



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

IV. Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik.

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

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. Hasse 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 Hasse, 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.

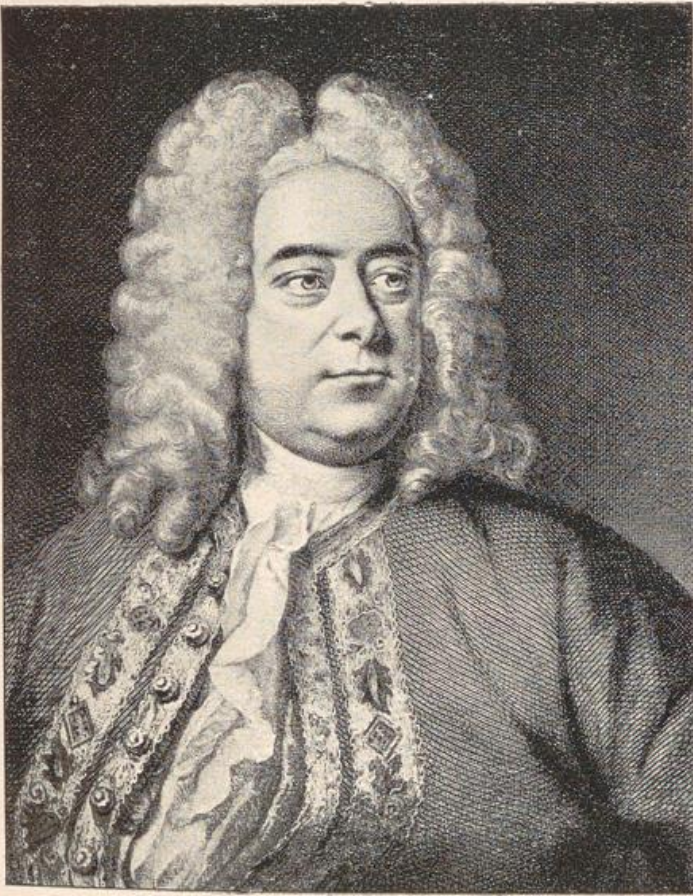
Die Hochblüte der protestantischen Kirchenmusik.

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 heimatischen 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; die hat für das Gemeingefühl ihren Gipfel 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 trat 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 in den Viadanas Art fortführenden „Klein geistlichen Konzerten“ vom Joh.



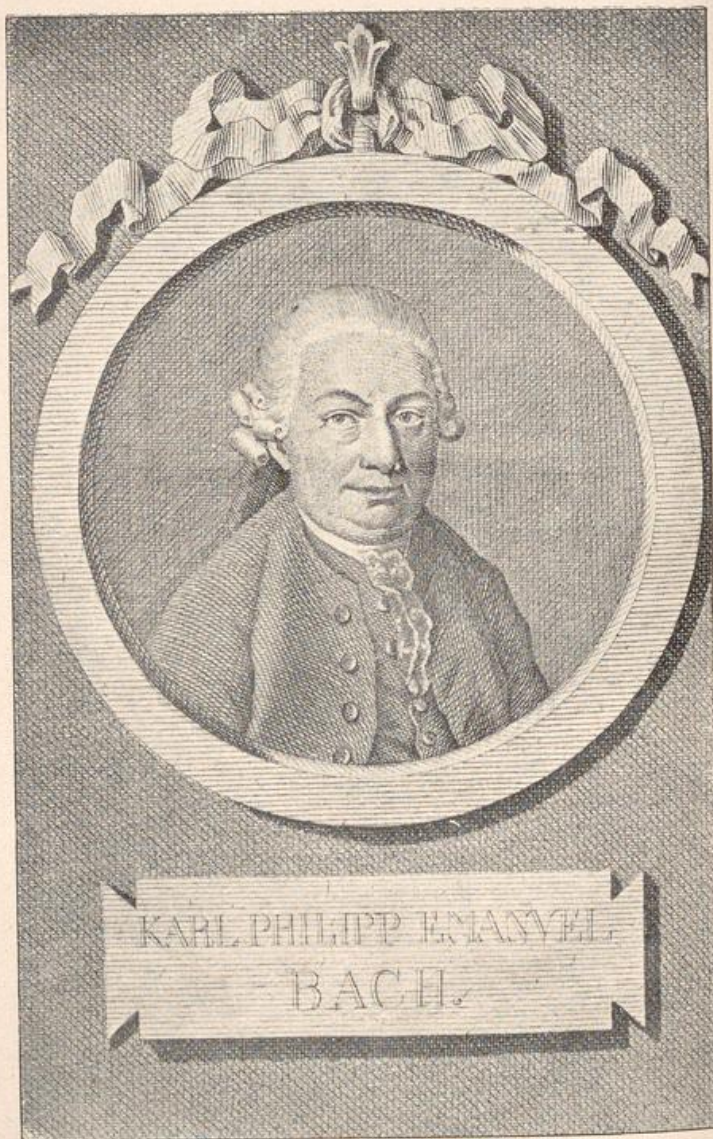
George Frideric Handel

~~~~~  
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.

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 gänzlichlichen 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 (Orchester suites), 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 (die 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 Opernkompunist und hatte in Hamburg erfolgreich mit Keiser 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-Anthemien 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“, „Johannes“, „Josua“, „Alexander Balus“, „E-

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 Hagenstolzentum 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 um Welt 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 Dinge 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 beziffertes Bass notierte Klavier- oder Orgelbegleitung. Noch bis