



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Spemanns goldenes Buch der Musik

Spemann, Wilhelm

Berlin [u.a.], 1900

VII. Die Klassiker der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven.

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

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

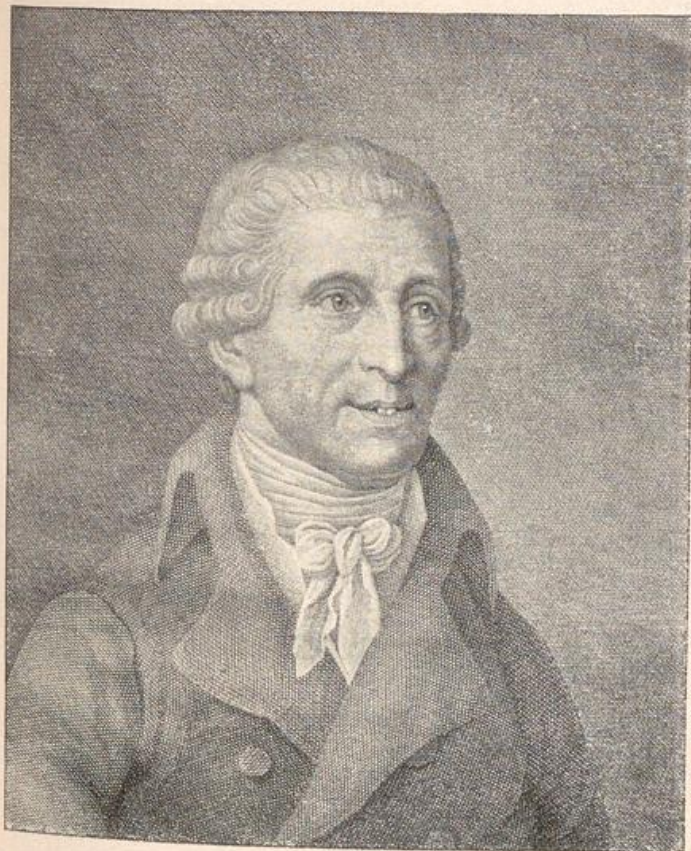
des 13. Jahrhunderts und die Blütezeit der mehrstimmigen Chansons im 15.—16. Jahrhundert, ist vielleicht niemals so frisch und fröhlich von Herzen musiziert worden, wie in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Haydn und Mozart ihre Schwingen entfalteten. Welch ein Abstand dieser Periode von 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, Vielgestaltigkeit, 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 Unwahrheit 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 ausnahmsmächtiger 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 Zeit verdanken, welche die Klaisiter 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
stop
„Ver
posit
eing
und
präg
tech
Geg
The
gesch
den
nater
einzi
die
fähig
scheid
den
„mel
mit
vorzu
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, Weggang 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 neuere Stiles unterscheidet, ist ihre Anpassung an das moderne Gefühl zu starke Verzierung: sie mögen, wenn man ein gut Teil ihrer Schönheit auf die Uebertragung 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-

deutung Haydns wurde früh erkannt; schon 1766 nennen die „Gelehrten Nachrichten“ des „Wiener Diariums“ Haydn den „Liebling der Nation“ (!) und heben hervor, daß „die fromme und edle Einfalt seiner Komposition schon empfunden werde, ehe man noch dazu vorbereitet sei“. Aufsehen machte seine Neuerung, gelegentlich die beiden Violinen oder gar Violine und Violoncello in Oktave die Melodie führen zu lassen, während die Bratsche dazwischen und der Kontrabaß darunter begleitete. 150—200 Jahre früher hatten die Venezianer Organisten, mit Giovanni Gabrieli an der Spitze, daselbe Erstaunen erregt, als sie zuerst die Oktavverdoppelungen oder Unisonoführungen der Bässe zweier Chöre (vokal oder instrumental) wagten und auch gelegentlich auf Ober- und Mittelstimmen das Prinzip der Verdoppelung durch 4'-Stimmen von der Orgel auf den Vokalchor mit Instrumenten oder den Instrumentalchor übertragen. Obgleich schon 1618 Prätorius dieses Verfahren vollständig motiviert, blieb es doch noch ziemlich vereinzelt und unentwickelt, sodaß Haydn damit Verwunderung erregen konnte, daß er etwas ähnliches im minder vollstimmigen Saße wagte. Bei Haydn muß die häufige Unisono- oder Oktavführung zweier Stimmen des vierstimmigen(!) Saßes definiert werden als Übertragung des „galanten“ Stils vom Klavier auf das Streichquartett. Dies beliebige Umspringen aus der realen Vier- oder Mehrstimmigkeit in die Drei-, ja Zweistimmigkeit und schließlich in das Unisono aller Stimmen oder aber in die wirkliche Monodie ohne alle Begleitung mit nur gelegentlicher erläuternder Markierung der Harmonie war selbst der Epoche Bach-Händel noch fremd und ist durchaus für die „moderne“

Musik charakteristisch. Alle Ausdrucksformen, welche die früheren Epochen einzeln ausgebildet haben, gebraucht die neue Zeit im buntesten Wechsel und mannigfaltigsten Kombination, kontrastiert pathetisch-harmonische Wirkungen durch einschmeichelnde monodisch-melodische oder recitativische durch ariose gehaltene, klagend singende durch brilliant figurirte — das alles ohne Wechsel des Tempo, selbst innerhalb derselben Themas. Ansätze zu dieser Art der Gestaltung zum Aufbau größerer Formstücke durch Differenzierung der Elemente des Nacheinander lassen sich wohl in den älteren Fantasiestücken und Toccata nachweisen; doch fehlen ihnen da in der Regel die letzten feste Zusammenschließung, die Entwicklung ist noch nicht eine völlig organische, sondern das Ganze zerbröckelt mehr oder minder in heterogene Bestandteile: daher immer das Bedürfnis, die vage Bildwirkung der Toccata oder Fantasie schließlich zu einer regelrechten Fuge verdichten zu lassen. Der Fugestil kennt wohl den Kontrast und macht ihn bewußt aus, aber nicht sowohl Nacheinander als im Miteinanderdem „Gegensatz“ oder Hauptkontrapunkt löst nicht das Fugenthema ab, sondern tritt ihm zeitlich parallel verlaufend gegenüber. Die Motive verlaufen gegen das Thema absteigend, gegen das Thema aufsteigend, den Episoden der Fuge der Barock-Epoche (besonders in den Orchestersuiten, wo sie zugleich in der Instrumentierung kontrastieren) bereits Keime einer neuen Entwicklungsweise. Selbst in der Doppelstimmigkeit findet das selbständig dem ersten gegenübergestellte zweite Thema erst in der endlichen gleichzeitigen Verbindung mit dem ersten die volle Rechtfertigung seiner Existenz. Die straffste Einheitlichkeit, eine gewisse Kompaktheit und

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 Schachlenerziehung 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 Satztechnik 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 Imitationen 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. Kreisshmar 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 halbfertiges 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 veralten 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-

fansdom. 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 Gebarende 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 Menuette 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 Thementaufstellung, 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 elektrifizierte; 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 Konzertunternehmen (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 Bergewaltigung 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 gewarteten Kinde des Volks, das Haydn im besten Sinne des Wortes mehr oder weniger zeit lebens blieb, tritt

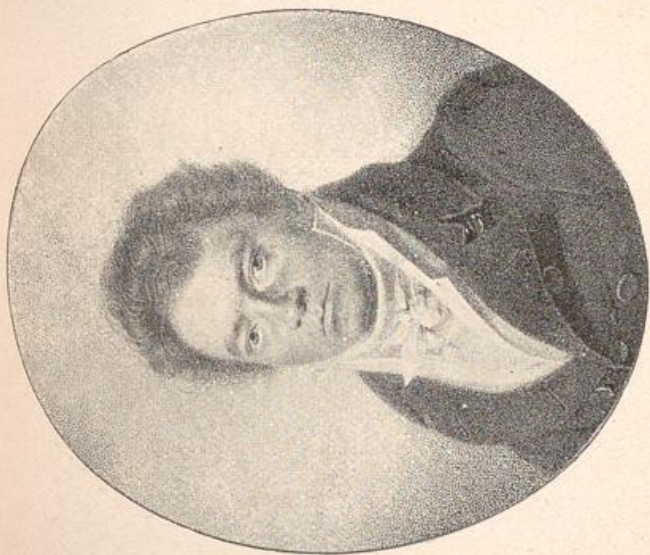
Mozart bereits als wirkliches Kind, als eine höchst distinguierte Erscheinung auf, bei aller kindlichen Natürlichkeit von Anfang an ausgezeichnet durch ungewöhnlichen Adel des Gebarens, mit allen Kennzeichen der über das Gewöhnliche hoch emporragenden ausnahmsweisen Genialität. Mag man auch ein gut Teil 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 Berchtold 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

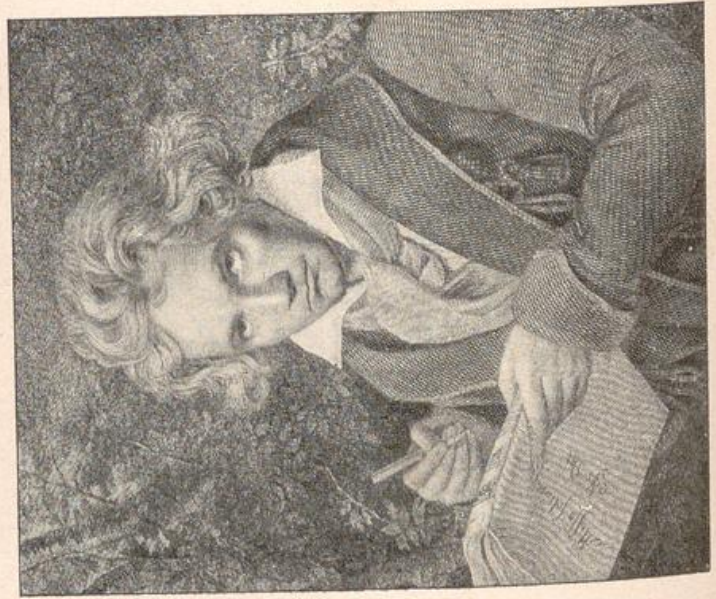
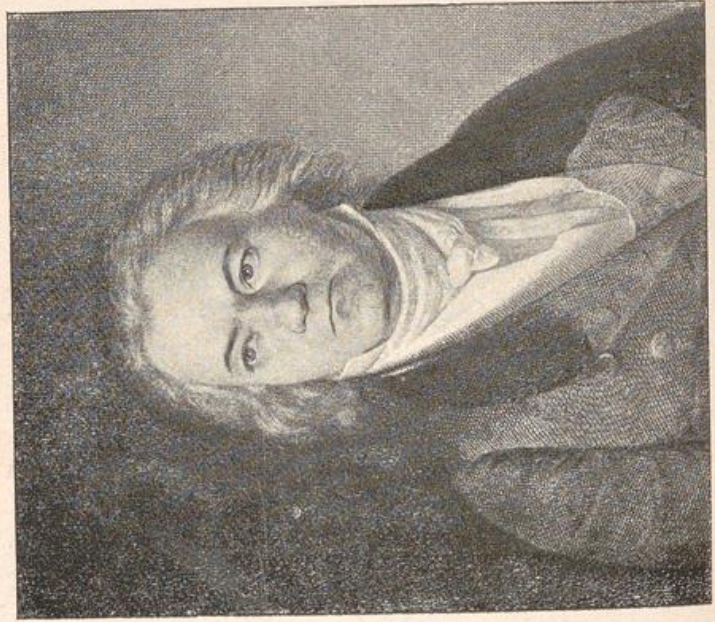
starb 1787. In den Jahren 1788 bis 1789 war Mozart gänzlich auf Broterwerb durch Unterricht und Komposition angewiesen, da es ihm nicht gelang, eine Anstellung zu finden. Erst 1789, zwei Jahre vor seinem Tode, ernannte ihn der Kaiser zum Kammerkomponisten mit dem bescheidenen Gehalt von 800 Gulden. Freilich 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 Jahm (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



Ludwig van Beethoven,

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

C. F. Zelter



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
Stu
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 strahl-

ende 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

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 Bachers, 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 Brief 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 Wunsch, Mozarts Genius in Beethoven wieder aufleben 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 heitere 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 Haydns, 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 Diapason 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 ungezwungensten 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 Ausnahmewirkung 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 Hörer 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 des Orchesterersatzes 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, den 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 Sertett 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 Repertoires geschätzt wird. Auch die *Missa solennis* (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 Delberg“*, 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 Vanhal* 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 Gelinet (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 Sarris 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 dreier anderer Opern („Die Abencerragen“, „Lodoiska“ und „Faniška“) und durch mehrere kirchliche Kompositionen (2 Requiem [eins für Männerchor] und die Messe in F); auch seine 6 Streichquartette sind noch nicht ganz vergessen. Cherubinis Leben ist interessant durch die andauernde Ungnade Napoleons, dem Cherubinis 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 „Faniška“ 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 Ära gehört auch Gasparo Spontini, geb. 14. November 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,