), an welchem zuerst der von Hüllmandel geschulte Hyacinthe Zadin (1769—1802) Klavierprofessor war, dessen Bruder Louis Emanuel Zadin (ebenfalls Professor am Konservatorium) die Opernpopularität in die Mode brachte und den Geschmack noch mehr herunterbringen half als Pleyel. Auch Louis Pradher (1781—1843) der Nachfolger Zadins, Lehrer von Henry Herz und Jacques Herz und Henry Rosellen wirkte nur in dem Sinne der Verirrung ins inhaltlos Virtuosenhafte. Dagegen ist Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785—1853), der 1816 Professor am Konservatorium wurde,

hervorzuheben als ein ernster Lehrer mit besseren Tendenzen, der Lehrer von Alkan, Prudent und Marmontel. Auch der Nestor der Konservatoriumsprofessoren Louis Adam (1758—1848), der Vater des Komponisten des „Postillons von Lonjumeau“, Verfasser einer guten Klavierschule, welche mit zuerst Ordnung in das Fingersatzwesen brachte (1802), war ein gediegener Lehrer, der u. a. Kalkbrenner ausbildete. Friedrich Kalkbrenner (1788—1849), eine in mancher Beziehung Hummel verwandte Klaviernatur, doch minder lyrisch angehaucht, Schüler Adams, auch einige Zeit Clementis, war zeitweilig associiert mit Johann Bernhard Logier (1777—1846), dem äußerst industriell gearteten Erfinder des Chiroplasten oder Handleiters und des Massenunterrichtes auf mehreren Klavieren, auch beteiligte sich Kalkbrenner an Pleyels Pianofortefabrik und war Lehrer von Camille Pleyels Gattin, der vortrefflichen Pianistin Marie Félicité Pleyel, geb. Frln. Mofe. Kalkbrenner brachte die Theorie des Klavierspiels mit stillstehendem Unterarm auf, soll aber dieselbe selbst keineswegs durchgeführt haben. Zu den ersten Repräsentanten des inhaltlosen Virtuosenhumors gehören Franz Hünten (1793—1878), der, nachdem er aus der Mode gekommen, 1837 sich von Paris in seine Heimat Koblenz zurückzog, Henry Herz (1803—1888), der seinen Ruhm sogar um ein halbes Jahrhundert überlebte, aber als Konservatoriumsprofessor und Pianofortefabrikant in Paris eine behagliche Existenz behielt.

In Deutschland begünstigte besonders Karl Czerny in Wien (1791—1851) die einseitige Entwicklung des Virtuosenhumors durch die nach Tausenden zählenden nur

äußeren Glanz bei wenig innerem Gehalt entfaltenden Kompositionen und Schulwerke. Czerny war Schüler Beethovens und ein vortrefflicher Lehrer, aus dessen Schule Döhler, Kullak und vor allen Franz Liszt hervorgingen; aber seinen Kompositionen haftet fast ohne Ausnahme der Makel der Richtung auf das rein technisch Brillante an, und er hat begründeten Anspruch, für einen der Hauptbegründer des Genres der modernen Salonmusik im übeln Sinne gehalten zu werden (wobei ihm aber die Herz, Hünten, Ravina und Rosellen wacker beigestanden haben). Von seinen Werken haben sich nur eine Anzahl Studienhefte gehalten; aber auch diese verlieren immer mehr an Kredit und treten hinter diejenigen Bertinis, Cramers und Clementis mit Recht zurück.

Als sein Erbe ist Louis Köhler (1820—1886) zu betrachten, der aber nicht sein Schüler war, sondern von dem gediegenen Wiener Pianisten Karl Maria v. Bocklet (1800—1881) ausgebildet wurde; Köhlers einst sehr geschätzte Studienwerke sind bereits jetzt noch mehr außer Kurs gesetzt als diejenigen Czernys. Der Höhepunkt des Klaviervirtuosentums fällt um 1830 oder wenige Jahre später, die Zeit, wo Paganini in Paris erschien und Chopin und Liszt ihre Schwingen entfalteten. Großes Aufsehen machte seit 1830 Sigismund Thalberg (1812—1871), besonders mit seinen Phantasien über bekannte Motive mit glänzenden an beide Hände verteilten Akkordpassagen als Umrandung der in der Mitte stärker gespielten Melodie, eine Manier, die Thalberg von dem Harfenvirtuosen Parish Alvars übernommen hatte. Auch die kraftvolle Natur Adolf Henselt's mit seinem vollgriffigen Legato trat etwa um dieselbe Zeit

in die Arena, daneben der weniger mächtige aber elegante und ausdrucksvolle von Czerny gebildete Theodor Döhler (1814—1856), der von dem vortrefflichen Klavierpädagogen Wenzel Tomaschek in Prag geschulte Alexand. Dreyschock (1818—1869), auch Leop. v. Meyer (1816—1883), Schüler Czernys und Fischhofs in Wien, nicht zu verwechseln mit dem älteren von Field unterrichteten also der Clementi-Schule angehörigen Charles Mayer (1799—1862), und weiterhin schlossen sich noch an der durch seinen Triller u. sein Staccato auffallende Rudolf Willmer's (1821—1878), der einschmeichelnde und glatte Antoine de Kontski (geb. 1816), Theodor Kullak in Berlin (1818—1882) und sein Bruder Adolf (1823 bis 1862), welcher durch seine Neigung des Klavierspiels sich einen Namen machte, Henry Litolff in Paris (1818—1891), Julius Schullhoff in Paris und Dresden (1825—1898), Jakob Rosenhain in Frankfurt a. M. (1813 bis 1894), Schüler von Jacques Schmitt in Hamburg (1803 bis 1853), ein jüngerer Bruder des gleichfalls bekannten Klavierpädagogen Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. (1788—1866). Lange überragt alle Zeitgenossen das überlegene Genie Franz Liszt's, das etwa von 1830 ab bis zu seinem Tode (1886) unbestrittenen Großmeister des Pianofortespiels, dem eine kleine Armee jüngerer Pianisten ihre Ausbildung verdankt. Allmählich reißt dann, während Liszt sich mehr und mehr vom Konzertleben zurückzieht, in Anton Rubinstein (1829 bis 1894), Hans v. Bülow (1830 bis 1894) und Karl Taubig (1841 bis 1871) neue Führer heran, deren jeder wiederum einen Trupp Schüler nach sich zieht. Wir wollen nicht

die hunderte von Pianisten hier aufzählen, welche heute um die Gunst des Publikums buhlen; aber wir wollen konstatieren, daß auch für die Klaviervirtuosen die Zeit, wo man sie um ihres Virtuosen-tums willen anbetete, vorüber ist, wenigstens in Deutschland, ja in Europa. Auch das Klavier hat um die Mitte dieses Jahrhunderts den Höhepunkt seiner Leistungen erklommen und seit Liszt hat kein Pianist ihm mehr neue Seiten abgewinnen können. Schon die beiden Rubinstein (auch Antons Bruder Nikolaus [1835—1881] war ein ausgezeichneter Pianist), Bülow u. Eugen d'Albert sahen ihre Aufgabe nicht mehr darin, neue Klavierwirkungen zu erfinden, sondern vielmehr, sich auf der Höhe des Erreichten zu halten und die parallel mit der Entwicklung des Instruments und seiner technischen Meisterung entstandene gewaltige Klavierliteratur der Welt zu erschließen und sie ihr lieb und wert zu machen.

Und die große Welt hat diese Schlage begriffen und steht den Virtuosen kritisch gegenüber, sieht in ihnen nicht mehr Zauberer und unwiderstehliche Bezwinger, sondern Verwalter anvertrauten Gutes, von denen sie Rechenschaft zu fordern hat.

Absichtlich haben wir die Namen der großen Komponisten, die zugleich selbst Pianisten waren, nicht genannt oder doch nur gestreift; wir hätten sonst sogar Beethoven selbst mit in die lange Reihe der bedeutenden Klavierspieler einfügen müssen und nach ihm Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Kirchner. Aber auch schon Reinecke, Hiller, Heller, Frau Klara Schumann und noch gar mancher und manche andere treten aus der Kette der

eigentlichen Virtuosen heraus in die der Interpreten, von denen auch der Hörer die Ueberzeugung gewinnt, daß sie nicht den Ruhm des Instruments künden, sondern das Instrument in seine wahre Stellung als Werkzeug der Kunst zurückverweisen. Eine Ausnahme-stellung nimmt nur Frédéric Chopin ein, der Klaviermensch par excellence, der mit dem Instrument verwachsen ist wie kein zweiter außer ihm, der im Klavier lebt und in ihm seine Seele ausströmt, gewiß nicht ein Virtuose, dessen Streben dahin geht, zu zeigen, was sein Instrument vermag, aber ein Tondichter, der kein anderes Mittel, sich auszusprechen, kennt als das Klavier; ihm ist das Klavier alles, Auge und Ohr, Herz und Mund. Die Welt spiegelt sich ihm nur im Klavierton, in dem er allein lebt und durch den er mit der Welt spricht. Kein Wunder darum, daß auch das Klavier sich ihm ganz erschließt und ihn als seinen geliebtesten Herrn und Meister anerkennt.

138. Chopin. Frédéric Chopin ist am 1. März 1809 zu Żelazowa Wola bei Warschau geboren und starb am 17. Oktober 1849 in Paris. Seine Mutter war eine Polin Justine Krzyżanowska, sein Vater ein eingewanderter Franzose. Seine Lehrer waren der Böhme Zywny und Josef Elsner in Warschau. Als Chopin 1830 Polen verließ und sich über Wien nach Paris wandte, war seine merkwürdige Individualität bereits vollständig ausgeprägt, eine fast krankhaft sensitive Natur, ein Träumer und Schwärmer, wie ein Fremdling in dieser Welt. Ein glücklicher Zufall führte ihm einen Kreis von Kunstgenossen und Freunden zu, in welchem eine solche Sondererscheinung sich wohl fühlen konnte: Ver-

lio, Liszt, Heine, Balzac, George Sand — so wurde sein kurzes Leben zu einer einzigen langen Dichtung. Leider raffte ihn ein Lungenleiden, dessen Keime er wohl von Kindheit an in sich trug, früh dahin. Seine nicht eben zahlreich zu nennenden Werke — 74 Opusnummern, doch zum Teil nur von kleinem Umfange, sind in zahlreichen Ausgaben vollständig aller Welt zugänglich, allbekannt und allbeliebt. Ganz mit Unrecht zählen manche dieselben zur Salonmusik, weil sie teilweise die Gestalt von Tänzen oder Phantastien und Solostücken mit charakteristischen Titeln angenommen haben. Thatsächlich giebt

es wohl kaum einen größeren Abstand als den zwischen diesen Chopin'schen Tonpoesien und dem inhaltlosen Tongeklimper, das man Salonmusik zu nennen pflegt. Besonders seien hervorgehoben seine Nocturnes, eine Spezies von Stimmungsbildern, deren Namen und zum Teil auch die Form er John Field, einem der genialsten Schüler Clementis, abgelauscht hatte, sowie seine Balladen, ein Name, den er zuerst für Instrumentalstücke gebraucht hat. Sein Leben wurde beschrieben von Liszt (4. Aufl. 1890), Karasowski (3. Aufl. 1881) und Fr. Niecks (1888, deutsch von W. Langhans).

IX.

Die Theoretiker.

139. Die mittelalterlichen Theoretiker. Unsere Darstellung würde eine empfindliche Lücke aufweisen, wollten wir nicht, wenn auch nur in aller Kürze, auch der Lehrmeister der Komposition gedenken, welche zum Teil mit dem Range von sehr bemerkten Hauptpersonen aus der Schar der Zeitgenossen der großen Meister hervorragen. Ja, wenn man über das 16. oder gar 15. Jahrhundert zurückgeht, so bleibt von dem ganzen Musikschaffen nicht viel anderes mehr übrig, das den Musiker von heute noch interessierte, als die Lehrsätze und Schulbeispiele einer Anzahl von Theoretikern. Hucbald von St. Amand (840—930) der den primitiver und volksmäßiger Wurzel entsprungenen mehrstimmigen Gesang zum mixturartigen Parallelgesange in Quinten und Oktaven umschuf, Guido von Arezzo (995—1050), der unser Notensystem auf Linien und die Solmisation erfand und den Hucbald'schen Parallelgesang wieder abschaffte.

Johannes de Garlandia und die beiden Franco nach 1200, welche die Mensuralnotenschrift ausbauten und die ersten dürftigen Ansätze einer musikalischen Formenlehre gaben, der Engländer Walter Odington (um 1275—1320), der zuerst den konsonanten Dreiklang begriff, sein Zeitgenosse Marchettus von Padua, der die vier Haupttaktarten ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$) zuerst theoretisch entwickelte und für ein freies chromatisches Wesen Propaganda machte, die beiden Johannes de Muris, von denen der eine (der Pariser) der erste theoretische Hauptvertreter des neu aufgekommene Kontrapunkts (Ars nova) mit seinem Quinzen- und Oktavenverbot und seinen bunten gestaltigen rhythmischen Komplikationen ist, weshalb er von dem andern

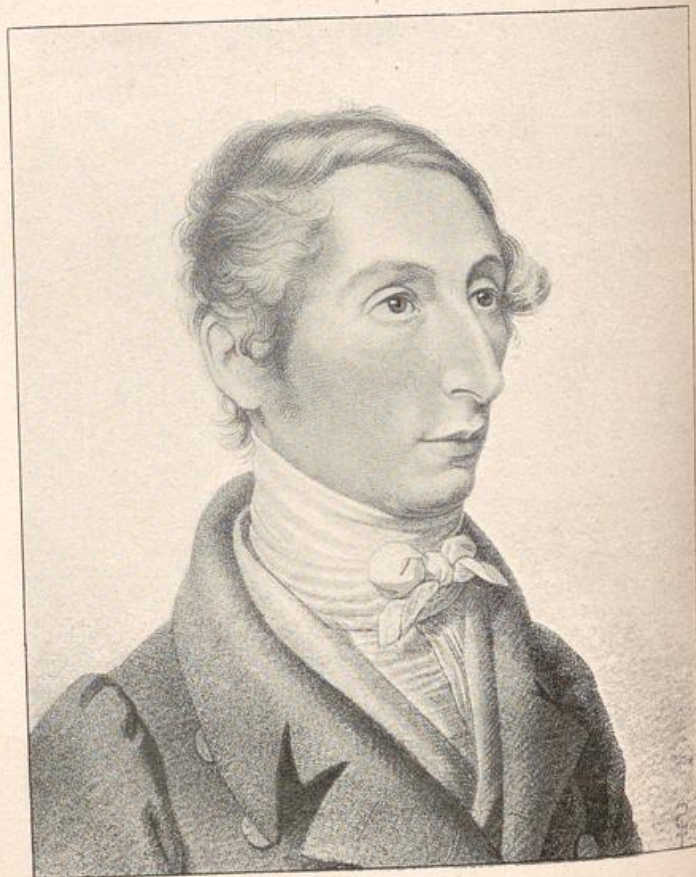


F. Chopin

Frédéric Chopin,

geb. 1. März 1809 in Żelazowa Wola bei Warschau,

gest. 17. Okt. 1849 in Paris



Carl Maria von Weber
[Signature]

Carl Maria von Weber,
geb. 18. Dez. 1786 in Lutin (Oldenburg),
gest. 5. Juni 1826 in London.

(dem
Trab
lebt,
14
in J
blüte
im L
hunde
zeitig
Lehre
Ansel
reits
Buch
teten
Barte
(144
kurze
die ri
der D
gedru
aber
Jahre
lassen
Spa
teidig
Druck
des i
Bur
lers i
nes
1473
gebor
in sei
mitte
dessen
das
einer
Vollst
5 #
hinu
Schül
dend
und i
toriä
angese
einer
Schri
techni
Aufsch
sagen

(dem Engländer), der noch in der Tradition des 13. Jahrhunderts lebt, stark angefochten wird.

140. Hochblüte der Theorie in Italien. Zu einer Art Hochblüte der Musik-Theorie kommt es im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Italien, wo gleichzeitig eine ganze Schar von Lehrern nebeneinander in hohem Ansehen standen und zum Teil bereits durch die junge Kunst der Buchdruckerei ihre Ideen verbreiteten: in Bologna der Spanier Bartolomeo Ramos de Pareja (1440 bis nach 1521), der bis vor kurzem als derjenige galt, welcher die richtigen Intervallbestimmungen der Terzen erkannte (1480 in seinem gedruckten „De musica tractatus“), aber jetzt diesen Ruhm dem 200 Jahre älteren Walter Odington lassen muß; sein Schüler Giovanni Spataro (1460—1541), der Verteidiger seines Meisters in mehreren Druckschriften gegen die Angriffe des in Parma lehrenden Nicolaus Burrius (1450—1520), eines Schülers des Kartäusermönchs Johannes [Gallicus] in Mantua (gest. 1473), in Lucca der in England geborene und auch später wieder in seine Heimat zurückgekehrte Karmeliter John Hothy (gest. 1487), dessen Calliopea legale besonders das Transpositionswesen bis zu einer vorher unbekanntem Stufe der Vollständigkeit entwickelte (bis zu $5 \#$ und $5 b$), in Mailand Franciscus Gafurius (1451—1522), Schüler des Karmeliters Joh. Goudonog (Bonadies) in Ferrara, und in Neapel Johannes Tinctoris (1446—1511), selbst ein hochangesehener Tonsetzer und Verfasser einer ganzen Reihe von theoretischen Schriften, welche über die Kunsttechnik seiner Zeit die bündigsten Aufschlüsse geben. Im Druck erschienen von seinen Werken nur das

älteste musikalische Lexikon („Terminorum musicae diffinitorium“ ca. 1475); heute sind seine Werke sämtlich durch Couffemakers Sonderausgabe, sowie auch im IV. Bde. der „Scriptores“ (1876) jedermann zugänglich. Die Werke des Gafurius, neben Tinctoris des bedeutendsten Theoretiker dieser Zeit, erschienen bei Lebzeiten im Druck, sind aber natürlich heute von allergrößter Seltenheit.

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts treten neben diese dauernd im Ansehen bleibenden Lehrmeister die weiteren: Pietro Aron in Padua und Venedig (1490 bis ca. 1560), Ludovico Fogliani in Modena (gest. 1539), Sebald Heyden in Nürnberg (1498—1561), Heinrich Loriz aus Glarus [Henricus Glareanus] in Basel und Freiburg (1488 bis 1563), und Nicola Vicentino in Rom (1511 bis ca. 1570). Ueber alle aber erhebt sich sodann die imponierende Gestalt des Kapellmeisters der Markuskirche in Venedig, Joseffo Zarlino (geb. 22. März 1517 zu Chioggia, gest. 14. Februar 1590 in Venedig), der den Grund legte für die moderne Gestalt der Musiktheorie, die Harmonielehre.

141. Die Solmisation als Uebergang zu den modernen Tonarten. Eine durchaus veränderte Betrachtungsweise der Zusammenflänge und Tonfolgen begann seit Zarlino allmählich sich zu entwickeln, welche zur gänzlichen Antiquierung der alten Kirchentonarten (vgl. 52) und zur Herausbildung der modernen Tongeschlechter Dur und Moll mit ihren mannigfachen Transpositionen führte. Aber nicht nur die Kirchentöne, sondern auch die sogenannte Solmisation oder Hexachordenlehre wurde durch diese Reform beseitigt. Eine kurze Er-

Klärung dieser von Guido von Arezzo begründeten, durch das ganze Mittelalter hindurch neben der Theorie der Kirchentöne festgehaltenen Theorie einer transponierbaren Sechskunstskala ist hier unerlässlich, um die Umwandlungen zu begreifen, welche die Theoretiker besonders des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts zu vollziehen hatten. Guido hatte die von Zeile zu Zeile eine Stufe höher beginnende Komposition eines Johanneshymnus *Ut queant laxis, resonare fibris u. s. w.* als Mittel der sicheren Einübung des Unterschieds des Ganzton- und Halbtonintervalls in seinen Unterricht eingeführt und diese Anfangsilben waren damit allmählich zu Tonnamen geworden:

C D E F G a
ut re mi fa sol la

Den Kern dieses Hexachords bildet das Halbtonintervall *mi fa*, das zunächst nur *e f* bedeutet; doch entwickelte sich, wenn nicht schon unter Guido selbst, so jedenfalls unter seinen nächsten Schülern die Lehre von der Mutation des Hexachords, d. h. von dessen Verlegung auf andere Tonstufen, zunächst nur auf die Stufen F und G:

F G a b c d
ut re mi fa sol la

G a h c d e
ut re mi fa sol la

und zwar in der Art, daß, sobald über *a* in der Höhe weiter hinausgegangen wurde, der Uebertritt entweder in das Hexachord mit *b* (*Hexachordum molle, Cantus mollis*) oder das mit *h* (*Hexachordum durum, Cantus durus*) erfolgte, indem *a* aus der Bedeutung von *la* zu der von *mi* (vor *h*) oder *re* (von *h*) überging, sodaß die Folgen *g a [h]* als *sol-mi [fa]*

und *g a [h]* als *sol-re [mi]* zu bestimmen waren. Erstere, als die wichtigste (weil eine Transposition der Kirchentöne bedeutend), gab den neuen Lehrern ihren Namen *Solmisation*. Es bedarf nicht des besonderen Hinweises, daß die *Solmisationslehre* an sich mit der Theorie der Kirchentöne gar nichts zu schaffen hat, da letztere durchaus auf der Annahme von Oktavenskalen beruht, während die *Solmisation* durchaus mit Septenskalen operiert. Die ungenügende Durcharbeitung der *Solmisationslehre* durch die Historiker, Theoretiker und Herausgeber unserer Zeit ist ein Hauptgrund der noch immer herrschenden Unsicherheit bezüglich von den Komponisten gemeint, aber nicht bezeichneten chromatischen Töne (mit *h* oder *fa*) in Kompositionen selbst noch des 17. Jahrhunderts. Denn es blüht z. B. bis in die Zeit des *Madrius Prätorius* und darüber hinaus selbstverständlich, daß das *Hinausgehen* um nur eine Stufe über das Hexachord mit wieder zurückwenden die Einführung des Halbtons oberhalb *la* bedingte (*„voce super la semper canendum fa“*). Aber bereits in dem 13. Jahrhundert nach Guido scheint die Analogie der beiden Hexachorde mit C und F auch für das auf G beruhende Einführung des Halbtons unter *mi* zu einer selbstverständlichen Sache gemacht zu haben und von ihr sich bürgerte sich allmählich bis zum 13. Jahrhundert die freie Einführung der *Subsemitonen* unter den Finaltönen aller Kirchentöne aus, mit Ausnahme des phrygischen (bei welcher der Halbton über der Finalnote liegt: *E F*). Mehr und mehr entwickelte sich so — aber ungeachtet was wohl zu bemerken ist zur Klärung der Unsicherheit in die

Dingen — eine Unterscheidung von dreierlei Melodietypen, deren erster einem eigentlichen Hexachord auf ut mit mi fa in der Mitte und einem mi ohne Mutation unter ut entspricht:

H	C	D	E	F	G	a
mi				mi	fa	
E	F	G	a	b	c	d
mi			mi	fa		
Fis	G	a	h	c	d	e
mi			mi	fa		

(Dur!)

der zweite dagegen einem uneigentlichen Hexachord auf re mit dem Halbton an 2.—3. Stelle und dem fa oberhalb und mi unterhalb:

Cis	D	E	F	G	a	b	(!)	
mi		mi	fa		fa			
Gis	a	h	c	d	e	f		
mi		mi	fa		fa			
Fis	G	a	b	c	d	e	s	(!)
mi		mi	fa		fa			

(Moll!)

und der dritte gar einem Hexachord auf mi, also mit dem Halbton an 1.—2. Stelle und 5.—6. Stelle, für welches das Subsemitonium unterhalb der Finalis nicht in Frage kommt:

D	E	F	G	a	h	c
NB. mi	fa			mi	fa	
G	a	b	c	d	e	f
NB. mi	fa			mi	fa	

(phrygisch!)

Diese letzteren Bildungen sind es, welche uns heute am altertümlichsten

Oktave Quinte Quarte gr. Terz kl. Terz

C . . . c . . . g . . . c' . . . e' . . . g' (Divisione harmonica, Durafford)
g' . . . g . . . c . . . G . . . Es . . . C (Divisione aritmetica, Mollafford).

Die um die Zeit von Zarlinos Tode aufkommende Generalbaßbezeichnung (vgl. 38) knüpft direkt an den damit gegebenen Begriff des aus drei Tönen (Prim, Terz und Quint) bestehenden konsonanten

anmuten, weil sie zäh an der Eigenart des phrygischen Kirchentones festhalten (in seiner originalen und transponierten Gestalt). Die beiden anderen führen direkt zu den modernen Tonarten über und bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts ist das Bewußtsein ziemlich zum Durchbruch gekommen, daß es sich im Grunde nur immer darum handelt, ob man eine Tonart mit großer oder kleiner Terz der Finalis vor sich hat. Aber schon der Pariser Johannes de Muris (zu Anfang des 14. Jahrhunderts) berichtet uns auch von der Notwendigkeit, den Ton D = ut zu setzen, was eine weitere Form der ersten Art bedeutet:

Cis	D	E	Fis	G	a	h
mi			mi	fa		

und Johann Hothby (gest. 1487) entwickelt sogar die Transpositionen bis zu Des-ut und Fis = ut:

C	Des	Es	F	Ges	as	b
mi			mi	fa		

[Eis]	Fis	Gis	ais	h	cis	dis
mi			mi	fa		

142. Der Anfang der Harmonielehre. Zarlino hat die große historische Bedeutung, die beiden Grundpfeiler der harmonischen Auffassung, den Durafford und Mollafford zuerst aufgewiesen und mathematisch erklärt zu haben, durch Beziehung auf die fünf einfachsten Intervallbeziehungen nach oben und nach unten (Istituzioni harmoniche, 1558, Cap. 15):

Affordes an, indem sie diesen als selbstverständliche Bildung unbezeichnet läßt (nur nach Bedarf mit Andeutung, ob die Terz groß oder klein sein soll, d. h. ob anstatt Moll Dur oder anstatt Dur Moll zu

nehmen ist) und nur etwaige andere Intervalle des Zusammenklangs (Quarte, Sexte, Septime, Sekunde) durch Zahlen fordert. Doch war der Generalbaß zunächst nur eine abgekürzte Notierung für die Praxis der Orgel- oder Cembalobegleitung und machte keinerlei Anspruch darauf, etwas Theoretisches zu sein. Er hatte sogar die Wirkung, die theoretischen Enthüllungen Zarlinos zunächst immer mehr in Vergessenheit zu bringen.

143. Dreiteilung der theoretischen Litteratur. Die Kontrapunktlehrer hielten daher die ältere Form der Lehre unverändert aufrecht und es entstand nunmehr eine Dreiteilung der theoretischen Litteratur, nämlich die spekulative Theorie, zunächst außer Zarlino vertreten durch seinen Zeitgenossen Francisco Salinas in Salamanca (1512—1550), den berühmten Philosophen René Descartes [Cartesius] (1596—1650), Marie Mersenne (1588—1648) und Athanasius Kircher (1602—1680), welche die natürliche Begründung der Theorie vom Gebiete der Mathematik mehr und mehr auf dasjenige der Physik herüberzogen und den Boden für die späteren Entdeckungen Sauveurs, Rameaus und Tartinis bereiteten; daneben die Fortführung der Kontrapunktlehre ohne jeden Kontakt mit den wissenschaftlichen Begründungen, im wesentlichen eine unveränderte Weitergabe der bezüglichen Kapitel der Werke Arons, Vicentinos und Zarlinos, so bei Dom. Pietro Cerone (1566—1613), Giovanni Maria Artusi (gest. 1603), Ant. Brunelli (um 1610), Giov. Maria Bononcini (1640—1678), Joh. Andr. Herbst (1588 bis ca. 1660), Joh. Jos. Fux in Wien (Gradus ad Parnassum 1725) u. a. m., die allmählich vom Kontrapunkt zur Harmonie

hinüberführenden Sethus Calvisius (1556—1615), Johannes Lippius (1585—1612), Johann Krüger (1598 bis 1662), Herr. Baryphonus [Pigegrop] (1581 bis 1655) und an dritter Stelle endlich die zahllosen Generalbaßschulen, welche aus den kurzen Erklärungen der Generalbaßbezeichnung seit Anfang des 17. Jahrhunderts durch Aufnahme von immer mehr theoretischem sich allmählich zu einer vollständigen Umformung der Lehre vom harmonischen ausgestalteten. Francesco Gasparini (1668 bis 1737), Mathew Locke (1632 bis 1677), Andreas Werckmeister (1645—1706), Gottfried Keller in London (vor 1700), Charles Masson in Paris (vor 1700), Joh. David Heinichen in Dresden (1683—1729), Friedr. Erhard Niedt (gest. 1717), Jean Bononcini (1700), Joh. Mattheson in Hamburg (1681—1764) u. s. w.

Hervorragende Verdienste um die endliche Abklärung der alten Tonartenlehre zur neuen hat der Landlinburger, später Halberstädter Organist Andreas Werckmeister, auch Johann Gottfried Walther in Weimar (1684—1748), ein Verwandter Seb. Bachs, hat durch sein „Musikalisches Lexikon“ (1732) zur endgültigen Feststellung der neuen Terminologie beigetragen. Mattheson war weniger ein wirklicher Theoretiker als ein dem Fortschritt zugethaner, vorurteilsloser Praktiker und hat durch seine zahlreichen Schriften besonders auch die abgelebte Solmisationslehre vollends wegfegen helfen. Dagegen hat Joh. Jos. Fux als ein Eckstein der älteren Lehrmethode die neuen Tonarten ab und nimmt seiner Satzlehre von der inzwischen entwickelten Harmonielehre überhaupt keine Notiz. Als Lehrmethode alter Observanz muß auch

Giovanni Battista Martini zu Bologna verzeichnet werden (1706 bis 1789), der Verfasser einer leider nur bis zur Absolvierung der Griechen gekommenen Musikgeschichte und eines besonders als Beispiel-sammlung wertvollen Werks über den Kontrapunkt. Als Lehrer war Martini sehr angesehen und von seinen Schülern hoch verehrt.

144. Rameau begründet die moderne Theorie. In ein neues Stadium trat die Musiktheorie durch das Auftreten der epochemachenden Persönlichkeit Jean Philippe Rameau, welcher die kurz vorher (1700) von dem großen Mathematiker und Akustiker Joseph Sauveur (1653—1716) der Pariser Akademie vorgelegte Aufweisung der Zusammenziehung der Klänge der Musikinstrumente aus harmonischen Obertönen aufnahm oder die Entdeckung unabhängig von ihm erneuerte, jedenfalls versuchte, auf Grund derselben der Musiktheorie eine neue Gestaltung zu geben in einer ganzen Reihe Schriften, deren erste „Traité d'harmonie reduite à ses principes naturels“ 1722, die letzte „Code de musique pratique“ 1760 erigieren. Was von Rameaus neuem System das meiste Aufsehen machte und mit Blitzesschnelligkeit sich verbreitete, nämlich die Lehre von der Umkehrung der Akkorde, d. h. z. B. die Aufstellung, daß der Sextakkord $e\ g\ c$ und der Quartsextakkord $g\ c\ e$ ihrer harmonischen Bedeutung identisch mit dem Dreiklang $c\ e\ g$ sind, allgemein aber die Aufstellung, daß nur Akkorde, die aus lauter übereinander gestellten Terzen bestehen, eigentliche Grundakkorde sind, alle andern aber erst durch Zurückführung auf solche (als deren Umkehrungen) sich dem Verständnis erschließen, war nichts eigentlich Neues, sondern kann höchstens als glückliche Zusammenfassung und

nachdrückliche Betonung von Erkenntnissen bezeichnet werden, welche die letzten Generalbaßtheoretiker vor Rameau gewonnen und in ihren Werken niedergelegt hatten (Gasparini, Werckmeister, G. Keller). Aber obgleich Rameau selbst in dieser Lehre den Hauptinhalt seines Systems erblickte, so liegt doch die Bedeutung Rameaus als Theoretiker vielmehr in ganz etwas anderem, in einem System, das sich in merkwürdiger Verstrickung mit dem, was er für sein System hielt, oft sogar in offenbaren Konflikt mit demselben entwickelte und daher auch von den Zeitgenossen nur ganz vereinzelt und ziemlich spät bemerkt, verstanden und weitergebildet wurde, nämlich in der Fundamentierung einer Lehre von der Bedeutung der Harmonien für die Logik des Tonsatzes, einer Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie.

Jean Philippe Rameau ist geboren 25. September 1683 zu Dijon und gestorben am 12. September 1764 zu Paris, bildete sich früh zu einem tüchtigen Orgel- und Klavierspieler, führte aber zunächst ein unruhiges Wanderleben, da er als 18-jähriger wegen einer Liebes-affaire die Heimat verlassen mußte, worauf er zunächst nach Italien, später nach Paris ging, wo er noch den Unterricht Marchands genoß und 1706 sein erstes Buch *Pièces de clavessin* herausgab. In der Folge war er einige Zeit Organist zu Lille und weiter zu Clermont, siedelte aber 1721 definitiv nach Paris über, erhielt nun bald eine Organistenstelle und wurde von 1733 ab schnell als Opernkomponist berühmt. Inzwischen hatte er 1722 den *Traité* herausgegeben und

durch diesen und weiter folgende Schriften, welche die Anerkennung der Akademie fanden, Aufsehen gemacht. So wurde er allmählich die bedeutendste Musikautorität von Paris. Ludwig XV. schuf eigens für ihn die Stelle eines „Compositeur de Cabinet“. Als Opernkomponist zeigt Rameau eine gewisse Verwandtschaft mit Lully, ist aber minder pathetisch, etwas flüssiger, doch nie trivial. Einige seiner Opern (Castor et Pollux, Dardanus, Les Indes galantes, Les talents lyriques) erschienen in neuer Ausgabe in den Chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français (bei Breitkopf & Härtel). Als Klavierkomponist bedeutet er einen merklichen Fortschritt über Couperin hinaus (Neuausgabe seiner Klavierwerke von H. Riemann bei Steingraber) und offenbart sich in der Einleitung seines zweiten Buchs „Pièces de clavessin“ (ca. 1730) als denkender, gebiegener Klavierpädagoge. Eine Gesamtausgabe seiner Werke erscheint unter Redaktion von Saint-Saëns in Paris. Monographien über R. schrieb Musard (1867), Bougin (1867) und M. Brenet (Guide musical 1898). Eine ausführliche Darstellung der theoretischen Neuerungen Rameaus s. bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie, S. 451 ff.

145. Die Lehre Rameaus. Das Epoche machende Neue in Rameaus theoretischem System ist das Hervortreten ganz anderer Begriffe als eigentlich leitender, vor allem die Aufstellung des „Centre harmonique“, des tonischen Dreiklangs und die Gegenüberstellung der „Dominante“ und „Sous-

dominante“ als der beiden, welche neben der Tonika die Harmonik der Tonart beherrschen; weiter die Definition der charakteristischen Dissonanzen, nämlich der Sexte bei der Subdominante und der Septime bei der Dominante. Die Definition der dissonanten Töne, d. h. der Töne, welche harmonisch fremd sind, an Stelle der früheren Unterscheidung konsonanter und dissonanter Intervalle, ist ebenfalls eine hochbedeutende Idee Rameaus, desgleichen die Definition der Modulation als Wechsel der Funktionen der Harmonie (s. S. 146), daß die Tonika Subdominant wird, wenn man ihr die Sext beigiebt, und Dominant, wenn man ihr die Septime beigiebt u.) Den verminderten Dreiklang leitet Rameau vom Septimenakkord ab durch Auslassung des Grundtons, ebenso den verminderten Septimenakkord vom Nonenakkord u. s. m. Alle diese Bemerkungen (zu denen noch manche andere kommt) sind zwar verstreut in seinen Schriften, repräsentieren aber ein vollständiges System. Auch die Normierung der verschiedenen Gestalt der aufsteigenden und absteigenden Molltonleiter hat Rameau zuerst aufgestellt. Die Beziehung der Konsonanz des Durakkords auf das Phänomen der Obertöne zieht sich zwar durch die ersten Schriften Rameaus als ein leitendes Prinzip, doch ohne viel Detailkrämerei mehr nur als Hinweis auf die Natur; in *Traité* (1722) macht die Erklärung der Konsonanz der Mollakkords Rameau Schwierigkeiten, da er sich gegen Zarlinens Beziehung auf die Umkehrung der Obertonreihe schroff ablehnend verhält; aber bereits 1737 finden wir Rameau zum Dualismus Zarlinens bekehrt (in der Schrift „Génération harmonique“), noch deutlicher aber 1750 (*Démonstration du principe*

de l'harmonie). Rameau's Versuch, auch die Generalbassbezeichnung durch eine den Sinn der Harmonien anzeigende neue Bezeichnung zu ersetzen, schlug fehl; seine Ansätze dazu sind unbrauchbar.

Neben Rameau haben im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe anderer Theoretiker als Lehrer großes Ansehen genossen. Außer den bereits genannten Vertretern der älteren Methode sind das besonders Fr. Ant. Calegari (gest. 1729), Tartini und Fr. Ant. Vallotti (1697—1780), sämtlich in Padua, und Kirnberger, Sorge, Marburg und Koch in Deutschland. Calegari's System ist nur handschriftlich in einer Abschrift Sabbatini's, eines Schülers von Vallotti, erhalten, welcher letzterer den Unterricht Calegari's genoss; alle drei konstruieren (die Idee gehört wohl Sabbatini an), die ganze Skala aus den höheren Obertönen heraus (von 24 bis 48), was zwar akustisch korrekte Werte giebt, aber dem Klanggrundtone (1) eine Nebenrolle als Quarte der Tonart anweist; gegenüber Rameau steht deshalb Vallotti's System an Klarheit zurück. Auch Abt Vogler (1749—1814), ein Schüler des Padre Martini und Vallotti's, der Lehrer von P. v. Winter, Knecht, R. M. v. Weber und Meyerbeer, gehört dieser Schule von Padua an. Ganz besonderes Ansehen erlangte aber auch als Theoretiker der berühmte Violinvirtuose Tartini.

146. Tartini. Giuseppe Tartini ist geboren 12. April 1692 zu Pirano in Istrien und starb 16. Februar 1770 zu Padua. Derselbe studierte ursprünglich zu Padua Jurisprudenz und war nur als Amateur Violinspieler, wurde aber durch einen Roman aus einer schlichten bürgerlichen Karriere herausgedrängt. Heimlich

vermählt mit der Nichte eines Kardinals, der Entführung angeklagt, lebte er verborgen zwei Jahre im Franziskanerkloster zu Assisi und bildete sich dort zum größten Violinvirtuosen seiner Zeit. Die Anklage wurde später fallen gelassen und die Ehe anerkannt. Bereits 1714 machte Tartini die Entdeckung des Phänomens der Kombinationstöne, durch welche er heute beinahe noch bekannter ist, als durch seine Kompositionen und seine virtuosen Leistungen; allerdings erschien Tartini's „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia“ erst im Jahre 1754, Sorges „Vorgemach musikalischer Komposition“ dagegen, in welchem dasselbe Phänomen ganz beiläufig erwähnt wird, schon 1745—47 und der Franzose Romieu hatte ebenfalls schon 1751 der Gesellschaft der Wissenschaften zu Montpellier darüber berichtet; da aber Tartini seit 1728 in seiner Violinschule zu Padua die Reinheit der Intonation der Terze von der Beobachtung der Kombinationstöne abhängig machte (welcher Behauptung [in der Schrift „Dei principj dell' armonia“ 1767] von keiner Seite widersprochen worden ist), so hat er unzweifelhaft als der eigentliche Entdecker zu gelten. Tartini war von 1721 bis zu seinem Tode Soloviolinist und Orchesterleiter an S. Antonio zu Padua, nur vorübergehend (1723 bis 1725) Kammermusiker des Grafen Kinsky in Prag; eigentlicher Reisevirtuose ist er nie gewesen, doch war sein Ruhm so verbreitet, daß er zur Krönungsfeier Karls VI. nach Wien verschrieben wurde. Tartini's Verdienste um

die höchste Vollendung der Technik des Violinspiels sind allgemein anerkannt (vgl. oben 128). Sein Studienwerk „L'arte del arco“ gehört zu den höchstgeschätzten Hilfsmitteln der höheren Ausbildung im Violinspiel (zahlreiche neue Ausgaben). Von seinen Kompositionen sind nur wenige Sonaten (u. a. die sogenannte Teufelsonate [Trille du diable]) in den großen Schulwerken von David, Alard, Leonard, auch von Wajielewski und Jensen neu gedruckt worden (mit Ausarbeitung des bezifferten Basses); auch seine Triosonaten op. 8 werden wieder hervorgeholt (Ausgg. von Pente [4] und Riemann [komplett]). Die Mehrzahl seiner Sonaten und Konzerte harret aber noch der Wiederbelebung.

Das theoretische System Tartinis bedeutet gegenüber demjenigen Rameaus keinen Fortschritt. Doch erkennt er wie dieser klar die Bedeutung der drei Harmonien Tonika, Dominante und Subdominante und entwickelt die Töne der Stalen aus deren Elementen. Die Klarheit seiner Darstellung ist leider durch unfruchtbare Hereinziehung mathematischer Spekulation getrübt (Quadratur des Kreises); auch lenkten ihn Nebendinge, so der Versuch, die natürliche Septime (den 7. Oberton) neben Quinte und Terz als selbständige Harmonievertretung zu erweisen, zu sehr von der Hauptsache ab. Gerade diese nebelhaften Umhüllungen des eigentlich sehr einfachen Lehrapparats machten aber damals großen Eindruck und verschafften Tartini den Ruf eines Bewahrers ganz besonderer Geheimnisse der Kunst. Noch bestimmter als Rameau stellte sich übrigens Tartini wieder auf den Standpunkt

der dualen Begründung der Harmonie, d. h. er sah im Mollakkord eine umgekehrte Ordnung der Tonverhältnisse wie im Durakkord.

147. Sorge, Marpurg und Kirnberger. Daß Rameaus bedeutendste Entdeckungen und Fortschritte in der Erkenntnis des Wesens der Harmonie abseits von dem schematischen Aufbau seines „Systems“ liegen, und ihn wiederholt durch den Konflikt mit dessen leitenden Gesichtspunkten in große Verlegenheit gebracht haben, wurde bereits betont. Deshalb ist es nicht weiter verwunderlich, daß seine Zeitgenossen weitaus in der Mehrzahl diese störenden Nebendinge, deren hohe Bedeutung sie nicht zu würdigen vermochten, einfach ignorierten und nur das, was Rameau selbst für sein System hielt, glatt herauschälten und gesondert hinstellten. Sie erreichten damit nicht nur eine widerspruchslöse Annahme ihrer Darstellung und für sich das Renommee großer Lehrmeister, sondern drängten zugleich das aufkeimende Interesse für die Ansätze zu einer mit den Naturwissenschaften Fühlung bekommenden rationalen Theorie der Harmonik energisch zurück und verhinderten eine volle Würdigung des theoretischen Genies Rameaus. Das gilt besonders für Sorge, Marpurg und Kirnberger, welche das Kunststück fertig gebracht haben, das große Reformwerk Rameaus vollständig zu vernichten, indem sie in seinem System nur eine bestimmte Formulierung dessen erblickten, was unformuliert schon lange Gemeingut aller Generalbassisten war. Die Lehre vom Terzenaufbau der Akkorde und der Umkehrung der durch Terzenbau gefundenen Gebilde wurde nunmehr das Werk, in welchem der Terzenbau-Schematismus zum erstenmal

frei von allem störenden Beiwerk kodifiziert wurde: auf jeder Stufe der Skala ein Dreiklang, ebenso auf jeder Stufe ein Septimenakkord u. s. w., wie es die Generalbassspieler von den Sequenzen her seit lange wußten! Freilich vor Rameau hatte noch niemand bestimmt die Identität der Harmoniebedeutung von Akkorden ausgesprochen, die aus denselben aber verschieden gelagerten Tönen bestehen und in der Bezifferung ganz verschieden aussehen, daher auch andere Namen tragen. Daß ein Sekundakkord dieselbe Bedeutung haben kann, wie ein Quintsextakkord, ist ein wirklich theoretischer Gesichtspunkt, für den die Generalbassbezifferung keinerlei Anhaltspunkt giebt. Gelegentliche Bemerkungen einsichtsvoller Lehrer, wie Werkmeisters, der bereits von einem „erborgten Fundament“ spricht, wo später Rameau eine Umkehrung aufweist, selbst ausführliche praktische Nachweise für die Akkompagnisten bei Gottfried Keller, welche Bezifferungsfolgen bei gewissen Bassritten die Harmonie konservieren, waren eben nicht allgemein verstanden worden. Das schlimmste Ergebnis dieser Terzenschematisierung war nun aber die Gleichwertung aller Dreiklänge und aller Septimenakkorde untereinander, welche soweit ging, daß Sorge und Kirnberger den verminderten Dreiklang, ja sogar den übermäßigen Dreiklang als konsonante Gebilde betrachten, eben weil sie Dreiklänge sind (Marpurg macht diesen Fehlschluß nicht mit, hat überhaupt einige Ideen Rameaus zur Lehre von der Bedeutung der Harmonien begriffen, nicht zum Vortheile der Einheitlichkeit seiner Darstellung). Das hohe Ansehen, welches Kirnberger trotz solcher Ungeheuerlichkeiten in ganz

Deutschland als Lehrer erlangte, wäre nicht zu verstehen, wenn er nicht zugleich eine geschickte Verbindung der überkommenen Regeln des strengen Kontrapunkts mit dieser neu formulierten Harmonielehre zuwege gebracht hätte. Seine „Kunst des reinen Satzes“ (1774—1779) wurde zugleich ein Ersatz für den durch die Festhaltung des Systems der gänzlich aus dem Felde geschlagenen alten Kirchentöne praktisch mehr oder minder unbrauchbar gewordenen Fuxschen „Gradus ad Parnassum“. Wieder einmal that hier ein geschickt gewählter Titel gute Dienste: den „reinen Satz“ zu lernen, war natürlich das Bestreben jedes nach ernster Bildung trachtenden Musikers und die „vier Regeln des Herrn Kapellmeister Fux“ erlangten durch Kirnbergers Buch noch einmal allgemeine Geltung (mitsamt der Unmenge durch sie verpönter, der praktischen Handhabung des Tonsatzes unentbehrlicher Fortschreitungen [verdeckte Oktaven und Quinten]).

Johann Andreas Sorge, geb. 21. März 1703 zu Mellenbach in Schwarzburg, gest. 4. April 1778 zu Lobenstein, war in letzterem Städtchen seit 1722 gräf. Hoforganist. Außer dem „Vorgemach“ schrieb er noch eine ganze Reihe anderer theoretischer Werke (über Temperatur, über die Technik einzelner Instrumente u. s. w.) und gab auch eine Anzahl unbedeutender Klavier- und Orgelwerke heraus.

Friedrich Wilhelm Marpurg, geb. 21. November 1718 zu Wendemark (Altmark), gest. 22. Mai 1795 zu Berlin, weilte längere Zeit in Paris und erlangte daher ein etwas weiter gehendes Verständnis der Ideen Rameaus, später lebte

er in Berlin als Lotteriedirektor und Kriegsrat. Als Komponist war er ohne Bedeutung; von seinen theoretischen Schriften ist besonders berühmt seine „Abhandlung von der Fuge“ (1753—54); seine Uebersetzung von d'Alemberts kurzgefaßter Darstellung des Rameauschen Systems trug wesentlich zur Verbreitung der Ideen Rameaus in Deutschland bei (1757). Sein mit den angedeuteten Einschränkungen sich mit denjenigen Sorges und Kirnbergers deckendes theoretisches System legte er nieder in dem „Handbuch beim Generalbaß und der Komposition“ (1755—60). Von bleibender Bedeutung sind seine Wochenschrift „Der kritische Musikus an der Spree“, eine der ersten wirklichen Musikzeitungen (1749—1750) und die in größeren Abständen erscheinenden „Historisch-kritischen Beiträge zur Aufnahme der Musik“ (1754—62 und 1778).

Johann Philipp Kirnberger, geb. 24. April 1721 zu Saalfeld in Thüringen, gest. 27. Juli 1783 zu Berlin, Schüler Seb. Bachs in Leipzig, seit 1754 Musiklehrer und Kapellmeister der selbst als Komponistin bekannten Prinzessin Amalia von Preußen in Berlin, erlangte durch seine Stellung ein Ansehen, das seine Bedeutung weit über Gebühr vergrößerte. Seine nicht sehr zahlreichen Kompositionen (Instrumentalwerke) sind trocken und uninteressant. Von seinen Schriften sind noch zu nennen: „Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur“ (1760) und „Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Komposition“ (1781). Das seinen Namen tragende Werk „Die wahren Grund-

sätze zum Gebrauch der Harmonie“ (1773) ist nicht von ihm, sondern von Joh. Abr. Peter Schulz geschrieben.

148. Die Gipfelung des Generalbassschematismus. Die von Rameau herrührende Aufstellung der Subdominante neben der Tonika und Dominante als dritten Grundpfeilers der tonalen Harmonik wurde von den Zeitgenossen ihrer Bedeutung nach durchaus nicht verstanden, führte vielmehr nur zu einer Vermehrung der Namen der Stufen der Skalen; nicht nur behielt man die von Rameau wohlweislich fallen gelassene, vorher aufgekommene Benennung der dritten Stufe als Medianten bei, sondern benannte nun auch alle andern Stufen im Anschluß an die bereits bestehenden Namen:

- VII Subsemitonium (Notesensible)
- VI Superdominante
- V Dominante
- IV Subdominante
- III Medianten
- II Supertonika oder Submediante
- I Tonika.

Damit entfiel der auszeichnende Sinn der Sonderbenennung der drei Hauptstufen (I, IV, V) wieder vollständig. Daß Rameau mit den Namen Tonika, Subdominante und Dominante übrigens nicht nur die betreffenden Töne der Skalen, sondern vielmehr die an denselben befindlichen Harmonien bezeichnete, war kaum bemerkt und jedenfalls seinem Sinne nach nicht begriffen worden. Die Generalbasslehre, wie sie durch Aufnahme der Rameauschen Lehre von der Umkehrung der Akkorde sich zu festen Formen krystallisiert hatte, verknöcherte in den Schriften des hochangesehenen Lehrers Abt Georg Jos. Vogler (siehe oben 145) und seines Schülers Justin Heinrich Knecht (1752—1817) immer mehr

zum Terzenaufbau bis zu 6 übereinander gestülpten Terzen auf allen Stufen der Tonleiter (Gemeinnütziges [!] Elementarwerk der Harmonie, 1795—98) und erfuhr erst nach dem Auftreten Gottfried Webers (s. unten) durch Friedrich Schneider (1786—1853) eine Reduktion, etwa wieder auf den Standpunkt der Lehre Sorges, in welcher Gestalt sie noch heute weiter lebt. Daneben entwickelte sich aber langsam, jedoch stetig, die von Rameau angebahnte Lehre von der Bedeutung der Afforde. Als erste Repräsentanten des Fortschritts nach Rameau sind Johann Friedrich Daube in Stuttgart und Augsburg (1730—1797) und Heinrich Christoph Koch in Rudolstadt (1749—1816) hier rühmend anzumerken.

149. **Daube und Koch.** Der württembergische Hofmusikus, später Sekretär der Augsburger Akademie der Wissenschaften, Joh. Friedr. Daube entwickelte ein wirkliches volles Verständnis für die Ideen Rameaus und schälte, im Gegensatz zu Sorge, Marburg und Kirnberger, dasjenige System des genialen Franzosen heraus, welches im steten Konflikt mit dem, was Rameau selbst für sein System ausgab, wie der ein hölzernes Statet umrankende Epheu überall mit seinen grünen Blättern durchbrach und dem einschüchtlenden Beurteiler als das allein lebensvolle und einen neuen Frühling bedeutende an denselben erscheinen muß. Daubes Hauptschriftchen, das von den Zeitgenossen überhaupt kaum bemerkt wurde, trägt den frappanten Titel „Generalbaß in drei Afforden“ (1756); die drei Afforde Daubes sind: der Dreiklang der ersten Stufe (also die Tonika), der Quintsextafford (!) der 4. Stufe (die Subdominante mit

tertia) und der Septimenafford der 5. Stufe (Dominantseptimafford). Von diesen drei Afforden behauptet Daube, daß sie thatsächlich alles enthalten, was im Generalbaß vorkommen kann. Heinr. Christoph Koch (1749—1816), der durch sein Lexikon (1802, in Neubearbeitung von A. v. Dommer 1865) als geübter Theoretiker auch der Gegenwart schon länger bekannt, ist aber noch vielmehr des erneuten Studiums wert durch seine „Anleitung zur Komposition“ (1782—93), deren hohen Wert zuerst Fétis betont hat, und sein „Handbuch bei dem Studium der Harmonie“ (1811), das Werk, welches zuerst die Unterscheidung von wesentlichen Hauptafforden (Tonika und Dominanten) und zufälligen (Nebenharmonien) in die Terminologie der Harmonielehre gebracht hat. Wenn auch sowohl Rameaus System als Daubes Exzerpt desselben diese Unterscheidung implicite enthält, so war es doch für die fernere Entwicklung von allerhöchster Bedeutung, daß einmal ausdrücklich die Unterscheidung gemacht wurde, welche nun auch schnell in alle ferneren Generalbaßschulen (Schneider, Richter, Zadasohn u. s. w.) überging. Kirnberger hatte zwar ebenfalls schon wesentliche und zufällige Afforde unterschieden, verstand aber unter ersteren „alle Dreiklänge und Septimenafforde“ — die Unterscheidung betrifft also nur das Verhältnis der Umkehrungen zu den Grundafforden. Der gewaltige Fortschritt, den die theoretische Erkenntnis durch die nunmehr ganz schroff formulierte Unterscheidung machte, ist einleuchtend und bedarf keiner weiteren Erläuterung.

150. **Gottfried Webers Harmoniebezeichnung.** Den ersten Schritt zu einer Reform der Affordbezeichnung nach der harmonischen Bedeutung der Afforde, also zur

Ersetzung der Generalbaßbezeichnung durch eine neue Chiffrierung that der großherzoglich hessische Generalstaatsprocurator Gottfried Weber in Darmstadt (geb. 1779 in der Nähe von Mannheim, gest. 1839 in Kreuznach), der neben seiner Beamtenhätigkeit auch ein ganz ausgezeichnete Musiker war, sogar in Mannheim eine Musikschule gegründet hatte, einen Musikverein dirigierte u. s. w. Weber zog die eigentlich selbstverständliche Konsequenz, Afforde, deren einer nur die Umkehrung des andern ist, die also gleiche Bedeutung haben, gleich zu bezeichnen und zwar mit einem Buchstaben, der dem Tonnamen des Grundtons entspricht, z. B. mit C für den C-dur-Afford, gleichviel welcher Lage. Etwas ähnliches hatte schließlich schon Rameau mit seiner Basse fondamentale angebahnt (Notierung der Grundtöne der Harmonie auch für deren Umlegungen), ja Rameau hatte sogar einen Versuch gemacht, aus Buchstaben und Zahlen eine neue Affordschrift zu bilden, war aber damit nicht glücklich zurecht gekommen (vgl. seine „Dissertation sur les differentes méthodes d'accompagnement“, 1732), gab daher den Versuch, den Generalbaß durch etwas besseres zu ersetzen, auf. Leider kam Weber vom Generalbaß insofern auch nicht ganz los, als er durch Unterscheidung großer Buchstaben für Dur und kleiner für Moll doch an der Generalbaßbestimmung der großen und kleinen Terz des Grundtons festhielt, also die Zarlino-Rameau-Tartinische umgekehrte Auffassung des Mollaffords nicht zur Geltung brachte. Immerhin war es ein großer Gewinn, ohne Zuhilfenahme von Noten Afforde kurz bezeichnen zu können; seine Zeichen sind die alsbald auch in die Generalbaßlehr-

bücher von Schneider, Richter u. a. übergegangen: großer Buchstabe oder große Stufenzahl = Durafford; kleiner Buchstabe oder kleine Stufenzahl = Mollafford; ein ^o beim kleinen Buchstaben oder der kleinen Zahl = verminderter Dreiklang; ein 7 fügt dem Afford die kleine Septime, ein 7 die große Septime, ein ^o7 die verminderter Septime bei (C, c, ^o, C7, C7, c7, ^oc^o7 oder I, ii, ^ovii, V7, I7, II7, ^ovii^o7). Weber nahm eine Anzahl der Rameauschen Ideen wieder auf, kam aber durchaus nicht über Rameau hinaus; auch zu einem vollständigen Ausbau der neuen Affordschrift, welche denselben befähigt hätte, für die Praxis den Generalbaß zu ersetzen, gelangte er nicht.

151. A. v. Dettingen, Hauptmann, Helmholtz. Erst die neueste Zeit hat, nachdem Moritz Hauptmann (geboren 1792 zu Dresden, gest. 1868 zu Leipzig) mit seinem Werke „Die Natur der Harmonik und der Metrik“ (1853) aufs neue die duale Begründung der Harmonie und die polare Gegensätzlichkeit von Dur und Moll aufgestellt, den Schritt, der gethan werden mußte, wirklich gethan, nämlich den Mollafford nach seinem höchsten Tone benannt. Arthur von Dettingen (geb. 1836 zu Dorpat) legte in seinem „Harmoniesystem in dualer Entwicklung“ (1866) den Grund zu einer neuen Art der Bezeichnung, welche dann durch H. Riemann weiter ausgebaut wurde. Dettingen bezeichnet den Oberklang (Durafford oberhalb eines Tons durch + bei einem kleinen Tonbuchstaben, den Unterklang (Mollafford unterhalb desselben) durch ^o bei einem ebensolchen Buchstaben: c + = C-dur-Afford, ^oc = A-moll-Afford (e Unterklang). Det-

tingens Buch ist zugleich die erste Kritik des wenige Jahre vorher (1863) erschienenen berühmten Werks „Die Lehre von den Tonempfindungen“, von Hermann Helmholtz, in welchem die wissenschaftliche Begründung der Musiktheorie eine breitere Basis erhalten hatte und die akustischen Phänomene eingehenden Untersuchungen unterworfen worden waren. Mit sicherem Blicke hatte Dettingen die schwachen Seiten der Helmholtz'schen Nachweise erkannt und überzeugend dargethan, daß durch die Auffassung im Sinne von Obertonklängen sich niemals die Konsonanz des Mollakkords erklären läßt. Eine ausführliche Darstellung der neuesten Entwicklung der

einschlägigen Theorien s. bei Riemann, Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert (1898) S. 445 ff.

Leider sind auch heute noch die von Rameau aufgestellten Grundlinien einer Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes noch nicht Gemeingut; neben Lehrern, welche an Gottfried Weber und Dettingen anknüpfen, stehen solche, welche sogar noch an Fux' Gradus ad Parnassum festhalten und selbst Rameau und die gesamte Harmonielehre ignorieren. Das Gros der Lehrer aber unterrichtet heute noch nach dem von Kirnberger seiner besten Ideen entäußerten Rameauschen Systeme des Terzenaufbaues.

X.

Die Hochblüte des Liedes.

152. Der Untergang des mehrstimmigen Liedes. Wie der frische Liederquell der aus dem Schachte echt volksmäßiger Erfindung hervorbrechenden Monodie der ritterlichen Sänger (Troubadoure, Trouveres und Minnesänger) im 15. bis 16. Jahrhundert in gekünstelten weil alte Traditionen mit schnell abnehmendem Verständnis durch kodifizierte Regeln festhaltenden Meistergesang kläglich versandete, so geriet das im 15.—16. Jahrhundert zu höchster Durchbildung gelangte mehrstimmige Lied im Laufe des 17. Jahrhunderts in Verfall und erst eine neue Zurückwendung zum Volksmäßigen brachte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Anfänge eines neuen Liederfrühlings. Der Ursachen dieses Verfalles waren wohl mehrere. Schwer mag die verheerende Wir-

kung des dreißigjährigen Krieges mit ins Gewicht fallen, mindestens für den Verfall der deutschen Poesie, welcher einem Nachwuchse guter Liedkompositionen den natürlichen Nährboden entzog. Musiziert wurde ja merkwürdigerweise trotz des schrecklichen Wüthens der Kriegsfurie im 17. Jahrhundert kaum weniger als im 16., wie wir bei der Betrachtung der in fast unbegreiflicher Menge geschriebenen und gedruckten Kammermusik dieser Zeit zu erkennen Gelegenheit hatten. Die Abnahme des Interesses der gebildeten Kreise für das mehrstimmige Lied, sowohl in seinen volksmäßigen als seinen künstlerisch höher stehenden Formen findet aber vor allem eine sehr plausible Erklärung durch das schnelle Aufblühen der Opernmusik und ihrer gesamten Gefolgschaft. Natürlich

absorbierte auch die kräftige Entwicklung der Instrumentalmusik als eines selbständigen Kunstzweiges einen erheblichen Teil des allgemeinen Interesses. Während im 16. Jahrhundert die Instrumente in der Hauptsache auf die „zu singenden oder auf allerlei Instrumenten zu spielenden“ Tanzlieder und Madrigale als eigentliches gutes Repertoire angewiesen waren, schrieben jetzt die Komponisten Bände über Bände direkt für sie erfundener Werke ohne jeden Text, wohl gar nun mit der Aufschrift „zu spielen oder zu singen“, was aber wegen des mangelnden Texts fast wie Hohn aussieht. Immerhin dauerte es aber doch noch eine geraume Weile, bis die Komponisten sich der Villanellen und Falas ganz entschlügen und sich ausschließlich in den Dienst des neuen Stiles stellten, und noch die weltlichen Gesänge eines Joh. Herm. Schein, Andr. Hammer Schmid u. s. w. sind keineswegs Anfänge eines neuen Liederfrühlings, sondern Nachkömmlinge der Litteratur der vorausgehenden Epoche. Auch z. B. die Lieder Heinrich Alberts, die der scharf gegliederten und schlicht gebildeten Melodie nur einen bezifferten Baß unterstellen, sind nicht Vorläufer der Liederlitteratur des 18. Jahrhunderts, sondern hängen nach rückwärts zusammen mit den Lautenarrangements mit alleiniger Konservierung der Oberstimme. Diese Art schlichter Lieder verschwindet nun aber immer mehr vor den aus dem neuen Stile herausgewachsenen Sologesängen, den „nuove musiche“ der von Caccini inaugurierten Art.

153. Arie und Kantate. Das Charakteristikum dieser Sologesänge neuen Stils, der Arien und Kantaten, ist ihr weiter Abstand vom Volksmäßigen: sie entstammen

der ästhetischen Opposition gegen die gesteigerte Kunst der kontrapunktischen Stimmverschlingungen sowohl wie auch gegen die nur naiv musikalisch erfundene Melodie, legen den Hauptwert auf die korrekte Textbetonung und kommen nur auf dem Umwege über reichere melodische Verzierung allmählich wieder in ein besseres musikalisches Fahrwasser. Vor allem fehlt ihnen die strophische Gliederung und die Einhaltung durch die Reime bedingter lyrischer Sätze. Schließlich dominiert der Opernstil vollständig auch außerhalb der Bühne in der Produktion neuer Gesangstücke und nur auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition findet die eigentlich liedmäßige Gestaltung wenigstens im protestantischen Kirchenliede noch eine einseitige Pflege. Die Komponisten waren zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch die allgemeine Ausbreitung der italienischen Oper so im fremdländischen Wesen befangen, daß sie sich wohl sogar schämten, zu singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen war (vgl. die Vorrede zum 4. Teil von Greffes Oden Sammlung [1743]). Der mehrstimmige Gesang verstummte außerhalb der Kirche fast gänzlich und wurde nur in England durch konservative Vereine (vgl. 78) künstlich durch ein Jahrhundert hinweggerettet, bis er auch anderwärts wieder zu Ansehen kam.

154. Oden auf Tanzmelodien. Quodlibets. Natürlich hörte das Volk aber auch in dieser Zeit der Wegwerfung der Komponisten von der Liedkomposition nicht auf, zu singen; nur versiegte der Hauptquell, der ihnen neues Material zugeführt hatte. Man deckte nun den notwendigen Bedarf, indem man beliebte (auch neue) Tänze und andere Instrumentalmelodien einer Faktur, wie sie das Lied verlangt, mit beliebigen

Texten verfaß. Das waren die Lieder zu Anfang des 18. Jahrhunderts in geselligen Kreisen, auf der Wanderschaft oder bei der Arbeit. Als letztes Ueberbleibsel der polyphonen Kunst des 16. Jahrhunderts hielt sich auch noch ins 18. Jahrhundert hinein das humoristische *Duobliet*, das freilich in vielen Fällen nichts anderes ist als eine Parodie der im 17. Jahrhundert buntgestaltig entwickelten, vielgliederigen Sonate, sodaß man wirklich mit Recht sagen kann, daß nun das Verhältnis sich umgekehrt hat, daß die Vokalmusik bei der Instrumentalmusik zu Gast geht. Solche gesungene Sonaten mit dem Titel *Duobliet* findet man z. B. in dem 1733—37 in drei Teilen zu Augsburg in Stimmen gedruckten „*Dhrenvergnügenden und gemüthergözzenden Tafelkonfekt*“. Aber dieselbe Sammlung bringt auch eine Anzahl von Beispielen, wie man ansprechenden Tanzmelodien Texte unterlegte und sich so nach wie vor Tanzlieder schuf; diese Lieder haben zum Teil eine große Zahl nach derselben Melodie zu singender Strophen. Eine reiche Sammlung solcher Tanzmelodien und Kirz tanzmäßiger Gliederung mit mehrstrophigen Textunterlagen ist „*Sperontes singende Muse an der Pleiße*“ (4 Teile, 1736, 1742, 1743, 1745), jeder der vier Teile aus „2mal 25 Oden“ bestehend und ausdrücklich bezeichnet als Sammlung von Oden „auf die neuesten, besten und bekanntesten musikalischen Stücke“. Solche „Oden“ von vielen Strophen, auf einerlei Melodie gesungen, waren schon vor der „*Singenden Muse*“ und dem „*Tafelkonfekt*“ etwas bekanntes, standen aber in geringem Ansehen und wurden z. B. von Mattheson im „*Neueröffneten Orchester*“ (1713) und des „*Musica critica*“ (1722) höchst geringschätzig beurteilt. Das

änderte sich nun aber schnell, als die (nach Spittas Nachweise wahrscheinlich von Johann Sigismund und Schulze in Leipzig herausgegebene) „*Singende Muse an der Pleiße*“ trotz der höchst mittelmäßigen Poesie der Verse allgemeinen Anklang und sehr bald vielfache Nachahmung fand.

155. Originale Odenkompositionen. Schon gleich die erste Nachahmung, nämlich die von 1737 ab erscheinende, von Johann Friedrich Gräfe in Halle a. S. herausgegebene „*Sammlung verschiedener und auserlesener Oden*“ (4 Teile: 1737, 1739, 1741, 1743) bedeutete einen ganz bedeutenden Fortschritt, da Gräfe es unternahm, anstatt Oden dichtungen zu gangbaren Melodien vielmehr Originalkompositionen von Oden Texten zusammenzubringen und sich deshalb an eine größere Anzahl von Komponisten mit der Bitte um Beiträge wandte. Freilich fand er nur bei wenigen Komponisten Entgegenkommen; außer 55 Liedern von Gräfe selbst (der auch neben Opitz, Flemming, Sellert, Hagedorn, Hoffmann v. Hoffmannswaldau, Gottsched, Günther und vielen unbekannteren unter den Dichtern figuriert) sind als Komponisten nur beteiligt *Gioannini* (der besonders durch das reizende, lange Seb. Bach zugeschriebene „*Willst du dein Herz mir schenken*“ bekannt ist) mit 7 Liedern, *Phil. Em. Bach* mit 3, *Graun* mit 8 und vor allen Konr. Friedr. *Hurlebusch* (1690—1765) mit 72 Liedern. Hurlebuschs Arbeiten sind zwar sehr ungleich, enthalten aber vortreffliche Elemente, und *Gioanninis* Lieder sind zum Teil wirklich hübsch. Schon 1738 begann auch die Theorie sich über die Odenkomposition ausführlicher zu verbreiten und zwar in dem Kommentar, welchen Lorenz

Mizler 1738 in seiner „Musikalischen Bibliothek“ zu Gottscheds Bemerkungen über die Beschaffenheit der Oden in der „Kritischen Dichtkunst“ (1730), gab Mizler selbst war der nächste nun folgende Odenkomponist mit seinen „Moralischen Oden“ (1740; zwei andere Sammlungen folgten); ihm schloß sich G. Ph. Telemann an, mit „24 Oden mit Melodien“ (1741). Einen Fortschritt bedeutete das Erscheinen der ersten „Sammlung neuer Oden und Lieder“, gedichtet von Fr. v. Hagedorn, komponiert von Joh. Valentin Görner (1742, 2. und 3. Teil 1744 und 1752); der Aufschwung der lyrischen Poesie zu idealerem Fluge kam auch der Komposition zu statten. Als ein Rückfall in die vor-Gräfersche Praxis ist der „Musikalische Zeitvertreib“ zu registrieren, eine 1743 erschienene Sammlung von Tanzmelodien mit untergelegten Odenbüchlein. In der nächsten Folgezeit that sich besonders die Stadt Berlin in der Odenproduktion hervor, zuerst mit den von Birnstiel veröffentlichten „Oden mit Melodien“ (1753, Lieder von den beiden Graun, Duang, Franz Benda, Nichelmann, Agricola, Ph. C. Bach, Telemann, Krause; 2. Teil 1755); Breitkopf in Leipzig brachte 1756 „Berlinische Oden und Lieder“ (Text von Zacharia, Uz, Gleim und Lessing, komponiert von Marpurg [24 Nummern], Nichelmann, Agricola, Gwald, Ph. C. Bach u. s. w.), 1758 folgten in Berlin selbst „Geistliche, moralische und weltliche Oden“ von verschiedenen Dichtern und Komponisten (darunter auch Kirnberger), 1759 wieder bei Breitkopf „Herrn Professor Gellerts Oden und Lieder“, 1762 in Berlin gar ein „Recueil de chansons“ im französisch-italienischen Geschmacke, zugleich eine Sammlung Klavierstücke à la Couperin

vorstellend, mit Erklärung der „agréments“ — also wieder ein Rückfall in optima forma in die Praxis der „singenden Muse“. Neben diesen Sammelwerken der Berliner Liederschule, deren größtes das vierbändige „Lieder der Deutschen mit Melodien“ (1767 bis 1768) ist, eine von Ramler besorgte Gedichtsammlung, zu der Chr. Gottfr. Krause die Kompositionen sammelte, erschienen aber auch eine Reihe von Hefen mit Oden nur eines Komponisten, zunächst die Berliner: Ph. C. Bach „Oden mit Melodien“ (1762), Joh. Ph. Kirnberger „Lieder mit Melodien“ (1762), „Oden mit Melodien“ (1773) und „Gesammelte Oden und Lieder“ (1789), Marpurg mit nicht weniger als 5 Sammlungen (1756—1767), K. F. Graun „Sammlung auserlesener Oden zum Singen bei Klavier“ (1761), aber daneben eine Menge anderer, besonders in Hamburg: K. Lamberti „Oden mit Melodien“ (2 Tle. 1754 bis 1764), J. D. Leyding „Oden und Lieder mit ihren eigenen Melodien“ (1757), Chr. Friedr. Gndter „Lieder zum Scherz und Zeitvertreib“ (1757), J. G. Mützel (ein als Klavierkomponist beachtenswerter Musiker) „Oden und Lieder fürs Klavier“ (1759), J. S. C. Bode „Zärtliche und scherzhaftige Lieder“ (2 Tle. 1758—67), in Braunschweig Fr. Gottl. Fleischer „Oden“ (2 Tle. 1756), in Leipzig der jung gestorbene Magdeburger Organist Aug. Bernh. Valentin Herbing mit „Musikalische Belustigungen in 30 scherzhaften Liedern“ (1758, 2. Teil 1767) und „Musikalische Versuche in Fabeln und Erzählungen Herrn Prof. Gellerts“ (1759), in Nürnberg Joh. W. Hertel mit 2 Sammlungen von „Liedern“ (1757 und 1760) und „Romanzen mit Melodien“ (1762).



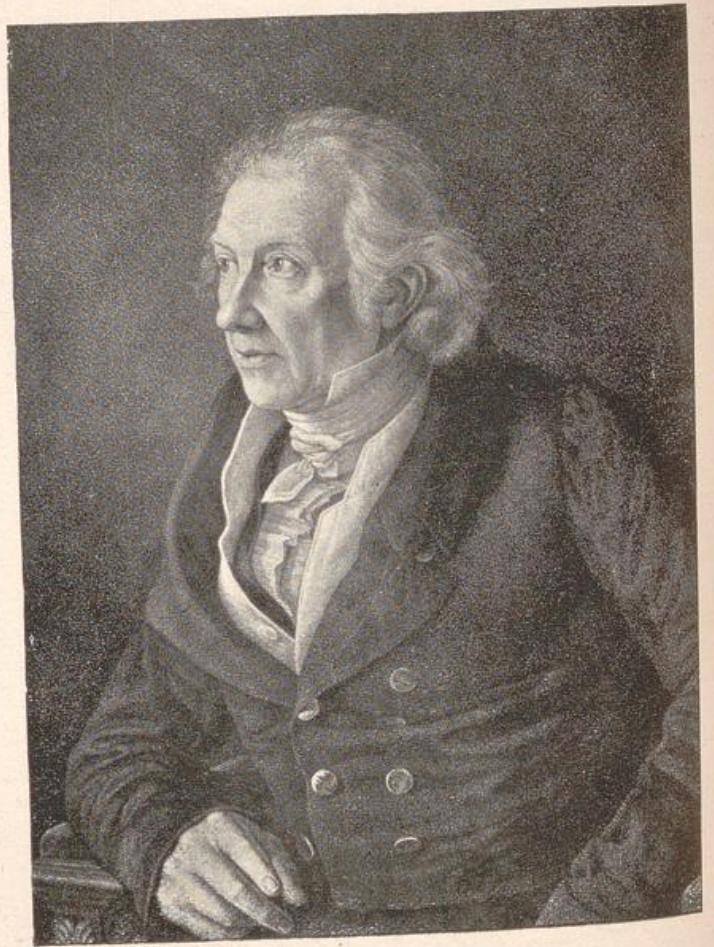
Reichardt

Johann Friedrich Reichardt,

geb. 25. November 1752 in Königsberg i. Pr.,

gest. 27. Juni 1814 in Siebichenstein bei Halle a. S.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.



Karl Friedrich Zelter

Karl Friedrich Zelter,

geb. 11. Dez. 1758 in Berlin,

gest. 15. Mai 1832 daselbst.

Wir sehen die Lieder- bzw. Odenkomposition war bereits in vollem Gange, ehe Joh. Ad. Hiller das deutsche Singspiel schuf; auch klärten sich allmählich mehr und mehr die Gesichtspunkte, welche für solche Kompositionen maßgebend sein sollten. So betont die Vorrede der bei Birnstiel in Berlin erschienenen dritten Odenammlung (1761) die Notwendigkeit deutlicher Gliederung bei durchaus strophischer Komposition nach Analogie der Tanzstücke und Vermeidung alles Verzierungsweßens. Der Hauptmangel der Lieder dieser ganzen Periode liegt in den Texten, die nur in Ausnahmefällen einen wärmeren Gefühlston anschlagen, vielmehr durchschnittlich entweder galant tändelnd oder epigrammatisch pointiert und lehrhaft oder aber forciert scherzhaft sind. Es bedarf keines besonderen Scharfblicks, um zu erkennen, daß ein gut Teil französisches Wesen in dieser allein herrschenden Manier steckt. Nur ganz ausnahmsweise regt einmal ein kerniges Dichtermot auch den Komponisten zu einem Herausgehen aus dem Gleise an, so z. B. in einigen Liedern des Berliner Organisten Joh. Phil. Sack auf Texte von Zacharia in der von Birnstiel 1760 gebrachten Sammlung „Kleine Klavierstücke nebst einigen Oden“, welche sogar eine voll ausgesetzte Klavierbegleitung von fühner Harmonik haben, wie D. Lindner in seiner „Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert“ (Berlin 1871, herausgegeben von L. Erk) mit Recht hervorhebt (drei Lieder Sacks sind dabei selbst abgedruckt), auch gelegentlich bei Herbig und Fleischer. Schon früh wurde die sonstige Stereotypität und Oberflächlichkeit dieser ganzen Litteratur von ein-

sichtigen Leuten begriffen und bereits 1759 erschien in Berlin eine Satire auf dieselbe, in Gestalt eines fingierten Rests einer verloren gegangenen Odenammlung „Neueste Sammlung teutscher Lieder nebst einem Traktat von teutschen Liedern mit Vorrede und Register“ (eine schwächere Fortsetzung folgte 1760). Vergl. den höchst ergötzlichen Auszug aus dem Register bei Lindner (a. a. O. S. 77).

156. Die Wiedergeburt der Lyrik durch das Singspiel. Die Anregungen, welche die in antikisierenden Versmaßen gedichteten Oden (Zacharia, Kamler, Klopstock) der Liedkomposition nach Seiten einer freieren Gestaltung hin geben konnten, blieben zunächst ziemlich ungenutzt und ohne dauernden Einfluß. Der Abstand zwischen der landläufigen hausbackenen Liedkomposition und der Behandlung des Rhythmus, welche eine kongeniale Ausdeutung der reimlos und mit mannigfach wechselnden Rhythmen aufgebauten eigentlichen Oden (der Ausdruck „Ode“ wird nach Klopstocks Auftreten allmählich mehr und mehr von dem vorher synonymen „Lied“ geschieden) war ein zu großer, um eine glückliche Lösung des damit gestellten Problems so gleich zu ermöglichen. Doch sind außer bei dem bereits genannten J. Ph. Sack bedeutungsvolle Ansätze zur Ausbildung des damit zwangsweise nahe gelegten Kunstliedes, das nicht in der Vokalmelodie allein den Faden spinnt, sondern der eingreifenden Beihilfe der Instrumentalbegleitung bedarf, in den Kompositionen Klopstockscher Oden von J. N. Forkel, Ph. C. Bach und Chr. W. Gluck im Görlitzer Musenalmanach 1773-75, in Glucks „Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte“ (o. J.), besonders aber in Chr. Gottlob Reeses „Oden

von Klopstock mit Melodien" (1776) zu finden. Das Kunstlied sollte aber vielmehr erst auf dem Umwege über die Rückkehr zum wirklich Volksmäßigen durch allmähliche Komplizierung der Faktur im 19. Jahrhundert zu seiner vollen Ausbildung gelangen.

Diese Umkehr wurde, wie angedeutet, durch die in Opposition gegen die italienische Schablonenoper auftommende Operette ange-regt und als ihr Träger gilt der Leipziger Konzertdirigent Johann Adam Hiller (geb. 25. Dezember 1728 zu Wendisch-Oßig bei Görlich, gest. 16. Juni 1804 in Leipzig). Das Geheimnis des Wunders, daß die im Rahmen des Singspiels entstandenen Lieder sogleich eine ganz andere Naturwahrheit entfalteten, als die isoliert hingestellten verliebten, witzigen oder moralisierenden Oden und Lieder, ist leicht zu enträtseln: der Komponist fühlte sich in diesen harmlosen, liebenswürdigen kleinen Stücken direkt in eine Situation hinein und schuf aus ihr heraus. Daß der gute Wille allein, natürlich schreiben zu wollen, nicht ausreicht, es wirklich zu thun, beweisen Hillers Kinderlieder und Geistliche Kinderlieder, in denen überwiegend ganz dasselbe pedantische und gemachte Wesen herrscht, wie in der Liederliteratur der vorausgehenden Epoche. Vorbedingung des Treffens des wahren Tons wirklicher Naivität und Naturwahrheit durch den Komponisten war freilich der entsprechende Vorgang des Dichters. Hiller hatte das Glück, in Weiße und Schiebeler zwei Dichter zu finden, welche diese Vorbedingung für seine erfolgreiche Thätigkeit erfüllten. Schon Weiße's Uebersetzung der „Verwandelten Weiber" (vgl. Nr. 97) enthielt einige solcher wirklich schlicht empfundener Gedichte, und Hiller, der

übrigens einen Teil der von Standfuß mit Glück komponierten Lieder konservierte, wurde sogleich mit einem seiner Lieder für dieses Stück („Ohne Lieb und ohne Wein") populär. Solche im Rahmen von Operetten entstandene Lieder wurden nun mit Vorliebe für neue Liedersammlungen der Folgezeit erwählt, z. B. die „Lieder für Freunde der geselligen Freude" (1788), Reichardt's „Lieder geselliger Freude" (1796), das „Mildheimische Liederbuch" (1799), Kellstabs „Auswahl von Gesängen aus den vorzüglichsten Opern der deutschen Bühne" (1788) u. a. m.

Wie groß der Eindruck war, den sogleich Hillers erste Versuche mit dem deutschen Singspiel hervorbrachten, geht zur Genüge daraus hervor, daß Goethe wenige Jahre später mit seinem ersten Singspieltext „Erwin und Elmire" hervortrat, den gleichzeitig (1776) Joh. André, Stegmann und Herzogin Anna Amalia von Weimar komponierten (das darin enthaltene „Weilchen" veröffentlichte Goethe sogar schon 1775 mit Andrés Musik in Jacobis „Iris"). Mit Recht weiß Max Friedländer in „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen" (1896) und „Goethes Gedichte in der Musik" (Goethejahrbuch 1896) darauf hin, daß eine Geschichte der Komposition der Goetheschen Lieder identisch ist mit einer Geschichte des deutschen Liedes seit 1775, da von dem Moment ab, wo unter den Dichtern von Liedertexten Goethe auftaucht, wenigstens von dem Moment ab, wo er Singspieltexte schrieb, kaum einer der bessern Liederkomponisten (ausgenommen Haydn und Weber) es unterlassen hat, Goethesche Texte in erster Linie ins Auge zu fassen. Uebrigens schlug Hillern seine dialektische Natur, sein Wunsch, zu be-

lehren und zu nützen (er ist der Verfasser zweier Gesangsschulwerke), außerhalb der Singspiele ein Schnippchen und verhinderte ihn, auch da denselben naiven Ton zu treffen, dem er seine Erfolge verdankt, so schon in den „Liedern für Kinder“ (1769), der Sammlung der Lieder aus dem [Weißeschen] „Kinderfreund“, die noch nicht komponiert waren (1782), den „Liedern mit Melodien“ (1772), und der „Sammlung kleiner Klavier- und Singstücke“ (1774), während ihm Lieder und Arien aus „Sophiens Reise“ [von Hermes] (1779), weil aus bestimmter Situation herausgeschrieben, wenigstens zum Teil besser gelangen, doch mehr nach Seite des Kunstliedes. Mit den, obgleich durch seine Singspiellieder angeregten, eine neue Ära der lyrischen Poesie eröffnenden Texten Goethes wußte aber Hiller selbst nichts anzufangen, und auch sein Versuch, humoristischen Texten von Claudius u. a. gerecht zu werden in seiner 1790 erschienenen Sammlung „Letztes Opfer in einigen Liedermelodien“, gelang nicht.

157. Die Lieder im Volkston. Die durch Herder und die Dichter des Hainbundes betonte Bedeutung des Volksliedes für die Regeneration der lyrischen Dichtung fand auch unter den Komponisten bald eine nachdrückliche Markierung, nämlich durch Johann Abraham Peter Schulz's „Lieder im Volkston“ (1782, 1785, 1790, drei Teile), in welchem eine bemerkenswerte Vorrede (1785) den „Schein des Bekannten“ als Charakteristikum des Volksmäßigen definiert und eine frappante Ähnlichkeit zwischen dem Tone der Dichtung und dem der Melodie fordert. Doch schleppte sich die konventionelle Kompositionsweise der anakreontischen Lyrik neben Anläufen zu wärmerem Empfinden noch längere Zeit

weiter, so in Joh. Phil. Breidensteins „Herrn Gleims neue Lieder“ (1770), Joh. Nik. Forkels „Gleims neue Lieder mit Melodien“ (1773), Joh. Phil. Kirnbergers „Oden mit Melodien“ (1773), „Lieder mit Melodien“ (1774) und „Gesänge am Klavier“ (1780), der anonymen Sammlung „Gleims Lieder für den Landmann“ (1773) zc. Die lehrhafte Komposition für Kinder statt wirklicher Kindlichkeit fand ihre Fortsetzung in Wolfs „Wiegenliederchen für deutsche Ammen“ (1775), den „Liedern eines kleinen Mädchens beim Singen und Klavier“ (1774) und „G. W. Burmanns kleinen Liedern für kleine Mädchen und Knaben“, in Musik gesetzt von J. G. H. (1754). Schulz's neue Parole „im Volkston“ war aber bald wenigstens in aller Munde und sein Vorgang fand immer mehr Nachfolger, so bei J. G. Raumann „Sammlung von Liedern, beim Klavier zu singen“ (1784), bei Joh. André in einer ganzen Reihe von Liedersammlungen (darunter besonders Kompositionen von Texten Millers) und bei Chr. Gottlob Neefe, die aber gleichzeitig auch das Kunstlied vorwärts bringen.

158. Haydn und Mozarts Lieder. Daß Haydn und Mozart nicht in größerem Maßstabe der Liedkomposition näher getreten sind, ist wohl lediglich dadurch zu erklären, daß andere Gebiete der Komposition sie dauernd beschäftigten. Daß gerade diese beiden Meister für die Liedkomposition besonders veranlagt waren, bedarf keines Beweises, da all ihr Schaffen selbst auf rein instrumentalem Gebiete ein liedmäßiges Gepräge trägt. Uebrigens haben wir doch von beiden eine Anzahl Lieder, unter den 34 Mozartschen besonders eine wohlgelungene Komposition des Goetheschen „Veilchen“, welche so-

gar vor allen sonstigen Kompositionen desselben bis heute den Vorrang behauptet hat. Mozart verkörpert darin die im allgemeinen erst viel später gefundene Technik des durchkomponierten Liedes mit meisterlicher Kunst, die nur begreiflich ist, wenn man an seine Opern denkt; hat er doch in seinen Opern und Singspielen eine ganze Reihe populär gewordener Lieder verschiedenster Struktur geschaffen! Aber auch Haydn hat in den Jahrzehnten den Ton des volksmäßigen Liedes ausgezeichnet getroffen. Hier ist es aber wieder die Umrahmung, die Situation, welche für Dichter und Komponisten hilfreiche Dienste geleistet hat; Lukas und Hannchen sind ja natürlich ein Stück wirkliches Singspiel. In der Mehrzahl der isoliert entstandenen Klavierlieder Mozarts und auch Haydns herrscht dagegen derselbe Geist wie in den Liedern der Odenkomponisten: Schäferpoesie und eine Musik mit Reifrock und Puderzopf. Deshalb darf man auch nicht erwarten, in den zunächst nach Hillers Auftreten erschienenen Lieder mit einemmal etwas anderes zu finden als in den früheren Sammlungen: genug, daß zwischen den vielen schablonenhaften, gemachten Stücken sich hin und wieder einzelne finden, welche natürlich empfunden sind und direkt ansprechen.

159. Der neue Liederwald. Der Zuwachs an guter lyrischer Poesie durch Bürger, Hölty, Miller, Math. Claudius, vor allen aber Goethe wird wohl allmählich merklich durch Vermehrung der Fälle glücklicherer Anregung der Komponisten; aber der volle adäquate musikalische Ausdruck für das tiefere seelenvolle Wesen des wirklichen Liedes wird doch noch nicht gefunden.

Aus der großen Zahl der Lieder-

komponisten dieser neuen Phase seien noch genannt Ph. Chr. Kayser: „Lieder mit Melodien“ (1775) und „Gesänge mit Begleitung des Klaviers“ (1777), der tüchtige Jos. Ant. Steffan: „Sammlung deutscher Lieder für Klavier“ (1778 bis 1781, 4 Sammlungen), der gar nicht zu verachtende Dilettant Siegmund Freiherr von Seckendorff: „Volks- und andere Lieder“ (3 Theile, 1779—90), K. Friberth: „Deutsche Lieder für das Klavier“ (1780, 3 Theile); Bernhard Theodor Breitkopf: „Neue Lieder in Melodien gesetzt“ (1770), G. H. Wittrock: „Lieder mit Melodien“ (1777), Joh. Holzer: „Lieder mit Begleitung des Pianoforte“ (1779), Chr. Kalkbrenner: „Liedersammlung a. d. lyrischen Blumenlese“ (1777), und „Arien und Lieder“ (1785 und 1787), Fr. Gottl. Hilmer: „Oden und Lieder“ (2 Theile, 1781—85), S. A. d. Frhr. von Eschstruth: „Versuch in der Singkomposition“ (1781), „Lieder, Oden und Chöre“ (1788) und „Lieder des P. Miller in Ulm“ (1788), B. Ans. Weber: „Lieder“ (1784, mit Ferd. Fränzl), Fr. Ludm. Nemil. Kunzen: „Visar og lyriske sange“ (1786, deutsch als „Weisen und lyrische Gesänge“ 1788), Corona Schröter [die berühmte Sängerin]: „25 Lieder“ (1786), Fr. H. Himmel [der Komponist der Operette „Fanchon“]: „Deutsche Lieder am Klavier“ (1798) und „Lieder von Goethe“ (1806), Fr. v. Dalberg: „Lieder“ (3 Theile, 1790—94), Leop. Kozeluch: „13 Lieder beim Klavier“ (1786), Joh. Math. König: „Lieder“ (1782, 2 Theile) und „Sammlung verschiedener Lieder“ (1790), Andreas Romberg: „Oden und Lieder“ (1793), Fr. Wilh. Aufhäuser: „Oden und Lieder“ (1784), Friedr. Brede: „Lieder und Ge-

sänge am Klavier" (1786), Herzogin Marie Ch. Amalie von Gotha: „Lieder einer Liebhaberin" (1786), J. C. G. Heinroth: „Oden und Lieder" (1788), G. Friedr. Wolf: „Vermischte Lieder und Singstücke" (1788), J. M. Heller: „Lieder verschiedener Deutschen mit Melodien" (1789), L. Kindscher: „Sammlung von 24 Liedern" (1792), Joh. Gotth. Krebs: „Lieder mit Melodien" (1777—83, 3 Tle.), G. Rohleder: „Der Frühling in Gesängen aus deutschen Dichtern" (1792), K. Gottl. Hering: „Versuch einiger Lieder mit Melodien" (3 Tle., 1789), G. B. Flaschner: „20 Lieder" (1789), J. C. Friede: „Külings Oden und Lieder" (1789) und „Oden und Lieder zum Singen" (1790), C. L. Becker: „Arietten und Lieder am Klavier" (1784), Franz Danzi: „Lieder op. 14 und 15 (ca. 1800), Fr. A. Baumbach: „Lyrische Gedichte zum Singen beim Klavier" (1793) und „Gesänge am Klavier" (2 Tle., 1798), Karl Spazier: „Lieder und andere Gesänge" (1791), C. G. Saube: „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1791), W. M. C. Köllner: „Sammlung von Liedern mit Melodien" (1791) u. s. w.

160. Reichardt und Zelter. Wenn auch eine große Zahl der bereits genannten Liederkomponisten (André, Herzogin Anna Amalie von Sachsen, Mozart, Steffan, Seidenorff, Breitkopf, Dalberg, Romberg, Danzi, Himmel, Kayser, H. A. Weber, Corona Schröter) und viele bisher nicht genannte einzelne Lieder Goethes komponiert haben, so erlangten aber zwei Komponisten besondere Bedeutung als die sozusagen offiziellen Komponisten Goethes: Johann Friedrich Reichardt und Karl Friedrich Zelter, beide in Berlin. Es ist bekannt, daß Goethe selbst die

Komposition seiner Texte durch diese beiden Männer über die aller anderen stellte, ein Urteil, das man ehren muß, aber darum doch heute nicht mehr unterschreiben kann. Beide waren zwar tüchtige Musiker, aber sie vermochten auch nicht entfernt den reichen Stimmungsgehalt der Lyrik Goethes musikalisch zu erschließen; bei aller Korrektheit der Interpretation erscheinen uns ihre Lieder trocken und steif.

Schon 1772 war Reichardt in die Reihe der Singspielkomponisten getreten mit „Hänschen und Gretchen" (Königsberg), dem ein zweites Werk derselben Gattung 1773 folgte („Amors Guckkasten", Riga). 1775 brachte er auch ein erstes Heft Lieder „Gesänge für das weibliche Geschlecht". Seine Beziehungen zu Goethe, die aber später wegen Reichardts republikanischer Gesinnung allmählich erkalteten, datierten seit dem Jahre 1781, wo Reichardt seine Sammlung „Oden und Lieder von Herder, Goethe" u. a. herausgab; 1790 komponierte er Goethes „Erwin und Elmire" und „Jery und Bätely", 1791 desselben „Villa", 1800 die Musik zu „Egmont". Seine erste Sammlung von Goethe-Liedern ist „Goethes lyrische Gedichte mit Musik" (1793), die umfassende Gesamtausgabe in 4 Abteilungen (128 Nummern) erschien 1809: „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen mit Musik". Andere Liedersammlungen Reichardts sind in größerer Zahl (11) bis 1788 erschienen; auch die Sammlung „Cäcilia" (1790—95, 4 Tle.) enthält hauptsächlich Lieder; ferner gab er noch heraus „Frohe Lieder für deutsche Männer mit Melodie" (1792), „Deutsche Gesänge bei Klavier" (1794), „Musikalischer Blumenstrauß" (4 Tle., 1795), „Lieder geselliger Freude" (von verschiedenen Komponisten, 2 Tle., 1796), „Neue Lieder geselliger

Freude" (1799), "Lieder der Liebe und Einsamkeit" (1798), "Lieder für die Jugend", "Wiegenlieder für gute deutsche Mütter" (1798) "Lieder der Klagen und des Trostes".

Joh. Fr. Reichardt ist am 25. November 1752 zu Königsberg in Pr. geboren und starb 27. Juni 1814 zu Siebichenstein bei Halle. Er war 1775—94 Hofkapellmeister in Berlin (entlassen wegen seiner unverhohlenen Sympathien mit der französischen Revolution), wurde 1796 als Salineninspektor zu Halle a. S. angestellt, floh 1806 vor der französischen Invasion nach Königsberg, wurde von Jerome Napoleon als Hofkapellmeister nach Kassel befohlen, kehrte aber bald nach Siebichenstein zurück. Außer durch seine Kompositionen (auch mehrere große Opern, Symphonien, Konzerte etc.) ist Reichardt besonders durch seine schriftstellerische Thätigkeit bekannt; sein „Musikalisches Kunstmagazin“ (1782—91), „Musikalisches Wochenblatt“ (1792), „Musikalische Monatschrift“ (1792) und die „Berlinerische Musikalische Zeitung“ (1805 bis 1806) gehören zu den ersten Musikzeitungen überhaupt. Auch seine „Briefe eines aufmerksamen Reisenden, die Musik betreffend“ (1774—76), „Schreiben über die berlinische Musik“ (1775), „Vertraute Briefe aus Paris“ (1804 bis 1805) und „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien 1808—9“ (1810) sind von hohem Interesse und Wert für die musikalische Geschichtsschreibung.

Erheblich später als Reichardt trat Zelter in Beziehung zu Goethe, nämlich im Jahre 1796, wo er

Goethe seine „12 Lieder, am Klavier zu singen“ übersandte (darin mehrere Lieder auf Goethesche Texte). Zelter blieb mit Goethe bis an sein Lebensende innig befreundet (beide starben in demselben Jahre), wie der 1833—36 in 6 Bänden erschienene Briefwechsel beider beweist. Jenem ersten Heft von „12 Liedern am Klavier“ folgte 1801 ein zweites, auch 1803 f. eine „Sammlung kleiner Balladen und Lieder“ (4 Hefte). Seine große Goethe-Publikation ist „Goethes sämtliche Lieder, Balladen und Romanzen“ (4 Te., 1812). Später brachte er noch eine „Neue Liedersammlung“ (1821), sowie „6 deutsche Lieder“ (o. J.).

K. Fr. Zelter ist am 11. Dezember 1758 zu Berlin geboren und starb daselbst den 15. Mai 1832. Als Sohn eines Maurermeisters für dessen Beruf erzogen, durfte er sich erst nach Erlangung der Meisterschaft in seinem Gewerbe dem Studium der Musik widmen, zu dem es ihn von Kindheit an stark hinzog. Er wurde Schüler von Fasch, Mitglied der Singakademie, 1800 Faschs Nachfolger als Dirigent, begründete 1800 die erste „Liedertafel“ und eröffnete damit eine neue Ära des mehrstimmigen Liedes, welche sich bis in die jüngste Gegenwart zu immer größeren Dimensionen entwickelt hat. Ungefähr gleichzeitig mit Zelter begründete Hans Georg Nägeli (1773—1836) in Zürich ebenfalls Männergesangsvereine (1810); aber während Zelters Liedertafel aus Mitgliedern der Singakademie bestand, daher von Anfang an mehr ein höheres Niveau einnahm, entstand Nägelis Männergesangsverein auf vollständig

licher Grundlage und näherte sich erst später in Tendenz und Organisation den norddeutschen Liedertafeln an. Auch das Kgl. Institut für Kirchenmusik ist Zelters Gründung (1819). Außer Liedern und Männerquartetten ist wenig von Zelters Kompositionen gedruckt worden. Als Schriftsteller bethätigte er sich hauptsächlich mit einer Biographie Faschs (1801 erschienen).

161. Der Aufschwung der Poesie. Mancherlei Elemente gehörten dazu, die Umschaffung der lyrischen Poesie und der Liedkomposition zu vollenden. Klopstocks wenn auch durch Mißverständnisse verwirrte Wiederbelebung der Ideenwelt germanischer Vorzeit, das erstarkende Gefühl für das Naturschöne bei Haller und Hagedorn, der erwachende Sinn für die Poesie der Minnesänger seit Bodmer, Herders Erschließung der Schätze des Volksliedes verschiedener Nationen und der Hinweis auf die kunstvolle und bilderreiche Dichtung Ossians, Bürger's Versenkung in den Geist der altenglischen Ballade und seine Neuschöpfung der episch-lyrischen Dichtung, endlich Goethes universelle Vertiefung des poetischen Empfindens, welche selbst das kleinste lyrische Gedicht weiteste mystische Kreise ziehen läßt und zum Ausdruck mehr geahnter als ausgesprochenen das Menschheitsdasein umspannenden allgemeinen Ideen macht — das alles hatte die Dichtung in eine ganz andere Sphäre gehoben, von der aus das frühere Getändel mit erlogenen Gefühlen und die lehrhafte Silbenstecherei der Poeten der ersten Hälfte des Jahrhunderts unendlich fade und inhaltslos erschien. Daß die Musik nur allmählich diesem Aufschwunge zu folgen vermochte, kann nicht

wunder nehmen. Sie fand früher allein, nämlich als reine Instrumentalmusik, eine ähnliche Erweiterung ihrer Ausdrucksmittel als in der Verbindung mit der Poesie, wo die Gewöhnung an die überkommene Technik der „Betonung“ sie länger zurückhielt. Die Quartette, Symphonien und Sonaten Mozarts, Haydns und Beethovens stehen längst ebenbürtig neben den Poesien der Klassiker, ehe die Verbindung von Poesie und Musik eine ähnliche Freiheit und Allseitigkeit des Ausdrucks findet. Offenbar liegt in der kritischen Thätigkeit, der fortgesetzten Kontrolle des Verhältnisses zwischen Poesie und Musik, welche den Komponisten eines Dichters beherrschen muß, etwas die freie Entfaltung des Fluges der musikalischen Phantasie hemmendes und es bedurfte einerseits erst noch einer vollständigeren Vorbereitung aller Mittel des musikalischen Ausdrucks auf rein musikalischem Gebiete und andererseits einer impulsiven, sich der Kritik entschlagenden genialen Komponistennatur, um über dieses Hindernis endgültig hinwegzukommen, einer Natur wie Haydn, die neue Bahnen öffnet, ohne recht zu wissen, was sie thut: in Franz Schubert wurde diese der Welt geschenkt.

162. Die Ballade. Natürlich konnten auch die ersten Versuche, der reicheren Form der episch-lyrischen Dichtung, der Ballade, musikalisch gerecht zu werden, nur zu unvollkommenen Resultaten führen. Die Dichter selbst waren außer Stande, den Musikern die rechten Wege zu weisen. Daß selbst Goethe die schlicht strophische Komposition ohne detailliertes Eingehen der musikalischen Gestaltung auf die Entwicklung der Handlung für ausreichend hielt, beweisen die unter seinem Einflusse entstandenen und

von ihm gebilligten Balladenkompositionen Reichardts und Zelters. Und die spätere Entwicklung der Balladenkomposition hat sogar bis zu einem gewissen Grade Goethe darin recht gegeben, daß die Festhaltung eines Versmaßes, die strophische Dichtung der Ballade, den Komponisten zur Einhaltung eines zu mindesten ähnlichen Schemas verpflichtet; aber freilich, welche freie Umgestaltung bei solcher angestrebten Einheitlichkeit der Melodiebildung der Musik möglich ist, ahnte Goethe nicht, konnte er nicht ahnen. Ein Vergleich der aus mehr als einem halben Hundert ausgewählten 6 Kompositionen des Goetheschen „Erk König“ in Max Friedländers „Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen“ ist so recht geeignet, die Entwicklung der Balladenkomposition zu veranschaulichen. Den Reigen eröffnet eine ganz schlichte strophische Komposition von Corona Schröter (1782), ganz in Dur und trotz der Ueberschrift „Etwas langsam und abenteuerlich“ ohne eigentliche Charakteristik, die ganz und gar dem Gesangsvortrag überlassen bleibt — ein Gesichtspunkt, der freilich nur ja nicht zu gering anzuschlagen ist. Reichardt komponiert die Ballade in Moll, ebenfalls strophisch, ohne eine einzige Note Einleitung oder Zwischenpiel, verlegt aber bei allen Reden des Erk Königs die streng beibehaltene Melodie ins Klavier und giebt dem Gesange des Erk Königs einen unheimlichen Charakter durch Festlegung auf einen Ton in tiefer Lage. Vater und Sohn unterscheiden sich in der Komposition durch nichts, sondern tauschen ihre Melodiephrasen unverändert aus; nur singt der Vater durchweg forte, der Sohn piano, und nur zuletzt schreit das Kind fortissimo auf. Zelter hält zwar das Prinzip stro-

phischer Komposition ebenfalls aufrecht, doch nur für die Reden des Vaters und des Knaben; der Erk König erhält seine eigene Melodie, die langsam stufenweise steigt und schnell wieder fällt. Aber in den beiden letzten Strophen durchbricht Zelter das Prinzip und geht zu freier dramatischer Gestaltung über. Und nun sehe man, wie bei Bernhard Klein, Franz Schubert und Karl Löwe die Differenzierung der verschiedenen dramatischen Elemente weiter gesteigert ist. Bei Klein haben Vater und Sohn verschiedene Melodien, der Erk König singt pp auf einen hohen Ton und rückt nur zuletzt einen Halbton gewaltsam (sf) hinauf. Die Begleitung ist äußerst einfach, doch charakteristisch gehalten. Schubert zieht in viel stärkerem Maße die Mitwirkung des Klaviers zur Charakteristik heran, der Erk König singt nicht monoton, sondern mit verführerischem melodischen Reiz, die Einheitlichkeit der Gesamtbegleitung ist mehr durchzufühlen als streng zu erweisen und liegt hauptsächlich in der Wiederaufnahme der Klaviermotive des Anfanges am Schluß. Am weitesten geht Löwe in der starken Heranziehung des Klaviers zur Tonmalerei; Vater, Sohn und Erk König haben gesonderte Melodien, die aber leicht umgemodelt werden. Diese drei Kompositionen sind übrigens einander beinahe gleichwertig.

Außer Klein und vor ihm ist als Balladenkomponist Johann Rudolph Zumsteeg hervorzuheben (geb. 10. Januar 1760 zu Sachsenlaur in Odenwald, gest. 27. Januar 1802 als Hofkapellmeister in Stuttgart). Zumsteeg ist der eigentliche Begründer der Balladenkomposition als eines gesonderten Zweiges der Liedkomposition und nahm dieselbe sogleich mit Entschiedenheit in Angriff. 1792 gab er Bürgers „Der

Pfarrers Tochter von Taubenheim", 1794 Ossians „Solma“ heraus, 1794 Bürgers „Entführung“, 1797 Stollbergs „Büßende“ und „Sagars Klage“, 1798 Bürgers „Zenone“ u. s. w. Sieben Hefte „Kleine Balladen und Lieder“ erschienen 1800 ff., darunter die bekannteste und besonders geschätzte Komposition des „Mitter Toggenburg“ von Schiller; in dieser wechselt zumsteig von Strophe zu Strophe Melodie und Tonart, den Text vortrefflich interpretierend, geht aber in der zweiten Hälfte (Strophe 6—10), welche Toggenburgs Klausnertum schildert, zur streng strophischen Form über, was in diesem Falle als genialer Einfall anerkannt werden muß.

Bernhard Klein (geb. 6. März 1793 zu Köln, gest. 9. September 1832 zu Berlin) hat keineswegs seinen Schwerpunkt in der Komposition von Liedern und Balladen, sondern vielmehr in der von Dramatikern (Jephtha, David, Hiob) und kirchlichen Werken (Psalmen, Motetten, auch für Männerchor), schrieb auch mehrere Opern. Er war seit 1820 Kompositionslehrer am Kgl. Institut für Kirchenmusik sowie Universitätsmusikdirektor in Berlin.

163. **Franz Schubert.** Mit Staunen sieht die Nachwelt vor solchen Ausnahmerscheinungen wie Haydn, Mozart und Schubert still, denen ohne theoretisches Raisonement, ohne bewußte Absicht die Lösung der schwierigsten Probleme der Kunst spielend gelingt. Ohne eigentliche Schulung im Tonsetz, steht der junge Wiener Vorstadt-Schullehrergehilfe als 18jähriger Jüngling plötzlich da als der größte, alle Vorgänger und Zeitgenossen um Haupteslänge überragende Großmeister der Liedkomposition. Nicht weniger als 130 Lieder, darunter allein 45 auf Texte von Goethe,

schrieb Schubert in dem einen Jahre 1815, darunter: „Erlkönig“, „Der Fischer“, „Der König von Thule“, „Wanderers Nachtlied“, „Mignon“, „Erster Verlust“, „Wonne der Wehmut“ — die allein genügen würden, ihrem Schöpfer ewigen Ruhm zu sichern. Für Schubert war das Lesen eines ihn ansprechenden Gedichtes gleichbedeutend mit dessen sofortiger Komposition; mehrfach liegen Beweise vor, daß er dazu nicht mehr Zeit gebrauchte, als eben das Schreiben als solches in Anspruch nahm. In dieser blitzschnellen Erzeugung der Stimmung durch das Gedicht, in dieser sofortigen Umsetzung der Worte in Melodien mitsamt allem Beiwerk der Begleitung liegt aber zugleich die Erklärung für die Vielseitigkeit, ja Universalität des Ausdrucks der Schubertschen Lieder. Jedes einzelne ist sozusagen nur eine direkte Spiegelung des Gedichtes in seiner musikalischen Seele. Da ist nichts von irgendwelchem Anpassen eines Schemas, einem Anwenden einer Methode u. dgl. zu spüren, vielmehr erhält durch Schubert jedes Gedicht nur seine nachher ganz selbstverständlich scheinende musikalische Gewandung, es erfährt nur sozusagen seine zweite Geburt.

Die Gesamtzahl der Lieder Schuberts beträgt über 450, darunter gegen 100 auf Goethesche Texte. Seit dem Erscheinen des als op. 1 gedruckten Erlkönigs (1815) war es den Einsichtigen klar — da stand der geniale Meister, welcher das Problem der Liedkomposition wirklich zu lösen berufen war. Ich muß mir versagen, auszuführen, wie mannigfaltige Formen unter Schuberts Händen die Lieder annahmen, vom simplen, fast Note gegen Note nur harmonisch gesetzten Strophenlied bis zur symphonischen Dichtung für Klavier mit recitativ-

render Singstimme und in hundert Uebergangsstufen und Mischungen; vom naiven Trällerliedchen bis zum Höllebrenghel-Schreckbilde der Gruppe aus dem Tartarus und den mit titanischer Kraft der Erfindung hingeworfenen „Prometheus“, „An Schwager Kronos“, „Grenzen der Menschheit“ u. s. w. Fast noch bewundernswürdiger ist aber die Mannigfaltigkeit der Abtönungen, wo Schubert die Komposition ganzer Cyklen gleicher oder ähnlicher Stimmung in Angriff nimmt, wie in der „Winterreise“ und den „Müllerliedern“. Jetzt, nach Schubert, ist es gar nicht mehr so schwer, im Detail die Theorie der Liedkomposition auszuarbeiten und zu zeigen, wie weit der Komponist dem Dichter sich streng zu fügen und anzuschließen und wo er ihn zu ergänzen, ja wohl gar zu korrigieren hat. Schuberts Lieder sind aber keineswegs gleichwertig, da er oft auch durch einen nur bedingungsweise oder ganz und gar nicht zur Komposition geeigneten Text sich momentan inspirieren ließ (z. B. Schillers „Taucher“).

Franz Peter Schubert ist am 31. Januar 1797 zu Lichtenthal bei Wien geboren und starb 19. November 1828 in Wien. Als Sohn eines armen kinderreichen Schulmeisters erhielt er nur eine mittelmäßige Schulbildung, wurde aber wegen seiner musikalischen Begabung als Sängerknabe in die Hofkapelle aufgenommen und als solcher regelmäßig in den Anfangsgründen der Theorie unterrichtet (von Ruczišzka und Salieri). Als die Mutation eintrat (1813), wurde ihm zwar eine Freistelle zur Fortsetzung seiner Studien an der Konviktschule angeboten, doch zog er vor, als Gehilfe seines Vaters als

Clementarlehrer zu fungieren. Von 1817 ab lebte er dank der Unterstützung von Freunden, die ihm sein inzwischen hervorgetretenes Genie verschafft, nur mehr der Komposition; nur einige Jahre (1818 bis 1824) wirkte er in den Sommermonaten als Hausmusiklehrer des Grafen Esterhazy auf Zelez in Ungarn. Von den repräsentablen Wiener Musikerstellungen war keine für ihn zu haben; eine Organistenstelle schlug er aus. So spielte sich sein kurzes Leben (31 Jahre) äußerlich ziemlich einfach ab. Ein Kreis treuer Freunde scharte sich aber um ihn (die Dichter Franz von Schober und Mayerhofer, die Sängler Michael Vogl und Baron von Schönstein, sowie Anselm Hüttenbrenner, Leopold von Sonleithner und Franz Lachner. Außer den Liedern schrieb Schubert eine Anzahl kleiner Opern, Musik zu H. v. Chézy's „Rosamunde“, einige Höre von ausgezeichneter Wirkung („Gesang der Geister über den Wassern“, „Mirjams Siegesgesang“ u.), auch Messen und andere Kirchenwerke, vor allen aber eine stattliche Reihe von Instrumentalwerken, die ihn den Klassikern der Instrumentalmusik anzureihen zwingen, aber zur Romantik überführen (vergl. XI). Eine Gesamtausgabe der Werke Schuberts (bei Breitkopf und Härtel) redigiert Gusebius Mandyczewski. Das Leben Schuberts beschrieben Kreiske von Hellborn (1861 und 1865), auch Aug. Reiskmann (1880); doch steht eine seiner Bedeutung würdige Biographie noch aus (zahlreiche kleine Beiträge zu einer solchen gab Max Friedländer). Eine wertvolle Spezialstudie über Schubert

enthält Groves Musiklexikon (von Sir George Grove selbst). 1872 wurde Schubert ein Marmordenkmal von Kundtman im Wiener Stadtpark errichtet.

164. Die Weiterentwicklung des Kunstliedes. Die Regeneration der deutschen Poesie durch Vertiefung in die Dichtungen des Altertums und Mittelalters und die Erschließung der poetischen Schätze fremder Nationen, war durch die Romantiker Aug. Wilh. und Frdr. Schlegel, L. Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim und La Motte Fouqué u. s. w. zur krankhaften Schwärmerei für das Mittelalterliche gesteigert worden. An die Stelle des Schöpfens aus dem Borne gesunden Empfindens einer älteren, minder am äußeren leeren Formenwesen hängenden Zeit, war ein die Gegenwart negierendes sich Zurückversetzen in längst vergangene Zeiten und Verhältnisse getreten, mit übertriebener Idealisierung von deren guten und Ignorierung ihrer schlimmen Seiten, eine phantastische Verquickung von Sage, Märchen und Wirklichkeit, deren positives Ergebnis für die Poesie eine außerordentliche Vermehrung des Bilderreichtums der Sprache wurde, eine starke durchschnittliche Gehobenheit der Stimmung, ein fortwährender Kontakt mit dem Uebernatürlichen, eine Annahme mächtiger Einwirkung von freundlichen oder finster drohenden Naturmächten, kurz eine gewisse sensible Exaltiertheit und traumhafte Verschwommenheit der gesamten Diktion und Ideenverkettung, die zu der Nüchternheit der Versdichtung des angehenden 18. Jahrhunderts den denkbar größten Kontrast bildete. Daß eine so der realen Wirklichkeit entrückte Kunst wie die Musik, deren ganzes Wesen

ein transzendentes ist, durch diese Richtung der Poesie in der allerstärksten Weise beeinflusst werden mußte, liegt auf der Hand; man kann sich nur darüber wundern, daß doch einige Dezennien vergingen, ehe die Romantik auch auf musikalischem Gebiete zu voller Entfaltung gelangte. Daß aber gerade im Liede und besonders der Ballade die romantische Muse zuerst die Musik in ihre Reize zog, ist nicht zu verkennen; Schubert den Titel zu verweigern, daß er trotz aller Naivität seines Schaffens doch unter den Tonschönern der erste wirkliche Romantiker ist, wäre ein schweres Unrecht. Die echt romantischen Wirkungen, welche wir heute Klangzauber, Kolorit nennen, treten bei Weber und Schubert zuerst auffällig hervor; und die vor Schubert ganz unerhörten starken harmonischen Rückungen und kühnsten melodischen Umbiegungen bei gewissen Wendepunkten der Stimmung sind ganz gewiß ebenfalls romantisch. Kompositionen wie „Der Atlas“, „Die Stadt“, „Der Doppelgänger“, „Am Meere“ (Texte von Heine), aber auch eine ganze Reihe Nummern der von Wilhelm Müller gedichteten „Winterreise“, stehen ganz und gar auf romantischem Boden. Von einer eigentlichen Steigerung der Liedkomposition über Schubert hinaus kann man daher überhaupt nur bedingungsweise reden, vielmehr stehen die hervorragendsten Vertreter des Liedes nach Schubert: Mendelssohn, Schumann, Löwe, Franz, Jensen, Rubinstein, Brahms nur neben aber nicht über Schubert. Ihnen verdanken wir die musikalische Erschließung einer großen Reihe von Gedichten, die Schubert noch nicht komponieren konnte, weil sie nach seiner Zeit gedichtet wurden, und nur in wenigen Fällen eine glücklichere Lösung, wo Schubert

ihnen vorangegangen (Mendelssohns "Suleika"-Lieder). Besonders wuchsen der Litteratur des musikalischen Liedes durch sie die dauernd als endgültige Interpretation anerkannten Kompositionen von Dichtungen Heines, Kerner's, Eichendorff's, Chamisso's, Rückert's und noch neuerer Dichter zu.

165. **Weber und Spohr.** Karl Maria von Weber hat zwar eine ganze Reihe Lieder geschrieben (87 für eine und 3 für 2 Stimmen), doch sind von denselben nur die Kompositionen von einzelnen Nummern aus Körners "Leyer und Schwert" zu allgemeinerer Anerkennung gelangt, in denen Weber eine volksthümliche Weise traf (die bedeutendsten: "Du Schwert an meiner Linken", "Hör uns, Allmächtiger", "Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", "Lützow's wilde Jagd" u. a. sind aber für Männerchor geschrieben). Nur wenige der andern Lieder ("Schlaf, Herzenshöhnchen") sind allgemein geschätzt. Eine gewisse Steifheit und an P. Schulz's "Lieder im Volkston" gemahnende allzugroße Einfachheit rangieren Webers Lieder noch durchaus in die vorschubertische Periode. Auch Ludwig Spohr hat zwar eine größere Anzahl Lieder herausgegeben (9 Hefte mit zusammen 53 Liedern, sowie ein 10. Heft mit Violine und Klavier), kommt aber im ganzen über eine etwas weiche Kantilene nicht hinaus und verliert sich oft zu sehr in kleinliche Detail. Am bekanntesten ist heute noch das Lied von der "Rose".

Beide Meister haben aber auf dem Gebiete der Oper die Liedkomposition ganz wesentlich bereichert und gehören da zu den ersten Repräsentanten der romantischen Richtung in der Musik. Die Größe Webers werden wir weiterhin zu würdigen haben; wie Hiller in

seinen Singspielen das naive, so schuf Weber in seinen Opern das romantische Lied, gab überhaupt das Signal zu dem Hervorbereiten einer ganz neuen Litteratur von Instrumental- und Vokalmusik, der von Waldesduft, Elfen spiel und Märchenzauber belebten Musik.

166. **Löwe's Balladen.** Wer denkt heute wohl ohne Hilfe eines Lexikons oder einer Tabelle, daß Karl Löwe, der 1869 gestorbene, zwei Monate älter als Franz Schubert war? und doch — obgleich Löwe Schubert um 40 Jahre überlebt hat, moderner als Schubert ist Löwe nicht. Löwe's eigenartige Bedeutung liegt darin, daß ihn die Balladenkomposition ganz speziell anzog, und daß er für dieselbe bestimmte neue Gesichtspunkte fand, welche seither als Norm anerkannt werden. Löwe hat es verstanden, durch Festhaltung eines prägnanten Hauptmotivs, das er aber unter Umständen in der allerfreiesten Weise umbildet, in andere Tonart und Takart, anderes Tempo und anderen Rhythmus bringt, bei aller Freiheit der Gestaltung der Musik im strengen Anschluß an die fortschreitende Handlung eine innere Einheitlichkeit zu erzielen, welche als musikalisches Äquivalent des Epischen gewürdigt wird. Ganz ähnlich, wie später Wagner in seine den Epen nachgedichteten Musikdramen durch die Beibehaltung aber mannigfache Umgestaltung charakteristischer Motive ein episches Element von außerordentlicher Wirkung gebracht hat, in welchem der Fortbestand und die Entwicklung der Geschlechter trotz des Untergangs der Individuen eine sinnlich faßbare Darstellung bleiben und Wechseln, das Werden und Entwickeln ähnlich durch motivische Einheit darzustellen gemußt. Wenn auch nur in einzelnen Fällen

(Obins Meeresritt) dieses Gestaltungsprinzip sich vollständig ent-
hüllt, so ist es doch als das eigent-
lich für die Löwischen Ballade
Charakteristische zu betrachten, ja
vielleicht kann man sogar sagen,
daß Löwe enthüllt hat, was auch
bei seinen Vorgängern auf dem
Gebiete der Balladenkomposition
das unbewußt leitende innere Ge-
setz gewesen ist.

Karl Löwe ist am 30. Novbr.
1796 zu Löbejün bei Köthen ge-
boren und starb am 20. April 1869
in Kiel; wie Schubert war er der
Sohn eines nur an Kindern reichen
Schullehrers, erhielt aber eine gute
Schulbildung am Gymnasium der
Frankenstiftung zu Halle, und war
in der Musik Schüler von D. G.
Lürk. Ein ihm von König Jerome
ausgesetztes Stipendium zur Aus-
bildung seines musikalischen Ta-
lents verlor er durch die politischen
Ereignisse und wandte sich daher
zeitweilig der Theologie als Brot-
studium zu, wurde aber bereits
1820 in Stettin als Kantor, Gym-
nasialmusiklehrer und 1821 als
städtischer Musikdirektor angestellt.
In dieser Stellung wirkte er, bis
ihn 1866 ein Schlaganfall zwang,
in Ruhestand zu treten. In jungen
Jahren war Löwe selbst ein tüch-
tiger Sänger und wußte seine Bal-
laden auf gelegentlichen Konzert-
reisen selbst vortrefflich zur Gel-
tung zu bringen. Die Komposition
seiner ersten Balladen „Edward“
und „Erkönig“ fällt noch in die
Zeit vor seiner Anstellung in Stet-
tin. Außer seinen Balladen (von
denen besonders noch „Heinrich der
Vogler“, „Archibald Douglas“,
„Der Nock“, „Tom der Reimer“
und „Dlaf“ hervorgehoben seien),

schrieb Löwe eine Reihe von Dra-
torien (von denen 3 a cappella ge-
setzt sind), auch fünf Opern (nur
eine: „Die drei Wünsche“ mit
großem Erfolg 1834 in Berlin
aufgeführt), einige Kammermusik-
werke (3 Streichquartette) u. a. m.
Als Lehrer dokumentierte er sich mit
einer „Gesanglehre“ (1834), „Kla-
vier- und Generalbaßschule“ und
einer Anweisung zum Kirchengesang
und Orgelspiel (1851). Seine
Selbstbiographie gab R. H. Bitter
heraus (1870). Vgl. H. Vultzhaupt
„Karl Löwe“ (1898). 1896 wurde ihm
ein Standbild in Löbejün errichtet.

167. Mendelssohn. Sehr rich-
tig charakterisiert Aug. Reißmann
in „Das deutsche Lied in seiner
historischen Entwicklung“ (1861)
den Unterschied des Verhältnisses
Schuberts und desjenigen Mendels-
sohns zu den Dichtungen bezw.
Dichtern (S. 183 f.): „Während
Schubert der Phantasie des Dich-
ters die unbeschränkteste Einwirkung
auf seine eigene gestattet, daß
sie dort neue, ihr ungewöhnliche
Bilder erzeugt, wird die Phanta-
sie Mendelssohns von der des Dich-
ters nur erregt, und während Schu-
bert seine eigene Individualität mit
der des Dichters befruchtet, um
sie reicher und glänzender, doppel-
gestaltig und von doppeltem Gehalt
dann in die Erscheinung treten zu
lassen, empfindet Mendelssohn die
Individualität des Dichters nur in
dem beschränkten Rahmen seiner
eigenen, und zieht sie in seine
eigene hinein, um sie dieser an-
zupassen. So sehen wir in Schubert
ganz bestimmte Dichterindividuali-
täten musikalisch lebendig werden:
Goethe, Ossian, Walter Scott,
Wilhelm Müller, Heine — Men-
delssohn setzte nur einzelne Lieder
musikalisch um.“

Diesem sehr treffenden Urtheile ist kaum etwas hinzuzufügen. Thatsächlich hat die ausgezeichnete musikalische Schulung Mendelssohns dessen Eigenart zu einer derart abgeschlossenen Abrundung gebracht, daß alles, was er schreibt, in erster Linie voller und ganzer Mendelssohn ist. Eine gewisse Verwandtschaft der Gesamterscheinung Mendelssohns mit derjenigen Mozarts, ist schon öfter bemerkt worden; aber die Geschichte stellte Mozart in die Zeit der Entstehung des modernen Stils und machte ihn zu einem ihrer ersten Repräsentanten, Mendelssohn dagegen an das Ende der Periode der Klassiker, wo er nur die Bedeutung eines ihrer liebenswürdigsten Epigonen gewinnen konnte. Die Wohlgeordnetheit seiner Bildung und die Vollständigkeit seiner Beherrschung der Form hielt ihn fern von den Bestrebungen seiner Zeitgenossen, neue Wege zu finden, und wenn wir trotzdem in ihm einen der Repräsentanten der Romantik auf dem Gebiete der Instrumentalmusik finden, so war doch auch das nur ein Ergebnis seiner Erziehung, eine Folge seiner umfassenden Litteraturkenntnis — er stand darin unter der Einwirkung Schuberts und Webers. Gewissermaßen verschmilzt in Mendelssohn daher Klassizität und Romantik aber in einer Mischung, bei welcher von der Romantik nicht viel mehr als ein leichter Schimmer übrig bleibt. Besonders gilt das für die Liedkomposition Mendelssohns. Im Chorliede, das er mit als einer der ersten in der neuen Epoche mit Glück kultivierte, konnte er neues geben, wenn er sich gab wie er war, und hat es gethan. Deshalb stehen seine 28 gemischten Quartette und auch seine 21 Männerchöre als Grundpfeiler der neu erblühenden Chorlyrik mit Recht in allgemeiner Wertschätzung.

168. Schumann. Als das vollendete Gegenbild Mendelssohns erscheint die eigenartige Natur Robert Schumanns. Auch bei ihm muß zwar konstatiert werden, daß er außer Stande ist, etwa wie Schubert fremde Individualitäten getreu wiederzuspiegeln; auch Schumann giebt immer nur sich selbst. Aber seine Individualität ist nicht wie diejenige Mendelssohns durch eine allzu gute Schulung abgeschliffen. Mit ganzer Seele hängt Schumann den romantischen Idealen an, strebt bewußt nach neuen Ausdrucksformen und kämpft gegen alles an, was ihm Schablone und Regel dünkt. Ursprünglich nur Klavierkomponist, springt er mit fast rüpelhafter Grobheit mit seinen ersten Klavierwerken, Keulen schwingend gegen das Philistertum vor (Papillons, Davidsbündler); doch verraten schon seine Intermezzi op. 4 seine durch und durch lyrische und weiche Natur, die sich zunächst in einer größeren Zahl von besten charakteristischer Klavierstücke immer deutlicher ausdrückt. Erst mit seinem 24. Werke, dem „Liederkreis“ auf Heinesche Texte, betritt Schumann das Gebiet der Liedkomposition, also zu einer Zeit, wo seine berühmtesten und besten Klavierwerke bereits erschienen waren. (Kreisleriana, Kinderszenen, Karneval, Phantasiestücke, Novelletten); in die Zeit seines Brautstandes und jungen Ehestandes, die mittlere Zeit also seines Schaffens, gehören die besten seiner Liederhefte, die die besten seiner Liederkreise, Myrten op. 25 (Texte verschiedener, darunter der „Nußbaum“ [Möser], die „Lotosblume“ [Heine] und „Widmung“ [Rückert]), der zweite Liederkreis, op. 39, auf Texte Eichendorffs, vielleicht des Dichters, dessen ganze Natur derjenigen Schumanns am vollkommensten entsprach, und der daher in Schu-

manns Liedern erst seine volle Bedeutung erlangte („Es war als hätt' der Himmel“, „Übern Garten durch die Lüfte“, „Dämmerung will die Flügel spreiten“, „Es weiß und rät es doch keiner“, „Dein Bildnis wunderfelig“, „Eingefchlafen auf der Lauer“ 2c.); „Frauenliebe und Leben“ op. 42 (Text von Chamisso), „Dichterliebe“ op. 48 (Heine). Wenn Schumann besonders auch für Heines Lieder den rechten Ton traf, so macht sich auch hier die innere Verwandtschaft der Natur des Dichters mit der des Musikers mächtig geltend. Mit Meisterhand macht Schumann durch wenige einleitende Harmonien Stimmung und steigert den Klangzauber zu einer von ihm (bei Schubert) nur seltenen Höhe der Wirkung. Die ganze exaltierte Phantastik des Romantizismus hat in Schumanns Liedern den prägnantesten musikalischen Ausdruck gefunden; aber auch gegenüber Dichtern, die eine plastischere, mehr klassische Gestaltung erforderten, wie Goethe und von neueren Geibel, arbeitet Schumann in dem gleichen Geiste. In der Balladenkomposition hat Schumann Löwe nicht überboten, steht aber doch mit einigen charakteristischeren Werken neben demselben („Die Löwenbraut“, „Die rote Hanne“, „Die Kartenlegerin“, „Belshazar“, „Die beiden Grenadiere“ u. a.). Das Chorlied erfuhr durch Schumann eine nicht unerhebliche Bereicherung, sowohl für gemischte Stimmen (Romanzen und Balladen), als für Männerstimmen und auch für Frauenstimmen. Als Mitbegründer einer neuen Form erscheint Schumann mit seinen Bearbeitungen von Balladendichtungen für Chor, Soli und Orchester: „Das Paradies und die Peri“ und „Der Rose Pilgerfahrt“, zu denen noch einige minder gelungene aus seiner späteren

Schaffenszeit kommen. Einen Vorgänger hatte er auf diesem Gebiete in Mendelssohn, dessen „Erste Walpurgisnacht“ aber nicht erzählend, sondern durchweg dramatisierend gehalten ist. Daß diese Art Werke noch rückwärts über Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ mit dem Oratorium zusammenhängen, wurde bereits bemerkt.

169. Proch. Rükken. Abt. Gumbert. Aus der großen Menge der Liederkomponisten — es dürfte kaum einen, überhaupt gedruckten Komponisten geben, der nicht wenigstens einige feste Lieder in die Welt gesendet hätte — erheben sich nur wenige zu einer Höhe, die sie in die Reihen der Großmeister des Liedes zu stellen berechtigt. Eine bedenkliche Verflachung der Liedkomposition, die einseitige Richtung auf gefällige Melodiebildung ohne tieferes Eindringen in den Gehalt der Dichtung, nimmt ihren Anfang mit den in Menge produzierten und wie ehedem die Klaviermusik der Pleyel, Wölfl, Gelinek u. s. w. vom großen Publikum günstig aufgenommenen Liedern von Karl Gottl. Reißiger (1798—1859), der als Hofkapellmeister in Dresden sein Leben beschloß. Wie die Opern und Kammermusikwerke Reißigers, sind auch seine Lieder heute ausnahmslos verschollen. Allmählich ereilt ein ähnliches Schicksal auch seine Nachfolger auf dem Wege dieser sozusagen „Salon-Liedkomposition“ (denn diese deutschen Romanzen-Komponisten stehen auf gleichem Niveau mit den Salonkomponisten des Klaviers): Heinrich Proch (1809—1878), der lange Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien war; Friedrich Rükken (1810—1882), Hofkapellmeister in Stuttgart, von dessen Liedern einzelne noch nicht ganz vergessen sind; Franz Abt (1819—1885), Hofkapellmeister in

Braunschweig, der wenigstens in den Liedertafeln noch heute hohes Ansehen genießt, und Ferdinand Gumbert (1818—1896), der ursprünglich Opersänger war, aber sich bereits 1842 ausschließlich der Liedkomposition und dem Gesangsunterricht widmete. Manche Namen wären diesen noch beizufügen; doch genügt der Hinweis auf diese vier zur Charakterisierung der Richtung und zur Kontrastierung der ernstesten, auf das Große gerichteten Bestrebungen der Männer, welche den leichten Tageserfolg verschmähten. Nur wenig höher stehen die Lieder des s. Z. ebenso gefeierten Karl Fr. Curschmann (1805-41.)

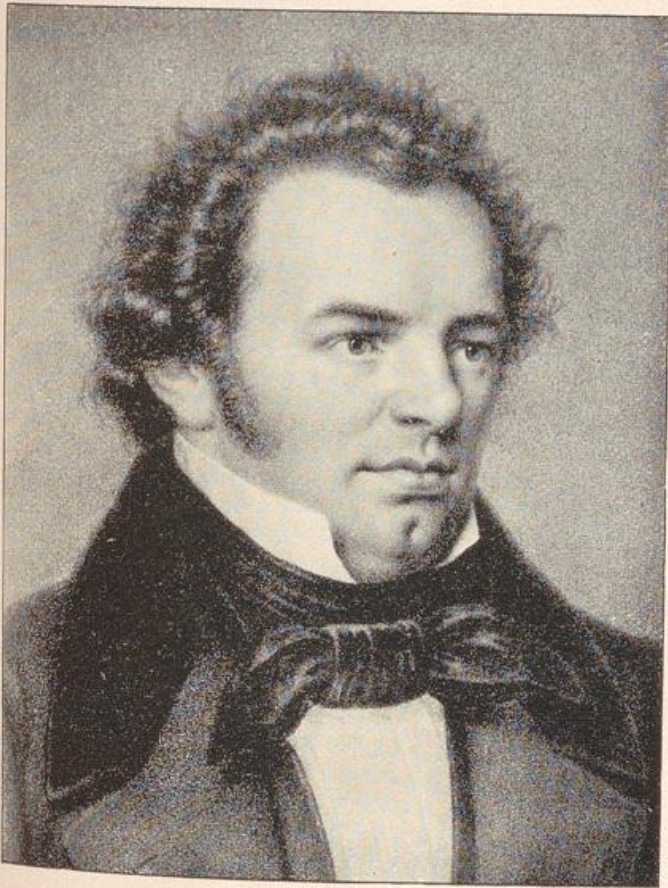
170. Robert Franz. Da hebt sich denn gleich die spröde Natur Robert Franz's ganz besonders auffällig ab, dessen distinguierte Melodik und gewählte Harmonik im Gewande einer dem intensiven Studium der Werke Bach's und Händel's entsprossenen Kontrapunktik ihn nicht nur weit wegrückt von den Dienern der leichtgeschürzten Muse, sondern ihm auch unter den besten Meistern eine Sonderstellung zuweist.

Robert Franz ist am 28. Juni 1815 zu Halle a. S. geboren und starb 24. Okt. 1892 daselbst. Sein Vater hieß eigentlich Knauth, legte aber diesen Namen mit königlicher Erlaubnis 1847 ab und nannte sich Franz. Nachdem er der strengen Schule Friedrich Schneiders in Dessau entwachsen, ging Franz nach Halle zurück, wurde 1839 zunächst Organist der Ulrichskirche und später Dirigent der Singakademie und Universitäts-Musikdirektor. Keine geringeren als Robert Schumann und Franz Liszt wiesen zuerst auf Franz's Bedeutung als Liederkomponist hin. Leider ereilte ihn das

Schicksal Beethovens: Taubheit im besten Mannesalter, und bereits 1868 war er gezwungen, seine Anstellungen aufzugeben. Außer wenigen kirchlichen Kompositionen hat Franz nur Lieder (250) und Chorlieder geschrieben, von denen viele als muster-gültige Fassungen von Edelsteinen der Dichtung dauernd eine wertvolle Bereicherung der Litteratur bedeuten. Große Verdienste erwarb sich R. Franz durch seine Bearbeitungen Bach'scher und Händel'scher Kompositionen. Eine ausführlichere Biographie Franz's schrieb R. von Prochaska (1894).

171. Jensen. Eine mehr weiche Grundstimmung weisen die Kompositionen Adolf Jensen's auf, die wohl in einer zarten körperlichen Organisation mitbegründet war. Ein Brustleiden machte dem Leben bei am 12. Jan. 1837 zu Königberg i. Pr. geborenen Künstler's bereits am 23. Jan. 1879 ein Ende. Nach kurzer Lehrthätigkeit an Taubitz Klavierschule in Berlin, lebte Jensen seiner wankenden Gesundheit wegen seit 1870 in Graz und zuletzt in Baden-Baden. Auch Jensen ist hauptsächlich Liederkomponist, hat aber eine Anzahl sehr geschätzter Klaviersachen, besonders im kleinen Genre, geschrieben, sowie ein Oratorium „Dephtas Tochter“ und eine (nicht aufgeführte) Oper „Turandot“. Unter seinen Liedern ragen hervor die Kompositionen des Chamisso'schen Cyklus „Lieder“ (mit dem Titel „Dolorosa“ op. 30, ein Gegenstück zu Schumann's „Frauenliebe und Leben“ und die Kompositionen Scheffelscher, Geibel'scher und Heysescher Lieder.

172. Rubinstein. Anton Rubinstein's Bedeutung liegt zwar in erster Linie auf pianistischem Gebiete, wo er eine der allerhervorragendsten

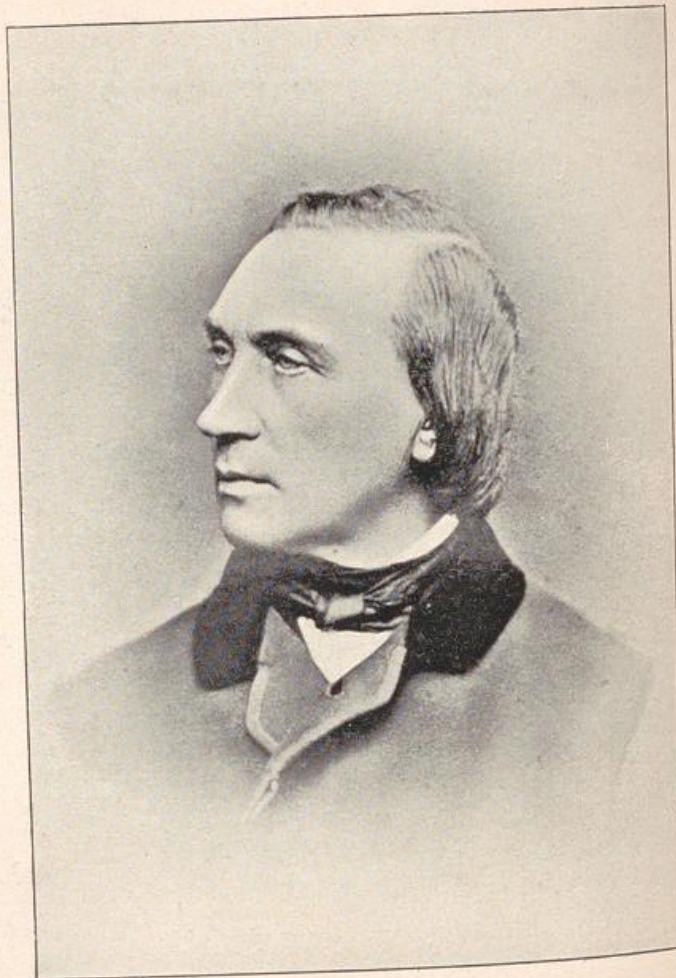


Franz Schubert

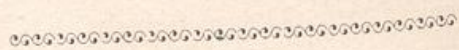
~~~~~  
Franz Peter Schubert,

geb. 31. Jan. 1797 in Lichtenthal bei Wien,  
gest. 19. Nov. 1828 in Wien.

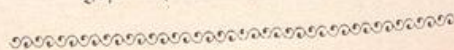
~~~~~



Rob Franz
Halle d. 15[?] März 80



Robert Franz,
geb. 28. Juni 1815 in Halle a. Saale,
gest. 24. Okt. 1892 daselbst.



Perfö
List g
haupte
Rubin
in fei
streng
mehr
Viani
Mehrz
zu vo
gebrach
mit V
die sic
zugfrä
wenige
seite
phonie
zu fass
musikn
eines
Zuges
B-dur
gen sin
Lieder
(„Es
mir zu
„Der
An
28. No
in Pot
Novem
Vater
der L
Erzieh
Seine
Moska
lin. B
und N
sprüng
positio
bereits
auftrat
pianist
nahm
schen
bete 1
servato
1867

Persönlichkeiten war und selbst einem List gegenüber eine Position zu behaupten vermochte. Der Komponist Rubinstein gipfelt aber vielleicht doch in seinen Liedern. So große Anstrengungen er gemacht hat, noch mehr als Komponist, denn als Pianist anerkannt zu werden, die Mehrzahl seiner Werke hat es nur zu vorübergehender Anerkennung gebracht. Seine Opern wurden mit Ausnahme von „Feramors“, die sich dank ihren Ballettnummern zugkräftiger zeigte, stets nach nur wenigen Aufführungen wieder beiseite geschoben; auch seine Symphonien vermochten nicht, festen Fuß zu fassen und nur einige Kammermusikwerke erfreuen sich wegen eines gewissen leidenschaftlichen Zuges besserer Wertschätzung (Trio B-dur, Cellosonate D-dur). Dagegen sind eine stattliche Reihe seiner Lieder im besten Sinne populär („Es blinkt der Tau“, „Gelb rollt mir zu Füßen der brausende Rur“, „Der Ura“).

Anton Rubinstein ist am 28. November 1830 zu Wschowotnez in Podolien geboren und starb 20. November 1894 zu Peterhof; sein Vater war Bleistiftfabrikant und in der Lage, ihm eine vortreffliche Erziehung angedeihen zu lassen. Seine Lehrer waren Villoing in Moskau und später Dehn in Berlin. Von den beiden Brüdern Anton und Nikolaus galt der letztere ursprünglich als der speziell für Komposition beanlagte, während Anton bereits mit 10 Jahren als Pianist auftrat. 1858 wurde derselbe Hofpianist und Konzertdirektor, übernahm 1859 die Leitung der russischen Musikgesellschaft und begründete 1862 das Petersburger Konservatorium, dessen Direktor er bis 1867 blieb. Von 1868 ab gab er

aber alle Stellungen auf und lebte nur noch der Komposition und seinen Konzertreisen, nur 1887—90 war er nochmals Direktor des Konservatoriums. Die kraftvolle impulsive Natur Rubinsteins prägte sich in seiner Virtuosität individuell aus und spiegelt sich auch in seinen Liedern wieder, erwies sich aber in seinen größeren Werken als einer abgeklärten und wohlerrungenen Formgebung hinderlich.

173. Brahms. Wie Robert Franz hat auch Johannes Brahms sich durch sein ganzes Leben in das Studium älterer Meister vertieft; aber er machte nicht bei Händel und Bach Halt, sondern versenkte sich auch in den Geist der Liedkomposition des 16. Jahrhunderts. Da aber Brahms mit seinen Erstlingskompositionen bei Schumann einsetzte und aus einem echten Romantiker erst ganz allmählich mehr und mehr ein Klassizist wurde, so vollendete er bewußt einen Abklärungsprozeß, in welchen Rubinstein niemals eingetreten ist. Was das für seine Instrumentalmusik zu bedeuten hatte, werden wir weiterhin zu würdigen haben; für Brahms, den Liederkomponisten, bedeutete es ein Schöpfen aus dem Borne des Volksliedes, eine starke Aufnahme von naiven Elementen und eine Abstreifung gewisser Stereotypitäten der modernen Faktur mit ihrem vielleicht allzu abgeklärten, harmonischen Wesen. Gewisse Wendungen, die der Musik vor dem gänzlichen Untergange der Kirchentöne eigen sind, tauchen bei Brahms in ganz veränderter Umgebung und Fassung wieder auf — man könnte sagen, sie repräsentieren ein Stück musikalisches Mittelalter, auf das die Komponisten vor ihm noch gar nicht gekommen waren, ein Analogon zu der Umdichtung mittelalterlicher Dich-

tungen durch die ersten Romantiker: in diesem Sinne könnte man Brahms den musikalischen Romantiker par excellence nennen. Ohne Zweifel hat Brahms damit der modernen Kompositionstechnik einen Anstoß zur Fortentwicklung nach einer ganz neuen Richtung gegeben, und schon heute kann man sagen, daß er Nachfolge findet. Was bei Liszt und Wagner, auch bei Edward Grieg (vgl. Nr. 84), als gelegentlich verwandtes Mittel der Charakteristik (Altirklichkeit, Nationalismus) hervorgehollt wird, erscheint bei Brahms als Wiedergewinnung eines verlorenen und vergessenen Terrains, als Bereicherung des gesamten, allgemeinen musikalischen Ausdrucksvermögens. Diese nicht künstlich gemachten, sondern aus dem Schätze eines reichen, durch die ältere Vokalmusik befruchteten Empfindens heraus mit seinem künstlerischen Instinkt gehandhabte Entfernung der Harmonik Brahms' von dem allzu offen und glatt kadenzierten modernen Wesen eignet zwar seinem gesamten Schaffen, hat aber besonders für seine Vokalkompositionen und nicht zuletzt für seine Lieder bedeutende Resultate ergeben. Nicht die von Fétis theoretisch aufgestellte und von Wagner, Liszt und anderen neueren praktisch versuchte Aufhebung des Tonartbegriffs, sondern die Wiederauffindung der im grellen Tageslichte der stereotypen Ganz- und Halbschlüsse der Faktur des 18.—19. Jahrhunderts verschwundenen Mezzotinten der vorbachischen Zeit ist die größte Bereicherung, welche die Harmonik in unserer Zeit erfahren hat. Es wird voraussichtlich noch einige Zeit dauern, bis dieser wiedergewonnene Besitz ganz in das Gemeingefühl übergegangen ist. Daß aber Brahms die Alten nicht kopiert, sondern

verstanden hat, beweist ein Vergleich selbst derjenigen Tonsätze, in denen er ihnen am nächsten steht, der mehrstimmig gesetzten Volkslieder etwa mit im Stile der alten Vokalkomponisten geschriebenen Motetten A. C. Grells. Der Schleier, welcher sich durch diese Neuerung der Harmonik über Brahms' Werke legt, verleiht denselben einen durch aus eigenartigen Reiz. Das dunkle, melancholische Kolorit derselben beruht zum guten Teil in dieser Art Renaissance einer Kunst vergangener Zeiten. Daß aber Brahms um die Wiedergewinnung dieser Wirkungen nichts aufgegeben hat, lehrt ein Blick sowohl auf seine Melodiebildung als seine Rhythmik und — seine Klavierbehandlung. Brahms ist schwer, sehr schwer, und nur ein energisches Eindringen in die Natur seiner Art, sich auszusprechen, vermag den Gehalt seiner Werke ganz zu erschließen.

174. Franz Liszt. R. Wagner. Richard Strauß. Hugo Wolf. Peter Cornelius. Nach dem soeben über Brahms gesagten ist der merkwürdige Unterschied zwischen seinen Liedern und den mit den modernsten Mitteln arbeitenden Liszts, Wagners, Straußs und Wolfs wohl verständlich. Liszt geht in erster Linie in der Illustrierung des Wortinhalts durch tonmalerische Mittel über seine Vorgänger hinaus und gelangt damit bald an die Grenze der Möglichkeit, d. h. bis zur Zerstörung des einheitlichen Charakters des Liedes. Von Wagner haben wir nur wenige Lieder von ausgezeichneter Wirkung, einige ausdrücklich als Vorstudien zu Tristan bezeichnet, in denen dieselbe Steigerung der Spannung durch dynamenschiebungen und gehäufte Vorhaltsbildungen herrscht, die die Tristanmusik im allgemeinen charakteristisch ist. Richard Strauß

Lieder
steigert
pracht
Leiden
bewegt
Harmo
finden
für di
welcher
meister
wird e
diese

175.
Musik.
knapper
Wesens
solche
und au
vollend
Proble
bestimm
Beweg
Progra
Regieru
als de
anderen
sentliche
halb w
allen
Selbst
bemüht
den, da
sondern
taste zu
eine der
sprechen
halb, ve
Romant
Historie
der Sag
die Kor
ferne Z
nimmt,
freiestes

Lieder wirken besonders durch gesteigerte sinnliche Glut, Farbendruck der Klavierbehandlung und Leidenschaftlichkeit der Melodiebewegung. Eine Bereicherung der Harmonie wird man in ihnen nicht finden wollen. Und das gilt auch für die Lieder Hugo Wolfs, in welchem manche einen neuen Großmeister des Liedes erblicken. Doch wird erst eine kommende Zeit über diese Fragen ihr Urtheil zu sprechen

haben. Betonen möchte ich nur, daß das Lied unter den Händen der Programmmusiker und Opernkomponisten seinen intimen Charakter immer mehr einbüßt. Eine Ausnahme macht Peter Cornelius (1824 bis 1874), der die echte Liedliteratur mit einigen wirklich hochbedeutenden Gaben bereichert hat („Weihnachtslieder“, „Brautlieder“ und einzelne andere verstreute).

XI.

Die Romantik in der Instrumentalmusik.

175. Das Romantische in der Musik. Trotz aller Versuche einer knappen Begriffsbestimmung des Wesens des Romantischen hat eine solche nicht recht gelingen wollen und auch ich hoffe nicht, dieselbe zu vollenden. Die Schwierigkeit des Problems liegt wohl in der Unbestimmtheit der Ziele der ganzen Bewegung, die ja kein eigentliches Programm hatte und mehr in der Negierung der gegenwärtigen Kunst als der Anstrengung bestimmter anderer Ideale bestand. Als wesentliches Charakteristikum ist deshalb wohl die Abwendung von allem Alltäglichen, Profaischen, Selbstverständlichen festzuhalten, das bewußte Aufsuchen des Fernliegenden, das nicht wirklich zu erreichen, sondern nur zu ahnen, in der Phantasie zu verwirklichen ist und darum sprechende Darstellung findet. Deshalb verwischen sich auch für die Romantik die Unterschiede des Historisch-Wahren und des Märchens, der Sage, Legende, und auch wo die Romantik ihren Flug nicht in ferne Zeiten, sondern in ferne Lande nimmt, läßt sie der Phantasie freiestes Spiel und wird zum Mär-

chen. Das Sehnen nach dem Uebernatürlichen, das Heraustreten aus dem Geleise des gewohnten Daseins mit seinem Kleinlichen feststehenden Detail ist schließlich das, was etwa als treibende Kraft definierbar bleibt. Das ist aber freilich nicht etwas, das die Romantiker erst gebracht haben; es tritt nur bei ihnen auffällig in den mannigfaltigsten Ausdrucksformen in die Erscheinung. Noch möchte ich darauf hinweisen, daß die Romantik geflissentlich das klassische Altertum ignoriert, offenbar darum, weil durch mehrere Jahrhunderte der Renaissance und immer mehr sich verbreitender archäologischer Studien diese Epoche der Weltgeschichte zu klar umrissen da stand oder dazustehen schien. Es ist nur natürlich, daß heute, nachdem auch die Geschichte des Mittelalters mit annähernd gleicher Gründlichkeit klar gestellt ist, diese Unterscheidung hinfallig geworden ist oder immer mehr hinfallig wird; das Dunkel des Mittelalters hellt sich mehr und mehr auf und das Altertum erscheint doch nicht so offen zu Tage liegend, daß der Phantasie nicht auch in ihrem Bereiche ein weiter

Spielraum bliebe. So verliert das Romantische mehr und mehr seinen beschränkten Charakter und löst sich in ein Allgemeineres auf, das auch die Abgrenzung der Periode der Romantik nach rückwärts mehr und mehr in Frage stellt. Schon heute will es uns bedünken, daß doch auch die Schöpfer des Musikdramas zu Ende des 16. Jahrhunderts echte Romantiker waren. Und zuletzt stellt sich heraus, daß ähnliche Wellen der Steigerung des phantastischen Elements in der Kunst, denen eine Wiederglättung zum Klassizismus der besonnenen Verarbeitung neu erdenger Darstellungsmittel folgte, sich wiederholt eingestellt haben. Daß die große Welle der modernen Richtung in der Musik mit ihren Anfängen mindestens auf Haydn und seine Vorläufer, schließlich aber sogar auf die Schöpfer der Monodie um 1600 zurückläuft, ist aus unserer Darstellung leicht zu erkennen. Das was man in engerem Sinne Romantik nennt, erscheint deshalb mehr wie eine tanzende Schaumkrone dieser Welle, denn als eine selbständige Welle.

176. Beethoven als Romantiker. Einen Strich zwischen Beethoven und die Romantiker Weber und Schubert zu ziehen, von denen der eine sogar kurz vor, der andere nur anderthalb Jahre nach Beethoven starb, wäre weniger aus äußeren chronologischen als aus inneren Gründen falsch. Denn der letzte Beethoven hat ganz gewiß alle Kennzeichen der echten Romantik, freilich nicht in ihren süßlich-sentimentalen, aber in ihren herbsten erhabenen Formen. Wenn einer der Komponisten des beginnenden 19. Jahrhunderts aus dem eingefahrenen Geleise herausdrängt, so gewiß Beethoven. Aber nicht nur die gewaltige Weitung der Formen bis zur Zersprengung

in einzelnen Fällen, wie z. B. dem Cis moll-Quartett kennzeichnet Beethoven als Romantiker. Auch das für die Romantiker charakteristische Schwelgen im Klangzauber und das Hinneigen zur Kleinmalerei, zur liebevollen Ausführung kleiner phantastischen Bildchen von exquisitem Reiz nimmt von Beethoven so recht eigentlich seinen Anfang, sogar schon in den einer ziemlich frühen Zeit angehörigen Bagatellen op. 33 und Variationen op. 34 (F dur), mehr aber in den Sonaten op. 54 (F dur), op. 78 (Fis dur), op. 90 (Emoll); ganz besonders bildet aber die Sonate op. 101 (A dur) den ganzen Schumann vor — und nun gar die Phantasie op. 77, die Bagatellen op. 119 und 126, die As dur-Sonate op. 110 — das alles ist blühendste Romantik, an welche die Nachfolger nur anzuknüpfen brauchten und thatsächlich anknüpften.

177. Schuberts Instrumentalkompositionen. Wenn man gleichwohl Beethoven nicht den Romantikern, sondern den Klassikern beizählt, so geschieht das mit Recht wegen der exceptionellen Größe seines Genies und seiner Leistungen, welche ihn zum Abschlusse einer vorausgehenden Entwicklung macht, was nicht verhindert, daß er zugleich nach neuen Richtungen hin anregend und vorbildlich wurde. Die gesamte Romantik ist in diesem Sinne Beethoven-Epigonentum, hat aber im engeren Sinne selbständige Bedeutung und hohen ästhetischen Wert. Schubert der als Liederkomponist Beethoven übertrifft und überhaupt die erste Stelle einnimmt, tritt als Instrumentalkomponist gegenüber dessen gewaltigen Leistungen sicherlich in den Schatten. Und doch wer könnte sich dem eigenartigen Zauber entziehen, den seine Impromptus und

Moments musicaux, seine F moll-Phantasie, sein Divertissement à l'Hongroise, seine Charaktermärche, auch einzelne seiner Klavierjournaten (besonders die beiden in A moll op. 42 und op. 143, sowie die tief elegische letzte in B dur), seine besten Quartette, seine beiden großen Trios, das Streichquintett op. 163 und das Klavierquintett op. 114 ausüben? Ueberall fühlt man den Großmeister des Liedes durch, der stets die mannigfaltigsten Abmündungen der Empfindung in der Gewalt hat und durch ein Wort zur Hervorzauberung eines neuen Bildes angeregt wird. Die von den großen verdienten Meistern des 18. Jahrhunderts voll ausgebildeten Formen der Themenordnung sind längst eine selbstverständliche Sache und werden ohne Mühe eingehalten oder auch nach Beethovens Vorgänge von überreichem Inhalte überflutet; die natürlichen Wege der Modulation, nach welchen noch das 17. Jahrhundert in rührender Unbehilflichkeit suchte, sind durch den Gebrauch eines Jahrhunderts fast stereotyp geworden und werden in übermütiger Laune oder aus wirklichem Bedürfnis stärkeren Ausdrucks öfter verleugnet und auch die Fortsetzung der Beethovenschen Kleinkunst der figurativen Ausgestaltung führt auf immer neue Bildungen. Die auf fallende plötzliche Bereicherung der Harmonik, welche Schubert besonders in den Folgen konsonierender Harmonien zeigt (Franz Liszt knüpft darin direkt an ihn an), ist unzweifelhaft auf seine Lieder zurückzuführen, in denen dieselben Erscheinungen direkt durch das Bedürfnis, den Text voll und ganz zu interpretieren, hervorgerufen werden. Ueberhaupt wird man Schuberts Instrumentalwerke, auch seine beiden herrlichen Symphonien, in ihrem Abstände von denen Beethovens

nur ganz verstehen, wenn auch den Unterschied nicht bestimmt in Worten formulieren können, wenn man Schubert in erster Linie als Liederkomponisten betrachtet; seine Instrumentalmusik ist thatsächlich durch seine Lieder befruchtet, strahlt im Widerscheine seiner Lieder. Ich möchte aber diese Bemerkung nicht im allzu buchstäblichen Sinne verstanden wissen — eine Gefahr, die darum nahe liegt, weil Schubert wirklich eine Anzahl seiner Liedermelodien auch in seinen Instrumentalwerken verarbeitet hat (Wanderer-Phantasie, Forellenquintett, „Der Tod und das Mädchen“ [im D moll-Quartett]) und andere wenigstens stark anklingen — sondern nur ganz allgemein als Durchtränkung seines instrumentalen Schaffens mit dem durch die Lyrik Goethes, Heines, Claudius u. a. gesteigerten Ausdrucksbedürfnis.

178. Weber und Spohr. Eine ähnliche Einwirkung der romantischen Elemente der Dichtung auf die Kompositionsweise ist auch für die Instrumentalwerke Webers und Spohrs anzunehmen, aber nicht auf dem Wege über das Lied, sondern vielmehr über die Oper. Wenn wir Weber den Vortritt vor Spohr lassen, obgleich er ein Jahr jünger ist als dieser, so berechtigt dazu in erster Linie die kurze Lebensdauer Webers, den Spohr um 23 Jahre überlebte, aber auch der noch bestimmendere Grund, daß Weber früher als Spohr den Boden der dramatischen Komposition betrat und von Anfang an unter dem Einflusse romantischer Elemente der Dichtung stand, während Spohr zunächst mit seiner Ausbildung als Violinvirtuose beschäftigt war und auch als Komponist sich zunächst der Litteratur seines Instrumentes widmete. Das Entscheidende für die Entwicklung der romantischen

Instrumentalkomposition war aber gerade das starke Eindringen sagenhafter, dämonischer Elemente in die Operndichtung, welches sogleich die ältesten dramatischen Arbeiten Webers bestätigen („Das Waldmädchen“, 1800, „Silvana“, 1802, „Rübezahl“, 1804). Doch kam Spohr Weber mit seinem ersten großen Erfolge zuvor, nämlich der Oper „Faust“ (1812 geschrieben, 1816 aufgeführt); auch Spohrs fernere Operntexte weisen das starke Vordringen des romantischen Elementes auf, teils in Gestalt der nationalen Sage („Armina“, schon 1808, „Der Berggeist“, 1825), teils als Romantik des Wesens fremder, ferner Völker („Zemire und Azor“, 1819, „Jessonda“, 1823), und als Ritterromantik „Die Kreuzfahrer“, 1845). Entscheidend für den Sieg der Romantik und für die Beeinflussung der Instrumentalmusik wurde aber Webers „Freischütz“ (1821) mit seinem Waldeszauber und seinem Geisterspuk; nur ergänzend wirkte „Oberon“ (1826) mit seinem Zusammenschluß der Ritterromantik mit dem Elfenpuk und seiner Meerespoesie, „Peziosa“ (1820, Zigeunerromantik) und „Curyranthe“ (1823, Ritterromantik, Geisterspuk). Außerhalb der Bühnenkomposition sowohl Webers wie Spohrs suchen wir freilich in den Werken beider vergebens nach einer stärkeren Ausprägung des romantischen Elementes in ihrer Musik. Spohrs Symphonien (Nr. 4 „Weihe der Töne“, Nr. 7 „Irdisches und Göttliches Menschenleben“, Nr. 9 „Die Jahreszeiten“) und Ouvertüren („Macbeth“) haben zwar charakteristische Ueberschriften, stehen aber doch durchaus auf dem Boden der Klassiker. Dagegen haute Weber mit seinen Ouvertüren, besonders denen zum Freischütz, Obe-

ron und Curyranthe, unzweifelhaft die Brücke zur romantischen Instrumentalmusik außerhalb der Bühne. Die ausgesprochene tomalerische Tendenz dieser Ouvertüren war zwar nichts Neues. Programm-musik ist ja beinahe so alt wie die Instrumentalmusik überhaupt (auch wenn wir von der Flötenphantasie des Sakadas über den Kampf Apollons mit dem Puthon [585 v. Chr.] absehen) und schon J. J. Fur und G. H. Telemann schrieben im Anfange des 18. Jahrhunderts auch Programmouvertüren für Orchester (Fur über Frühlingsmusik mit Nachtigall, Kuckuck und Wachtel, Telemann Wassermusik mit spielenden Nymphen, neckenden Tritonen, stummendem Aeolus u. s. w. und Don Quichote-Musik mit Kampf gegen die Windmühlen, galoppierender Mezzofinante, bockendem Esel Sancho Panza u. s. w.). Vielmehr war das Neue an Webers Musik der dieselbe befeelende romantische Geist, der durch den Text inspirierte Bereicherung der Ausdrucksmittel, besonders die treffende Charakteristik des dämonischen Elements und der Waldespoesie mit Hörnerausrauschenden Blättern u. s. w.

179. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Konnten wir Mendelssohn als Liederkomponisten nur einen schmalen Lorbeer zuerkennen, tritt er dagegen als eine epochemachende bedeutende Erscheinung hervor, wenn wir seine Instrumentalmusik ins Auge fassen. Mit der 18jährige Schubert mit dem König, so steht der 17jährige Mendelssohn mit seiner Sommernachts Traum-Ouvertüre (1826) als fertiger Meister von vollendeter Eigenart da. Daß dieses Werk an die Elfenmusik des „Oberon“ anknüpft, ist unverkennbar, aber ohne Anklänge frisch erfunden und in einem Zu-

strömt diese Märchenmusik dahin, ohne Prätension besonderer Bedeutung im einzelnen und doch den vortrefflich gelungenen Grundton meisterlich wählend. Neben die Sommernachtsstraum-Musik (die anderen Nummern sind erst 1841 geschrieben) stellen sich als gleichwertige Repräsentanten der instrumentalen Romantik die Duvertüren „Hebriden“ (Fingalsöhle), „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und „Das Märchen von der schönen Melusine“. Freilich zeigt die Romantik Mendelssohns nirgends Nachtseiten, sein Geistesprodukt erschreckt nicht, über allen diesen Werken liegt entweder der helle Sonnenschein oder doch das ruhige Licht des Vollmonds. Aber darum sind seine Gaben nicht minder dankenswert. Zu den genannten Orchesterwerken kommen zwei seiner Symphonien: die „schottische“ (A moll) und „italienische“ (A dur), als von demselben Geiste befeelt. Aber derselbe freundliche Schimmer liegt auch über seinen Klavierkonzerten und Kammermusikwerken und vor allem über seinen Solostücken für Klavier. Seine Lieder ohne Worte wurden gleich bei ihrem Erscheinen außerordentlich populär und haben sich dauernd in allgemeiner Beliebtheit gehalten, und wenn auch die Begeisterung für die glatte Mendelssohnsche Faktur durch Wagners „Das Judentum in der Musik“ (1850) zeitweilig stark eingedämmt wurde, so hat doch die Folgezeit Mendelssohn wieder in der ihm gebührenden Stellung in der allgemeinen Wertschätzung restituirt. Mit den „Liedern ohne Worte“ schuf Mendelssohn einen neuen Litteraturzweig, oder brachte wenigstens denselben zum erstenmal in umfassender Weise zur Geltung. Beethovens Bagatellen und Schuberts Moments musicaux, auch einige der Impromptus gehören

zwar auch bereits dem Genre der lyrischen Stücke an, das schließlich sogar bis auf Rameau, Couperin und noch ältere Klaviermeister zurückgeführt werden kann. Aber der neue Geist, der aus diesen Tonpoesien spricht, die Scharfumsichtigkeit und detaillierte Ausführung dieser kleinen Bilder und die große Zahl derselben zog doch mit Recht das Interesse auf sich als eine neue für ihre Zeit charakteristische Erscheinung. Da die Lieder ohne Worte nebenbei einen hohen pädagogischen Wert besitzen, der sie unter den „charakteristischen“ und „Vortrags“-Stücken an erster Stelle rangiert, so ist deren dauernder Einfluß auf die Musikbildung außer Frage gestellt. Die Miniaturarbeit wurde zwar durch einige Nachfolger Mendelssohns auf diesem Gebiete gesteigert, aber dieselben stehen sämtlich auf Mendelssohns Schultern.

180. Mendelssohns Leben.

Felix Mendelssohn = Bartholdy ist am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren und starb am 4. November 1847 zu Leipzig. Als Enkel des Philosophen und jüdischen Reformators Moses Mendelssohn und Sohn des 1812 nach Berlin übersiedelnden Bankiers Abraham Mendelssohn genoss er eine ausgezeichnete Erziehung. In der Musik waren Ludwig Berger und Zelter seine Hauptlehrer und förderten den frühreifen Knaben so schnell, daß Zelter ihn bereits 1824 feierlich zum Gesellen beförderte. Die einzigen Stellungen, die Mendelssohn bekleidet hat, waren die als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf 1833—35 und die als Dirigent der Gewandhauskonzerte in Leipzig (seit 1835); bei der Bewerbung um die Direktion der Sing-

akademie als Nachfolger Zelters (1833) wurde ihm Kopenhagen vorgezogen. Friedrich Wilhelm IV. versuchte später, Mendelssohn als Hofkapellmeister nach Berlin zu ziehen, ernannte ihn auch 1842 zum Generalmusikdirektor, doch ließ es Mendelssohn bei einigen kurzen Besuchen als Gastdirigent bewenden, nur 1841—42 war er nach Berlin übergesiedelt. 1843 begründete Mendelssohn das Leipziger Konservatorium und wußte durch Heranziehung bedeutender Notabilitäten (1836 Ferdinand David als Konzertmeister, 1846 Moscheles als Klavierlehrer; Hauptmann wurde bereits 1842 Thomaskantor) Leipzig zum Zentralfunkte des deutschen Musiklebens zu machen. Mendelssohn war zeit lebens in inniger Freundschaft mit seiner Schwester Fanny verbunden; ihr Tod schmerzte ihn tief und er folgte ihr nach wenigen Monaten ins Grab. Mit Ausnahme der Oper, deren Gebiet er nur mit einem Jugendwerke betrat („Die Hochzeit des Camacho“, 1825; das einaktige Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“ gehört seinem Nachlaß an), hat Mendelssohn beinahe auf allen Gebieten der Komposition hochwertvolle Werke geschaffen. Seine beiden Oratorien „Paulus“ und „Elias“ (1836 bezw. 1846) sind die bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete und knüpfen, doch mit Modernisierung der Tonsprache, wieder bei Händel an; sein „Lobgesang“ (op. 52), als 2. Symphonie gezählt, ist nach Beethoven der erste Versuch der Verbindung einer Symphonie und eines Chorwerks; die Psalmen und Motetten Mendels-

sohns gehören ebenfalls zu den edigsten neueren Erscheinungen auf diesem Gebiete. Doch liegt der Schwerpunkt von Mendelssohns Schaffen zweifellos in seinen Instrumentalwerken. Eine Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns erschien unter der Redaktion von Jul. Rieth 1877 ff. bei Breitkopf und Härtel. Sein Leben beschrieben: Lampadius (1848), Ferd. Hiller (1874) u. a. Vgl. auch S. Hensel „Die Familie Mendelssohn“ (1879, 3. Bd., 8. Aufl. 1895), sowie die gesammelten Reisebriefe Mendelssohns (5. Aufl. 1882) und sonstige „Briefe“ (1863). Ein Standbild wurde Mendelssohn 1892 in Leipzig vor dem neuen Konzerthause errichtet.

181. Robert Schumann. In noch ausgesprochenerem Maße als Mendelssohn ist aber Robert Schumann der Repräsentant der Romantik auf instrumentalem Gebiete. Sein unruhiger, exaltierter Geist hieß ihn immer neue Ausdrucksformen für sein Empfinden suchen und mit einer Verschwendung sondergleichen schüttete er aus dem Füllhorn seiner Phantasie immer neue Ideen aus, sodas besonders viele seiner Klavierfachen zu bunten, wechselnden kaleidoskopischen Gestaltungen werden, in denen die Merged der einander ablösenden Bilder die eingehende Durcharbeitung erfährt. Im Gegensatz zu der klassizistischen Ruhe und Formvollendung Mendelssohns eignet Schumann eine gewisse Hast und gewaltjam stürmende Leidenschaftlichkeit; doch vermag er sehr wohl zur Kontrastierung eine selbst Beethoven überbietende Breite der Melodieführung von erhabenster Weihe zu entfalten, wenn auch nicht im Rahmen der größten Formen. Seine nach E. T. N. Hoffmanns „Kater

„Murr“ entworfenen, „Kreisleriana“ überschriebenen Phantasiestücke (op. 16) sind vielleicht das vollendetste Stück instrumentaler musikalischer Romantik, das jemals geschaffen worden; ihnen möchte ich nur die Intermezzi op. 3, Phantasiestücke op. 12 und einzelne verstreute Stücke, wie die Fis dur-Romanze, das Abendlied u. s. w. an die Seite stellen und vielleicht ein paar seiner Novelletten (E dur, D dur). Im allgemeinen liebt Schumann, nur mit wenig Strichen gezeichnete Bildchen zu geben, und erreicht damit noch in einzelnen eine gewisse Abgeschlossenheit, wie in den Kinderleichen, auch selbst noch in den beiden Jugendalben, verliert sich aber gar zu sehr ins Skizzenhafte in den „Papillons“, „Davidsbündlern“ und im „Karneval“. Die späteren Klavierwerke Schumanns stehen an Prägnanz und Charakteristik gegen die seiner mittleren Lebenszeit zurück. Schumann ist in ähnlicher Weise wie Chopin mit dem Klavier verwachsen, und wo er auf dasselbe ganz verzichtet, wie in den Streichquartetten und auch teilweise in seinen Orchesterwerken, findet seine Phantasie nicht denselben vollendeten Ausdruck wie in den Klavierwerken, Kammermusikkompositionen mit Klavier und Liedern. Ein paar Klavierwerke von grandioser Anlage sind die Phantasie op. 17, die beiden Sonaten in G moll und Fis moll und die symphonischen Variationen op. 13 (Etudes symphoniques); auch die 6 Konzertetüden nach Kapricen von Paganini und die Toccata op. 7 gehören zu den besten Werken Schumanns. Ganz besonderer Beliebtheit erfreuen sich wegen ihres Glanzes und Feuers das Klavierquartett op. 44 und Klavierquartett op. 47. Die 4 Symphonien Schumanns (B dur, C dur, Es dur, D moll),

nebst der nur aus Ouvertüre, Scherzo und Finale bestehenden fünften leiden sämtlich an demselben Fehler, nämlich einer zu einförmigen, der feineren Durchgeistigung entbehrenden Instrumentierung; ihre Wirkung ist im Klavierauszuge eine bessere als in Orchesterbesetzung. Trotz einzelner hohen Schönheiten der Konzeption läßt daher ihre Beliebtheit allmählich nach. Dagegen bewahrt das Klavierkonzert seine volle Wirkung fortgesetzt und auch das zu wenig gespielte Konzertstück op. 92 (G dur) beweist, daß Schumann mit dem Orchesterapparate wohl zu schalten weiß, wenn er ihn um das Klavier gruppiert. In hoher Wertung steht auch fortgesetzt seine Musik zu Byrons „Manfred“ und Goethes „Faust“, während seine einzige Oper „Genoveva“ (1848) trotz mehrfacher Wiederaufnahme sich nicht einzubürgern vermochte.

182. Schumanns Leben. Robert Schumann ist am 8. Juni 1810 zu Zwickau geboren und starb 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn. Seine früh sich zeigende Begabung für Musik wurde vom Vater, der Buchhändler war (gest. 1826), begünstigt; doch bestimmte sich Schumann, dem Wunsche der Mutter entsprechend, zunächst für das Studium der Rechte. Freilich wurde daraus nicht viel, weder in Leipzig 1828—29 noch in Heidelberg 1830, und endlich erlangte er die mütterliche Erlaubnis, sich ganz der Musik zu widmen. Sein Lehrer wurde nun Friedrich Wieck, dessen Tochter Klara 1837 seine Braut wurde, und Heinrich Dorn. Die Absicht, Klaviervirtuose zu werden, mußte Schumann aufgeben, da er sich eine Lähmung des Zeige-

fingers der rechten Hand zuzog. 1834 begründete er mit J. Knorr, L. Schunke und Fr. Wieck die „Neue Zeitschrift für Musik“, und trat als lebhafter Verfechter des Fortschritts mit Aufsätzen und Kritiken auf. Doch erwies sich die Hoffnung, sich durch die Zeitung eine pekuniäre Existenz zu gründen, als trügerisch, auch eine versuchsweise Uebersiedelung nach Wien (1838) hatte kein besseres Resultat, und Schumann ging daher 1839 wieder nach Leipzig. Eine Anstellung am Konservatorium (1843) dauerte kaum ein Jahr und schon 1844 siedelte Schumann, der sich 1840 mit der in der Folge zur gediegensten Klavierpielerin ihrer Zeit entwickelnden Klara Wieck (geboren am 13. September 1819 zu Leipzig, gestorben am 20. Mai 1896 zu Frankfurt a. M.) vermählt hatte, nach Dresden über. Auch dort gelang es ihm nicht, sich eine gesicherte Existenz zu gründen (doch dirigierte er seit 1847 die Liedertafel und seit 1848 einen eigenen Chorverein), sodas er 1850 gern die Berufung als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf (als Nachfolger Hilters) annahm. Leider war ein Gehirnleiden, dessen erste Spuren sich schon lange bemerkbar gemacht hatten, inzwischen soweit fortgeschritten, das er zu einer eigentlichen Entfaltung seiner Fähigkeiten in Düsseldorf schon nicht mehr kam und er im Herbst 1853 entlassen werden mußte. Am 27. Februar 1854 versuchte er, sich in einem Anfälle von Trübsinn im Rheine zu ertränken, und verlebte die beiden letzten Jahre in trauriger Umnachtung seines Geistes in der Anstalt des Dr. Richarz zu

Endenich. Von hoher Bedeutung war Schumanns litterarische Thätigkeit; die „Neue Zeitschrift für Musik“ bildete den thatsächlichen Ausgangspunkt der später in „Allgemeinen Deutschen Musikverein“ krystallisierenden Agitation für eine „Neudeutsche Richtung“. Schumanns geistvolle und in hohem Grade anregende Aufsätze und Kritiken erschienen später als „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ (1854, 4. Aufl. 1891), Briefe Schumanns gab heraus seine Witwe Klara Schumann (Jugendbriefe 1885), G. Janssen (1886). Vgl. auch H. Erler: „R. Schumanns Leben aus seinen Briefen“ (1887), sowie die Biographien Schumanns von Wasielewski (1858, 3. Aufl. 1880) und Heinr. Reimann (1887). Eine Gesamtausgabe seiner Werke brachten Breitkopf und Härtel. Ein Denkmal von Donnerdorf auf seinem Grabe in Bonn wurde 1880 enthüllt; die Errichtung eines Standbildes in Zwickau steht bevor.

183. **Fred. Chopin.** Schumann war einer der ersten, welche von allem Anfang an die Genialität Chopins erkannten (vgl. 138), dessen Don Juan-Phantasie op. 2 er mit begeistertsten Worten in der Neuen Zeitschrift ankündigte. In welchem Grade sich Schumann durch Chopin sympathisch berührt fühlte, beweist neben zahlreichen andern Stellen in seinen Schriften auch die Aufnahme einer Nummer „Chopin“ in seinen Karneval. In der That haben beide viel Verwandtes. Auch Chopin ringt nach stärkerem Ausdruck (besonders in seinen Scherzi und Balladen und der H-moll-Sonate), entfernt sich weit von allem Konventionellen und lebt fortgesetzt in einer Welt gesteigerten Empfindens. Zu den schönsten Klä-

ten romantischer Musik zählen seine Nocturnen und seine Préludes. Eine vor ihm nicht versuchte Ausdehnung des chromatischen Wesens giebt seiner Modulation eine ganz individuelle Färbung. Durch seine Mazurken, Polonaisen, den Krakowiak und einige melancholische polnische Lieder wird er zum ersten Repräsentanten der in der nächsten Folgezeit schnell sich entwickelnden Strömung zu Gunsten der Ausbildung des spezifisch Nationalen in der Musik. Daß diese Strömung eine natürliche Folge des Romantizismus ist, bedarf nicht des Nachweises; aber sie ist eine Reaktion gegen die phantastischen Bilder, welche die ältere Romantik von fremden Völkern und Zonen ohne genauere Kenntnis von deren wahrem Wesen fingierte. Schon vor dem Polnischen war das Ungarische in der Musik als neues Reizmittel aufgetaucht (bei Haydn, stärker bei Schubert). Als nächstes gesellte sich nun das Scandinavische, zunächst in Gades Musik nur als neues Kolorit, in der Folge aber (bei Nordraak, Grieg, Svendsen, Em. Hartmann u. s. w.) als nachdrückliche Betonung gewisser nationaler Diotismen.

184. Gade und die skandinavische Musik. Niels Wilhelm Gade, geboren am 22. Februar 1817 zu Kopenhagen, gestorben daselbst am 21. Dezember 1890, hatte bereits mit seiner Duvertüre „Nachklänge aus Ossian“ op. 1 (1841) die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, ehe er mit einem königlichen Stipendium sich 1843 nach Leipzig begab und sich mit Mendelssohn und Schumann befreundete. Nachdem er bereits mehrmals Mendelssohn vertreten, wurde er 1847 sein Nach-

folger als Dirigent der Gewandhauskonzerte, ging aber 1848 nach Kopenhagen zurück (Schleswig-holst. Aufstand) und übernahm die Leitung des Musikvereins zu Kopenhagen, welchen er zu hohem Ansehen brachte. Mit Vorliebe behandelte Gade nordische Vornürfe, wenn auch nicht gerade immer skandinavische; er war einer der ersten, die Ossians Dichtungen näher traten (außer der genannten Duvertüre auch mit dem Chorwerk „Comala“); die skandinavische Musik führte er ein mit seinen „Nordischen Tonbildern“ und „Volkstänzen“ (für Klavier), aber auch mit der Duvertüre „Im Hochland“, der Chorballade „Erlkönigs Tochter“, und auch in seinen acht Symphonien spürt man den Hauch heimatlicher Luft (besonders in Nr. 4 B dur). Man thut unrecht, Gade als bloßen Epigonen Mendelssohns zu betrachten, er ist vielmehr eine Parallelererscheinung von ähnlichem Naturell, aber doch immerhin mit genügend starken individuellen Zügen, um ihn Mendelssohn zu koordinieren. Vgl. „N. W. Gade, Aufzeichnungen und Briefe“, herausgegeben von Dagmar Gade (1893).

Unter den bewußten und intentionellen Vertretern der skandinavischen Musik nimmt Edward Grieg die erste Stelle ein, geboren am 15. Juni 1843 zu Bergen, Schüler des Leipziger Konservatoriums (1858—62), in seiner Richtung auf das Scandinavisch-Nationale besonders durch Richard Nordraak (1842—66) bestärkt. 1867 bis 1880 leitete Grieg einen Musikverein in Christiania, seit dieser Zeit lebt er nur der Komposition und hat seinen Wohnsitz teils in

seiner Geburtsstadt Bergen, teils in Leipzig und dem Süden. Von seinen Kompositionen fielen zuerst die beiden Violinsonaten op. 8 und 13 durch ihre eigenartige Harmonik und Melodieführung auf, und nur allzubald zog sich Grieg auf das spezifisch Skandinavische als seine Domäne zurück („Bilder aus dem Volksleben“, „Norwegische Tänze“ u. a. für Klavier, Orchester suite „Aus Holbergs Zeit“, Szenen aus „Das Trygvason“, Musik zu Ibsens „Peer Gynt“ (2 Suiten). Zu Griegs bedeutendsten Werken gehört sein Klavierkonzert A moll; doch waren eine Zeitlang auch einige Chorwerke („Vor der Klosterpforte“, „Landerkennung“) sehr geschätzt.

185. Volkmann, Dietrich, Riez, Bennett, Hiller, Reinecke, Rheinberger. Glätte der Mendelssohn'schen Faktur mit mehr oder minder Beimischung Schumann'scher Rhythmik und etwas Chopin'schem Aufputz wird nun die Signatur einer ganzen Reihe von fähigen Komponisten, die man unter die eigentlichen Romantiker nicht mehr rechnen kann, da sie nicht Neues mehr anstreben, sondern auf dem von den Hauptvertretern der Romantik vorbereiteten Boden Posto fassen und in deren Furchen säen. Zu diesen gehört zunächst Robert Volkmann, ein sehr respektabler Komponist, dessen D moll-Symphonie lange für eins der bedeutendsten Erzeugnisse der nachklassischen Zeit gegolten hat, doch jetzt allmählich verstummt. Volkmann ist zwar geborener Sachse (6. April 1815 zu Lommahsch geboren), lebte aber seit 1839 in Prag, 1842—54 in Pest, dann vier Jahre in Wien und bis zu seinem Tode (30. Oktober 1883) wieder in Pest, zuletzt als Kompositionslehrer an der Landesmusikakademie. Es ist daher wohl verständlich, weshalb Volk-

mann halb und halb ein ungarisch-nationaler Komponist wurde und in seinen Werken ungarischen Weisen einen breiten Raum gewährte. Seine Kammermusikwerke, sein Cellokonzert, besonders aber seine drei Serenaden für Streichorchester und eine Anzahl Klavierwerke (Ungarische Skizzen, Bisehrad) stehen mit Recht im Ansehen. Auch Albert Dietrich (geboren 28. August 1829) und Julius Riez (1812—1877) müssen hier genannt werden als Repräsentanten der Schreibweise im Stile Mendelssohn's und Schumann's; Dietrich wegen seiner D moll-Symphonie und der Duvertüre „Normannenfahrt“, auch seiner Oper „Robin Hood“, Riez besonders wegen seiner Konzertouvertüre Adur. Ihnen ist anzuschließen der Engländer Sterndale Bennett (1816—1875), dessen Majaden-ouvertüre neben den Duvertüren Mendelssohn's einen guten Namen hat. Auch Ferdinand Hiller (1811—1885), der langjährige Leiter der Gürzenichkonzerte und des Konservatoriums zu Köln (seit 1858), stand mit seinen Kompositionen zeitweilig sehr in Ansehen (mehrere Opern, Oratorien „Die Zerstörung Jerusalems“ und „Saul“, weltliche Chorwerke, Psalmen, Symphonien, Kammermusikwerke, besonders aber viele Klavierwerke [Konzert Fis moll]). Als einer der letzten Zeugen der Mendelssohn-Epoche wirkt Karl Reinecke (geboren am 23. Juni 1824 zu Altona) noch heute in voller Geistesfrische als Studiendirektor des Leipziger Konservatoriums, nachdem er 36 Jahre den Dirigentenstab der Gewandhauskonzerte geführt. Fast noch vielseitiger als diejenige Hiller's ist die Kompositionsthätigkeit Reinecke's (3 Symphonien, 4 Klavierkonzerte, 8 Duvertüren, mehrere Opern, Chorwerke mit Orchester und

mit Klavier [Märchendichtungen „Schneewittchen“, „Dornröschen“, „Aschenbrödel“ u. a.], Kammermusikwerke, Lieder, Konzerte für Violine, Cello, Harfe u. s. w.). Wenn ich hier gleich Joseph Rheinberger, den hochangesehenen Münchener Kompositionslehrer, anschließe, der freilich die Mendelssohn-Schumann-Epoche nur als Kind miterlebte (geboren am 17. März 1839 zu Vaduz), so wird das keiner Entschuldigung bedürfen, da sein Schaffen, wenn auch durch stärkere Betonung des kontrapunktischen Elements ein wenig reaktionär angehaucht, doch mit denjenigen der letztgenannten Komponisten parallel geht. Mit seinen Chorwerken („Loggenburg“, „Märchen auf Eberstein“, „Das Thal der Spingo“ u. s. w.) steht er auf dem Boden Schumanns, auch mit seinen symphonischen Werken (Wallensteinymphonie, Demetrius = Duvertüre). Der Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt aber in seinen Orgelwerken (19 Sonaten, 2 Konzerte u. a.).

186. Franz Lachner. Eine ganz isolierte Stellung nimmt Franz Lachner ein, der noch in seiner Jugend mit Schubert befreundet war (geb. 2. April 1803 zu Rain in Oberbayern), aber Wagner und Liszt überlebte (gest. 20. Jan. 1890 in München, wo er von 1836—1868 Hofkapellmeister war). Durch Zurechtgeraten auf die um die Mitte des 18. Jahrhunderts antiquierte Form der Orchestersuite, deren Form er erweiterte (besonders durch viel weitere Ausführung der einzelnen Sätze) und durch, wenn auch etwas modernisierte, Wiederaufnahme des streng kontrapunktischen Stils und der Fugenarbeit knüpfte er sozusagen wieder bei Bach und händel an und ragt so als eine ganz besondere Erscheinung wie aus einer andern Welt in die unsere

hinein. Außer den sieben großen Orchestersuiten, welche den Schwerpunkt seines Schaffens bilden und später noch einmal wieder hervorgeholt werden dürften, stehen acht Symphonien, viele gebiegene Kammermusikwerke, Opern, Messen, Psalmen zc. Auch Lachner ist in gewissem Sinne doch ein Romantiker; doch stand er aber der buntgestaltigen Entwicklung der romantischen Bewegung in den Kompositionen seiner Zeitgenossen fremd gegenüber und wurde besonders durch das ihm unsympathische aufblühende Wagnertum aus dem öffentlichen Musikleben verschleudert.

187. St. Heller und Th. Kirchner. Speziell auf dem Gebiete der Klaviermusik fand Schumann noch zwei bedeutende Nachfolger in Stephen Heller (geb. 13. Mai 1813 zu Pest, gest. 13. Jan. 1888 zu Paris) und dem bisher noch nicht annähernd seinem Werte nach geschätzten Theodor Kirchner (geb. 10. Dezbr. 1823 zu Neukirchen bei Chemnitz). Beide sind ausschließlich Klavierkomponisten, doch beide nicht eigentliche Virtuosen. Heller, Schüler A. Halms in Wien, trat wohl einige Zeit als Konzertspieler auf, setzte sich aber zunächst 1830—1848 in Augsburg und dann in Paris als Lehrer fest, befreundet mit Chopin, Liszt, Berlioz u. a., und stand mit der Öffentlichkeit nur durch seine Kompositionen dauernd in Beziehung. Weitab von dem Gebiete der Salonmusik blühen und duften die Wald- und Feldblumen Hellers, hunderte von kleineren und größeren Klavierstücken, zum Teil in Schumannscher Weise mit Ueberschriften, die ihren Charakter verraten und wertvolle Winke für den Vortrag geben („Im Walde“, „Nuits blanches“, „Spaziergänge eines Einsamen“ zc.), zum Teil auch unter dem anspruchslosen Titel von Etüden.

Theodor Kirchners Musik hat noch gesättigtere Farben als diejenige Hellers, das Genre der Miniatur ist noch konsequenter durch Vermeidung alles und jedes an große Formen gemahnenden Passagenwerks durchgeführt und eine ganz eigenartige Klaviertechnik (weitgriffig mit Sprüngen in großen Abständen) unterscheidet Kirchners Kompositionen von denen aller andern Klavierkomponisten. Die Gesamtzahl der Werke Kirchners beträgt nur wenig über 100, doch enthalten einzelne derselben mehrere Duzend solcher Miniaturen. Kirchners Stücke sind das Intimste, was auf dem Gebiete der Klaviermusik überhaupt produziert worden ist; dieselben erfordern, um genossen zu werden, eingehendstes Verständnis des Details und für den Vortrag minutiös durchgebildeten Ausdruck.

188. Die Programmmusik. Unsere bisherige Darstellung ist nicht dazu angethan, darauf hinzuleiten, daß die sogenannte Programmmusik die Gipfelung der gewaltigen Entwicklung bildete, welche der Instrumentalsatz seit seinen bescheidenen Anfängen zu Anfang des 17. Jahrhunderts bis in die Zeit Beethovens durchmachte. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, die Ueberzeugung zu erwecken, daß die freie Aussprache eines bedeutenden Empfindungsinhaltes in der Form des Beethovenschen Stils ein weit höher stehendes Ideal vorstellt, als die noch so vollendete Illustration eines poetischen Vorwurfs mit tonmalerei Mitteln. Die Fähigkeit der Musik außer der direkten Wiederzeugung des Empfindungsverlaufs, dessen Ausdruck sie ist, bestimmte Associationen zu erwecken, ist schon lange vor der Zeit der „Programmmusik“ erkannt und vor allen seit lange in der mit dem

Dichterworte direkt verbundenen Musik seit langer Zeit ausgebeutet worden. Das Zerreißen des Tempelvorhangs während der Kreuzigung (in Bachs Matthäuspassion), das „Es werde Licht“ (in Haydns Schöpfung, die ja mit echter darstellenden Musik durchsetzt ist), sind keine vereinzelt Erscheinungen in der Litteratur; Kuhlaus biblische Sonaten (Davids Kampf mit Goliath), Seb. Bachs Capriccio auf die Abreise seines Bruders (wie Spitta gewiß mit Recht annimmt, nicht seriös gemeint), sind schon vollauf durchgeführte Programmkompositionen, bilden aber gewiß keine Lichtpunkte in einer noch im Dunkeln tappenden Zeit. Der Wachtelschlag in Fux' Frühlingsmusik und in Beethovens Pastoral-symphonie sind wohl naive Einfälle, amüsante Quiproquos, welche für einen Moment an die Stelle der Stimmung ein Einzeldetail dessen setzen, was die Stimmung erzeugt, aber ganz gewiß nicht Höhepunkte der Kunstleistung. Diese äußerlichen Seiten der Programmmusik, die Tonmalerei, die direkte Nachbildung des Hörbaren und die analoge Nachbildung des Sichtbaren, nehmen auch alle einen durchaus inferioren Standpunkt ein gegenüber der direkten Mitteilung des Seelenlebens durch die hereditäre Sprache der Töne; man thut darum auf Seite der Verfechter des Prinzips gut, auf diese Leistungen nicht das Hauptgewicht zu legen, vielmehr zu betonen, daß Charakterzeichnung, musikalische Darstellung von Seelenkämpfen u. dgl., die höher stehende Aufgabe der Programmmusik sei. Aber der Fehlschluß bleibt, daß diese Bilder des Seelenlebens dadurch einen höheren Kunstwert bekommen sollen, daß sie der Rom-

ponist aus seiner eigenen Seele in diejenige eines Dritten verlegt: man müßte denn annehmen, daß sie dadurch für den Hörer ein Interesse bekommen, das sie sonst nicht in gleichem Maße hätten: das läuft aber auf ein Armutzeugnis für den Komponisten hinaus. Oder soll der Hörer helfen, und aus seinem Verständnis für das Seelenleben des Helden, dessen Darstellung das Werk gewidmet ist, mehr in die Komposition hineinhören, als darin steckt? Fürwahr, die Spekulation ist vielleicht unter Umständen so übel nicht. Manche Faust-, Lear-, Hamlet-Musik mag durch die Phantasie eines mit der Dichtung vertrauten Hörers größer gehört werden als sie ist.

Es war eine ganz unausbleibliche Wirkung der Romantik, daß sie in höherem Maße das Augenmerk der Komponisten auf die Fähigkeit der Musik lenkte, bestimmte Affektionen zu wecken; wieviel dabei Konventionelles, auch Gewöhnung durch die jüngste Vergangenheit mit unterließ, soll nicht näher untersucht werden. Nur ein Beispiel: Waldbestimmung durch Hörnerklang zu erzeugen, ist eigentlich nur für eine Zeit und eine Hörerschaft möglich, welche Parforcejagd mit Hornsignalen kennt; heute kennen wir diese Art von Waldpoesie nur noch durch die Dichter und Komponisten. Aber das gehezte Wild? würde nicht seine Mitvorstellung den gewollten Eindruck in vielen Fällen gänzlich vernichten? und doch sind die Hörner eigentlich nur dazu in den Wald gebracht. Auch der Schalmelbläsende Schäfer ist nur noch eine Legende. Niemand wird freilich darum dem Romantiker, dem es ja um Erzeugung der nüchternen Gegenwart fremder Bilder zu thun ist, einen Vorwurf daraus machen kön-

nen, daß er vergangene Zeiten durch solche Affektionen heraufbeschwört. Die Verwandtschaft dieser Darstellungsmittel mit der Oper, überhaupt der dramatischen Darstellung, liegt auf der Hand: sie sind nicht direkter Ausdruck der Stimmung, sondern treten als Faktoren in die künstlerische Gestaltung ein.

Vom großen Publikum eine Abwägung und genaue Wertung dieser heterogenen, in der „darstellenden“ Musik verquickten Elemente zu fordern, wäre unbillig; die Erfahrung hat aber gelehrt, daß gerade das große Publikum sich gegenüber diesen, auf zum Teil prekären Schlüssen beruhenden, übertragenen Anwendungen sehr skeptisch verhält; das Interesse für dieselben beschränkt sich vielmehr auf einen Bruchteil der höher gebildeten und speziell musikverständigen Hörer. Deshalb hängt es lediglich von diesen selbst ab, die Verwirrung in den Ansichten von dem Werte der absoluten und der Programmmusik zu beseitigen durch Vertiefung des Verständnisses für die reine Musik, die unmittelbarer Empfindungsausdruck ist. Die Redensart, daß Musik, die nicht etwas bedeute, leere Spielerei sei, ist zwar alt und verbraucht; aber sie enthält die große Wahrheit, daß wer nichts Bedeutendes zu sagen hat, lieber schweigen soll. Die darstellende Musik kann aber bis zu einem gewissen Grade wirklich auch den Gaben eines Komponisten, der aus dem Schatze seines eigenen Seelenlebens nichts von Belang zu geben hat, den Schein der Bedeutsamkeit verleihen: daß dieselben aber einem geläuterten Empfinden als Pöse erscheinen müssen, ist gewiß natürlich. Die Programmmusik ist unter den Händen eines in ehrlicher Begeisterung strebenden Künstlers eine

Kunstgattung, deren Berechtigung wenn auch nicht an erster, so doch an zweiter Stelle außer Frage steht, aber sie bringt die Gefahr, daß Unfähige sich über die Stärke ihrer eigenen Begabung täuschen, und andere mit ihren gemachten und erlogenen Produkten dupieren.

Ehrliche Begeisterung beseelte gewiß den Mann, welcher die Programmmusik in unserem Jahrhundert auf den Schild erhob: Hector Berlioz.

189. Hector Berlioz. Um die Zeit, wo die durch Schubert, Weber und Spohr inaugurierte romantische Richtung der Instrumentalmusik den Geschmack umzubilden begann, dieselbe Zeit, wo das Virtuositentum in Paganini und Liszt seine Gipfelerlebung erlebte, Mendelssohn aufsuchte und Chopin von Wien nach Paris wanderte, trat in Paris, der Stadt, in welcher das Musikleben damals am stärksten brandete, der junge Berlioz mit einem Bürgers Leonore an spukhafter Romantik überbietenden Instrumentalwerk mit Programm hervor, der phantastischen Symphonie „Episode de la vie d'un artiste“ (1829). Trotz der Monstrosität des von Berlioz selbst erfundenen Programms (ein Musiker, der von seiner Geliebten verschmäht, sich zu vergiften sucht und dann träumt, daß er die Geliebte ermordet habe und zum Richtplatz geschleppt werde, der von allerhand Spukgestalten umschwirrt ist) machte dieses Werk sogleich Aufsehen wegen der neuen Idee der Darstellung einer Handlung durch Festhaltung auffallender charakteristischer Motive. Die Ansicht, daß die Musik etwas Bestimmtes ausdrücken müsse, verdankte Berlioz seinem Lehrer Lesueur (Nr. 127). Schon vor der Symphonie fantastique hatte Berlioz die Duvertüren „Waverley“ und „Die Fehmrichter“ geschrieben;

während seines Studienaufenthalts in Rom (er hatte 1830 mit einer Kantate „Sardanapal“ am Konservatorium den Römerpreis errungen) schrieb er die Duvertüre zu „König Lear“ und den zweiten Teil der phantastischen Symphonie „Le retour à la vie“ und nach der Rückkehr aus Rom trat er auch schriftstellerisch für die neue Kunstgattung auf. Weitere, derselben Gattung angehörige Werke sind „Harold in Italien“ (1834, mit obligater Bratsche) und „Romeo und Julie“ (1839, mit Gesang). Der erste, der sich Berlioz anschloß, war Franz Liszt (s. unten); auch Félicien David (1810—1876), dessen symphonische Dichtung „La désert“ (die Wüste) seine Eindrücke einer Afrikareise fixierte, betrat, wenn auch minder extravagant, denselben Boden. Eine Reihe Vokalwerke, voran das riesenhafte „Requiem“ für ein vierfaches Monstre-Orchester, das „Lebeum“ für dreifachen Chor und Orgel, die dramatische Legende „Fausts Verdammnis“ (1845), die Opern „Benvenuto Cellini“ (1838), „Die Eroberung Trojas“ und „Die Trojaner in Karthago“ (beide erst später in Deutschland aufgeführt), die biblische Trilogie „Die Kindheit Christi“ (1840), auch eine zweite Duvertüre zu „Benvenuto Cellini“ (Römischer Karneval) u. s. w. konnten nur die Geteiltheit der Meinungen über Berlioz' Begabung und die Berechtigung seiner Tendenzen bestätigen. Seine Entfernung vom Herkömmlichen überbot alles bisher dagewesene in so großem Maße, daß einerseits Verblüffung und andererseits gerechter Unwille gegen eine solche Ueberstürzung einer vielleicht in Zukunft möglichen Umbildung des Stils die Folge waren und von einer Anerkennung im größeren Umfange nicht die Rede sein konnte. Auch heute noch, nachdem ein halbes



R. Schumann

Clara Schumann

Robert Schumann,

geb. 8. Juni 1810 in Zwickau (Sachsen),
gest. 29. Juli 1856 in Endenich bei Bonn.

Clara Schumann geb. Wieck,

geb. 13. Sept. 1819 in Leipzig,
gest. 20. Mai 1896 in Frankfurt a. M.

Mit Genehmigung von Breitkopf u. Härtel, Leipzig.



Franz Lachner

~~~~~  
**Franz Lachner,**

geb. 2. April 1803 in Rain (Oberbayern),

gest. 00. Jan. 1890 in München.  
~~~~~

Jahr
Welt
det
Zwei
derje
In
beleh
Meiße
Sein
die er
lehre
nicht
Klasse
der
gibt
zur
(verg
und
ment
ten
magn
d'ore
la mu
1862
in G
mann
gleich
schritt
Ehe
Kluft
dauer
mann
ben no
sie G
dräng
liche,
titel
Musik
He
Degen
(Nere
1869
der
Wider
über
Besuch
rum
an ein
freiter

Jahrhundert vergangen, steht die Welt Berlioz' Werken noch befremdet gegenüber und kann sich des Zweifels an dem höheren Kunstwerte derselben nicht erwehren.

In hohem Grade anregend und belehrend wirkte dagegen Berlioz als Meister der Instrumentierungskunst. Sein „Traité d'instrumentation“ ist die erste rationelle Orchestrierungslehre überhaupt, beschränkt sich aber nicht darauf, den Gebrauch der Klaffier und der ersten Romantiker (der Oper) zu erörtern, sondern giebt eine Fülle von Anleitungen zur Auffindung neuer Wirkungen (vergl. 206). Die hohe Bildung und Urteilsfähigkeit Berlioz' dokumentierte sich auch in seinen Schriften (Voyage musical en Allemagne et en Italie 1844, Soirées d'orchestre 1853, Grotesques de la musique 1861, A travers chants 1862 u. a., deutsch von R. Pohl in Gesamtausgabe 1864). Schumann und Berlioz sind zwar beide gleichzeitig Bannerträger des Fortschritts, und streiten mit Wort und That für denselben; aber eine tiefe Kluft besteht von Anfang an und dauernd zwischen beiden: bei Schumann bleibt doch trotz allem Streben nach Neuem Schönheit das oberste Gestaltungsprinzip, bei Berlioz drängt sich zum erstenmal das Häßliche, Fraßhafte, mit dem Rechtstitel des Charakteristischen in die Musik ein.

Hector Berlioz ist am 11. Dezember 1803 zu Côte St. André (Nere) geboren und starb 8. März 1869 zu Paris. Vom Studium der Medizin sprang er gegen den Willen seines Vaters zur Musik über und mußte die Kosten des Besuchs des Pariser Konservatoriums durch Mitwirkung als Chorist an einem kleinen Theater selbst bestreiten. Da er das, was die Pariser

Autoritäten zuerst für jugendlichen Schwulst hielten, niemals ablegte, so gelang es ihm nicht, eine Lehrerstelle am Konservatorium zu erringen, und er mußte sich begnügen, seine schriftstellerische Thätigkeit mit der Anstellung als Konservator (1839) und später Bibliothekar (1852) des Konservatoriums anerkannt zu sehen. Die lebhafteste Agitation einer kleinen Partei gab ihm zwar schon bei Lebzeiten ein ansehnliches Relief und die weitere Entwicklung der Programmmusik besonders in Deutschland zeitigte in der Folge in Frankreich einen stark gesteigerten Berlioz-Kultus; doch kann von einem Durchdringen Berlioz' auch heute nicht die Rede sein. Aufführungen seines Requiem, seiner Trojaner, seines „Benvenuto Cellini“ sind und bleiben Einzelereignisse, „Thaten“, die große Opfer erfordern. Die groteske Erscheinung Berlioz' hat eine Reihe von Federn zur Zeichnung seines Lebensbildes in Bewegung gesetzt, von denen besonders Richard Pohls Studien und Erinnerungen (III, 1884) und Ad. Julliens „H. B.“ (1898) hervorzuheben sind.

190. Franz Liszt. Bei aller Sympathie der Geister und Verwandtschaft der Ziele hebt sich doch die künstlerische Erscheinung Franz Liszts sehr merklich gegen diejenige Berlioz' ab. Liszt war bereits als der größte Klaviervirtuose aller Zeiten, als hervorragender Interpret der Meisterwerke der Klassiker anerkannt, ehe er daran dachte, der Kunst neue Ideale zu geben. Ein durch und durch gesunder musikalischer Kern, eine starke musikalische Potenz unterscheidet ihn von Anfang an von Berlioz und erst

unter der Einwirkung von dessen Sonderbestrebungen wird Liszt mehr und mehr zum Neuerer. Selbst das später in seinen Kompositionen einen so breiten Raum einnehmende „Ungarische“ hat er nicht aus seiner Heimat und Kindheits-erziehung mitgebracht, sondern erst in den fünfziger Jahren nachträglich an Ort und Stelle studiert (vergl. seine Schrift „Les Bohémiens et leur musique en Hongrie“ 1859). Der Künstler, der als elfjähriger Knabe dem staunenden Beethoven beliebige Nummern des Wohltemperierten Klaviers transponiert vorzuspielen vermochte, steht hochherhaben da über dem Verdachte, daß ihn die ungenügende Beherrschung des Normalen auf das Abnorme gebracht haben könnte.

Wenn er dennoch erst relativ spät als eigentlicher Komponist auftrat, und vielmehr lange sich in der Hauptsache auf die Herausgabe meisterhafter Uebertragungen Schubertscher Lieder und Paraphrasen über Themen Wagnerscher u. a. Opern (sogar Verdischer und Donizettischer!) beschränkte, so ist für diese merkwürdige Erscheinung der Schlüssel in seiner in eminentem Sinne rezeptiven Natur zu suchen. Die begeisterte Biographin Liszts, Lina Ramann, trägt kein Bedenken, die „Uebersetzer“-Natur Liszts zu betonen, entwickelt aber geschickt aus dieser Natur heraus den Beruf Liszts, Dichtungen, ja religiöse Ideen in Musik „umzusetzen“. Jedenfalls erscheint als eine Haupteigenschaft Liszts seine Fähigkeit, sich für die Kunst anderer zu begeistern, sich liebevoll in deren Individualität zu vertiefen, und neidlos ihre Größe anzuerkennen. Das ist zugleich die Erklärung für die unvergleichliche Größe seiner Interpretationskunst und für die Entwicklung, welche seine eigene

Kompositionsthätigkeit genommen. Wie seine Beethoven-Begeisterung ihn persönlich für die Tragung eines sehr erheblichen Teils der Kosten des Beethoven-Denkmal in Bonn (1842) eintreten ließ, so wurde er in der Folge zum Apostel der Größe Wagners (zuerst mit der Aufführung des „Lohengrin“ in Weimar 1856) und zu einem begeisterten Apologeten, Kampfgenossen und Nachfolger Berlioz'. Es ist historisch beglaubigt, daß Fétis' philosophisches Raisonnement von der Auflösung der modernen Tonalität in einen „Ordre omnitonique“ d. h. eine Musik, der jederzeit das Gebiet sämtlicher Tonarten zur Verfügung steht (ohne daß eine als Centrum empfunden wird), Liszt in hohem Grade frappiert und seine Billigung gefunden hat. Auch hier haben wir wieder einen äußeren Einfluß auf die Richtung seines Schaffens zu konstatieren, der gewisse Absonderlichkeiten zur Genüge erklärt. Der tiefgehende Abstand zwischen Liszt und Berlioz ist aber der, daß bei Berlioz die Fähigkeit streng logischer musikalischen Entwickelns, die volle Beherrschung der von den Klassikern vorgebildeten Mittel nicht außer Zweifel steht, während bei Liszt ein bewußtes Einschlagen neuer Wege an Stelle der für hinreichend begangenen oberen Widerrede zugegeben ist. Liszt hat Beweise genug geliefert, daß er auch die naive Kantilene mit denkbar schlechtester Begleitung beherrschen (z. B. im „Gretchen“ der Faustsymphonie). Sein eingehendes Verständnis für alle Sonderintentionen anderer Meister und seine eminente Assimilationsfähigkeit gepaart mit einem eigenen fruchtigen Empfinden und einer außerordentlichen Vielgestaltigkeit der Phantasie, machen ihn deshalb un-

zweifelhaft zum größten Repräsentanten der „neuroromantischen“ Richtung. Aus der großen Zahl der Werke Liszts heben sich als die in dieser Hinsicht besonders seine Eigenart repräsentierenden seine symphonischen Dichtungen heraus, in erster Linie die „Faustsymphonie“ (mit abschließendem Männerchor), „Mazeppa“, „Prometheus“, die „Dante-Symphonie“ (mit Frauenchor), „Hunnenschlacht“, „Die Ideale“, „Tasso's Klage und Triumph“, „Les Préludes“, die „Bergsymphonie“, „Hamlet“, „Festlänge“, „Orpheus“, „Héroïde funèbre“, und „Von der Wiege bis zum Grabe“, aber auch die „Epijoden aus Lenaus Faust“ (der „Nächtliche Zug“ und zwei „Mephistowalzer“), der „Totentanz“ für Klavier und Orchester und viele seiner Solo-Klavierjachen (Harmónies poétiques et religieuses, Apparations, die beiden Franciscus-Legenden u. s. w.). Die Meisterschaft Liszts in der Zeichnung seiner Vorwürfe soll nicht bestritten werden, aber ebensowenig soll unterlassen werden, darauf hinzuweisen, in welchem dieser Art von Darstellung durch Zone verlieren muß. Niemals wird man zugeben können, daß die krampfhafteste, durch schließlich doch nur äußerliche Mittel aufrecht erhaltene Vorstellung eines bestimmten Vorgangs wie z. B. des dahingaloppierenden Pferdes, auf dessen Rücken der unglückliche Mazeppa festgebunden ist, in eine Linie gestellt werden darf mit den höchsten Offenbarungen einer reich empfindenden Künstlerseele, z. B. dem langsamen Satz der neunten Symphonie Beethovens.

Franz Liszt ist am 22. Okt. 1811 zu Raiding bei Dedenburg geboren und starb am 31. Juli 1886 in Bayreuth (gelegentlich der

Anwesenheit bei den Festspielaufführungen). Seine pianistische Ausbildung erhielt er durch Czerny in Wien; theoretisch schulte ihn Salieri. Die Kosten trugen einige ungarische Magnaten (Liszts Vater war Gutsverwalter des Fürsten Esterházy). Schon 1823 tauchte er als Wunderkind in Paris auf, wo er noch unter Paer und Reicha weitere Kompositionsstudien machte. In Paris knüpfte er 1835 die Beziehungen zur Gräfin d'Agoult an, welche die Mutter Cosimas, der nachherigen Gattin Hans von Bülow's, später Richard Wagners wurde. 1847—61 setzte sich Liszt in Weimar fest, wurde Hofkapellmeister und verschaffte der kleinen Residenz noch einmal eine ähnliche Bedeutung als hervorragendes Kunstzentrum wie zu den Zeiten Karl Augusts. Eine dritte Phase seines Lebens beginnt mit dem Aufenthalte in Rom (1861 bis 1870), wo Liszt 1865 die kleinen Weihen nahm und als Abbé Liszt mehr und mehr sich der kirchlichen Komposition zuwandte. In der Folge teilte er dann seinen Aufenthalt zwischen Rom, Weimar und Pest, wo er 1875 Präsident der Landes-Musikakademie wurde. Die kirchlichen Kompositionen Liszts (Graner Festmesse, eine Anzahl weiterer Messen, Psalmen, Requiem, Motetten), sowie die halbkirchlichen Dramen „Christus“, „Stanislaus“, „Legende von der heiligen Elisabeth“ u. a.) enthalten Momente von großer Wirkung, haben aber nicht vermocht, der katholischen Kirchenmusik einen neuen Aufschwung zu bringen. Zum Teil krankten sie an archaisierenden Wirkungen und

einer gelegentlichen affektischen Einschränkung der Mittel, der ein überreicher Gebrauch moderner Wirkungen ohne genügende Vermittlung gegenüber steht. Der bedeutenden schriftstellerischen Thätigkeit Liszts wurde bereits gedacht; immer war er bereit, bedeutende Künstler-Individualitäten in das rechte Licht zu setzen (Berlioz, Wagner, Chopin, Field, R. Franz). Seine gesammelten Schriften gab Lina Ramann in deutscher Uebersetzung heraus (1880—83, 6 Bde.). Sein Briefwechsel mit Wagner erschien 1887 (2 Bde.); La Mara (Marie Lipsius) veröffentlichte „Briefe Liszts an eine Freundin“ (1894), „Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt“ (1897) und den „Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow“ (1898). Ein Verzeichnis der gedruckten Werke Liszts veröffentlichte A. Göllerich (1888—89 in der Neuen Zeitschrift für Musik). Liszts Biographie schrieb Lina Ramann (1880—94, 3 Bde.).

191. Die Jungfrauen. Zu den bedeutendsten Ergebnissen der musikalischen Romantik gehört die Entwicklung nationaler Strömungen mit der ausgesprochenen Tendenz, das, was an natürlichen Anlagen den einzelnen Nationen eigentümlich ist, gesondert zur Geltung zu bringen. Mit zu allererst kam diese Strömung in Rußland zur Geltung, wo sie ihren Ausgang von Glinka und Dargomyzski nahm. Michael Glinka (geb. am 1. Juni 1803 bei Smolensk, gest. am 15. Febr. 1857 zu Berlin), unzufrieden mit der in seiner Heimat erhaltenen musikalischen Erziehung, fand nach längeren Reisen im Auslande 1834 in S. Dehn in Berlin einen Lehrer, der sein inneres Drängen ent-

rätzelte und ihn ermunterte, national-russische Musik zu schreiben. Die beiden Opern „Das Leben für den Zaren“ (1836) und „Rußland und Ludmilla“ (1842) waren das erfreuliche Ergebnis. Dieselben bedeuten den Anfang einer nationalen Oper Rußlands. 1844 wurde Glinka auch mit Berlioz befreundet, der ihn in seine Richtung hineinzog. Einige Orchesterwerke, die Duvertüren „Jota Aragonese“ und „Eine Nacht in Madrid“, legen von dieser Einwirkung Zeugnis ab. Alexander Dargomyzski (1813—69) schenkte der jungen russischen Oper die neuen Werke „Smeralda“ (1839) und „Rusalka“ (1856); eine dritte „Der steinerne Gast“ [nach Puschkins „Don Juan“] wurde erst nach seinem Tode (1872) aufgeführt. Dargomyzski wandte sich mehr und mehr den Prinzipien Wagners zu und dokumentiert sich in einigen Instrumentalwerken (Kosakentanz, Finnische Phantasie) als musikalischer Romantiker. In seinem Hause bildete sich der Kreis der Jungfrauen, der sogenannten „fünf Novatoren“: Balakireff, Cui, Mussorgski, Borodjin und Rimsky-Korsakoff, welche zur Fahne des musikalischen Fortschritts schworen, und sich begeistert den Bestrebungen Schumanns, Berlioz', Wagners und Liszts angeschlossen. Mily Balakireff (geb. 1836) dokumentiert sich als wirklicher Programmkomponist mit seinen symphonischen Dichtungen „Tamara“ und „Slamey“ (orientalische Phantasie für Klavier), der Musik zu „König Lear“ und Duvertüren über russische, tschechische und spanische Themen. César Cui (geb. am 6. Jan. 1835 zu Wilna) ist hauptsächlich Opern- und Liederkomponist und schrieb nur kleinere Instrumentalwerke, trat aber besonders als Schriftsteller für die neue Richtung thätig ein. Auch M o d e r n e

Russorgski (1839—1881) ist überwiegend Opernkomponist und mit mehr Glück als Cui (Boris Godunoff 1874). Alexander Borodin (1834—87) hatte zwar mit seiner Oper „Fürst Igor“ (1890) einen posthumen Erfolg, wurde aber besonders als Instrumentalkomponist bekannt („Steppensizze aus Mittelasien“, 2 Symphonien zc.). Der bedeutendste der „fünf“ ist aber Nikolaus Rimsky-Korsakoff, geb. 21. Mai 1844 zu Tichwin, Kompositionsprofessor am Petersburger Konservatorium (Legende „Sadko“, Programm = Symphonie „Antar“, symphonische Dichtung „Scheherazade“, Symphonien, Opern [Die Rainacht] zc.). An diese Hauptrepräsentanten gliedern sich eine Reihe jüngerer Komponisten an, von denen Alexander Glasunoff (geb. 1865) mit symphonischen Dichtungen, einer „Orientalische Rhapsodie“ u. a., und Anton Arensky (geb. 1861) mit Opern und Kammermusikwerken genannt seien.

192. Rubinstein. Tschaijoffski. Eine Ausnahmestellung nahmen unter den russischen Komponisten Anton Rubinstein und Peter Tschaijoffski ein, welche zwar beide in einzelnen Werken auch nationalrussische Musik gegeben haben, aber doch ihren Ehrgeiz höher spannten und zu den internationalen Komponisten großer Ziele gerechnet sein wollen. (Ueber Rubinstein's Leben vergl. oben Nr. 172). Als Romantiker der Instrumentalmusik dokumentiert sich Rubinstein in vielen seiner Klaviersachen (Bartarolen, Préludes, Étüden, Bal costumé zc.), die aber in der Mehrzahl stark nach Seite des Virtuosen neigen, als wirklicher Programmmusiker sogar in den musikalischen Charakterbildern (für Orchester) „Faust“, „Zwan IV.“, „Don Quixote“, auch der zweiten seiner 6 Symphonien („Dzean“).

Ueberhaupt steht aber sein ganzes Schaffen im Banne der Richtung Schumanns mit mäßiger Hinneigung zu deren Ueberbietung durch Berlioz und Liszt. Mit seinen Opern („Feramors“ 1863, „Die Makkabäer“ 1875, „Nero“ 1879 zc.) steht er auf einem Meyerbeer nahen Standpunkt. Die Zugkraft seiner Opern erwies sich durchweg als nicht nachhaltig und auch mit seinen „geistlichen Opern“: „Der Turm von Babel“, „Das verlorene Paradies“ und „Moses“ (1887) vermochte er stärkeres Interesse nicht zu erregen. Trotz einer Fülle packender Wirkungen, die wirklich warmer Empfindung und überraschender Kraft des Ausdrucks ihre Entstehung verdanken, ist doch Rubinstein's Schaffen leider so ungleich und so heterogene Elemente aufweisend, daß eine nachträgliche Würdigung seines Wertes schwerlich zu hoffen ist.

Peter Tschaijoffski, geb. am 25. Dez. 1840 zu Wotkinski, gest. 6. Nov. 1893 zu Petersburg (an der Cholera), hat sich in den letzten Jahren seines Lebens eine bedeutende Stellung unter den neueren Komponisten errungen; doch werden auch seine Werke der Zeit schwerlich trotzen, trotz auszeichnender Eigenschaften. Es ist schade, daß nicht der sanfte, liebenswürdige, zarte Tschaijoffski (besonders in seiner Klaviermusik) und der Storrusse mit Suchtenstiefeln und Knute zwei Personen sind; beide würden in ihrer Art respektabel sein. Mit seinen symphonischen Dichtungen „Der Sturm“, „Francesca da Rimini“, „Manfred“, „Romeo und Julia“ und „Hamlet“ steht Tschaijoffski durchaus auf dem Boden der Programmmusik, nur ist seine Tonsprache nicht der Berlioz' und Liszt's, sondern vielmehr der Schumanns verwandt. Von seinen sechs Symphonien fiel besonders die letzte

(pathétique) auf und erlebte viele Aufführungen. Seine Opern sind mit Ausnahme eines vereinzelt Versuches („Eugen Onegin“, 1892 in Hamburg) nicht über Rußland hinausgedrungen. Viele schöne Momente enthalten seine Kammermusikwerke, auch seine Lieder.

193. Die tschechischen Komponisten. Auch auf das von jeher einen stattlichen Stamm guter Musiker stellende Böhmerland griff die nationalistische Strömung der Musik über. Ich nenne zuerst die Namen Franz Straup (1801—62, lange Jahre Opernkapellmeister in Prag, zuletzt in Rotterdam), der 1826, nachdem die italienische Oper 1807 in Prag ganz eingegangen und unter K. M. von Weber die deutsche Oper sich allmählich zu großer Höhe gehoben hatte, den ersten Versuch mit einer tschechischen Operette machte („Der Drahtbinder“) und bald weitere folgen ließ („Udalrich und Bozena“, „Libussas Hochzeit“). 1862 wurde die Emanzipation der tschechischen Musik durch den Bau des „böhmischen Nationaltheaters“ markiert. Schnell entwickelte sich nun die nationale Opernkomposition zu größeren Dimensionen; es folgt Franz Skuherský (1830—92, „Bladimir“, „Lora“, „General“), Karl Sebor (geb. 1843 „Die Templer in Mähren“, „Drahomira“ u. a.), Wilh. Blodet (1834—74, „Im Brunnen“), der auch als Kammermusiker respektable Karl Bendel (1838 bis 1897, „Lejla“, „Bretislav“ zc.), Jos. Rich. Rozkošný (geb. 1833, „Nicolaus“, „Zavis von Falkenstein“ zc.), und auch die bedeutsame Erscheinung Friedrich Smetana nimmt von der nationalen Oper ihren Ausgang.

Smetana ist am 2. März 1824 zu Leitomischl geboren und starb 12. Mai 1884 [seit einiger Zeit

geistig gestört] zu Prag. Smetana war mit der Pianistin Katharina Kolar verheiratet, welche in Gothenburg, wo er als Dirigent 1856 engagiert wurde, dem Klima zum Opfer fiel. Smetana selbst, seit 1866 wieder in Prag, verlor 1871 gänzlich das Gehör. Dies tragische Schicksal bildet den Vorwurf des Streichquartetts „Aus meinem Leben“; auch mit den symphonischen Dichtungen „Mein Vaterland“ (Moldau, Bisegrad, Lachow zc.), „Prager Karneval“, „Wallensteins Lager“, „Richard III.“, „Hafon Jarl“ zeigt sich Smetana als Nachfolger von Berlioz und Liszt. Von seinen böhmischen Opern hat die erste, „Die verkaufte Braut“ (1866), auch auf deutschen Bühnen Beifall gefunden.

Zu den schöpferkräftigsten der tschechischen Komponisten gehören auch Eduard Naprawnik, geboren 24. August 1839 zu Weitz, seit 1869 Kapellmeister der russischen Oper in Petersburg (Opern „Der Sturm“, „Die Bewohner von Nishnij Nowgorod“, „Harold“, symphonische Dichtung „Der Dämon“ u. a.), und Zdenko Fibich, geb. 21. Dezember 1850 zu Seboršitz, seit 1876 Kapellmeister am böhmischen Nationaltheater in Prag (symphonische Dichtungen „Dihello“, „Toman und die Nymphen“, „Frühling“ u. a., Operntrilogie „Belasäling“ u. a. m.). Der Hauptrepräsentant der tschechischen nationalen Kunst ist aber zur Zeit Anton Dvořák.

Anton Dvořák ist am 8. Sept. 1841 zu Mühlsausen bei Kralup geboren und erhielt seine Ausbildung an der Prager Organistenschule und hat, abgerechnet die drei Jahre, wo er dem lockenden Ruf

nach New York folgte (Direktor des Nationalkonservatoriums 1892 bis 1895), bis heute in Prag gewirkt, zuerst im Orchester, später als Kompositionslehrer am Konservatorium. Durch den Allgemeinen deutschen Musikverein (Liszt), besonders aber später durch Bilows Konzerte wurden Dvoraks Kompositionen aufs beste auch in Deutschland eingeführt. Wenn auch hie und da etwas roh und grob daherfahrend, ist doch Dvoraks Musik von einer seltenen Frische und Berve. Das Programm tritt hinter die nationale Eigenart entschieden zurück und wird nicht ausbringlich (Slavische Tänze, Slavische Rhapsodie, Dumka, Furiant, „Legenden“, „Duvertüren“, „Hussitka“, „Mein Heim“, „Karneval“, „Othello“, „In der Natur“, ein paar symphonische Miniaturdichtungen, „Der Wassermann“, „Die Mittagshere“, „Das goldene Spinnrad“ u. s. w.). Mit 5 Symphonien, zahlreichen Kammermusikwerken, der Kantate „Die Geisterbraut“, dem Oratorium „St. Ludmilla“, und einem halben Duzend Opern („Der Bauer ein Schelm“, 1878, „Der Teufel und die wilde Rache“, 1899), steht aber Dvorak, der mit Brahms befreundet war, entschieden in der Reihe der bedeutenderen lebenden Komponisten.

194. Das junge Frankreich. Fragen wir nach den Komponisten, welche in Frankreich die durch Schumann, Berlioz und Liszt gegebenen Anregungen weiter verfolgt haben, so treten vor allem die Namen Gounod, Ambr. Thomas und Saint Saëns als die bedeutendsten hervor. Ihnen schließen sich César Franck und B. d'Indy an.

Charles Gounod (1818—93) ist in erster Linie Opernkomponist und

als solcher der entschiedenste Vertreter der Romantik in Frankreich („Faust“ 1859, „Romeo und Julie“ 1867); auch einige Chorwerke (Trauerkantate „Gallia“ 1871), Messen, Te-deum, Stabat Mater u. s. w. reihen ihn den Epigonen der Klassiker mit romantischer Färbung an.

Ambroise Thomas (1811—96) ist eine ganz ähnliche Erscheinung wie Gounod, ebenfalls durchaus lyrisch, nicht ganz so distinguiert, weichlicher (Oper „Mignon“, „Hamlet“ und „Francesco Rimini“).

Dagegen ist Camille Saint Saëns (geboren 9. Oktober 1835 in Paris) trotz der zum Teil guten Erfolge seiner Opern („Samson und Delila“, „Heinrich VIII.“) ein entschiedener Vertreter der Romantik der Instrumentalmusik. Seine symphonischen Dichtungen „Phaëton“, „Das Spinnrad der Dnyphale“, „Die Jugend des Herkules“ und „Danse macabre“, gehören ganz bestimmt zu den erfreulichsten Produkten, welche die Programmmusik hervorgebracht hat, und zwar darum, weil sie nur al fresco gemalt sind und sich nicht den Schein besonderer Tieffinnigkeit im Detail geben.

César Franck, geboren am 10. Dezember 1822 zu Lüttich, gestorben am 9. November 1890 zu Paris, wo er seit langem Organist und seit 1872 Orgelprofessor am Konservatorium war, ist eigentlich erst nach seinem Tode bekannt geworden, besonders durch sein Chorwerk „Die Seligpreisungen“ (aus der Bergpredigt) auch in Deutschland. Francks Musik ist durchaus auf dem Grunde Berliozscher und Lisztscher Lehren und Bestrebungen erwachsen, besonders die symphonischen Dichtungen „Die Djinns“ (Orchester und Klavier), „Die Aeoliden“, „Der wilde Jäger“, „Psyche“; aber auch seine Kammermusikwerke versuchen an die Stelle der herkömmlichen

Formen eine mehr zerfließende motivische Arbeit zu setzen.

Vincent d'Indy, geboren am 27. März 1851 zu Paris, ist Francks Schüler und auch sein Geisteserbe (symphonische Ballade „Der verzauberte Wald“, Orchesterkonzert „Sauge fleurie“, Ouvertüre „Antonius und Kleopatra“, Symphonie „Hunyadi Janos“, dramatische Legende „Das Lied von der Glocke“).

Von den belgischen Komponisten ist hier besonders Peter Benoit anzuschließen, geboren am 17. August 1834 zu Harlebeke in Flandern, der begeisterte Verehrer der Verelbständigung der flamändischen Musik, Direktor des kgl. Konservatoriums zu Antwerpen, der mit seinen großartig angelegten Chorwerken „De Oorlog“ („Der Krieg“), „Die Schelde“, „Der Rhein“ u. s. w. entschieden sogar in Verliozschen Bahnen wandelt und mit seiner Musik zu „Charlotte Corday“ über Wagner hinaus zum Melodram weitergeht. Ein bemerkenswerter jüngerer belgischer Komponist ist Edgar Tinel (geboren 1854), dessen Oratorium „Franciscus“ die Aufmerksamkeit auf sich zog.

195. Brahms. Bruckner. Ganz allmählich bildete sich in Johannes Brahms ein Gegengewicht gegen die sich breit machenden Leistungen der Programmmusiker. Anfänglich zur Schumannschen Schule gerechnet, wuchs sich Brahms mehr und mehr zu einem Antipoden der Neurömantiker aus und wurde von den Liszt-Wagnerianern in Acht und Bann gethan. Zwar hat Brahms eine „Tragische Ouvertüre“ und eine humoristische Wirkung nicht verschmähende „Akademische Festouvertüre“ geschrieben, ist aber in der Ausnutzung der darstellenden Fähigkeiten der Instrumentalmusik nicht weiter, ja nicht soweit gegangen wie Beethoven. Gewiß ist seine

Musik ausdrucksvoll, ja sie ist Ausdruck sogar in dem Sinne der Hausegger'schen Schrift („Die Musik als Ausdruck“, 1885); aber Brahms hat soviel zu sagen, in seiner Seele lebt eine so reiche Fülle nach Ausdruck verlangender Ideen, daß ihm der Gedanke fern liegt, einen dritten zu suchen, dessen Empfinden er auszudrücken unternähme. Seine Fähigkeit, bestimmt zu charakterisieren, hat Brahms zur Genüge dargethan, wo das Dichterswort mit der Musik geht, so in den die mannigfaltigsten Beleuchtungen erfordernden Liedern, in der „Rhapsodie“ für Altholo mit Orchester und abschließendem Männerchor (welche unter seinen Händen zu einem Beethoven-Monument geworden ist), im „Triumphlied“ (1871), „Schicksalslied“, „Gesang der Parzen“, der „Nänie“, dem „Deutschen Requiem“ — diese Werke genügen vollumfänglich, die Bedeutsamkeit und den Empfindungsgehalt seiner Instrumentalwerke zu verbürgen. Aber was seine Gegner an denselben vermissen, ist ihre auszeichnendste Eigenschaft: die Scheu vor allem aufdringlichen Wesen, die Vermeidung alles Raffigen der Instrumentierung, alles Phrasenhaften der Figurierung und auch des gemeinen Glans der Melodieführung. Brahms' Musik ist der denkbar vollkommenste Gegensatz zu allem bühnenmäßig Posierenden, sie ist in eminentem Sinne intimer und unmittelbar individueller Ausdruck. Deshalb bedarf ihr Abstand von der durch Wagner's Bühnenmusik beeinflussten Instrumentalmusik keiner weiteren Erläuterung. Der hervorragendste Vertreter dieser letzteren ist Anton Bruckner, wie sich sogleich äußerlich in der Herübernahme des Opernorchesters in die Symphonie dokumentiert, aber auch aus seiner Musik nach wenigen Taktten überall

sofort kenntlich wird. Deshalb ist auch Bruchner von Anfang an von den Wagnerianern gegen Brahms ausgespielt worden. Aber die Agitation zu seinen Gunsten hat nicht erreichen können, daß seine Werke wie die Brahms' sich im Repertoire der bedeutendsten Konzertsinstitute festsetzten, trotz ihres bestechenden Glanzes, ihrer modernen Harmonik und ihrer kontrapunktischen Meisterschaft. Die Aufführung einer Bruchnerschen Symphonie ist überall ein äußeres Ereignis geblieben, nicht aber ein inneres Erlebnis geworden.

Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren und starb am 3. April 1897 zu Wien. Bereits 1853 machte Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik auf ihn als einen künftigen Messias aufmerksam, freilich zu einer Zeit, wo Brahms noch ganz im Fahrwasser der Schumannschen Romantik segelte und seine späteren Ideale noch nicht ins Auge gefaßt hatte. Aber der Ernst, mit dem sich der in solcher Weise der allgemeinen Aufmerksamkeit exponierte junge Künstler in der Folge der Vertiefung seiner Arbeit zuwandte und bei den Größten und Edelsten der Kunst in die Schule ging, von allen lernte und aus ihrem Verständnis Früchte zog, ist doch wohl wenigstens zum Teil die Wirkung der Schumannschen Empfehlung: er bemühte sich, die Prophezeiung wahr zu machen und mehr zu werden als ein Epigone. Trotz dem Brahms das Alter von 64 Jahren erreicht hat, überschreitet die Zahl seiner Werke 100 nur um wenige Ziffern, und einen großen Teil derselben bilden die nur we-

nige Nummern enthaltenden Liederhefte. Wie Beethoven machte es sich Brahms zur Aufgabe, seine Werke voll ausreifen zu lassen und verschmähte die Schnellfertigkeit: daher die Gedrungenheit seiner Konzeption und die Schwerverständlichkeit seiner Werke, welche deren Reiz bei wachsender Vertrautheit stetig zunehmen läßt. Brahms hat, ähnlich wie Beethoven, fast nur der Komposition leben können. Abgesehen von seinen dem Erwerb seines Unterhalts durch Unterricht gewidmeten Jugendjahren, einer ein paar Jahre währenden Thätigkeit als Musikdirektor am Hofe zu Detmold und einer zweimaligen Dirigententhätigkeit in Wien (1863—64 Singakademie, 1871—74 Gesellschaftskonzerte) hat Brahms seit 1862 als Komponist in junggefelliger Einsamkeit wie Beethoven gelebt, und zwar fast ausschließlich in Wien, das er als seine geistige Vaterstadt liebte. Unter seinen Orchesterwerken stehen die vier Symphonien obenan, die erste noch aus dem Schumannschen Orchesterstil sich herausringende, etwas dicker als seine sonstigen Orchesterwerke instrumentierte C moll; die das Geheimnis des durchbrochenen Orchesterfages (vgl. Nr. 109) bereits halb enthüllende in D dur und die dasselbe bewußt weitersteigernden in F dur und E moll. Die beiden lebenswürdigen Sere-naden in D dur und A dur gehören seiner ersten Schaffensperiode an und atmen sogar Mozart-Haydn-schen Geist. Zu den charaktervollsten Leistungen Brahms' gehören die meisterhaften Variationen über ein Thema von Haydn op. 56 für großes Orchester. Brahms hat die

Bedeutung der Variationenkunst für Beethovens Schaffen wohl begriffen und ebenfalls eine ganze Reihe von Variationenwerken für Klavier zu 2 und 4 Händen geschaffen. In seiner Kammermusik schwankt Brahms zwischen Anschluß an Schumann und Beethoven, findet aber zuletzt auch hier den Weg zu der „durchbrochenen“ Arbeit, die für alle seine späteren Werke charakteristisch ist. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Brahms' gab N. Simrock heraus (1898); Charakteristiken seines Lebens und seiner Werke schrieben G. Deiters (1880, 2. Teil 1898) und Heinrich Reimann (1897).

Anton Bruckner ist am 4. September 1824 zu Ansfelden in Oberösterreich geboren und starb am 11. Oktober 1896 zu Wien, wo er seit 1868 Hofkapellorganist und Kompositionslehrer am Konservatorium war. Die Zahl der Werke Bruckners ist eine auffallend kleine, doch wurde er als Komponist erst bekannt, nachdem er über 50 Jahre zählte, sodaß anzunehmen ist, daß seine Jugendarbeiten überhaupt nicht an die Öffentlichkeit gedrungen sind. Außer 8 Symphonien (von denen die 6. noch nicht aufgeführt und nicht gedruckt ist) und drei Sätzen einer neunten, kennt man von Bruckner nur noch ein in demselben großen Stile geschriebenes Te Deum, drei Messen mit Orgel, Psalm 150 für Soli, Chor und Orchester und eine Anzahl Graduale, Antiphonen u. s. w., zwei Männerchöre mit Orchester („Germanenzug“ und „Helgoland“) und ein Streichquintett.

196. Kiel. Herzogenberg. Bruch. Blumner. Hofmann. Noch müssen wir einer Reihe ernst schaffender

Künstler gedenken, welche der Zufall in Berlin zusammengeführt hat (was ihre Abtrennung von anderen, ihnen verwandten, bereits besprochenen, entschuldigen mag), Komponisten, die obwohl in der Romantik wurzelnd, doch eine entschiedene Tendenz zur Abklärung im Sinne der klassischen Ideale zeigen und mehr oder minder im Gegensatz gegen die gesteigerten Aspirationen der Neuromantik stehen. Friedrich Kiel ist vielleicht von diesen allen der am unzweideutigsten diese Tendenz zum Ausdruck bringende, wenigstens mit seinen großen geistlichen Chorwerken, der „Missa solemnis“ (1867), dem Oratorium „Christus“ (1874), den beiden Requiems op. 20 und op. 80, dem Stabat Mater (1862), Te Deum (1866) und Psalm 130 (1863). Die Kammermusikwerke Kiels stehen wohl Schumann etwas näher, doch ebenfalls mit klassizistischer Tendenz. Fr. Kiel, geb. 7. Okt. 1821 zu Puderbach bei Siegen, gest. 14. Sept. 1885 in Berlin, war seit 1870 Kompositionslehrer an der kgl. Hochschule für Musik, lebte aber schon seit 1842 in Berlin, war Schüler Dehns und bald selbst ein hochangesehener Lehrer, dem Schüler aus allen Landen zuströmten.

Heinrich von Herzogenberg, geb. 10. Juni 1843 in Graz, Mitbegründer des Bachvereins in Leipzig und 1875 dessen Leiter, ist seit 1885 Nachfolger Kiels an der kgl. Hochschule in Berlin, ein in jungen Jahren der Romantik nicht abholder Komponist (symphonische Dichtung „Odysseus“), der aber in seiner Kammermusik immer einer streng kontrapunktischen Arbeit zuneigte und durch seine großen Chorcompositionen sich als würdiger Nachfolger Kiels bewährt hat (Requiem op. 72, Messe op. 87, Oratorium „Die Geburt Christi“ op. 90, „Passion“ op. 93 u. a.).

Max Bruch, geb. 6. Jan. 1838 zu Köln, nach wechselnder Thätigkeit als Dirigent zu Koblenz, Sondershausen (Hofkapelle), Berlin (Sternscher Gesangverein), Liverpool, Breslau (Orchesterverein), seit 1891 wie Herzogenberg Vorsteher einer Meisterschule an der Kompositionsabteilung der Berliner Kgl. Hochschule war durch Dezennien der Beherrscher der Konzertsäle mit seinen großen weltlichen Chorwerken „Frithjof“ (1864), „Schön Ellen“, „Odysseus“ (1873), „Arminius“, „Das Lied von der Glocke“, „Achilleus“ (1885) und des „Feuerkreuz“, zu denen aber eine große Zahl Männer- und Frauenchöre mit Orchester kommen und in neuester Zeit noch die beiden Oratorien „Moses“ (1894) und „Gustav Adolf“ (1898). Seine Opern (Loreley, Hermione) vermochten nicht, sich Geltung zu verschaffen. Dagegen hatte er mit seinen drei Violinkonzerten, besonders dem ersten in G moll, außerordentlichen, bis heute nachhaltigen Erfolg. Seine Instrumentalmusik steht entschieden auf romantischem Boden (Schumann); auch mit seinen Chorwerken setzt er die mit Haydns „Jahreszeiten“ geschaffene Gattung der Chorballade oder des weltlichen Oratoriums, die durch Schumann zuerst Aufnahme gefunden hatte, weiter fort. Bei Martin Blumner, geb. 21. November 1827 zu Fürstenberg in Mecklenburg, seit 1876 Dirigent der Berliner Singakademie und seit 1891 ebenfalls Vorsteher einer Meisterschule, überwiegt die retrospektive Tendenz, er beschränkte sich fast ganz auf die Komposition von Oratorien und Kirchenwerken („Abraham“, „Der Fall Jerusalems“, „8. St. Ledeum, Kantate „In Zeit und Ewigkeit“). Dagegen ist Heinrich Hofmann, geb. 13. Jan. 1842 zu Berlin, ein Romantiker der Schumann- und Men-

delssohnschen Richtung von reinstem Wasser (Symphonie „Frithjof“, Suite „Im Schloßhof“, Scherzo „Frlichter und Kobolde“, auch viele charakteristische Klaviersachen, Chorwerke: „Die schöne Melusine“, „Aschenbrödel“, „Editha“, „Prometheus“, „Mornengefang“ u. s. w.). Als Opernkomponist hatte auch er nur vorübergehende Erfolge.

Hier ist wohl der rechte Ort auch Ludwig Meinardus' zu gedenken, der mit seinen Oratorien „Simon Petrus“, „Luther in Worms“, „Gideon“ und „König Salomo“ und einer großen Reihe von Chor-, Orchester- und Kammermusikwerken nach Kiel und Bruch genannt werden muß (geb. 17. Sept. 1827 zu Hookfiel in Oldenburg, gest. 10. Juli 1896 in Bielefeld). Auch Joseph Brambach, geb. 1831 zu Bonn, mit seinen Chorwerken „Belleda“, „Alkestis“, „Kolumbus“ und „Das Cleusische Fest“, sowie Georg Bierlig, geb. 1820 zu Frankenthal in der Pfalz, mit „Hero und Leander“, „Der Raub der Sabinerinnen“, „Marichs Tod“ und „Konstantin“ — heute schon fast ganz wieder vergessen — müssen hier in Erinnerung gerufen werden.

197. Richard Strauß und die Zukunft der Programmmusik. Nüchtern isoliert steht heute Richard Strauß da als Vertreter der extremen, die Tradition der Berlioz-Liszt-Schule weiterführenden Richtung der Programmmusik. Denn nur mit geringeren Kräften sekundieren ihm die Paul Geisler („Der Rattenfänger von Hameln“, „Till Eulenspiegel“), Felix Weingartner („König Lear“, „Die Gesilde der Seligen“) und die genannten Skandinavier, Russen, Tschechen und Franzosen, während die deutschen Kunstgenossen verwandter Richtung es vorziehen, sich

auf charakteristische Ueberschriften von Ouvertüren oder Symphoniesätzen (Schulz-Beuthen, Mahler) zu beschränken, den Eiertanz durchgeführter Ausdeutung eines detaillierteren Programms aber vermeiden. Mit Strauß's „Also sprach Zarathustra“ (nach Nietzsche) dürfte aber wohl der Wahn der Komponisten, daß die Musik imstande sei, dem Dichter überallhin zu folgen, seine Gipfelung erreicht haben und zur heilsamen Selbsterkenntnis gelangt sein. Wo das Operieren mit abstrakten Begriffen anfängt, ist das Gebiet der Musik zu Ende und nur noch mit bornierten Trugschlüssen weiterzuführen. Die außergewöhnliche Beherrschung der koloristischen Mittel der Instrumentation, welche Strauß in seiner symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ bewiesen hat, verdient ebenso rückhaltlose Anerkennung, wie die Häßlichkeit des Vorwurfs, die mit gewissen Wereschtschaginschen Gemälden konkurriert, energische Ablehnung heischt. Es ist interessant, zu sehen, daß die Musik soweit gehen kann, daß sie sogar Uebelbefinden erregt, aber es ist nicht wünschenswert, sie auf solchen Pfaden weiter zu führen. Gegen Scherze wie „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ und den Versuch, Telemann und Rubinstein in der Zeichnung der Abenteuer Don Quixotes zu übertreffen, wird niemand etwas einwenden. Auch den „Don Juan“ (nach Lenau) wird man sich gern einmal nur symphonisch vormalen lassen. Aber es muß immer und immer wieder dagegen protestiert werden, daß in irgend einem Sinne die zur Erweckung bestimmter Assoziationen verwendete Musik höher gewertet werden müßte als die reine, absolute Musik, die nur direkte Emanation der Phantasie des Komponisten ist und nichts

anderes vorstellen will oder soll, als sie ist.

Richard Strauß ist am 11. Juni 1864 zu München geboren als Sohn des Waldhornisten Franz Strauß, ausgebildet von Hofkapellmeister Meyer daselbst, komponierte bereits als 6jähriger Knabe und trat von seinem 16. Jahre ab mit Kompositionen in die Öffentlichkeit (Streichquartett op. 2). Seit 1883 machte Hans von Bülow durch Aufführung seiner Suite für 13 Blasinstrumente op. 7 auf den Reisen der Meiningener Kapelle auf sein Talent aufmerksam. 1885 wurde er als Hofmusikdirektor unter Bülow in Meiningen angestellt. Dort befehligte den bis dahin (auch mit seiner F-moll-Symphonie op. 12) klassizistischen Bahnen wandelnden jungen Komponisten Alexander Ritter für die Ideale der Neuromantiker. Nach einer Reise nach Italien, die ihn zur Komposition der symphonischen Phantasie „Aus Italien“ (G-dur op. 16) anregte, wurde Richard Strauß 1886 Hofmusikdirektor in München 1889—94 funktionierte er als Hofkapellmeister in Weimar, wo er sich mit der Sängerin Pauline de Ahna verlobte, 1894—98 als Hofkapellmeister in München (1897 besterachter Nachfolger Levis), und erhielt 1898 die Berufung in die Nachfolge Weingartners als Hofkapellmeister in Berlin.

Was wird die Zukunft der Instrumentalmusik bringen? Wird es gelingen, mit der von Brahms angebahnten Erweiterung der Harmonik im Rahmen der festgehaltenen Tonalität (vgl. Nr. 173) die Fetiätsche Idee der Aufhebung des Tonartbegriffes aus dem Felde zu schlagen?

XII.

Die moderne Oper.

198. Verfall des Singspiels. Die Märchen- und Zauberposse. Die Regeneration der Oper durch Rückkehr zur Natur und Bedeutsamkeit hatte in Gluck und Mozart gegen Ende des 18. Jahrhunderts ihren Abschluß gefunden. Das deutsche Singspiel entartete aber, nachdem es die schöne Frucht des Hedes zeitigen geholfen, bald wieder zur Posse und Farce niedrig-komischer Tendenz. Besonders war in Wien neben dem Nationalfingspiel seit 1781 in dem von Marinelli eröffneten Leopoldstädter-Theater eine spezielle Pflegstätte der besten Operette und Posse entstanden und selbst die Aufführungen im Kärnthnerthortheater nahmen genug derbkomische Elemente auf. Die Hauptkomponisten für diesen Bedarf waren Wenzel Müller (1767—1835, vgl. das vollständige Verzeichnis seiner 225 Operetten, Pantomimen u. im 2. Supplement von Riemanns Opernhandbuch), Franz Volkert (1767—1845), Josef v. Reiter (1779—1830), Ferdinand Rauer (1751—1831, „Das Donauweibchen“), Franz Luczel (1755—1820), Jak. Ph. Wotte (1776—1856), Franz Gläser (1798—1869, „Des Adlers Dorf“), Adalbert Gyrowetz (1763—1850, „Der Augenarzt“), und Adolf Müller (1801—1886, ca. 500 Bühnenstücke, besonders Lust zu Possen von Restroy und Angenruberschen Bauernkomödien) u. a. m. Das Zurückgehen auf die Volkskomödie mit ihrem Hegenstus und Wunderzauber bereitete aber in gar nicht zu unterschätzender Weise die Entstehung der romantischen Oper vor — es wären

aber Hunderte von Operetten zu nennen, in denen der Zauberstus, die Ritterromantik, überhaupt die ganze Welt des deutschen Märchens und der Sage in einer allerdings oft sehr fragwürdigen Gestalt zuerst auf die Bühne kommt und der romantischen Oper den Boden bereitet. Der Gedanke, ohne Beimischung komischer Elemente oder doch mit möglichster Zurückdrängung derselben das mystische Element dieser Stoffe für eine tiefergehende Bühnenwirkung auszubehnten, lag daher sozusagen in der Luft. Ja, schließlich hatte sogar Mozarts „Zauberflöte“ bereits den Weg gewiesen, wie aus der Zauberposse Größeres zu machen sei.

199. Die heroische Oper. Die nächste Wirkung der durch Gluck bewirkten Rettung der seriösen Oper war die Entstehung der heroischen Oper. Johann Christoph Vogel (geb. 1756 zu Nürnberg, gest. 1788 in Paris), mit seinem „Goldenen Bließ“ (La toison d'or oder Médée à Colchis 1786) und dem erst nach seinem Tode aufgeführten „Demophoon“ (1789), Salieri mit seinen von Gluck protegierten „Danaiden“ (1784), „Horatiern“ (1786) und „Tarare“ (1787) hoben zunächst das Niveau der so oft von den Schablonenkomponisten bearbeiteten alten Stoffe annähernd auf die Höhe des Gluckschen Pathos, Lesjueurs „Barden“ (1804), Cherubinis „Medea“ (1797) und „Wasserträger“ (1800), Beethovens „Fidelio“ (1804), Mehuls „Joseph“ (1807) führten an den verschiedenartigsten Sujets die Vertiefung des seriösen Stils durch, Cherubinis „Lodoiska“, „Janiska“ u. „Abencer-

ragen" (1813), Spontinis „Bestalin" (1807), „Ferdinand Cortez" (1809) und „Olympia" (1819) aber führen das Pathos der Gesamthaltung bereits an eine gefährliche Grenze, welche in der Folge Meyerbeer überschritt. Doch sollten zwei Meister, deren Bedeutung nicht auf diesem, sondern dem Gebiete der komischen Oper liegt, je ein Werk stellen, das zu den besten Repräsentanten der großen Oper vor deren Umschlagen zum gemachten Pathos gehört: *Auber* „Die Stumme von Portici" (1828) und *Rossini* seinen „Tell" (1829). Aus allen diesen Opern spricht eine ganz eigenartige Größe der Gesamtdiktion, eine Art Generalisierung der Empfindung, welche merkwürdig kontrastiert gegen die individualistische Gebarung der gleichzeitig sich in Deutschland entwickelnden romantischen Oper.

200. Die Nachblüte der italienischen Oper. In *Gioacchino Rossini* erstand Italien ein Opernkomponist, der den alten Ruhm der italienischen Oper noch einmal in neuem Glanze erstrahlen ließ und eine nicht zu verachtende Nachblüte derselben zeitigte. Zwar feierte er seinen größten Triumph auf dem Boden der französischen großen Oper („Tell" 1829), aber nur um damit seine dramatische Karriere überhaupt abzuschließen; denn obgleich erst 36 Jahre alt (!), entsagte er nach dem eminenten Erfolge des „Tell" der Bühne und schrieb, obwohl er noch 38 Jahre lebte, nur noch ein paar Kirchensachen (Stabat Mater).

Gioacchino Rossini ist am 29. Februar (2. März?) 1792 zu Pesaro geboren und starb am 13. November 1868 zu Ruelle bei Paris. Sein Lehrer war der gelehrte Abate Mattei in Bologna, doch ent-

ließ *Rossini* bald dessen Kontrapunktschule, deren gründliche Ausbildung ihn vermutlich abgehalten haben würde, die Mission zu erfüllen, die ihm beschieden war. Seine ersten Versuche auf der Opernbühne fielen ziemlich mangelhaft aus, doch stand seit seinem „Tancréd" (1813 in Venedig) sein Renommée fest und nicht nur in Italien, sondern überall, wo die italienische Oper noch eine Stätte hatte (Wien, London, Paris, Dresden), flammte ihr Stern noch einmal hell auf. „Die Italienerin in Algier", „Der Barbier von Sevilla" (1816), „Othello", „Aschensbrödel" (Cenerentola), „Die tibetische Elster", „Die Belagerung von Korinth", „Semiramis", „Moses in Aegypten" u. s. w. sind noch heute wohlbekannte Namen auch in Deutschland, wenn auch nur mehr im Gartenkonzert. Aber der „Barbier von Sevilla" steht fast *Mozart's* „Figaro" ebenbürtig auch noch auf dem Repertoire der besten Operntheater, von denen die *Rossini'sche* italienische Oper vollständig verschwunden ist. Bis 1823 begnügte sich *Rossini*, in seinem Heimatlande seine Triumphe zu feiern; dann aber ging er nach London und nach fünf Monaten goldbeladen weiter nach Paris als Direktor des italienischen Theaters; machte da als solcher Fiasco und wurde statt dessen zum Generalmusikintendanten ernannt. 1831 bis 1853 lebte er wieder in Italien, ging aber dann nach Paris zurück. Vgl. *M.* und *Léon Escudier*, „*Rossini, sa vie et ses oeuvres*" (1864), *Azevedo* (dsgl. 1865) und *Edwards* „*The life of Rossini*" (1869).

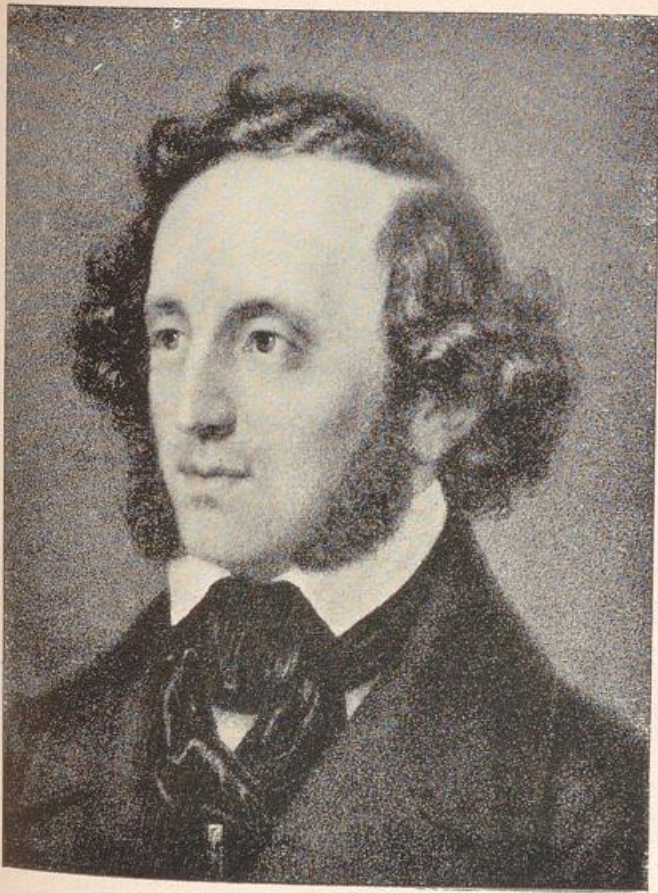
Die ganze italienische Melodienfreudigkeit lebte in Rossini noch einmal auf; doch hielt sich sein Ausdruck durchaus an der Oberfläche und erreichte auch im Tell nur eine wohl den Franzosen nicht aber den inzwischen durch Beethoven und Weber an andere Forderungen gewöhnten Deutschen voll genügende Kraft des Ausdrucks. Von den zahllosen Opernkomponisten, welche in der Folge Italien noch produzierte, zogen nur Donizetti, Bellini und Verdi in höherem Grade die Aufmerksamkeit auf sich, in England auch Mercadante und Pacini, sowie der geborene Deutsche und akklimatisierte Engländer Julius Benedict (1804 bis 1885). Gaetano Donizetti, geb. 25. November 1797 zu Bergamo, gest. 8. April 1848 daselbst, hat freilich mit keinem seiner Werke einen dem von Rossinis „Barbier“ vergleichbaren Anspruch auf die Würdigung der Nachwelt, vielmehr bedeuten seine Opern einen starken Rückfall in die schablonenhafte Färbung der Italiener im 18. Jahrhundert. Doch konnte er von dem wieder geweckten Sinn für die italienische Melodiosität Gewinn ziehen und feierte mit „Anna Bolena“ (1831), dem „Liebestrank“ (1832), „Lucrezia Borgia“ (1833), „Lucia di Lammermoor“ (1835), der „Regimentstochter“ (1840), der „Favoritin“ (1840, diese beide französisch für Paris) und „Linda di Chamounix“ (1842 für Wien) große Triumphe. Vincenzo Bellini, geb. 3. Nov. 1801 zu Catania, gest. schon 24. September 1835 zu Puteaux, stand nur wenige Jahre als Rivale neben Donizetti, dem er an Genie und vor allem an Kritik entschieden überlegen war. Von seinen Opern haben die „Nachtwandlerin“, „Norma“ (beide 1831) und „Die Puritaner“ (1835) sich

längere Zeit gehalten; „Norma“ ist sogar ein Werk, das einer gewissen Größe nicht entbehrt. Der dritte der genannten Hauptvertreter der Nachblüte der italienischen Oper, Verdi, ragt bis in die Gegenwart hinein und hat den gewaltigen Aufschwung des Musikdramas durch Richard Wagner auf sein Schaffen umgestaltend wirken lassen können, was als Thatsache wenigstens für die Behandlung des Orchesters konstatiert werden muß, im übrigen freilich mehr auf die gute Absicht und die Nachahmung von Neuheiten sich beschränkt. Der Verdi, welcher die Musikgeschichte interessiert, ist weniger der spätere angewagnerte als der originale seiner mittleren Schaffensperiode, welcher „Nigolotto“ (1851), „Der Troubadour“ (1853) und „La Traviata“ (1853) angehören, denen noch die einige Jahre ältere Oper „Ernani“ anzuschließen ist. Der Unterschied dieses Verdi gegenüber Donizetti und Bellini liegt in einer ziemlich erheblichen Verstärkung des Ausdrucks. Seine Harmonie ist wesentlich vielgestaltiger, seine Rhythmik oft sogar frappierend und sehr charakteristisch, die dramatischen Accente der Melodie sind vielfach äußerst wirksam und es läßt sich gar nicht verkennen, daß dieser Verdi die Romantik in der italienischen Oper bedeutet. Eine große Zahl teils durchgefallener, teils nur lokal zu Ansehen gelangter Opern umrahmt die genannten. Zu Weltberuf gelangte von den nachwagnerischen „Aida“ (1871), „Othello“ (1887) und „Falstaff“ (1893) nur die erst genannte, welche als interessantes Schaustück mit fremdländischen Dekorationen und einer romantischen Illustrationsmusik eine erhebliche Zugkraft entfaltete. Giuseppe Verdi ist am 9. Oktober 1813 geboren zu Roncole (Parma)

und lebt noch heute in bestem Wohlsein zu Genua. Vgl. A. Bougin: „Verdi, sein Leben und seine Werke“ (1887). Ueber das junge Italien weiter unten einige Worte.

201. Die Spieloper. Während das Singspiel sich in die burleske Operette auflöste, trieb die komische Oper zunächst in Frankreich, in der Folge aber auch in Deutschland einen neuen kräftigen Zweig in der Konversations- oder Spieloper, welche ein von der italienischen komischen Oper vorgebildetes Element bewußt weiter ausbildete und ein heilsames Gegengewicht gegen das gestelzte Pathos der outrierten heroischen Oper, aber auch gegen die Sentimentalität schuf, welche in der romantischen Oper sich zu entwickeln drohte. Das Wesen der Spieloper beruht darauf, daß ihr Text ein Lustspiel ist und zwar eins mit lebhaftem, pointiertem Dialog, mit Wahrung einer gewissen Höhe des Niveaus, das nicht zum Burlesken herabgehen darf. Gewiß steht Rossini's „Barbier“ der Spieloper nahe, ja auch schon Mozarts Figaro: doch sind die lyrischen Elemente in beiden, besonders aber bei Mozart noch zu breit ausgeführt; es bedurfte des französischen Sprit, das rechte Agens des neuen Genre zu finden, die flotte Weiterentwicklung der Handlung, den rechtzeitigen Verzicht auf den Gesang, wo es gilt vorwärts zu kommen, und die Situation durch Rede und Gegenrede schnell zu klären. Der erste Repräsentant des musikalischen Lustspiels ist François Adrien Boieldieu, geb. 15. Dez. 1775 zu Rouen, gest. 8. Okt. 1834 zu Jarcy bei Paris, der bereits 1800 mit seinem „Kalif von Bagdad“ und 1803 mit „Ma tante Aurore“ sich als Beherrscher eines flotten amüsanten Musikstils eingeführt hatte, aber mit seinen drei

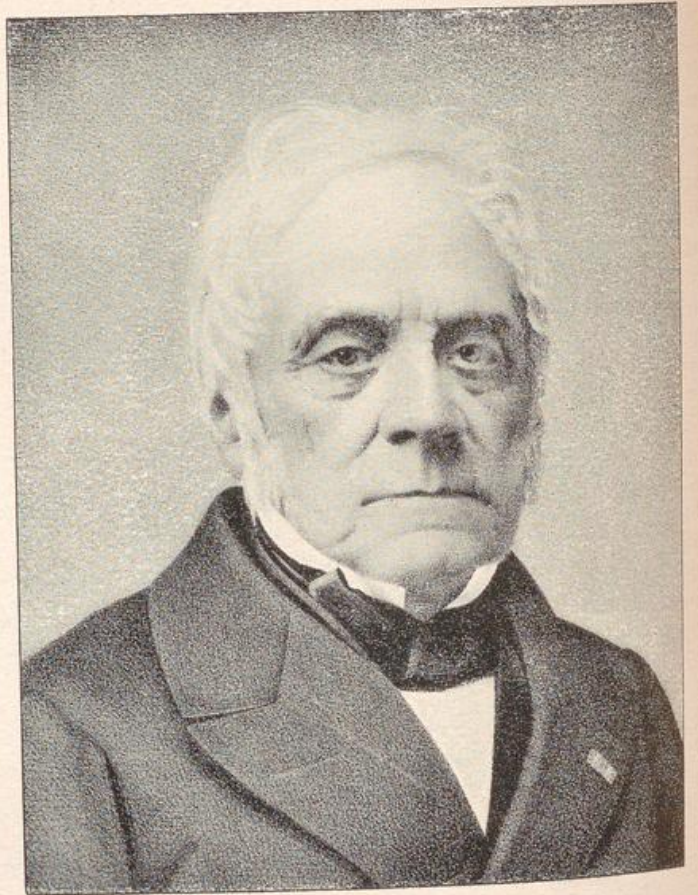
Hauptwerken „Johann von Paris“ (1812), „Kotkäppchen“ (1819) und „Die weiße Dame“ (1825) die wirkliche Lustspieloper schuf und besonders mit dem letzteren Werke sich dauernden Ruhm sicherte. Zwischen jenen ersten und diesen letzten Werken liegt Boieldieu's Aufenthalt in Petersburg, das er 1803 aufsuchte, um den unglücklichen Ehebund mit der Tänzerin Clotilde Masserey durch die That zu lösen. 1810 kehrte er nach Paris zurück und wurde 1817 Kompositionsprofessor am Konservatorium. Neben Boieldieu erscheint Daniel François Esprit Auber als Meister der Lustspieloper, geb. 29. Januar 1782 zu Caen, gest. 13. Mai 1871 (während des Kommune-Aufstands) in Paris, dessen „Maurer und Schlosser“ (1825) und „Fra Diavolo“ (1830) zum dauernden Hauptbestande der komischen Oper der Welt gehören, der aber mit seiner ersten großen Oper „Die Stumme von Portici“ (1828) noch größere und nachhaltigere Wirkung hervorbrachte. Nur mit einem ebenbürtigen Werke: „Der Blitz“ (1835), stellt sich der durch seine „Jüdin“ (1835) zu den Meistern der heroischen Oper zählende Ludovic Halévy (1799—1862) neben Boieldieu und Auber, und auch Boieldieu's Lieblingsschüler Adolphe Charles Adam, geb. 24. Juli 1803 zu Paris, gest. 3. Mai 1856 daselbst, von dem die Ouvertüre der „Weißen Dame“ (nach Skizzen Boieldieu's) herrührt, ist nur wegen seines allbeliebten „Postillon von Lonjumeau“ (1836) hier anzuführen. Es ist zu bedauern, daß die Spieloper, welche ein Quell reinsten Kunstgenusses sein kann, ohne daß ästhetische Bedenken die Freude trüben, nicht fleißiger angebaut wird. Nur drei deutsche Komponisten haben wir zu nennen, welche



Felix Mendelssohn Bartholdy.

~~~~~  
Felix Mendelssohn-Bartholdy,

geb. 3. Febr. 1809 in Hamburg,  
gest. 4. Nov. 1847 in Leipzig.



*Huber*

~~~~~  
Daniel François Esprit Huber,

geb. 29. Jan. 1782 in Caen (Normandie),

gest. 13. Mai 1871 in Paris.
~~~~~

dem v  
gewie  
Nicola  
ader  
mehe  
zum  
Alte  
1801  
1851  
und  
der  
wenige  
Opern  
stellte  
beiden  
1837),  
(Dez.  
1842)  
(1846)  
bürtige  
dem  
Wenn  
manch  
streift  
mer  
lieben  
Norw  
nur  
direkto  
führer  
jüng  
wart  
gerun  
ben.  
1810  
1849  
Wien  
seinen  
sor"  
übern  
unübe  
bung  
letzte  
Gebie  
(Der  
des  
lich  
keine  
Hlot  
Wedi

dem von den genannten Franzosen gewiesenen Wege folgen, Lortzing, Nicolai und Flotow, von denen aber der dritte das Genre nicht mehr ganz rein ausprägt und etwas zum Sentimentalen neigt. Gust. Albert Lortzing, geb. 23. Okt. 1801 zu Berlin, gest. 21. Januar 1851 daselbst, selbst Schauspieler und Opernsänger und daher mit der Bühnentechnik vertraut wie wenige, aber auch Dichter — seine Operntrerte schrieb er sich selbst — stellte sich mit den Opern „Die beiden Schützen“ (Leipzig Februar 1837), „Zar und Zimmermann“ (Dresd. 1837), „Der Wildschütz“ (1842) und „Der Waffenschmied“ (1846) als den Franzosen ebenbürtigen Vertreter Deutschlands auf dem Gebiete der Spieloper hin. Wenn auch seine Romik im Text manchmal eine bedenkliche Grenze freist und seine Späße nicht immer fein sind, so ist doch seine lebenswürdige Musik über jedem Vorwurfe erhaben und man kann nur bedauern, daß die Theaterdirektoren nicht durch häufigere Vorführungen besonders des „Wildschütz“, der Produktion der Gegenwart stärkere Anregung zur Bereicherung dieses Literaturzweiges geben. Otto Nicolai, geb. 9. Juni 1810 zu Königsberg, gest. 11. Mai 1849 zu Berlin, Kapellmeister in Wien und später in Berlin, hat mit seinen „Luftigen Weibern von Windsor“ (Berlin 1849), Shakespeares übermütiger Falstaffkomödie eine unübertreffliche musikalische Einkleidung gegeben. Leider ist dies sein letztes Werk das einzige auf diesem Gebiete; von seinen ersten Opern („Der Tempel“, „Die Heimkehr des Verbannten“ u. s. w. — sämtlich italienische!) Opern) hat sich keine gehalten. Friedrich von Flotow, geb. 27. April 1812 in Westfalen, gest. 24. Jan. 1888

in Darmstadt, lebte vielfach wechselnd in Paris, Wien und Deutschland, errang aber seine Haupterfolge mit „Alessandro Stradella“ 1844 in Hamburg und „Martha“ 1847 in Wien. Aus der großen Zahl seiner sonstigen Werke für die Bühne ist nur die große Oper „Indra“ (Berlin 1853) zu nennen.

## 202. Die Pariser Operette.

Zu den Hauptursachen der spärlichen Pflege der Spieloper gehört unzweifelhaft das Aufblühen der modernen Karikatur-Operette, jener Pseudo-Kunst, welche nur mehr mit den Empfindungen spielt und jede ernstere Gefühlsregung verbannt. Der Begründer dieses höchst bedauerlichen Genres, das die Franzosen hübsch mit „musiquette“ charakterisieren, ist Florimond Ronger (1825—1892), bekannt unter dem Namen Hervé, der seit 1854 in Paris die „Folies concertantes“ eröffnete (später „Folies dramatiques“ genannt), denen bereits 1855 sein Gesinnungsgenosse und Konkurrent Offenbach die Bouffes parisiens zur Seite stellte. Während Hervés Produkte ziemlich beschränkten lokalen Erfolg hatten, verbreiteten sich diejenigen Offenbachs mit Blitzesschnelligkeit über die Welt, und brachten den musikalischen Geschmack gründlich herunter.

Jakob Offenbach ist am 21. Juni 1819 zu Köln geboren und starb am 5. Okt. 1880 zu Paris. Als Sohn eines jüdischen Kantors verfolgte er anfänglich eine ernstere Richtung, begriff aber bald die Bedürfnisse des Pariser Publikums und produzierte in Menge jene tendenz- und morallosen Stücke, in denen sich der ganze Leichtsinns des Pariser eleganten Lebens spiegelt: „Orpheus in der Unterwelt“ (1858), „Die schöne



Helena" (1864), „Pariser Leben" (1866), „Die Großherzogin von Gerolstein" (1867) u. s. w., welche in Hunderten von Aufführungen nach einander die Theater füllten und mit ihren — wie gar nicht zu bestreiten — von wirklicher Begabung inspirierten leichtfertigen Melodien den Sinn für ernstgemeinte Musik sehr stark schädigten. Das letzte Werk Offenbachs war „Hoffmanns Erzählungen", ein Versuch, von der Operette zur komischen Oper zurückzufinden; die schreckliche Katastrophe des Ringtheaterbrandes gelegentlich der Erstaufführung dieses Werkes in Wien (1881) machte dem hochgehenden Offenbach-Kultus ein jähes Ende, doch ohne die Liebhaberei für das Genre aus der Welt zu schaffen.

Eine Schar von Komponisten folgten Hervé und Offenbach auf dem betretenen Pfade, der schnell zu Ruhm und Reichtum zu führen versprach. Besonders ist Charles Lecocq zu nennen (geb. 3. Juni 1832 zu Paris), der als Schüler Halévy's eine gute Bildung genossen hatte, und sich nicht sogleich ganz und gar der „musette" in die Arme warf. Doch belehrte ihn der Erfolg seines „Fleur de thé" (1868), daß man auch mit ein wenig mehr Kunst als Hervé und Offenbach doch richtige Operetten schreiben könne, und er machte in der Folge Offenbach ernsthaft Konkurrenz („Ramsell Angot" 1872, „Giroflé Girofla" 1874 u. v. a.). Robert Planquette (geb. 1840, „Les cloches de Corneville"), Edm. Audran (geb. 1842, „Der Großmogul"), Léon Basseur (geb. 1844, „Le roi d'Yvetot", „Le droit de seigneur"), Luce Varney („Les mousquetaires au

couvent"), Gaston Serpette, André Messager („Les p'tites Michu") seien nur genannt als die fleißigsten und glücklichsten unter einer großen Zahl solcher, die den Tanz um das goldene Kalb aufführen.

203. Die Wiener Operette. Mit dem Konzertmeister am Leopoldstädter Theater Franz von Suppé (geb. 18. April 1820 zu Spalato in Dalmatien, gest. am 21. Mai 1895 in Wien) hat die neue Wiener Operette Anschluß an die alte, direkt aus der Entartung des Singspiels hervorgegangene. Doch beginnt Suppés Stern erst sich zu heben, nachdem Offenbach ihm seine Bahn vorgezeichnet („Zehn Mädchen und kein Mann" 1862, „Flotte Burche" 1863, „Die schöne Galathée" 1865, „Fatinika" 1876, „Vocaccio" 1879). Aber so allbeliebt zeitweilig Suppés Operetten waren, sie mußten vor denjenigen des eingeborenen Wiener's und Vollblut-Wiener's Johann Strauß zurücktreten, der zwar nur mit wenigen Operetten Weiterfolge hatte („Die Fledermaus" 1874, „Der lustige Krieg" und „Der Zigeunerbaron" 1885), aber mit seinen Walzern, nicht nur den in seinen übrigen Operetten eingefreuten, sondern auch mit den außerhalb der Bühne isoliert entstandenen, nicht nur Wien und Oesterreich, sondern alle Welt bezauberte („Der schönen, blauen Donau", „Geschichten aus dem Wiener Wald", „Wiener Blut" u. s. w.). Strauß knüpfte mit seiner Bevorzugung des Tanz-Elements, speziell des Walzers, an die Traditionen seines gleichnamigen Vaters und Joseph Lanners an. Zugleich bot er doch mit den Quadrillen der französischen Operetten ein Paroli (auch die Franzosen haben in Musard ihre Strauß, der Quadrillen außerhalb der Bühne schreibt) und pflegte ein

lokalpatriotisches Interesse. Wieviel ganz Wien auf „seinen“ Strauß hielt, haben die Ehrungen bei seinem Begräbnis bewiesen. Johann Strauß ist am 25. Okt. 1825 zu Wien geboren und starb daselbst am 3. Juni 1899. Wenn auch die Wiener Moral nicht gerade erheblich über der Pariser steht, so erscheinen doch Strauß' Operetten bei weitem nicht so frivol wie die Offenbach'schen, mehr getragen von einem lebenswürdigen Leichtfinn und einer strupellosen Daseinsfreude. Dabei ist Strauß ein feiner Harmoniker, grazioser und distinguirter Melodiker und Rhythmikler und beherrscht die Mittel der Instrumentierung in der raffiniertesten Weise. Brahms und Bülow, gewiß zwei strenge Kunstrichter, hielten Strauß sehr hoch. Man wird Strauß Gerechtigkeit widerfahren lassen und seinen höheren Wert erkennen, wenn man seine Musik mit derjenigen seiner Wiener Operetten-Kollegen vergleicht, von denen wenigstens noch Karl Millöcker genannt sei (geb. 1840), der Komponist des „Bettelstudent“.

Wenn die Operette sich unter göttlichem Verzicht auf höhere dramatische Wirkungen ganz in lebenswürdigen Unsinn auflöst, wie in den harmloseren Stücken der genannten und besonders auch den neuesten der Engländer Arthur Sullivan (geb. 1842, „Der Mikaddo“) und Sidney Jonas („Die Geisha“), fallen zwar die bieder-männlichen Bedenken gegen ihre Berechtigung weg, die ästhetischen aber wachsen nur um so mehr. Nebenbei giebt das Nachlassen der Zugkraft der Operette der Hoffnung Raum, daß die Komponisten die Spieloper noch wiederfinden werden.

204. Das Ballett. Der Gedanke, auf das Wort zu verzichten, aber die Bedeutsamkeit der Musik

durch eine illustrierende Handlung, die zugleich die Schaulust befriedigt und die durch die Musik geweckten Associationen fortlaufend in der rechten Bahn hält, sollte eigentlich das Interesse der Programmmusiker in höherem Grade auf sich ziehen, als erfahrungsmäßig bisher geschieht. In Frankreich spielte das allegorische und mythologische Ballett bereits vor Lully eine hervorragende Rolle, wurde aber durch Lully bezw. Quinault der Oper einverleibt und hat sich in dieser Form dauernder Gunst erfreut, während ganze Werke, deren Handlung nur pantomimisch (ohne Rede und ohne Gesang) dargestellt wird, seltner wurden. Doch haben wir ein Ballett „Don Juan“ von Gluck und sogar mehrere Ballettmusiken von Beethoven („Die Geschöpfe des Prometheus“ und „Ritterballett“), und Graf Wenzel Gallenberg (1783 bis 1853) komponierte nicht weniger als 50 Ballette („Alfred der Große“). Einen Aufschwung nahm das Ballett durch die Bestrebungen J. G. Noverres (1727—1810), der als Ballettmeister zu Paris, London, Stuttgart, Wien, Mailand und abermals Paris für die Ausbildung der Charakteristik des Tanzes wirkte. Seine Ballette komponierten hauptsächlich Starzer und Deller. Dagegen drängte der Ballettmeister Galeotti in Kopenhagen den eigentlichen Tanz zurück und gestaltete das Ballett zur pantomimischen Handlung um (sein Hauptkomponist war der Däne Claus Schall, 1757 bis 1835). So kam um die Mitte des 19. Jahrhunderts das große Ausstattungs-Ballett zu vorübergehendem Glanze, dessen Bücher besonders von den beiden Taglioni (Philipp und Paul), Hoguet und Manzotti mit Glück redigiert wurden, während die Musik in der Hauptsache untergeordnetere Kom-

ponisten lieferten. Zu einer Art Macht wurden die von Peter Ludwig Hertel (1817—1899), dem Ballett-Dirigenten des Kgl. Opernhauses in Berlin, komponierten Ballette Paul Taglionis „Satanella“ (1852), „Flick und Flock“ (1862), „Sardanapal“ (1865), „Ellinor“ (1861), „Fantaska“ (1869), welche thatsächlich mit der Operette in deren Glanzzeit konkurrierten und auch das ihre beitrugen, das Interesse von ernster Musik abzulenken. In Paris spielte um die Mitte des Jahrhunderts der Ballett-Tänzer und Violinvirtuos Ch. V. A. Saint-Léon nebst seiner Gattin, der Tänzerin Fanny Cerrito, eine Rolle als Ballettkomponist. Von neueren Ballettkomponisten ist besonders Léo Delibes zu nennen (1836—1891), der zwar auch mit einigen komischen Opern hübsche Erfolgserzielte, aber mit seinen drei Balletten „Naila“ (1866), „Coppelia“ (1870) und „Sylvia“ (1876) sich eine wirkliche Position errang.

205 Meyerbeer. Die Würde und das Pathos der heroischen Oper, wie sie nach Gluck allmählich sich im Gegensatz zur Opera buffa und dem französischen und deutschen Singspiele herausgebildet hatte, steigerte Meyerbeer bis zu raffinierter Effektmacherei und lästiger Gespreiztheit. Aber das Große, Imponierende ist doch zunächst eine unleugbare Eigenschaft der Musik Meyerbeers, und was wirkt, hat kaum einer so gut herauszufinden gewußt wie Meyerbeer. Deshalb konnte in der That Wagner bei ihm in die Schule gehen, um ihn alsdann mit den schärfsten Waffen zu bekämpfen. Die entschieden bedeutende Begabung und hohe technische Meisterschaft Meyerbeers, des Mitschülers von Karl Maria von Weber bei Abt Vogler, steht außer allem Zweifel; aber gerade darum ist auch

die ganze Härte des Urteils gerechtfertigt, welches schon aus dem Munde Webers und später dem Wagners und aller Edelgesinnten Meyerbeer der Verleugnung der höchsten Ideale der Kunst um des Effekts willen ziele.

Jakob Meyerbeer ist am 5. September 1791 zu Berlin geboren und starb am 2. Mai 1864 in Paris. Seine Ausbildung erhielt er durch Lauska und Clementi im Klavierspiel und Anselm Weber und Abt Vogler in der Komposition. Im Fahrwasser der Romantik kam er nicht recht vorwärts („Abimelet“, 1813); deshalb ging er auf Salieris Rat nach Italien und wurde ein Italiener, d. h. er schrieb eine Reihe echter italienischer Opern, die sich in nichts unterschieden von der Faktur der besseren Gegner Glucks. Der gerechte Zorn Webers über seine Vaterlandsverleugnung brachte ihn für längere Zeit zum Schweigen; aber als er wieder von sich hören ließ, war er ein Franzose geworden: sechs Jahre nach seiner letzten italienischen Oper „Il crociato in Egitto“ (1824) brachte er seine erste französische Oper „Robert le diable“ (1830). Ein Textbuch, das an Abenteuerlichkeit und Verworrenheit das Menschenmögliche leistet, diente Meyerbeer als Piedestal, um sich mit einem Ruck zum Rivalen der gefeiertsten Opernkomponisten aufzuschwingen, sich neben Rossini und Auber zu stellen. Aber das Breitspurige und Ausdringliche seiner Kunst ließ ihn bald über die selben hervorragen und zu einer Größe wachsen, die andere nicht neben sich duldeten. Dem Robert folgten 1836 die „Eugenottent-

diesen 1848 der „Prophet“ und 1859 „Dinorah“; erst nach seinem Tode gelangte die bereits 1838 begonnene „Afrikanerin“ zur Ausführung (1865). Dazwischen liegt kaum bemerkt „Das Feldlager in Schlessien“ (1844, später umgearbeitet als „Der Nordstern“). Von den vielen sonstigen Kompositionen Meyerbeers ist hauptsächlich die Musik zu seines Bruders Trauerspiel „Struensee“ hervorzuheben, welche von Geschraubtheit sich fast ganz frei hält. Vgl. H. Mendels Beschreibung seines Lebens (1868).

Es bedurfte geraumer Zeit und ernstlichen Kampfes, um den unheilvollen Einfluß, den Meyerbeers Kunst auf den Geschmack der Zeit ausübte, klarzulegen und zu beseitigen. Denn der unbestreitbare Kunstwert einzelner Gesangsstücke (besonders in den Hugenotten) schlug gewöhnliche Argumente leicht aus dem Felde. Es war schwer, die Falschheit des Pathos, das doch so sicher wirkte, nachzuweisen und nicht Worte, sondern nur Thaten konnten den Roloß Meyerbeer umwerfen. Heute ist er zertrümmert und gern wird man in Zukunft die Schönheiten im einzelnen anerkennen, nachdem von der Monstrosität des Ganzen nichts mehr zu fürchten ist.

206. Die Instrumentation. Mit wunderbarem Glanze geht Webers merkwürdige Erscheinung am Opernhimmel auf. Die von Spohr zuerst angebahnte Herüberziehung der Elemente der volkstümlichen speziell deutschen Sage in das Bereich der ersten Oper vollendete Weber mit Meisterhand. Wenn auch ein Teil des Verdienstes den Dichtern seiner Textbücher zukommt, so ist doch im Grunde von diesen nicht allzuviel Aushebens zu machen und man braucht sich nur vorzustellen,

was aus denselben geworden wäre, wenn sie in die Hände eines der drei Wiener Müller gefallen wären, um die Größe von Webers Genie zu begreifen. Die romantische Oper, wie sie mit Webers „Freischütz“ mit einemmal fix und fertig dasteht, ist eine überaus glückliche Verschmelzung des Singspiels mit der großen Oper. Eine ähnliche Verschmelzung war allerdings schon Beethoven im „Fidelio“ (1804) gelungen und wer möchte leugnen, daß Weber viel mehr an Beethoven als an irgend einen andern der älteren Meister anknüpfte? Was aber Webers Freischütz von Beethovens Fidelio unterscheidet, ist in erster Linie das in Beethovens herrlicher Darstellung eines Stückes tiefbewegten Seelenlebens gar nicht in Frage kommende Eingreifen übernatürlicher Kräfte, das Dämonische, Spukhafte, eben das Romantische. Dafür sogleich einen packenden Ausdruck gefunden zu haben, ist gewiß, mag man über dessen Wert denken wie man will, eine künstlerische Leistung ersten Ranges. Dieselbe bedeutet vor allem eine vollständige Umwälzung auf dem Gebiete der Instrumentierung. Die Ausbeutung der Charakteristik der verschiedenen Klangfarben ist erst seit Weber eine eminent wichtige Aufgabe der Komponisten, diese Seite der Kunst der Instrumentierung ist eigentlich durch Weber erst erschlossen worden. Was früher als bedauerlicher Mangel, als Fehler erschien, der ungleiche Klang verschiedener Register einzelner Instrumente oder der prononcierte Spezialklang ganzer Instrumente, erscheint mit einemmal als ein Vorzug, als Quelle einer großen Zahl ganz besonders intensiver Wirkungen. Der gedrückte Klang der Stopftöne des Horns, das körperlos zerfließende der tiefsten Flötentöne, auch

der dunkle und unsichere Klang der tiefen Klarinettenöne, aber auch das starke Bläsergeräusch des Oboe und des Fagotts, das Räselnde des Bratschenklanges, kurz alle jene Differenzen, welche die Klassiker veranlaßten, Soli der einzelnen Instrumente immer möglichst durch Mitgehen anderer zu nivellieren und das Individuelle ihrer Farbe zu verdecken, ward jetzt Gegenstand des aufmerksamsten Studiums der Komponisten und diente ganz besonderen Zwecken in einer vordem gar nicht in Frage gezogenen Weise. Darum ist auch bei Weber gleich auffallend das bedeutungsvolle Hervortreten längerer Soli der Klarinette, des Horns, des Oboe, des Fagotts. Die Aufgabe, das unheimliche Drohen finsterner Mächte, das schauernde Erbeben der Seele u. dergl. musikalisch wiederzugeben, führt auf ganz neue Wege und Mittel. Die große Instrumentationslehre von Berlioz ist die erste Kodifizierung aller dieser neuen Gesichtspunkte und stützt sich in eminentem Maße auf Weber; die ganze neuere Programmmusik wächst aus dieser Wurzel heraus.

207. Karl Maria von Weber. Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren und starb am 5. Juni 1826 zu London. Ein Lungenleiden setzte Webers Leben ein allzukurzes Ziel. Sein Vater, ursprünglich Offizier, wurde später Theaterunternehmer und Weber hatte daher eine sehr bewegte Jugend mit vielfach wechselndem Wohnort, wurde aber auch mit dem Wesen der Bühne dadurch früh vertraut. In Hildburghausen war Heuschkel sein Lehrer, in Salzburg Michael Haydn, Kälcher und Balesti, in Wien (1803) Abt Vogler. Bereits 1804 begann er seine Thätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau; doch dauerte dieselbe nur

zwei Jahre, und nachdem er 1806 eine Hausmusiklehrerstelle bei den württembergischen Prinzen Eugen und Ludwig bekleidet, finden wir ihn abermals als Schüler Voglers in Darmstadt. Endlich 1813, nachdem inzwischen seine Erstlingswerke „Das Waldmädchen“, „Peter Schmall und seine Nachbarn“ und „Abu Hassan“ aufgeführt worden, wurde er Kapellmeister des Landestheaters zu Prag und erhielt 1816 den Auftrag, die neu zu errichtende deutsche Oper in Dresden zu organisieren und zu leiten (neben der unter Morlacchi noch immer weiter bestehenden italienischen Oper). Doch wurde nicht Dresden, dessen deutsche Oper er schnell zu großem Ansehen brachte (die italienische ging erst mit Morlacchi's Tode 1811 ein), die Stätte der ersten Triumphe seiner Hauptwerke, vielmehr brachten Kopenhagen (1820) und Berlin (1821) zuerst die „Preciosa“, Berlin auch den „Freischütz“ (1821), Wien die „Suryanthe“ (1823) und London zwei Monate vor seinem Tode den „Oberon“ (April 1826 unter seiner Leitung). Die Wirkung des „Freischütz“ war sogleich eine ganz außerordentliche und erweckte einen kaum je zuvor dagewesenen Enthusiasmus. Das Publikum wurde durch den mächtigen Zauber der Romantik begeisterten und begrüßte jubelnd die Entstehung einer wahrhaft nationalen Oper. Die „Suryanthe“ wurde in Wien zwar gut aufgenommen, ging aber im Rossini-Kultus bald wieder unter. Bessere dauernde Würdigung fand sie seit 1825 in Berlin; doch hat dieses Werk, das in manchen Zügen Wagner's Lohengrin antizipiert, immer nur eine beschränkte Anerkennung gefunden. Der Oberon ist auf einen englischen Text komponiert (von Planché, deutsch von Th. Weinler [Pseud. Th. Hell]); die erste

deutsche Aufführung fand bereits Ende 1826 in Leipzig statt. Ein vollständiges Verzeichnis der Werke Webers gab F. W. Jähns heraus (1871); eine ausführliche Biographie des Meisters schrieb sein Sohn Max Maria von Weber (1866 bis 1868, 3 Bde.). Ein Standbild von Hirschel wurde 1860 in Göttingen enthüllt.

**208. Heinrich Marschner.** Auf dem von Weber betretenen Pfade folgte zuerst Heinrich Marschner (geboren am 16. August 1795 zu Zittau, gestorben am 14. Dezember 1861 zu Hannover), der bereits durch seine Erstlingsopern („Der Ruffhäuserberg“, „Saida“ und „Heinrich IV. und Aubigné“, letztere durch Weber 1820 in Dresden aufgeführt) Webers Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, 1824 unter Webers Musikkapellmeisteramt in der Oper wurde, also, wenn auch durch Schicksal vorgebildet, ein Schüler Webers war. Leider erlangte er Webers Nachfolge nicht und siedelte daher bald nach dessen Tode nach Leipzig über, wo er (ohne Anstellung) die Opern „Der Vampyr“ (1828) und „Der Tempel und die Jüdin“ zur Aufführung brachte. Das dritte seiner Hauptwerke „Hans Heiling“ (1833) entstand in Hannover, wo Marschner 1831—59 als Hofkapellmeister wirkte. Wie Webers Popularität in erster Linie auf dem die Volkssage auf der Bühne lebendig machenden „Freischütz“ beruht, so diejenige Marschners auf dem das gleiche bedeutenden „Hans Heiling“, der noch heute gern gehört wird, wenn auch durch Wagners stärkere Fächerbegeisterung („im Holländer“) das Interesse für Marschner stark abgeschwächt worden ist. Außer einer Reihe weiterer Opern, von denen aber keine sich dauernd festzusetzen vermochte, hat Marschner auch hübsche Lieder und Chorlieder geschrieben,

auch die Kammermusik und Klaviermusik mit einer Anzahl guter Werke bereichert.

**209. Wagners Weg.** Inzwischen war in Richard Wagner eine jener Ausnahmismaturen aufgetreten, deren die Kunstgeschichte nicht in jedem Jahrhundert eine und nur im 18. Jahrhundert eine ganze Reihe auf einmal aufweist, ein Künstler von ebenso großer Kraft der Phantasie wie durchdringender Schärfe des Verstandes. Es ist gewiß merkwürdig, daß eine solche Doppelnatur berufen war, die romantische Oper auf ihre höchste Höhe zu führen, da der zergliederte Verstand doch als der Todfeind der blühtreibenden Phantasie gilt. Das Merkwürdigste an Wagner ist aber gerade, daß bei ihm die zunehmende Einsicht, das wachsende Wissen seine Phantasie immer mehr befruchtete und sein Können in einer beispiellosen Weise steigerte. Solange Wagner ganz unbefangen schuf, ging er bekannte Geleise und erst die erwachende und erstarkende Kritik lehrte ihn andere Wege suchen und finden. Der Wagner jeder folgenden Phase seiner Entwicklung ist das Produkt seiner Selbstkritik in der vor- ausgehenden. So hat sich Wagner wenigstens von Etappe zu Etappe seinen Entwicklungsgang selbst vorgezeichnet und die Erreichung seiner Ziele ist ein Triumph des Willens über das Können, der Erkenntnis über die Phantasie.

**210. Wagners Lehrjahre.** Richard Wagner ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, verlor aber seinen Vater bereits als er sechs Monate alt war, worauf seine Mutter den Schauspieler Ludwig Geyer in Dresden heiratete. Keinerlei musikalische Wunderkindenschaft verriet den künftigen größten Komponisten des Jahrhunderts nach Beethoven, und die ernsthaften

Musikstudien (unter Th. Weinlig) nahmen erst ihren Anfang, als Wagner schon die Schule absolviert hatte und die Universität besuchte. Immerhin hatte er es bereits mit 20 Jahren soweit gebracht, daß eine Symphonie seiner Komposition im Gewandhauskonzert zur Aufführung gelangte (1833), ein Werk, das in nichts den künftigen Neuerer verriet, sondern wie die vorausgegangenen kleinen Werke, von denen eine Klaviersonate als op. 1 gedruckt wurde, durchaus auf klassischem Boden (Mozart) steht. Uebrigens war Wagner von Kindheit auf auch Dichter, sogar eher Dichter als Musiker, und entfaltete als Dichter viel mehr Neigung zu Extravaganzen als in seinen ersten Kompositionen. So kam es, daß er auch früh Opernversuche unternahm, die aber teils dichterisch teils musikalisch scheiterten. 1834 wurde Wagner Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater, verheiratete sich mit der Schauspielerin Minna Planer und brachte 1836 seine Oper „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeares „Maß für Maß“) heraus, ohne mit derselben irgend welchen Eindruck zu machen. Die beiden folgenden Jahre führten Wagner als Kapellmeister an das unter Holtei eröffnete Stadttheater zu Riga, wo er außer zwei Duvertüren nichts an die Doffentlichkeit brachte. Das Ende seiner Lehrjahre bildete der Aufenthalt in Paris (1839—42), wohin Wagner mit seiner Frau auf dem Seewege von Riga aus sich wandte, ohne Engagement und ohne Aussicht auf ein solches — eine Zeit harten Ringens um die Existenz, die ihn zur Herstellung von Arrangements aller Art von fremden Kompositionen für die Verleger zwang. In dieser Zeit, wo Wagner das Werk beendete, das ihn zum letztenmal als Kompo-

nisten ohne selbständige Tendenz, als Schleppenträger Meyerbeers zeigt („Rienzi“, schon in Riga begonnen), erfolgte seine erste innerliche Umwälzung, seine Befehrung zu den romantischen Idealen und das Erwachen des Zweifels an der Verbindlichkeit der überkommenen Formen. Daß der Vorgang Berlioz', mit dem er persönlich bekannt wurde, von dessen Musikgenie er aber nicht viel hielt, an diesem Umschwunge nicht ohne Anteil war, liegt auf der Hand. Gerade seine Zweifel an der Berechtigung Berlioz' zu der Rolle, die derselbe, wenn auch in einem beschränkten Kreise von Verehrern zu spielen begann, mußte ihn reizen, Berlioz' zu übertreffen. Thatsächlich entstand in Paris die „Faust-Duvertüre“, ein Stück echter Programmmusik, und auch der „Fliegende Holländer“. Mit beiden steht Wagner aber bereits ganz auf einem von Rienzi durch eine tiefe Klust geschiedenen Gebiete.

211. Wagner als Revolutionär. Der ganze Bombast Meyerbeers spricht aus der ersten großen Oper Wagners „Cola di Rienzi“, die am 20. Okt. 1842 zum erstenmal in Dresden aufgeführt wurde. Die Annahme dieser Oper zur Aufführung und die ungefähr gleichzeitig erfolgte des „Fliegenden Holländers“ in Berlin (auf Empfehlung Meyerbeers) veranlaßten Wagner zur Rückkehr nach Deutschland; die Mittel zur Uebersiedelung verschaffte er sich durch Verkauf des Textbuchs des „Fliegenden Holländers“ an die Pariser große Oper (über setzt von Foucher, komponiert von Dietsch, ging das Werk als *Le vaisseau fantôme* 8 Wochen vor der ersten Dresdener Aufführung der Wagnerschen Komposition in Paris über die Bühne). Genügend eine merkwürdige Situation, das

Wagner fast gleichzeitig zwei vollständig verschiedenen Stilrichtungen angehörige Werke der Öffentlichkeit darbot; denn Wagner hatte den Standpunkt des Rienzi längst verlassen, als die Erstaufführung desselben erfolgte. Die gute Aufnahme des Rienzi verschaffte ihm aber die Ernennung zum Nachfolger Ristrellis als Hofkapellmeister in Dresden, und nun zog er den „fliegenden Holländer“, den er inzwischen selbst nach Berlin berufene Meyerbeer vielleicht länger hätte liegen lassen, zurück, und brachte ihn in Dresden selbst heraus (2. Jan. 1843). Aus dem „fliegenden Holländer“ spricht ein so durch und durch anderer Geist als aus „Rienzi“, daß es wohl begreiflich ist, welches ungeheuere Aufsehen dieses Werk drei Monate nach Rienzi in Dresden machte. Eine heute dem Kenner der späteren Werke Wagners noch spürbare Abhängigkeit von der Faktur der Italiener in der Begleitung einzelner Gesangsstücke konnte damals noch gar nicht als solche empfunden werden; war es doch genug des Neuen, was Wagner außerdem bot. In erster Linie war es der romantische Zauber, der über dem ganzen Werke liegt, der Weber's und Marschner's Kolorit bedeutend überbot, die bis zum Naturalismus gehende Tonmalerei für Sturm und Seegang, was die Hörer sofort packte. Aber was vielmehr gegen Wagner drängte, war Wagners Neuerung der vollständigen Befreiung des herkömmlichen Opernschemas der abgeschlossenen Einzelnummern. Das nirgends durch regelrechte Klauseln und Pausen unterbrochene, unausgesetzte Fortschreiten der musikalischen Entwicklung durch den ganzen Akt, ja die Ueberbrückung der durch die Tei-

lung in drei Akte bedingten Unterbrechungen durch Wiederaufnahme der Motive, welche den einen geschlossen, zu Anfang des folgenden, erzeugte eine nie dagewesene Steigerung der Spannung und Erregung der Hörer. So war mit einemmal Wagner zu einem kühnen Neuerer geworden und hatte gleich mit seinem ersten Schlage einen glänzenden Sieg erfochten. Beharrlich schritt er nun auf dem betretenen Wege der Emanzipation von französischen und italienischen Einflüssen weiter vor, und entwickelte sich mehr und mehr zu einem bewußt und theoretisch arbeitenden Reformator der Oper. In seiner Stellung als Hofkapellmeister ging er zunächst entschieden vor durch Wiederaufnahme der Opern Glucks, so deutlich markierend, daß er dessen Reform der Oper weiterzuführen entschlossen sei. Das romantische Ideal der Wiedererschließung der edelsten Schätze der nationalen Dichtung und Sage der Vorzeit in einer den höchsten Anforderungen der ästhetischen Kritik standhaltenden Gewandung schwebte ihm dabei unausgesetzt vor, und er ist ihm bis an sein Ende getreu geblieben. Gegenüber Weber's immer noch mit unsichtbaren Fäden an das Wiener Singspiel gefesseltem „Freischiütz“ und „Oberon“ bedeuten Wagners „fliegender Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“ und „Tristan“ eine fortschreitende Sublimierung, die schließlich in den „Nibelungen“ und „Parsifal“ ihren Höhepunkt erreicht, während die „Meistersinger“ eine Sonderstellung einnehmen, welche durch die zeitlich näher liegende Handlung bedingt ist. Nur ein Werk war Wagner vergönnt, noch in seiner Dresdener Stellung vorzuführen, ehe die politischen Zeitläufte den Revolutionär auf dem Gebiete der Kunst auch zu einem Barrikadenkämpfer machten



und seine Flucht ins Ausland erheischten. Am 19. Okt. 1845 feierte das Zeitalter der Minnesänger seine Auferstehung in der Erstaufführung des „Tannhäuser“. Das waren wieder ganz andere Töne als die, welche Wagner mit dem „Holländer“ angeschlagen; das Dämonische in der Verkleidung des Sinnenreizes, die heiße Liebesglut des Tannhäuser im Kontrast und Konflikt mit dem reinen Minnedienste Wolframs von Eschenbach und als Staffage ein idyllisches Stück Natur mit Wald- und Hirtenpoesie! Die Nichtbeachtung von Wagners „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen“, in welchem Wagner bereits ähnliche Ziele vorzeichnete wie später bei der Begründung der Bayreuther Festspiele, trieb ihn in die Reihen der Mißvergnügten, und so kam es, daß er 1849 sich am Maiaufstande beteiligte und nach dessen Niederwerfung flüchtig werden mußte. Im Exil zunächst bei Liszt in Weimar und in der Folge in Zürich widmete er sich nun ganz der weiteren Ausführung seiner Reformideen, die er auch theoretisch in den Schriften „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ und besonders „Oper und Drama“ (1851) darlegte. Es beginnt nun die Zeit, wo die Bezeichnung „Oper“ für neuere Werke Wagners unzulässig wird, da derselbe nunmehr selbst auf den Titel „Musikdrama“ Anspruch macht. Doch fällt vor diese Zeit noch die Komposition des „Lohengrin“ (1847), der aber erst 1850 in Weimar durch Liszt seine Erstaufführung erlebte. Der „Lohengrin“ ist die vollendetste Darstellung der Ritterromantik, knüpft als solche direkt an Webers „Suryanthe“ an, unterscheidet sich aber von ihr durch starke Steigerung des Gesamtniveaus.

212. Das Leitmotiv. Im Lohengrin tritt zum erstenmal das Leitmotiv auffälliger hervor, d. h. die Verwendung eines in bedeutsamer Situation erstmalig eingeführten musikalischen Gedankens zur Wiedererinnerung an jene Situation. Gelegentliche Ausnützungen dieses Kunstmittels sind auch schon vor Wagner nachweisbar (z. B. in der „Suryanthe“) und Wagner selbst hat das Motiv der Ballade im fliegenden Holländer durch die ganze Oper geschickt verwendet zur Erzielung eines einheitlichen Eindrucks. Von Lohengrin ab aber tritt das Leitmotiv mehr und mehr in den Vordergrund, bis seine Vielfältigkeit und die mannigfache Verwendung einer großen Zahl solcher schließlich zu Personifikationen gewordener Motive in den „Nibelungen“ auf eine ganz neue Art der musikalisch-dramatischen Technik führt.

213. Tristan und Isolde. In Tristan und Isolde hat Wagner seine ursprüngliche Idee der Umschaffung des musikalisch-dramatischen Stils am reinsten durchgeführt, nämlich die Vermeidung eigentlich musikalischer Formgebung durch vollständige Indienststellung der Musik für die Verwirklichung der dramatischen Gesamtidee. Auch der Tristan die von Berlioz und Liszt begeistert aufgenommenen Fötische Idee der Aufhebung des Tonartbegriffs Wagner ernstlich beschäftigt zu haben. Der starke Musiksinn Wagners hat diesen zwar auch im Tristan vor Monstrositäten bewahrt, wie sie bei Berlioz vorkommen; ihn leitete (wie auch Liszt) der starke musikalische Instinkt doch durch die schwersten selbstgeschaffenen Labyrinth ab schließlich fortgesetzt wechselnder Tonalität als Ariadnesfaden einer schließlich noch durchzuführenden

Haupttonart und auch die Vermeidung aller und jeder liedmäßigen Gestaltung hat er doch nicht bis zur letzten Konsequenz durchführen können. Aber als Versuch dazu bleibt der Tristan ein historisch wichtiges Denkmal. Daß Wagner auf diesem Wege nicht weiter ging, sondern zu schlichterer Gestaltung zurückkehrte, ist eine Lehre für kommende Generationen von Komponisten, die diese nicht zu ihrem Schaden ignorieren werden. Die fortschreitende Höherhebung des Niveaus der Gesamtschönheit und Diktion sowohl der Poesie als der Musik, ist auch an Tristan besonders bemerkbar. Mehr und mehr löst sich die Welt der Wagnerischen Musikdramen von der wirklichen Welt ab, bis sie schließlich in der Ueberwelt des nordischen Mythos und der christlichen Mystik anlangte. Daß dieser Entwicklungsprozeß eine auf keinem andern Gebiete der Kunst eine Parallelbildung aufweisende Vollendung des romantischen Ideals bedeutet, liegt auf der Hand. Und darum ist es thöricht, Wagner von den Romantikern scheiden zu wollen. Er ist die Gipfelung der Romantik.

214. Die *Meistersinger von Nürnberg*. In den *Meistersingern* verläßt Wagner den *Wolkenwagen* und steigt zur Erde nieder, tritt uns menschlich näher. Die Größe seines Genies, die außerordentliche Schärfe seines Kunsturteils offenbart sich mit überzeugender Gewalt, wenn man sich die Umwandlung seines Stils klar macht, deren er für die *Meistersinger* bedurfte. In den *Meistersingern* ist alles schlicht menschlich, von den Lehrbuben und tanzenden Mädchen bis zu den Idealgestalten Sachs', Ewens und Stolzing's. Die Einwendungen, welche sich gegen die outrierte Komik Beckmessaers machen

ließen, können wir füglich als nicht erheblich übergehen; Thatsache ist, daß z. B. in der Reproduktion der Prügelszene in Beckmessaers Erinnerung Wagner ein unerreichtes Meisterstück musikalischer Komik geliefert hat. Aber man mustere sämtliche „Menschen“ seiner übrigen Bühnenwerke, man wird keinen finden, dem das durch die Gegenüberstellung des Uebernatürlichen bedingte Opernmäßige so ganz und gar abgestreift ist, wie den gesamten Gestalten der *Meistersinger*, selbst die zopfige Junst der *Meistersinger* mit eingerechnet. Die *Meistersinger* sind aus dem Geiste des deutschen Singspiels heraus geboren, bedeuten aber eine gewaltige Potenzierung desselben. Mit der italienischen komischen Oper haben sie ebensowenig etwas zu thun, wie mit der französischen Spieloper; aber auch von Lorzing's deutscher Spieloper sind sie durch eine Kluft getrennt. Dieses Gemälde deutschen bürgerlichen Lebens zu Ausgang des Mittelalters steht vorläufig in seiner Art einzig da, so sehr ihm Nachfolge zu wünschen wäre. Versuche dazu, wie Wendelin Weißheimers „*Meister Martin und seine Gesellen*“ (1879), schieben sich doch einstweilen nur als anerkennenswerte Mittelglieder zwischen die *Meistersinger* und Lorzing's *Waffenschmied* ein.

215. *Bayreuth*. Wagners Schmerzensschrei nach einem deutschen Fürsten, der den Opferwillen besäße, eine Stätte der Pflege einer wahrhaft nationalen Kunst zu schaffen, fand unerwartet im Jahre 1864 Widerhall in der Brust des soeben den Thron besteigenden jugendlichen Königs Ludwig II. von Bayern, welcher Wagner, dessen Amnestierung inzwischen erfolgt war, nach München berief und ihm zunächst zur Ermöglichung

freien Schaffens eine Villa am Starnberger See zum Geschenk machte. Hans von Bülow wurde nun nach München berufen, um nach Wagners Ideen die Königl. Musikschule zu reformieren und die Leitung der Hofoper zu übernehmen, welche 1865 die Erstaufführung von „Tristan und Isolde“ und 1868 diejenige der „Meisterfänger“ brachte. Bereits 1865 erhielt der mit Wagner befreundete Architekt Semper den Auftrag, den Bauplan des „Festspielhauses“ zu entwerfen, welches Wagner als die künftige Pflanzstätte der nur von rein künstlerischen Gesichtspunkten zu leitenden Aufführungen der schon lange geplanten und in der Dichtung seit 1853 gedruckt vorliegenden Nibelungentrilogie träumte. Ursprünglich kam München als Ort der Festspiele in Frage, doch bestärkte sich in Wagner immer mehr die Ueberzeugung, der er bereits 1851 in der „Mitteilung an seine Freunde“ Ausdruck gegeben, daß das Großstadtleben der gedeihlichen Entwicklung einer solchen Institution unübersteigliche Hindernisse bereiten müsse. So reifte der Gedanke, das Festspielhaus fern ab vom großen Verkehr in einem stillen Winkel Deutschlands zu errichten, nach dem alle diejenigen zusammenkommen sollten, denen es um die Kunst ernst wäre. Nach der starken Erhebung des deutschen Nationalbewußtseins durch den glücklichen Ausgang des französischen Kriegs wurde der Gedanke zur That und das kleine Bayreuth wurde gewählt, wo zu Pfingsten 1872 die Grundsteinlegung des Festspielhauses erfolgte. Wagner selbst, der sich inzwischen mit Liszts Tochter Cosima vermählt hatte, die sich von ihrem früheren Gatten, Hans von Bülow, trennte, siedelte nach der Villa „Wahnfried“ über, die er sich in der Stadt gebaut, wo sein „Wahnfried-

den“ fand. Die mit Bewegung des Riesenapparats der die erforderlichen Geldmittel aufbringenden Wagnervereine ermöglichten Erstaufführungen des „Ring des Nibelungen“ am 13. bis 30. August 1876, denen auch der deutsche Kaiser und der König Ludwig von Bayern beiwohnten, übertrafen weit die Erwartungen und Bayreuth ist in den Sommermonaten ein Wallfahrtsort geworden, zu dem die Kunstfreunde aus allen Weltteilen zusammenströmen. Sechs Jahre später erfolgte die Erstaufführung des letzten Wagnerschen Werkes, des Bühnenweihfestspiels „Parsifal“ (26. Juli 1882). Leider verhinderte der schon am 13. Februar 1883 in Venedig erfolgte plötzliche Tod Wagners die Realisierung der „Bayreuther Idee“ in der ursprünglich von Wagner geplanten weiteren Form, daß auch andere als Wagnersche Werke dort ihre stilreinen Musteraufführungen fänden, und Bayreuth ist daher lediglich die Stätte der Musteraufführungen von Werken Wagners geworden, mit gänzlicher Monopolisierung des „Parsifal“, dessen Aufführung bisher keiner anderen Bühne gestattet worden ist.

216. Die Nibelungen und Parsifal. Verglichen mit Tristan und Isolde (die „Meisterfänger“ liegen, wie gesagt, gänzlich außerhalb jeder Vergleichung) ist die Tonsprache Wagners in seinen beiden großen letzten Werken eine wesentlich einfachere, ruhigere, abgeklärte. Gewiß heischte der Vorwurf, besonders in den Nibelungen, diese epische Breite, welche gleich in der Einleitung des „Rheingold“ mit ihrem festliegenden Bass und dem nur mit immer gesteigerter Figuration ausgeschmückten festgehaltenen Es dur-Akkorde zum Ausdruck kommt. Aber die Umkehr zu festerer Gestaltung war wohl nach dem Tristan Wagner

überhaupt Bedürfnis, nachdem er mit der Auflösung der Formen bis an die Grenze der Möglichkeit gegangen war. Von der künstlichen Vermeidung der Abschlüsse im „Fliegenden Holländer“ ist diese versuchte innerliche Aufhebung der Form im Tristan sehr weit entfernt und zu der altüblichen Zerschneidung in regelrechte mit Klauseln und Pausen abgeschlossene Einzelnummern ist Wagner auch nicht in den Meisteringern zurückgekehrt, geschweige gar in den Nibelungen und Parsifal. Aber die Freude am Formen ist ihm wieder gekommen und vollbewußt und mit künstlerischer Absicht zeichnet er wieder Bilder, die zwar wechseln und mit festem Zusammenhange einander folgen, aber nicht, wie er es im Tristan anstrebte, in stetem Werden, stetem Flusse sind. Bewußt hält Wagner wieder Momente der dramatischen Entwicklung fest, gebietet der Zeit Stillstand, um das musikalische Bild des Moments, das nur im zeitlichen Verlaufe gegeben werden kann, auszuführen; freilich verfährt er dabei nicht so plump wie die ältere Oper, welche jedes Bild für sich breit einrahmt und eines neben das andere hängt. Es liegt aber im innersten Wesen der Musik begründet, daß sie, auch um den Moment zu zeichnen, Zeit braucht; wie die Einzelbilder des Kinematographen zufolge der Unfähigkeit des Auges, schnell einander folgende Reize auseinanderzuhalten, sich zu einem lebenden Bilde zusammenfügen, so — nur in viel weiteren Intervallen — fügt der Musiksinn die musikalischen Einzelbilder, deren jedes aber Sekunden ja Minuten zu seinem Zustandekommen braucht, zu einem musikalischen Geschehen aneinander. Darin liegt die Erklärung, weshalb sogar die aus

wirklich getrennten Einzelbildern zusammengesetzte ältere Oper doch nicht so unsinnig erscheint, wie man vom abstrakten, theoretisierenden Standpunkte aus meinen könnte.

217. Wagnerlitteratur. Keines Komponisten Schaffen, auch das Beethovens nicht, hat auch nur annähernd eine so große Litteratur hervorgerufen wie dasjenige Wagners. Wir können gar nicht daran denken, hier auch nur die größeren Arbeiten aufzuzählen; denn alljährlich erscheinen Duzende von Schriften über Wagner, deren viele mehrere Bände und hunderte von Seiten füllen. N. Desterleins 1882—86 erschienener Katalog einer Wagner-Bibliothek füllt bereits 2 Bände mit 5560 Nummern. Wagners eigene Schriften erschienen in Gesamtausgabe bei C. W. Frißsch in Leipzig (1871—83, 10 Bde., Suppl. 1885; 2. Aufl. 1888), „Nachgelassene Schriften und Dichtungen“ erschien 1895 bei Breitkopf und Härtel; der „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt“ 1887, „Wagners Briefe an Th. Uhlig, W. Fischer und Ferd. Heine“ 1888, dsgl. an Aug. Röckel 1894, 15 Briefe, herausgeg. von Eliza Wille 1894, an C. Heckel 1898, an D. Wesendonck 1898. Von den Biographien Wagners seien als die bedeutendsten genannt die von R. F. Glasenapp (1876—77, 2 Bde., 3. Aufl. in 3 Teilen 1894, 1897, 1899), Ad. Jullien (1886) und G. S. Chamberlain (1876).

218. Der deutsche Nachwuchs. Eine lange Reihe von Komponisten müht sich mit, neben, gegen und nach Wagner um den Lorbeer der Opernkomposition. Die Abtrünnigen, welche sich der leichten Muse der Operette in die Arme warfen, ließen wir bereits Revue passieren. Einzelne Opernversuche, wie Schumanns „Genovefa“ (1850 in Leipzig) oder die Opern Hillers, Rein-

edtes, Rheinbergers („Die 7 Raben“), Albert Dietrichs („Robin Hood“), Max Bruchs („Hermione“), Felix Dräsekes („Gudrun“, „Hero“ etc.), Riez u. s. w., die ohne Einfluß blieben und auch in der Thätigkeit der betreffenden Komponisten nur Episoden bilden, können wir übergehen. Aber auch die dauernden Bemühungen von Leuten wie Karl Reinthaler („Eda“ 1875, „Räthchen von Heilbronn“ 1881), Joseph Albert („Astorga“, „Ekkehard“ u. a.), Bernhard Scholz („Solo“, „Der Trompeter von Säckingen“), Aug. Langert („Dornröschen“), Ferdinand Langer („Murillo“), W. Freudenberg („Marino Faliero“), Aug. Reizmann („Gudrun“), Heinrich Hofmann („Nenchen von Tharau“, „Donna Diana“), Karl Grammann („Melusine“, „Ingrid“), Willem Dehaan („Die Infasöhne“), Jules Deswert („Die Abigensler“), auch die zeitweilig wirklichen Erfolg erzielenden Viktor Neßler („Der Rattenfänger von Hameln“, „Der Trompeter von Säckingen“), Eduard Kretschmer („Die Folkinger“), Karl Goldmark („Die Königin von Saba“), Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz“), können angesichts der Geringsfügigkeit des Endergebnisses nur ein schmerzliches Bedauern über die aufgewandte Arbeit erregen. Ein stärkeres Interesse erwecken die mehr oder minder bestimmt in den Bannkreis Wagners zu rechnenden Peter Cornelius (1824—1874 „Der Barbier von Bagdad“, 1858 „Eid“, 1865 „Gunlöd“ [erst 1892 geg.]), Alexander Ritter (1833—1896, „Der faule Hans“ 1885, „Wem die Krone“ 1890), Wendelin Weißheimer („Meister Martin und seine Gefellen“), Cyrill Ristler („Kunibild“ 1884, „Till Eulenspiegel“ 1889), Wilhelm Rienzl („Urvast“ 1886, „Heilmar der Narr“ 1892, „Der Evangelimann“ 1895, „Don

Quirote“ 1898), August Bungert (Tetralogie „Homerische Welt“), Philipp Hüfer („Merlin“ 1887, „Ingo“ 1887), Felix Weingartner „Sakuntala“ 1884, „Malawita“ 1886, „Genesius“ 1882), Reinhold Becker („Frauenlob“ 1892, „Ratbold“ 1898), Hans Sommer („Loreley“ 1891, „Der Weermann“ 1896), Eugen d'Albert („Der Robin“ 1893, „Ghismonda“ 1895, „Gernot“ 1897), Hugo Wolf („Der Corregidor“ 1896), Richard Strauß („Guntram“ 1894), Max Schillings („Ingwelbe“ 1894), Hans Pfitzner („Der arme Heinrich“ 1895) u. s. w. Mehr außerhalb des Wagner-Kreises stehen die Opern von Hermann Götz („Der Widerpenstigen Zähmung“ 1874 und „Francesca de Rimini“ 1877), auch E. R. von Reznick („Donna Diana“ 1894), deren liebenswürdige Gebahrung Anerkennung gefunden hat. Das Geheimnis, warum es aber von allen diesen vortrefflichen Musikern keiner bisher auch nur zu einer Stellung neben Wagner hat bringen können, wollen wir nicht zu lästigen versuchen. Noch müssen wir des herauschenden Erfolges gedenken, den Engelbert Humperdinck (geb. 1. Sept. 1854 zu Siegburg a. Rh.) mit seiner Märchenoper „Hänsel und Gretel“ (Weimar 1894) errang; derselbe beruht in erster Linie in der unfehlbaren Wirkung der von Humperdinck in großer Zahl mit besonderem Geschick gefassten Berlen des Kinderliedes und steht geschichtlich in Parallele mit den Wirkungen des aufkommenden deutschen Singspiels.

219. Wagners Einfluß auf das Ausland. In welchem Grade die Russen und Tschechen sich für die romantische Strömung auch in ihren späteren Formen erwärmten, sahen wir bereits (Nr. 191 ff.). Aber ganz der gleiche starke Einfluß ist

auf die Produktion Italiens und Frankreichs, ja sogar Englands nachweisbar. Wenn auch die Am. Bonchielli („Gioconda“ 1834–86), Fil. Marchetti (geb. 1835, „Ruy Blas“). Carlo Gomez (1839, „Salvator Rosa“) e tutti quanti im alten Geleise weiterfahren, so sind doch, beginnend mit Arrigo Boitos „Faust“ („Mefistofele“ 1868) bis zu Ant. Smerglia „Falena“ (1897), die Einwirkungen Wagners stark zu spüren und sogar der alternde Verdi nahm soviel er konnte von Wagner an (im Manzoni-Requiem, „Othello“ 1887 und „Falstaff“ 1893). Doch sind die respektabelsten Pfleger der deutschen Musik in Italien nicht Opern- sondern Kammermusikkomponisten (G. Sgambati [geb. 1843] und G. Martucci [geb. 1856]). Die betäubenden aber schnell vorübergegangenen Erfolge der jungitalienischen Veristen Pietro Mascagni („Cavalleria rusticana“ 1890) und Ruggiero Leoncavallo („Gli Pagliacci“ [„Der Bajazzo“] 1892) nebst ihren (musikalisch etwas besseren) Nachfolgern Umb. Giordano („Andrea Chenier“ 1896) und Giac. Puccini („La Bohème“ 1897) beruhen jedenfalls weniger auf dem Einflusse Wagners als auf der Ueberfättigung des deutschen Publikums mit Wagners schwerer musikalischen Kost.

220. Die französische und englische Oper der Gegenwart. Wenn auch den Hauptbestand der französischen Oper noch Werke bilden, die auf dem Boden der Meyerbeer'schen Effektoper erwachsen sind, voran diejenigen Jules Massenets (geb. 1842), „König von Lahore“ (1877), „Perodius“ (1881), „Cid“ (1885) und „Der Magier“ (1891), Et. Reyer's (geb. 1823) „Sigurd“ (1884) und „Salammbö“ (1892), Camille Saint-Saëns (geb. 1835) „Heinrich VIII.“, „Simson

und Delila“ und „Thryné“ (1893) u. s. w. und daneben komische Opern, in denen die Tradition der Boieldieu, Auber und Adam leider verloren gegangen ist (Dubois, Godard, Delibes [„Le roi l'a dit 1873“] zc.) und vor allem eine starke Stilmengerei empfindlich hervortritt, welche sogar die Grenze zwischen Operette und ernster Oper zu verwischen droht (Bizets „Carmen“ 1875), so dringt doch Wagners instrumentale und vokale Dichtung durch alle Fugen ein (Bizets „Perlenfischer“ und „Mädchen von Perth“) und es werden auch Versuche bemerkbar, Wagners Stilprinzipien anzunehmen und wohl gar zu überbieten (Bruneaus „Mefistor“ 1897, Lucien Lamberts „Spahi“ 1877), was freilich gute Wege hat. Ein kommender Mann scheint für Frankreich Vincent d'Indy zu sein („Feervaal“ 1897). England hat mit Alexander Mackenzie (geb. 1847, „Cosomba“ 1883, „Der Troubadour“ 1886) und Ch. B. Stanford (geb. 1852, „Der verschleierte Prophet von Chorassan“ 1881, „Savonarola“ 1884) und Arthur Sullivan's (geboren 1842) „Ivanhoe“ 1891, einen kräftigen Anlauf genommen, sich endlich zu einer nationalen Oper durchzuringen, scheint aber vorläufig die leichtere Operette der ernsten Oper vorzuziehen (auch Mackenzie ist zur Operette übergegangen).

221. Dänemark und Schweden. Dänemark, das seine nationale Oper den Deutschen J. A. P. Schulz (1747–1800) und Friedrich Kuhlau (1786–1842) verdankt, aber in A. P. Berggreen (1801–1880, Billedet og Bustan 1832) und Joh. P. Em. Hartmann, dem 1805 geborenen, noch lebenden Nestor, seine ersten eigenen Opernkomponisten produzierte („Der Rabe“,

„Die Korsen“), hat seitdem die nationale Oper zu erhalten gesucht (Emil Hartmann [Sohn] 1837—1898 [„Die Erlennmädchen“ 1867 u. a.], August Enna, geb. 1860 [„Die Heye“ 1892]; auch Schweden hat durch Zvar Hallström, geb. 1826, eine eigene Oper erhalten („Der Bergkönig“ 1874), dem Andreas Hallén als jüngerer sekundiert (geb. 1846), „Harald der Wiking“ 1881.)

222. **Schluss.** Das Gesamtbild der musikalischen Welt am Schlusse des Jahrhunderts zeigt die noch mit ungeschwächter Kraft fortdauernde musikalische Suprematie Deutschlands über alle Länder, welche überhaupt die rechte Kunst pflegen. Zwar machen sich allerorten starke Strömungen zur Gewinnung einer eigenen nationalen Kunst geltend, doch offenbart sich das hauptsächlich in der Komposition von Dichtungen in der eigenen Sprache, in der allerdings richtigen Voraussetzung, daß der Geist der Sprache sich der Musik ausdrücken wird. Aber die „Großen“ sind für alle Lande die deutschen Meister Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner und Brahms. Diesen Großen einen oder den andern der eigenen Nationalität gleichzustellen, ist das Höchste, wozu sich der Stolz der anderen Nationen erhebt. Gewiß hat Deutschland Ursache, sich dieser dominierenden Stellung zu freuen, von der

es nicht voraussehen kann, wie lange sie währen wird. Die Linie, welche die musikalische Vorherrschaft auf der Landkarte im Laufe der Jahrhunderte gezeichnet hat, läuft von England über die Niederlande und Frankreich nach dem Süden (Spanien?) und Italien und wendet sich dann nordwärts über die Alpen nach Deutschland; daraus schließen zu wollen, daß sie nun nach dem Norden und Osten weiterlaufen müßte, wäre wohl kühn; doch läßt sich nicht verkennen, daß Deutschland die musikalische Kultur nach Norden und Osten weitergetragen hat. Die unzweifelhaft für die Musik sehr veranlagten Slavischen Stämme hoffen bereits zuversichtlich, daß die Reihe nun an sie kommt. Derartige Ausblicke auf die Zukunft sind freilich sehr trügerisch und die moderne Welt mit ihrem regen Verkehr der Völker unter einander, der keine trennenden Grenzen und keine Entfernungen mehr kennt, ist doch vielleicht dazu angethan, die Wiederkehr solcher Perioden Jahrhunderte währender Prävalenz einer Nation überhaupt nicht wieder zuzulassen. Der geniale, begabte Musiker von heute holt seine Bildung nicht mehr im engen Kreise der Heimat, sondern scheut selbst die Reise über den Ozean nicht, um die besten Lehrmeister aufzusuchen. Wer aber vermag vorauszusehen, in welchem Lande der nächste Großmeister der musikalischen Kunst geboren werden wird?