



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1900**

IX. Die Theoretiker.

---

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

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

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

## IX.

## Die Theoretiker.

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

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

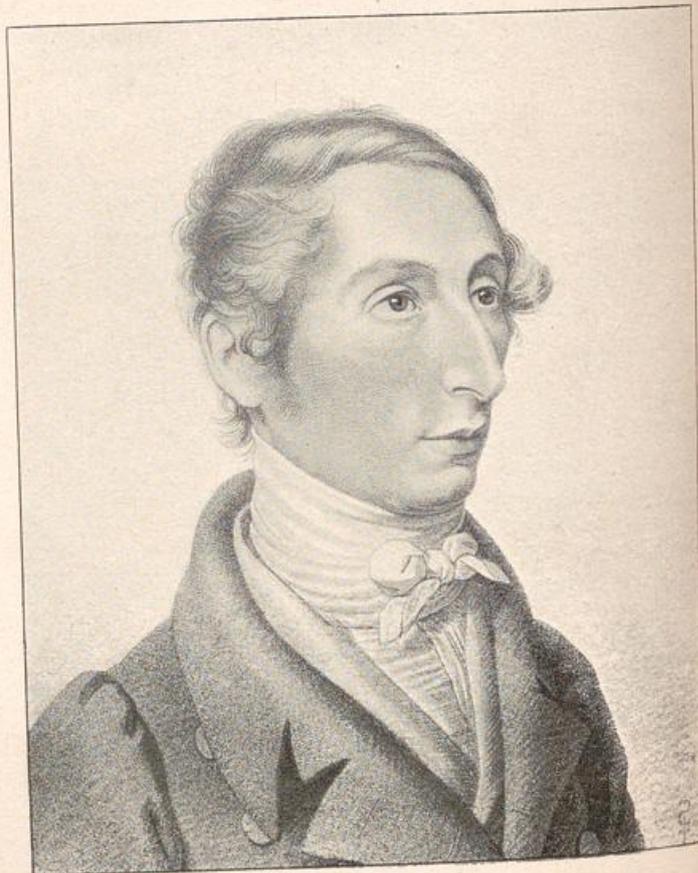


*F. Chopin*

Frédéric Chopin,

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

gest. 17. Okt. 1849 in Paris



*Carl Maria von Weber*  
*[Signature]*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

H  C D E F G a	} (Dur!)
mi mi fa	
E  F G a b c d	
mi mi fa	
Fis  G a h c d e	
mi mi fa	

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

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

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

D  E F G a h c	} (phrygisch!)
NB. mi fa mi fa	
G  a b c d e f	
NB. mi fa mi fa	

Diese letzteren Bildungen sind es, welche uns heute am altertümlichsten

Oktave Quinte Quarte gr. Terz kl. Terz

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

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

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

Cis  D E Fis G a h
mi mi fa

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

C  Des Es F Ges as b
mi mi fa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## X.

## Die Hochblüte des Liedes.

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

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