

Max Hesses
Illustrierte Katechismen.

Band 2 u. 3.

Katechismus
der
Musikgeschichte
von
Dr. Hugo Riemann.

LEIPZIG,
Max Hesse's Verlag.

200
7-29-1917
~~1~~
A. Wright Haskell

Library of

Wellesley



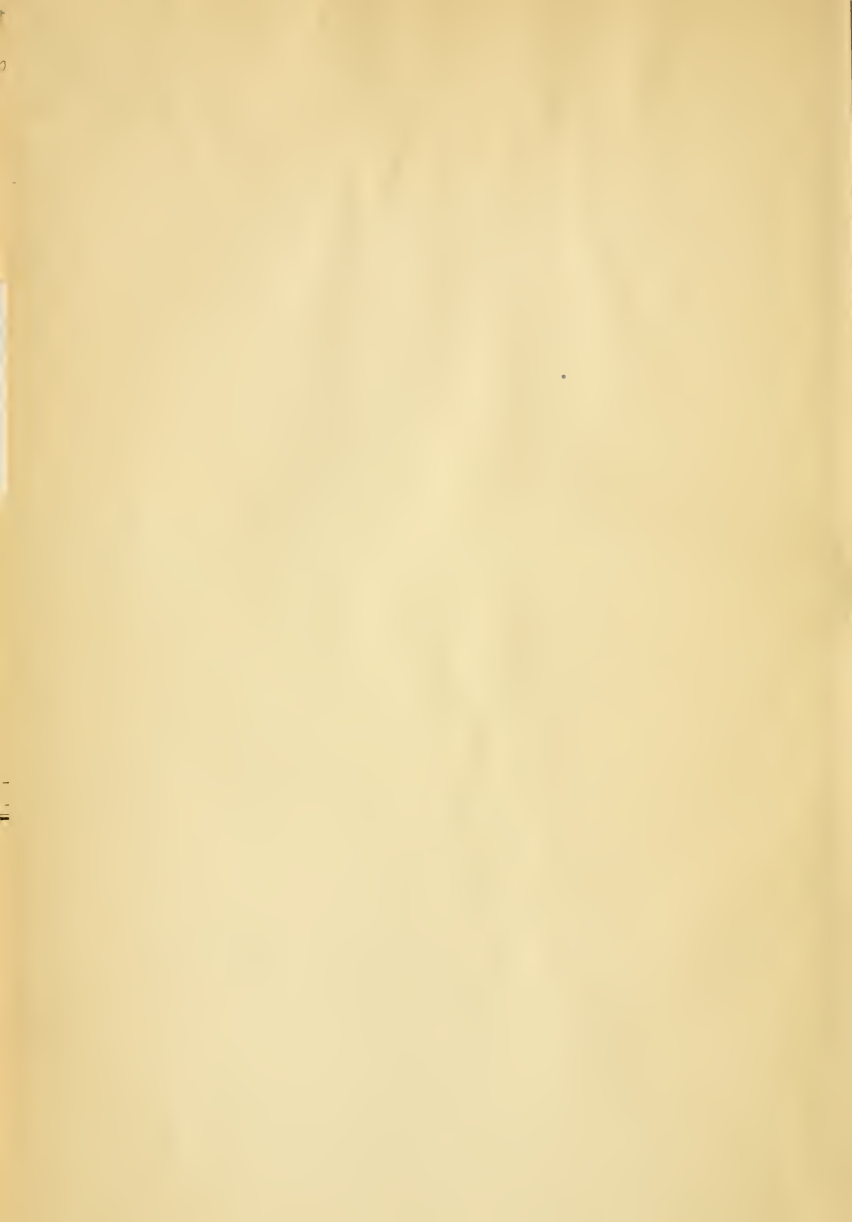
College.

Purchased from

Dean Fund

No 176580

Date Due



Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 2.

Katechismus
der
Musikgeschichte

von

Hugo Riemann,

Dr. phil. et mus.

Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

I. Teil:

Geschichte der Musikinstrumente und
Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.



Leipzig,

Max Hesse's Verlag.

1901.

176580

Recht

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

ML

161

162

Vorwort zur ersten Auflage.

Derjelbe Plan, nach welchem der Verfaffer fein Muſik-Lexikon arbeitete, liegt auch der Ausföhrung der muſikaliſchen Katechiſmen zu Grunde: in kürzeſter, nicht nur leichtverſtändlicher ſondern auch ganz beſonders überſichtlicher Form das Wichtigſte und Wiſſenswertheſte der Muſiklehre zuſammenzuſtellen, und damit an Stelle der vielfach verbreiteten äußerlich ähnlich abgefaßten, ihrem poſitiven Inhalte nach aber doch auf einem gar zu niedrigen Niveau ſtehenden Werkchen, kleine Taſchenbücher zu ſchaffen, aus denen wirklich in jedem Moment des Zweifels eine ſchnelle Aufklärung zu entnehmen iſt. Nicht was jeder Muſiker weiß, ſondern was jeder Muſiker wiſſen ſollte, muß in den muſikaliſchen Katechiſmen ſtehen! Wenn aber z. B. Lobes „Katechiſmus der Muſik“ S. 3 von der Einſchiebung „kleinerer“ Töne zwiſchen den ſieben Haupttönen ſpricht, oder wenn er die Verzierungszeichen falſch erklärt (\approx und \approx verwechſelt in der Hummelſpohrſchen Weiſe, aber ohne Anmerkung über den Uſus, \approx als Pralltriller benennt, aber mit der unteren Hilfsnote verziert, \approx als Mordent, aber mit der oberen Hilfsnote!! u. ſ. w.) ſo iſt das doch nicht einmal durch die Abſicht möglichſt populärer Faſſung entſchuldbar, und daher gewiß von keinem Muſiker zu verlangen, daß er ſich in dem Werkchen Belehrung ſuche. Selbſt der nicht allzu unwiſſende Dilettant ſollte durch ſolche primitive Schnitzer ſtußig gemacht werden.

Der Verfasser glaubte, diese Vorbemerkung nicht unterdrücken zu dürfen, um seinen jüngsten Sproßlingen die Existenzberechtigung nachzuweisen: sie werden aber die Lücke, die sie auszufüllen bestimmt sind, erst zu brechen haben. Man vergleiche und wähle!

Hamburg, im Sommer 1888.

Dr. Hugo Riemann.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die gute Aufnahme, welche dieses kleine Geschichtsbüchlein gefunden hat, veranlaßt den Verfasser, demselben seine alte Form der Abfassung in Frage und Antwort zu belassen. Es schien ihm das schon in Rücksicht auf die Schulen, in denen dasselbe als Leitfaden für den Unterricht in der Musikgeschichte sich eingebürgert hat, geboten, um nicht durch Veränderung der Gesamtanlage eine Störung herbeizuführen. Nur in einigen Details waren freilich Korrekturen und Ergänzungen unerläßlich, welche leicht in die englische Ausgabe (London, Augener & Cie.) sowie in die russische (Moskau, Jürgensov) zu übertragen sein werden. Der starke Aufschwung der musikhistorischen Forschung in den letzten Dezennien hat so manche ältere Ansicht als unhaltbar erwiesen, über so manche Epoche ganz neues Licht verbreitet, daß einzelne Paragraphen inhaltlich ganz umgegossen werden mußten. Der Verfasser selbst hat mit seiner „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert“ (Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1898), mit der typographischen Studie „Notenschrift und Notendruck“ (1896, nicht im Buchhandel) und einigen kleineren

Arbeiten (Über die Melodik der Minnefänger, 1897; Über die französische Overture, 1898) sein Scherflein zur Klärung wichtiger Fragen beigesteuert und konnte natürlich die positiven Ergebnisse dieser so wenig wie die anderer Spezialarbeiten übergehen; doch hat er davon absehen zu müssen geglaubt, denselben eine breitere Darstellung zu geben, um nicht dem Katechismus seinen allgemein orientierenden Charakter zu nehmen. Nicht die Bekanntmachung mit brennenden Fragen der gegenwärtigen Forschung, sondern die Ermöglichung eines bequemen Überblicks über die Entwicklung der musikalischen Kunst im Laufe der Jahrhunderte schwebte ihm fortgesetzt als Aufgabe des Katechismus vor. Auch in seiner neuen Bearbeitung macht daher das Büchlein nicht Anspruch darauf, als Werk zu erscheinen, das Quellen erschließt. Daß es dennoch in manchen Partien wirklich kleine Monographien, Zusammentragungen sonst nur verstreut zu findenden Materials enthält, ist schon bei der ersten Auflage anerkannt worden; hoffentlich findet auch die zweite darum eine nicht minder freundliche Aufnahme.

Leipzig, Ende 1900.

Hugo Riemann.

Inhalt des ersten Theils.

Einleitung.

1. Kapitel. Allgemeine Übersicht (Perioden). Frage 1—19

I. Buch. Geschichte der Instrumente " 20—109

2. Kapitel. Die Instrumente des Alter= tums " 20—56

 Ägypter " 23—33

 Chinesen " 34—40

 Inder " 41—42

 Assyrier und Babylonier " 43

 Hebräer " 44—46

 Griechen " 47—54

 Römer " 55—56

3. Kapitel. Die Instrumente des Mittel= alters " 57—80

 Orgel " 58—62

 Klavier " 63—65

 Streichinstrumente " 66—69

 mit Klaviatur " 70

 " Harfen und Lauten " 71

 Liren " 72

 Chöre (Stimmwerke) " 73

 Flöten " 74

 Schalmeien (Bomharte) " 75

 Krummhörner " 76

 Französische Schalmey " 77

 Zinken und Serpent, Trompeten, Posaunen, Hörner " 78

 Schlaginstrumente " 79

 Orchester " 80

4. Kapitel. Die Instrumente der Neuzeit " 81—109

 Allgemeines " 81—83

 Klarinette " 84—85

 Hörner " 86

 Trompeten und Posaunen " 87

 Klappenhorn und Ophikleide " 88

 Ventilhörner, =Trompeten und Kornette " 89

 Bügelhörner und Tuben " 90—91

 Waguers Tuben und Baßtrompeten " 92

 Saxotrombas " 93

Sax' Verkürzungsventile	Frage	94
Saxophone	"	95
Sarrusophone	"	96
Baßhorn	"	97
Übersicht der Blasinstrumente	"	98
Schlaginstrumente	"	99
Guitarre, Mandoline, Zither	"	100
Viola d'amour, Baryton	"	101
Klavichymbal, Pantaleon, Pianoforte	"	102—103
Vogel Flügel	"	104
Holtklavier, Harmonika, Idiaphon	"	105—106
Harmonium	"	107
Orgel	"	108
Mechanische Musikwerke	"	109
II. Buch. Geschichte der Tonssysteme und der Notenschrift	"	110—138
5. Kapitel. Tonssysteme und Notenschriften des Altertums und der orientalischen Völker	"	110—119
Aegypter	"	110
Assyrer, Babylonier, Hebräer	"	111
Chinesen	"	112
Inder	"	113
Araber und Perser	"	114
Griechen	"	115—118
a) Tonssystem, Tonleitern	"	115
b) Tongeschlechter (Diatonik, Chromatik, Enharmonik)	"	116
c) Notenschrift	"	117
d) Rhythmik	"	118
Römer	"	119
6. Kapitel. Tonssystem und Notenschriften des Mittelalters	"	120—132
Byzantinische Kirchentöne und byzantinische Notenschrift	"	120
Die Kirchentöne im Abendland	"	121
Die Neumenschrift	"	122
Die lateinische Buchstabennotierung	"	123
Huchalds Notierung	"	124
Die Notierung des Hermannus Contractus	"	125
Guidos von Arezzo Verdienste um die Notenschrift	"	126
Die Solmisation	"	127
Die Musica ficta (§ und b)	"	128
Anfänge der Mensuralnotenschrift (11. bis 13. Jahrhundert)	"	129
Entwicklung der Mensuralbestimmungen im 14.—16. Jahrhundert	"	130

Schlüsselwejen (Chiavette)	Frage	131
Tabulaturen	"	132
7. Kapitel. Das moderne Tonsystem	"	133—138
Aufjindung des harmonischen Prinzips		
(Zarlino)	"	133
Die neue Chromatik und Enharmonik	"	134
Der Generalbaß	"	135
Rameaus Theorie	"	136
Tartinis Theorie und neuere Ergänzungen	"	137
Die modernen Tonarten und die Vereinfachung der Notenschrift . . .	"	138

Der zweite Theil (Frage 139—172) enthält die Geschichte der Tonformen und biographische Notizen über die bedeutendsten Tondichter.

Einleitung.

(1. Kapitel.)

Allgemeine Übersicht.

1. Wie alt ist die Musik?

Das weiß niemand. Soweit die Litteratur und die Denkmäler der Baukunst und Skulptur zurückreichen, finden sich Beweise, daß die musikalische Kunst geübt wurde. Ägyptische Skulpturen aus dem vierten Jahrtausend vor Christus weisen bereits Abbildungen von Harfen, Flöten und andern Musikinstrumenten auf, und in China soll bereits im dritten Jahrtausend Ling-Lun auf Befehl des Kaisers Hoang-Ty die theoretische Begründung der Tonleitern unternommen haben. Auch in Indien ist, wie die Vedas (Gebetbücher) ausweisen, die musikalische Kultur uralte.

2. Sind uns aus jenen Urzeiten musikalische Denkmäler, d. h. Melodien erhalten?

Nein. Wir haben nur Nachrichten von den musikalischen Instrumenten und (aus etwas späterer Zeit) von den Tonreihen (Tonleitern), welche den Melodien zu Grunde gelegt wurden.

3. Wurde nicht auch schon in jenen alten Zeiten gesungen?

Gewiß! Es ist sogar eine sehr verbreitete Annahme, daß die Gesangsmusik älter ist als die Instrumentalmusik, wenigstens soweit man unter dieser die Hervorbringung von Melodien vermittelt Instrumenten versteht.

4. Was könnte man denn sonst darunter verstehen?

2 Einleitung.

Jene Art von Musik, die hinsichtlich der Töne nur ein wirrer Lärm ist, aber einen regelmäßigen Rhythmus angiebt, der besonders als Begleitung von Tänzen, Aufzügen u. dergl. nicht nur in den ältesten Zeiten gedient hat, sondern auch heute bei Naturvölkern dient, deren sonstige Musikkultur noch sehr unentwickelt ist.

5. Wie alt sind die ältesten uns erhaltenen Melodien?

Wir haben nur sehr wenige, die über Christi Geburt zurückreichen, wenigstens in der uns erhaltenen Aufzeichnung. Doch mögen wohl manche jüdische Tempelgefänge, wie auch manche von den Hebräern übernommene Psalmenmelodien der katholischen Kirche, desgleichen vielleicht Hymnen, die die christliche Kirche von den heidnischen Kulturen übernahm, erheblich ältere Melodien mehr oder minder getreu konserviert haben.

6. So müßte man wohl demnach die Geschichte der Musik erst von Christi Geburt ab datieren?

Nein; denn alsdann würde man eine Epoche unberücksichtigt lassen, aus der uns zwar nur wenige Melodien erhalten sind, wohl aber eine größere Anzahl theoretischer Werke, welche geeignet sind, von dem Stande der musikalischen Kunst jener Zeit eine hohe Meinung zu erwecken. Es ist diese Epoche die der Blüte Griechenlands; die gesamte Musik des Mittelalters wurzelt in der Musik dieser Zeit, und die Musiktheorie der alten Griechen ist sogar noch heute die feststehende Grundlage der wissenschaftlichen Behandlung unserer Kunst.

7. Ist zwischen der Musik der Zeit, aus welcher die ältesten erhaltenen Denkmäler herrühren, und der unserer Zeit ein Unterschied, den man für größer halten muß als den zwischen Dichtungen unserer und jener Zeit oder Bildwerken und Baudenkmalern beider Epochen?

Sowohl. Denn während man zu der Annahme berechtigt ist, daß die genannten Künste bereits im Altertum zur vollen Entfaltung aller ihrer Darstellungsmittel vordrangen, so daß das Studium der Antike für den Bildhauer und Architekten unerläßlich, die wahre hohe Schule ist, kann das Gleiche von der Musik nicht behauptet werden. Zum

mindesten steht fest, daß die Musik der Alten nicht die der heutigen Musik eigene Vieltimmigkeit kannte. Vielleicht war ihre Rhythmik und Melodik zu hoher Vielgestaltigkeit und Feinheit entwickelt; die großen Wirkungen, welche aus dem Zusammenklange mehrerer selbständigen Melodien hervorgehen, die Macht der Harmonie kannte sie nicht.

8. In welcher Zeit kam diese Mehrstimmigkeit auf?

Nach der Völkerverwanderung, nach dem Untergange der griechischen und römischen Kultur, als die Völker des nordwestlichen Europa Träger einer neuen Kulturperiode wurden, im Mittelalter.

9. Entwickelte sich die mehrstimmige Musik gleich damals zu einer Höhe der Vollendung, die dem Musiker unserer Tage das Studium der Denkmäler jener Zeit zur Pflicht macht?

Nein. Die Verbindung mehrerer Stimmen, mehrerer selbständigen Melodien, hatte sich erst durch jahrhundertlanges Ringen von einer Steifheit und Unbehilflichkeit frei zu machen, deren Kenntnis für den heutigen Musiker nur ein historisches Interesse haben kann, nicht aber für seine Schulung in der Technik seiner Kunst von wesentlicher Bedeutung ist.

10. Wie weit hat demnach der Musiker zurückzugehen, wenn er die Meisterwerke der Vergangenheit studieren und aus diesem Studium sein eigenes Wissen und Können vertiefen und bereichern will?

Etwa bis ins vierzehnte, jedenfalls bis ins fünfzehnte Jahrhundert. Das sechzehnte Jahrhundert zeigt die Musik auf einer staunenswerten Höhe der Kunsttechnik und Kunstwirkung angelangt; die Werke dieser Zeit sind noch heute lebensfähig und ihr Studium ist in hohem Grade für den Tonsetzer bildend und fördernd.

11. Besteht zwischen der Musik dieser Blüteperiode und der Musik unserer Zeit noch ein Unterschied, der es dem Musiker verbietet, sich einfach den Stil jener Zeit anzueignen?

Ja und nein. Allerdings würde ein Werk des sechzehnten Jahrhunderts nicht für eins des achtzehnten oder neunzehnten gehalten werden können, und ein Tonsetzer unserer Tage müßte in mehr als einer Richtung gegen seine Natur an-

kämpfen und würde nicht unbedingten Beifall ernten, wenn er einfach und ganz getreu im Stile des sechzehnten Jahrhunderts schreiben würde. Wohl aber kann er sich großen Erfolg versprechen und wird nicht einen Rückschritt, sondern einen Fortschritt der Kunst erstreben, wenn er das, was die Schreibweise jener Zeit von der unserer Zeit unterscheidet, sich zu eigen macht und die Stileigentümlichkeiten beider Epochen nach Möglichkeit miteinander verschmilzt.

12. Was unterscheidet denn die mehrstimmige Schreibweise unserer Zeit von der des sechzehnten Jahrhunderts?

Die Musik unserer Zeit behandelt nicht alle Stimmen des mehrstimmigen Satzes als gleichberechtigte und gleichwichtige, sondern jederzeit (oder doch fast immer) erscheint eine Stimme als die Hauptstimme, als Melodie, während die anderen als Begleitstimmen eine untergeordnetere Stellung einnehmen. In der Musik des sechzehnten Jahrhunderts ist jede Stimme Melodie; die Harmonie ist bei ihr nur das Ergebnis der Verbindung mehrerer Melodien, während heute die Harmonie der begleitenden Stimmen hauptsächlich dazu dient, die Melodie der Hauptstimme zu erhöhter Wirkung zu bringen.

13. Sind nicht viele Meisterwerke jener Zeit der Entwicklung der Mehrstimmigkeit (bis zum sechzehnten Jahrhundert) derart auf Grund einer gegebenen Stimme, einer aus dem gregorianischen Gesange entnommenen Melodie oder auch eines Volksliedes aufgebaut, daß diese als die Hauptstimme betrachtet werden muß, jene aber als ihre Begleitung?

Für den Tonsetzer wohl, nicht aber für den Hörer des Werkes. Denn das eigentliche musikalische Leben entfaltete sich keineswegs in jenem sogenannten Cantus firmus, der vielmehr meist sich in Noten von sehr langer Geltung abwickelte, während die dazu geschriebenen Stimmen lebhaft figurierte Melodiebewegung erhielten. Diese sogenannte Hauptstimme, meist der Tenor, ging also vielmehr in dem lebhaften Gegeneinanderwirken der anderen Stimmen fast unbemerkt unter, wurde durch sie erstickt.

14. Um welche Zeit kam denn das neue Stil-

prinzip auf, welches eine Stimme als Melodie in den Vordergrund stellte und die anderen zum Range von Begleitstimmen herabdrückte?

Um dieselbe Zeit etwa, wo die streng durchgeführte Mehrstimmigkeit ihre höchste Blüte erreichte, d. h. zu Ende des fünfzehnten und Anfang des sechzehnten Jahrhunderts; wenigstens gelangt um diese Zeit eine Sekweise zu großer Beliebtheit, welche eine wesentliche Eigentümlichkeit jenes Stils, die Nachahmung der Bewegung der einen Stimme durch die der anderen (nach Fugen=Art), die daraus sich ergebende verschiedene Rhythmisierung und das abwechselnde Pauzieren und Wiedereinsetzen der einzelnen Stimmen verschmägt, und alle beteiligten Stimmen einträchtig miteinander fortschreiten läßt, wobei die oberste Stimme als die am meisten hervortretende erscheint und daher mit besonderer Sorgfalt ausgearbeitet wird. Diese primitive Art der Mehrstimmigkeit ist wahrscheinlich von den zünftigen Instrumentenspielern schon länger geübt worden; doch fehlen dafür beweisende Denkmäler. In der Zeit, wo sie in der Litteratur auftaucht (in der Lautenmusik [Tänze] und den italienischen Volksliedern [Frottole] des fünfzehnten Jahrhunderts) beweisen die häufigen groben Verstöße gegen die Satzregeln ihre anderweite Herkunft. Im vierstimmigen Liede und in dem an dieses sich anlehnenenden protestantischen Chorale bildete sich diese Sekweise zuerst kunstmäßig aus, drang aber bald in die höchsten Kunstformen ein und zeitigte so einen Stil, in welchem die ältere Sekweise verklärt durch das neue Prinzip erschien (Palestrinastil).

15. Demnach wäre die dritte Hauptperiode also seit dem Reformationszeitalter oder seit Palestrina zu datieren?

Doch nicht. Denn noch war die Melodie im Zusammengehen mit den anderen Stimmen gebunden. Erst mußte sie sich zu voller Freiheit emanzipieren, als unbestrittene und unbestreitbare Alleinherrscherin auftreten, die übrigen Stimmen in die untergeordnete Stellung von Dienern herabdrücken. Die Gleichberechtigung der Stimmen mußte mit Bewußtsein geleugnet werden: erst von dem Tage ab, wo das geschehen, datiert die neue Zeit in der Musikgeschichte.

16. Wie, wo und wann verfiel man darauf?

Nachdem man angefangen, die Oberstimme eines mehrstimmig gesetzten Gesangsstücks — die Kunstmusik des Mittelalters war ausschließlich Gesangsmusik — als Melodie zu verstehen, blieb es nicht aus, daß man sich eine Art Arrangements fürs Haus zurecht machte, indem man die Oberstimme sang und die Unterstimmen, so gut es gehen wollte, auf der Laute, auch wohl dem Klavier oder einem anderen der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumente (Gambe, Orgel) dazu griff. Dieser Gebrauch bildete sich im sechzehnten Jahrhundert aus und gelangte allgemein in Aufnahme, so daß bald neue Gesangswerke gleichzeitig im Lauten-Arrangement oder in Instrument-(Klavier-)Tabulatur erschienen. In Italien entstand zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts aus ähnlichen Gründen (zur Unterstützung und zu teilweisem Ersatz der Singstimmen [natürlich nicht der Melodiestimme]) auf der Orgel oder dem Klavicembalo der Generalbaß. Aber die bewußte Leugnung der Gleichberechtigung der Stimmen, die Anerkennung der Melodie als Träger des musikalischen Gedankens erfolgte erst um das Jahr 1600 zu Florenz seitens einer Gesellschaft hochgebildeter Männer, teils Mäcenaten, teils Musiker, die nichts Geringeres anstrebten als eine Wiederbelebung der von den antiken Schriftstellern berichteten Wunderwirkungen der altgriechischen Musik. Dieselben verstanden genug von den Berichten der Alten, um zu begreifen, daß jene nicht mehrstimmig, sondern einstimmig gesungen. Daß sie aber eine neue Kunstpoche eröffneten, indem sie dem Einzelgesange eine instrumentale Begleitung beigaben, ahnten sie nicht. Sie wurden die Schöpfer der Oper, des Oratoriums und damit der gesamten neueren Musik.

17. Wenn aber, wie hieraus hervorgeht, eine eigentliche Instrumentalmusik auch erst seit dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts datiert, wäre es dann nicht richtiger und bezeichnender, die neue Epoche als die der Instrumentalmusik zu bezeichnen?

Nein. Denn einmal wissen wir bestimmt, daß schon frühere Jahrhunderte, wenn auch in primitiver Weise, mehrstimmige Instrumentalmusik geübt haben, und es wurde bereits nachweislich im sechzehnten Jahrhundert kunstmäßig mit Instrumenten allein musiziert; doch waren die ausgeführten

Stücke zumeist eigentlich für (meist vier) Singstimmen geschriebene. Daher unterschied sich auch die nach 1600 aufkommende Instrumentalmusik zunächst im Stil wenig von der Gesangsmusik mit Instrumentenbegleitung, von der wir eben sprachen. Das wesentlich Neue war vielmehr die evidente Konzentrierung des musikalischen Inhalts auf eine Stimme, welcher begleitende Stimmen nur so weit assistierten, als es zur Klarstellung der Harmonie erforderlich war.

18. Verschwand der alte mehrstimmige (streng polyphone) Stil gleich nach Aufkommen des begleiteten Stils ganz?

Nein. Er ist auch heute nicht verschwunden und darf nie verschwinden; vielmehr ist es, wie gesagt, die höchste Aufgabe unserer Zeit, das Charakteristische jenes Stils mit unserem heutigen, soweit dies möglich ist, zu verschmelzen. Als leuchtende Beispiele, wie dies geschehen könne, mögen die zwei großen Meister dem Kunstjünger vorschweben, die, noch in den Traditionen der alten Schreibweise aufgewachsen, doch die neue vollständig begriffen hatten und Werke schufen, die für alle Zeiten unvergängliche Vorbilder bleiben werden, gleich imposant durch die Kraft der Melodie und Klarheit der Harmonie einerseits wie durch den Reichtum und die Selbständigkeit der Führung der einzelnen Stimmen andererseits. Erschien uns die Musik Palestrinas als der Abschluß einer weiter zurückliegenden Kunstepoche, angestrahlt vom Morgenlicht einer neuen Zeit, so zeigen Bach und Händel gleichsam Jahrhunderte voraus, wie eine künftige Epoche den polyphonen Stil dem begleiteten assimilieren wird. Durch sie errichtete der neue Stil seine ersten Riesendome, über welche der alte gleich der gesunkenen Sonne seine purpurgoldenen Strahlen gießt. Wie nicht anders zu erwarten, hielten sich die beiden Stilarten zunächst längere Zeit nebeneinander, hier der alte noch in seiner ganzen Starrheit, dort der neue, zunächst als Erzeugnis der Reflexion schattenhaft und fleischlos, doch bald mehr und mehr erstarkend, und endlich beide in den mannigfaltigsten Verhältnissen vermischt und verquickt. Erst mußte der neue Stil sich in ganzer Reinheit zu voller Lebenskraft entwickeln, wie es in der italienischen Oper des vorigen und angehenden gegenwärtigen Jahrhunderts und im Instrumental-

stile Haydn's und Mozart's, teilweise auch noch Beethovens geschah, ehe die Erkenntnis durchbrechen konnte, daß nicht in ihm allein das Heil der Kunst liege, daß nicht alles von dem Stile des vierzehnten bis sechzehnten Jahrhunderts in die Kumpelkammer gehöre. Das Studium Bach's und Händel's wies die Wege zurück zum Studium Palestrina's und seiner Zeitgenossen und Vorgänger.

19. Welche sind also die drei Hauptperioden der gesamten Musikgeschichte?

- I. Periode: Altertum. Periode der absoluten Einstimmigkeit (Homophonie, instrumental und vokal), bis zum zehnten Jahrhundert n. Chr. auslaufend.
- II. Periode: Mittelalter. Periode der absoluten Mehrstimmigkeit (Polyphonie, als Kunstmusik nur vokal), bis zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts auslaufend.
- III. Periode: Neuzeit. Periode der begleiteten Melodie (Harmonie, vokal und instrumental), im fünfzehnten bis sechzehnten Jahrhundert wurzelnd und bis heute reichend.

Der vorausichtige Stil der Zukunft, den die Gegenwart schon anstrebt, könnte sein: der der begleitenden Polyphonie.

I. Buch.

Geschichte der Instrumente.

2. Kapitel.

Instrumente des Altertums.

20. Welche Instrumente sind die ältesten?

Das ist schwer zu sagen. Ohne Zweifel älter als irgend ein künstliches Musikinstrument ist natürlich das dem Menschen von der Natur gegebene, die Singstimme. Doch ist es immerhin fraglich, ob wirklich der Gesang älter ist als rohe Musik

mit primitiven Schlaginstrumenten, von denen wieder das dem Menschen von der Natur gegebene, die beiden Hände, bei Naturvölkern und im grauen Altertum zur Begleitung des Tanzes eine erste Rolle spielt.

21. Welche Klasse der künstlichen Musikinstrumente findet sich bei den Völkern des Altertums zuerst vertreten?

Soweit die historische Forschung zurückreicht, findet sie Instrumente aller Klassen nebeneinander: Schlaginstrumente, Blasinstrumente und Saiteninstrumente.

22. Warum diese Ordnung statt der gewöhnlich festgehaltenen umgekehrten?

Weil die Schlaginstrumente die primitivsten, wenigstens ihrer Mehrzahl nach rohesten, daher wahrscheinlich zuerst erfunden sind, während die Saiteninstrumente noch mehr als die Blasinstrumente bereits einen verfeinerten Ton Sinn voraussetzen.

23. Beginnen wir mit den Ägyptern, dem Volke der, jodel bekannt, ältesten Kultur; hatten auch diese schon in den ältesten uns bekannten Zeiten Saiteninstrumente?



Altägyptische Flöte (Sabi).

Jawohl. Grabgemälde aus den Zeiten der drei bis vier Jahrtausende vor Christus blühenden vierten ägyptischen Dynastie weisen bereits Abbildungen von Harfen und Lauten auf, d. d. der beiden Hauptklassen von Saiteninstrumenten, deren Saiten gerissen werden.

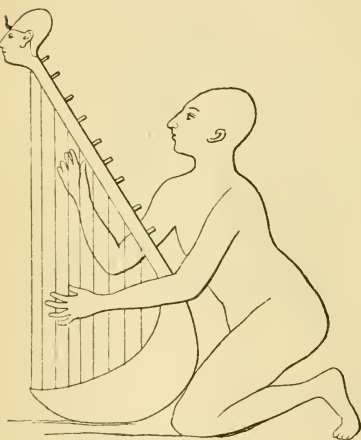
24. Wodurch unterscheiden sich Harfeninstrumente und Lauteninstrumente?

Harfeninstrumente sind mit einer größeren Anzahl Saiten bezogen, deren jede nur einen einzigen Ton anzugeben vermag;

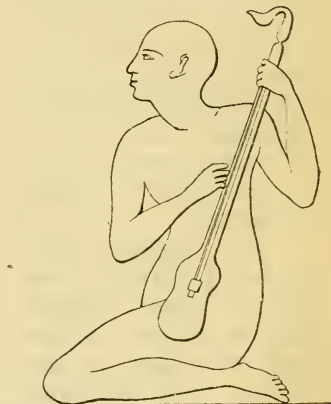
Lauteninstrumente bedürfen nur weniger Saiten, da dieselben mit einem Griffbrett versehen sind, und einer beliebig durch Griff verkürzten Saite eine erhebliche Anzahl verschiedener Töne abgewonnen werden können.

25. Gleichen diese uralten Harfen und Lauten den Harfen unserer Zeit resp. den Lauten des siebzehnten Jahrhunderts und ihrem letzten heutigen Abkömmlinge, der Mandoline?

In der Hauptsache ja. Doch waren die Harfen anfänglich nur mit wenigen Saiten bezogen und hatten noch keinen



Ägyptische Harfe (Tebuni).



Ägyptische Laute (Nabla).

Resonanzboden; sie entwickelten sich aber bald zu einer der heutigen sehr nahekommenen Form mit großer Saitenzahl, ausgebildetem Resonanzkasten, Saitenhalter und Querholz, und waren von beträchtlicher Größe (über Mannshöhe). Ihr ägyptischer Name war Tebuni; sie wurden stehend oder knieend gespielt. Die Laute, welche Nabla hieß, hatte alle wesentlichen Bestandteile der heutigen Mandoline, einen bauchigen Schallkörper, langen Hals (mit Griffbrett und Wirbelkopf), Steg, Schallloch und eine bis drei Saiten.

26. Welchen Zweck hat der Resonanzkörper? Übertragen nicht die Saiten direkt ihre Schwingungen an die Luft?

Nein; das gäbe nur einen dünnen, ärmlichen Ton. Selbst die allerältesten ägyptischen Harfen, welche noch ganz die Gestalt des Bogens hatten, dessen beim Abschließen des Pfeils erklingende Saite ohne Zweifel und nach dem Bericht alter Sagen zur Erfindung der Instrumente dieser Art führte, konnten eines ihren Ton verstärkenden Resonanzbodens schwerlich entbehren, den sie vielleicht in einem Kasten gefunden haben mögen, auf den der Spieler das Instrument aufstützte. Die schwingende Saite teilt zunächst dem Resonanzboden ihre Schwingungen mit, und dieser übermittelt sie in seiner ganzen Fläche der Luft.

27. Hatten die Ägypter noch andere Saiteninstrumente?

In späterer Zeit erhielten sie von den Semiten (Aamu oder Hyksos) oder Assyriern die Lyra; die alte Zeit kennt aber dieses Instrument noch nicht.

28. Was für Blasinstrumente kannte das alte Ägypten?

Flöten verschiedener Art und auch einfache Instrumente mit Kesselmundstück. Die Flöten sind in der Mehrzahl gerade, mit einem schnabelförmigen Mundstück, wie das heute verschwindende Flageolett und wie die sämtlichen Labialpfeifen unserer Orgeln; die Zahl der Tonlöcher war klein (fünf), demnach auch das Tongebiet beschränkt. Sie hießen Mem. Neben ihnen bemerkt man Quersflöten, die unseren heutigen ähnlich von der Seite angeblasen wurden und Sebi hießen. Die oft vorkommenden Doppelflöten waren wohl zwei gleichzeitig in den Mund genommene Mem; doch ist die Annahme nicht ausgeschlossen, daß auch Instrumente, die wir zu der Klasse der Rohrblattinstrumente rechnen müssen, hinter gewissen auffallend dünnen Blasinstrumenten zu suchen sind (aus Haserrohr oder Gerstenhalmen). Später kamen auch krumme Flöten vor, die wohl aus Kleinasien stammten: die Krümmung hatte den Zweck, die Instrumente bei größerer Länge spielbar zu erhalten (denn Klappen kannte jene Urzeit noch nicht).

29. Waren jene erwähnten ersten Instrumente

mit Kesselmundstück wie unsere heutigen Hörner oder Trompeten gewunden?

Nein. Diese Kunst lernte man erst viel später. Sie waren gerade gestreckt und noch gar kurz.

30. Hatten die Ägypter Schlaginstrumente?

Ja, sie hatten Kriegstrommeln in Form kleiner Fässer, auf beiden Seiten mit straff gespannten Fellen bezogen, mit den Händen oder auch mit einem Schlägel geschlagen; auch hatten sie tambourinartige Handpauken und mancherlei Klapperhölzer, zu denen auch das beim Fiskultus eine Rolle spielende Sistrum gehörte.

31. Musizierten die alten Ägypter mit diesen zahlreichen Arten von Instrumenten nur einzeln oder vereinigten sie dieselben zu einer Art Orchester?

Aus den Abbildungen sollte man das letztere schließen; doch dürfte das Ensemble, soweit sie nicht (durch Handpauken und Klapperhölzer) nur den Rhythmus markierten, sich auf das Spiel im Einklang oder in Oktaven beschränkt haben. Hätten die Ägypter eine geordnete Mehrstimmigkeit gekannt, so müßte es unbegreiflich scheinen, daß die Griechen sie nicht von ihnen übernommen.

32. Standen Musik und Musiker bei den Ägyptern in Ansehen?

Ja. „Musik begleitete das Opfer, den Tanz, die Totenklage, das heitere Mahl. Inschriften belehren uns, daß es Musiker von ausgezeichnete Stellung bei Hofe gab. Die Obersten des Gesanges waren angesehenere Personen und gehörten zu den Ausgewählten des Königs“ (Ambros).

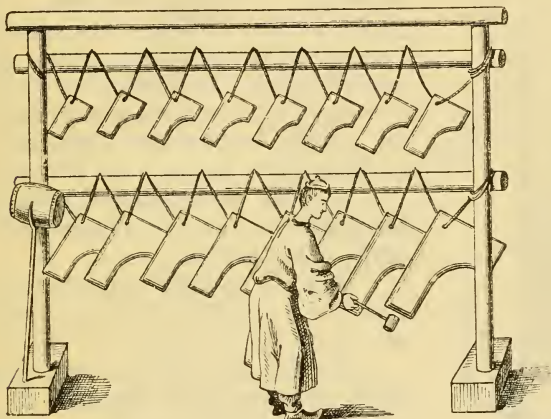
33. Ist uns die musikalische Theorie der Ägypter erhalten?

Nein. Doch wird Pythagoras, der seine Ausbildung in Ägypten erhielt, die mathematische Begründung der Intervallenlehre von den ägyptischen Priestern übernommen haben.

34. Wenden wir uns zu dem zweiten uralten Kulturvolk, den Chinesen. Hatten auch diese gleich den Ägyptern vor alters Saiten-, Blas- und Schlaginstrumente?

Ja. Doch war bei ihnen die Abteilung der Schlaginstrumente die am reichsten entwickelte. Da ist vor allem

das King, ein ganz besonders angesehenes Instrument, bestehend aus abgestimmten aufgehängten Steinplatten, die mit Klöppeln geschlagen wurden, später auch als Fang=hiang aus Holzplatten und als Yün=lo aus Kupferplatten hergestellt. Da sind Pauken und Trommeln mit Tierhäuten bespannt (Hiuen=ku) und allerlei hölzerne Lärm-, Klapper- und Klopfinstrumente. Da sind — einen Grad höher stehend —



Chinesisches King, links ein Hiuen=ku.

aus einer Mischung von Kupfer und Zinn gegossene Glocken und Glöckchen verschiedenster Dimensionen; auch vollständige Glockenspiele, die nach Art des King bearbeitet wurden.

35. Kannten die Chinesen auch schon in jenen alten Zeiten die Flöte?

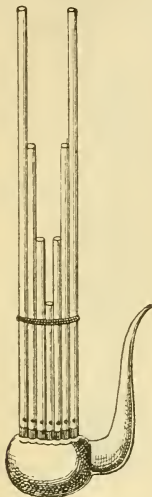
Sowohl, sogar in dreierlei Gestalt, als gerade Flöte (Yo), Querflöte (Tsché, mit dem Mundloch in der Mitte des Instruments) und als Zusammenstellung eine Reihe verschieden langer Bambusröhren, die angeblasen wurden, wie man hohle Schlüssel anbläst (Siao, ähnlich der Panspfeife der Griechen).

36. Welche der drei Arten mag wohl die älteste gewesen sein?

Wohl die letztgenannte, da sie weder Grifflöcher und wenn auch noch so primitiven Fingersatz erfordert wie das Tsché

mit seinen je drei Tonlöchern rechts und links vom Anblaseloch, noch gar eine kunstgerechte Windführung (Kernspalte) gegen die Kante eines Ausschnitts, wie sie dem Do (mit drei, später sechs Grifföchern) unerlässlich war.

37. Hatten die Chinesen noch andere Blasinstrumente?



Chinesisches Sheng.

Ja, doch gehören dieselben wohl zumeist einer späteren Zeit an. Sie hatten trompetenartige, aber nicht gewundene, sondern gerade gestreckte, höchstens unbedeutend gekrümmte Blechblasinstrumente (mit Kesselmundstück), eine Art Oboe, d. h. ein Blasinstrument mit Rohrblatt (Roan) und sogar ein ziemlich kompliziertes Instrument mit durchschlagenden Zungen, das Tscheng.

38. Ist dies letztere Instrument den Chinesen vom Abendlande aus bekannt geworden?

Nein; im Gegenteile entstand im Abendlande, als das chinesische Instrument bekannt wurde, das Harmonium.

39. Ist das Tscheng dem Harmonium auch äußerlich ähnlich?

Nein. Der Körper ist ein ausgehöhlter Kürbis, in den mittels einer S-förmigen Röhre geblasen wird, und in welchen zwölf oder vierundzwanzig durch Metallplatten mit durchschlagenden Zungen verschlossene Bambusröhren eingesetzt sind; der Zutritt des Windes zu den einzelnen Zungen wird durch Schließen von Grifföchern bewirkt.



Chinesisches Qin.

40. Hatten die Chinesen Saiteninstrumente?

Ursprünglich nur zwei zitherartige Instrumente mit flachem Resonanzkörper ohne Griffbrett, über den eine ziemlich

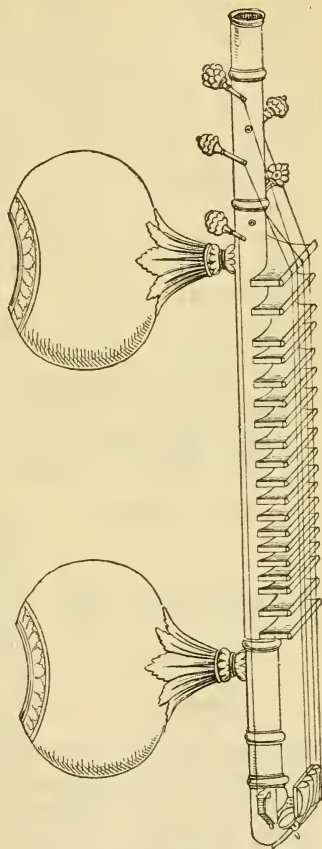
große Zahl (fünfundzwanzig) Saiten aus gedrehter Seide gespannt waren: Qin und Tschu. Diese Instrumente stehen wie die meisten vorgenannten noch heute in Ansehen. Erst später lernten die Chinesen durch die Perser und Indier die, wie wir wissen, in Ägypten uralten Lauten kennen.

41. Auch die Indier hatten, wie wir wissen, eine sehr alte Musikkultur. Ist über ihre Musikinstrumente etwas Besonderes zu bemerken?

Die Indier hatten zahlreiche pauken- und trommelartige Schlaginstrumente, Rasselinstrumente, trompeten- und posaunenartige Blasinstrumente, auch Flöten (Basaree, mit der Nase angeblasen) und sehr merkwürdige Saiteninstrumente.

42. Wie so merkwürdige?

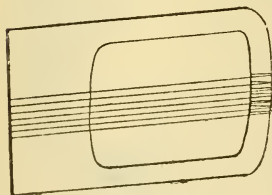
Sofern die einfachste Art der Saiteninstrumente, die der Harfen oder Zithern, bei denen jede Saite nur einen Ton anzugeben hat, bei ihnen gar nicht vertreten gewesen zu sein scheint, während mehrere Arten von Saiteninstrumenten mit Griffbrett existierten. Das älteste und zugleich merkwürdigste derselben ist die Vina, bestehend aus einer auf zwei ausgehöhlten Kürbissen liegenden fast vier Fuß langen Holzröhre, auf welche neunzehn Stege von wachsender Höhe aufgeklebt sind. An dem einen Ende



Indische Vina.

befindet sich ein aufwärts gebogener Saitenhalter, von dem aus sieben Metallsaiten über die Stege weglauend und nur auf dem entferntesten höchsten aufliegend nach den am anderen Ende eingesetzten Wirbeln laufen. Die achtzehn kleineren Stege bilden so ein Griffbrett mit Bündeln, d. h. der Spieler entlockt den Saiten höhere oder tiefere Töne, je nachdem ob er sie auf dem Saitenhalter nähere oder fernere Stege fest aufdrückt. Die Saiten werden mit einem Fingerhut mit Metallspitze angeriffen. Die Vina hat sich nicht über andere Völker verbreitet. Ein lautenartiges Instrument, Magoudi, haben die Inder wahrscheinlich von den Arabern erhalten, welche es von den Aegyptern übernommen hatten. Nicht ganz festgestellt ist Alter und Abstammung des Kavanastron (auch Serinda genannt), in welchem man das älteste Streichinstrument sehen müßte, wenn sichere Beweise seines hohen Alters vorlägen. Es ist aber vielmehr die Annahme nur zu gut begründet, daß auch dieses Instrument, und zwar erst in später Zeit, von den Arabern den Indern übermacht wurde.

43. Was wissen wir von den Musikinstrumenten der alten Assyrer und Babylonier?



Assyrische Lyra.

Von beiden nur wenig; doch scheint festzustehen, daß in Ninive sowohl als in Babylon die musikalische Kunst sich nicht zu nennenswerter Höhe entwickelte, wenn sie auch sowohl im Kriege zur Anfeuerung der Truppen als im Frieden bei den üppigen Gelagen und prunkenden Festen eine bedeutsame Rolle gespielt haben mag. Unter den assyrischen Instrumenten fallen harfen- oder zitherartige auf, die horizontal liegend mit einem Plektron gespielt wurden; die nur dem Namen nach bekannte Sabbeka oder Sambuka der Babylonier dürfte damit identisch sein, da sich der Name für ähnliche Instrumente bis ins späte Mittelalter im Abendlande gehalten hat (bei den Griechen Sambyke, lateinisch Sambuca, mittelhochdeutsch Sambiuot, s. v. a. Psalter). Auch die Lyra ist ein ursprünglich assyrisches Instrument mit unter den Saiten parallel laufendem Resonanzboden, die obere Hälfte viereckig

ausgeschnitten, so daß oben ein Bügel stehen blieb, wie bei der keltischen Chrotta. Die Lyra wurde vornüber geneigt unterm Arm getragen und mit einem Plektrum gespielt. Ein seltsames Blasinstrument der Babylonier, das später immer mehr vervollkommnet der Orgel die Entstehung zu geben bestimmt war, ist ein Dudelsack primitivster Konstruktion, ein Windschlauch, in den mittels einer Röhre geblasen wurde und aus dessen entgegengesetzter Seite ein Pfeifenkörper herausstand, der ohne Zweifel eine Rohrzunge enthielt, sowie selbstverständlich mehrere Grifflöcher. Außerdem hatten die Assyrer wie die Babylonier Pauken und Trommeln, Flöten und gerade Trompeten.

44. Hatten die Hebräer eine nennenswerte Musik- kultur?

Sowohl, sie hielten die musikalische Kunst sehr hoch und wiesen ihr eine bedeutende Rolle beim Gottesdienste an. Wahrscheinlich ist die Musik der Hebräer wie auch ihre Instrumente auf Ägypten zurückzuführen; die Harfe erhielten sie wohl auf dem Umwege über Phönizien, wie der phönizische Name Kinnor für dieses Instrument andeutet. Übrigens waren die Harfen der Hebräer kleiner als die ägyptischen und dreieckig. Andere hebräische Saiteninstrumente sind das Nebel (Psalter), viereckig mit Resonanzboden unter den Saiten (wie die babylonische Samba), auch die Lyra war den Hebräern bekannt und zwar schon in vervollkommener Gestalt (Hasur) mit schildkrötenförmigem Resonanzkasten und frei aufgesetzten Armen nebst Querholz zur Befestigung der Saiten statt des primitiven Bügels der assyrischen Lyra. Übrigens ist über die Musikinstrumente der Hebräer das Abenteuerlichste phantasiert worden; viel wissen wir von ihnen nicht. Man ist soweit gegangen, und zwar auf Grund tal-mudischer Schriften, ihnen sogar Streichinstrumente anzudichten, die sie sicher nicht besaßen haben. Wenn die Hebräer Instrumente mit Hälzen und nur drei Saiten (Schalischim) besaßen haben, so sind das ohne allen Zweifel Lauten gewesen, die sie in Ägypten kennen gelernt hatten.

45. Was für Blase- und Schlaginstrumente hatten die Hebräer?

Unter den Blasinstrumenten ragen als wahrscheinlich

urnational das Schofar und Keren hervor, gewundene Widderhörner, die beim Tempeldienst angewandt wurden; von diesen finden wir bei keinem anderen der alten Kulturvölker eine Spur. Die geraden Trompeten (Chazozeroth), Flöten (Mekabhim, und eine kleinere Art: Chalil) und Handpauken (Toph) übernahmen sie sicher von den Ägyptern, desgleichen wohl auch ihre Zimbeln (Teltselim) und Rasselhölzer (Maanim).

46. Kannten die Hebräer Harmonie, d. h. Mehrstimmigkeit in unserem Sinne?

Schwerlich; es ist von ihnen so wenig als von irgend einem Volke des Altertums etwas dafür einen Anhaltspunkt Gebendes bekannt. Die stark besetzten Musiken bei Aufzügen und Siegesfesten wie auch beim Gottesdienst spielten ohne Zweifel unisono oder alternierend; der Rhythmus wurde dabei durch die Schlaginstrumente verstärkt. Die Tempelmusik war seit Überführung der Bundeslade in den Tempel durch König David den Leviten übertragen; diese schlugen das Kinnor und Nebel, während die Priester selbst vor der Bundeslade stehend in das Schofar und Keren stießen. Bekanntlich hielt es David selbst nicht unter seiner Würde, seine Jubelgesänge wie seine Bitt- und Bußlieder mit Saitenspiel zu begleiten.

47. Wir kommen nun zu den Griechen; unterschied sich die Musikkultur der Griechen wesentlich und prinzipiell von der der übrigen Völker des Altertums?

Ja. Denn während die Musik der Ägypter und Hebräer sich in den Dienst der Religion zur Verschönerung des Kultus und zur Erhebung der Herzen stellte, während die Musik der kleinasiatischen Völker den Prunk und Luxus der Fürstenhöfe erhöhte und von bezahlten Musikern ausgeführt wurde, erhob sich die Musik bei den Griechen zum ersten Male zur Würde einer freien Kunst und wurde in der Wertschätzung der Nation unter die höchsten idealen Güter gerechnet. Nicht daß sie damit eine bevorzugte Stellung eingenommen hätte: aber sie stand da als gleichberechtigter Faktor der Geistes- und Herzensbildung der Nation neben den anderen Künsten und auf gleicher Stufe mit den philosophischen Wissenschaften, ein integrierender Bestandteil der noch heute mit Staunen be-

wunderten hohen Kulturentwicklung des kleinen hellenischen Volkes.

48. Dokumentierte sich der höhere Kunststandspunkt der griechischen Musik auch in der äußerlichen Form ihres Musizierens, ich meine in der Wahl ihrer Musikinstrumente?

Gewiß. Zu oberst stand den Griechen die Vokalmusik. Ihre Epen (Iliade, Odyssee) und Götterlegenden wurden von Rhapsoden mit Instrumentenbegleitung oder mit instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspielen gesungen oder doch musikalisch recitiert, die Oden eines Pindar, Anakreon, einer Sappho wurden gesungen und die Tragödie der höchsten Blütezeit (Aeschylus, Sophokles, Euripides) war eine Vereinigung von Dichtkunst, Mimik und Musik, dem modernen musikalischen Drama verwandt.

49. Welche Instrumente nahmen bei den Griechen den höchsten Rang ein?

Wie von einem so hoch stehenden Kulturvolke nicht anders zu erwarten, die Saiteninstrumente und unter diesen wieder nicht die größten, am meisten der Tonfülle fähigen, sondern vielmehr kleine Instrumente mit beschränkter Saitenzahl und von offenbar nur kleinem Ton: die Lyra und Kithara.

50. Ist uns Näheres über die Konstruktion dieser beiden Arten von Instrumenten bekannt?

Sowohl, und zwar sowohl aus zahlreichen erhaltenen Abbildungen, als auch aus Beschreibungen der Schriftsteller. Die den Griechen von den Ägyptern oder direkt von den Assyriern übermachte Lyra entwickelte sich zu einem geschmackvoll und zierlich gebauten Instrument, bestehend aus einem Resonanzkörper von der Form einer Schildkrötenschale, aus dem sich zwei geschwungene Arme oder Säulen erhoben; von dem diesen oben verbindenden Querholz liefen die Saiten über den Resonanzkörper. Es scheint, daß die Kithara sich von der Lyra nur durch die Form des Schallkörpers unterschied, welcher bei ersterer flach und viereckig war und sich von den Seiten direkt in die Arme fortsetzte; der Boden des Resonanzkörpers wurde beim Spielen gegen die Brust gehalten (das Instrument also vornüber geneigt). Die Lyra wurde da-

gegen aufrecht unterm Arm oder zwischen den Knien gehalten. Beide Instrumente sind wahrscheinlich ursprünglich identisch; größere Arten hießen auch Phorminx, kleinere Chelys. Ursprünglich soll die Lyra (Kithara) nur vier Saiten gehabt haben, Terpander vermehrte die Saitenzahl auf sieben, Pythagoras fügte die achte, Theophrast von Pieria die neunte, Ion und Hystiaos die zehnte, Timotheus die elfte und Pherekrates die zwölfte Saite hinzu. Zuletzt erhielt und behielt das Instrument achtzehn Saiten. Dieselben waren aus Därmen oder Sehnen gedreht und wurden mit einem Plektron gespielt.

51. Hatten die Griechen nicht auch Harfen und Lauten, wie schon die Ägypter und Hebräer?

Sie hatten sie wohl, doch gelangten dieselben nicht zu größerer Beliebtheit und Bedeutung; bei den Wettkämpfen der Festspiele zu Delphi und Olympia waren nur Lyra und Kithara die zulässigen Saiteninstrumente. Die Harfe wird unter dem halbphönizischen Namen Kinyra (= Kinnor) oder auch Trigonon (Dreieck) genannt; die Griechen erhielten sie wohl über Phrygien. Auch die assyrische Sambyke finden wir bei den Griechen wieder (das Psalter). Ein ebenfalls sehr reich besaitetes Instrument war die Magadis, auf der in Oktaven gespielt wurde; noch mehr Saiten hatten das Epigonion und die Pektis. Die kleinste Zahl von Saiten, nämlich nur zwei, hatte die Laute, die unter ihrem ägyptischen Namen Nabla vorkommt; eine dreisaitige Laute war wahrscheinlich die Pandura, deren Name noch heute für ähnliche Instrumente existiert. Nicht ein eigentliches Musikinstrument, sondern vielmehr ein Instrument für akustische Lehrzwecke war das Monochord, sowohl das eigentliche, nur mit einer Saite bezogene mit verschiebbarem Steg als das mit vier im Einklang gestimmten Saiten bezogene (Helikon).

52. Wurden nicht bei den Festspielen der Griechen auch Wettkämpfe von Blasinstrumentenspielern zugelassen?

Sowohl. Neben der Lyra und Kithara genoß die Flöte (der Aulos) unter allen Musikinstrumenten das höchste Ansehen. Bereits 585 v. Chr. erlangte Sakadas Gleichberechtigung des Flötenspiels mit dem Kitharaspieler bei den pythischen

Spielen. Es kamen aber auch Wettkämpfe von Trompetern vor. Man hat vielfach angenommen, der Aulos wäre eine Art Schalmei oder Oboe gewesen; doch scheint jetzt festzustehen, daß er eine wirkliche Flöte und zwar eine Schnabelflöte (ganz wie die Prinzipalpfeifen unserer Orgeln, mit nur zwei bis drei Grifflöchern) gewesen ist. Es geht das z. B. auch daraus hervor, daß Midas von Agrigent, dem 488 v. Chr. beim pythischen Spiele das Mundstück zerbrach, ohne Mundstück weiterspielte. Das wäre auf einer Schalmei wohl nicht möglich gewesen. Auch der Umstand, daß die Pfeifen der ältesten Orgeln, die nachweislich Labialpfeifen waren, Auloi genannt werden, ist ein starker Beweis für diese Annahme. Man baute Flöten in verschiedener Größe, wie wir sagen würden Diskant-, Alt- und Tenor- oder Baßflöten. Auch die uns von den Ägyptern her bekannte Doppelflöte (Diau-los) finden wir wieder; ob die zwei Flöten (eine längere und eine kürzere) zusammen angeblasen wurden, etwa die tiefere nach Art des Dudelsacks immer mitklingend oder aber abwechselnd gespielt, ist nicht entschieden. Die Annahme ist aber gar nicht ungereimt, daß die zweite die Töne einer anderen Skala gab und daher für Modulationen herangezogen wurde. Die Zahl der Tonlöcher des Aulos schwankt zwischen zwei und fünf.

53. Hatten die Griechen noch andere Blasinstrumente?

Zunächst die uralte Syring, die Pansflöte, die wir auch bei den Chinesen als Siao fanden, eine abgestufte Reihe verschieden langer Rohre ohne Tonlöcher, deren jedes daher nur einen Ton geben konnte. Jedenfalls erhielt die Syring die Stimmung einer diatonischen Skala (die Angaben schwanken zwischen sieben und neun Röhren) und wurde angeblasen wie hohle Schlüssel. Ein Kunstinstrument war die Syring nicht, sondern diente den Hirten in ihrer ländlichen Einsamkeit zur Unterhaltung. Im zweiten Jahrhundert vor Christus taucht aber, noch primitiv zwar, aber doch als unverkennbarer Keim des heutigen Instruments, die Orgel auf, eine Reihe verschieden gestimmter Pfeifen ohne Tonlöcher, die auf einem Rasten angebracht waren und nicht mit dem Munde, sondern mittels künstlich erzeugten Windes (durch Bälge eingepumpte

Luft durch Wassergewicht komprimiert und reguliert) angeblasen wurden, sobald der Spieler durch Öffnen primitiver Ventile dem Winde den Weg zu den Mundstücken öffnete. Abgesehen von dem Wasser, das man wohl aus Rücksichten der Haltbarkeit später durch Gewichte ersetzte, hielt sich die Orgel lange Jahrhunderte unverändert. Der Erfinder der Wasserorgel war der Mathematiker und Mechaniker Ktesibios zu Alexandria. Von allen sonst genannten Blasinstrumenten hatte nur die schon erwähnte metallene Trompete (Salpinx) eine hervortretendere Bedeutung, zunächst als Herolds- und Signalinstrument im Kriege wie bei den Festspielen in Olympia, ferner bei feierlichen, gottesdienstlichen Aufzügen, und endlich sogar zu musikalischen Wettkämpfen in Olympia, die wohl hauptsächlich Kraftproduktionen waren (Herodoros von Megara — um 300 v. Chr. — siegte zehnmal und verstand es sogar, zwei Trompeten auf einmal sehr stark anzublase). Diese Trompeten waren gerade Tuben und stammten aus Ägypten, von wo sie die Tyrhener übernommen hatten. Ein ähnliches gekrümmtes Instrument hieß Keras (Horn), ursprünglich wohl ein Stier- oder Widderhorn, wie wir es bei den Hebräern fanden, auch die ausdrücklich die „ägyptische“ genannte Chnue war etwas Ähnliches. Andere Kriegstrompeten unterschieden sich nur durch die Gestalt des Schallbeckers, dem man vielfach die Gestalt von Tierköpfen gab. Die „medische“ Trompete hatte ein Rohrblattmundstück. Daß die Griechen besonders für den lärmenden, orgiastischen Dionysoskultus auch allerlei Schlag- und Klapperinstrumente benötigten, versteht sich, desgleichen, daß sie dieselben von den Ägyptern übernahmen.

54. Und die Griechen kannten trotz hochentwickelter Kunstlehre und Kunstübung nicht die uns so unentbehrlich dünkende Mehrstimmigkeit?

Nein. Zwar haben einige Historiker versucht, die Beweise des Gegenteils aus einigen Stellen alter Schriftsteller herauszulesen; es ist aber, da die besten Schriftsteller (Aristoteles, Aristoxenos u. a.) dem gleichzeitigen Erklingen mehrerer Töne durchaus keine besondere Wichtigkeit beilegen, sondern deutlich eigentlich immer nur von der Tonfolge sprechen, nicht wohl anzunehmen, daß die ohnehin kaum irgendwo darin zweifelhafte Tradition eine irrige ist. Wo daher verschiedene

Instrumente zusammen gebraucht wurden oder Gesang mit Instrumenten begleitet wurde, müssen wir annehmen, daß die Zusammenklänge nur Einklänge oder Oktaven waren.

55. Hatten die Römer eine nennenswerte Musik- kultur?

Nein. Die Römer waren ein profaisch und praktisch angelegtes Volk. Tapferkeit im Kriege und außergewöhnlich starkes Gemeingefühl waren seine guten Eigenschaften, die ihm zu Ruhm und Größe verhelfen; für die Künste hatten sie wenig Neigung und wenig Talent, am wenigsten wohl für die innerlichste aller Künste, die Musik. Die älteste Musikübung der Römer (beim Opferdienst und Leichenbegängnissen) scheint tyrrenischen (etruskischen), d. h. letzten Endes ägyptischen Ursprungs gewesen zu sein, später lag die Musik fast ganz in Händen griechischer Sklaven. Jene war rau und wild, kriegerischer Gesang mit Begleitung von metallenen, scharf klingenden Flöten oder Trompeten, diese verweicht und (nachdem die guten Traditionen der griechischen Blütezeit untergegangen waren) etwa auf der Stufe der nur dem Sinnengenuß frönenden Musik der Kleinasien (Assyrer, Babylonier) stehend: erotische Lieder, lascive Tänze u. bei Gelagen, Festen, im Theater u. s. w. Daß die Kaiser Nero und Heliogabal nach musikalischer Künstlerruhme geizten, ist nur ein Beweis mehr für die Niedrigkeit des Niveaus, auf das die Musik gesunken war. Von den Dichtungen der Römer ist nicht (wie von denen der Griechen) überliefert, daß sie mit Musik vorgetragen worden wären.

56. Was für Musikinstrumente hatten die Römer?

Am frühesten scheinen bei ihnen die Flöten eingebürgert gewesen zu sein; die römische *Tibia* war wohl mit dem griechischen *Aulos* identisch, während die römische Hirtenflöte, die *Fistula*, wahrscheinlich ein Instrument mit Rohrblatt oder dergleichen, entsprechend unserer *Oboe* war. Im übrigen kann es uns nicht wundern, wenn das wachsende Römerreich die Instrumente aller Völker des Orients, soweit es dieselben unterjochte, nach Rom brachte. Obenan standen natürlich schon früh die griechischen Saiteninstrumente (bekanntlich ist die süditalienische Kultur altgriechisch): *Kithara* und *Lyra*. Das auch genannte *Nablium* war nicht die *Nabla* (Laute)

der Ägypter, die wir vielmehr als Pandura finden, sondern das Nebel der Hebräer, d. h. eine Art Zither oder Hackbrett (konstruiert wie z. B. auch das chinesische Kin). Die kriegerischen Blasinstrumente waren die tiefstönende gerade Trompete (Tuba) für die Infanterie, der gekrümmte hochstönende Sitons für die Kavallerie (der Vorfahr des bis ins 18. Jahrhundert erhaltenen Zinken), und die gewundene Buccina, die wohl noch tiefer tönte als die Trompete, also vielleicht unserer Posaune (die ihren Namen geerbt hat, im 16. Jahrhundert: Busaun) vergleichbar ist.

3. Kapitel.

Die Instrumente des Mittelalters.

57. Wir rechneten die Periode des Mittelalters in der Musikgeschichte etwa bis 1600, d. h. bis zum Aufkommen der begleiteten Monodie; wie läßt sich mit spezieller Rücksicht auf die Musikinstrumente dieser Zeitraum umschreiben?

Das Mittelalter der Geschichte der Musikinstrumente reicht vom Untergange der antiken kunstmäßigen Instrumentalmusik bis zum Zeitpunkte des Entstehens der modernen kunstmäßigen Instrumentalmusik oder, was dasselbe ist, es umfaßt die Zeit der Entstehung und Entwicklung der Streichinstrumente und der Klavierinstrumente. Die neue Zeit beginnt ungefähr in dem Geschichtsmoment, wo der Bau der heutigen Streichinstrumente gefunden ist und Klavier und Orgel sich soweit entwickelt haben, daß sie fähig sind, eine hervortretende Rolle im Musikleben zu spielen.

58. Ist nicht die Orgel ein bereits von den Griechen erfundenes Instrument?

Allerdings datiert ihre Erfindung (als Wasserorgel) seit dem 2. Jahrhundert vor Christus; doch scheint sie vorerst als ein mechanisches Kunstwerk nur sehr selten konstruiert worden zu sein und sich nur sehr langsam verbreitet zu

haben. Noch im Jahre 757 war es etwas ganz Besonderes, daß Kaiser Konstantin dem Könige Pipin von Franken eine Orgel zum Geschenk machte und es finden sich aus den zwischenliegenden Jahrhunderten nur ganz vereinzelt Notizen, die die Existenz und Kenntnis der Orgel verbürgen (Beschreibung einer Orgel des Kaisers Julianus Apostata [4. Jahrhundert n. Chr.], eine Erwähnung bei St. Augustin [5. Jahrh.], eine Beschreibung bei Cassiodor [6. Jahrh.], sowie einige Reliefs aus dem 6.—8. Jahrhundert). Dagegen erlangte nicht lange nach jener Sendung Konstantins an Pipin die Orgel im Abendlande eine hochwichtige praktische Bedeutung als Schulinstrument in den Klöstern zum Einstudieren der kirchlichen Gesänge. Papst Johann VIII. (9. Jahrh.) erbittet sich vom Bischof Anno von Freising eine Orgel und einen geschickten Spieler als Musiklehrer, und zahlreiche Manuskripte des 10.—11. Jahrhunderts enthalten Anweisungen für die Verrichtung solcher kleinen Schulinstrumente.

59. Wie waren diese Orgeln beschaffen?

Sie bestanden aus einer Reihe von 8, höchstens 15 oder gar 22 der Cdur=Skala entsprechend vom kleinen c aufsteigend gestimmten Pfeifen von genau derselben Konstruktion wie die heutigen Prinzipalpfeifen, die auf einer gemeinsamen Windlade standen. Eine Art Klaviatur, nämlich kleine aus dem Instrument zuerst aufrecht hervorstehende, später aber wagerecht nebeneinander gelegte Plättchen, die niedergedrückt oder wieder zurückgeschlagen wurden, öffneten dem Winde zu den Pfeifen den Weg. Der Wind wurde durch kleine Schöpfbälge eingepumpt und zwar ohne Regulierung durch Wassergewicht. Um's Jahr 980 stand zu Winchester schon eine (von St. Wolstan in Versen beschriebene) Orgel mit 2 Klaviaturen (für zwei Spieler) von je 20 Tasten (groß G bis c² mit b und b¹) mit 10 Pfeifen für jede Taste, die stets zusammen ansprachen (vermutlich waren sie in Oktaven mehrfach besetzt gestimmt, vielleicht aber auch mit Quinten wie die heutigen Mixturen), und also im ganzen mit 400 Pfeifen und mit 26 kleinen Bälgen. Auf den Tasten dieser ältesten Orgeln standen die Namen der Töne mit Buchstaben notiert.

60. Gab es nicht schon damals verschiedene Register auf den Orgeln?

Nein. Vor dem zwölften Jahrhundert keinesfalls. Auch gab es damals noch keine Werke mit Zungenpfeifen. Da immer nur ein Ventil regiert zu werden brauchte, so spielten sich jene Orgeln sehr leicht. Die Scheidung des Pfeifwerks in Register, welche gestattete, von den für eine Taste bestimmten Pfeifen beliebig viele zugleich zum Ansprechen zu bringen, mag im 12. Jahrhundert vor sich gegangen sein. Die Zungenpfeifenregister (Schnarrwerke) kamen erst im 15. Jahrhundert hinzu. Durch die zufolge der Teilung der Register entstehende Komplizierung der Mechanik wurde die Spielart der Orgeln so schwer, daß man die Tasten mit Fäusten schlug oder mit dem Ellenbogen niederstemmte. Das Pedal wurde um 1325 in Deutschland erfunden. Es ist klar, daß diese ungefügten Instrumente wohl fähig waren, ein gewaltiges, erschütterndes Tonvolumen zu entwickeln, daß sie aber einer selbständigeren, beweglicheren Spielweise nicht zugänglich sein konnten. Dazu bedurfte es erst noch neuer Verbesserungen, welche den Niederdruck der Tasten wieder erleichterten. Diese scheinen im Laufe des 15.—16. Jahrhunderts durchgeführt worden zu sein, da am Ende des Zeitraums dieser Periode ein Orgelstil anfängt sich zu entwickeln, der direkt in den der höchsten Blüte (Bach) überführt: die Orgel wird beweglich und gestattet der Phantasie des Komponisten freien Flug.

61. Wurden neben den großen Kirchenorgeln nicht auch noch kleinere Zimmerorgeln gebaut?

Gewiß. Und zwar entweder nur mit Labialpfeifen, der Billigkeit wegen meist aus Holz, oder aber nur mit Zungenpfeifen; jene nannte man Positiv (italienisch Organo di legno, d. h. Holzorgel), diese Regal. Wenn diese Instrumente (deren Spielart natürlich leicht sein konnte) auch nicht so verbreitet waren wie heute die Klaviere, so mögen sie doch wenigstens im Hause des Musikers eine ähnliche Rolle gespielt haben.

62. Satten die größeren Orgeln des Mittelalters bereits mehrere übereinanderliegende Manuale, um aus einem Tonstärkegrad schnell in einen anderen übergehen zu können?

Nein. Doch wird diese Neuerung gegen Ende der Periode und zwar wahrscheinlich zuerst in Deutschland und

den Niederlanden eingeführt worden sein. Die berühmten Orgeln der Markuskirche in Venedig hatten noch um 1700 nur ein Manual, und das Pedal war nur an dasselbe gekoppelt (hatte keine eigenen Pfeifen); in Deutschland hatte um diese Zeit und noch früher bereits jede größere Orgel drei Manuale und ein selbständiges Pedal.

63. Übertrug man nicht die für die Orgel zuerst gefundene Klaviatur alsbald auf die Saiteninstrumente, besonders die Harfe, so daß unser Klavier entstand?

Nein. Die Klaviatur der Orgel war anfänglich und lange viel zu plump, als daß man sich von ihrer Übertragung hätte Vorteil versprechen können. Das Klavier hat vielmehr einen anderen Ursprung: es stammt vom alten Monochord der griechischen Theoretiker.

64. Aber das Monochord hatte doch nur eine oder wenige Saiten und war eigentlich gar kein Musikinstrument?

Ganz recht. Und so hatten auch die ältesten Klaviere nur wenige Saiten und waren gewiß anfänglich auch nur Schulinstrumente. Das Monochord der Pythagoräer hatte unter jeder Saite einen beweglichen Steg, von dessen Stellung auf der auf dem Resonanzboden aufgezeichneten Skala die Höhe des erzielten Tones abhing. Das Hin- und Herschieben der Stege hatte aber gewiß seine Schattenseiten (schnelle Abnutzung der Saiten, wie auch der Stege und des Bodens); es ist daher wohl kaum verwunderlich, daß man darauf verfiel, statt dessen jeder Stufe der Skala einen eigenen Steg zu geben, den man durch eine Hebelvorrichtung unter die Saite bringen konnte. Man denke nur an die indische Vina mit ihren 19 Stegen, die allerdings nicht unter die Saiten gehoben, auf die vielmehr die Saiten herabgedrückt wurden. Es ist nicht bekannt, wann diese Fortbildung des Monochords geschah. Doch ist aus der großen Verbreitung eines eigenartigen Instruments ähnlicher Konstruktion, nämlich der Drehleier, im 10. Jahrhundert, zu schließen, daß man das System der mittels einer Art Klaviatur beweglichen Stege schon im frühen Mittelalter fand. Von da war allerdings immer noch ein bedeutsamer Schritt dazu, den Stegen eine zungenförmige Gestalt zu geben, die es ermöglichte, durch sie nicht nur die

Länge der Saiten zu bestimmen, sondern zugleich dieselben zum Klingeln zu bringen. Immerhin wird auch dieser Fortschritt, durch den das Klavichord, die älteste Form des eigentlichen Klaviers, geschaffen wurde, spätestens im 14. Jahrhundert (wahrscheinlich in England) gemacht worden sein, da um diese Zeit der Name „Englisch Schachbrett“ (Eschiquier d'Angleterre) für orgelartige Saiteninstrumente vorkommt. Das Klavichord hat beinahe bis zu seinem Verschwinden (zu Ende des 18. Jahrhunderts) weniger Saiten als Tasten gehabt und damit seine Abstammung vom Monochord, dessen Namen man ihm übrigens auch lange genug neben dem neuen ließ, kenntlich erhalten. Da die metallenen Zungen (die sogenannten Tangenten) die Saiten stets in zwei Teile teilten, so würde jede stets zwei Töne gleichzeitig gegeben haben, wenn nicht der eine Teil durch Dämpfung tot gemacht worden wäre; man flocht nämlich durch das links vom Spieler liegende Ende der Saiten (die Saiten liefen quer vorm Spieler her wie bei unserem Tafelklavier) Tuchstreifen oder hemmte dasselbst die Schwingungen mit der Hand. Man nannte das Klavichord auch kurzweg „Klavier“ oder „Instrument“.

65. Wie unterscheidet sich das Klavichord vom Klavicimbal?

Das Klavicimbal (italienisch Clavicembalo, französisch Clavecin, englisch Harpsichord) ist eine weitere Vervollkommnung, die aber auch schon im 14. oder 15. Jahrhundert gefunden war. Stellte man nämlich auf die hinteren Hebelenden statt der die Saiten streichenden Tangenten hölzerne Stäbchen mit daran befestigten Stücken harten Federkiels, so rissen diese die Saiten an, ohne sie zu teilen. Natürlich mußte man dann aber für jede Taste eine besondere Saite haben; d. h. das Klavicimbal war, wie man sagte, „bundfrei“, was bei Klavichorden immer eine Seltenheit blieb. Gar bald vergrößerte man die Instrumente bedeutend. Das Klavichord war anfänglich nur ein kleines Kästchen (wie das alte Monochord), das auf den Tisch gestellt wurde; später, als der Umfang nach Höhe und Tiefe wuchs, stellte man es auf eigene Füße. Das Klavicembalo wurde entweder in der Form unserer Tafelklaviere gebaut (Saiten quer laufend) und hieß dann Spinett (nach dem venetianischen Instrumentenbauer Johannes

Spinetus um 1500), bei kleinerem Umfange auch Virginal, oder bei großem Umfange in Flügelform (eigentliches Klavicimbal, italienisch auch Arpicordo oder Gravicembalo, englisch Harpsichord, mit geradeaus laufenden Saiten wie unsere Flügel), oder aber wie unsere Pianinos und die alten Giraffenklaviere mit vertikal laufenden Saiten (die dann Darmsaiten waren wie bei der Harfe) als Klavichtherium. Bereits um 1500 finden wir alle diese Formen nebeneinander und zwar mit einem Umfange von über drei Oktaven und der vollständigen chromatischen Skala (sieben Untertasten und fünf Overtasten in der Oktave). Die Mechanik des Klavicimbals war natürlich eine viel kompliziertere als die des Klavichords, denn sie bedingte erstens eine sogenannte Auslösung, d. h. eine Vorrichtung, welche dem Anschlaghebel gestattete zurückzugehen, ohne daß der Kiel nochmals die Saite berührte oder auf ihr hängen blieb, und zweitens eine mit der Tastatur in Verbindung stehende Einzeldämpfung für jede Saite, welche von selbst funktionierte, sobald die Taste losgelassen wurde. Damit war aber auch der Anstoß zur Erfindung des Fortepedals gegeben, welches die Dämpfer nach Wunsch zeitweilig von allen Saiten aufhebt und ein Mit- und Weiterklingen gestattet. Der Vorzug des Klavicimbals vor dem Klavichord war größerer Ton und die Möglichkeit, Töne beliebig auszuhalten und weiterklingen zu lassen, soweit das der Spitze und schnell abnehmende Ton zuließ; das nicht bundfreie Klavichord zwang dagegen oft zum Loslassen einer Taste vor dem Anschlag der anderen, wenn beide dieselben Saiten benutzten. Dagegen war aber auf dem Klavichord ein ausdrucksvolleres Spiel möglich; ein besonderer Effekt war die Bebung, ein sanftes Wogen des Tones, hervorgebracht durch Wiegen des Fingers auf der Taste (in der Notenschrift verlangt durch \dots über der Note, z. B. bei Ph. E. Bach und J. W. Häßler). Waren so auch die Klaviere jener Zeit noch gar weit entfernt von der gewaltigen Tonfülle und Nuancierungsfähigkeit der unseren, so hatten sie doch ohne Zweifel Qualitäten, die sie befähigten, für die Weiterentwicklung der musikalischen Kunst eine bedeutsame Rolle zu spielen. Vor allem waren sie (das nicht bundfreie Klavichord freilich mit Einschränkungen) des mehrstimmigen vollgriffigen Spieles

fähig wie die Orgel, zu der sie trotz alles Gegensatzes in Klangcharakter und Tonvermögen, in ein nah verwandtschaftliches Verhältnis traten. Schon gegen Ende des Zeitraumes dieser Periode begannen sie daher als Hausinstrumente eine hervorragende Rolle zu spielen. Das Klavicimbal rückte zum Teil mit in die Rolle der Orgel als verstärkendes Begleitinstrument beim Gesange ein und präparierte sich damit für seine Zukunftsaufgabe, selbständiges Begleit- und Soloinstrument zu werden.

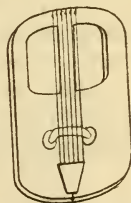
66. Das Mittelalter brachte also zu den vorher bekannten Instrumentenfamilien eine ganz neue, die der Streichinstrumente. Welches Volk hat dieselben erfunden?

Darüber sind die Ansichten sehr geteilt. Viele halten die Araber für die Erfinder, Jétis meint, bei den Indiern ihren Ursprung suchen zu müssen, was ganz gewiß falsch ist; in neuerer Zeit neigt man dazu, die Streichinstrumente als im Abendlande entstanden anzusehen, und zwar darum, weil dort Abbildungen und Beschreibungen von Streichinstrumenten in einer Zeit vorkommen, zu welcher im Morgenlande niemand Instrumente dieser Art erwähnt. Allerdings haben nun schon seit Jahrhunderten die Araber eine Reihe von Streichinstrumenten verschiedenster Art, von allerprimitivster, wie von verhältnismäßig hoch entwickelter Konstruktion; es ist aber doch sehr gut möglich, daß sie die Kenntnis solcher Instrumente von ihren Einfällen in Europa mitbrachten und das neue Prinzip der Tonerzeugung teils auf ihnen geläufige ältere Instrumente, die sonst nur gerissen wurden (Saute), übertrugen, oder doch in ihrer Herstellung nach und nach sich den Gelegenheiten ihres Landes anbequemten. Man hat nämlich gerade aus dem Umstande, daß unter den arabischen Streichinstrumenten sich solche befinden, die eine halbe Kokoschale mit darüber gespannter Tierhaut als Resonanzkörper benutzen, schließen zu müssen geglaubt, daß die Streichinstrumente in einem Lande entstanden sein müßten, in welchem die Natur diese Dinge erzeugte. Jedenfalls wußte das Altertum von den Streichinstrumenten nichts und die ältesten arabisch-persische Schriftsteller, die ihrer Erwähnung thun, gehören dem 14. Jahrhundert an. Das alte Haupt-

instrument der Araber ist die Laute (El Aud), die sie von den Aegyptern übernommen hatten; eine kleinere Art derselben, das Tanbur, mit längerem Hals und kleinerem Schallkörper, steht jenen primitiven Streichinstrumenten so nahe, daß man wohl annehmen kann, daß es zum Remantsche umgebildet werden konnte. Umgekehrt vermag auch der Umstand, daß eine der ältesten Arten abendländischer Streichinstrumente, die Gigue (Giga, Geige oder Vira), die der Laute der Araber eigene birnenförmige Gestalt des Schallkörpers hatte, nicht deren arabischen Ursprung zu erweisen; denn merkwürdigerweise hat kein Streichinstrument der Araber diese Form. Das neben dem Remantsche den Arabern eigene Rebab ist vielmehr ein wie ein Cello gespieltes Instrument mit einem Fuß, einem viereckigen aus Brettern gefügten (!) Resonanzkasten und langem Hals, mit einer Saite bezogen. Noch eher kann die indische Serinda der Gigue ähnlich genannt werden; dieselbe ist aber nachweislich nicht altindisch. Daß die lautenartigen Instrumente sich vor den Eroberungszügen der Araber bereits ausgebreitet hatten, ist ja bekannt; die Umwandlung derselben in Streichinstrumente kann daher sehr wohl ohne Zuthun der Araber vor sich gegangen sein.

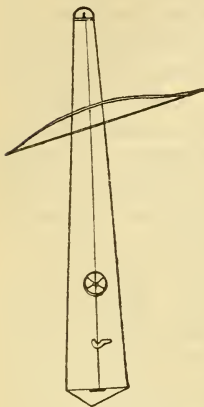
67. Wo wäre demnach der Ursprung der Streichinstrumente zu suchen?

Wahrscheinlich in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und Großbritannien; besonders ist das letztere auf alle Fälle mit einer der Hauptausgangspunkte der Entwicklung der Streichinstrumente. Der wälische Erwth (Crowd, Crowth) oder wie das Instrument latinisirt genannt wurde, die Chrotta, ist ein ganz eigenartiges, sehr altes Instrument, das schon Venantius Fortunantus um 609 n. Chr. als spezifisch britannisches bezeichnet (Chrotta Britanna canit). Dasselbe ist in seiner Gestalt der assyrischen Lyra und griechischen Kithara ähnlich, sofern es viereckig mit einem Bügel ist, unterscheidet sich aber zunächst dadurch, daß in der Mitte vom Resonanzkörper aus nach dem Bügel hinauf ein Griffbrett läuft. Die Chrotta war ursprünglich mit drei, später mit sechs Saiten bezogen



Die britannische Chrotta (Erwth).

und wurde mit dem Bogen gestrichen oder aber auch gerissen. Es ist sehr wohl möglich, daß die Chrotta das älteste von allen Streichinstrumenten ist. Allerdings ist es auch möglich, daß ein eigenartiges, wahrscheinlich ursprünglich deutsches



Trumscheit.

Instrument, das sich fast bis in die Gegenwart erhalten hat, das Trumscheit, die Urform der Streichinstrumente konservierte. Dasselbe war lang und schmal, roh aus drei schmalen Brettchen zusammengefügt und mit einer einzigen Saite bezogen (nur ausnahmsweise mit zweien oder gar mehr). Der Steg hatte die Gestalt eines Schuhs hieß auch der Schuh), der mit der Sohle aufgeleimt war, während der Absatz dicht überm Resonanzboden schwebte. Schwang die Saite, so entstand durch die schnellen Berührungen des schwebenden Fußes ein heftig verstärkter, schnarrender, fast trompetenartiger Ton. Man spielte auf dem Trumscheit nur Flageolett-

töne. Die Abbildungen des Trumscheits, wie überhaupt bestimmte Nachrichten über dasselbe, reichen allerdings nur bis ins 15. Jahrhundert zurück. Die Engländer benutzten dasselbe zeitweilig als Schiffssignalinstrument, weshalb es Trumpe marine (Meertrompete), genannt wurde.

68. Was wissen wir von der Entwicklung der Streichinstrumente in den ersten Jahrhunderten ihres Bekanntwerdens?

Die Nachrichten vor dem 10.—12. Jahrhundert sind sehr spärliche, meist nur Namenservähnungen. Doch mehrten sich dann die Skulpturen und Miniaturen, welche Abbildungen bringen. Darnach haben wir lange Zeit zwei nebeneinander bestehende Hauptformen zu unterscheiden, die Streichinstrumente mit birnenförmigem Schallkörper, d. h. wie bei der heutigen Mandoline unter dem Resonanzboden mit gewölbtem Körper, die Lira oder Gigue (Giga) genannt wurden, in Deutschland aber bald allgemein Fidel (der Name „Fidula“ kommt schon in Otfrieds Evangelienharmonie [868] vor), und die

mit plattem Schallkörper (Ober- und Unterplatte, durch Bogen verbunden), welche Rubeba, Ribeca, Biella oder Viola hieß. Die Namen gehen vielfach durcheinander. Die Instrumente mit plattem Schallkörper mögen sich aus der Chrotta gebildet haben, einfach durch Weglassung des Bügels. Der Name Rebec, bretonisch Rebet, kommt sogar vielleicht von Erwth her. Die Araber können daher jedenfalls den Namen Rebab ebensogut aus Europa mitgenommen, als ihn herübergebracht haben. Die älteste Abbildung einer Gigue (Vira) weist nur eine Saite auf, später stieg deren Zahl bis vier. Doch muß das Spiel auf den einzelnen Saiten sehr unbequem gewesen sein, da besonders, wenn der Steg nur einigermaßen gewölbt war, der Bogen die beiden außenliegenden wegen der fehlenden Seiteneinschnitte nicht gut fassen konnte. Das war wohl auch der Grund, weshalb diese Art Streichinstrumente sich nicht wesentlich weiter entwickelte und im 16. Jahrhundert verschwand. Die Instrumente mit plattem Schallkasten waren anfänglich plump und eckig, wurden aber bald abgerundet, bekamen zunächst leichte Ausbuchtungen, um die Bewegungen des Bogens zu erleichtern, und gingen von der ursprünglich kleinen Saitenzahl bald zu größerer über. Die Rubeba hatte nach der Beschreibung des Hieronymus von Moravia (13. Jahrhundert) nur zwei Saiten, die Biella fünf, von denen aber zwei Bordunsaiten waren (neben dem Griffbrett liegend, wie auch zwei Saiten des Erwth), die nur leer gebraucht wurden. Alle diese Streichinstrumente entbehrten der Bünde, d. h. kleiner Leisten oder Metallstreifen, welche die Stufen der Skala auf dem Griffbrett abgrenzen, so daß der Spieler nur hinter diese zu fassen braucht, um die Intervalle rein zu erhalten. Erst im 14. Jahrhundert scheint man diese Eigentümlichkeit der Lauten auf die Streichinstrumente übertragen zu haben. Daß es eine solche Übertragung war, geht auch daraus mit hervor, daß um dieselbe Zeit auch die der Laute eigene und auch nur für ein Instrument, dessen Saiten gerissen werden, geeignete Durchbrechung des Resonanz-



Gigue (Vira).

bodens in der Mitte (die „Rose“) bei den Streichinstrumenten erscheint. Die älteren Instrumente hatten statt dessen stets rechts und links vom Steg C-förmige einander zugewendete Ausschnitte (Schalllöcher). Nicht selten sah man auch Instrumente mit solchen Ausschnitten in den vier Ecken. Die erwähnten Lauten-Geigen (die aber den gewölbten Schallkörper der Laute nicht annahmen) zeigen sogar oft die vier Eckenausschnitte um die „Rose“ herum. Keine Klasse von Instrumenten ist so wunderlichen Experimenten und Wandlungen unterworfen worden, wie gerade die Streichinstrumente! Die Seitenausschnitte wurden zeitweilig so weit und groß, daß vom Schallkörper in der Mitte nicht viel übrig blieb und derselbe einem X ähnlich sah. Die Saitenzahl stieg auf sechs und im Anschluß an die lautenartigen Instrumente noch viel weiter. Doch bildete sich im 14. Jahrhundert eine bestimmte Bauart ziemlich konstant heraus, welche unseren heutigen Streichinstrumenten schon sehr nahe steht, nur fehlte noch die sanfte Wölbung der Ober- und Unterplatte, die Linien der äußeren Form des Instruments waren fast durchweg kreisförmige, auch die Seitenausschnitte waren halbkreisförmig, und nach dem Halse hin lief der Körper spitz zu. Die Schalllöcher waren C-förmig, entweder einander zu- oder aber auch voneinander weggekehrt. Diese Violon wurden allmählich in viererlei und mehr Größen gebaut (als Diskant-, Alt-, Tenor-, Baß- und Kontrabaßviolon) und stets mit sechs Saiten bezogen (nur die Diskantviola in Frankreich mit fünf, daher „Quinton“ genannt). Alle diese hatten aber Bünde. Die Baßviola ist noch bekannt unter dem Namen Viola da Gamba (Gambe, Kniegeige). Die letzte Vervollkommnung im Bau der Streichinstrumente, welche allem Suchen definitiv ein Ende machte und die Formen so feststellte, daß sie nun seit Jahrhunderten bis ins kleinste slavisch nachgeahmt werden, erfolgte etwa in der Zeit von 1480—1530.

69. Wo erfolgte die letzte Vervollkommnung der Streichinstrumente?

In Oberitalien, speziell in Cremona. Und zwar lag, wie man jetzt annimmt, der Grund dafür, daß gerade die dortigen Meister die besten Instrumente zu liefern im Stande waren, außer ihrer besonderen Geschicklichkeit und vortrefflichen

Schule daran, daß ihnen eine sonst seltene speziell geeignete Holzart zur Verfügung stand (Balsamichte). Die berühmtesten Cremoneser Geigenbauerfamilien sind die Amati, Guarneri und Stradivari. Doch fällt deren aller Blütezeit bereits in die dritte Periode der Musikgeschichte. Nur die ältesten Amati (Andrea [ca. 1535—1611], der ältere Nicola und Antonio [1550—1635]) arbeiteten im 16. Jahrhundert; die berühmtesten sind aber Niccolo Amati (1596—1684), Giuseppe Antonio Guarneri (1687 bis ca. 1742) und Antonio Stradivari (1644 bis 1736). Alle diese bauten Streichinstrumente nach dem Muster der um 1500 aus der alten Diskantviola herausgebildeten Violine und zwar zuerst nur in Diskantlage, bald aber auch in Altlage (Bratsche), Basslage (Violoncello) und Kontrabaßlage (Kontrabaß).

70. Gab es nicht auch Streichinstrumente mit Klaviatur?

Sowohl und zwar schon sehr früh. Bereits im 10. Jahrhundert hatte man einen Mechanismus, dem des Monochords mit Tasten ähnlich, auf ein Streichinstrument der Violenform (mit plattem Schallkasten) übertragen. Das Streichen der Saiten erfolgte aber mittels eines mit Leder überzogenen und mit Kolophonium bestrichenen Rades, das durch eine Kurbel gedreht wurde. Das Instrument hatte zwei im Einklange gestimmte Saiten, die stets gleichzeitig und gleichmäßig durch die Tasten begriffen wurden, und zwei an den Seiten freiliegende tiefer gestimmte Bordunsaiten, die stets unablässig mitbrummten und entweder beide denselben Ton oder eine Quinte oder Oktave angaben. Noch heute ist dieses Instrument nicht ganz verschwunden, es ist die Drehleier oder Bettlerleier; im 10.—12. Jahrhundert hieß es Organistrum (auch Harmonie oder Symphonie, in Frankreich seit dem 15. Jahrhundert Vielle, wie früher die Viole hieß). Die Drehleier war im 12. Jahrhundert Favoritinstrument der Dilettanten, spielte auch im vorigen Jahrhundert in Frankreich bei Hofe noch einmal eine hervortretende Rolle (gleichzeitig mit dem Dudelsack). Ein ähnliches, wohl nur vorübergehend im 15.—16. Jahrhundert gebautes Instrument war die Schlüsselriedel mit einer wenig umfangreichen Klaviatur für die linke Hand, übrigens aber ganz wie eine Violine behandelt.

71. Entwickelte sich die Klasse der Instrumente mit gekniffenen Saiten im Mittelalter weiter?

Im früheren Mittelalter wird öfter kleiner Harfen (Psalter, Salteire, Saltirsanch) gedacht, die dreieckig oder auch viereckig waren und im Arme gehalten gespielt wurden. Eine besondere viereckige Art in Deutschland hieß Kotta, vielleicht ebenfalls hervorgegangen aus dem wälischen Erwth (Chrotta), der ja auch gelegentlich ohne Benutzung des Bogens gerissen wurde, wie wir aus Abbildungen wissen. Notker (10. Jahrh.) schreibt der Kotta 14 Saiten zu, ebenso der Lira (wohl der von den Alten überkommenen), dagegen spricht Hucbald von einer Kithara mit sechs Saiten der Stimmung *c d e f g a*. Eine größere dreieckige Harfenart spielten die irischen und wälischen Barden; dieselbe hieß Telyn oder Clearseach, bretonisch Telén. Zu besonderer Bedeutung und hoher Entwicklung gelangte aber die Familie der Lauteninstrumente. Obgleich die Laute auch den Griechen und Römern bekannt geworden war, scheint doch das Abendland sie wieder als etwas Neues von den Arabern überkommen zu haben und zwar zuerst Spanien und Unteritalien, von wo aus sie sich etwa im 14. Jahrhundert über ganz Europa verbreitete und eine ganz besondere Beliebtheit und Wichtigkeit erlangte. Vom 15. bis 17. Jahrhundert war sie allgemeines Hausinstrument wie heute das Klavier. Der Bezug der Laute bestand in dieser Zeit aus elf über das Griffbrett laufenden Darmsaiten, von denen die höchste die Melodiesaite war, die anderen zehn aber, paarweise im Einklange gestimmt, zu Accordgriffen gebraucht wurden; dazu kamen zu Ende des 16. Jahrhunderts noch mehrere (bis zu fünf) neben dem Griffbrett liegende Bordunsaiten, die nur leer gegriffen wurden (Basschorden). Eine kleinere Lautenart hieß Quinterna (Chiterna, d. h. Guitarre, in der Form aber etwa der Mandoline gleich); dieselbe hatte außer der Melodiesaite nur vier Saitenpaare und keine Basschorden; die Guitarre wurde aber vom 17. Jahrhundert ab wie heute mit plattem Schallkörper gebaut, während die größeren Lautenarten immer den bauchigen Schallkörper behielten. Das mehr und mehr sich geltend machende Bedürfnis tieferer Bassöne führte im 15.—16. Jahrhundert zu weiteren Vergrößerungen der Laute, der man zunächst für die (nur

leer zu greifenden) Bordunsaiten einen zweiten Wirbelkasten seitlich neben dem ersten anfügte, wodurch die Theorbe entstand; sodann setzte man den zweiten Wirbelkasten oberhalb des ersten am vorgebogenen Halse an und erhielt damit die Baßlaute oder Erzlaute (Archiliuto), und endlich trennte man noch die beiden Wirbelkasten durch einen zweiten mehrere Fuß langen Hals, wodurch der mannshohe Chitarrone entstand (mit Stahlsaiten bezogen, mit einem Plektrum gespielt).

72. Übertrug man nicht auch diese Vermehrung der Saitenzahl auf die Streichinstrumente?

Gewiß. Übrigens waren Bordunsaiten, wie wir wissen, zuerst auf den Streichinstrumenten heimisch (Chrotta, Biella, Organistrum) und sind wohl von diesen zunächst auf die Lauten übergegangen, während sie auf den Streichinstrumenten, mit Ausnahme der Drehleier, als unzweckmäßig aufgegeben wurden. Später aber (wohl in dem Zeitalter der Experimente im Bau der Streichinstrumente, im 14.—15. Jahrh.) übernahmen sie umgekehrt wieder die Streichinstrumente von den Lauten; die dadurch entstehenden vielsaitigen Streichinstrumente, die im 16.—18. Jahrhundert sich verbreiteten, hießen Lyren. Es gab deren von verschiedener Größe, die Armlyra (Lira da braccio) mit sieben Griffsaiten und zwei Bordunen, Baßlyra (Lira da gamba) mit zwölf Saiten und zwei Bordunen, und die Kontrabaßlyra (Archiviola da lira, Lira grande oder Lirene oder Accordo) mit bis zu 24 Saiten. Auch diese Instrumentenfamilie wurde, wie die der Lauten und auch die der Violen (einschließlich Violinen), gegen Ende dieses Zeitraumes (im 16. Jahrhundert) vollzählig.

73. War dieses Bestreben, von jedem Instrumententypus vollständige Familien abzuleiten, d. h. Repräsentationen der vier Stimmgattungen (Sopran, Alt, Tenor und Baß) und wohl gar noch größere und kleinere zu gewinnen, von Alters her ebenso bestehend oder war es eine Neuerung?

Allerdings hatten schon die Griechen Männer-, Jungfern- und Kinderflöten, d. h. sie bauten den Aulos in dreierlei Tongrößen, auch mögen sich Lyra und Kithara ähnlich zu einander verhalten haben, wie Laute und Theorbe; im übrigen ist aber der älteren Zeit ein solches Bestreben fremd.

Blasinstrumente mag es wohl durch das ganze Mittelalter in vielerlei Größen gegeben haben; dagegen scheinen Saiteninstrumente tieferer Tonlage als etwa unsere Bratsche vor dem Emporblühen des Kontrapunktes kaum existiert zu haben. Erst im 12. Jahrhundert tauchen unter den Skulpturen Instrumente auf, die wie Cello sitzend zwischen die Kniee gestellt gespielt werden, weil sie zu groß sind, um an Arm oder Schulter angelehnt zu werden. Es ist das auch ganz natürlich: das Bedürfnis tiefer Bassinstrumente konnte sich erst geltend machen, als man mehrstimmige Tonsätze anstatt durch Singstimmen oder zur Verstärkung der Singstimmen aufing durch Instrumente vorzutragen. Der Wunsch, dabei einerlei Klangfarben zu haben und nicht heterogene Elemente zu verbinden, ist gewiß ein gutes Zeichen für den Musiksinne der Zeit. Derselbe führte auch zur Herstellung vollständiger Chöre (Stimmwerke) von Blasinstrumenten, besonders von Flöten, Schalmeyen, Krummhörnern, Zinken und Posaunen.

74. Was für Flöten hatte man im Mittelalter?

Vor allem die uns bereits von den Ägyptern her bekannten Geradflöten (Schnabelflöten) und Quersflöten, d. h. Instrumente mit Mundstück und solche, die nur ein Anblaseloch hatten. Die ersteren existierten aber wieder in mancherlei Spielarten als eigentliche gerade Flöte (Schnabelflöte, Blockflöte, Blochflöte, franz. Flûte à bec oder Flûte douce, ital. Flauto dolce), als Schwegel (Schwiegel, Schwägel, auch Stamentienpfeife, althochdeutsch Suegala [der Name kommt schon bei Otfrid vor], franz. Frestel oder Frestiau) und als Rußpfeife (Ruisspipe, Rausschpfeife). Der Schwegel war eine sich nach dem Ende zu etwas verengende Pfeifenart mit sehr geringem Tonumfang (zwei Tonlöcher) und wurde nur mit einer Hand gespielt, während die andere eine Trommel bearbeitete (noch heute als Galoubet in der Provence gebräuchlich). Von der Rausschpfeife wissen wir nur, daß sie klein war und vier Tonlöcher hatte, aber durch gänzlich oder teilweises Verschließen der Mündung als gedeckte Pfeife behandelt werden konnte, wodurch ihr Umfang nach der Tiefe wuchs. Vermutlich ließ sie dann stark den dritten Oberton (die Quint der Oktav) hören; ein noch heute existierendes Orgelpfeifenregister gleichen Namens (gemischte Stimme, dritter und vierter

Oberton) legt wenigstens diese Vermutung nahe. Die Querflöten scheinen früher besonders in Deutschland und der Schweiz beliebt gewesen zu sein; denn man nannte sie in Frankreich Flûte allemande, engl. German flute, in Deutschland aber Schweizerpfeiff. Alle diese Pfeifenarten mögen bezüglich der Tongröße lange Zeit sehr verschiedenartig gebaut worden sein; zu vollständigen Familien entwickelten sich im 14.—15. Jahrhundert nur die Schnabelflöten und Querflöten; von beiden gab es Diskant-, Alt- (oder Tenor-) und Baßflöten, dazu aber noch kleine Oktavflöten zur Verdoppelung des Diskants in der Höhe.

75. Was für Blasinstrumente mit Rohrblattmundstück kannte das Mittelalter?

Die ältesten erwähnten sind die Schalmeyen. Der Bischof Jsidor von Sevilla (gest. 636) nennt das Instrument Calamus (zu deutsch „Salm“, Rohr), der anglonormannische Dichter Robert Wace in seinem Romane Brut (um 1115) spricht von Chalemiax, andere Formen des Namens sind Chalemelle und Chalémie; der deutsche Name Schalmey ist natürlich nur eine phonetische Übertragung des französischen. Daneben kommt von jeher schon die Sackpfeife vor und zwar unter den Namen Musa, Corhamusa, Piva, franz. Cornemuse, später Musette, auch wohl Symphonia (korrumpiert: Chifonie, Zampugna). Beide wurden gegen Ende des Mittelalters in verschiedenen Größen gebaut. Die größeren Arten der Schalmey erhielten in Frankreich den Namen Bombarde, ital. Bombardo, deutsch Bomhart (Bommert, Bommer), und zwar unterschied man den gewöhnlichen Baßbomhart, den Kontrabaßbomhart (Doppelquintbomhart, ital. Bombardone), Tenorbomhart oder Bassettbomhart (ital. Nicolo), Altbomhart (Bombardo piccolo) und endlich als kleinste Art die Schalmey selbst, die nun auch italienisch Bombardino genannt wurde. Alle diese Instrumente wurden mittels eines doppelten Rohrblatts angeblasen, das in einem Kesselmundstück steckte, also nicht wie bei den heutigen Nachkommen derselben (Oboe und Fagott) direkt zwischen die Lippen genommen wurde; die größten Arten waren so lang, daß bei Aufzügen u. s. w. ein besonderer Träger vor dem Spieler hergehen mußte, über dessen Schulter die Röhre gelegt wurde. 1525 verfiel der

Kanonikus Afranio degli Albonesi zu Ferrara darauf, die über acht Fuß lange Röhre des Basspommer zu knicken und zusammenzulegen wie ein Bündel (Fagotto), womit in der Hauptsache das heutige Fagott erfunden war; doch hielten sich die Bomharte noch lange neben dem zunächst sehr ungeschickten und matt klingenden Fagott, das seiner sanfteren Intonation wegen auch Dolzian (Dulcian) genannt wurde (nicht zu verwechseln mit dem viel älteren Namen Douzaine, Dolcan, der Schnabelflöten größerer Art bezeichnete). Im Laufe des 16. Jahrhunderts scheint man in Frankreich den Kessel der Schalmei wie des Bomhart weggelassen zu haben, wodurch die Ausdrucksfähigkeit der Instrumente außerordentlich vermehrt wurde; der Name Schalmei verschwand nun gänzlich und wurde durch den französischen Hautbois (hohes Holzblasinstrument) ersetzt, den alle anderen Sprachen fast unverändert annahmen (Hoboe ital. Oboè, engl. Hautboy). Statt der alten Arten der Alt- und Tenorbomharte entwickelten sich nun tiefer stehende Abarten der Oboe, nämlich die eine kleine Terz tiefer stehende Oboe d'amour und die eine Quinte tiefer stehende Oboe da caccia, welche letztere weiter vervollkommt heute Englisch Horn genannt wird (Cor anglais, Corno inglese). Die tieferen Arten des Bomhart fanden in mehreren Abarten des Fagott ihre Nachfolger, nämlich in dem eine Quinte höher stehenden Quint- oder Tenorfagott (jetzt veraltet) und dem eine Oktave tiefer stehenden Kontrafagott. Der alte Name Rackett oder Ranket (franz. Cervelas) bezeichnete die zusammengelegten Bomharte der Erfindung Afranios (vor Weglassung des Kessels), ist also nur das Äquivalent des italienischen Fagotto. Auch das französische Courtaud gehört hierher, desgleichen die in den vier Stimmgrößen gebauten italienischen Bassanelli und die deutschen Sordune; alle diese hatten besondere Konstruktionseigentümlichkeiten, die nicht mehr genauer bekannt sind. Die anfangs größere Zahl der Umknickungen wurde durch Chr. Denner, den Erfinder der Klarinette, reduziert (Stockfagott). Der Dudelsack (die Sackpfeife) des Mittelalters zeigt gegen den antiken (assyrischen) insofern eine Fortentwicklung, als sich der unten aus dem Windschlauch herausragenden Spielpfeife eine oder zwei, ja drei Vordrumpfeifen (franz. Bourdons,

engl. Drones) zugesellt haben. Die größte Art, in Deutschland „Großer Vock“ genannt, hatte einen tiefen Bordun in Kontra=G oder groß C, die nächstkleinere, „Schaperpfeif“ genannt, hatte zwei (b: f'), das „Hümmelchen“ ebenfalls zwei (f' c'') und der „Dudey“ drei (es' b' es''). Der schottische Hochlandsdudelsack (noch heute Militärmusikinstrument) wurde wie der antike durch ein Rohr vom Munde des Spielers aus mit Wind versorgt; diese Form blieb überhaupt die beliebtere, doch kam daneben eine mit kleinen Bälgen auf, welche der Spieler unter die Arme nahm und mit diesen regierte. Die Sackpfeife war im Charakter der Drehleier nahe verwandt und wurde wie diese im 18. Jahrhundert in Frankreich noch einmal Modeinstrument.

76. Zu welcher Kategorie von Instrumenten gehörten die im Mittelalter verbreiteten Krummhörner?

Ebenfalls zu der der Blasinstrumente mit doppeltem Rohrblatt. Ihr Hauptunterschied von den Schalmeien und Bomhartarten war die äußere Form, welche, ihrem Namen entsprechend, eine stark gekrümmte war. Im 16.—17. Jahrhundert hatte man Krummhörner von viererlei Größe (Diskant-, Alt-, Tenor- und Basskrummhörner). Diese Instrumente haben sich nicht weiter entwickelt.

77. Hat nicht auch schon die Klarinette in primitiver Gestalt im Mittelalter existiert?

Möglicherweise ja. Es ist nämlich nicht bekannt, wie alt eine französische Art der Schalmei ist (Chalumeau, noch von Glück mehrfach verlangt, nachdem die eigentliche Schalmei längst zur Oboe geworden), welche die charakteristischen Eigenschaften der Klarinette: konische Schallröhre und einfache aufschlagende Zunge hatte. Die Klarinette selbst gehört in die Neuzeit.

78. Durch welche Instrumente war im Mittelalter die Klasse der Instrumente mit Keisselmundstück (ohne Zungen) vertreten?

Durch Zinken, Trompeten und Posaunen, zu denen noch als nebensächlich einige urwüchsige Hirteninstrumente, vor allem das aus Holzdauben gefügte Alpenhorn kommen, das wahrscheinlich ein hohes Alter hat. Der Zink (ital. Cornetto, lateinisch Lituus, Liticen) war eine hölzerne Röhre mit Bug-

baum- oder Elfenbeinmundstück und einer Anzahl (fünf) Tonlöcher. Die kleineren Zinkenarten (Cornetto diritto, Cornetto muto, „stiller Zink“, „weißer Zink“) waren gerade gestreckt, die größeren (Cornetto curvo, Cornetto storto, Cornon, „großer Zink“, „krummer Zink“, „schwarzer Zink“) gekrümmt, auch mit mehreren Krümmungen, aus zwei ausgetochenen Holzstücken zusammengeleimt und mit Leder überzogen. Die letzteren vervollkommnete 1590 der Kanonikus Guillaume zu Auxerre zum Serpent, der erst viel später durch die Ophikleide verdrängt wurde; der Serpent hatte einen Hals (S) und eine Stürze von Blech. Die Zinken blieben bei den Stadtpfeifern (Zinkenisten) in Gebrauch bis ins 18. Jahrhundert. Die Trompeten waren noch lange wie im Altertum gerade gestreckt, aber aus Metall gefertigt. Vegetius Renatus Flavius (um 375) definiert noch in seiner Epitome institutionum rei militaris: „Tuba quae directa est appellatur.“ Dagegen kennt er die Posaune bereits als gewundenes Instrument: „Buccina quae in semet ipsam uno circulo flectitur.“ Derselbe erwähnt auch das Horn (Cornu), welches aus dem Horn des Auerochsen mit silberner Einfassung gefertigt wurde. Trompete und Stierhorn waren und blieben lange Naturinstrumente, doch wurde die Trompete bald nach dem Vorbilde der Posaune gewunden; die Posaune aber erhielt den Zugmechanismus und damit ungefähr die Konstruktion, die sie noch heute hat. Die Trompete hieß im 16. Jahrhundert Clarino, Clareta oder Tromba, deutsch Trummet, Feldtrummet. Daß man Trompete und Posaune für nur der Größe nach verschiedene Instrumente ansah, geht aus dem italienischen Namen Posaune: Trombone (= große Tromba) hervor. Die Trompete ist eben eigentlich die Diskantposaune; der Zugmechanismus hat sich sogar in der englischen Slide trumpet bis heute für dieselbe erhalten. Die drei anderen Posaunenarten: Alt-, Tenor- und Baßposaune existieren noch heute wie im 16. Jahrhundert, verschwinden aber mit Ausnahme der Tenorposaune allmählich vor den Ventilinstrumenten. Unser Horn scheint das Mittelalter noch gar nicht gekannt zu haben; doch mag es gegen Ende dieser Zeit in Frankreich als Jagdhorn (Trompe de chasse) aufgefunden sein. So wenig wie das Alpenhorn und Stierhorn waren auch die

frühmittelalterlichen Hifthörner, die, wie Rolands Olifant vermuten läßt, gelegentlich aus Elfenbein gedrechselt waren, eigentliche Kunstinstrumente; sie gaben jedenfalls, wie das uralte Muschelhorn des Charon (Tritonshorn), nur wenige Naturtöne.

79. Was für Schlaginstrumente kannte das Mittelalter?

Pauken („Heerpauken“ und zwar gegen Ende dieses Zeitraums schon mit primitiven Stimmvorrichtungen), große und kleine Trommeln, Glocken (auch schon zu Glockenspielen zusammengestellt, Nolae, Tintinnabula, in den Klöstern schon im 10. Jahrhundert beliebt; auch kleine Miniaturpauken, Cymbala genannt, wurden im 10.—12. Jahrhundert in ähnlicher Weise von den Mönchen in der Skala abgestimmt zusammengestellt). Auch das heute noch als Strohfiedel bekannte Schlaginstrument mit einer Skala abgestimmter Holzstäbe auf Strohunterlage scheint bis ins Mittelalter zurückzureichen, da es schon S. Birdung (1511) als „Stro Fidel“ erwähnt.

80. Kannte das Mittelalter schon eine Zusammenstellung der vielen ihm zu Gebote stehenden Instrumente zu einem Orchester im heutigen Sinne?

Nein. Erst ganz gegen Ende des Zeitraumes scheint man den Reiz der Mischung verschiedener Klangfarben begriffen zu haben. Dem frühen Mittelalter, der Zeit vor Entwicklung einer geordneten Mehrstimmigkeit, mußte ein solcher Gedanke naturgemäß fernliegen; höchstens konnte man darauf verfallen, eine Anzahl Instrumente unisono, resp. in Oktaven musizieren zu lassen, sowie den Rhythmus und Schall zu verstärken durch Schlaginstrumente, wie das schon im Altertum geschah. Bei Volksbelustigungen, Aufzügen und dgl. mag mehr das abwechselnde Musizieren als das Zusammenspiel angewandt worden sein. Die Troubadours und Menestrels wie die fahrenden Musikanten musizierten fast nur einzeln; als aber der Kontrapunkt sich entwickelte und große mehrstimmige Kunstwerke von hohem Werte geschaffen wurden, zog man zunächst Instrumente zur Verstärkung oder zu teilweisem Ersatz der Singstimmen heran, ging dann aber auch dazu über, ganze Tonsätze, die für Singstimmen geschrieben

waren, nur von Instrumenten ausführen zu lassen. Dazu hielt man aber nicht eine Zusammenstellung verschiedenartiger Instrumente für geeignet, sondern nur einen Chor (ein Stimmwerk) derselben Familie angehöriger. So kam es, daß allmählich alle die beliebten Arten der Saiten- und Blasinstrumente mindestens in viererlei Tongröße (den Singstimmen entsprechend) gebaut und immer nur Instrumente derselben Familie zusammen gebraucht wurden (Violen vom „Dessus de viole“ [Violine] bis hinab zur Viola da gamba und dem in der tieferen Oktave verstärkenden Violone; Lauten von der Quinterna bis zur großen Baßlaute; Flöten von allerlei Größen, auch solche, welche den Sopran in der Oberoktave ja Doppeloktave verstärkten; Schalmeyen bis hinab zum Doppelquintpommer; Krummhörner aller Art; Zinken bis hinab zum Serpent; Trompeten und Posaunen).

4. Kapitel.

Die Instrumente der Neuzeit.

81. Hat die Neuzeit, d. h. die Zeit nach 1600 den Gesamtbestand von Musikinstrumenten vermehrt?

Nein. Denn wenn auch einzelne Instrumententypen (Klarinette, Horn, Bügelhorn, Saxophon, Kornett, Tuba) neu hinzugekommen, andere mehr oder minder vervollkommenet worden sind (sämlliche Holz- und Blechblasinstrumente, Harfe, Klavier, Orgel), so ist dagegen eine große Zahl der mittelalterlichen Musikinstrumente allmählich ganz eingegangen (Violen, Lautengeigen, Lyren, Lauten, Zinken, Schnabelflöten, Krummhörner u. s. w.).

82. Hat die Neuzeit das gegen Ende des Mittelalters stark hervortretende Bestreben, von allen Instrumententypen vollständige Familien zu konstruieren, konserviert?

Nein. Die Familien, welche sie übernahm, hat sie nur zum kleinsten Teile konserviert und zwar nur die Familien der Streichinstrumente des Violin-Typus und die der Posaunen

(mit Trompeten) und der Schalmeyen (in der vervollkommeneten Gestalt der Oboen und Fagotte) komplet, während die Flöten tieferer Tonlage ganz aufgegeben wurden, und von den Lauten nur in der Mandoline und Guitarre bedeutungslose Reste sich bis in unsere Tage retteten. Erst die allerneueste Zeit (das 19. Jahrhundert) hat den Gedanken der Komplettierung der Familien wieder aufgegriffen und einige ganz neue Familien zum Teil ganz komplet (Bügelhörner [Saxhörner], Saxophone, Saxtromben), zum Teil wenigstens in einer beschränkten Anzahl von Stimmungen (Klarinetten) hergestellt.

83. Ist unser Jahrhundert von der Zusammenstellung verschiedener Klangfarben wieder zurückgekommen, hat sie das ausschließliche Musizieren mit Instrumenten derselben Farbe wieder aufgenommen?

Nein und ja. Es hat die Zusammenstellung eines aus verschiedenen Farben reichen Orchesters nicht nur beibehalten, sondern sogar sehr weiter gesteigert, sich aber durch Konser- vierung alter und Konstruktion neuer Familien die Möglichkeit geschaffen, nach Bedarf und Belieben für ganze Tonsätze oder für einzelne Stellen größerer Werke sich auf die volle Harmonie von Instrumenten derselben Farbe zu beschränken.

84. Wann wuchs dem Orchester die Klarinette zu?

Sie wurde um 1690 von Christoph Denner in Nürnberg, demselben, der auch die Zahl der Umlegungen der Fagotts reduzierte (Stockfagott), erfunden oder vielmehr durch An- bringung des das Überblasen in die Duodezime erleichternden Lochs aus dem französischen Chalumeau herausgebildet (vgl. 77). Das tiefe Register (das ursprünglich einzige) behielt den Namen des alten Instruments (Schalmei), das überblasene erhielt den der hohen Solotrompete (Clarino), welche allmählich durch das- selbe ersetzt wurde und dem Instrumente ihren Namen in Diminutivform überließ (Klarinette, eigentlich so viel wie kleines Klarin).

85. Wurde die Klarinette in verschiedenen Stimm- lagen gebaut?

Ja, nach und nach entstanden höher und tiefer stehende Arten; neben der Klarinette in C wurden solche in D, Es, F und As (kleine Klarinetten) und tiefere in H, B und A gebaut; in Altlage wurden Instrumente in F (Bassetthorn)

und Es, in Baßlage solche in B und A gebaut. Die Baßklarinetten sind die jüngsten, die in A taucht zuerst in Wagners Kompositionen auf. Die von Ad. Sax konstruierte Kontraßklarinette ist nicht zur Verbreitung gelangt. Das Bassethorn ist heute schon wieder außer Gebrauch, die Altklarinette in Es kam nur in englischen Militärmusiken zur Anwendung. Die Es-Klarinette ist ein Hauptbestandteil der Militärmusiken, die noch höheren kommen kaum mehr vor, die D-Klarinette vereinzelt im Opernorchester. Allgemein im Gebrauch fürs Orchester sind heute nur die Klarinetten C, B und A und die Baßklarinetten in B und A; am beliebtesten ist die B-Klarinette.

86. Wann wurde das Horn erfunden?

Kreisrund gewundene Blechinstrumente erwähnt bereits Vegetius Renatus Flavius im 4. Jahrhundert (vgl. 78) unter dem Namen Buccina, d. h. Posaune. Name und Instrument sind aber in der Geschichte gar wohl auseinander zu halten, d. h. man darf ebensowohl die Entwicklung des Horns auf diese Buccinen zurückbeziehen, wie die der Trompeten auf die alte Tuba. Ohne allen Zweifel waren alle jene antiken und mittelalterlichen Blechblasinstrumente, verglichen mit unseren heutigen, von hoher Tonlage und nur geringer Länge. Die ägyptischen und hebräischen Tuben oder Posaunen waren schwerlich länger als vier Fuß, wahrscheinlich aber so weit mensuriert, daß sie ihren tiefsten Eigenton anzugeben vermochten, d. h. sie waren nach heutigen Begriffen doch eigentlich ihrer Tonlage nach nicht einmal Trompeten, sondern Kornette oder Signalhörner. Auch die Buccinen werden höchstens von der Länge der höheren Trompetenarten gewesen sein. Das Jagdhorn, wie es noch Birdung (1511) abbildet, hatte nur eine Windung, scheint daher nur kurz gewesen zu sein. Die Verengungen der Mensur, welche der Trompete ihren Schmetterklang, dem Horn seine sehnsüchtige Gepreßtheit, der Posaune ihre Gewalt gab, wurde im Lauf der Jahrhunderte wohl allmählich vorgenommen; durch sie wurde die Benutzung der tiefsten Töne präkar oder unmöglich, und man war gezwungen, zur Wiedergewinnung der Tiefe die Länge der Röhren zu verdoppeln. Vielleicht half auch das mehrfach erwähnte Streben nach Inkompletierung der Familien

zum Finden der geeignetsten Längen mit. Eine Fortentwicklung der antiken Stierhörner, Widderhörner und der mittelalterlichen Hifthörner zum Horn unserer Zeit ist durchaus nicht anzunehmen; ihre Epigonen waren vielmehr die nun verlassenen Zinken. Das wirkliche Horn, d. h. das mehrfach gewundene, Trompe de chasse oder Cor de chasse genannt (Jagdhorn), finden wir endlich im 17. Jahrhundert; Merjenne (1637) giebt der größten Art eine Länge von ca. 7 Fuß, das wären nach heutigen Begriffen Hörner im hoch D. Graf Sporck soll dieselben gegen Ende des Jahrhunderts in Deutschland importiert haben. Die erste Partitur, welche trompes de chasse aufweist, ist Lullys „Princesse d'Elide“ (1664). Die Partituren Bachs und Händels machen bereits an das Horn Ansprüche, welchen bekanntlich unsere heutigen Hornisten kaum zu genügen im stande sind. Die ursprüngliche Hauptstimmung des Horns (wie der Trompeten, Pauken und auch der ebenfalls früh mit den Hörnern kombinierten Oboen, auch der Flöten) ist D-dur. Doch kamen daneben früh Hörner in Es, F und G und tiefere in C und B auf, und zuletzt (vor Einführung der chromatischen Hörner) hatte man alle Stimmungen vom hoch C bis tief A. Die, wie es scheint, für die Trompete zuerst gebrauchten Stimmbögen übertrug um 1760 der Dresdener Hornist Anton Joseph Hampel auf das Horn; derselbe erfand 1753 die Stopfstöne, durch welche die Lücken der Naturstala des Instruments teilweise ausgefüllt wurden. Auch andere Verbesserungen der Hörner wurden in Deutschland gemacht (Stimmzug, Dämpfer). Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts war also das Waldhorn oder, wie man es später im Unterschied von den chromatischen Instrumenten nannte, das Naturhorn konstruiert, und 1765 trat bereits in Rodolphe der erste bedeutende Hornvirtuose auf.

87. Welche sind die Blechblas-Instrumente des Orchesters im vorigen Jahrhundert?

Außer den Hörnern nur Trompeten und Posaunen. Die Trompeten hatten sich ganz zu ihrer heutigen Form (mit länglich gestreckten Windungen) entwickelt und wurden in vielerlei Stimmungen vom hoch A bis tief A gebaut. Sie hatten noch früher als die Hörner Stimmbögen, auch den Auszug zur Korrektur der Stimmung. Das Stopfen ver-

suchte man von den Hörnern auf die Trompeten zu übertragen, sah aber wegen der schlechten Klangfarbe davon bald wieder ab. Die Zugvorrichtung gab man bei der Trompete früh auf; nur in England hielt sie sich bis heute. Daß die Zugtrompete nichts anderes ist als eine Diskantposaune, versteht sich. Die drei anderen Posaunenarten, die Alt-, Tenor- und Baßposaune, behielten ihre alte Einrichtung und blieben auf einerlei Stimmung (in Es, bez. B und F) beschränkt. Nur die Baßposaune existiert neben F-Stimmung (Quartposaune) auch in Es-Stimmung (Quintposaune).

88. Wie entwickelten sich aus den Naturinstrumenten die heutigen Ventilinstrumente?

Der erste Versuch, die Naturkala der Blechinstrumente anders als durch Ausziehen (Posaune) auszufüllen, war die Übertragung des Klappenmechanismus von den Holzblasinstrumenten, resp. den veralteten Zinken auf die Blechblasinstrumente. Den Anfang machte 1770 Kälbel in Petersburg, der das Signalhorn (Bugle) durch Anbringung mit Klappen bedeckter Tonlöcher in ein chromatisches Instrument verwandelte. Das neue Instrument, Klappenhorn, Bugle à clefs genannt, wurde durch die Gebrüder Braun aus Hannover zuerst in Frankreich bekannt und soll durch den Herzog von Kent (Vater der Königin Viktoria) in der englischen Armee eingeführt worden sein, weshalb es den Namen Kenthorn (mit 6—8 Klappen) erhielt. Die Verwandtschaft mit den Zinken erweist sich auch aus dem für das Kenthorn angewandten Eisenbeinmundstück. Das wenig später gebaute Baßinstrument dieses Typus, die Ophikleide (mit 9 Klappen), erhielt wie der Serpent (Baßzink) eine S-förmige Röhre unterhalb des Mundstücks. Beide verschwanden vor den Ventilinstrumenten. Die Ophikleide wurde, da es zu Anfang unseres Jahrhunderts sehr an tiefen Baßblechinstrumenten fehlte (bei den Posaunen spricht bekanntlich der erste Naturton schlecht an, während die weit mensurierten Bügelhörner ihn leicht beherrschen), sehr geschätzt und in dreierlei Tongrößen gebaut, von denen aber die höchste, die mit Unrecht so genannte Alt-ophikleide, in der Tiefe die Grenze der Tenorposaune erreichte (bei F-Stimmung bis groß E, bei Es-Stimmung bis groß D), die Baßophikleide aber je nach der Stimmung

(in C, B, As) bis Kontra-H, A und G, die Kontrabaß- oder Monstreophikleide aber gar noch bis Kontra-E (in F) oder D (in Es) hinabreichte. Jede der drei Größen beherrschte einen Umfang von ca. drei Oktaven chromatisch. Der Vorzug aller dieser Instrumente war ihre leichte Beweglichkeit für melodische Gänge aller Art, die den Naturinstrumenten besonders in der Tiefe der Naturskala ja unmöglich waren. Der Versuch Michael Wöggels in Augsburg (1780), durch Anbringung zweier Züge der Trompete wenigstens in den höheren Regionen der Naturskala eine vollkommene chromatische Tonreihe zu verschaffen (Inventionstrompete), war eigentlich eine Rückbildung, da die Zugvorrichtung der Trompete schon länger eigen gewesen, aber abgekommen war (vgl. 78). Die Klappentrompete Weidingers (1801 in Wien) war nur eine Übertragung des Klappensystems auf die wirkliche Trompete. Usté in Paris kombinierte Klappen und Züge und kam dann natürlich mit weniger Klappen aus. Auf die Idee der Ventile verfiel zuerst der Engländer Clagget (1790); er kombinierte nämlich zwei vollständige Trompeten, deren eine D-, die andere Es-Stimmung hatte, derart, daß beide ein gemeinschaftliches Mundstück hatten, eine Klappe aber nach Belieben die eine oder die andere dem Winde verschloß. Damit gewann er wenigstens für die oberste Oktave des Instruments (8.—16. Naturton) eine, abgesehen von einigen der Korrektur (durch Treiben oder Stopfen) bedürftigen Tönen, vollständige chromatische Skala. Dies System fand keine Verbreitung. Glücklicher war die Idee des Schlesiens Blümel, der mittels einfacher Vorrichtungen (Ventile) am Horn den Wind zwang, seinen Weg anstatt einfach durch die Röhre des Instruments noch durch eine oder mehrere Zusatzröhren zu nehmen, die in der Mitte eingeschaltet wurden. Er machte seine Erfindung ca. 1813 und verkaufte sie an den fürstlich pleßischen Kammermusikus Heinrich Stölzl, der sie von 1815 ab bekannt machte und gerechtes Aufsehen erregte. Stölzls Ventilhörner hatten nur zwei Ventile, reichten daher auch nur für die obersten zwei Oktaven aus zur Herstellung vollständiger Chromatik; ebensolche baute Dupont in Paris (1818), während Müller in Mainz (1830) und Fr. Sattler in Leipzig ein drittes Ventil hinzufügten, durch welches der Umfang

des Instrumentes auf über drei Oktaven chromatisch anwuchs. Stölzl baute Ventilinstrumente in vier Größen: in F oder Es (Ventilhorn; er nannte es „Baßtrompete“), in B (Tenortrompete genannt), hoch F oder Es (Ventiltrompete) und hoch B (ebenfalls Trompete genannt, aber kleiner, wohl identisch mit Cornet à piston). Der französische Hornvirtuos Meifred erfand 1826 die Auszüge zur Regulierung der Länge der Ventiltröhrenstücke beim Wechsel der Stimmung. Die älteste Art der Ventile, die Blümel-Stölzlschen, waren Hähne (Pistons, Radlmaschinen); die neuere Art der Ventile, die Cylinder, sind von Ad. Sax erfunden. Die Unterschiede der Konstruktion sind nicht von Belang und haben teils den Zweck, den Weg des Windes freier zu machen, teils die Handhabung der Ventile selbst zu erleichtern. Die Hauptsache ist bei allen dieselbe; einige gewundene Röhrenstücke können durch Veränderung des Luftweges mittels Bewegung der Ventile mit dem Hauptrohr in Kommunikation gesetzt werden, so daß dieses um soviel verlängert, also der Ton vertieft wird.

89. Welche Blechinstrumente werden gegenwärtig mit Ventilen versehen?

Alle. Die Naturinstrumente verschwinden vor den Ventilinstrumenten mehr und mehr und werden nur noch in wenigen Symphonieorchestern ersten Ranges konserviert. Aber auch die Zugvorrichtung der Posaunen scheint vor den Ventilen weichen zu sollen. Darüber zu klagen und der unverkennbaren Strömung der Zeit entgegen zu arbeiten, hat keinen Sinn. Dagegen hat die Kunst aber ein lebhaftes Interesse daran, die eigenartigen Klangfarben, welche am reinsten in den Naturhörnern, Trompeten und Posaunen ausgeprägt sind, nicht zu verlieren. Die Ventiltrompeten sowohl wie die Ventilposaunen haben keineswegs das volle charakteristische Timbre der Naturtrompeten und Zugposaunen; aber das ist nicht die Folge der Anbringung der Ventile, sondern der Veränderung der Mensur, welche leider nach Seite der weitmensurierten Bügelhörner hin modifiziert worden ist, um die Ansprache besonders fürs Melodiespiel zu erleichtern. Mit aller Energie müssen die Musiker dem weiteren Überhandnehmen der vom Bügelhorn abgeleiteten Instrumente Widerstand leisten, da deren in der Höhe schreiender, in der

Mittellage blöfender und in der Tiefe gar zu massiger, in allen Lagen aber poesieloser Ton in keiner Weise einen Ersatz für die helle Trompete, das elegische Horn und die weichevolle Posaune zu leisten vermag. Das Symphonie- und Opernorchester muß auf Konservierung der engmensurierten Blechinstrumente mit ausgeschweifter Stürze bestehen — mag die Harmoniemusik, welche als Ersatz für das Streichorchester leicht bewegliche Instrumente in allen Lagen braucht, sich der weitmensurierten bedienen! Auch das Ventilkornett (Cornet à pistons), ein Abkömmling des Posthorns, gehört nicht ins Symphonieorchester, da seine geringe Länge (es ist eine sehr kleine Hornart, Oktavinstrument der höchsten Hörner, mit Trompetenmundstück angeblasen) nur einen wenig voluminösen Ton ermöglicht, der durch die enge Mensur noch weiter beeinträchtigt wird, so daß es selbst vor den hohen Bügelhörnern nur wenig Vorzüge besitzt (der Ton ist weniger ordinär, aber gar zu kindlich, fast kindisch).

90. Welche Ventilinstrumente werden nach dem Muster des Signalhorns (Bügelhorns) gebaut?

Eine vollständige, ja besonders nach der Tiefe mehr als vollständige Familie, für welche die Franzosen den gemeinsamen Namen Saxhorn (nach dem Instrumentenmacher Adolf Sax (1814—94) haben, in Deutschland und anderweit aber eine Menge Einzelnamen gebräuchlich sind. Bekanntlich (88) spielten die Bügelhörner schon einmal eine Rolle als chromatische Instrumente, nämlich als sie mit Klappen versehen wurden (Klappenhorn und Ophikleide). Nach Übertragung des Ventilmechanismus auf diese Instrumente entstanden die heute in allen Harmonie- und Militärmusikhören gebräuchlichen Instrumente: Piccolo in Es (kleines Saxhorn) für die hohe Sopranlage (Melodieinstrument), Flügelhorn in B (Sopransaxhorn) für mäßig hohe Sopranlage (ebenfalls Melodieinstrument, Ersatz für das Klappenhorn), Althorn in Es (Altsaxhorn), eine Oktave tiefer stehend als Piccolo, Tenorhorn in B (Tenorsaxhorn), eine Oktave tiefer als Flügelhorn in B. Diese vier benutzen den ersten (tiefsten) Naturton nicht und haben daher nur drei Ventile zur Herstellung der chromatischen Skala nötig. Die weiter anzuführenden erhalten dagegen vier (hie und da noch mehr) Ventile und sind sämtlich

als Baßinstrumente anzusehen, d. h. Ersatz der Ophikleiden: der Tenorbaß in B (Baßsaxhorn, auch Euphonion, Bariton oder Baßtuba genannt), gleicher Tonlage mit dem Tenorhorn, aber den ersten Naturton mit benutzend und daher in der Tiefe eine Sekte weiter reichend (bis Kontra=G), das Bombardon in Es (tiefes Baßsaxhorn), eine Quarte tiefer stehend, doch kaum weiter hinab benutzt und die Kontra-baßtuba in B (Bombardon in tief B, Kontrabaßsaxhorn, Helikon), eine Oktave tiefer stehend als Baßtuba und bis Kontra=Es hinab benutzt.

91. Werden diese Instrumente gar nicht im Symphonie- und Opernorchester benutzt?

Man kann sagen nein. Denn die wenigen Ausnahmen (z. B. bei Anton Bruckner) bestätigen die Regel. Nur die tiefsten Baßinstrumente kann man, da die Baßposaune verschwindet und die Tenorposaune nur bis groß E reicht, nicht ganz entbehren. Man schreibt aber für dieselben, als wenn sie in C ständen, d. h. wie sie klingen. Übrigens hat man für das Opernorchester in neuerer Zeit Bombardons in F (gut bis groß C reichend) und Kontrabaßtuben in C (gut bis Kontra=G) konstruiert.

92. Welche Bewandtnis hat es mit den neuen Blechinstrumenten, die R. Wagner in seinen Nibelungen fordert?

Die „Tuben“ in den Nibelungen sind eine Art Tenorhörner, werden aber mit Hornmundstücken angeblasen und haben Hornstürzen; da sie vier Ventile haben, so ist ihr Umfang nach der Tiefe ein beträchtlicher und chromatisch geschlossen. Die Tenortuben (in B stehend) beherrschen die Tonlage hoher B-Hörner, die Baßtuben (in F) die der F-Hörner, aber nach der Tiefe etwas erweitert (den ersten Naturton benutzen sie nicht); der Ton steht dem der Hörner nahe, hat aber etwas von dem Charakter der Bügelhörner angenommen und ist chromatisch leicht beweglich. Die Baßtrompeten Wagners waren eigentlich als Baßinstrumente nach Trompetentypus gebaut gedacht; doch gelang es nicht, Instrumente herzustellen, welche Wagners Anforderungen in der Höhe genügten. Man bedient sich daher für die Ausführung der Baßtrompetenpartien (in Es, D und C) einer besonders weit mensurierten

Ventiltrompete in C. Die Tuben Wagners und seine Bass-trompete sind also Annäherungen der reinen Typen der Hörner und Trompeten an die Bügelhörner.

93. Ist nicht auch die Saxotromba ein ähnlicher Mischtypus?

Sawohl. Mensur und Mundstück stehen in der Mitte zwischen Horn und Bügelhorn. Ad. Sax hat diese Instrumente in sieben Größen gebaut, deren höchste (in B) noch kleiner als Kornett ist (die Naturtöne liegen eine Oktave höher), die tiefste aber drei Oktaven tiefer steht. Obgleich dieselben seit 50 Jahren existieren, haben sie doch keine Verbreitung erlangt.

94. Darf das heute allgemein verbreitete System der Ventile der Blechinstrumente als der Abschluß einer Entwicklung gelten, d. h. ist die durch dasselbe erzielte Intonation der chromatischen Skala befriedigend?

Die Intonationen sind gut, sofern nicht mehrere Ventile gleichzeitig benutzt werden müssen und sofern nicht die Stimmung des Instrumentes durch Einschaltung eines Stimmbogens verändert wird. Wird ein die Stimmung vertiefender Stimmbogen eingesetzt, so ergeben alle Ventile zu hohe Intonationen; auch die Verbindung mehrerer Ventile ergiebt zu hohe Intonationen. Diesen bedenklichen Übelständen abzuhelpfen, hat A. Sax ein neues Ventilsystem erfunden, das ohne Zweifel berufen ist, das alte gänzlich zu verdrängen. Anstatt nämlich in die Hauptröhre durch die Ventile Zusatzröhren einzuschalten, welche den Ton vertiefen (System der Verlängerungs- oder Zusatzventile), scheidet Sax durch die Ventile längere oder kürzere Stücke der Schallröhre aus und zwar wendet er sechs Ventile an, deren jedes alle die mit in sich begreift, welche kleinere Stücke ausscheiden. Das sechste Ventil schneidet nur soviel ab, daß der Klang einen halben Ton höher wird, das fünfte erhöht um einen Ganzton, das vierte um $1\frac{1}{2}$, das dritte um 2 Töne, das zweite um $2\frac{1}{2}$, das erste um 3 ganze Töne. Sax hat dies System auf Hörner, Trompeten, Posaunen, Kornette und Bügelhörner angewandt. Für Instrumente mit diesen neuen Saxeschen Einzelventilen (Pistons indépendants) oder Verkürzungsventilen bedarf es keiner Stimmbögen und alle Intonationen sind so rein, wie es auf

einem Instrument, das neben temperierten auch nichttemperierte (reine Natur=) Töne geben muß, eben möglich ist.

95. Hat nicht Ad. Sax auch eine neue Familie von Rohrblatt-Instrumenten ins Leben gerufen?

Sawohl, die der Saxophone (1842). Diese Instrumente haben eine kegelförmige Schallröhre wie Oboe und Fagott, aber eine einfache aufschlagende Zunge wie die Klarinetten. Die Saxophone stehen daher zwischen den Klarinetten und den Oboen oder Fagotten mitten inne. Sie überblasen nicht wie die Klarinette in die Duodezime, sondern wie alle anderen Blasinstrumente (ausgenommen die gedeckten Orgelpfeifen) in die Oktave. Die Saxophone gehören durchaus in die Klasse der „Holzblasinstrumente“; daß sie aus Metall gefertigt werden, ist für sie nicht mehr von Belang, wie etwa für die Flöten oder Klarinetten, bei denen das gelegentlich auch geschieht. Sax baute diese Instrumente in sechs Tongrößen (vom hohen Sopran bis zum Baß), in jeder aber in zweierlei Stimmung. Die für die Militärmusik bestimmten Instrumente stehen in B und Es, die für das große Orchester gedachten in C und F. Bisher sind Saxophone nur von einzelnen französischen und belgischen Komponisten ins Orchester eingeführt worden und die französische und belgische Militärmusik hat sie adoptiert.

96. Was für ein Instrument ist das Sarrusophon?

Ein dem Saxophon nachgebildetes, aus Metall gebautes konisches Instrument, das wie Oboe und Fagott durch ein Doppelrohrblatt angeblasen wird, aber, da es weiter mensuriert ist, stärkere Töne giebt. Es wurde von dem französischen Militärkapellmeister Sarrus 1863 erfunden, und von dem Instrumentenmacher Gautrot in sechs Größen gebaut (Sopran bis Kontrabaß). Das Instrument hat bisher nur wenig Boden gefunden, doch verspricht man sich von dem fürs Orchester konstruierten Kontrabaß=Sarrusophon in C einen zweckmäßigen Ersatz des wegen seiner engen Mensur so schwerfälligen Kontrafagotts (s. Gebaert, Neue Instrumentenlehre).

97. Gehörte das zu Anfang dieses Jahrhunderts vorübergehend in Aufnahme gekommene Waghorn zu den Holz- oder Blechblasinstrumenten?

Dasſelbe war eigentlich ein naher Vetter des Serpent, d. h. ein Nachkömmling der alten Baßzinken, wurde zwar aus Holz in ſagottähnlicher Geſtalt gebaut und hatte einen S förmigen Hals, aber ein Keſſelmundſtück und eine Blechſtürze. Es verging, wie von einem derartigen Atavismus nicht anders zu erwarten, ſchnell wieder, ohne Familie zu bilden oder ſich zu vervollkommen. Das gleiche Schickſal hatte das 1839 von Skorra und Wieprecht konſtruierte „Bathyphön“, ein Kontraßbaßinstrument ähnlicher Beſchaffenheit (von ₁D—b).

98. Wie kann man die Blaßinstrumente der Zeit zweckmäßig und überſichtlich gruppieren?

In Flöten, Rohrblatt-Inſtrumente und Keſſelmundſtück-Inſtrumente. Die Flöten ſind nur noch durch Querflöten und Oktav- oder Pickelflöten vertreten; die früher üblichen Abarten der großen Flöte, die einen halben und $1\frac{1}{2}$ Töne höher ſtanden, ſind faſt ganz verſchwunden und auch von der Pickelflöte iſt nur noch die einen halben Ton höher ſtehende bei der Militärmuſik zu finden. In Frankreich und Belgien iſt auch die letzte Spezies der Schnabelflöten, das Flageolet, im Verſchwinden. Die Rohrblatt-Inſtrumente ſind: Oboe, Engliſch Horn, Fagott und Kontrafagott, die Nachkommen der Schalmeien und Bomharte; die Klarinetten, Baſſetthörner (veraltet) und Baßklarinetten; Saxophone und Sarruſophone. Die Keſſelmundſtück-Inſtrumente: I. Naturinstrumente (im Verſchwinden): Waldhorn und Naturtrompete; II. mit Zügen: Poſaune (Zugtrompete); III. mit Klappen: Klappenhorn, Klappentrompete, Ophikleide (veraltet); IV. mit Ventilen: Ventilhorn, Ventiltrompete, Ventilcornett, Ventilpoſaune, Ventilbügelhorn (inkl. Tuba und Bombardon), Saxotromba, Wagner's Tuben und Baßtrompete.

99. Was für Schlaginstrumente hat das moderne Orcheſter?

So ziemlich alle, welche wir ſeit Urzeiten bei den verſchiedenen Kulturvölkern vorſanden. Zuerſt ſind die Pauken zu nennen, die inſofern gegen das Altertum ſortentwickelt ſcheinen, als ſie nicht mehr nur dazu dienen, einen Rhythmuſ zu markieren, ſondern vermöge eines neuerdings noch weſentlich vereinfachten Mechanizmuſ (Maſchinenpauken) auf beſtimmte Töne abgeſtimmt werden und daher auch an der

Harmonie, ja Melodie teilnehmen können. Ihr erstes Auftreten im Orchester geschah in Gesellschaft der Trompeten. Schlaginstrumente, die ebenfalls bestimmte Töne hervorbringen, sind die Glockenspiele und die sie erzeugenden Skalen abgestimmter Stahlstäbe (Lyra). Beide sind wohl chinesischen Ursprungs (vgl. 34) und durch die Holländer über Europa verbreitet worden. Als ihnen verwandt ist das Holz- und Strohinstrument beiläufig mit zu erwähnen, daß wir in Deutschland, resp. der Schweiz, als altbekanntes Instrument bereits vorfinden (79). Schlaginstrumente von indifferenter Tonhöhe sind zunächst die den Pauken verwandten Trommeln, ebenfalls uralte Instrumente, jetzt unterschieden als tiefstönende Große Trommel (Gran tamburo, Grosse caisse, Türkische Trommel), fast nur zur Verstärkung rhythmischer Hauptschläge verwandt, seltener zu Wirbeln oder Donnereffekten, die ebenfalls dumpfe Rolltrommel oder Wirbeltrommel (Caisse roulante), die helle Militärtrommel (mit Schnarrsaiten auf dem unteren Fell, das schmale und lange Tamboril (franz. Tambourin) der Provençalen und Vasken und die eigentliche baskische Trommel, die kleine Handtrommel mit Schellen (Tambour de Basque, in Deutschland Tamburin genannt, bei den spanischen Zigeunern Pandero). Von den zu lärmenden Schlägen oder dröhnendem Gerassel verwendeten Metallscheiben sind in erster Linie die paarweise verwendeten türkischen Becken (Schellen, ital. Cinelli, franz. Cymbales) zu nennen, ferner das aus China importierte Tamtam (Gong). Nur ein Klingel- oder Klirrinstrument ist das, wie Große Trommel und Becken von den Türken übernommene Triangel; endlich müssen wir noch der Kastagnetten gedenken, die aus zwei gegeneinander geschneelten kleinen Holzschalen bestehen, ein wohl von den Arabern nach Spanien und Unteritalien gebrachtes Klapperinstrument zur rhythmischen Begleitung der Tänze.

100. Was für Instrumente mit gerissenen Saiten kennt das moderne Orchester?

Diese Klasse ist in neuester Zeit sehr reduziert. Von den Lauten sind nur die kleine Mandoline und die wenig größere Gitarre übrig geblieben, die aber beide nicht mehr wesentliche Bestandteile des Orchesters sind, sondern nur gelegentlich zu nationaler Charakteristik (für Spanien oder

Italien) auftauchen. Die Harfe ist zwar in neuerer Zeit außerordentlich vervollkommnet worden; im 17. Jahrhundert erhielt sie in Tirol die leicht beweglichen Haken zur Höherstimmung der Saiten um einen halben Ton; 1720 führte Hochbrucker die Pedaltritte zum gleichzeitigen Umstimmen aller gleichnamigen Töne ein und 1820 Erard in Paris die doppelten Pedaltritte zur Umstimmung um einen oder zwei Halbtöne nach der Höhe (Doppelpedalharfe). Dennoch ist die Harfe aber in das Symphonieorchester nicht aufgenommen worden und nur im Opernorchester in neuester Zeit häufiger geworden. Der Hauptsatz im Orchester für die im 16. bis 17. Jahrhundert im Orchester eine Hauptrolle spielenden Instrumente mit gerissenen Saiten ist das Pizzicato der Streichinstrumente, dessen schnell abnehmender Klang aber natürlich mit den hallenden Klängen jener nicht wohl zu vergleichen ist. Ein in den letzten beiden Jahrzehnten bei den Dilettanten zu größerer Beliebtheit gelangtes Instrument mit Saiten, die mittels eines Schlagringes gerissen werden, die besonders in den Alpenländern heimische Zither, ist ein Nachkomme uralter Instrumente, nämlich des chinesischen Kin, der indischen Vina, der assyrischen Sambuka (43), des hebräischen Nebel (44), griechischen Psalter (51), des mittelalterlichen Sambiut; dasselbe ist aber bisher nicht ins Orchester gedrungen und eignet sich wegen seines sentimentaln Klanges auch nicht dazu. Abarten der Zither sind die Streichzither (abwechselnd gestrichen und gerissen) und die Baß- oder Elegiezither.

101. Kennt das moderne Orchester keine Streichinstrumente, als die der Violine nachgebildeten: Bratsche, Violoncell und Kontrabaß?

Nur ganz ausnahmsweise ist die Viola d'amour zur Anwendung gekommen, ein Streichinstrument mit sieben Griffsaiten (Darmsaiten) und sieben unterm Griffbrett laufenden Resonanzsaiten aus Stahl; eine größere Spezies, das Baßinstrument dieses Typus, war das Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Esterhazy, für welches u. a. Haydn eine große Zahl Solostücke schrieb (nicht erhalten). Das Baryton hatte Cellogröße und sieben Griffsaiten, aber neun bis 24 Resonanzsaiten. Diese Instrumente sind nicht mit den alten Lyren zu verwechseln (vgl. 72).

102. Wie entwickelte sich das Klavier in der neueren Zeit weiter?

Als das Klavicimbal (vgl. 65) bevorzugtes Instrument für die Ausführung des Generalbasses zur Begleitung der Erstlinge des monodischen Stils wurde (um 1600), trat mehr und mehr das Bedürfnis hervor, den Tonumfang und die Klangfülle desselben zu vergrößern. Doch hat schon ein Klavicimbal von Basso aus dem Jahre 1574 im Museum zu Venedig $4\frac{1}{2}$ Oktaven Umfang (C—f³); auch die bereits um und vor 1600 vorkommenden Namen Archicembalo und Gravicembalo deuten auf Erweiterung des Umfangs nach der Tiefe. Erhaltenere Klavicimbals von Andreas Ruckers in Antwerpen aus den Jahren 1623 und 1624 haben schon fünf Oktaven Umfang. Doch waren so große Klaviere immer nur Ausnahmen; $4\frac{1}{2}$ Oktaven blieben lange das gewöhnliche. Die doppelte Klaviatur ward ohne Zweifel von der Orgel auf das Klavier übertragen, wie man denn auch das Pedal auf das Klavier verpflanzte. Schon Hans Ruckers der ältere hat um 1590 zweimanualige Rießflügel gebaut. Das obere Manual regierte entweder eine Besaitung anderer Art (eine Oktave höher stehend, oder mit Darm- statt Stahlsaiten), oder hatte eine andere Art von Bekielung (z. B. lederne Tangenten statt Rabenkiele) oder aber es brachte bei zweichörigen Instrumenten nur eine Saite zur Ansprache, während das untere beide ansprechen ließ. Später (zur Zeit Bachs) schätzte man die zweimanualigen Instrumente besonders darum, weil sie gewisse auf der Orgel heimische Manieren, das Kreuzen der Stimmen u. s. w., ohne lästige Gêne gestatteten. Mancherlei Verbesserungen, auf die man sich seiner Zeit viel zu gute that, erscheinen uns heute als Spielereien, so der Harfen- oder Lautenzug, Pedaltritte, welche ein Klirren der Saiten bewirkten, der Glockenzug, welcher kleine Zimbeln zum Ertönen brachte u. s. f. Nur Pascal Taskins „Jeu de buffle“ (büffellederne Tangenten), um 1768, erlangte große Verbreitung und hohes Ansehen. Der Pantalonzug, welcher die Dämpfung außer Funktion setzte (offenbar der Vorläufer unserer Forte-Pedals), weist schon mit seinem Namen auf das Instrument hin (103), aus welchem sich unser heutiges Klavier, das Pianoforte entwickeln sollte, wie das Klavichord aus dem

Monochord, das Klavicimbal aus dem Hackbrett und das Klavicitherium aus der Harfe. Auch das Transponierklavicimbal muß erwähnt werden, das schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts den Spieler in den Stand setzte, mittels eines Pedaltritts die Klaviatur um mehrere Halbtöne nach rechts oder links zu verschieben und so mechanisch den Tonsatz zu transponieren. Trotz vieler aufgewandten Mühe blieben komplizierte Instrumente wie Franz Jakob Späth's „Tangentenflügel“ mit 30 Veränderungen oder gar J. B. Milmaher's „Mechanischer Flügel“ mit 250 Veränderungen, Kuriositäten, die spurlos verschwanden vor der lange erstrebten, endlich gefundenen Vervollkommnung des Klaviers durch Anbringung einer Hammermechanik, die es zum Pianoforte machte.

103. Was ist über die Entwicklung des Pianoforte zu bemerken?

Schon im Mittelalter hatte sich aus dem alten Psalter (der assyrischen Sambuka, 43) das mit zwei kleinen hölzernen Hämmerchen geschlagene Hackbrett (Sambuit) entwickelt. Doch blieben Instrumente dieser Art, wie es scheint, klein und wenig leistungsfähig, so daß ihr Vorzug, daß sie dem Spieler nach Belieben stark oder schwach zu spielen gestatteten, kaum bemerkt wurde. Erst als um 1700 der Leipziger Klavier- und Tanzlehrer Pantaleon Hebenstreit auf die Idee kam, das verachtete, nur in Dorfschenken gespielte Instrument zu vergrößern und nach jeder Richtung zu verbessern, z. B. die Holzhämmer zu belebern, lenkte dasselbe allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. 1705 machte Hebenstreit am Pariser Hofe mit seinem Spiele Sensation (Ludwig XIV. benannte das Instrument nach seinem Erfinder „Pantalon“) und nun dauerte es auch gar nicht lange, daß die Klavierbauer versuchten, den Hammerschlag in die Klaviermechanik zu verpflanzen. Die Ehre, das Problem zuerst und zwar gleich recht befriedigend gelöst zu haben, gebührt dem florentiner Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori in Florenz, Konservator der Instrumentensammlung Ferdinands von Medici. Sein zuerst 1711 von Marchese Maffei im *Giornale dei letterati d'Italia* beschriebenes Instrument, „Piano e forte“ genannt, hatte belebte Hämmerchen auf einer besonderen Leiste, Auslösung mittels einer Feder, welche den Hammer

nach dem Anschlag zurückschnellte, Fänger (Seidenschnüre), die ein nochmaliges Emporschnellen ohne neuen Anschlag verhüteten und Einzeldämpfer für jede Taste, d. h. im wesentlichen alle Bestandteile der nachmals sogenannten „englischen“ Mechanik. Wenige Jahre später als Cristofori traten in Paris Marius (1716) und in Nordhausen Chr. G. Schröter (1717?) auf, deren Modelle indes primitiv und unvollkommen waren und nicht zu praktischer Verwertung gelangten, so daß sie kaum die Ehrenplätze verdienen, die manche ihnen in der Geschichte des Klaviers einräumen. Cristoforis Instrumente scheinen sich nur wenig verbreitet zu haben; doch wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß Gottfried Silbermann in Freiberg i. S., der zuerst das neue Instrument zu allgemeiner Anerkennung brachte, Cristoforis Arbeiten wenigstens aus der Beschreibung kennen gelernt hat, da seine Mechanik mit der Cristoforis ungefähr übereinstimmt. Masseis Beschreibung war nämlich 1725 in deutscher Übersetzung in Hamburg erschienen und Silbermann fing 1726 an, Instrumente dieser Art zu bauen. Silbermanns Instrumente fanden bald den vollen Beifall J. S. Bachs, auch Friedrichs des Gr. Weitere Verdienste um den Bau der Pianofortes, neben denen sich aber durch das ganze vorige Jahrhundert die Klavichorde und Kieflügel hielten, haben Silbermanns Schüler Georg Andr. Stein zu Augsburg, der Erfinder der sogenannten „deutschen“ (Wiener) Mechanik, bei der die Hämmer direkt auf dem Tastenhebel stehen (heute nicht mehr beliebt); ferner Andreas Streicher, Steins Schwiegersohn, der das Geschäft nach Wien verlegte und besonders auch John Broadwood in London, der nach einer Idee von Americus Bachers Silbermanns Mechanik weiter vervollkommnete (um 1780), weshalb diese Mechanik jetzt die „englische“ heißt. Broadwood kultivierte auch mit zuerst den Bau tafelförmiger Pianofortes. Die wichtigste noch später gemachte Vervollkommnung des Pianofortebaues (abgesehen natürlich von den freilich auch nicht gering anzuschlagenden Verbesserungen der Herstellung des Gehäuses, der Besaitung und der Resonanz) ist die „Repetitionsmechanik“ (double échappement, doppelte Auslösung) Sebastian Erards in Paris (1823; er hieß eigentlich Erhard und war aus Straßburg). Besonderer Erwähnung

wert ist noch der Hammerschlag von oben, den zuerst Streicher in Wien und nach ihm Pape in Paris (nach 1815) versuchte und der dauernde Bedeutung dadurch erlangte, daß die Mechanik der Pianinos (zuerst patentiert für den Londoner Klavierbauer Robert Wornum 1826) sich aus ihm entwickelte. Die von der hochberühmten Braunschweiger, seit 1850 New Yorker Fabrik Steinweg (Steinway) zuerst angewandte Saitenkreuzung gestattete eine Verkürzung der Flügel ohne solche der Saiten und hat den Stußflügeln die Entstehung gegeben, kommt aber auch bei den Konzertflügeln wie allen anderen Arten zur Anwendung. Die Aliquotflügel Julius Blüthners in Leipzig verschönern den Ton durch Beigabe höher liegender, in der Oktave gestimmter Saiten, die eigene Dämpfer haben. Von den Vervollkommnungen des Dämpfers resp. Dämpferhebungsmechanismus sind besonders zu nennen Debains Tonhaltungspedal (Prolongement), das jeden Ton oder Accord vermittelst eines Pedaltritts beliebig nachklingen zu lassen gestattet, während die Hände weiter spielen (verbessert von Steinway 1874) und Ed. Zachariäs Kunstpedal, das die Klaviatur in acht einzelne dämpferfrei machbare Teile zerlegt. Der Vollständigkeit wegen seien auch die von S. J. Vincent in Czernowitz u. a. gemachten Versuche erwähnt, die Klaviatur umzugestalten durch Herstellung eines ununterbrochenen Wechsels von Ober- und Untertasten durch den ganzen Umfang (chromatische Klaviatur). Den dadurch für die Applikatur entstehenden Übelständen suchte 1882 Paul Janó durch sein Terrassenklavier abzuheben, das jeder Taste drei Angriffspunkte gab und sich dem Auge als eine Übereinanderstellung von sechs Tastenreihen darstellte. Doch behauptete sich die alte Klaviatur siegreich gegenüber diesen Versuchen.

104. Hat man nicht auch Versuche gemacht, mittels einer Klaviatur Saiten in ähnlicher Weise zum Tönen zu bringen, wie es auf den Streichinstrumenten geschieht?

Zawohl. Die ersten hierher gehörigen Versuche, die Drehleier und Schlüsselfiedel, fanden wir bereits im Mittelalter. Wirkliche größere Klavierinstrumente, welche durch Niederdruck der Tasten die (Darm-) Saiten dem Angriffe reibender Körper aussetzten, waren: Hans Heydens „Nürn-

bergisches Geigenwerk“ oder „Geigenklavicimbal“ (1610), bei dem durch kleine von den Tasten regierte Häkchen die Saiten an durch Fußtritte in Umlauf gesetzte, mit Kolophonium bestrichene Räder gezogen wurden, die ähnlich konstruierte Klaviergambe Georg Gleichmanns in Zlmenau (1709), das Bogensklavier Hohlfelds in Berlin (1754), die Bogenflügel von Mayer in Görlitz (1795) und Kunze in Prag (1799) und die Kanorphika Kölligs in Wien (1797), letztere jede Saite mit einem kleinen Bogen bearbeitend. Eine Kombination von Bogenflügel und Hammerklavier versuchte Karl Greiner (1779, „Bogenhammerklavier“). Alle diese Experimente blieben ohne nachhaltigen Gewinn für die Kunst.

105. Hat man nicht auch den Effekt der Holzharfe auf Klavierinstrumente zu übertragen versucht?

Ja. Zuerst konstruierte J. J. Schnell in Paris 1789 sein Animocorde (Anemochord), dessen Saiten durch künstlichen Wind angeblasen wurden; dieselbe Idee lag Kalkbrenners und Herz' (1851) Piano éolien (Wolflavier) zu Grunde, das aber so wenig wie Schnells Instrument höherer Kunstleistung sich fähig erwies.

106. Hat man nicht auch statt der Saiten den Klavieren andere klangfähige Körper zu verbinden gesucht?

Gewiß, auch abgesehen von den Pfeifen, die wir bereits zu Beginn des Mittelalters mit Klaviatur als kleine Orgeln vorfanden. Neueren Datums sind die Versuche, Stahlstäbe, Glasglocken oder -Cylinder durch Reibung zum Tönen zu bringen und durch eine Klaviatur das Bespielen der einzelnen Stufen zu ermöglichen. Dahin gehören Franklins Harmonika (Glasharmonika, 1763), die aber noch keine Tasten hatte, sondern mit den Fingern die Glasglocken berühren ließ, übrigens aber von ihren Verbesserern (Hessel, Wagner, Köllig, Klein) mit Klaviatur versehen wurde, und Chladniks Euphon (Glasstabharmonika) und Klavicylinder (Glasstabklavier). Ein Klavierinstrument, das Stimmgabeln durch Hammerschlag zum Tönen bringt, ist das Adiaphon oder Gabelklavier von Fischer und Frißsch in Leipzig (1882).

107. Wann entstand das Harmonium?

Zu Anfang dieses Jahrhunderts. Den Chinesen waren zwar durchschlagende (freischwingende) Zungen schon seit lange bekannt (Tscheng; vgl. 11). Im Abendlande wurde aber, wie es scheint, ihre Anwendung statt der in den alten Regalen wie in den Orgeln allein angewandten aufschlagenden Zungen zuerst um 1780 von dem Petersburger Orgelbauer Kirznik versucht, dessen Schüler, der Schwede Radniß, ein derartiges Register in Abt Voglers „Orchestrion“ (simplifizierte Orgel) einfügte; ihnen folgte 1800 Eschenbach, Türmer der Michaeliskirche zu Hamburg (Moline). Größeres Aufsehen machte 1810 Grenié in Paris mit der Expressivorgel (Orgue expressif), da bei ihr zuerst die Fähigkeit freischwingender Zungen, ein crescendo oder diminuendo hervorzubringen, hervortrat, womit das eigentliche Harmonium gefunden war, bei dem durch stärkeres Treten (Auspressen der Bälge) oder durch besondere durch die Knie regierte Hebel der Wind verstärkt werden kann. Häckel nannte 1818 ein ähnliches Instrument Phyxharmonika, auch die Namen Kolodikon, Aerophon, Melophon u. a. kamen auf, bis 1840 sich A. Debain sein mehrere Register aufweisendes „Harmonium“ patentieren ließ, worauf dieser Name sich allgemein verbreitete. Neuere Erfindungen am Harmonium sind die Perkussion (Hammerschlag zur Beförderung schnelleren Ansprechens der Zunge), der doppelte Druckpunkt zur Erzielung von zweierlei Tonstärke, abgesehen von den Schwellungen, und das vom Klavier (vgl. 103) übertragene Prolongement einzelner Töne (mittels eines Pedals). Die sogenannten Amerikanischen Orgeln (um 1835 in Paris durch einen Arbeiter der Fabrik von Alexandre erfunden, mit Erfolg aber erst seit 1860 von Mason und Hamlin in Boston gebaut), wie die Alexandre-Orgeln (seit 1874 durch Edouard Alexandre in Paris), unterscheiden sich vom gewöhnlichen Harmonium nur dadurch, daß sie die Zungen nicht durch Ausstoßen, sondern durch Einsaugen von Luft zum Ansprechen bringen (die Bälge verdünnen die Luft im Windkasten durch Auspumpen, so daß Luft durch die Zungenöffnungen einströmt).

108. Wie entwickelte sich die Orgel in der Neuzeit?

Um die Zeit, wo eine selbständige Instrumentalmusik und insbesondere auch die Klavier- und Orgelmusik anfang,

sich zu entwickeln (um 1600), war der Orgelbau bereits hoch entwickelt, d. h. man baute Instrumente von großen Dimensionen mit mehreren (drei) Manualen und Pedal, vollständig chromatisch durch mehrere Oktaven und mit einer erheblichen Anzahl verschieden mensurierter offenen und gedeckten Labialstimmen, auch bereits mit Zungenstimmen und Mixturen und anderen Hilfsstimmen. Bis in unser Jahrhundert hinein beschränkten sich die Vervollkommnungen des Instruments auf die weitere Vermehrung der Klangfarben durch allerlei Veränderungen der Mensur, halbe Deckung, zum Teil wunderliche Formung der Aufsätze der Zungenstimmen und allerlei kleine Verbesserungen an den Hebelvorrichtungen der Mechanik, welche die Spielart und das Anziehen der Register erleichterten. Eine bedeutsamere Erfindung war die der Windwage durch Chr. Förner (1675), durch welche erst eine rationelle Regulierung der Windstärke für die verschiedenen Windladen und die auf sie gestellten Register möglich wurde. Die älteste Form der Registerscheidung war wahrscheinlich eine Teilung der Windlade nach Registern derart, daß der Registerzug wie heute bei den Regelladen dem Winde den Weg zu dem Windkasten der sämtlichen Pfeifen des Registers öffnete, der Niederdruck der Taste aber eine Schleife bewegte, welche eine Kommunikation der Pfeifen mit dem Windkasten herstellte. Denn wir wissen bestimmt, daß die ältesten Spielventile solche Schleifen waren, woraus sich auch die schwere Spielart der Orgeln der Zeit erklärt, in welcher über einer solchen Schleife viele Pfeifen standen, d. h. die Schleife von beträchtlicher Länge war. Statt der als Spielventile dienenden Schleifen soll der Orgelbauer Timotheus in Würzburg zu Anfang des 15. Jahrhunderts die federnden Spielventile (wohl sämtliche zu einer Taste gehörige durch eine gemeinsame Traktur gleichzeitig bewegt) erfunden haben, womit die alte „Springlade“ hergestellt war. Die alten Schleifen kamen aber nicht gar lange darauf wieder zu Ehren, aber mit Vertauschung der Rollen; denn die, wie es scheint im 16. Jahrhundert aufgetretenen „Schleifladen“ verschließen umgekehrt durch die Schleifen die Windwege zu sämtlichen zu einem Register gehörigen Pfeifen, d. h. die Schleife ist nicht mehr Spielventil, sondern Registerventil. Dagegen hat jede Taste ihre besondere Abtheilung (Kanzelle)

der Windlade für sich. Über der einzelnen Kanzelle stehen also nicht die zu einem Register, sondern die zu einer Taste gehörigen Pfeifen und jede Taste regiert daher nur noch ein Ventil, das der Kanzelle. Unser Jahrhundert nun hat die schon um 1740 von Hausdörfer in Tübingen wieder aufgenommene und verbesserte Springlade wieder belebt in vollkommenerer Gestalt als Kegellade (wegen der kegelförmigen Gestalt der Spielventile). Die Kegellade ist die Erfindung von Eb. Fr. Walker in Ludwigsburg (1842). Eine wesentliche Erleichterung der Spielart der Orgeln bewirkte die geniale Erfindung des pneumatischen Hebels durch den englischen Orgelbauer Ch. Sp. Barker (1832), welche die Arbeit des Aufziehens der Register- wie der Spielventile kleinen Hilfsbälgen übertrug; derselbe Orgelbaumeister (gest. 1879) machte noch im späteren Lebensalter die Erfindung der elektrischen Mechanik, durch welche zu der denkbar leichtesten Spielart der Klaviatur noch die denkbar schnellste Wirkung der Mechanik gebracht wurde, so daß die Pfeifen äußerst prompt ansprechen. Eine dem pneumatischen Hebel ähnlich wirkende Erfindung ist die Röhrenpneumatik, erfunden 1827 von Jos. Booth, doch erst seit 1867 von Henry Willis praktisch durchgeführt. Hervorragende Verdienste um die weitere Vervollkommnung des Orgelbaues hat der Pariser Orgelbauer Aristide Cavallé-Coll (1811 bis 1899), welcher u. a. für die tiefere, mittlere und höhere Partie der Klaviatur gesonderte Windkasten mit verschiedener Windstärke anwandte, die überblasenden Flöten erfand und durch die sogenannten Kombinationspedale ein gruppenweises Einsetzen verstärkender Register ermöglichte. Auch des Abt Vogler sei gedacht, der zu Anfang unseres Jahrhunderts mit seinem „Simplifikationsystem“ der Orgel zwar mehr Staub aufwirbelte als nötig, aber doch manche unnütze Komplikation beseitigte und von vielen Spielereien das Interesse auf das Wesentliche hinlenkte.

109. Was ist über die in neuerer Zeit so vielfach entwickelten mechanischen Musikwerke zu sagen?

Es giebt deren hauptsächlich zwei Arten, nämlich solche, bei denen Orgelpfeifen, seien es Flötenpfeifen oder Zungenpfeifen mit allerlei Aufsätzen durch Wind wie in der Orgel zum Ansprechen gebracht werden, und solche, bei denen kleine

Metallstäbe durch Stifte angerissen werden. Bei ersteren (die mindestens bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zurückreichen) wird gewöhnlich eine Walze mit Stiften, welche die Ventile zu den Pfeifen öffnen, durch eine Kurbel gedreht (Drehorgel), während bei letzteren die Walze gewöhnlich durch ein Uhrwerk getrieben wird (Spieluhren). Doch werden besonders große Instrumente der ersteren Art auch durch ein künstliches Triebwerk bewegt (Orchestrion) und manche billige Spieluhren entbehren des Uhrwerks und werden mit einer Kurbel in Thätigkeit gesetzt. Berühmte Orchestrions sind Flight und Robsons „Apollonikon“ (1812 in London gebaut), das „Symphonion“ Friedrichs Kaufmanns (1839), das eigentliche Orchestrion Fr. Theodor Kaufmanns (1851 zu Dresden) und Vater Singers „Pansymphonikon“ (1839. in Salzburg). Nicht vergessen seien auch die Klavierorgeln, bei welchen in ganz ähnlicher Weise wie bei der Drehorgel durch eine mit Stiften besetzte Walze, die mit einer Kurbel gedreht wird, Hämmerchen gegen die Saiten geschneilt werden, also wirklich mechanisch „Klavier gespielt“ wird. Künstlichere Mechanismen, wie Kaufmanns Trompeterautomat oder singende Vögel u. s. w. gehören nicht der Geschichte der Musik, sondern der der Mechanik, des Maschinenbaues an.

II. Buch.

Geschichte der Tonssysteme und der Notenschrift.

5. Kapitel.

Tonssysteme und Notenschriften des Altertums und der orientalischen Völker.

110. Was wissen wir von dem Tonssystem der alten Ägypter?

So gut wie nichts. Wir sind bezüglich desselben fast ganz auf Vermutungen und Schlüsse von der griechischen Musik aus angewiesen. Der Begründer der mathematischen Musiktheorie der Griechen, Pythagoras (6. Jahrh. v. Chr.), soll von ägyptischen Priestern in ihre uralte Weisheit eingeführt worden sein; wir dürfen daher annehmen, daß die pythagoräische Bestimmung der Tonverhältnisse nach Quinten (2:3) oder Quarten (3:4), sowie die Siebenstufigkeit der Skala den Ägyptern geläufig war. Für letzteres haben wir sogar das ausdrückliche Zeugnis des freilich viel späteren Diodoros Sikulus (zur Zeit des Augustus), der erzählt, daß die Ägypter die sieben Stufen der Tonleiter den sieben Planeten (inkl. Sonne und Mond nach alter Anschauung) verglichen. Vielleicht hatten die Ägypter auch eine dementsprechende einfache siebenstufige Notenschrift (etwa mit den für die Gestirne gebrauchten Hieroglyphen), doch ist von alledem nichts Zuverlässiges bekannt.

111. Sind uns über die Tonssysteme der westasiatischen Völker, insbesondere der Assyrier, Babylonier und Hebräer, Aufschlüsse erhalten?

Nein. Doch wird man auch bezüglich ihrer von der Musik der Griechen Rückschlüsse machen können. Zwei der Haupttonarten der Griechen, die phrygische und lydische weisen auf Kleinasien hin; auch scheint das Flötenspiel eine besonders von den Asiaten geschätzte Kunst gewesen zu sein. Von dem phrygischen Flötenbläser Alympos (dem älteren) wird erzählt, daß er die ältere Enharmonik einführte, d. h. die siebenstufige Skala durch Auslassung zweier Stufen auf eine fünfstufige reduzierte. Man wird berechtigt sein, hieraus zu schließen, daß auch die Westasiaten jene archaische fünfstufige Skala kannten, welche der Halbtonschritte entbehrte und welche wir übereinstimmend im äußersten Osten (China), wie im Westen (Schottland) wiederfinden. Wenn die Griechen von den Ägyptern die siebenstufige Skala erhalten haben, von den asiatischen Völkern aber die fünfstufige, so bleibt bei der völlig mythischen Beschaffenheit der Traditionen über Alympos die Frage ungelöst, ob die fünfstufige Enharmonik ein Zurückgehen auf eine altertümliche Art des Musizierens bedeutete, oder aber umgekehrt diese die in Vergessenheit geratene Vorstufe bildete, von der aus zu dem siebenstufigen System der Ägypter fortgeschritten wurde. Jedenfalls war die spätere Enharmonik der Griechen mit ihren Vierteltönen etwas davon Grundverschiedenes, wenn sich auch nicht leugnen läßt, daß auch sie auf später bei den Orientalen (Arabern, Persern, auch Indern) eine so große Rolle spielende vielfache Stimmungsarten der Instrumente und die Unterscheidungen kleinerer Intervalle als des Halbtons hinweist.

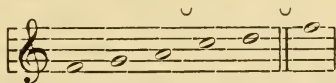
112. So sind wir also über das uralte Tonssystem der Chinesen besser unterrichtet?

Ja. Wenn auch bei den Chinesen so gut wie bei allen anderen Völkern die Mythe sich der ältesten Nachrichten über Musik und Musikinstrumente bemächtigt hat, so geht doch soviel als feststehend hervor, daß die älteste Musikübung der Chinesen die fünfstufige Skala benutzte, d. h. der Halbtonschritte entbehrte. Prinz Tsay-Du (ca. 1500 vor Chr.) soll bei den Musikern großen Widerstand gefunden haben, als er

die beiden die siebenstufige Skala vervollständigenden Töne einführte. Die fünf Töne wurden in Quintabständen auseinander abgeleitet und der Ausgangston (der tiefste) der „große“ oder der „Kaiserpalaß“ genannt.

f (Kung) — c (Tsche) — g (Tschang) — d (Yu) — a (Kio).

Die aus diesen fünf Tönen gebildete Skala:

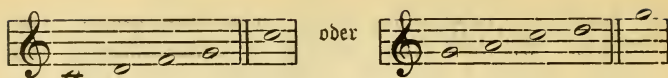


erscheint uns arm und nur geringer Melodieentfaltung fähig. Doch sind die auf Grund derselben erdachten Melodien gesund und kräftig, jedenfalls frei von der Weichlichkeit chromatischer Musik und jederzeit ebensogut im Mollsinne wie im Dur-sinne zu verstehen. Man wird kaum fehlgehen, wenn man den Begriff des Terztones (als Bestandteil der Harmonie) als diesen uralten Systemen völlig fremd ansieht, d. h. jeder Ton einer solchen Melodie war nach heutiger Ausdrucksweise entweder Grundton oder Quint, nicht aber Terz:

$$\begin{array}{ccccccc} c & . . . & g & & d & & a \\ f & & c & & g & & d \end{array}$$

So betrachtet, erscheint eine wohlgeordnete Melodiebildung sehr wohl möglich; nimmt man die Harmonie $\frac{g}{c}$ als tonische an, so vertritt $\frac{c}{f}$ die Subdominante und $\frac{d}{g}$ die Dominante, $\frac{a}{d}$ aber ermöglicht eine Modulation nach der Dominanttonart.

Umgekehrt (mehr im Mollsinne) kann man sich aber auch $\frac{d}{g}$ als tonische Harmonie denken, in welchem Falle $\frac{c}{f}$ die Modulation nach der Subdominantseite gestattet. Die eigentliche Skala der geschlossenen Tonart (ohne Modulation) würde aber damit sogar auf nur vier Stufen reduziert erscheinen, nämlich



was keineswegs abweisbar erscheint, da auch die Griechen dem Orpheus, der Verkörperung der ältesten Musik, eine vierseitige Lyra zuschrieben.

Prinz Tsah-Yu wandelte also diese Urskala in eine siebenstufige um, indem er den „Vermittler“ e (Tschung oder Pien-Kung) und den „Führer“ [Leitton!] h (Ho oder Pien-Tsche) einfügte. Aber dabei blieb man nicht stehen. Das uralte heilige King weist bereits die vollständige zwölfstufige chromatische Tonleiter auf. Man ging über die von Prinz Tsah-Yu hinzugefügten neuen Quinten $\overset{e}{a}$ und $\overset{h}{e}$ hinaus, bis man auf einen Ton traf, der zum Urton (F) ebenfalls (wenn auch nur annähernd) dasselbe Intervall bildete, d. h. man schloß den Quintenzirkel durch die fünf sogenannten „Ergänzungen“: fis — cis — gis — dis — ais (b). Übrigens sind die eben entwickelten Tonnamen nicht die einzigen; man schied auch die zwölf Stufen in zweimal sechs, deren jede Reihe in Ganztonabständen fortschritt

f — g — a — h — cis — dis
und: fis — gis — ais — c — d

und gab ihnen auf diese sonderbare Teilung bezügliche Namen. Die Chinesen kannten sowohl die Oktavengattungen als die Transpositionsskalen (s. 115) und unterschieden daher im ganzen 84 Tonarten, da die Grundskala sich auf jeder der zwölf Stufen (Lü) transponiert darstellen läßt, die Grundskala selbst aber siebenerei Bedeutung haben kann, je nachdem ein besonders ins Auge gefaßter Ton erste, zweite u. s. w. Stufe des gewählten Oktavenumfanges ist. Oktabtöne benannten die Chinesen von jeher gleich. Ihre Notenschrift besteht aus den Tonnamen entsprechenden Schriftzeichen, sowie (wohl erst in neuer Zeit) besonderen Zeichen für Rhythmus und Spielmanieren.

113. Was wissen wir vom Tonsystem der alten Inder?

Die alten zum Teil der Sanskritlitteratur angehörigen musik-theoretischen Werke der Inder geben keinen Anhalt dafür, daß sie ursprünglich eine fünfstufige Skala gehabt hätten, was indes für Urvorzeiten eine solche Annahme doch nicht ausschließt. Die Normaltonleiter besteht aus sieben Haupttönen (Svara) und heißt daher Swaragrama oder Septaka. Die Namen der sieben Stufen sind:

	sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni,
unser	c	d	e	f	g	a	h

oder vielmehr, da sa der Tonhöhe nach unserem a entsprechen soll:

a h cis d e fis gis.

Diese Normaltonleiter wurde auch transponiert dargestellt und zwar so, daß dann auch die veränderten (erhöhten oder erniedrigten) Töne ihre Namen behielten oder aber, daß wie bei der Solmisation (s. 127) die Namen für die Stufen blieben, also verschoben wurden, z. B. war, wenn sa = e gestimmt wurde, ga = gis. Außer der Swaragrama (Haupttonleiter) unterschied man aber noch zahlreiche Färbungen, Sangweisen und Stimmungen, die auch als besondere Tonarten angesehen wurden, wie wir ähnliches bei den Griechen und Arabern wiederfinden. Die Inder teilten die Oktave in 22 Teile (Struti) und unterschieden größere Ganztöne von je vier Struti, kleinere Ganztöne von je drei Struti und Halbtöne von zwei Struti. Stellen wir die Werte, welche nach solcher Berechnung den Stufen der Swaragrama zukommen, zusammen mit denen unserer gleichschwebenden Temperatur und denen der reinen Stimmung, so erweist sich, daß die Abweichungen keineswegs derartige waren, daß sie unsere Ohren nicht auch ertragen könnten; denn die Terz und große Septime waren viel reiner als in unserer gleichschwebenden zwölfstufigen Temperatur, nur die ohnehin lange Zeit von den Theoretikern auch des Abendlandes verschieden bestimmte Sexte (a: Quint von d oder Terz von f?) wies eine Abweichung um $\frac{1}{10}$ Ganzton auf, die Quinte und Quarte differierten nur um etwa $\frac{1}{30}$ Ganzton (die Werte sind in Logarithmen auf Basis 2 als den leichtest anschaulichen gegeben):

c (sa)	0000000	
d (ri)	0166666	gleichschw. Temp.
	0169924	reine Stimmung
	0181818	$= \frac{4}{22}$ Oktave
e (ga)	0318181	$= \frac{7}{22}$ Oktave
	0321928	reine Stimmung
	0333333	gleichschw. Temp.
f (ma)	0409090	$= \frac{9}{22}$ Oktave
	0415039	r. St.
	0416666	gl. T.
g (pa)	0583333	gl. T.
	0584962	r. St.
	0590909	$= \frac{13}{22}$ Oktave
a (dha)	0737966	r. St.
	0750000	gl. T.
	0772727	$= \frac{17}{22}$ Oktave
h (ni)	0906890	r. St.
	0909090	$= \frac{20}{22}$ Oktave
	0916666	gl. T.
c (sa)	1000000	

Mit solchen Werten ließ sich ohne Zweifel eine leidlich vernünftige Musik machen. Ob diese Einteilung der Oktave in 22 Teile wirklich altindisch oder aber durch die arabische Teilung der Oktave in 17 Teile beeinflusst ist, steht nicht fest. Das praktische Tonssystem der Inder umfaßte drei Oktaven (A bis a²); doch reicht die Vina mit ihren sieben Saiten und 19 Stegen (Bündeln) nur bis h¹ (zwei Oktaven und einen Ganzton). Die Rhythmik der Inder wird als eine sehr komplizierte und überaus freie, daher in unsere Notenschrift schwer übertragbare geschildert. Die (übrigens anscheinend nur selten zur Anwendung gekommene) Notenschrift der Inder bezeichnete die Töne durch Buchstaben, die ihren Namen entnommen sind, die Rhythmik und die Vortragsmanieren aber durch allerlei krumme und geschwungene Linien. Einen Einfluß auf abendländische Notenschriften hat sie nie gewonnen, scheint aber auch nicht von solchen beeinflusst worden zu sein.

114. Welche Verwandtnis hat es mit dem 17stufigen Tonssysteme der Araber?

Dasſelbe ſcheint ſehr alt zu ſein, da Alſarabi im 10. Jahrhundert nach Chr. verſuchte, das griechiſche Tonſyſtem bei ſeinen Landsleuten einzuführen, damit aber auf entſchiedenen Widerſpruch ſtieß. Die Teilung der Oktave in 17 Teile iſt nicht ſo zu verſtehen, wie bei den Indern die in 22. Letztere war unzweifelhaft nur ein Theorem, das ſich praktiſch nie ganz genau verwirklichen ließ (ſo wenig wie unſere 12ſtufige gleichſchwebende Temperatur exakt durchführbar iſt), ſo daß man berechtigt iſt anzunehmen, daß die praktiſche Muſikübung die Werte noch mehr den reinen annäherte, als die aufgewieſene theoretiſche Beſtimmung. Dagegen war die 17=ſtufigkeit des arabiſchen Tonſyſtems ohne Mühe exakt. durchführbar, da ſie mittels reiner Stimmung einer Reihe von 16 Quinten (Quarten) hergeſtellt wurde (von oben herunter gedacht):

e — a — d — g — c — f — b — es — as — des — ges
 — ces — fes — heſes — eſes — aſas — deſes.

Nun ſtimmt aber die achte Unterquint faſt genau (Differenz 0 001 d. h. $\frac{1}{100}$ Ganzton) mit der Oberterz überein, d. h. die 17 Stufen der arabiſchen Skala:

c	des	eses	d	es	fes	e	f	ges	aſas	g	as	heſes
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
					a	b	ces	deſes				
					14	15	16	17				

ergaben folgende Harmonien reiner als unſer temperiertes Syſtem:

A dur = a : des : e.	F dur = f : heſes : c.
A moll = heſes : c : fes.	B dur = b : eſes : f.
D dur = d : ges : a.	Es dur = es : aſas : b.
D moll = eſes : f : heſes.	As dur = as : deſes : es.
G dur = g : ces : d.	Cis moll = des : e : as.
G moll = aſas : b : eſes.	Fis moll = ges : a : des.
C dur = c : fes : g.	H moll = ces : d : ges.
C moll = peſes : es : aſas.	E moll = fes : g : ces.

Wenn auch die Araber im Altertum und frühen Mittelalter wahrscheinlich so wenig mehrstimmig musiziert haben, wie die Griechen und alle anderen antiken Völker, so ist doch diese Fähigkeit, die konsonierenden Intervalle rein zu geben, nicht gering anzuschlagen. Und daß die Reinheit der Terzen in diesem System nicht ein zufälliges, sondern ein angestrebtes Ergebnis war, dafür bürgt uns die altarabische Messeltheorie, die Lehre von den Tonmaßen (Intervallen). Diese kennt nämlich nicht nur die Konsonanz der Oktave, Quint und Quarte, sondern auch die der großen und kleinen Terz, ja die der kleinen und großen Sexte. Das eigenartige der Methode des Messel besteht darin, daß jeder Intervall ausgedrückt wird mittels Division der Saitenlänge des tieferen Tones durch die des höheren; die letztere ist dabei das eigentliche Messel (Maßeinheit). So ist z. B. die Bestimmung der Oktave = 2 M (d. h. die Saitenlänge des tieferen Tones enthält zweimal die des höheren), die der Quinte = $1 M + \frac{1}{2}$ u. s. w. Alle Intervalle werden dabei von oben herunter vorgestellt, und das arabische Monochord teilt daher nicht wie das griechische, die Saiten in zwei Hälften, drei Drittel u. s. f., sondern geht von einem kleinen Teil der Saite, z. B. $\frac{1}{6}$, aus zu dessen Vielfachen, wodurch eine Tonreihe entsteht, welche der Ober-tonreihe gegensätzlich ist (Untertonreihe) und in ihren sechs ersten Elementen den Mollaccord darstellt:

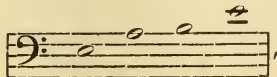
6	5	4	3	2	1
A	c	e	a	e'	e''

Die zwölf Hauptarten (Maqamat) der Araber und Perser sind zu meist siebenstufig und nur zum Teil durch die Stellung der Halbtöne verschieden wie die griechischen Oktavengattungen (115) und mittelalterlichen Kirchentöne (120), nämlich Nschak = Dur (ionisch), Nawa = dorisch, Buselik = hypophrygisch, Kast = mixolydisch, z. T. unterscheiden sie sich durch geringe Stimmungsdifferenzen (Komma) einzelner Töne, so ist Housseini = Buselik, und Hidschas unterscheidet sich von beiden nur durch Auslassung der Quarte, eine entspricht unserer aufsteigenden Mollskala, aber von Quint zu Quint (Sßfahan: c. d. e. f. g. a. s. b. c) und die restierenden weisen chromatische Elemente

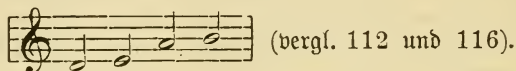
auf (Fraf: c. d. e. f. g. gis. a. h. c; Zireftend: c. d. es. f. fis. as. a. h. c; Büfürg: c. d. e. f. fis. g. a. h. c; Sen- gule: c. d. e. f. fis. a. b. c und Nehawi: c. des. e. f. ges. as. b. c). Offenbar handelt es sich bei diesen Tonarten, noch mehr aber bei den von ihnen abgeleiteten 24 Zweigtonarten (Schaabé) und den sechs Lauttonarten (Uwasat) mehr um Formeln für die Melodiegestaltung, als um das, was wir heute Tonarten oder gar Tongeschlechter nennen. Eine eigentliche Notenschrift scheinen die Araber nicht besessen zu haben; zur Erklärung der Tonleiter u. j. w. bedienten sie sich der die Stufen bezeichnenden Zahlen. Ein Blick auf unsere Darstellung der Tonleitern der Araber, wie auf das System der Zinder beweist gewiß zur Genüge, daß jene orientalischen Völker (wie auch die Chinesen) keineswegs eine Musik gemacht haben, die von der unseren prinzipiell verschieden war. Bei allen finden wir unzweifelhaft die diatonische Tonleiter als Grundlage und die „Vierteltöne“ der Zinder so gut wie die „Dritteltöne“ der Araber erweisen sich bei näherer Betrachtung gar nicht als etwas uns Fremdes. Vergleichen wir unsere zwölfstufige Temperatur mit den durch sie vertretenen akustischen Werten, so ergeben sich für unsere Musik kleine Tonhöhen- differenzen in noch viel größerer Zahl, die in der praktischen Musik, sobald es sich nicht um gebundene, sondern um freie Intonation handelt, eine gar große Rolle spielen. Die arabische 17stufige Skala insbesondere war ein Versuch einer ungleichschwebenden Temperatur, wie solche für eine zwölfstufige Skala im Abendlande noch im vorigen Jahrhundert gemacht wurden (Euler, Kirnberger), nachdem die gleichschwebende Temperatur längst allgemein bekannt war.

115. Wir kommen zu den Griechen. War deren Tonssystem ebenfalls von Hause aus diatonisch?

Gewiß. Die ältesten Saiteninstrumente, wie die dem Orpheus zugeschriebene Lyra, sollen sogar nur vier Töne enthalten haben. Die Stimmung wäre nach Boetius gewesen



d. h. Tonika (mit Oktave), Unter- und Oberdominante. Aber auch wenn man annimmt, daß die vier Töne der ältesten Skala vier verschiedene (ohne Oktave) waren, so wird man nicht an eine geschlossene melodische Folge wie im späteren griechischen Tetrachord (116) denken dürfen, sondern vielmehr an:



Sehen wir von einem Bericht des Aristides Quintilianus (1.—2. Jahrh. n. Chr.) ab, der die aus Viertelönen (Diäsen), großen Terzen und Ganzönen gemischten, d. h. von der späteren Enharmonik abgeleiteten Skalen für die ältesten ausgiebt, so finden wir in historischer Zeit zuerst ein rein diatonisches, siebenstufiges System, mit Unterscheidung mehrerer Tonarten, d. h. Stimmungsarten innerhalb der Oktaven (je nach Lage der beiden Halbtonstufen):

dorisch:	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1,
phrygisch:	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$	1,
lydisch:	1	1	$\frac{1}{2}$	1	1	1	$\frac{1}{2}$,

oder wenn wir unsere Tonbuchstaben zu Grunde legen:

$$e \overset{\frown}{f} g a \parallel h \overset{\frown}{c'} d' e' = \text{dorisch,}$$

$$d e \overset{\frown}{f} g \parallel a h \overset{\frown}{c'} d' = \text{phrygisch,}$$

$$c d e \overset{\frown}{f} \parallel g a h \overset{\frown}{c'} = \text{lydisch.}$$

Jede dieser Skalen betrachteten die Griechen als aus zwei völlig gleich gebauten Tetrachorden zusammengesetzt, und man unterschied deshalb nicht nur die Oktavenskalen, sondern auch die Tetrachorde je nach der Lage des Halbtonschrittes als dorisch, phrygisch und lydisch:

$\frac{1}{2}$	1	1	= dorisch,
1	$\frac{1}{2}$	1	= phrygisch,
1	1	$\frac{1}{2}$	= lydisch.

Daß eine weitere Verschiebung des Halbtons im Tetrachord nicht möglich war, ist wohl der Grund dafür, daß die vierte (wohl etwas spätere, doch immer noch alte) Haupttonart einen abgeleiteten Namen erhielt, nämlich:

mixolydisch: $\widehat{H} \ c \ d \ e \ || \ f \ g \ a \ h.$

Dieselbe ist nicht in zwei gleiche Tetrachorde zerlegbar und man gab ihr daher den Namen ihrer Nachbarskala mit dem Zusatz *mixo=* (gemischt), d. h. man sah in ihr zwei lydische Tetrachorde, aber eines zwischen oben und unten zerteilt ($g \ . \ a \ . \ h \ — \ H \ . \ c$). Später stellten aber die Theoretiker die Ansicht auf, daß nicht zwischen *f* und *g*, sondern zwischen *a* und *h* die Trennungsstelle (*Diazeugis*) der beiden Tetrachorde sei, d. h. nun bezog man die Skala auf zwei dorische Tetrachorde ($h \ c \ d \ e$ und $e \ f \ g \ a$), die nicht getrennt nebeneinander, sondern mittels eines gemeinsamen Tones (*e*) verbunden seien. Diese Verbindung hieß *Synaphe*.

Neben den drei ältesten Haupttonarten (Oktavengattungen) unterschied man ebensoviele abgeleitete, wie sie sich ergaben, wenn man das obere Tetrachord einer dieser Skalen in die tiefere Oktave versetzte; diese sich statt um die Mese (s. S. 79) vielmehr um die Hypate gruppierenden Skalen erhielten den Zusatz *hypo=* zu ihrem ursprünglichen Namen:

A || $\widehat{H} \ c \ d \ e \ \widehat{f \ g} \ a =$ hypodorisch,

G || $\widehat{A} \ \widehat{H \ c} \ d \ e \ \widehat{f \ g} =$ hypophrygisch,

F || $\widehat{G} \ \widehat{A \ H} \ c \ d \ e \ \widehat{f} =$ hypolydisch.

Auch eine umgekehrte Versetzung der Tetrachorde wurde später unterschieden und danach Oktavengattungen mit dem Zusatz *hyper=* benannt, die natürlich mit bereits aufgeführten zusammenfallen:

$\widehat{h\ c' \ d' \ e' \ f' \ g' \ a'} \parallel h' =$ hyperdorisch (= mixolydisch),

$\widehat{a\ h\ c' \ d' \ e' \ f' \ g'} \parallel a' =$ hyperphrygisch (= hypodorisch),

$\widehat{g\ a\ h\ c' \ d' \ e' \ f'} \parallel g' =$ hyperlydisch (= hypophrygisch).

Wie man leicht bemerkt, lag bei allen ursprünglichen Tonarten die Diazeuxis in der Mitte, bei den Hypo-Tonarten unten, bei den Hyper-Tonarten oben. Nur auf das Mixolydische wollte dieses Merkmal nicht passen; man unterschied aber nichtsdestoweniger:

$e \parallel \widehat{f\ g\ a\ h} \widehat{c' \ d' \ e'} (?)$ } hypomixolydisch (= dorisch).
 oder $\widehat{e\ f\ g\ a} \parallel \widehat{h\ c' \ d' \ e'}$ }

und $\widehat{f\ g\ a\ h} \widehat{c' \ d' \ e'} \parallel f' (?)$ } hypermixolydisch (= hypolydisch).
 bzw. $\widehat{f\ g\ a} \parallel \widehat{h\ c' \ d' \ e' \ f'}$ }

In jeder Beziehung die bevorzugte Tonart der Griechen war aber die dorische; sie hielt man allein eines freien Mannes für würdig, die mit ihren Namen an Asien erinnernden, die phrygische und lydische, dagegen für weibisch, aufregend u. s. w. So geht denn die gesamte weitere Theorie des Tonsystems immer von der dorischen Tonart aus, die zum mindesten so die Hauptrolle spielte, wie heute bei uns die Durtonleiter. Das sogenannte vollkommene System der späteren 15saitigen Kithara umfaßte zwei Oktaven, deren Mitte eine dorische Skala bildete, nach unten um eine Quinte, nach oben um eine Quarte verlängert, oder was dasselbe ist, man stellte vier dorische Tetrachorde nebeneinander, je zwei miteinander verbunden, in der Mitte mit einer Diazeuxis und in der Tiefe mit einem Zusatztone, der Unterdoppeloktav des höchsten:

a'	} Tetrachord der hohen (hyperboläon),
g'	
(f')	
(e')	(Synaphe),
d'	} Tetrachord der getrennten (diezeugmenon),
(c')	
(h)	

Diazeyris

a	} Tetrachord der mittleren (meson),
g	
(f)	
(e)	(Synaphe)
d	} Tetrachord der tieferen (hypaton),
(c)	
(H)	

A Zusatzton (Proslambanomenos).

Innerhalb jedes Tetrachords hatten die Töne Namen, die theils auf die Spieltechnik hinwiesen (Lichanos = Leckfinger), theils auf ihre Stellung im Tetrachord (die höchste = Nete, die dritte = Trita, die zweithöchste = Paranete, die tiefste = Hypate, die zweittiefste = Parhypate), theils auf ihre Stellung im ganzen System (Mese = die mittelfte, Paramese = die neben der mittelften). Folgende Übersicht ist hiernach verständlich:

a' Nete	} hyperboläon
g' Paranete	
f' Trita	
e' Nete	} diezeugmenon
d' Paranete	
c' Trita	
h Paramese	} meson
a Mese	
g Lichanos	
f Parhypate	} hypaton
e Hypate	
d Lichanos	
c Parhypate	} Proslambanomenos.
H Hypate	

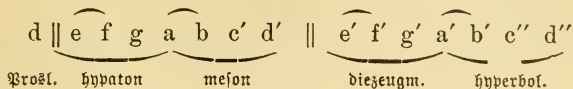
Es ist nicht Zufall, daß hier a gerade in der Mitte liegt und der einzige Ton ist, der in der höheren und tieferen Oktave wiederholt ist (sozusagen das Alpha und Omega des ganzen Systems); denn aus einer Stelle der den Namen des Aristoteles tragenden „Probleme über die Musik“ geht unzweifelhaft hervor, daß die Mese für die praktische Musik die Bedeutung der Tonika hatte.

Neben diesem 15tönigen System der geschlossenen Tonart (Systema amētábōlōn) unterschieden aber die Griechen ein der Modulation fähiges (metabolon), welches dadurch entstand, daß nicht oberhalb der Mese eine Diazeuxis angenommen, sondern vielmehr unter Vermittelung der Mese als gemeinsamen Tones (wie bei Hypate meson für die beiden tieferen Tetrachorde) ein höheres dorisches Tetrachord verbunden angehängt wurde (das Tetrachord synemmenon):

d' Mese	}	synemmenon.
c' Paranete		
b Tritē		
a Mese.		

Ob die Griechen nun auf der Kithara zwischen Mese und Paramese eine besondere Saite für die Tritē synemmenon (den einzigen dabei notwendig werdenden neuen Ton) einschalteten oder aber einfach, wie auf der alten Sakenharfe, durch Umdrehen des Wirbels aus h b machten, sobald der Übergang ins Tetrachord synemmenōn vorkam, scheint zunächst fraglich (s. unten). Keinesfalls hatten sie für das ganze Tetrachord besondere Saiten neben denen der Tetrachords diezeugmenon. Ein besonderes System synemmenon von A bis d' reichend anzunehmen, das unten H, oben aber b hatte, scheint doch wohl unlogisch, da die Oktave von Hypate meson bis Mese diezeugmenon den eigentlichen Kern des Systems bildete. Die Benutzung der Tritē synemmenon bedeutete nichts anderes als die Modulation in der Tonart der Subdominante, d. h. sobald in das Tetrachord synemmenon übergegangen wurde, büßte a die Bedeutung der Mese ein und d wurde Mese und das ganze zweioktavige System von Proslambanomenos

bis Rete hyperboläon war dann statt von A bis a' vielmehr als von d bis d'' reichend vorzustellen:



also transponiert aus Amoll nach Dmoll. Da aber natürlich nicht das ganze Instrument umgestimmt werden konnte, so unterschied man angesichts solcher Undeutungsmöglichkeiten eine Bedeutung der Töne nach ihrer Stellung auf dem Instrument (Mese als mittelfste Saite) und eine nach ihrer harmonischen Funktion (Mese als Tonika); jene hieß Thesiz, diese Dynamis. Nur solange die acht mittelsten Saiten (der Thesiz nach: Hypate meson bis Rete diezeugmenon) die Stimmung der dorischen Skala aufwiesen, befanden sich Thesiz und Dynamis im Einklang. Aber wie sowohl die Berichte der Theoretiker, als die Tabellen der griechischen Notenschrift aufweisen, konnte jeder Ton um einen Halbton erniedrigt oder erhöht werden, d. h. die mittlere Oktave, welche der älteren siebensaitigen Lyra (siebensaitig, weil sie sieben verschiedene Töne enthielt) allein zu Gebote stand, konnte alle Stimmungsarten durchmachen von der Erniedrigung sämtlicher Töne (Asmoll), bis zur Erhöhung sämtlicher Töne (Aismoll), stellte dann aber jedesmal einen anders begrenzten Ausschnitt aus einem transponierten 15stufigen System amebolon dar. Doch vermieden die Griechen, wie wir heute, die Tonarten mit sieben Veränderungen und betrachteten die mit 6 ♯ und die mit 6 ♭ als enharmonisch identisch. Die älteren Theoretiker (und wohl auch die Praktiker) waren mit Recht gegen die Umstimmung allzuvieler Saiten, bei der gewiß nichts Gutes herauskommen konnte, und rieten, die Mese mit ihrer Ober- und Unteroktav, die Paramese mit ihrer Unteroktav und die Hypate meson mit ihrer Oberoktav nicht umzustimmen (eine Vorschrift, die allerdings voraussetzt, daß für die Trita synemmenon eine besondere Saite da war). Durch die so übrig bleibenden Umstimmungen entstanden aus der mittleren Oktave statt der dorischen die Stimmungen:

$$e \parallel \widehat{\text{fis}} \quad \widehat{\text{g a h}} \quad \widehat{\text{c d' e'}} = \text{hypodorisch (1 ♯)},$$

$$e \quad \widehat{\text{fis}} \quad \widehat{\text{g a h}} \parallel \widehat{\text{cis' d' e'}} = \text{phrygisch (2 ♯)},$$

$$e \quad \text{fis} \parallel \widehat{\text{gis a h}} \quad \widehat{\text{cis' d' e'}} = \text{hypophrygisch (3 ♯)},$$

$$e \quad \widehat{\text{fis}} \quad \widehat{\text{gis a h}} \quad \widehat{\text{cis' d' e'}} \parallel \widehat{\text{dis' e'}} = \text{lydisch (4 ♯)}$$

und unter Mitbenutzung der Triten synnemmenon:

$$\widehat{\text{e f}} \quad \widehat{\text{g a}} \quad \widehat{\text{b c' d'}} \parallel \widehat{\text{e'}} = \text{mixolydisch.}$$

Nun weist aber die griechische Notenschrift (s. unten 117) aus, daß die griechische Grundskala in der Höhe nicht mit e, sondern mit f beginnend gedacht wurde, was etwa so zu denken ist, daß man für die dorische Skala e bis e' des Oberhalbtons (Leittons) f nicht entraten konnte, d. h. die neunsaitige Kithara (deren häufig Erwähnung geschieht) hatte ohne Umstimmung eines Tones neben der dorischen (e bis e') eine hypolydische Skala:

$$\widehat{\text{f g a}} \parallel \widehat{\text{h c' d' e' f'}}.$$

Diese wurde durch Einführung der Triten synnemmenon zu einer lydischen, die zum Unterschied der oben aufgewiesenen die hochlydische hieß:

$$\widehat{\text{f g a}} \quad \widehat{\text{b c' d'}} \parallel \widehat{\text{e' f'}} = \text{hoch lydisch (1 ♭)}.$$

Weitere Verschiebungen der Synaphe (trotz dem Einspruch der älteren Theoretiker) ergaben weiter die Stimmungen:

$$\widehat{\text{f g}} \parallel \widehat{\text{a b c' d' es' f'}} = \text{hoch hypophrygisch (hypo-äolisch) 2 ♭,}$$

$$\widehat{\text{f g as b c' d' es' f'}} = \text{hoch phrygisch (äolisch) 3 ♭,}$$

$$\widehat{\text{f}} \parallel \widehat{\text{g as b c' des' es' f'}} = \text{hoch hypodorisch (hyper-äolisch, hypoiaftisch) 4 ♭,}$$

$$\widehat{\text{f ges as b}} \parallel \widehat{\text{c' des' es' f'}} = \text{hoch dorisch (iaftisch) 5 ♭,}$$

$$\widehat{\text{f ges as b}} \quad \widehat{\text{ces' des' es' f'}} = \text{hoch mixolydisch (hyper-iaftisch) 6 ♭.}$$

Dazu kam endlich noch, wenn man auch in der Oktave e bis e' die eigentlich unveränderlichen Töne umstimmte:

$$\underbrace{e \text{ fis } gis} \parallel \underbrace{ais \text{ h } cis' \text{ dis'} \text{ e'}} = \text{tief hypolydisch,}$$

und der Ring schließt sich mit den enharmonisch identischen:

$$\underbrace{eis \text{ fis } gis \text{ ais} \text{ h } cis' \text{ dis'} \parallel eis'} \left. \vphantom{\underbrace{eis \text{ fis } gis \text{ ais} \text{ h } cis' \text{ dis'} \parallel eis'}} \right\} 6 \sharp = 6 \flat \text{ (hoch} \\ \underbrace{\approx f \text{ ges } as \text{ b } ces \text{ des } es \parallel f} \left. \vphantom{\underbrace{eis \text{ fis } gis \text{ ais} \text{ h } cis' \text{ dis'} \parallel eis'}} \right\} \text{mixolydisch),}$$

$$\text{und } \underbrace{fes \text{ ges } as} \parallel \underbrace{b \text{ ces' } des' \text{ es' } fes'} \left. \vphantom{\underbrace{fes \text{ ges } as} \parallel \underbrace{b \text{ ces' } des' \text{ es' } fes'}} \right\} 7 \flat = 5 \sharp \text{ (tief} \\ \underbrace{\approx e \text{ fis } gis} \parallel \underbrace{ais \text{ h } cis' \text{ dis'} \text{ e'}} \left. \vphantom{\underbrace{fes \text{ ges } as} \parallel \underbrace{b \text{ ces' } des' \text{ es' } fes'}} \right\} \text{hypolydisch).}$$

Also alle mit „hoch“ zusammengesetzten Namen weisen auf die Stimmung der Oktave f bis f', alle mit „tief“ zusammengesetzten auf die Oktave e bis e'. Letztere sind die älteren. Die Namen iastisch und äolisch zeigen überhaupt nicht andere Oktavengattungen an, sondern nur Wiederholungen bereits bekannter in anderer Tonlage.

Wenn wir die Lehre von der Dynamis und Thesis richtig verstehen, so kann es zweifelhaft erscheinen, ob (wenigstens in der späteren Zeit der ausgebildeten Transpositionsskalen) den Oktavengattungen wirklich jene selbständige Bedeutung zukam, wie sie im Mittelalter die ähnlichen Kirchentonarten hatten. Wenn Dynamis soviel ist wie Kraft, Geltung, Bedeutung, so bedeutet doch wohl eine Umstimmung der thetischen Parhypate meson f in fis wirklich nichts anderes, als die Verlegung der dorischen Oktavengattung von e bis e' nach h bis h', d. h. dann ist Mese kata dynamin, d. h. eigentliche Mese nicht mehr a sondern e, und daß der Thesis nach Mese gebliebene a ist der Dynamis nach Paranete diezeugmenon geworden. Nimmt man aber und zwar im Hinblick auf die griechische Notenschrift, mit Recht an, daß etwa e bis f' die Tonregion war,

in welcher sich die Melodik hauptsächlich bewegte, so ist allerdings nicht zu leugnen, daß mittelbar die Oktavengattungen eine eigenartige Bedeutung erlangen mußten, sofern jede Transpositionsskala durch ein der Dynamis nach verschiedenes begrenztes Stück (durch andere Stufen) zur Geltung kam (A moll von 5—5, E moll von 1—8, H moll von 4—4 u. s. w.). Die Grundlage der harmonischen Begriffe der Griechen bildete offenbar die Molltonart (da das System *ametabolon* immer eine reine Mollskala ist); doch ist damit nicht ausgeschlossen, daß ihrem Empfinden auch Dur verständlich war. In der lydischen Oktavengattung hatten die Griechen eine reine Durskala, in der hypolydischen eine Durskala mit übermäßiger Quarte, im hypophrygischen eine mit kleiner Septime: man darf wohl annehmen, daß, der Theorie zum Troß, der helle leidenschaftliche Durcharakter ihnen nicht verborgen blieb, und die absprechenden Urtheile der Schriftsteller gerade über diese Tonarten können wohl nur diese Ansicht bestätigen.

116. Welche Bewandnis hat es nun aber gegenüber diesem mit dem unseren offenbar ziemlich übereinstimmenden Tonsystem, mit den sogenannten Tongeschlechtern der Griechen, der von der Diatonik verschiedenen Chromatik und Enharmonik?

Dieselben stehen ziemlich unverständlich innerhalb der sonst so klaren griechischen Theorie. Wie bei allen anderen Betrachtungen der Skalen bildet auch bei der Unterscheidung der Tongeschlechter das dorische Tetrachord den Ausgangspunkt. Vielleicht versuchten die antiken Theoretiker, die für Modulation notwendig werdenden Umstimmungen (welche, wie wir wissen, noch Ptolemäos auf die beiden Mitteltöne der dorischen Tetrachorde beschränkt wissen wollte) in ein System zu bringen, ohne doch die unwandelbare Vierzahl der Töne im System der Quarte durch Hinzufügungen zu verletzen. Jedenfalls ist uns heute unerfindlich, wie eine vernünftige Musik, eine der Besitzer des im vorigen erklärten vollständigen Systems der Transpositionsskalen würdige, mit so seltsamen Tonzusammenstellungen, wie sie die Chromatik und Enharmonik aufweisen, möglich gewesen sein sollte. Die normale diatonische Stimmung des dorischen Tetrachords:

$$\overbrace{e \frac{1}{2} f_1 g_1 a}$$

wurde nämlich unter Bewahrung der Stimmung der Hypate und Parhypate im sogenannten chromatischen Tongeschlechte derart verändert, daß die Lichanos (g) um einen Halbton herabgestimmt wurde:

$$\overbrace{e \frac{1}{2} f} \overbrace{f \frac{1}{2} ges_1 a}$$

Noch seltsamer erscheint das (neuere) enharmonische Tongeschlecht, in dem die Lichanos noch um $\frac{3}{4}$ Töne tiefer, nämlich $\frac{1}{4}$ Ton unter die Tonhöhe der Parhypate, herabgestimmt wurde:

$$\overbrace{e g^{\flat} f a}$$

Freilich erzählt Plutarch nach Aristoxenos, daß die ursprüngliche dem älteren Alkympos zugeschriebene Enharmonik in der gänzlichen Auslassung der Lichanos bestand, also:

$$\overbrace{e f \dots a} \\ \frac{1}{2} \quad 2$$

Vielleicht bezog sich aber jene einer älteren Zeit zugeschriebene Auslassung der Lichanos ursprünglich gar nicht auf eine dorische, sondern eine phrygische oder lydische Skala? Dann wäre jene uralte Enharmonik nichts anderes gewesen, als die Beschränkung auf die archaische fünfstufige Skala ohne Halbtonschritte (vgl. 112):

$$\begin{array}{l} \text{phrygisch } d e \dots g \parallel a h \dots d \\ \text{lydisch } c d \dots f \parallel g a \dots c \end{array}$$

Der tiefere Sinn dieser Urskala war freilich in der klassischen Zeit des Griechentums längst unverständlich geworden. Man kannte und verstand nicht nur das Halbtonintervall, sondern man glaubte es nicht entbehren zu können. So mißte man lieber einen anderen Ton des Tetrachords, als gerade den Leitton (von oben oder von unten). Die spätere Enharmonik

aber teilte, wie gesagt, den Halbton in zwei Vierteltöne. Die drei in Vierteltonabständen einander folgenden Töne hießen die *Pykna* (die gedrängten) und wurden in der Notenschrift durch drei einander direkt folgende Zeichen ausgedrückt. Die enharmonische Einstimmung der diatonischen *Lichanos* unter die Tonhöhe der *Parhypate* hieß *Eklysis* die chromatische Einstimmung von der enharmonischen aus *Spondeiasmos*, die Zurückstimmung aus dem enharmonischen ins diatonische Geschlecht *Ekbole*.*)

Durch die Auffindung eines wenn auch äußerst lückenhaften Bruchstücks aus einem antiken Musikdrama (eines Teils des 1. Stasimon des „Drestes“ von Euripides im Papyrus Erzherzog Rainer 1892) ist es zur Gewißheit geworden, daß auch der enharmonische Schaltton im Halbtonintervall als eine wirkliche Stufe behandelt wurde, die auch mit anderen Stufen als ihren unmittelbaren Nachbarn verbunden werden konnte. Doch bleibt auch heute die Deutung möglich, daß man nur für den mehr einer Deklamation nahekommenden Vortrag im Musikdrama sich zu solcher Anwendung verstieg, übrigens aber sich beschränkte, die *Pykna* als eine Art Verzierung (*Portament*) einzuführen, was zu den Berichten der Schriftsteller (*Plato*, *Aristogenos*) besser stimmen würde. Alle sonstigen Überbleibsel griechischer Musik führen aber die chromatischen Töne ganz in unserer Weise als Modulationsmittel ein, und es liegt nahe,

*) Nur die enharmonische Stimmung wurde immer als $\frac{1}{4} + \frac{1}{4} + 2$ Töne bestimmt, für die chromatische sowohl wie die diatonische Stimmung unterschied man mancherlei „Färbungen“, nämlich:

das weiche Chroma	$\frac{1}{3} + \frac{1}{3} + \frac{11}{6}$,
das homiolische Chroma	$\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{7}{4}$,
das toniäische Chroma	$\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + \frac{3}{2}$,
das weiche diatonische	$\frac{1}{2} + \frac{3}{4} + \frac{5}{4}$,
das harte diatonische	$\frac{1}{2} + 1 + 1$.

Spätere Bestimmungen (*Didymus* geb. 63 v. Chr.) sind:

enharmonisch	: $\frac{31}{32} + \frac{30}{31} + \frac{4}{5}$,
chromatisch	: $\frac{15}{16} + \frac{24}{25} + \frac{5}{6}$,
diatonisch	: $\frac{15}{16} + \frac{9}{10} + \frac{8}{9}$.

an welche später *Barlino* und *Fogliani* anknüpften, als sie die große Terz auf 4:5 bestimmten und sie definitiv unter die Konsonanzen aufnahmen.

zu schließen, daß die Nebeneinanderstellung z. B. von f und fis in demselben Tetrachord zunächst nur eine theoretische Konstruktion gewesen ist, welche nachher Einfluß auf die Praxis gewann.

117. Wie war die griechische Notenschrift beschaffen?

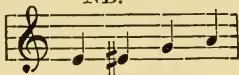
Dieselbe drückte Tonhöhen durch Buchstaben aus, teils unveränderte, teils in verschiedener Weise verstümmelte und verdrehte. Neben einer älteren für das Instrumentenspiel (die Krusis) besaßen die Griechen eine neuere Notenschrift für den Gesang (die Lexis). Jene war vom Hause aus diatonisch, wie daraus hervorgeht, daß sie das, was wir Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones nennen würden, durch Umliegungen eines und desselben Zeichens ausdrückt, wobei man etwa an das Umdrehen der Stimmwirbel der Kithara denken darf. Welche Gestalt diese jedenfalls viel ältere Instrumentalnotenschrift einstmals, d. h. vor der Chromatik und späteren Enharmonik gehabt haben mag, kann man kaum noch vermuten. In der Zeit, aus welcher uns Kunde der Notenschrift erhalten ist, d. h. seit den letzten 3—4 Jahrhunderten vor Christus, ist der alte Sinn der Umdrehung der Zeichen für die Umdrehung der Stimmwirbel jedenfalls vollständig verschwunden. In den Skalentabellen des Alypius (4. Jahrhundert n. Chr. noch übereinstimmend mit einzelnen Notizen des Ptolemäus) werden die drei Formen desselben Zeichens nicht für drei verschiedene Stimmungen derselben Saite, sondern vielmehr für die drei Pykna der enharmonischen Stimmung angewandt, z. B. in der dorischen Tonart

enharmonisch	{	Hypate meson	~
		Parhypate meson	<
		Lichanos meson	^

Die chromatische Stimmung wurde durch Durchstreichen des Zeichens der enharmonischen Lichanos angezeigt. Aber auch bei diatonischer Stimmung wurden die beiden im Verhältnis des Halbtons stehenden Töne durch verschiedene Lage desselben Zeichens gefordert. Es ist das etwa so, als wenn

wir die enge Zusammengehörigkeit zweier im Leittonverhältnis stehenden Töne dadurch anzeigen wollten, daß wir sie von derselben Stufe aus ableiten:

NB.



Das scheint uns unlogisch; den Griechen schien es deutlicher.

Die Gesangnotierung der Griechen war vom Hause aus enharmonisch chromatisch angelegt, entstammt daher ohne Frage einer späteren Zeit. Für die Mittelpartie des gesamten Tonsystems das Cuneachord e bis f', disponiert sie ein vollständiges Alphabet mit umverkehrten Buchstaben, von oben herunterlaufend. Wie in der Instrumentalskala durch verschiedene Stellung desselben Zeichens werden in der enharmonischen Stimmung die Pykna durch drei nächstbenachbarte Buchstaben ausgedrückt. Die dorische Skala e bis e' sieht enharmonisch so aus:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Γ</i>	<i>K</i>	<i>Λ</i>	<i>M</i>	<i>Π</i>	<i>X</i>	<i>Υ</i>	<i>Ω</i>
f'	e'		c'	h		a	f	e	
⏟		⏟		⏟		⏟		⏟	

d. h. sie läuft von *A* bis *Ω*, und diese Notierung ist daher offenbar zuerst für die dorische Tonart disponiert und alle anderen erscheinen als Transpositionen der dorischen.

Das ganze Alphabet zerlegt sich zunächst in Gruppen von drei und drei Buchstaben, deren Tonbedeutung sich folgendermaßen ordnet:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>Γ</i>	..	<i>Δ</i>	<i>E</i>	<i>Z</i>	..	<i>H</i>	<i>Θ</i>	<i>I</i>	..	<i>K</i>	<i>Λ</i>	<i>M</i>	..	<i>N</i>	<i>Ξ</i>	<i>O</i>	..
f'	e'			e'	dis'			d'	ais'			c'	h			h	ais		
⏟				⏟				⏟				⏟				⏟			
NB.				NB.				NB.				NB.				NB.			
				<i>Π</i>	<i>P</i>	<i>C</i>	..	<i>T</i>	<i>Υ</i>	<i>Φ</i>	..	<i>X</i>	<i>Υ</i>	<i>Ω</i>					
				a	gis			g	fis			f	e						
				⏟				⏟				⏟							

d. h. jede Transpositionsskala ist vor allem zunächst durch die Gruppen von je drei einander dicht folgenden Buchstaben zu erkennen. Die diatonische Form der Skala wirkt stets den ersten der drei Buchstaben ab; der mittlere Buchstabe einer solchen Gruppe kommt niemals anders vor als in Gesellschaft des dritten, zu dem er in allen drei Geschlechtern den Ober-

halbton bildet. Die in 115 entwickelten Hauptstimmungsweisen der Mittelloktave (e' bis e) sind daher (diatonisch):

Γ H $A M$ Π T $\Psi \Omega$ = dorisch.
e' d' c' h a g f e

Γ H $A M$ Π $\Upsilon \Phi$ Ω = hypodorisch.
e' d' c' h a g fis e

Γ ΘI M Π $\Upsilon \Phi$ Ω = phrygisch.
e' d' cis' h a g fis e

Γ ΘI M $P C$ Φ Ω = hypophrygisch.
e' d' cis' h a gis fis e

$E Z$ I M $P C$ Φ Ω = lydisch.
e' dis' cis' h a gis fis e

$E Z$ I ΞO C Φ Ω = hypolydisch.
e' dis' cis' h ais gis fis e

Alle weiteren Transpositionen sind offenbar jüngeren Datums, wie sich darin verrät, daß das Pyknon nicht mehr durch drei einander folgende Buchstaben ausgedrückt werden kann. Alle durch Einführung eines erniedrigten (\flat) Toness entstehenden Pykna sind durch Gruppen von je drei Buchstaben bezeichnet, in denen nach dem ersten einer übersprungen ist, d. h. in ihnen kommen die Buchstaben überhaupt nicht vor, welche die mittleren der für die Kreuzhalbtöne disponierten Gruppen sind:

$A \dots Z H$ $H \dots I K$ $N \dots O \Pi$ $\Pi \dots C T$ $T \dots O X$
es d des c b a as g ges f
NB. NB. NB. NB.

Dabei ist zu beachten, daß durch die letzten Been eine Doppeldeutigkeit (NB.) der Buchstaben H , Π und T entsteht. Es ist wohl möglich, daß die mixolydische Tonart ihren Namen mit davon erhalten hat, daß sie beide Arten der Halbtonbezeichnung (\sharp und \flat) zu mischen gezwungen ist und zwar in ihren beiden möglichen Formen:

Γ Η Κ Ν.. Ο Π Τ ΧΥ Ω = tief mixolydisch
 e' d' c' b a g f c

und:

Α Ζ Ι ΝΞ Ο Σ Τ.. Φ Χ = tief mixolydisch.
 eis' dis' eis' h ais gis fis cis

Alle übrigen Skalen sind hiernach leicht zu bilden und auch durch den Gesamtumfang des griechischen Tonsystems (E bis fis'') fortzuführen, wenn wir nunmehr eine vollständige Übersicht der Notenzeichen und zwar der vokalen und instrumentalen folgen lassen. In ihrer Gesamtheit sieht die griechische Notenschrift übersichtlich so aus:

Stabtöne (später hinzugekommen):
 Ζ' Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Κ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω
 fis'' f'' e'' d'' c'' h' h' ais' a' gis' g' fis'

Mittlere Mittelpartie (Emendford):

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Κ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω
 f' / N' e' e' dis' d' c' h' h' ais' a' gis' g' fis' f' e'

Untere Partie:

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Κ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω
 ε dis' d' c' h' h' ais' A' G' Fis' F' E

Nicht zur Verwendung kommend:

Ϛ ϛ Ϝ ϝ
 (Dis).

Zwischenpartie
 (alt):

118. Was wissen wir von der Rhythmik der griechischen Musik?

Zunächst ist ergänzend zur Erklärung der Notenschrift zu bemerken, daß die Dauer der Töne durch folgende Zeichen angedeutet wurde: $_$ zweizeitige Länge, $_ _$ dreizeitige Länge, $_ _ _$ vierzeitige Länge, $_ _ _ _$ fünfzeitige Länge; unbezeichnete oder mit \cup bezeichnete Noten galten als einzeitige Kürzen. Das Pausezeichen war Λ (Leimma); die Dauer der Pause wurde durch übergesetzte $_ _$ u. s. w. angedeutet. Die rhythmische Theorie der Griechen war eine der Poesie und Musik gemeinsame, was um so natürlicher ist, als die Instrumentalmusik bei ihnen noch nicht (wie etwa seit dem 17. Jahrhundert bei uns) durch eine sie von der Vokalmusik unterscheidende Geläufigkeit (Passagen) charakteristisch entwickelt war. Wie Maßhalten in allem Gesetz der griechischen Kunst war, so zeigt auch die musikalische Rhythmik der Griechen eine Beschränkung auf einfachste Mittel. Gerade in diesen einfachsten Mitteln weist sie aber wiederum uns gegenüber einen gewissen Reichtum auf, sofern neben der Zweizähligkeit und Dreizähligkeit auch die Fünzfähligkeit eine bedeutsame Rolle spielt. Die rhythmische Theorie der Griechen geht nicht wie unsere heutige von der Bewegung in gleichen Zählzeiten, deren Unterteilung und Zusammenziehung aus, sondern legt sogleich gewisse aus Längen und Kürzen bestehende rhythmische Motive zu Grunde. Diese Motive (die sogenannten Versfüße, „Podes“) sind:

der Daktylus	$_ \cup \cup$	} vierzeitig,
der Anapäst	$\cup \cup _$	
der Trochäus	$_ \cup$	} dreizeitig,
der Jambus	$\cup _$	
der Kretikus (Päon)	$_ \cup _$	= fünfzeitig.

Daktylen und Anapäste gehörten dem gleichgewichtigen Rhythmen=geschlechte (*Γένος ἴσον*), Trochäen und Jamben dem des Verhältnisses 1:2 (*Γένος διπλάσιον*) an, und der Päon bildete das des Verhältnisses 2:3 (*Γένος ἡμιόλιον*). Durch Auflösung der Länge in zwei Kürzen wurden der Daktylus oder Anapäst zum Profeleusmatikus ($\cup \cup \cup \cup$) und der Trochäus und Jambus zum Tribrachys ($\cup \cup \cup$); durch Zusammenziehung zweier Kürzen wurde aus dem Daktylus und Anapäst der Spondeus.

Auch der Päon konnte in lauter Kürzen aufgelöst oder aber zu zwei Längen von ungleicher Dauer (2:3) zusammengezogen werden; doch blieben die eigentliche Grundlage der theoretischen Betrachtung wie der praktischen Rhythmpöie die genannten aus Längen und Kürzen gemischten Motive, wie wir später bei den Mensuraltheoretikern des 12.—13. Jahrhunderts etwas ähnliches in den sechs Modi wiederfinden werden. Der „Fuß“ der griechischen rhythmischen Theorie ist aber dennoch nichts anderes als der Takt der modernen Rhythmik, und wie wir heute schwere und leichte Taktteile unterscheiden, so unterschieden auch die Griechen Hebung (Arjis) und Senkung (Thesjs); und zwar verstanden sie unter Thesjs (Senken des Fußes beim Tanz und beim Chorgesang in der Tragödie) den schweren, unter Arjis den leichten Taktteil (das Mittelalter vertauschte beide Bezeichnungen, indem es unter Thesjs die Senkung der Stimme, das Nachlassen, unter Arjis aber das Heben derselben, die vermehrte Spannung, Verstärkung verstand; die Neuzeit braucht die Ausdrücke wieder im Sinne der Alten). Wie nun die moderne musikalische Formenlehre von der Lehre der Taktarten zur Lehre der Periodenbildung vordringt, indem sie mehrere Takte zu Taktgruppen verbindet, so ordneten die Griechen die Füße zu rhythmischen Reihen, und zwar galt ihnen als größte daktylische (anapästische, spondeische) Reihe die von 16 Zeiteinheiten (die Zeiteinheit ist der Chronos protos, die nicht weiter teilbare Kürze), also vier Daktylen (daktylische Tetrapodie), als größte iambische (trochäische) Reihe die von 18 Zeiteinheiten, d. h. drei Doppeliamben (iambischer Trimeter, da zunächst je zwei Jamben zu einer iambischen Dipodie, einem „Doppelfuß“ zusammengefaßt wurden), und als größte päonische Reihe die von 25 Zeiteinheiten (päonische Pentapodie). Diese sonderbare Bestimmung ging von der Idee aus, daß die größte Form jedes Rhythmengeschlechtes sich wieder ebenso müsse zerlegen lassen wie die kleinste (16 in $8 + 8$ wie 4 in $2 + 2$; 18 in $2.6 + 1.6$ wie 3 in $2 + 1$ und 25 in $3.5 + 2.5$ wie 5 in $3 + 2$). Doch läßt auch die rhythmische Theorie der Griechen so mancherlei Mischungen dieser Geschlechter zu (z. B. iambische oder trochäische Tetrapodien, d. h. Reihen von vier Jamben), daß die musikalische Praxis

durch jenes Rechenexempel nicht allzu arg behindert worden sein wird. Eine weitere Folge dieser Zusammenordnung zu höheren Einheiten war die, daß man für jede Reihe in ähnlicher Weise ein Hauptictus (Accent) höherer Ordnung annahm wie für den einzelnen Fuß. Im einzelnen Fuße galt im allgemeinen die Länge als Träger des Ictus, so daß in dieser Hinsicht die Daktylen mit den Anapästten und die Trochäen mit den Jamben identisch wurden; denn wenn eine iambische Reihe nach unserer Weise mit Taktstrichen versehen wird, so unterscheidet sie sich von einer trochäischen nur durch den beginnenden Auftakt:

$$\cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup \text{ und } \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup | \cup \cup$$

und in der That verband man eine katalektische (d. h. der letzten Hebung, leichten Zeit entbehrende) trochäische Reihe mit einer iambischen, oder eine katalektische daktylische mit einer anapästischen, letzteres z. B. im Hexameter:

$$\cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup || \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup$$

Doch war die natürliche Auftaktbedeutung der leichten Zeit für die folgende schwere den griechischen Rhythmikern nicht klar geworden, vielmehr rechneten sie im Hexameter trotz Cäsur (Wortende und Sinngliederung) nach der Länge im dritten Takte, doch die beiden Kürzen nicht zum folgenden, sondern zum vorhergehenden, d. h. zählten nicht anapästisch, sondern daktylisch weiter.

Einen gleichmäßig verlaufenden Takt, wie er heute unserer Musik unentbehrlich scheint, hielten übrigens die Griechen nicht für nötig, sondern setzten aus Daktylen in Trochäen oder aus Jamben in Anapäste oder auch in fünfzeitige Füße beliebig um, wobei allerdings möglicherweise kompliziertere Messungen ähnlich unseren Triolen- und Duolen- oder Quartolenbildungen zur Anwendung gekommen sind, z. B.:

$$\cup \cup | \cup \cup \cup | \cup \cup \cup = \frac{3}{8} \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ } | \text{ ♩ } \text{ ♩ }$$

4

Unsere Punktierung (♩, ♩) scheinen sie nicht gekannt zu haben, da Aristoxenos kategorisch das Verhältnis des dreifachen (3:1) aus der Reihe der brauchbaren Rhythmen ausschließt. Kata-

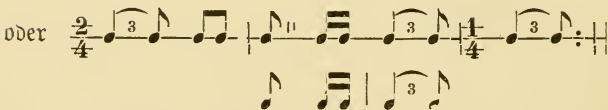
lektische Reihen, denen nicht am Anfang entsprechend über-
vollständige (mit Anakrusis: Auftakt) folgten, wurden am
Ende durch Pausen ergänzt.

Auch der Begriff des Tempo war den Griechen nicht
fremd. Ähnlich wie die ältere Mensuraltheorie dem Integer
valor, der schlichten Notengeltung in der Diminution und
Augmentation u. s. w. Bewegungsarten gegenüberstellte, in denen
der einzelne Notenwert halbiert oder verdoppelt wurde, unter-
schieden die Griechen eine verschiedene Agoge (Tempo), durch
welche die Zeitdauer eines einfachen Fußes (z. B. eines Trochäus)
auf die Dauer einer Dipodie ausgerechnet werden konnte. Ja
man hatte sogar besondere Namen für Versfüße, deren Silben-
dauer doppeltes Maß beanspruchte (großer Spondeus, Paeon
epibatos).

Von der Art des Zusammenschlusses mehrerer rhyth-
mischen Reihen (Verse) zu Strophen geben uns die Iyrischen
Metra am bequemsten einen Begriff. Die berühmtesten sind:

1. das Sapphische: $\cup\cup | _ _ | _ || \cup\cup | _ \cup | _ \cup$ (dreimal)
 $_ \cup\cup | _ \cup$ (vierte Zeile),

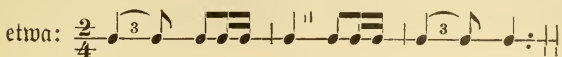
für unsere Notierung etwa so vorzustellen:



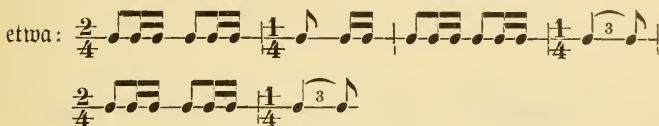
2. das Alkäische: $\cup | _ \cup | _ _ || _ \cup\cup | _ \cup | _$ (zweimal)
 $\cup | _ \cup | _ _ || _ \cup | _ \cup$
 $_ \cup\cup | _ || \cup\cup | _ \cup | _ \cup$



3. das Asklepiadäische: $\underline{\text{L}}\text{U}|\underline{\text{U}}\text{U}|\underline{\text{L}}[\text{A}] \parallel \underline{\text{L}}\text{U}\text{U}|\underline{\text{U}}|\underline{\text{L}}[\text{A}]$,
 unverändert wiederholt

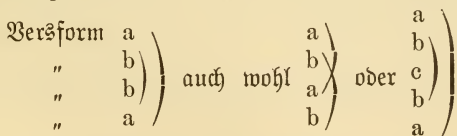


4. das Archilochische: $\underline{\text{L}}\text{U}\text{U}|\underline{\text{U}}\text{U}|\underline{\text{L}} \parallel \text{UU}|\underline{\text{L}}\text{U}\text{U}|\underline{\text{U}}\text{U}|\underline{\text{L}}\text{U}$
 $\underline{\text{L}}\text{U}\text{U}|\underline{\text{U}}\text{U}|\underline{\text{L}}\text{U}$



Was uns am meisten auffällt, ist die häufige Elision eines einfachen Fußes oder, wie wir sagen würden, eines leichten Taktes. Ende und Wiederanfang passen fast nie direkt aneinander, derart, daß der Takt als glatt fortlaufend verstanden werden könnte. Ganz ähnliche Erscheinungen finden sich freilich auch in der neueren Musik (vgl. z. B. die 15. dreistimmige Invention von Bach, Beethovens Lied „Sehnsucht“, E-dur $\frac{3}{4}$ u. a.). Dergleichen Erscheinungen erklären sich einfach als eine stärkere Gliederung; der neue Anfang setzt gleichsam immer wieder selbständig an.

Anderer noch freier gebildete Strophen finden ihre Ab-
 rundung in der symmetrischen Wiederkehr gleichgebildeter Verse
 in Anordnungen wie



in welchem letzterem Falle der mittlere Vers kein Gegenstück hat, sondern nur die andern symmetrisch um sich gruppiert.

119. Hatten die Römer eine selbständig entwickelte Tonlehre und Notenschrift?

Nein. Es scheint vielmehr, daß die Musikkultur Italiens im Altertum durchaus griechisch war. Selbst die Musikübung überließen die Römer der Republik und der Kaiserzeit in der

Hauptsache Griechen. Wenn man auch annehmen darf, daß zur Zeit der vor-römischen, etruskischen Kultur die Musik nicht ganz unentwickelt gewesen sein wird, so fehlt uns doch jeder positive Anhalt über nähere Modalitäten.

6. Kapitel.

Tonssystem und Notenschriftwesen des Mittelalters.

120. Hat sich das abendländische Tonssystem aus dem griechischen entwickelt?

Ja, und zwar, wie es scheint, durch Vermittelung des Kultusgesangs der christlichen Kirche, zunächst der byzantinischen. Es scheint, daß die Kirche außer hebräischen Tempelgesängen auch griechische Hymnen in ihren Kultus aufnahm und sich für ihre Notierung des griechischen Tonsystems und der griechischen Notenschrift bediente, der letzteren aber wohl in einer einfacheren Gestalt. Daß man mit den Verkünstelungen der Chromatik und späteren Enharmonik brach, war wohl selbstverständlich; die Kirche bedurfte kräftiger, gesunder Weisen, wie sie nur die Diatonik ergeben konnte. Man setzte daher an Stelle der antiken Transpositionsskalen eine einzige diatonische Skala, die man aus den Grundtönen (Proslambanomenos oder Mese) der Haupttranspositionsskalen bildete:

dorischer Proslambanomenos	A
phrygischer	H
lydischer	cis
mixolydischer	d
hypodorische Mese	e
hypophrygische	fis
hypolydische	gis
hypomixolydische	a.

Für diese Töne gebrauchte man nun die ersten sieben Buchstaben des griechischen Alphabets ($\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$) und zwar soll der heilige Ambrosius (4. Jahrhundert nach Chr.) diesen Gebrauch eingeführt haben, was aber darum zweifelhaft ist, weil im Abendlande (Ambrosius war 374—397 Bischof von Mailand) eine dieser griechischen nachgebildeten Notenschrift mit den ersten sieben Buchstaben des Alphabets (A B C D E F G) erst viel später (im 10. Jahrhundert) bekannt wurde. Doch ist es sehr wohl möglich, daß in der byzantinischen Kirche eine derartige Notenschrift früher in Gebrauch war. So kam es denn, daß eine Durtonleiter die Grundskala des neuen diatonischen Tonsystems wurde:

$$\begin{aligned} & A \ H \ \text{cis} \ d \ e \ \text{fis} \ \text{gis} \ a \\ & = \alpha \ \beta \ \gamma \ \delta \ \varepsilon \ \zeta \ \eta \ \vartheta. \end{aligned}$$

Die alte Bedeutung der Töne wurde aber noch lange konserviert, ja sie hat sich in der Notenschrift der neugriechischen Kirche bis heute erhalten in den sogenannten Martyrien, d. h. gewissen Zeichen, welche Aufschluß geben über die Tonart, welcher ein Kirchengesang angehört. Es scheint, daß man zur leichteren Gewöhnung an die Tonbedeutung des neuen Alphabets anmerkte, für welche der alten Transpositionsskalen ein Ton Grundton sein würde, und zwar gab man den Hypo-Tonarten dasselbe Zeichen wie den Haupttonarten; ein δ bedeutet also = dorisch, ein φ = phrygisch, ein λ = lydisch und ein μ = mixolydisch; aber auch der Grundton des hypo-dorischen wurde mit δ und der des hypophrygischen mit φ bezeichnet u. s. w., also:

$$\begin{aligned} & A \ H \ \text{cis} \ d \ e \ \text{fis} \ \text{gis} \ a \\ & \delta \ \varphi \ \lambda \ \mu \ \delta \ \varphi \ \lambda \ \mu. \end{aligned}$$

Die heutige Gestalt dieser Schlüsselzeichen ist zwar etwas verändert, doch noch immer kenntlich, nämlich:

δ φ λ μ

Es sei hier gleich zur Erleichterung des Verständnisses an-gemerkt, daß die der ersten neugriechischen mit $\alpha \beta \gamma \delta \varepsilon \zeta \eta$ nachgebildete abendländische Buchstaben-skala A B C D E F G.

die wie jene zunächst und lange eine Dur=Skala bedeutete, später eine Verschiebung erlitt, wodurch die Tonbuchstaben ihren heutigen Sinn erhielten (A unser groß A, B unser groß H, C unser klein c u. s. w.) und daß ähnlich auch die griechische kirchliche Skala verschoben wurde, aber derart, daß der ursprünglich β benannte Ton α genannt wurde, d. h. im Abendlande wurde die ältere Tonhöhenbedeutung um eine Terz vertieft, in Byzanz wurde sie um eine Sekunde erhöht.

Eine nächste Folge jener Hinzufügung der Martyrien zu den neuen Tonbezeichnungen war nun, daß die durch dieselben angedeuteten Tonnamen auf die Oktavengattungen übergingen, die zwischen den betreffenden Tönen lagen. Der byzantinische Musikschriftsteller Bryennius (14. Jahrhundert) hat uns Tonleiternamen überliefert, die ebensowenig zu den antiken Skalen, wie zu den mittelalterlichen des Abendlandes passen, aber uns Aufschluß geben über ein Zwischenstadium, über das sonst keine Kunde mehr existiert (wir schreiben statt des A, das im Sinne der antiken Notenschrift dorischer Proklambanomenos wäre c, indem wir die neue Grundskala durch die einfachsten Zeichen — die der Cdur=Tonleiter — ausdrücken):

$$\begin{aligned}
 c \ d \ e \ f \ g \ a \ h \ c' &= \text{dorisch,} \\
 d \ e \ f \ g \ a \ h \ c' \ d' &= \text{phrygisch,} \\
 e \ f \ g \ a \ h \ c' \ d' \ e' &= \text{lydisch,} \\
 f \ g \ a \ h \ c' \ d' \ e' \ f' &= \text{mixolydisch,} \\
 \left. \begin{aligned}
 g \ a \ h \ c' \ d' \ e' \ f' \ g' &= \text{hypermixolydisch,} \\
 G \ A \ H \ c \ d \ e \ f \ g &= \text{hypodorisch,} \\
 A \ H \ c \ d \ e \ f \ g \ a &= \text{hypophrygisch,} \\
 H \ c \ d \ e \ f \ g \ a \ h &= \text{hypolydisch.}
 \end{aligned} \right\}
 \end{aligned}$$

Von diesen Skalen erlangten nun vier hervorragende Bedeutung als diejenigen, in denen sich die Kirchengesänge hauptsächlich bewegten, nämlich die zweite, dritte, vierte und fünfte der obigen Aufzählung. Dieselben wurden die Kirchentöne (Echoi) genannt und zwar in folgender Reihenfolge:

g — g' = 1.	Kirchenton	(ἤχος α')
f — f' = 2.	"	(" β'),
e — e' = 3.	"	(" γ'),
d — d' = 4.	"	(" δ').

Diesen Haupttonarten (Echoi kyrioi) gesellte man nach Art der antiken Hypo-Tonarten vier abgeleitete, wie sie entstehen, wenn man die obere Hälfte (von der Quarte ab) unter die untere legt:

c d e f g a h c' d' e' f' g'.

Diese hießen die plagalen (πλάγιοι):

c — c' — 1.	plagaler	(α' πλάγ),
H — h — 2.	"	(β' "),
A — a — 3.	"	(γ' "),
G — g — 4.	"	(δ' ").

Man beachte, daß hier G der tiefste nötig werdende Ton ist, derjenige Ton, welcher auch im Abendlande als Γ auftaucht (s. 123).

Die Tonarten g—g', f—f', e—e' und d—d' blieben nun die Hauptkirchentonarten, nur eine Wandlung vollzog sich noch, nämlich die, daß man sie umgekehrt numerierte und daß man die plagalen Formen nicht eine Quinte, sondern eine Quarte tiefer setzte als die kyrioi. Ob diese (heute in der griechischen Kirche gültige) Anordnung durch Rückwirkung vom Abendlande aus (wo wir dieselbe Ordnung früh entwickelt finden werden) oder aber ob sie zuerst in der byzantinischen Kirche entstand, muß dahingestellt bleiben. Die neuere Ordnung ist:

d e f g a h c' d' = 1.	Kirchenton	(ἤχος α' κύριος),
e f g a h c' d' e' = 2.	"	(" β' "),
f g a h c' d' e' f' = 3.	"	(" γ' "),
g a h c' d' e' f' g' = 4.	"	(" δ' "),

und

A H c d e f g a = 1.	plagaler	(α' πλάγιος),
H c d e f g a h = 2.	"	(β' "),
c d e f g a h c' = 3.	"	(γ' "),
d e f g a h c' d' = 4.	"	(δ' ").

Die bereits oben erwähnte Verschiebung der Tonbenennung mit den ersten sieben Buchstaben des Alphabets schloß sich diesem System an, indem sie den bevorzugten ersten Kirchenton als Grundskala hinstellte:

$$\begin{array}{cccccccc} d & e & f & g & a & h & c' & d' \\ = & \alpha & \beta & \gamma & \delta & \varepsilon & \zeta & \eta & \alpha. \end{array}$$

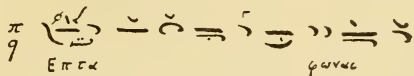
Diese einfachen Buchstabennamen der Töne sind aber leicht versteckt in einer Art Solmisationssilben:

$$\pi A \text{ Bov } \Gamma a \text{ Δι } \alpha E \text{ Zw } \nu H.$$

Nach wie vor aber gesellen sich den Tonbuchstaben die alten Martyrien, die unverändert ihre Stelle behauptet haben, trotz aller Verschiebungen der Tonbenennungen und Skalenbenennungen. Ja, obgleich heute in der griechischen Kirche so gut wie in der römischen die Skala $d-d'$ die dorische, $e-e'$ die phrygische, $f-f'$ die lydische und $g-g'$ die mixolydische genannt wird, so erhalten doch noch immer die Töne c und g die Martyrie δ , welche sie als Grundpfeiler des dorischen charakterisiert, d und a erhalten immer noch φ (phrygisch), e und $h = \lambda$ (lydisch) und f und c (letzteres natürlich nur in den Fällen, wo es nicht δ hat) $= \mu$ (mixolydisch).

Zum Abschluß unserer Darstellung des byzantinischen Tonsystems sei noch ergänzend über die neuere byzantinische liturgische Notenschrift bemerkt, daß dieselbe sehr kompliziert, anscheinend der Neumenschrift der abendländischen Kirche ähnlich, aber nicht mit völliger Sicherheit zu enträtseln ist, obgleich die alte dem Johannes Damascenus (700—760) zugeschriebene Notierungsweise im 18. Jahrhundert durch Gregorius Lampadarius und Chrysanthos von Madytos erheblich vereinfacht worden ist. Die oben angeedeuteten Buchstabenbenennungen (mit den Anfangsbuchstaben der letztangeführten Solmisationssilben, also $\pi B \Gamma \Delta \alpha Z \nu$) nebst den zugehörigen Martyrien treten nur zu Anfang der Melodien und bei Einschnitten und Schlüssen auf und stellen die Tonart, überhaupt die absolute Tonhöhenbedeutung der übrigen Notenzeichen fest. Letztere bestehen zum Teil aus Intervallzeichen ($\sigma\eta\mu\epsilon\iota\alpha \pi\omicron\sigma\omicron\tau\eta\tau\omicron\varsigma$), welche die Stufenzahlen des Steigens und Fallens und dieses

selbst anzeigen, teils rhythmischen Wertzeichen (*σημεῖα ποιόντων*), teils Zeichen für Verzierungsweisen (*σημεῖα χειρονομίας*); die meisten Zeichen sind doppelte und bestehen aus dem Körper (*σῶμα*) und dem Geist (*πνεῦμα*). Ein kurzes dem Philoxenos (*Λεξιόν*, 1868) entnommenes Beispiel mag das äußerliche Aussehen der byzantinischen Notierungen darthun:



121. Wie entwickelte sich das System der Kirchentöne im Abendlande?

Zu einer Zeit, wo wahrscheinlich in Byzanz längst das antike Tonssystem aufgegeben oder (in der 120 beschriebenen oder doch einer ähnlichen Weise) reformiert worden war, wurde im Abendlande noch immer die Lehre von den Oktavengattungen, Transpositionsskalen und Tongeschlechtern unverändert kommentiert. Zwar verminderte sich die Zahl derer, die griechisch verstanden, bald, aber da in den fünf Büchern *De musica* des Boetius (475—526) eine klassische lateinische Darstellung des antiken Systems vorlag, so war nichts natürlicher, als daß die Mönche das antike System nicht nur so lange festhielten, als sie kein anderes hatten, sondern auch es mit dem neuen, vermutlich von Ostrom herübergebrachten, in der wirrsten Weise durcheinander warfen. Der erste abendländische Schriftsteller, der die Kirchentöne erwähnt, ist Flaccus Alcuin (8. Jahrhundert). Da die Kirchentöne sogleich mit griechischen Namen auftreten: Protus, Deuterus, Tritus, Tetartus und Plaga oder Plagis proti, deuteri, triti, tetarti, so ist die Annahme, daß sie von Byzanz aus sich nach dem Abendlande verbreiteten, nicht abzuweisen. Da die Ordnung, in welcher das Abendland sie annahm, bereits die neuere ist, welche von d nach oben numeriert (d e f g a h c' d' = 1. Kirchenton), so würde darnach angenommen werden dürfen, daß die von Bryennius überlieferte abweichende Bezeichnung, (wo g a h c' d' e' f' g' erster Kirchenton war und die plagalen eine Quinte statt einer Quarte tiefer angenommen wurden) im 8. Jahrhundert bereits durch die neue ersetzt wurde. Übrigens bezeichnen aber weder Alcuin noch

Murelian von Neomé und Remigius von Auxerre (beide im 9. Jahrhundert) die Kirchentöne mit Namen, die den antiken Skalen entlehnt sind; vielmehr sprechen diese Schriftsteller von den antiken Skalen (wobei sie wohl Boetius nachschreiben), ohne dieselben irgendwie mit den Kirchentönen in Connex zu bringen. Erst im 10. Jahrhundert (in dem unter Hucbalds Namen von Gerbert abgedruckten Werke „Alia musica“ taucht die seither allgemein beibehaltene und auch von der byzantinischen Kirche acceptierte Benennung der Kirchentöne mit den Namen der antiken Oktavengattungen (dorisch u. s. w.) auf, aber mit einer durch Mißverstehen einer Stelle des Ptolemäus erklärlichen Vertauschung der Namen. Der Autor bezog nämlich dessen Angabe, daß die phrygische Tonart eine Stufe höher liege als die dorische, die lydische eine Stufe höher als die phrygische und die mixolydische eine Stufe höher als die lydische (welche, — vgl. 96 unten — für die Transpositionsskalen korrekt ist), irrtümlich auf die Oktavengattungen, deren Identität mit den Kirchentönen man richtig erkannt hatte, und bezeichnete daher die vier Hauptkirchentöne (die „authentischen“) mit den Namen der vier Hauptoktavengattungen der Griechen in folgender Ordnung:

Authentus protus	= d e f g a h c' d' = Dorius,
„ deuterus	= e f g a h c' d' e' = Phrygius,
„ tritus	= f g a h c' d' e' f' = Lydius,
„ tetartus	= g a h c' d' e' f' g' = Mixolydius.

und die vier plagalen:

Plaga proti	= A H c d e f g a = Hypodorius,
„ deuteri	= H c d e f g a h = Hypophrygius,
„ triti	= c d e f g a h c' = Hypolydius,
„ tetarti	= d e f g a h c' d' = Hypomixolydius.

Numerierte man die Kirchentöne fortlaufend, so wurde nach jedem authentischen der zugehörige plagale eingeschaltet:

I.: Dorius, II.: Hypodorius, III.: Phrygius, IV.: Hypophrygius, V.: Lydius, VI.: Hypolydius, VII.: Mixolydius, VIII.: Hypomixolydius.

Man beachte, daß hier nicht wie in den antiken Skalen die Oktave in

Quinte (oben), und
Quarte (unten)

zerlegt wurde, sondern vielmehr umgekehrt in

Quarte (oben), und
Quinte (unten);

d. h. während z. B. die antike dorische Skala sich zerlegt in

e f g a und a h c' d' e',

so zerlegt sich die ebenso aussehende, nun phrygischer Kirchen-
ton heißende Oktavengattung in

e f g a h und h c' d' e'.

Hier wie dort giebt die Vertauschung der Lage der beiden Teile der Skala die mit hypo= bezeichnete Nebenskala; es ist aber leicht ersichtlich, daß die Begriffe Haupttonart und Neben-
tonart ihre Rollen gewechselt haben. Sämtliche plagalen Kirchentöne sind so zu fassen, wie die Hauptskalen der Alten (deren Mittelpunkt, die Mese, die Quarte des tiefsten Tones war) und umgekehrt die authentischen so wie die Hypo=Tonarten der Alten:

Antik:

Mittelalterlich:

dorisch

hypodorisch

A H c d e f g a h c' d' e'

A H c d e f g a h c' d'

hypodorisch

dorisch

phrygisch

hypophrygisch

G A H c d e f g a h c' d'

H c d e f g a h c' d' e'

hypophrygisch

phrygisch

lydisch

hypolydisch

F G A H c d e f g a h c'

c d e f g a h c' d' e' f'

hypolydisch

lydisch

mixolydisch

hypomixolydisch

E F G A H c d e f g a h

d e f g a h c' d' e' f' g'

hypomixolydisch

mixolydisch

Ergänzend sei hierzu gleich bemerkt, daß gegen Ende des musikgeschichtlichen Mittelalters, an der Schwelle der Neuzeit zu den acht alten Kirchentönen noch zwei neue nebst ihren plagalen hinzukommen, deren Namen den jüngsten Transpositionsskalen der Alten entlehnt wurden, nämlich der iastischen und äolischen und ihren Hypo-Tonarten:

hypoionisch	hypoäolisch
G A H c d e f g a h c'	E F G A H c d e f g a
ionisch	äolisch

erftere unserem modernen Dur entsprechend, letztere unserem Moll.

122. Was für eine Notenschrift hatte das Abendland im Mittelalter?

Ehe die bereits gelegentlich der byzantinischen Notenschrift erwähnte Buchstabennotation mit A B C D E F G aufkam, scheint das Abendland nur die unter dem Namen Neumenschrift bekannte Notierung besessen zu haben. Ob dieselbe nicht letzten Endes auch auf Byzanz zurückzuführen ist, muß als Frage offen gelassen werden. Der Name ist jedenfalls griechisch, mag man das *neuma* (Singularis, Femininum) auf *πνεῦμα* der Geist oder *νεῦμα* der Wink (beide Neutra) zurückführen. Auch die Namen mancher einzelner Neumen sind griechisch, z. B. Epiphonus, Cephalicus und Quilisma, welches letztere jedenfalls auf das *κύλισμα* (die Walze), eine auch in der byzantinischen liturgischen Notierung vor Einschnitten gewöhnliche trillerartige Verzierung hinweist. Da bereits Johannes Damascenus (um 700—760) die angeblich im 4. Jahrhundert von St. Ephrem erfundene byzantinische Notation reformierte, so wäre es wohl denkbar, daß die Neumenschrift, welche, wie es scheint, schon zur Zeit des Papstes Gregor I. (gest. 604) für die abendländische Kirche im Gebrauch war, der vor Johannes Damascenus gebräuchlichen byzantinischen Notation näher gestanden hat, als der von ihm reformierten, welche uns bekannt ist. Daß man die Neumenschrift *Nota Romana*, „römische Notenschrift“ nannte, beweist schließlich nichts für ihren Ursprung, sondern höchstens, daß diese Art der Notierung von Rom aus sich im Abend-

lande verbreitete. Die Zeichen jener ältesten byzantinischen Notierung sind (nach Burney):



Damit haben freilich die Elemente der abendländischen Neumen-schrift die allergrößte Ähnlichkeit:

	Virga
	Jacens
	Punctus
	Clinis (Flexa)
	Pes (Podatus, Epiphonus)
	Pes flexus (Torculus, Cephalicus)
	Flexa resupina (Porrectus).

Leider ist die Tonbedeutung der Neumen nicht mehr unzweifelhaft zu enträtseln. Man weiß mit Bestimmtheit nur soviel, daß Steigen und Fallen der Tonhöhe durch die Zeichen direkt anschaulich gemacht war, ein Vorzug dieser Notenschrift, welcher sie würdig machte, in vervollkommneter Gestalt dauernde Bedeutung zu erlangen und zu einem wesentlichen Bestandteile unserer heutigen Notenschrift zu werden. Die Virga bedeutet gegenüber der Jacens oder dem Punctus einen höheren Ton, die Clinis bedeutet einen höheren und einen tieferen, der Pes einen tieferen und einen höheren, der Pes flexus steigen und wieder fallen, die Flexa resupina fallen und wieder steigen. Das einen wiederholten Wechsel benachbarter Töne anzeigende Quilisma glich ungefähr unserem Trillerzeichen (). Ein kurzes Beispiel aus dem Antiphonar von St. Gallen, welches eine getreue Kopie desjenigen sein soll, welches i. J. 790 Papst Hadrian auf Wunsch Karl des Großen nach dem damals noch vorhandenen originalen Antiphonar Gregors des Großen an-

fertigen ließ und dem Kaiser sandte, mag ein Bild der Neumenschrift in ihrer ältesten römischen Gestalt geben:

RG EXCITA DO MINU POTENTIAM TAM

Die zierlichen Formen dieser ältesten Neumierungen, welche man Fliegenfüßen verglichen hat, vergrößerten sich später und nahmen nach Zeit und Ort mancherlei verschiedene, aber in der Hauptsache übereinstimmende Formen an, deren berühmteste, weil zu der ursprünglichen am auffälligsten kontrastierende, die sogenannte Nägel- und Hufeisenschrift ist, welcher die Formen der Virga und Clinis



ihren Namen gegeben haben.

Wenn die Neumen überhaupt jemals genau die Intervalle des Steigens und Fallens angezeigt haben, so ist doch jedenfalls die Kenntnis der dafür gültigen Bestimmungen schon früh verloren gegangen. Schon Hucbald (10. Jahrhundert) klagt, daß die Neumen nur unsichere Führer und mehr nur eine Hilfe fürs Gedächtnis (rememorationis subsidium), als eine eigentliche Notierung seien und Johannes Cotto (10. bis 11. Jahrhundert) sagt ausdrücklich, daß von den vorguidonischen Neumen die Virgula, der Podatus und die Clinis keinerlei Intervall des Steigens oder Fallens bestimmt ausdrückten. Es ist daher nicht verwunderlich, daß mancherlei Versuche gemacht wurden, eine bestimmtere Art der Notierung zu finden. Dieselben fielen aber in eine Zeit, zu welcher, wie es scheint, die byzantinische Bezeichnung der diatonischen Skala mit den ersten Buchstaben des griechischen Alphabets bekannt und nachgeahmt wurde, mußten daher vor dieser überaus einfachen und praktischen Art der Tonbezeichnung bald wieder verschwinden.

123. Wann kam die lateinische Buchstabennotation auf?

Wie es scheint im 10. Jahrhundert; wenigstens sind bis jetzt keine weiter zurück zu datierenden Beweise ihrer Existenz

bekannt. Irrig ist die Annahme, daß Gregor d. Gr. (gest. 604) die lateinische Buchstabennotierung eingeführt habe. Das Antiphonar, welches derselbe als Regulativ für den Kultusgesang der abendländischen Kirche feststellte, war nicht mit Buchstabentonschrift, sondern vielmehr mit Neumen notiert. Ebenso irrig ist die Annahme, Boetius habe an Stelle der griechischen Notenschrift eine lateinische gesetzt. Jene Stellen, in denen Boetius Intervalle am Monochord erklärt, benutzen Buchstaben nur so, wie Mathematiker immer Buchstaben zur Bezeichnung von Punkten anwenden, nicht aber mit irgendwelcher Tonbedeutung. Die Bezeichnung ‚Notenschrift des Boetius‘ (Notation Boétienne) ist daher durchaus unhistorisch und zu verwerfen. Die ältesten bekannten Dokumente mit Anwendung dieser Notenschrift sind Monochord-Mensuren und Orgelpfeifen-Mensuren, von denen zwei (in althochdeutscher Sprache) dem Notiker Balbulus (gest. 912) zugeschrieben werden, eine dem Hucbald (gest. ca. 930) u. s. w. Auch Notkers Aufzählung der Kirchentöne bedient sich dieser Buchstaben; sie lautet:

Y uuizin darmite daz an demo sange dero stimmo echert siben ueehsela sint, die Virgilius heizet ‚septem discrimina vocum‘ unde diu ahtode in qualitate diuselba ist so diu erista. Fone diu sint an dero lirun unde an dero rotun io siben sieten und sibene gelicho geuuerbet. Pe diune gat ouch an dero organun daz alphabetum niht furder ane ze siben buohstaben dien eristen **A B C D E F G**. Tero sibeno sint fiere ih meino **B C D E** allero sango uzlaza. Tiu des eristen toni unde des anderen sint tiu habent uzlaz an demo **B**. Tiu des dritten unde des fierden sint an demo **C**. Tiu des finften unde des sehsten an demo **D**. Tiu des sibenden unde des ahtoden an demo **E**. Unde uuan da sango lih uuallon mag fone sinemo uzlaze nider unz de demo finften buohstabe unde uf unz ze demo niunden, so daz iz trizene uberloufe, also diu antiphona tuot an demo eristen tono: Cum fabricator mundi. Bediu sint obenan zu zesezzenne des kemachen alphabeti sehse di ersten **A B C D E F** unde nidenan dri die afterosten **E F G**. Tanne sint iro sehszene so uuio dien alten musicis finzen buohstabo unde finzen seiton gnuoge duohti.

Dreierlei ist hier besonders zu bemerken: 1. Notker weiß noch nichts von den Bezeichnungen der Kirchentöne mit Namen der antiken Oktavengattungen, sondern numeriert sie schlicht mit 1.—8. 2. Für jeden Kirchenton wird inklusive seines plagalen, ein Umfang von einer Duodezime verlangt, nämlich vom Grundton eine Quinte (!) nach der Tiefe und eine None nach der Höhe, so daß der Gesamtumfang zwei Oktaven und einen Ton beträgt. 3. Der Grundton des ersten Kirchentones ist mit B bezeichnet, so daß also die Bedeutung des A auf unser (klein) c fällt:

E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F
⋮		⋮		⏟ Grundtöne					⋮		⋮		⋮		⋮
unser: G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'

Die Bezugnahme Notkers auf verschiedene Musikinstrumente (Lira, Kotta, Orgel) beweist, daß für die Instrumente diese Art der Notierung derzeit bereits gebräuchlich war. Möglich daß der Gebrauch, die Tonnamen auf die Orgeltasten zu schreiben (vgl. 59), bereits vor Verbreitung der Orgel im Abendlande feststand und mit ihr von Griechenland her eingeführt wurde. Jedenfalls ist wohl begreiflich, daß diese einfache und bestimmte Notenschrift sich schnell beliebt machte, da die Neumenschrift nur als Gedächtnishilfe, nicht aber für neuerfundene Gesänge ausreichend erschien. Bereits noch im 10. Jahrhundert erlitt diese lateinische Buchstabennotierung eine einschneidende Umwandlung, nämlich die bereits angedeutete Verschiebung der Tonhöhenbedeutung. Da uns dieselbe zuerst in dem Dialogus de musica des gelehrten Abtes Odo von Clugny (gest. 942) begegnet, so ist es wohl möglich, daß dieser selbst die Umwandlung bewirkte, welche in nichts anderem besteht, als in einer Anpassung der neuen Tonbezeichnung auf das antike 15stufige System von Pros-lambanomenos bis Nete hyperboläon. Odo bezeichnete nämlich die Mese und deren beide Oktaven (die Grenztöne des Systems) mit A, unterschied die Töne der zweiten Oktave von denen der ersten durch Wahl kleiner Buchstaben (Minuskeln), und da seiner Zeit auch noch höhere Töne gebraucht wurden, so

schrieb er für diese griechische Buchstaben, und auch der einzige in der Tiefe mehr geforderte Ton (groß G) erhielt als Note einen griechischen Buchstaben (Γ). Odo erkannte aber auch die Unentbehrlichkeit der Triten *synemmenon* und unterschied diese neben der *Paramese* durch abweichende Form des *b* (eckig \square [genannt *b durum* oder *b quadrum*, *quadratum*] für *Paramese*, rund *b* [*b rotundum* oder *molle*] für Triten *synemmenon*). Sein ganzes System sieht so aus:

Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	\square	c	d	e	f	g	α	β	\square	x	/	
⋮	⋮							⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	
unser:	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	h	c'	d'	e'	f'	g'	a'	b'	h'	c''	d''

d. h. auch in der obersten Oktave wurde *b* von *h* unterschieden, letzteres gegenüber dem \square der mittlsten Oktaven durch Verdoppelung des Zeichens, ein Prinzip, das die nächsten Nachfolger Odos überhaupt statt der griechischen Buchstaben für die höchsten Töne vorzogen:

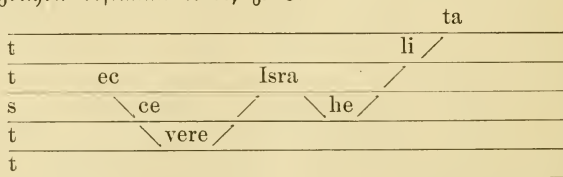
a b \square c d
a b \square c d.

Übrigens erhielt sich die ursprüngliche Bedeutung der Tonbuchstaben, die wir die „Orgelnotation“ nennen wollen, noch Jahrhunderte lang neben der neuen odonischen, die bald die allgemein acceptierte wurde. Die odonische Oktaventeilung, d. h. das Beginnen neuer Formen der Buchstaben immer bei *a* hielt sich bis in die neue Zeit hinein, sogar noch einige Zeit neben unserer heutigen, welche die Oktaven mit *c* beginnen läßt (zuerst 1619 in Michael Prätorius' *Syntagma musicum*), sowie einer vermittelnden, welche die Doppelgestalt des *b* zur Teilung benutzt (G A B h c d...). Nur vorübergehend im Anschluß an den zeitweiligen Umfang der Orgel gewählt, gelangte eine Oktaventeilung F—E, f—e, ff—ee zur Geltung. Diejenigen, welche nach Bekanntwerden von Odo auf das antike System bezogener reformierten Bezeichnung doch die alte Orgelnotation festhielten, nahmen aber von der Doppelgestalt des *b* Notiz, indem sie dem *G* ihrer Bezeichnungsweise, das mit dem odonischen *b* zusammenfällt, Doppelgestalt gaben als großes *G*

für h und kleines g (g minus) für b . Auch ein s (= synemmenon) kommt für diesen Ton vor. Übrigens benutzte man auch hie und da das Alphabet weiter als bis g ; dann war h gleichbedeutend mit (klein) a , $i = h$ u. f. w. bis $p = a'$. Diese Art Notenschrift nannte man neuerdings vielfach die Notenschrift des Boetius (Notation Boétienne), in der irrigen Annahme, daß Boetius dieselbe erfunden habe. Das Zeichen der Trite synemmenon (b) war in dieser Notierungsweise ein umgelegtes i (\sim).

124. Welche sind die Verdienste Hucbalds um die Verbesserung der Notenschrift?

Hucbald, Mönch im Kloster St. Amand sur l'Elnon in Flandern (840—930), einer der ältesten Schriftsteller über die Anfänge der mehrstimmigen Musik, das sogenannte Organum (vgl. Kap. 10), klagte nicht nur über die Unsicherheit der Tonbedeutung der Neumen, sondern machte selbst mancherlei Versuche, zu bestimmteren Mitteln des Ausdrucks der Tonverhältnisse zu gelangen. So bediente er sich in seiner ältesten Schrift: „De harmonica institutione“ der griechischen Notenzeichen (117), um die Intervalle unzweifelhaft anzuzeigen, auch die Orgelnotierung (123) wird von ihm herangezogen, vor allem aber finden sich an mehreren Stellen seiner Schriften (in der Musica enchiriadis und den Studien zu derselben, aber auch schon in der Harmonica institutio) Versuche, Steigen und Fallen der Melodie durch Anwendung von Linien deutlich zu machen, deren Tonbedeutung durch griechische oder lateinische Tonbuchstaben oder seine gleich zu erklärenden neuen Tonzeichen bestimmt wird, z. B.:



war t (= Tonus), s (= Semitonium) im Halbtonabstand der Linien voneinander bezeichnet, die absolute Tonhöhe also nicht bestimmt ist. Wenn auch in diesen und den übrigen Beispielen Hucbalds nur die Linie selbst, nicht aber auch der

Zwischenraum eine Tonhöhenbedeutung hat, so ist doch anzunehmen, daß Guido von Arezzo durch Hucbalds Versuche zu seiner Aufstellung des Linienystems angeregt wurde. Weniger für die Praxis als für theoretische Erörterungen bestimmt war eine eigenartige von Hucbald selbst erdachte Tonbezeichnung mit den vier Zeichen

F F / F

für die Grundtöne (Finales) der vier authentischen Kirchentöne:

d e f g

und mannigfachen Umlegungen derselben, z. B. das erstere als

F F d t T

um tiefere und höhere Lagen eines ebenso gebildeten Tetra-
chords ($1 \frac{1}{2} 1$) anzuzeigen, nämlich für die Töne

G A B c | d e f g | a h c' d' | e' fis' g' a' | h' cis''

(vgl. des Verfassers „Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert“, Leipzig, Max Hesses Verlag, 1898, S. 34 ff.).

125. Wie war die Notenschrift des Hermannus Contractus beschaffen?

Hermann Graf von Behringen, wegen seiner Lahmheit genannt Contractus, Mönch im Kloster Reichenau (gest. 1054), unzufrieden mit der Neumenschrift, wie mit der Tetrachordennotierung des Hucbald, mit der lateinischen Buchstabennotierung aber anscheinend gar nicht bekannt, stellte eine in ihrer Art einzig dastehende (wenigstens nur in der byzantinischen Notenschrift mit anderen Elementen vereint ähnlich existierende) Notenschrift auf, welche das zum Mittelpunkte machte, was der Neumenschrift fehlte, die genaue Bezeichnung des Intervalls der Tonhöhenveränderung. Die Zeichen sind

E	=	Einflang (equat),
S	=	Halbton (semitonium),
T	=	Ganzton (tonus),
TS	=	kleine Terz (tonus cum semitonio),
TT	=	große Terz (= Ditonus),
D	=	Quarte (= diatessaron),
Δ	=	Quinte (= diapente),
ΔS	=	kleine Sexte (diapente cum semitonio),
ΔT	=	große Sexte (diapente cum tono),
ΔD	=	Oktave (diapente cum diatessaron).

Stieg eine Stimme um eines dieser Intervallen, so genügte das einfache Zeichen, fiel sie um dasselbe, so wurde demselben ein Punkt beigegeben (Δ). Natürlich mußte zu Anfang die Tonhöhe irgendwie bestimmt werden, vermutlich mit einem die Kirchentonart anzeigenden Buchstaben. Diese Buchstaben, die an die Martyrien der byzantinischen Notierung erinnern, kamen auch bei Neumennotierungen regelmäßig zu Anfang zur Anwendung. Sie sind

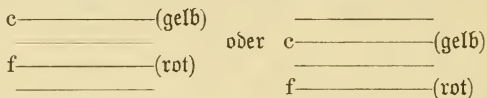
a	=	1. Kirchenton
e	=	2. "
i	=	3. "
o	=	4. "
u	=	5. "
η	=	6. "
y	=	7. "
ω	=	8. "

Die Notierungsweise des Hermannus gelangte zu einiger Verbreitung, obgleich sie an dem großen Mangel leidet, daß ein einziger Fehler in der Bezeichnung die ganze Melodie zerstören muß. Nach einigen Manuskripten auf der Münchener Bibliothek zu schließen, verband man dieselbe auch mit der Neumenschrift. Wie bereits oben bemerkt, kamen alle derartigen Versuche zu spät, da in der lateinischen Buchstabennotierung eine neue Grundlage gewonnen war, deren Verschmelzung mit der Neumenschrift berufen war, die Notenschrift der Welt zu werden.

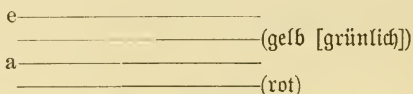
126. Welche Verdienste hat Guido von Arezzo um die Notenschrift?

Der Benediktinermönch Guido von Arezzo (Guido Aretinus, geb. 995, gest. um 1050) hat in der Musikgeschichte aus doppeltem Grunde einen berühmten Namen, einmal als Erfinder oder Begründer der Methode der Solmisation und dann als Begründer unserer heutigen Notenschrift. Wie es vielfach geht, hat man zu diesen gewiß bedeutenden Verdiensten deren noch viele andere gehäuft, wie z. B. die Erfindung des Klaviers, schließlich sogar überhaupt der Musik. Rührterne Forschung hat ihm eins nach dem anderen wieder abgesprochen und schließlich gar alles angezweifelt, schwerlich mit Recht. Das hohe Ansehen, in welchem Guidos Name bei allen Schriftstellern seiner Zeit und der nächsten Folgezeit stand, verbürgt ihm den Lorbeer für die beiden genannten Neuerungen. Der Begründer unserer Notenschrift wurde Guido dadurch, daß er die lateinische Buchstabentonschrift in überaus einfacher Weise mit der Neumenschrift kombinierte, aber nicht etwa in der Art, wie Hucbald griechische Notenzeichen über die Neumen schrieb oder wie man (auch etwa um die Zeit Guidos) die Notierung des Hermannus Contractus mit Neumenschrift verband; vielmehr ging Guido in der Weise vor, daß er in der Weise Hucbalds (124), aber mit Unterscheidung der Linien und Zwischenräume als besondere Stufen, durch übereinandergestellte Linien Räume markierte, welche die Tonhöhenbedeutung der zu Anfang derselben gesetzten Buchstaben haben sollten, und alsdann nicht wie Hucbald den Text, sondern die Neumen in die Linien eintrug. So wurde er thatsächlich der Schöpfer unserer heutigen Notenschrift, wenigstens soweit es sich um Bezeichnung der Tonhöhe handelt. Allerdings muß Hucbald Anteil an diesem Verdienst zugestanden werden. Ja, eine alte Handschrift der *Musica enchiriadis* stellt sogar Punkte für kurze Töne und Häkchen (*Virgulae*) für lange Töne auf die Linien. Dazu kommt, daß eine Chronik des Klosters Corbie aus dem Ende des 10. Jahrhunderts meldet, daß man ums Jahr 986 angefangen habe, die Entfernungen der Neumen voneinander durch Linien zu regeln. So reduziert sich schließlich das Verdienst Guidos darauf, daß er Ordnung und Methode in diese mancherlei Versuche brachte, und daß

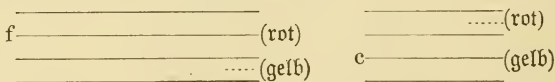
er außer den Linien auch den Zwischenräumen besondere Tonhöhenbedeutung zumies, so daß man mit halb so viel Linien dasselbe erreichte. Guidos vorgenommene Absicht war, der Tonunsicherheit der Neumen ein Ende zu machen und Einheit in den kirchlichen Ritualgesang zu bringen. Er zog daher vier Linien, eine gelbe für c', eine rote für f und eine schwarze für das zwischenliegende a, sowie nach Bedarf eine weitere schwarze darüber (e) oder darunter (d)



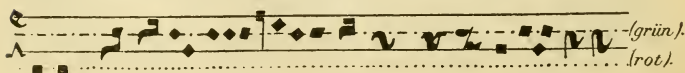
Guido selbst scheint nach einem aus dem 11. Jahrhundert herrührenden Antiphonar (v. St. Evrould) den nicht durch ihre Farbe ausgezeichneten Linien die Tonbuchstaben als Schlüssel vorgezeichnet zu haben



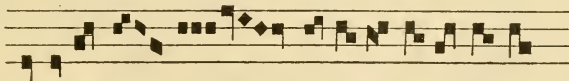
Später aber wurde es allgemein Gebrauch, nur f und c als Schlüssel vorzuzeichnen, obgleich diese Linien schon durch die Farbe kenntlich waren. Außer den farbigen Linien unterschied man auch farbige Spatien, sobald nämlich ein c oder f zwischen die Linien zu liegen kam:



Ja, man zeichnete dann auch den Schlüsselbuchstaben in das Spatium ein. Indem Guido die Neumen auf das Linien-system (immer vier Linien) übertrug, formte er zugleich die Neumen derart um, daß eine kopf- oder balkenartige Verdickung genau anzeigte, wo der Ton stehen sollte. Eine Probe aus dem Antiphonar von St. Evrould sieht so aus:



Der Erfolg von Guidos Neuerung war ein vollständiger und überaus schneller, wie daraus hervorgeht, daß 1026 Papst Johann XIX. Guido nach Rom berief, um sich selbst von der Vorzüglichkeit seiner Notierungsweise zu überzeugen. Der Papst scheint damals angeordnet zu haben, daß alle Kirchen und Klöster Guidos Verbesserung annehmen, d. h. an Stelle der nur neumierten Antiphonarien nach dem Muster des von Guido hergestellten solche anfertigen ließen, bei denen die Tonhöhenveränderungen durch Linien und vorgezeichnete Schlüssel genau geregelt wären. So verschieden nun auch in der Folge die Neumen auf Linien gestellt wurden (die ohne Linien verschwanden nun gänzlich), so ist doch den nach Art der Nadel- und Hufeisenschrift verdickten, wie den nach Art der Fliegenfüßchen zierlichst gehaltenen das gemeinsam, daß sie deutlich erkennen lassen, auf welche Linien oder Spatien die Noten fallen sollen. Am vollständigsten genügte dieser Anforderung die bereits im 12. Jahrhundert auftauchende *Nota quadrata* oder *Nota quadriquarta*, welche als eigentlichen Notenträger stets ein Quadrat brachte, nur wo die alte Neumierung mehrere auf- oder absteigende Punkte hatte, die Vierecke seitlich zog; auch erhielt sich in der sogenannten schiefen Figur (*Figura obliqua*) in Gestalt eines schrägen Balkens ein zwei Töne bedeutendes Zeichen (einen mit seinem Anfang und einen mit seinem Ende). Es ist daher nur ein kalligraphischer Unterschied, wenn das obige Beispiel nun so auftritt:



In der Form, welche ihr Guido gegeben, löste die Notenschrift die Aufgabe, sowohl den Gang einer Melodie als auch die Verteilung von Melismen auf die Textsilben, vollständig, genügte daher allen Anforderungen solange, als man den Rhythmus einer Melodie aus der metrischen Beschaffenheit des Textes ableitete, wie es nicht nur in der Musik der Griechen, sondern auch im Ritualgesang der christlichen Kirche, desgleichen in den mittelalterlichen Hymnen und Sequenzen und auch in den weltlichen und geistlichen Liedern auf (gereimte)

Texte in den Bulgärsprachen durchaus die Norm war. Lange hat man bei der Deutung der Melodienotierungen der Gesänge der provençalischen Troubadours, nordfranzösischen Trouvères, deutschen Minnesänger wie auch der deutschen und niederländischen geistlichen Lieder bis ins 15. ja 16. Jahrhundert irrtümlicher Weise rhythmische Bestimmungen aus den Formen der Notenzeichen ableiten zu müssen geglaubt. Erst seit P. Kunges Herausgabe der „Colmarer Handschrift“ (1897) ist diese Frage endgültig geklärt und der Schatz der erhaltenen mittelalterlichen Monodien für jedermann leicht lesbar geworden (vgl. auch des Verfassers „Die Melodik der Minnesänger“, 1897). Als Beispiel der Ergebnisse der neuen Leseweise stehe hier der Anfang einer Chanson von Adam de la Halle:

D'am-our - ous cuer vol can - tar pour a -
voir o - i - - e etc.

127. Welche Bedeutung hat die gleichfalls auf Guido zurückgeführte Solmisation für die Fortentwicklung des mittelalterlichen Tonsystems?

Es ist nicht ganz feststehend, ob Guido selbst schon die Solmisation in dem Sinne gelehrt hat, wie sie sich in der allernächsten Folgezeit allerdings unter seinem Namen verbreitete und für ein halbes Jahrtausend festsetzte. Guido selbst erzählt in einem Briefe an den Mönch Michael („De ignoto cantu“), daß er sich, um den Schülern schnell die Ganz- und Halbtonabstände der Skala geläufig zu machen, sich eines Johannes-Hymnus als Gedächtnishilfe bediene, dessen einzelne Verse immer eine Stufe höher anfangen:

- (c) UT queant laxis
- (d) REsonare fibris
- (e) MIra tuorum
- (f) FAMuli gestorum
- (g) SOLve polluti
- (a) LABii reatum

Sancte Johannes.

Man wird kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß schon bei Lebzeiten Guidos der immer wiederholte Hinweis auf die hier großgedruckten Anfangsilben, diesen Ton- oder vielmehr Intervall- oder Stufenbedeutung gab. Nur von mi zu fa ist hier ein Halbton; es bildet sich daher schnell der Name mi-fa zur Bezeichnung des Halbtonschrittes. Aber auch die sogenannte Mutation, d. h. die Verschiebung dieser Stufennamen derart, daß mi fa nicht nur e f (für das es im obigen Hymnus zur Anwendung kommt), sondern auch h c und a b (wie wir wissen, die drei einzigen Halbtöne des Tonsystems jener Zeit) bezeichnen konnte, wird sich gewiß noch zur Zeit Guidos selbst herausgebildet haben, wenn auch nicht gleich in der vollkommensten Form. Jedenfalls finden wir noch im 11. Jahrhundert die drei sechsstufigen Skalen gleicher Konstruktion, die sogenannten Solmisations-Hexachorde, voll entwickelt:

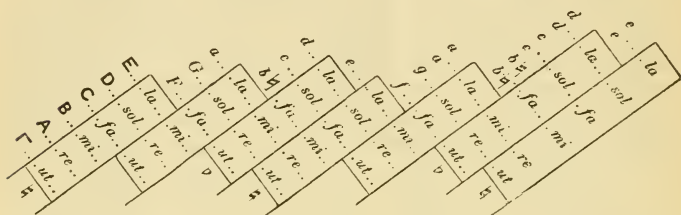
1. $\widehat{c\ d\ e\ f\ g\ a}$
ut re mi fa sol la (Hexachordum naturale),
2. $\widehat{f\ g\ a\ b\ c\ d}$
ut re mi fa sol la (Hexachordum molle),
3. $\widehat{g\ a\ h\ c\ d\ e}$
ut re mi fa sol la (Hexachordum durum).

Vielleicht ist es nicht zufällig, daß ein solches Hexachord sich als Vereinigung der drei möglichen verschiedenen Quartengattungen darstellt:

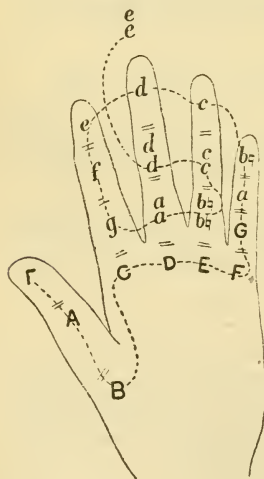
$$1 + 1 + \frac{1}{2} \qquad 1 + \frac{1}{2} + 1 \qquad \frac{1}{2} + 1 + 1.$$

Jedenfalls ist absichtlich die aus lauter Ganztönen bestehende übermäßige Quarte ausgeschlossen (f h); jedes Vorkommen des übermäßigen Quartens- oder verminderten Quintenintervalls bedeutet nach Guidos System den Übergang aus einem Hexachord ins andere. Wurde z. B. von a nach vorausgegangenen e — g nach b (b rotundum, b molle) weitergegangen, so war das a nicht mehr fa, weil über la überhaupt nicht hinausgegangen werden kann, sondern mi, da der Halbtonschritt immer durch mi fa ausgedrückt wurde; der

Schritt g a hieß daher dann nicht sol-la, sondern sol-mi (daher der Name Solmisation). Wurde über a nach h (b durum, quadratum) weitergegangen, so wurde h zum mi und a daher zum re umgedeutet. Der Umfang des Tonsystems zu Guidos Zeit war groß G (I) bis zweigestrichen e ($\overset{e}{e}$):



Die sogenannte „Guidonische Hand“ oder harmonische Hand verteilte die zwanzig Stufen dieses Systems in nebenstehender Weise auf die Fingerglieder, so daß die Schüler die Noten an den Fingern abzählen konnten.



Obige Übersicht über die sämtlichen Hexachorde giebt zugleich vollständig die zusammengesetzten Solmisationsnamen der Töne, wie sie die Folgezeit gebrauchte (die Hexachorda dura sind mit \sharp , die Hexachorda mollia mit \flat , die naturalia gar nicht bezeichnet). So hieß also z. B. unser klein e = C fa-ut, eingestrichen e aber = c sol-fa-ut und zweigestrichen e = $\overset{c}{e}$ sol-fa.

Diese komplizierten Tonbezeichnungen blieben in theoretischen Schriften bis ins vorige Jahrhundert gebräuchlich. Für Frankreich erlangte seit dem 16. Jahrhundert eine etwas abweichende von Loys Bourgeois vorgeschlagene Ordnung der Solmisationsnamen hinter den Tonbuchstaben Geltung, nämlich:

F	G	A	B	C	D	E
ut	re	mi	fa	sol	la	..
	fa	sol	la	..	ut	re
..	ut	re	mi	fa	sol	la

also F ut fa, statt F fa ut u. s. w. Das Wesen der Solmisation besteht in einer Aufdeckung der logischen Funktionen der Töne in der Tonart, die Lehre von der Verschiebung der Hexachorde (Mutation) ist eine Einführung in das Verständnis der Modulation. In der That unterschied man von nun an dreierlei Arten des Gesangs, den Cantus naturalis, Cantus durus und Cantus mollis, je nachdem eine Melodie sich im Umfang des einen oder anderen Hexachords hielt oder Mutation aus einem in ein anderes machte. Der Fehler der Solmisation (mit dem sie ihren Todeskeim in sich trug) ist, daß sie eine Modulation in der Fortführung jeder Melodie bis zur Oktave sehen mußte. Wenn wir auch nicht leugnen können, daß den verschiedenen Oktavlagen gegeneinander gewisse Verschiedenheiten der melodischen Wirkung eigen sind, so daß der Übergang in eine andere Oktave als Übergang in eine andere Tonregion erscheint, so sehen wir doch darin etwas ganz anderes, als z. B. in dem Übergange aus Cdur nach Gdur. Im Sinne der Solmisation ist z. B. der Übergang aus der Tonregion des kleinen c in die der eingestrichenen nur auf dem Umwege über die Tonregion des kleinen g als Zwischenstation möglich, d. h. also, man moduliert sozusagen aus Cdur nach Cdur über Gdur. Zudem ist nicht recht zu begreifen, wie man z. B. mit dem phrygischen Kirchentone zurecht kam, der schon mit seinem geringsten Umfange (e — c') in kein Hexachord hineinpaßte. Die große historische Bedeutung der Solmisationslehre ist, daß sie dem starren diatonischen Systeme der Kirchentöne wieder zu freierer Weiterentwicklung verhalf, so daß schließlich unser modernes enharmonisch-chromatisches Tonssystem sich daraus entwickeln konnte.

128. Wie kamen die Versetzungszeichen in die Notenschrift?

Wie es scheint, entbehrte bereits der gregorianische Gesang nicht ganz der Modulation, wenigstens stimmen alle Anti-

phonarien, die in Guidonischer Manier auf Linien gesetzt sind, darin überein, daß sie bald *b molle*, bald *b durum* verlangen; es scheint also die Diatonik der Kirchentöne wenigstens die einzige Ausnahme zugelassen zu haben, welche das antike System *metabolon* mit sich brachte, die Variabilität der Stufe über der Mese (*Parameze* = *h*, oder *Trite synemmenon* = *b*). Wie die lateinischen Buchstabennotierungen für diese Doppelgestalt ein zwiefaches Zeichen annahmen (*b* und b , *G* und *g*, *i* und —), so konnte auch die durch die Linien abbrevierte Buchstabentonschrift Guidos in ihrer Verbindung mit den Neumen diese Unterscheidung nicht entbehren und zwar fand Guido das einfache Mittel der Aufnahme des *b molle* (*b*) unter die Schlüssel. Zu Schlüsselbuchstaben wurden nämlich nur solche genommen, unter denen der Halbton seine Stelle hatte. Kam nun *b* statt *h* in die Skala, so war eigentlich *c* gar kein Buchstabe mehr, den man vorzeichnen konnte, wohl aber *b*: so kam *b* in die Vorzeichnung; denn als Vorzeichnung muß man es ursprünglich auch ansehen, wenn *b* nicht zu Anfang, sondern im Verlauf eines Tonstücks notwendig wurde und dann in das Linien-system eingezeichnet wurde. Anstatt aber das *b* durch Vorzeichnung von *c* wieder rückgängig zu machen, gewöhnte man sich, sobald wieder *b quadrum* (*durum*) eintreten sollte, das Buchstabenzeichen desselben (b) ebenso wie das *b rotundum* ins Linien-system zu setzen. Um aber beide schärfer zu unterscheiden, zeichnete man das eckige *b* mit durchlaufenden Strichen als $\frac{b}{\text{—}}$ oder $\frac{b}{\text{—}}$. In beiden erkennen wir jetzt die Formen unseres Quadrats oder Auflösungszeichens und des Kreuzes; beide sind aber lange Jahrhunderte durchaus identisch.

Die Mutation legte den Gedanken nahe, das *mi fa* auch noch an anderen Stellen als oberhalb *e*, *h* und *a* zu suchen, richtiger: die Komponisten erkannten in der Mutation bald ein Mittel, den Halbton auch an anderen Stellen zu verlangen, als wo ihm das beschränkte überkommene System aufwies, z. B. oberhalb *d* und *g*, und unterhalb *g* und *d*, derart, daß man Hexachorde folgender Lage aufstellte:

b c' d' e' f' g'
 ut re mi fa sol la

* f g a b c'
 ut re mi fa sol la

d e f g a h
 ut re mi fa sol la

a h c d e f
 ut re mi fa sol la,

d. h. man fühlte das Bedürfnis, die hier mit * bezeichneten Töne in ähnlicher Weise doppelt (in zwei um einen Halbton voneinander abstehenden Werten) zur Verfügung zu haben wie die B-Stufe. Anstatt nun aber die betreffenden Buchstaben ebenso wie das *b* und *z* oder ehemals das *G* und *g*, *i* und *—* in zweierlei Gestalt als Vorzeichnungen zu benutzen, griff man zu der Doppelgestalt des *B* und setzte das eine oder das andere der beiden Zeichen *ʘ* oder *z* ins Liniensystem auf den Platz der verändert gewünschten Note, derart, daß *ʘ* auf der e-Stufe deren Erniedrigung (es), *z* deren Wiedererhöhung, *ʘ* auf der a-Stufe deren Erniedrigung (as), *z* deren Wiedererhöhung, *z* auf der f-Stufe deren Erhöhung (fis), *ʘ* deren Wiedererniedrigung, *z* auf der c-Stufe deren Erhöhung (cis), *ʘ* deren Wiedererniedrigung

anzeigte. So wurde *ʘ* allgemein Zeichen der Erniedrigung um einen halben Ton, *z* aber (oder das mit ihm identische *z*) Zeichen der Erhöhung um einen halben Ton, auch derart, daß jedes der beiden Zeichen als Auflösungszeichen des anderen diente: *z* hob *ʘ* wieder auf und *ʘ* hob *z* wieder auf. Dieses System der Versetzungszeichen ist in dem angegebenen Umfange bereits im 13. Jahrhundert voll entwickelt und erhielt sich, auf einige weitere Stufen ausgedehnt, unverändert bis zu Ende des 17. Jahrhunderts. Man nannte solche durch *ʘ* oder *z*

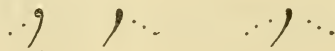
veränderte Töne eingebildete oder falsche (gefälschte). Die Musik mit solchen Tönen hieß daher *Musica ficta* oder *falsa*; nur *b* selbst rechnete man nicht zu dieser künstlichen Musik, da dieser Ton neben *h* durch altes Herkommen geheiligt war. Es ist klar, daß besonders das Aufkommen der mehrstimmigen Musik die Entwicklung der *Musica ficta* beschleunigte, da z. B. ein vorkommendes *b molle* im *Cantus firmus* ein *e^h* veranlaßte, oder ein *b quadrum* (*h*) ein *f^z* (*fis*) zur Vermeidung des sogenannten „*mi contra fa*“ (des verächtigten *diabolus in musica*) der übermäßigen Quarte oder verminderten Quinte.

129. Wann kamen im Abendlande die ersten Zeichen für die Tondauer auf?

Wie es scheint im 11.—12. Jahrhundert, mit den Anfängen des *Discantus* (Nr. 149). Allerdings ist nicht ausgeschlossen, daß sich eines Tages herausstellt, daß die schon im 10. Jahrhundert für die Instrumente gebräuchliche lateinische Buchstabentonschrift (Orgelnotation), die sich allem Anschein nach durch Jahrhunderte hielt, aus denen uns keine Dokumente derselben überkommen sind, bis sie im 15. Jahrhundert als „deutsche Tabulatur“ wieder auftaucht, bereits Zeichen der Tondauer hatte; diese könnten dann keine anderen gewesen sein, als die nachher allen Tabulaturen gemeinsamen

- für die längste Note,
- | für deren Hälfte,
- ┌ für deren Viertel,
- ≡ für deren Achtel.

Von verschiedenen Dauerwerten der Neumenzeichen kann man strenggenommen überhaupt nicht reden; doch sind im allgemeinen die zu einer Figur (*Vigatur*) verbundenen Töne kürzer, weil die ganze auf eine Silbe fallende Figur nur den Wert einer Silbe hat; ebenso bilden mehrere vor oder nach einer *Virga* auftretende Punkte



mit diesen zusammen eine Silbe (sogen. *Konjunktur*); dieselben werden in denjenigen Notierungen, welche durchweg quadratische





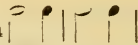











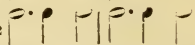






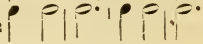








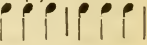
Notenform anwenden, allein durch rhombische \blacklozenge wieder= gegeben (s. d. 2. Beispiel von 126). Zwar wissen wir, daß der zweite Ton der Neumen (Podatus und Clinis), welche zwei Töne (steigend oder fallend) durch ein Zeichen ausdrückten, etwas länger gehalten wurde als der erste, so daß beide iambische Messungen hatten, während im Epiphonus und Cephalicus umgekehrt ein zweiter Ton nur leicht angefleißt wurde (die spätere Plica); doch sind das alles nur interne kleine Unterscheidungen, welche die eigentliche rhyth= mischen Grundlage nicht angehen. Das wurde nun aber ganz anders, als der im 12. Jahrhundert sich entwickelnde Discantus zur Regelung der Zusammenklänge gleichzeitig verschiedenen Text singender, daher verschieden rhythmisierter Stimmen Zeichen suchte und fand, welche in ganz bestimmter Weise die Tondauer regelten. Zwar unterschied sich anfänglich diese Musica mensurata (die gemessene Musik) äußerlich nicht von der Musica plana (der gleichmäßig fortlaufenden, wie bald der gregorianische Gesang im Gegensatz zu der neuen Kunstmusik genannt wurde); die Mensuralmusik übernahm nämlich die Zeichen der Choralnotation, d. h. der auf Linien gesetzten und mit viereckigen Notenköpfen gezeichneten Neumen= notation, und gab ihnen einen Sinn, den sie dort nicht hatten, nämlich

im Cantus planus: in der Mensuralnotation:

- . . Virga (höherer Ton) . . Longa (lange Note)
- . . Punctus (tiefer) . . . Brevis (kurze Note = $\frac{1}{2}$ Longa
- ◆ . . „ (kurz) . . . Semibrevis (noch kürzer) = $\frac{1}{2}$ Brevis,

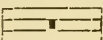
mit diesen drei Zeichen konnte man ziemlich weit kommen. Die Ligaturen und Konjunkturen gingen zunächst mit ihrem alten Sinne (daß sie zusammen eine Zeit füllten) in die ersten Anfänge der Mensuralmusik über, erhielten aber später eine ganz andere Bedeutung.

Ähnlich den alten Griechen stellten die Theoretiker dieser Zeit rhythmische Schemata (Reihen gleichmäßig fortlaufender Versfüße) auf, die sogenannten 6 Modi


1	   	u. s. w. (trochäisch)	= $\frac{3}{4}$	
2	   	u. s. w. (jambisch)	= $\frac{3}{4}$	
3	     	u. s. w. (daktylisch)	= $\frac{3}{2}$	
4	     	u. s. w. (anapästisch)	= $\frac{3}{2}$	
5	   	u. s. w. (spondeisch)	=	
6	  	immer wiederholt oder mit untermischten Semi- brevem (Auflösung von 1—4.)		= 

Eine vollständige Umwälzung der Bedeutung der Ligaturen entstand, als man dieselbe (vor 1200) anwandte, um den Modus äußerlich kenntlich zu machen; damit wurde der Anfang dazu gemacht, jeder Note der Ligatur den Wert einer Zählzeit zu geben. Die eigentlichen Mensuralnotierungen, nämlich die mehrstimmigen, konnten natürlich auf die Dauer auch der Pausezeichen nicht entbehren. Die zuerst aufgefundenen sind für die drei ältesten Notenwerte:

 Pausa longae,

 Pausa brevis,

 Pausa semibrevis.

Schon früh gefellte sich den drei genannten Notenwerten noch die doppelte Longa (Duplex longa) oder Maxima , während erst gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts die nächstkleinere Notengattung hinzukommt, die

↓ Minima.

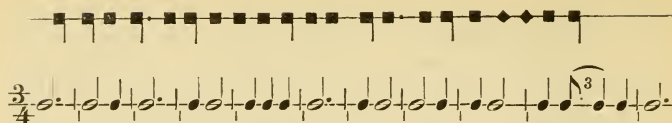
Das ursprüngliche Verhältnis, daß jede Notengattung das doppelte der nächstkleineren galt, verschwand nun merkwürdigerweise in der Theorie, wie auch in der kirchlichen Komposition der Zeit von etwa der Mitte des 12. bis Ende des 13. Jahrhunderts gänzlich zu Gunsten einer ausdrücklich auf die heilige Dreieinigkeit bezogenen ausschließlichen Beschränkung auf dreiteilige Messung; damit tritt die Mensuraltheorie aus dem Stadium schlichter Natürlichkeit in das der Künstlichkeit und

Kompliziertheit. Man rechnete also in dieser Zeit durchaus nur nach Werten einer Longa, die drei Breves, oder einer Brevis, die drei Semibrevis, oder einer Semibrevis, die drei Minimae galt, oder mit anderen Worten, man kannte nur eine Taktart, die dreiteilige und zwar eine in Unterteilungen wieder dreiteilige. Kompliziert wurde die Theorie nun insofern, als man Regeln aufstellte, in welchen Fällen eine Note doch nur zwei der nächstkleineren Art galt, oder eigentlich, wie es geschehen könne, daß der Wert einer dreizeitigen Longa (eine sogenannte „Perfektion“) auf eine Longa und eine Brevis verteilt wurde oder daß nur zwei Breves doch den Wert einer Longa ausmachten u. s. w. Die Regeln waren:

1. Eine Longa, der wieder eine Longa folgt, gilt als voll (ist perfekt).
2. Eine Longa, der nur eine Brevis folgt, wird mit dieser zusammengerechnet, d. h. verliert ein Drittel ihres Werts (wird imperfiziert).
3. Zwei Breves, die zwischen zwei Longae stehen, gelten für sich soviel wie eine Longa, aber derart, daß die zweite doppelt so lang ist wie die erste (die zweite wird „alteriert“).
4. Sollen die Noten in anderer Weise zusammengerechnet werden, als nach obigen Bestimmungen, so muß ein Punkt (das Punctum divisionis) die Grenze der Perfektion anzeigen (aus diesem Punkte entwickelte sich nach Jahrhunderten der Taktstrich).
5. Semibreves zwischen Breves oder Minimae zwischen Semibreves werden gerechnet wie Breves zwischen Longae.
6. Eine zu Anfang des Satzes vor einer Longa auftretende Brevis oder eine durch das Punctum divisionis der folgenden Longa zugewiesene Brevis wird mit dieser zusammengerechnet (also die Longa von vorn imperfiziert).

Das ist nach mancherlei Schwankungen, die Fassung, welche der berühmte Franco (um 1250) dieser Lehre giebt.

Ein Beispiel mag die Regeln verdeutlichen. Wenn wir die Longa in unsere heutige Notierung als punktierte Halbe übertragen, so entsprechen einander folgende Notierungen:



130. Wann kamen die zweiteiligen Messungen wieder neben den dreiteiligen zur Geltung?

Zu Anfang des 14. Jahrhunderts tritt diese bedeutende Reform, welche erst der Musik wieder freie Bewegung und Vielgestaltigkeit gab, gleichzeitig mit der unter dem Namen „Contrapunctus“ sich vollziehenden Umwandlung der Satzlehre auf. Die erste Aufstellung der vier Prolationen, d. h. der vier „Taktarten“ findet sich bei Marchettus von Padua (1309); die vier Prolationen sind (die Bedeutung der Takteinheit ist inzwischen auf den Wert der Brevis [das Tempus] übergegangen):

- a) 1 ■ = 3 ◆ und 1 ◆ = 3 ↓ ($3 \times 3 = 9$ teilig, z. B. $\frac{9}{8}$ Takt).
 b) 1 ■ = 3 ◆ aber 1 ◆ = 2 ↓ ($3 \times 2 =$ unser $\frac{3}{4}$ Takt).
 c) 1 ■ = 2 ◆ aber 1 ◆ = 3 ↓ ($2 \times 3 =$ unser $\frac{6}{8}$ Takt).
 d) 1 ■ = 2 ◆ und 1 ◆ = 2 ↓ ($2 \times 2 =$ der gewöhnliche gerade Takt).

(Doch hat Marchettus noch nicht die klare Unterscheidung der kleinsten Notenwerte (↓), deren Gebrauch erst der als Komponist [nicht Theoretiker] bedeutende Philipp v. Vitry regelte. Damit war das Problem gleich gründlich gelöst; nun galt es aber Zeichen zu finden, durch welche man jene viererlei Geltungen unzweifelhaft forderte. Da ist nun freilich viel experimentiert worden und zwar, wie es scheint, teilweise schon vor Marchettus, da dieser selbst über verschiedene Arten der Bezeichnung der perfekten (dreiteiligen) oder imperfekten (zweiteiligen) Mensurbestimmungen berichtet. Die ältesten Zeichen, die schließlich auch sich durch das Chaos der Versuche hindurch erhielten, sind wahrscheinlich

- für dreiteilige Geltung der Brevis,
- ◊ für zweiteilige Geltung der Brevis.

Der Zeitwert der Brevis (die neue Takteinheit) erhielt den Namen Tempus (Zeit) und man unterschied zunächst ein

Tempus perfectum (■ = 3 ♣) vom Tempus imperfectum (■ = 2 ♣). Die Geltung der Semibrevis wurde als Prolatio bezeichnet und zwar die perfekte (♣ = 3 ♣) als Prolatio major, die imperfekte (♣ = 2 ♣) als Prolatio minor. Zu allgemeiner Geltung gelangte die Bezeichnung der Prolatio major durch einen Punkt im Kreise (⊙, ⊖); Prolatio minor war dann selbstverständlich wenn der Punkt fehlte. Damit hätte man auskommen können:

$$\begin{aligned} \odot &= \text{Temp. perf., Prol. major} (= \frac{9}{8} \text{ Takt}), \\ \circ &= \text{Temp. perf., Prol. major} (= \frac{3}{4} \text{ Takt}), \\ \ominus &= \text{Temp. imperf., Prol. minor} (= \frac{6}{8} \text{ Takt}), \\ \circ &= \text{Temp. imperf., Prol. minor} (= \frac{4}{4} \text{ Takt}), \end{aligned}$$

wenn nicht die sich immer mehr steigenden kanonischen Künsteleien der Niederländer auch die Unterscheidung dreiteiliger und zweiteiliger Mensur der größten Notenwerte (Longa und Maxima) hätten notwendig erscheinen lassen. Die vielfältigen Versuche (einen ziemlich vollständigen Bericht s. in des Verfassers „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ S. 254—266) übergehen wir und erwähnen nur die im 15. Jahrhundert zu allgemeiner Anerkennung gekommene Bezeichnungsweise des Johannes Tinctoris, der durch drei oder zwei neben das Tempuszeichen gestellte Striche die perfekte oder imperfekte Geltung der Maxima (Modus major) und durch die Länge dieser Striche (durch drei oder zwei Spatien reichend) die der Longa (Modus minor) ausdrückte:

$$\begin{array}{l} \text{|||} \\ \text{|||} \\ \text{|||} \end{array} \text{ Mod. major perf., Mod. minor perf.} \\ (\text{|||} = 3 \square, \square = 3 \text{|||}).$$

$$\begin{array}{l} \text{||} \\ \text{||} \\ \text{||} \end{array} \text{ Mod. major imperf., Mod. minor perf.} \\ (\text{||} = 2 \square, \square = 3 \text{||}).$$

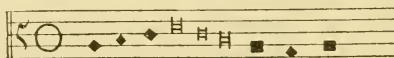
$$\begin{array}{l} \text{|||} \\ \text{|||} \\ \text{|||} \end{array} \text{ Mod. major perf., Mod. minor imperf.} \\ (\text{|||} = 3 \square, \square = 2 \text{|||}).$$

$$\begin{array}{l} \text{||} \\ \text{||} \\ \text{||} \end{array} \text{ Mod. major imperf., Mod. minor imperf.} \\ (\text{||} = 2 \square, \square = 2 \text{||}).$$

(Die Striche durch drei Spatien sind als Pausen perfekter Longae, die durch zwei Spatien als Pausen imperfekter Longae gedacht.)

Bereits zu Anfang des 14. Jahrhunderts gelangte aber neben den Veränderungen der Mensurvorzeichnung ein anderes Mittel zur Anwendung, die Veränderung der Notengeltung zu bestimmen, nämlich der sogenannte Color (die Farbe). Man malte nämlich einzelne Noten oder Notengruppen, die bei vorgezeichneter perfekter Mensur imperfekt, oder umgekehrt bei vorgezeichneter imperfekter Mensur perfekt gemessen werden sollten, rot anstatt schwarz (Notulae rubrae). Diese Bezeichnungsweise erwies sich als auffälliger und daher sicherer, als eine Veränderung der Vorzeichnung für wenige Noten. Man beschränkte sich aber bald, sie nur anzuwenden, wenn bei vorgezeichneter perfekter Mensur imperfekte Geltung statt haben sollte, z. B. wenn bei perfekt vorgezeichneter Brevis (Tempus perfectum) drei Brevis vorkamen, die zusammen nur soviel gelten sollten, wie eigentlich zwei galten

(rot)



f. v. w.



d. h. besonders für synkopische oder triolenartige Bildungen. Hatte man die rote Farbe nicht gleich zur Hand, so unterblieb gelegentlich die Ausmalung und so kam es, daß man sich gewöhnte, auch weiße (hohle, unausgefüllte) Noten als imperfizierte zu verstehen (Notulae albae, cavatae). Um 1430 ging man dann aus Bequemlichkeitsgründen dazu über, die Noten für gewöhnlich hohl zu malen, weil man dann schneller schreiben konnte, d. h. seit dieser Zeit sind die gewöhnlichen Notenformen:

□ = Maxima.








◻ = Longa.

▢ = Brevis.

◇ = Semibrevis (unsere ganze Taktnote).

◊ = Minima (unsere halbe).

♩ = Semiminima oder Crocheta (unser Viertel).

Das Pausezeichen der inzwischen hinzugekommenen Semiminima wurde zunächst  und für Semibrevis und Minima hatte man  und  unterschieden. Als noch kleinere Werte hinzukamen, setzte man an Stelle der hohlen Semiminima  die geschwärzte Minima  und gab erst der Hälfte der Semiminima statt zweier Fähnchen mit hohlem Kopf  einen schwarzen Notenkopf und das einfache Fähnchen ; dieser Notenwert erhielt nun den Namen *erhrotea*, der aber bald durch *Fusa* verdrängt wurde. (Noch heute nennen aber die Engländer den Wert *crotchet*, der früher *crocheta* hieß, d. h. das Viertel, die Franzosen dagegen *croche* den, welcher die Hakenform erhielt, d. h. das Achtel). Nachdem so überwiegend die hohlen Noten den Hauptbestandteil bildeten, wandte man nun umgekehrt Schwärzung, Ausfüllung der Notenköpfe (*Notulae denigratae*) in demselben Sinne an wie früher die Aushöhlung. Auch diese nannte man *Color*. Für kleinere Werte als die Minima ist Schwärzung freilich nicht möglich und auch zwischen geschwärzten Miniminen und den gleich aussehenden Semiminiminen ist eine Verwechslung leicht möglich.

Die Pausen für Semiminima, *Fusa* (*Crocheta*) und die noch jüngere *Semifusa* waren zunächst:

◊ = 















♩ = 


♪ = 

Doch gab der Widerspruch zwischen der Anzahl der Fähnchen bei der Note und Pause Anlaß, die Fähnchen der Pausen von der Fusa ab umzukehren und der Fusa nur ein einfaches nach links gewendetes zu geben:



$$\begin{aligned} \downarrow &= \text{r} \quad (\text{jetzt } \curvearrowleft) \\ \downarrow &= \text{r} \quad (\text{ " } \curvearrowright) \\ \downarrow &= \text{r} \quad (\text{ " } \curvearrowright) \end{aligned}$$


Ein besonders schwieriges Kapitel der Mensuraltheorie bildeten die Ligaturen, jene direkt aus der Neumennotierung übernommenen Darstellungen mehrerer Noten in einem verbundenen Zeichen. Die Regeln für die rhythmische Geltung der Töne in der Ligatur sind seit der Franconischen Epoche folgende:

1. Die Anfangsnote ist Brevis
 - a) bei steigender zweiten Note, wenn sie keinen herabgehenden Strich hat   u. s. w.
 - b) bei fallender zweiten Note, wenn sie einen herabgehenden Strich hat   u. s. w.
2. Die Anfangsnote ist Longa
 - a) bei steigender zweiten Note, wenn sie einen herabgehenden Strich hat   u. s. w.
 - b) bei fallender zweiten Note, wenn sie keinen herabgehenden Strich hat   u. s. w.
3. Die beiden ersten Noten sind Semibreven, wenn die erste Note einen nach oben gehenden Strich hat     u. s. w.
4. Die Schlußnote ist Longa,
 - a) bei tiefer stehender vorletzten Note, wenn sie gerade über dieser steht , später (vgl. S. 131, 6—7) überhaupt, wenn sie nicht mit der vorletzten zu einem schrägen Zug (Figura obliqua) vereinigt ist 

b) bei höher stehender vorletzten Note, wenn sie nicht mit dieser zu Figura obliqua vereinigt ist 

5. Die Schlußnote ist Brevis,



a) bei tiefer stehender vorletzten Note, wenn sie nicht über dieselbe gestellt ist , später (vgl. 6—7) nur, wenn sie mit der vorletzten in Figura obliqua vereinigt ist 

b) bei höher stehender vorletzten Note, wenn sie mit dieser in Figura obliqua vereinigt ist 

Eine Veränderung erlitt die Gestalt der Regeln 4a und 5a, wenn die Schlußnote der Ligatur die mit dem Namen Plica bezeichnete, dem Prallstrichler oder Mordent ähnliche Verzierung erhalten sollte; man unterschied eine steigende und eine fallende Plica, deren Richtung ein Strich (cauda) am Ende der letzten Note anzeigte:

6. Die Schlußnote mit Plica bei tiefer stehender vorletzten

a) ist Longa, wenn die beiden letzten Noten nicht Figura


obliqua bilden   (also mit Plica wurde die als Longa gemeinte letzte Note nicht senkrecht über die vorletzte gestellt);

b) ist Brevis, wenn die beiden letzten Noten Figura

obliqua bilden  

7. Die Schlußnote mit Plica bei höher stehender vorletzten

a) ist Longa, wenn die beiden letzten Noten nicht

Figura obliqua bilden  

b) ist Brevis, wenn die beiden letzten Noten Figura

obliqua bilden  

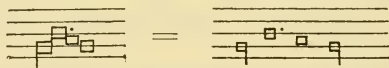
NB. Da die Plica bereits im 14. Jahrhundert verschwand, so mußten wir die Beispiele mit schwarzen Noten geben; in weißer Notierung kommt sie nicht mehr vor. Ungefähr gleichzeitig damit

verschwand auch der Ufus, die letzte Note über die tiefer stehende vorletzte zu stellen, wenn sie Longa sein sollte und damit wurde *Figura obliqua obligatorisch*, wenn sie *Brevis* sein sollte.

Die letzte Regel ist endlich

8. Jede durch obige Vorschriften nicht berührte (mittlere) Note mehrtöniger Ligaturen ist *Brevis*.

Ergänzend sei noch angemerkt, daß man die Geltung der ersten Note als *Brevis Proprietas* nannte, die Geltung der beiden ersten als *Semibreves Opposita proprietas* und die Geltung der letzten als *Longa Perfectio*. Der Name *Proprietas* bezieht sich nur auf die Form der Noten und bedeutet die Gestalt, welche ein Ligaturanfang oder =Ende in der Choralnotierung hat (■, ■■). Übrigens galten innerhalb der Ligaturen alle Bestimmungen der *Mensur*: Imperfizierung, Alterierung, ja auch *Color*, wie außerhalb der Ligatur. Man wandte sogar auch den Punkt (*Punctum divisionis*) an, z. B. ist



Uneigentliche Ligaturen sind die durch Aneinanderhängung mehrerer *Longae* und *Maximae* entstehenden, in denen die Noten nur gelten, wie sie geschrieben sind.

Der Begriff des *Tempo* ist den ältesten *Mensural-*notierungen fremd. Doch kamen im 15. Jahrhundert Bestimmungen auf, welche Verkürzungen oder Verlängerungen der Notenwerte anzeigten, sei es im Verhältnis zu der Geltung der vorausgegangenen Werte derselben Stimme, sei es im Vergleich mit denen anderer Stimmen oder endlich nur im Vergleich mit der gewöhnlichen Geltung der Werte. Diese Bestimmungen sind die *Diminution*, *Augmentation* und die *Proportionen*. Die eigentliche normale Geltung der Noten erhielt nun den Namen *Integer valor*. Das älteste Zeichen der *Diminution* ist ein senkrechter Strich durch das *Tempuszeichen*

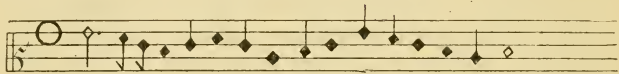
⊕ und ⊙ resp. mit *Prolatio major* ⊕ und ⊙.

Dasselbe bedeutet die Verkürzung der Notenwerte auf die Hälfte, so daß also die *Brevis* so schnell genommen werden

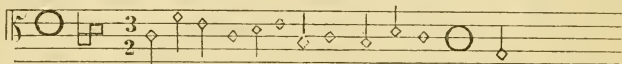
muß, wie sonst die Semibrevis; da man damals (im 15. Jahrhundert) noch mit der Brevis den Begriff der Takteinheit verband, d. h. nach Semibreven zählte (wie wir jetzt nach Vierteln zählen und wie man im 12.—13. Jahrhundert nach Breves zählte), so bewirkte der Diminutionsstrich, daß man nach Breves zählte (daher der Name *Alla breve*, dem wir noch heute der durch **C** beschleunigten Zählweise geben). Statt des Diminutionsstrichs wandte man auch eine 2, später auch 3 beim Tempuszeichen an \subset 2, \circ 3, damit andeutend, daß zwei Breves resp. drei Breves zusammen erst dem eigentlichen Wert der Brevis entsprachen. Die Augmentation bedeutete das Gegenteil und wurde durch Brüche, hauptsächlich $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{3}$ beim Tempuszeichen gefordert; durch sie wurde die Hälfte oder das Drittel der Brevis zur Dauer einer Brevis ausgerechnet. Andere Verschiebungen der Dauerwerte als die genannten bezeichnete man mit dem gemeinsamen Namen Proportionen. Doch rechneten manche auch die Diminution als *Proportio dupla* resp. \circ 3 als *Proportio tripla*, wie die Augmentation als *Proportio subdupla* [$\frac{1}{2}$] oder *subtripla* [$\frac{1}{3}$] zu den Proportionen. So kommen die $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{4}$, sowie die mit 2 und 3 resp. $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$ gleichbedeutenden $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{6}$ und $\frac{6}{6}$ resp. $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{6}$, $\frac{2}{6}$ vor, ja sogar $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ und noch viel kompliziertere, die aber zu den unnatürlichsten Auswüchsen der kanonischen Künsteleien der Niederländer gehören. Eine Ausnahmestellung nimmt die *Proportio sesquialtera* ($\frac{3}{2}$) ein, welche nicht ganz leicht von der *Prolatio major* zu unterscheiden ist. Nach \subset bedeutet $\frac{3}{2}$, daß die Semibrevis drei Minimen gelten soll, aber die Semibrevis selbst ihren Wert behält; \subset würde dagegen bedeuten, daß die Semibrevis von da ab drei Minimen desselben Wertes, wie sie deren vorher 2 galt, gelten soll. Ganz konfus ist die Unterscheidung, welche die Theoretiker zwischen *Proportio sesquialtera* und *Proportio hemiolia* (dem Wortsinne nach dasselbe) machen. Außerlich sind sie freilich leicht genug zu unterscheiden, da *Proportio hemiolia* stets mit geschwärzten Noten auftritt. Die *Hemiolia* ist nämlich eine dreiteilige Taktart mit durchaus imperfekt geltenden Werten, d. h. eine geschwärzte Brevis gilt stets nur zwei Semibreven, aber in einer Taktart, die drei Semibreven zusammenfaßt; sie ist mit anderen Worten identisch mit unserer heutigen

Notierung dreiteiliger Taktarten. Folgendes Beispiel aus Josquin de Prés' Messe L'homme armé behandelt Hemiolia (im Diskant) und Sesquialtera (im Alt) als vollständig gleichbedeutend:

Discantus



Contratenor



d. h. in modernen Noten (auf den vierten Teil des Wertes reduziert):



131. Entwickelte sich nicht auch bei dem gewaltigen Emporblühen der kontrapunktischen Musik im 13. bis 16. Jahrhundert ein System der Tonarten=Transposition, wie es die alten Griechen hatten und wie wir es heute haben?

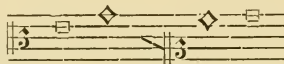
Nein und ja. Wie wir sahen, entwickelte sich bereits im 13. Jahrhundert die Musica ficta bis zur Anwendung von *b*, *es*, *as* und *fis*, *cis*, d. h. sämtliche fünf Halbtöne unserer heutigen 12stufigen temperierten Skala fanden wenigstens einfache Vertretung. Dennoch dauerte es sehr lange, daß man für ganze Tonstücke oder auch nur Teile solcher andere Transpositionen anwandte, als die durch die Doppelgestalt des *b* nahegelegte in die Unterquinte. Selbst noch im 16. Jahrhundert ist die Transposition der Transposition, d. h. die Vorzeichnung zweier γ etwas überaus seltenes. Da man in den Kirchentönen selbst verschiedene Tonarten sah und aus einem in den anderen modulirte, so schätzte man sich schon sehr reich im Besitz einer doppelten Tonhöhenlage für jeden Kirchenton, nämlich

dorisch	von d — d' ohne Vorzeichen	und von g — g' mit 1 ?
hypodorisch	" A — a "	" " d — d' " "
phrygisch	" e — e' "	" " a — a' " "
hypophrygisch	" H — h' "	" " e — e' " "
lydisch	" f — f' "	" " B — b " "
hypolydisch	" c — c' "	" " f — f' " "
mizolydisch	" g — g' "	" " c — c' " "
hypomizolydisch	" d — d' "	" " g — g' " "

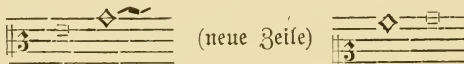
Ja, man benutzte selbst von den damit gegebenen Wegen der Modulation nur eine kleine Zahl. Für das praktische Bedürfnis der bequemsten Singbarkeit der Tonsätze aber benutzte man allerdings die Transposition in andere Tonhöhenlagen, und die Komponisten erfannen ein geistreiches Mittel, der Notierung zugleich die Vorschrift beizugeben, in welcher Tonlage gesungen werden sollte, ohne daß sie doch von der gleichsam geheiligten ursprünglichen Lage der Kirchentöne in der Notierung selbst abwichen. (War es doch sogar lange seitens der Kirche verpönt, Versetzungszeichen [außer \flat vor h] in die dem gregorianischen Choral entnommenen Cantus firmi einzuführen.) Das Mittel, durch welches die Komponisten die gewünschten Transpositionen anzeigten, waren die sogenannten Chiavette. Zur Erklärung derselben müssen wir einen Rückblick auf die Entwicklung des Schlüsselwesens überhaupt thun.

Die Schlüsselbuchstaben (zuerst nur f und c) resp. die farbigen Linien (die rote für f , die gelbe für c) zeigten an, wo die Stelle unseres kleinen f und eingestrichenen c sein sollte; das farbige Spatium (S. 114), das man übrigens bald ganz aufgab, weil es bei unaccurater Zeichnung zu Irrthümern Anlaß gab, wies gleichermaßen dem kleinen c und eingestrichenen f ihre Stelle an. Weder der eine noch der andere Schlüssel hatte einen feststehenden Platz auf dem Linien-system, sondern wurde ganz nach Bedürfnis höher oder tiefer gestellt, so daß die Noten auf dem Systeme Platz fanden. Im 12.—15. Jahrhundert sind Hilfslinien noch etwas ganz Unbekanntes, vielmehr rückt, sobald höhere Noten als auf dem Systeme Platz haben, notwendig werden, der Schlüssel herunter oder umgekehrt, wenn tiefere notwendig werden, hinauf. Dabei blieb unverändert die Flucht der vier Linien (die der Cantus planus bis in die Neuzeit für genügend erachtet) resp. der fünf Linien (die der Mensuralgesang schon im 12. Jahr-

hundert konstant annahm; nur partiturartige, sowie später Orgel- und Klaviernotierungen nahmen manchmal Systeme von acht, ja zehn Linien an). Die Sänger lernten die Regel: „Wieviel der Schlüssel fällt, soviel steigt die Tonhöhe“ und umgekehrt, z. B.:

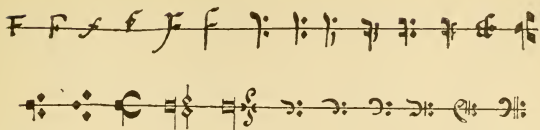


Solange man die f- und c-Linie farbig malte, wurde die Schlussellinie an der betreffenden Stelle umgebogen und in die neue Lage geleitet. Fand der Schlüsselwechsel von einer Zeile zur anderen statt, so half der Custos hinuberfinden; dieser bestand in einem Häkchen, das die nachfolgende Note andeutete



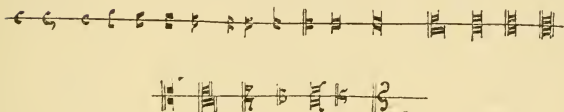
Schon im 13. Jahrhundert gesellte sich zu den beiden ältesten Schlüsseln der g-Schlüssel, der das eingestrichene g anzeigte, aber für die ausschließlich für Gesang berechnete Musik jenes Zeitalters nur äußerst selten nötig wurde. Nur in theoretischen uberichten oder höchstens im Partiturentwurfe eingezeichnet wurde das *I* für unser großes G. Da der Schlüssel ursprünglich die Stelle anzeigte, wo das Semitonium lag, so bedeutete der g-Schlüssel zugleich die Erhöhung von f zu fis und man findet daher, wo diese Transposition der Tonarten in die Oberquinte (die indes immer selten blieb) nicht gemeint, sondern der g-Schlüssel nur zur Vermeidung von Hilfslinien gewählt ist, häufig das *h* auf der f"-Linie zum Zeichen, daß die tiefere Form des f (*f* molle, d. h. nicht fis, sondern f) gemeint ist. Die Schlusselzeichen selbst waren ursprünglich große oder kleine lateinische Buchstaben, wurden aber im Laufe der Jahrhunderte auf mancherlei Weise verziert und umgemodelt, bis sie ihre heutigen Formen annahmen:

F-Schlüssel:

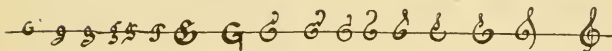


auch:  (Musica plana).

C-Schlüssel:



G-Schlüssel:



Natürlich konnte es nicht ausbleiben, daß bei dem immerhin kaum die Grenzen eines Fünfliniensystems überschreitenden Umfange der einzelnen Singstimmen, für dieselben sich die Stellung eines Schlüssels auf der einen oder anderen Linie als die geeignetste erwies; denn natürlich war häufiger Schlüsselwechsel immer einigermaßen gefährlich und zu Irrtümern verleitend. Diese Domizilierung der Schlüssel vollzog sich im 15. Jahrhundert, d. h. der Diskant (Sopran) gewöhnte sich an den C-Schlüssel auf der untersten Linie, der Alt an denselben auf der Mittellinie, der Tenor an denselben auf der zweitobersten und der Baß an den F-Schlüssel auf der zweitobersten Linie:

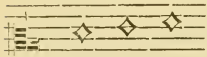


(Formen im 16. Jahrhundert)

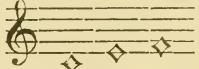
und nun zog man es allmählich vor, lieber Hilfslinien heranzuziehen, als den Schlüssel zu wechseln. Während ursprünglich (im 11.—12. Jahrh.) der C-Schlüssel stets in Gesellschaft des F-Schlüssels austrat (ja man muß sogar eigentlich sagen: die rote f- und die gelbe c-Linie bildeten den Stamm; ihnen gesellten sich die zwischenliegende und nach Bedarf höhere oder tiefere), so kam das schon im 13. Jahrhundert (außer für partiturartige Zusammenstellungen mehrerer Stimmen auf mehr als fünf Linien) ganz ab und man beschränkte sich auf die Anwendung eines Schlüssels.

Die Versetzung der Schlüssel oder vielmehr die Stellung der Schlüssel zu Anfang des Tonsatzes auf eine andere Linie als die gewohnte, erlangte nun aber eine andere Bedeutung, nämlich die der Angabe einer abweichenden Tonhöhe, in welcher der Komponist das Stück ausgeführt wissen wollte. Wollte er die Skala d—d' (dorisch) eine (kleine oder große) Terz höher genommen (wofür wir jetzt 3 ♯ oder 4 ♯ vorzeichnen würden), so rückte er den Schlüssel eine Terz hinauf, d. h.

er notierte den Sopran statt  vielmehr

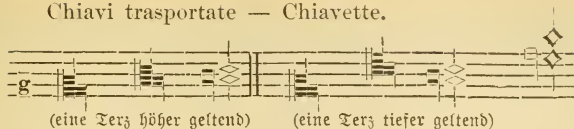
. Die Sänger wußten dann, daß die Ton-

lage gemeint war, wie sie sich ergab, wenn man letztere Notierung mit dem gewöhnlichen Schlüssel ablas (also mit f beginnend); die Halbtöne aber lagen wie die Notierung sie wirklich vorschrieb (hier von der zweiten zur dritten Note; also f g as, statt d e f.) Umgekehrt schob man die Schlüssel eine Terz herunter, wenn soviel tiefer herunter gesungen

werden sollte:  (der heruntergeschobene Dis-

kantschlüssel käme auf die Hilfslinie, muß also durch den g-Schlüssel ersetzt werden), gemeint als beginnend mit h, also h eis d. Die höher gestellten Schlüssel bedeuten also nicht, wie man glauben sollte, tiefere, sondern höhere Tonlage und die tiefer gestellten nicht höhere, sondern tiefere:

Chiavi trasportate — Chiavette.



Zu den oben (131, zu Anfang) aufgewiesenen zwei Tonhöhenlagen für jeden Kirchenton kamen also (abgesehen von den seltenen Vorzeichnungen zweier \flat oder eines \sharp) durch die Chiavette die Lagen mit 3 \flat oder 4 \sharp und die mit 3 \sharp oder 2 \flat :

dorisch	von	f—f'	(fis—fis')	und	H—h	(B—b)
hypodorisch	"	c—c'	(cis—cis')	"	fis—fis'	(f—f')
phrygisch	"	g—g'	(gis—gis')	"	cis—cis'	(c—c')
hypophrygisch	"	d—d'	(dis—dis')	"	gis—gis'	(g—g')
lydisch	:	as—as'	(a—a')	"	d—d'	(des—des')
hypolydisch	:	es—es'	(e—e')	"	a—a'	(as—as')
mixolydisch	:	b—b'	(h—h')	"	e—e'	(es—es')
hypomixolydisch	:	f—f'	(fis—fis)	"	H—h	(B—b)

Dazu kam nun noch die Anwendung der Chiavette für die Notierung mit vorgezeichnetem b molle, so daß also z. B. dorisch auf der Stufe d (Cantus naturalis) ohne Vorzeichen, auf Stufe e (es) mit tiefer Chiavette und vorgezeichnetem \flat (Cantus b mollaris oder transpositus), auf Stufe f (fis) mit tiefer Chiavette, auf Stufe g mit \flat , auf Stufe a mit \sharp , auf Stufe h (b) mit hoher Chiavette möglich war, d. h. tatsächlich sieben Transpositionen vorgeschrieben werden konnten.

132. Wie entwickelte sich die frühmittelalterliche Instrumentalnotierung (Orgelnotierung) weiter?

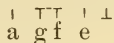
Lange Zeit verlieren wir ihre Spur, finden sie aber im 15. Jahrhundert bei den deutschen Organisten im allgemeinen Gebrauch und zwar nebeneinander mit den Oktaventeilungen von f—e und a—g (vgl. 123) und mit den rhythmischen Wertzeichen:

- bei Übertragung von Mensuralnoten der Brevis gleichgestellt,
- | = Semibrevis (♩),
- ∩ = Minima (♪),
- ∩∩ = Semiminima (♫),
- ∩∩∩ = Quarta (♬).

Folgten mehrere der befahten Wertzeichen einander, die zu einem höhern Werte zusammengehörten, so wurden statt der Fähnchen Balken (Querstriche) durchgezogen:



Diese Wertzeichen wurden über die Buchstaben geschrieben, welche die Töne anzeigten oder auch über den eine Pause bedeutenden Strich:



Merkwürdig ist, daß die Tabulaturen (nicht nur die Orgel-
tabulatur, sondern auch die gleich zu erwähnenden Lauten-
tabulaturen) stets den Taktstrich aufweisen, der in der Mensural-
notenschrift sich erst um 1600 aus dem Punctum divisionis
entwickelt. Sehr häufig trifft man Notierungen in deutscher
Orgeltabulatur, bei denen die Oberstimme auf ein Fünflinien-
system gesetzt ist und zwar durchweg mit schwarzen Noten-
köpfen der Form der Semibrevis, aber mit den der Tabulatur
eigenen Werten der Fähnchen u. s. w. Diese Notierungen
gleichen äußerlich sehr der Proportio hemiolia der Mensural-
notierung, haben aber nichts mit ihr zu thun. Solchen
Melodieparten ist dann häufig der g-Schlüssel vorgezeichnet
und zwar in Gestalt eines zweifachen g (gg) und ihm gesellt
sich sonderbarer Weise noch der d-Schlüssel (dd), der nie
etwas anderes gewesen ist, als ein überflüssiger Luxus, da
er nie das Semitonium anzeigte:

c	d	e	f	c	f	e	f
	F	a	b	c	a	b	c
f	b	G	f	a	G	G	f

Da sich die deutsche Tabulatur bis ins 18. Jahrhundert im
Gebrauch der Organisten erhielt, noch im 17. sogar ihnen
durchaus geläufiger war als die Mensuralnotierung, so ist es

nicht verwunderlich, daß sie auf die Fortentwicklung der letzteren insofern offenbar einwirkte, als mehr und mehr die Notenwerte bevorzugt wurden, welche der Notierung ein der Tabulatur ähnliches Bild gaben: die Viertel, Achtel und Sechzehntel. Auch die gemeinsamen Querstriche gingen in die Mensuralnotierung über. Dieser Assimilationsprozeß vollzog sich im 17. Jahrhundert. Mit der deutschen Orgeltabulatur stimmen in Form und Gebrauch der rhythmischen Wertzeichen überein die Lautentabulaturen; die Tonhöhen aber wurden bei denselben nach einem gänzlich abweichenden System notiert, nämlich als Griffe. Die verschiedenartigsten Methoden der Griffbezeichnung waren nach Ort und Zeit im Gebrauch. Die bekanntesten sind die sogenannte „italienische“ Lautentabulatur, welche die sechs Saiten des Instrumentes wie ein Linien-system aufzeichnete (die tiefste Saite als höchste Linie), und auf jeder Saite die aufsteigende Halbtonreihe bis zur Oktave durch die Zahlen 0 (leere Saite) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 X Ẋ Ẍ ausdrückte; ähnlich verfuhr die „französische“ Lautentabulatur, die aber nur fünf Saiten (Linien) kannte (die höchste Saite zu oberst) und statt der Zahlen die Buchstaben a b c d e u. s. w. für die Halbtonskala anwandte. Ungleich unpraktischer war die „deutsche“ Lautentabulatur angelegt; ursprünglich für nur fünf Saiten berechnet wie die französische, bezeichnet sie die fünf leeren Saiten mit 1 2 3 4 5 (5 ist die höchste) und ein Alphabet, quer über die fünf Saiten von Bund zu Bund halbtonweise aufsteigend verteilt, zeigte die Griffe an:

5 e f p v 9 ē	a ¹ b ¹ h ¹ c ¹ cis ¹ etc.
4 d i o t 2 d̄	e ¹ f ¹ fis ¹ g ¹ gis ¹ a ¹
3 c h n j 3 c̄	= h c ¹ cis ¹ d ¹ dis ¹ e ¹
2 b g m r y b̄ u. s. w.	g gis a b h c ¹
1 a f l q x a f̄	d dis e f fis g

so daß das Deciffrieren sehr mühselig gewesen sein muß, da schlechterdings keine anderen mnemotechnischen Hilfsmittel heraussprangen, als daß die aufeinanderfolgenden Buchstaben obiger Vertikalreihen der Stimmung der leeren Saiten in höherer Lage entsprachen. Die später hinzugefügte sechste

(tiefste) Saite wurde entweder nach italienischer Manier mit $\bar{1} \bar{2} \bar{3}$ u. s. w. oder nach französischer mit A B C D u. s. w. oder mit Zeichen notiert, die denen der tiefsten des obigen Schemas entsprachen (I A F G u. s. w.). Im übrigen entsprach die Notierungsweise völlig der deutschen Orgeltabulatur.

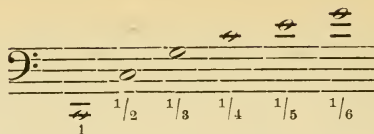
7. Kapitel.

Das moderne Tonsystem.

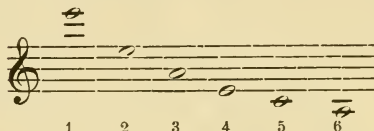
133. Macht sich der Umschwung, welcher gegen Ende des 16. Jahrhunderts im gesamten Musikschaffen eintrat und den Beginn eines neuen Zeitalters, des der harmonischen Musik oder der begleiteten Monodie, anzunehmen zwang, auch in der Weiterentwicklung des Tonsystems und der Notenschrift bemerklich?

Zawohl. Denn gerade um diese Zeit entsteht die Accordlehre, d. h. es wird ein ganz neuer Gesichtspunkt für die Beurteilung der Zusammengehörigkeit der Töne angewandt. Zwar kannten schon die alten Griechen den Begriff der Konsonanz, d. h. des ruhigen Zusammenklangs zweier Töne, wenn auch nicht genügend feststeht, daß die konsonanten Intervalle in der praktischen Musikübung als Zusammenklänge irgendwie zur Geltung gebracht wurden. Die Griechen nannten die Konsonanzen Symphonien, unterschieden aber im besonderen die Oktave als Antiphonie (das einzige für die Mehrstimmigkeit des Altertums in Betracht kommende Intervall) von den Paraphonien, der Quinte und Quarte und ihren Oktaverweiterungen Undezime und Duodezime. Terzen und Sexten galten ihnen wie Sekunden und Septimen als Dissonanzen (Diaphonien). Das erste Volk, dem die Konsonanz der Terzen und Sexten aufging, waren, wie wir sahen (114), die Araber. Das Abendland machte seine ersten Versuche in der Verbindung mehrerer zusammen singenden Stimmen in dem sogenannten Organum (s. 148), das durch Hucbald zu einer Bewegung in fortgesetzten Quartens- und Quintenparallelen umgestaltet wurde. Der Fauxbourdon (150) brachte an Stelle

der Quintenparallelen die Sextenparallelen und Terzenparallelen, d. h. nach modernen Begriffen Folgen vollständiger Dreiklänge, doch ohne Erkenntnis des Wesens der Harmonie, nur als zufälliges Ergebnis der Versuche mit parallelen Stimmverbindungen. Der Diskantus endlich (149) brachte das Prinzip der Gegenbewegung der Stimmen und damit für lange Jahrhunderte den Hinderungsgrund für die Erkenntnis der Prinzipien der Harmonik. Denn nun richtete man nicht mehr das Hauptaugenmerk auf den einzelnen Zusammenklang, sondern auf die Bewegung der einzelnen Stimmen und regelte nur notdürftig die Art des Zusammentreffens der Stimmen durch Feststellung der Intervalle, die sie dabei nach den Anforderungen des Ohres bilden konnten. Zwar fand man dabei schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts die noch heutigen Tages gültigen Verbote paralleler Oktaven und Quinten (ja selbst parallele große Terzen fand man stillwidrig), den Begriff des konsonanten Accordes aber fand man nicht. Auch als man von der Zweistimmigkeit zur Drei- und Vierstimmigkeit überging, fand die Kunstlehre noch nicht Begriffe und Namen für die resultierenden Zusammenklänge, die natürlich bald genug durch Instinkt und Routine sich ähnlich ordneten, wie später nach klar erkannten Prinzipien. Zwar hatte man die Terz als Konsonanz erkannt, ihr aber nebst der Sexte nur eine Art Mittelstellung als unvollkommene oder zufällige Konsonanz angewiesen; daher bildete man lange Zeit alle Anfänge und Schlüsse ohne Terz nur mit Oktave (Einklang) und Quinte. Der Mann, welcher den Begriff der Harmonie zuerst gefunden zu haben scheint, ist der berühmte Kontrapunktist und Theoretiker Joseffo Zarlino, Kapellmeister an der Markuskirche zu Venedig. Derselbe nahm die zuerst von Bartolomeo de Ramis (1482) und Ludovico Fogliani (1529) im Anschluß an die Tetrachordenteilungen des Ptolemäus wieder aufgestellte Definition der großen Terz als 4:5 und der kleinen Terz als 5:6 an und sah nun, daß sich alle konsonanten Zusammenklänge innerhalb der Verhältnisse $1:1/2:1/3:1/4:1/5:1/6$ und $1:2:3:4:5:6$ halten; erstere nannte er *Divisione armonica*, letztere *Divisione aritmetica*. Bekanntlich ergibt die erstere Reihe (1 als Länge der ganzen Saite = C angenommen) die Töne:



d. h. den Cdur-Accord; die zweite Reihe aber (1 als Saitenlänge von e³ angenommen):

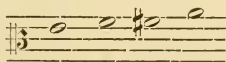


also den Amoll-Accord. Ja, Zarlino erkannte und betonte bereits, daß beim Mollaccord und Duraccord nicht die Größe, sondern nur die Lage der Terzen verschieden sei. Von anderen Harmonien als diesen beiden spricht Zarlino überhaupt nicht, scheint also bereits erkannt zu haben, daß in ihnen das seiner Natur nach durchaus duale (zweigeschlechtige) Wesen der Harmonie besteht. Es ist gewiß seltsam genug, daß diese sonnenklare Erkenntnis nicht sofort von der ganzen musikalischen Welt als wahre Erlösung und Offenbarung begrüßt wurde (dieselbe ist enthalten in Zarlinos *Istitutioni armoniche*, 1558 erschienen); vielleicht war sie aber doch mit einer der Geistesthaten, durch welche Zarlino so berühmt wurde. Es muß aber konstatiert werden, daß Zarlinos Erkenntnis für die Praxis zunächst unfruchtbar blieb, weil er keine weiteren Konsequenzen aus ihr zog, wie auch der nächste Anhänger der dualen Erklärung der Harmonie (Rameau, Tartini, Hauptmann) nicht dazu fortzuschreiten vermochten, das gesamte Accordwesen aus diesem Prinzip heraus vollständig zu entwickeln. Unserem Jahrhundert blieb es vorbehalten, das System in dieser Weise auszubauen (A. v. Öttingen und an diesen anschließend der Verfasser).

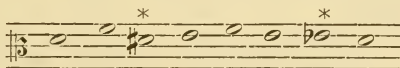
134. Entwickelte sich die Musica ficta, das Versekungswesen, nicht über den bereits im 13. Jahrhundert erreichten Standpunkt hinaus?

Gewiß, aber erst im 16. Jahrhundert. Daß in jener Zeit auf allen Gebieten wiederauflebende Studium der Alten, dem wir so manchen Aufschwung verdanken, hatte wieder

zu den Intervallbestimmungen des Ptolemäus zurückgeführt. Aber die Erkenntnis der vollkommenen Konsonanz der Terz (wegen ihrer einfachen Schwingungszahl 4 : 5 resp. 5 : 6) war nicht das einzige Resultat dieser antikisierenden Studien. Die Komponisten versuchten auch die antike Chromatik und Enharmonik wiederzubeleben, und gab sich alle erdenkliche Mühe, Stimmführungen wie



in größerer Zahl in ihre Kompositionen einzuführen und zu harmonisieren. Die Enharmonik war freilich noch schwerer zu beleben; da man aber erkannt hatte, daß Töne wie d \sharp (als Unterhalbton von e) und e \flat (als Oberhalbton von d) oder g \sharp und a \flat der Tonhöhe nach nicht genau miteinander übereinstimmen, so glaubte man in ihrer Unterscheidung der alten Enharmonik mit ihren Vierteltönen auf die Spur zu kommen. Direkt nacheinander konnte man die „enharmonischen“ Töne freilich nicht bringen; man begnügte sich daher, sie nach möglichst wenig Zwischentönen einander folgen zu lassen:



Den Anfang mit dieser neuen Chromatik und Enharmonik machte Nicola Vicentino (1546), ihm folgte Cyprian de Rore mit seinen „Chromatischen Madrigalen“ (1560), ferner Luca Marenzio (1580) und Fürst Gesualdo von Venosa (1585). Auch Andrea Gabrieli verschloß sich der Neuerung nicht. Die Geburtsstätte der Chromatik ist also Venedig, die Geburtszeit die Blütezeit Zarlinos. Das war nun freilich ein vollkommener und krasser Bruch mit der starren Diatonik der Kirchentöne; denn wenn auch die Solmisation die Musica ficta gezeitigt hatte, so waren doch eigentliche chromatische Fortschreitungen im Rahmen dieser Lehre unmöglich (eine Umdeutung des fa zum mi). Die komplizierte Unterlage, die man sich mit solchen beabsichtigten Stimmritten schuf, führte naturgemäß zu einer

außerordentlichen Bereicherung der Harmonik, da natürlich das Ohr zu seinem Rechte zu kommen suchte. So schreibt z. B. der Fürst von Venosa:

The image shows a musical score with two staves. The upper staff is a vocal line in G major, with lyrics underneath: "mo - ro las - so al mi - o duo - lo". The lower staff is a basso continuo line, also in G major, with figured bass notation. The music is characterized by chromaticism and enharmonic shifts, such as the use of F# and G natural in the vocal line.

Bald genug sah man ein, daß mit der Enharmonik und Chromatik in der Form, wie sie von den Griechen überliefert war, nicht wohl viel anzufangen sei; aber man hatte Geschmack an den neuen Harmoniefolgen gefunden, und der bleibende Gewinn war ein Hinwegsetzen über die Vorschriften einer zopfigen Theorie und die freie Einführung chromatisch veränderter Töne, wo das Ohr sie gut hieß, zum Entsetzen der Theoretiker, die mit solchen Führungen, die weder zur antiken Theorie noch zur Solmisationslehre paßten, gar nichts anzufangen wußten.

Vicentino konstruierte auch ein Klavier (Archicembalo), auf welchem das enharmonische und chromatische Tetrachord sich vollständig darstellen ließ, d. h. welches für cis und des, dis und es, fis und ges, gis und as, ais und b unterschiedene Tasten hatte. Barlino ließ sich 1548 ein ähnliches Instrument mit 19 Tasten innerhalb der Oktaven bauen, das außer den doppelten Obertasten auch noch zwischen e f und h c eine Obertaste hatte. Alle diese Versuche verschwanden wieder, wie auch allerneueste Versuche (Helmholtz), die Zahl der praktisch verwendeten Tonwerte innerhalb der Oktave zu vermehren, immer wieder zu Gunsten der zwölfstufigen Temperatur verschwinden werden. Die Klaviatur war ja bereits um 1500 zu ihrer heutigen Gestalt entwickelt und schon Pietro Aron (1523) giebt Anweisungen zur (ungleichschwebend) temperierten Stimmung der Töne. Die „gleichschwebende“ Temperatur brachte bekanntlich erst das ausgehende 17. Jahr=

hundert (Reidhardt und Werkmeister). Von höchster Bedeutung für die Weiterentwicklung der theoretischen Erkenntnis der Tonverhältnisse wurde aber die bereits von Zarlino gemachte Entdeckung, daß einem und demselben Tone verschiedene akustische Werte zugeschrieben werden müssen, je nachdem man ihn nur durch Quintschritte oder durch Zuhilfenahme von Terzschritten bestimmt. Zarlino erkannte die Differenz des d , welches als Terz von b gestimmt ist ($5 : 4$), von dem, welches man durch Quintenschritte (Quartenschritte) von b aus erreicht ($b - f - c - g - d$); letzteres ist um etwa $\frac{1}{10}$ Ton höher ($81 : 64$ statt $80 : 64$). Bezeichnen wir die solchergestalt um ein Komma ($\frac{1}{80}$) tieferen oder höheren Terztöne mit einem die Vertiefung oder Erhöhung andeutenden Kommastrich unten (e) oder oben (\bar{e}), so würden rein gestimmte Dur- und Mollaccorde auch nur auf allen Stufen der Grundskala folgende Werte bedingen: $c \ e \ g$, $c \ \bar{e} \ g$, $d \ \underline{f} \ a$, $d \ \underline{f} \ a$, $e \ \underline{g} \ h$, $e \ g \ h$, $f \ \underline{a} \ c$, $f \ \bar{a} \ c$, $g \ \underline{h} \ d$, $g \ \bar{h} \ d$, $a \ \underline{c} \ e$, $a \ c \ e$, $h \ \underline{d} \ \underline{f} \ \underline{a}$, also: $c \ \underline{c} \ \underline{d} \ \underline{d} \ \underline{e} \ \underline{e} \ f \ \underline{f} \ g \ \underline{g} \ \underline{a} \ \underline{a} \ \underline{b} \ h \ c$. Sucht man zu jedem Tone der Grundskala (aber d und a doppelt vertreten) die Leittöne (mi fa!) von oben und von unten, so braucht man 19 verschiedene Töne: $c \ \bar{d} \ \underline{c} \ \underline{d} \ \underline{d} \ \bar{e} \ \underline{d} \ \underline{e} \ f \ \bar{g} \ \underline{f} \ g \ \bar{a} \ \underline{g} \ \underline{a} \ \bar{a} \ \bar{b} \ h \ c$. Vermutlich war dies die Stimmung von Zarlino's 19stufigem Klavier. Thatsächlich ist unser modernes Tonssystem, d. h. die theoretische Bestimmung der Tonhöhenverhältnisse innerhalb der Skala wie innerhalb der Harmonien in seinen Grundlinien definitiv von Zarlino aufgestellt worden. Der Versuch, die feinen Unterscheidungen, welche nur die Auffassung macht (indem sie z. B. einen Ton als Terzton oder Quintton versteht), auch der Praxis aufzubürden, war gewiß verzeihlich bei denjenigen, die zuerst diesen neuen Einblick in das Tonwesen gewannen; die Praxis verzichtete aber bald auf die ihr unmögliche Lösung dieser Aufgabe, und nur die Theorie hielt von nun an unverrückbar an der gewonnenen Einsicht fest.

135. Nahn auch die Satzlehre der Folgezeit Notiz von diesen Verfeinerungen der Tonunterscheidungen?

Nein. Der Wahn, die Wunderwirkungen der alten griechischen Musik wieder neu aufleben lassen zu können, ver-
 rauschte, als man damit neue Wege und neue Tonformen
 gefunden hatte. Die Praxis, das frische, freudige Schaffen
 im neuen Stil, nahm das ganze Interesse in Anspruch, und
 für geraume Zeit verstummte die Theorie gänzlich. Für die
 praktischen Anweisungen zum Tonsatz aber ersteht in dem
 sogenannten Generalbaß ein ganz neues, überaus praktisches
 Mittel. Der Generalbaß ist eigentlich eine Art Ziffern-
 tabulatur, und wie wir die Lautentabulatur mit Zahlen in
 Italien fanden, so hat auch der Generalbaß dort seine Heimat.
 Da nämlich die Komponisten der Zeit der höchsten Ent-
 wicklung der kontrapunktischen Künsteleien stets ihre Partituren
 geheim hielten, um sich ihre Technik nicht ablauschen zu lassen,
 so war das Einstudieren eines neuen nur in Stimmen ge-
 druckten komplizierten Werks (noch dazu ohne Taktstriche,
 welche die Übersicht erleichtert hätten) überaus schwer. Es
 scheint, daß die italienischen Organisten, um einigermaßen
 korrekt beim Einstudieren oder auch bei der Aufführung den
 Chor durch Orgelbegleitung unterstützen zu können, sich über
 die Baßstimme mit Ziffern die Intervalle notierten, aus denen
 sich die durch die übrigen Stimmen gebildete Harmonien zu-
 sammensetzten. Auch mag noch der aufkommende Usus, ein
 mehrstimmiges Gesangsstück derart vorzutragen, daß nur die
 Diskantstimme gesungen und der übrige Stimmengestalt so
 gut als möglich auf einem der Polyphonie fähigen Instrumente
 (Orgel, Klavier, Laute) gegeben wurde, auf diese Art der
 Intavolierung, die ja natürlich nur eine unvollkommene,
 skizzenhafte war, hingeführt haben. Kurzum, gegen 1600
 (zuerst bei Vanchieri, 1595) taucht die Generalbaßschrift fix
 und fertig in gedruckten Werken auf, gerade um die Zeit der
 Entstehung des neuen Stils der begleitenden Melodie. Das
 Zusammentreffen beider Neuerungen könnte als eine wunder-
 same Fügung erscheinen, wenn nicht der innere Zusammen-
 hang beider, die gemeinsame Wurzel in jenen unvollständigen
 Aufführungen zu suchen wäre. Besonders erwies sich die
 Generalbaßnotierung überaus geeignet für eine Rolle, wie sie
 heute der Klavierauszug spielt, als Surrogat. Nun aber er-
 hielt er eine neue bedeutsamere Rolle, als die Komponisten

anfangen, Werke von Hause aus für eine solche Besetzung zu schreiben. Der Baß wurde nun zu einer von Anfang bis zu Ende fortlaufenden Stimme (Continuo), die mit ihrer Bezifferung den harmonischen Inhalt des Werkes repräsentierte. Gleich die ersten Druckwerke mit Generalbaß (z. B. die Kirchenkonzerte [1602] von Ludovico Viadana, den man lange mit Unrecht für den Erfinder der Generalbaßbezifferung gehalten hat) weisen die zweckmäßigen Abkürzungen der Bezifferung auf, welche sich bis heute gehalten haben. Diese sind:

- a) das Fehlen jeder Bezifferung über dem Baßtone bedeutet Terz und Quint desselben, wie sie sich aus den Vorzeichen der Tonart ergeben;
- b) eine 6 über dem Baßtone fordert außer der Sexte, welche an Stelle der Quinte tritt, auch die Terz;
- c) eine 4 schließt die Terz aus, doch gilt die Quinte als mitverlangt;
- d) alle notwendig werdenden Versetzungszeichen werden zu der Zahl geschrieben, die der zu verändernden Stufe entspricht;
- e) allein stehende Versetzungszeichen beziehen sich auf die Terz.

Diese Bestimmungen sind nicht von einem einzelnen scharfen Denker ausgeklügelt, sondern vielmehr das Ergebnis einer vielleicht Jahrzehnte langen Entwicklung, die alles entbehrliche ausschied (z. B. die allzuhäufig notwendig werdenden $\frac{3}{2}$ über dem Baß). Es liegt aber auf der Hand, daß sich in ihnen ein bereits weit entwickeltes Gefühl für die Zusammengehörigkeit der Töne zur Harmonie ausdrückt. Ob dieses sich infolge der Aufdeckung des Harmonieprinzips durch Zarlino entwickelte oder ob umgekehrt jene Entdeckung Zarlinos selbst schon ein Symptom des Übergehens der Accordbegriffe ins Gemeinbewußtsein ist, mag dahingestellt bleiben. Nun wurde die Unterweisung in der korrekten Ausführung einer bezifferten Stimme ein neuer Unterrichtszweig. Der neue Stil verbreitete sich mit Blitzesschnelle über ganz Europa, alle Komponisten schrieben bezifferte Bässe zu ihren Werken und alle Organisten (nicht mehr nur die italienischen) und Kapellmeister mußten gewandte Generalbaßspieler werden. Für die Griffe und damit für die Harmonien entwickelte sich

eine kurze, an die Bezifferung anschließende Terminologie, Harmonie der großen oder kleinen Terz, Sextaccord, Quartsextaccord u. s. w., d. h. die erste primitive Accordlehre war geschaffen. Dabei blieb aber der Generalbaß noch immer ein rein praktisches Ding, das mit der Kompositionslehre nichts zu thun hatte; diese blieb nach wie vor im Geleise des Kontrapunktes, in den sich allerdings nach und nach die Begriffe wie Dreiklang u. s. w. mit einschlichen. Für den Generalbaßspieler aber handelte es sich immer nur ums Greifen, um die Ausführung der Vorschriften des Komponisten, nicht aber selbst um irgend welches Produzieren. Nur wenn man dies festhält, begreift man das Aufsehen, welches zu Anfang des 18. Jahrhunderts Rameau machte, als er anfang, wirkliche Theorie und Anweisung zur Komposition mit dem Generalbaß zu verbinden.

136. Worin bestand das Neue der Theorie Rameaus?

Sean Philipp Rameau veröffentlichte 1722 seinen *Traité d'harmonie*, der darum einen außerordentlichen Erfolg hatte, weil er das treffende Wort für etwas fand, das längst im Gefühl aller unausgesprochen lag, aber nun erst zu voller Klarheit heraustrat: seine Lehre von der Umkehrung der Accorde war ein wahrhaftes Ei des Columbus. Neu war die Entdeckung eigentlich nicht, daß der Sextaccord über *e* dieselbe harmonische Bedeutung habe wie der Dreiklang über *c*; Zarlinos Hinweis auf die beiden Urharmonien enthält ja ganz bestimmt diese Erkenntnis. Aber wer dachte noch an Zarlino? Über den Generalbaß hatte man seine Anläufe zu einer rationellen Erklärung des Wesens der Harmonie ganz vergessen. Ja, es war jetzt schlimmer darum bestellt, als vor Erfindung des Generalbasses, da im Generalbaß jede Tonkombination über dem Baßtone jeder anderen gleichberechtigt erscheint; die Bevorzugung der Dreiklänge durch Nichtbezeichnung unterschied diese nur als die häufigsten, nicht aber als die grundlegenden von den anderen. Der leichtverständliche Hauptsatz der Umkehrungslehre Rameaus ist nun, daß alle Accorde, die aus übereinandergestellten Terzen bestehen, Grundaccorde, alle anderen aber von diesen abzuleiten sind. Vor allem also:

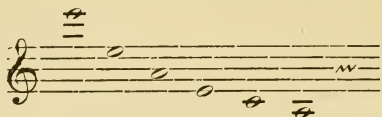
Grundaccord; Umkehrungen

Diese Reduktion der Accorde auf eine beschränkte Anzahl von Grundformen war eine ganz bedeutende Vereinfachung des Apparats der Harmonielehre. Rameau drückte dieselbe so aus, daß für $c\ e\ g$, $e\ g\ c$ und $g\ c\ e$ derselbe Ton Fundamentaltone (Basse fondamentale) sei, nämlich c . Die Fundamentaltöne notierte er als einfache schwarze Noten ohne Striche

Der zweite Punkt in Rameaus Theorien, der Aufsehen erregte, war die Beziehung der Konsonanz des Duraccords auf die natürliche Zusammensetzung der Klänge; d. h. weil der Ton C unserer Musikinstrumente sich bei näherer Betrachtung und angespannter Aufmerksamkeit als zusammengesetzt erweist aus:

wobon die je höheren Töne immer schwächer und schwerer wahrnehmbar sind, darum wirkt eine gleichzeitige Angabe aller oder einiger dieser Töne in ähnlicher Weise einheitlich, wie der gewöhnlich für einfach gehaltene einzelne Klang. Diese Aufweisung war zwar nicht eigentlich eine Entdeckung Rameaus, sofern ihr bereits 1700 Sauveur eine wissenschaftliche Fassung gegeben hatte, doch war Rameau der erste, der ihren Wert für die Theorie der Musik erkannte. Die bereits von Zarlino gegebene Ableitung des Duraccordes von derselben Reihe, gewannen nun mit einem Male eine ganz andere Begründung; der Duraccord erschien durch die Natur selbst vorgebildet. Gern hätte Rameau auch für den Mollaccord eine ähnliche natürliche Begründung nachgewiesen —

er war sogar auf einer Fährte, die ihn zum Ziele hätte führen können; er bemerkte nämlich, daß alle Saiten, welche auf Töne der folgenden Reihe abgestimmt sind:



heftig schwingen, sobald der oberste Ton (e^3) angegeben wird. Leider belehrte ihn aber der Physiker d'Alembert, daß diese mitschwingenden Saiten sich in soviel Teile zerlegen, als erforderlich sind, den obersten Ton hervorzubringen, e^2 mit einem, a^1 mit zwei Schwingungsknoten u. s. w. Dennoch hielt Rameau in allen späteren Schriften (seit 1737) daran fest, daß der Mollaccord auf eine umgekehrte Naturtonreihe zu beziehen sei und versöhnte sich damit vollständig mit der in seiner *Traité d'harmonie* 1722 heftig befehdeten dualen Theorie Barlino's, erklärte aber den Mollaccord für nicht so bestimmt von der Natur gefordert, wie den Duraccord. Rameaus System enthält auch noch in einigen anderen Punkten feste Ansätze zu einer Lehre, welche in neuester Zeit (durch Helmholtz) die Lehre von der Klangvertretung genannt worden ist, d. h. einer Lehre von der Klangbedeutung der Accorde. Z. B. sieht er in dem „verminderten Dreiklange“ $h\ d\ f$ (nicht immer zwar, aber doch oft — sein System ist darin nicht völlig ausgereift) einen Septimenaccord, dessen Grundton ausgelassen ist, also der *Son fondamental* ist für $h\ d\ f$ das gar nicht im Accord vorhandene g ; ferner sieht er in $f\ a\ c\ d$ (nicht immer zwar, aber oft) nicht eine Umkehrung von $d\ f\ a\ c$, sondern einen Fdur-Accord mit d (*Sixte ajoutée*), so daß Fundamentaltön nicht d , sondern f ist, ja er erklärt $h\ d\ f\ a$ in Amoll für einen Dmoll-Accord, dem eine Terz **unter**gestellt ist. Sein Hauptverdienst ist aber, die Bedeutung der drei Harmonien Tonika, Subdominante (mit Sexte) und Dominante (mit Septime) als eigentlichen Inhalt aller Harmoniebewegung klar erkannt und hingestellt zu haben. Leider sind die wichtigsten Ergebnisse seiner Lehre von den Zeitgenossen, mit Ausnahme des nicht genügend bekannt gewordenen J. Fr. Daube (*Generalbass in drei Accorden*, 1756)

nicht verstanden worden und erst der Herausgeber dieses Buches hat die Ansätze Rameaus weiter ausgebaut („Vereinfachte Harmonielehre“, 1893).

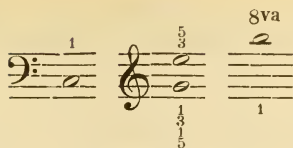
137. Hat man nicht doch noch versucht auch die Mollkonsonanz aus einem akustischen Phänomen bestimmt abzuleiten?

Giuseppe Tartini, der berühmte Violinvirtuose und vortreffliche Komponist, war zugleich ein gar nicht gering zu schätzender Musiktheoretiker. Er entdeckte, wie er selbst erzählt, um 1714 das Phänomen der Kombinationstöne und benutzte dasselbe zunächst zur Korrektur der Reinheit der Intervalle beim Violinspiel, erkannte aber später auch dessen Bedeutung für die Theorie des Moll. Er stellte es als dem Phänomen der Obertöne ebenbürtig hin, ja er erklärte beide Phänomene für eins und dasselbe, das bisher nur seiner Oberfläche nach bekannt gewesen sei, d. h. er meint, der Reihe der Obertöne entspricht unterhalb des Haupttones der Klänge eine gegensätzliche Untertonreihe, die hörbar wird, wo sich die Untertonreihen zweier zugleich angegebenen Töne treffen, z. B. bei Abgeben von g^1 und e^2 :



d. h. c ist erster gemeinsamer Unterton von g^1 und e^2 . Übrigens stellt er sich ganz auf dem Standpunkt Zarlinos, dessen Erklärung des Moll er oft fast wörtlich, nur noch energischer und etwas weiter ausgeführt, giebt. Er leugnet, daß man durch Änderung der Terz des Duraccords den Mollaccord erhalte und daß daher der Mollaccord „imperfetto e mancante“ sei: vielmehr sei die Terz des Mollaccordes nicht nur der Lage nach von der des Duraccordes verschieden (zu oberst, statt zu unterst im Dreiklang liegend), sondern überhaupt eine Terz ganz und gar anderer Natur (weil nämlich c im A-Mollaccord so zu verstehen ist, daß c Unterterz von e ist). Die Theorie der Kombinationstöne

hat übrigens einige verschiedene Auslegungen erhalten. Zuerst (im „Trattato di musica“, 1754) gab Tartini alle Kombinationstöne eine Oktave zu hoch an, was ihn offenbar hinderte, mit seiner Gegenüberstellung der beiden Reihen vollständig zurecht zu kommen; in einer späteren Schrift („De' principj dell' armonia“, 1767) aber korrigiert er sich. In Deutschland wurden die Kombinationstöne selbständig von G. Andr. Sorge entdeckt (aufgewiesen im „Vorgemach musikalischer Komposition“, 1740). Die Akustiker, auch H. Helmholtz (Die Lehre von den Tonempfindungen, 1863) leiten die Kombinationstöne derart aus der Reihe der Obertöne ab, daß sie sagen: der Kombination entspricht der Differenz der relativen Schwingungszahlen der zusammen angegebenen Töne, z. B. $g^1 : e^2 = 3 : 5$, Differenz 2 ($= c^1$), statt daß stets derjenige Ton als Kombinationston angenommen wird, in dessen Obertonreihe das Intervall mit möglichst kleinen Ordnungszahlen eingestellt werden kann, also $1 = (\text{klein}) c$. Die Zahl der deutlich wahrnehmbaren Kombinationstöne beschränkt sich nämlich keineswegs auf einen einzigen (der immer der Ton 1 sein würde), vielmehr sind außer diesem, bald stärker, bald schwächer, auch Kombinationstöne der Obertöne zu hören. Nach Helmholtz hat sich noch A. v. Öttingen (Harmoniesystem in dualer Entwicklung, 1866) bemüht, die Begründung der Mollharmonie zu vervollständigen. Helmholtz, der an den Differenztönen statt der gemeinsamen Untertöne festhält, stellt denselben in der Höhe Summationstöne gegenüber, z. B. für $g^1 : e^2 = 3 + 5 = 8$, also c^3 . A. v. Öttingen aber bemerkt richtig, daß in der Höhe vielmehr der erste gemeinsame Oberton, z. B. $3 \cdot 5 = 15$, d. h. für $g^1 : e^2$ der Ton h^3 besonders laut hervortritt (v. Öttingens „phonischer Oberton“). So ergänzen sich nun die beiden Phänomene in wunderbarer Weise: das die Mollkonsonanz erklärende Phänomen der Untertöne bringt den Grundton der Obertonreihe, in welche ein Intervall gehört, und das die Durkonsonanz erklärende der Obertöne bringt den obersten Ton der Untertonreihe, in die das Intervall gehört:



Wenn noch etwas zur befriedigenden Erklärung und Begründung der Mollkonsonanz fehlt, so dürfte dafür der vom Verfasser dieses Buchs gegebene Hinweis genügen, daß jeder Ton die zur Hervorbringung sämtlicher Töne der Untertonreihe erforderlichen Bedingungen, nämlich die ihnen entsprechende Anzahl von Bewegungsanstößen in der Sekunde, mit erfüllt. Würde jede zweite Schwingung eines angegebenen Tones, z. B. c^1 etwas verstärkt, so würde ohne allen Zweifel neben c^1 klein c deutlich hörbar werden; diese Verstärkung ereignet sich nun wirklich für den gemeinsamen Unterton zweier selbständig hervorgebrachten Töne. So darf man jetzt in der That die Mollharmonie als in ähnlicher Weise aus der Natur der Klänge erklärt ansehen wie die Durharmonie. Karl Stumpf (Tonpsychologie, 1883—92) hat aber die neue Parole ausgegeben, die Begründung der Konsonanz überhaupt nicht in den akustischen Phänomenen, sondern in allgemeineren Gesetzen (Tonverschmelzung) zu suchen, denen gegenüber auch die Phänomene nur Beispiele sind.

138. Wann kamen die modernen Tonarten, die Durtonleiter und Molltonleiter, auf und wann verdrängten sie die Kirchentonarten?

Ungefähr um dieselbe Zeit, wo sich in Italien der Harmoniebegriff zum Bewußtwerden durchrang (Zarlino, 1558), stellte ein schweizerischer Musikgelehrter, Heinrich Lorix aus Glarus (Henricus Loritus Glareanus) die Forderung auf, daß die Zahl der Kirchentöne von 8 auf 12 vermehrt werden müsse. Die beiden von Glarean geforderten neuen Kirchentöne sind der ionische (dem Namen nach im Anschluß an die iastische Transpositionsskala der Griechen):

authentisch

G A H c d e f g a h c' oder transponiert von f—f' (c—c') mit ♯ vor h,

plagal

und der äolische (ebenfalls dem Namen nach anschließend an eine der späteren griechischen Transpositionsskalen):

$$\overbrace{e\ f\ g\ a\ h\ c' \ d' \ e' \ f' \ g' \ a'}^{\text{authentisch}}$$
 oder transponiert von d—d'(A—a) mit \flat vor h.

$$\underbrace{e\ f\ g\ a\ h\ c' \ d' \ e' \ f' \ g' \ a'}_{\text{plagal}}$$

Die Notwendigkeit der Aufstellung dieser beiden Skalen war allerdings evident geworden; denn ganz besonders die vierstimmigen Gesänge schlichter volksmäßiger Faktur, welche um das Jahr 1500 überall wie ein junger Blumenfrühling hervor sproßten, die „frischen teutschen Liedlein“, „Reutterliedlein“, die französischen und italienischen Ranzonen und die noch einfacheren Frottole und Villanelle („Gassenhawerlin“) wiesen Harmonisierungen auf, welche zu keinem der alten Kirchentöne recht stimmen wollten. Der harmonische Instinkt hatte eben herausgefunden, was die Theorie erst viel später begriffen hat (klar ausgesprochen wurde es erst in unserem Jahrhundert), daß eine voll befriedigende Schlußwirkung, ja überhaupt eine klare, bestimmte harmonische Satzbildung nur innerhalb einer Harmoniegruppe möglich ist, welche neben einen Hauptaccord (die heute sogenannte Tonika) einen Verwandten der Obertonseite (eine Dominante) und einen Verwandten der Untertonseite (eine Subdominante) stellt. Wie wir wissen, lagen der ursprünglichen Idee der antiken Oktavengattungen, aus denen sich die Kirchentöne entwickelten, harmonische Begriffe absolut fern, wenigstens dachte kein Grieche daran, auf der Hypate meson sich einen aus Terz und Quinte erbauten Accord als Hauptharmonie vorzustellen. Erinnerung wir uns, daß die Alten vielmehr in der Mese die Tonika sahen, so war eigentlich die dorische Oktavengattung

$$e\ f\ g\ a\ h\ c\ d\ e$$

diejenige, welche einen Amoll-Accord (wenn auch ohne bewußte Einbeziehung der Terz c) als Mittelpunkt vorstellte, während diesem sich ein Emoll- und ein Dmoll-Accord als Dominanten zur Seite stellten:

Tonika

d (f) a (c) e (g) h

Subdominante Dominante

Hiernach begreifen wir sehr wohl, weshalb die dorische Tonart den Griechen die beste schien. Die Kirchentöne waren gewiß ursprünglich ebenso gedacht. Wir erinnern nur, daß die ältesten byzantinischen Kirchentöne noch ebenso gegliedert wurden, da die plagalen als eine Quint unter den *ζῳγοι* liegend definiert wurden. Die neuere Ordnung der Kirchentöne aber (seit mindestens dem 8. Jahrhundert) verlegt die plagalen eine Quarte unter die authentischen, d. h. sieht die Grenztöne der authentischen als Grundtöne an und empfindet als tonische Harmonie die Quinte:

dorisch: d (f) a, phrygisch: e (g) h,

lydisch: f (a) c, mixolydisch: g (h) d.

Als nun die Mehrstimmigkeit sich entwickelte und naturgemäß die Harmonisierung der Tonarten in diesem Sinne geschah, stellten sich allerlei Schwierigkeiten und Mißstände immer deutlicher heraus. Keinem der Kirchentöne war eine vollständig befriedigende Schlußbildung möglich, ohne daß die *Musica ficta* zu Hilfe genommen, d. h. von der strengen Diatonik abgewichen wurde; denn keiner der Kirchentöne weist den tonischen Accord umgeben von zwei Dominanten auf, vielmehr ihn selbst in einer Lage, die ihm dominantischen Sinn geben mußte:

dorisch: d f a c e g h,

Subdom.?

phrygisch: d f a c e g h,

Dominante?

lydisch: f a c e g h d,

Subdom.?

mixolydisch: f a c e g h d.

Dominante?

Das notwendige Resultat war ein Kompromiß zwischen der Respektierung der Reinheit der übernommenen Skalen und den Anforderungen des Ohrs an eine vernünftige Abrundung und Schlußbildung, derart, daß im Verlauf der Sätze der dominantische Sinn der auf dem Schlußtone ruhenden Harmonie ausgeprägt, in den Schlüssen aber derselben Tonikabedeutung, d. h. Schlußkraft verschafft wurde durch Einführung erhöhter oder erniedrigter Töne. Die für die Schlußklauseln gestatteten Lizenzen wurden daher:

a) für das dorische die Einführung von b statt h und von cis statt c;

b) für das lydische die Einführung von b statt h;

c) für das mixolydische die Einführung von fis statt f.

So entstanden die freilich ganz anderen Systeme:

dorisch in der Schlußklausel: $\overbrace{g \ b \ d \ f \ a \ cis} \ c,$
Tonika

lydisch " " " $\overbrace{b \ d \ f \ a \ c \ e} \ g,$
Tonika

mixolydisch " " " $\overbrace{c \ e \ g \ h \ d \ fis} \ a.$
Tonika

Mit dem phrygischen (dem Umfange nach gerade der eiuft angesehensten Oktavengattung, der dorischen der Griechen!) wußte man freilich nichts dem Entsprechendes anzufangen; die Schlußwendung f e, welche die meisten phrygischen Melodien hatten, durfte nicht durch Einführung von fis angetastet werden, die Einführung von dis aber neben f war für jene Zeit noch etwas ganz Udenkbares. So begnügte man sich denn, für das phrygische eine Art Halbschluß zu erhalten, indem man den Schlußaccord in einen Duraccord verwandelte (e gis h); aber auch damit schuf man ein ganz anderes System:

$\overbrace{d \ f \ a \ c \ e \ gis} \ h.$
Dominante

Auß alledem geht zur Genüge hervor, daß Glareans Vorschlag, zwei neue Kirchentöne anzunehmen, bei denen die Gruppierung der Harmonien von Hause aus derartig angelegt war, wie sie bei den alten Kirchentönen in den Schläffen notwendig wurde, ein erlösendes Wort war:

$$\begin{array}{c} \text{f a c e g h d} \\ \text{Tonika} \end{array}$$

und mit Zulassung des Subsemitonium modi, des Leittones, in den Schläffen und beim Aufsteigen zu diesem auch der Erhöhung der 6. Stufe:

$$\begin{array}{c} \text{(fis) gis} \\ \text{d f a c e g h.} \\ \text{Tonika.} \end{array}$$

Damit kam endlich die Theorie des Tonsystems wieder in Einklang mit der Praxis ihrer Zeit. Wenn auch noch lange die neuen Kirchentöne höchstens als etwas den alten Gleichberechtigtes angesehen wurden, so dauerte es doch gar nicht lange, daß das Verhältnis ein umgekehrtes wurde, d. h. den alten Tonarten neben den neuen Gleichberechtigung zugestanden, obgleich die Tonsetzer die alten mehr und mehr hintenansetzten, bis endlich Mattheson jene mit samt der Solmisation begrub („Das beschützte Orchester, worinnen . . . der lange verbannt gewesenene ut re mi fa sol la tote Musika unter ansehnlicher Begleitung der zwölf griechischen Modorum als ehrbarer Verwandten und Trauerleute zu Grabe gebracht und mit einem Monument zum ewigen Andenken beehrt wird“, 1717). Die Solmisation war inzwischen dadurch abgestorben, daß man auch der 7. Stufe der Skala (h) eine Silbe zugeteilt hatte (si); die Mutation wurde gänzlich aufgegeben und die lateinischen Völker (Italiener, Spanier, Franzosen) behielten die Silbennamen statt der Buchstabenamen in der unveränderlichen Ordnung

$$\begin{array}{c} \text{ut re mi fa sol la si} \\ = \text{c d e f g a h} \end{array}$$

(in Italien seit ca. 1700 do statt ut) und setzte nach Bedarf jeder der Silben ein # (diesi, dièse, im 16. Jahrhundert

aufgekommener Name, in der Zeit des Experimentierens mit den griechischen Tongeschlechtern) oder \flat (*bmolle*, *bémol*) zu, also $ut\sharp = eis$, $mi\flat = es$ u. s. w., während die Deutschen die Buchstabennamen, wie sie die deutsche Orgeltabulatur konser- viert hatte, einfach beibehielten und die Solmisationsziffern ganz fallen ließen. Das h kam in unser Alphabet im 16. Jahr- hundert durch die deutschen Tabulaturen, welche für das \sharp (*b quadrum*) die Drucktype h benutzten. Das Tonssystem und mit ihm das System der Tonartentranspositionen fand seinen endgültigen Abschluß nach Aufstellung der gleichschwebenden Temperatur (zuerst durch Andreas Werckmeister, 1691: „Musikalische Temperatur“ und J. G. Neidhardt, 1706: „Die beste und leichteste Temperatur des Monochordi“). Um die- selbe Zeit vollzieht sich erst die endgültige Unterscheidung von \sharp und \natural , so daß zur Aufhebung des \flat nicht mehr \sharp , sondern nur \natural und zur Aufhebung von \sharp nicht mehr \flat , sondern ebenfalls \natural angewandt wird. Das Doppelkreuz und Doppelbe kommen dagegen erst noch später auf, da noch J. S. Bach im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ (1722) die aber- malige Erhöhung eines bereits in der Vorzeichnung erhöhten Tones mit \sharp anzeigt. Gleichzeitig mit der Solmisation und den Kirchentönen verschwinden auch die letzten Reste der alten Mensuralbestimmungen; die Vorzeichnung perfekter Mensur wird ganz und gar aufgegeben und die dreiteilige Geltung eines Notenwertes durch den Punkt bei der Note angezeigt, der in ähnlicher Bedeutung als *Punctum additionis* schon seit dem 16. Jahrhundert bei Vorzeichnung imperfekter Mensur sich einzubürgern anfang — wohl zu unterscheiden von dem *Punctum divisionis*, das nur eine Grenze markierte und sich im 15. Jahrhundert zum Taktstrich entwickelte, zu- nächst nur in Partituren (da sogar schon früher) und Tabu- laturen, seit 1600 aber auch in der Mensuralnotierung. Auch der Color (*Hemiolia*) wurde nun durchaus überflüssig und Mattheson sang auch den letzten Ligaturen (zwei Semibreven



) das Grablied. Die Taktvorzeichnungen erfuhren nun auch diejenige Neugestaltung, durch welche sie zu unseren heutigen wurden. Schon Sebald Heyden (1537) meldet in seiner *Ars canendi*, daß in *Prolatio minor*, d. h. im

gewöhnlichen geraden Takt, die Semibrevis die Takteinheit bilde, und daß die Minima $\text{♩} = \frac{1}{2}$, die Semiminima $\text{♪} = \frac{1}{4}$, die Fusa $\text{♫} = \frac{1}{8}$ und die Semifusa $\text{♬} = \frac{1}{16}$ Takt sei; als nun die dreizeitigen Geltungen der Notenwerte ganz verschwanden, erhielten in Deutschland die Noten allgemein diese Wertbestimmungen (Ganze, Halbe, Viertel, Achtel, Sechzehntel) als Namen und die alten Mensuralnamen verschwanden allmählich. Nun aber stellten sich allmählich neue Taktbezeichnungen ein, die einfach die Anzahl der in einem Takt begriffenen Zählwerte anzeigten. Der $\frac{3}{2}$ Takt in beiderlei Sinne, dem alten der Proportio sesquialtera wie dem neuen der Zusammenfassung dreier Halben, mag wohl die Brücke gebildet haben; auch der $\frac{3}{4}$ Takt kam zunächst als Proportion in Gebrauch, sofern sechs Semiminimen soviel gelten sollten, als sonst vier. Um 1700 kommt aber auch der $\frac{3}{4}$ Takt hinzu, nun ganz im neuen Sinne. Die Augmentation und Diminution waren durch die um 1600 von Italien aus verbreiteten Tempobezeichnungen Adagio, Allegro, Andante überflüssig geworden, die bald um zahlreiche Zusatzbestimmungen, Diminutivformen und Steigerungsformen vermehrt wurden, wie sie sich bis heute erhalten haben.

Ende des ersten Teils.

In der Sammlung **Max Hesse's illustrierte Katechismen** erschienen von **Dr. Hugo Riemann** die folgenden **musikalischen Katechismen**:

1. Riemann, Katechismus der Musikinstrumente (Instrumentationstheorie).

2. Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Systematische Klassifizierung und detaillierte Einzelbeschreibung (mit Abbildungen) der gebräuchlichen Orchester-Instrumente, nebst Anweisung für die jedem angemessene Schreibweise; ästhetische Charakteristik jedes Instruments, Anleitung zur Kombination der Klangfarben unter Beigabe kurzer Litteraturbeispiele.

4. Riemann, Katechismus der Orgel (Orgellehre).

Brosch. 1,50 M.
Geb. 1,80 M.

„Von den beiden Richter und Riemann) vorliegenden Katechismen für die Orgel verdient Dr. Riemann's unstreitig den Vorzug, da er inhaltlich reicher ist, und die Anordnung und Darstellungsweise des Stoffes interessanter, übersichtlicher und präziser ist. In VII Kapiteln behandelt Dr. Riemann 1. Die Klaviaturen und Registerzüge, 2. Allgemeines über die Pfeifen, 3. Die klingenden Stimmen, 4. Das Gebläse, 5. Das Registerwerk, 6. Die Instandhaltung der Orgel, 7. Disposition einer neuen Orgel.“ Bei einer Neuauflage dürften auch die neuesten Erfindungen auf dem Gebiete des Orgelbaues eingehendere Berücksichtigung finden, z. B. das pneumatische und elektrische System. L. Orgel 1891, Nr. 10.

5. Riemann, Katechismus der Musik (Allgemeine Musiklehre).

2. Auflage. Brosch. 1,50 M.

Geb. 1,80 M.

Die einzelnen Kapitel sind: I. Tongebiet und Notenschrift. II. Intervalle, Akkorde, Tonart, Modulation. III. Metrit, Rhythmit, Phrasierung. IV. Kontrapunkt und Imitation. V. Die freie Komposition (Stil, Instrumentation, Formenlehre). Der Inhalt ist allgemein orientierend, für das Gebiet der Elementar-Musiklehre aber erschöpfend und grundlegend für die Spezial-Schulwerke (Harmonielehre zc.).

6. Riemann, Katechismus des Klavierspiels.

2. Auflage.

Brosch. 1,50 M.

Geb. 1,80 M.

Beschreibung des Klaviers (Mechanisches), Anleitung zur Gewinnung einer soliden Spielweise, korrekten Anschlags und logischen Fingersatzes (Technisches) und Darlegung der Gesetze des musikalischen Vortrags (Ästhetisches).

8. 9. Riemann, Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre).

I. Teil: Allgemeine Formenlehre. 2. umgearbeitete Aufl. II. Teil: Angewandte Formenlehre. 2. umgearbeitete Aufl. Brosch. jeder Teil 1,50 M. Beide Teile in einen Band gebunden 3,50 M.

Das Buch ist vielleicht die gründlichste bis jetzt geschriebene Formenlehre. Der erste Teil (allgemeine Formenlehre) entwickelt systematisch aus dem kleinsten Element (Taktmotiv, Gruppe, Halbpaß, Satz) die großen Formen; der zweite Teil erklärt und belegt mit Beispielen die historisch gewordenen, bestehende Namen tragenden Formen. Der erste Teil ist somit zugleich die eingehendste und vollständigste Darstellung der Phrasierungslehre, während der zweite über die charakteristischen Merkmale bestimmter Art von Musikstücken (Märsche, Tänze (alte und heutige), Suiten, Sonaten zc. kurze und bündige Aufschlüsse giebt. Das Buch ist für alle, welche sich mit Riemann's Ideen befreunden wollen, schlechterdings unentbehrlich.

10. Riemann, Katechismus des Generalbassspiels (Harmonieübungen am Klavier).

Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Der Verfasser, welcher bekanntlich die Generalbassbeziehung für die Harmonielehre verwirft und an ihre Stelle eine neue, die Harmoniebedeutung der Accorde enthüllende

Bezifferung gesetzt hat, belehrt mit diesem Buche das seit ca. 50 Jahren abgekommene Generalbassspiel wieder, dessen hohe Bedeutung für die musikalische Erziehung er eindringlichst darlegt. Das Buch enthält 114 Übungsbeispiele, zumeist Choräle, doch auch weltliche Melodien und einige Kammermusikstücke und zwar A. Melodien mit bezifferten Bässen, B. bezifferte Bässe ohne Melodien, C. Bezifferte Melodien ohne Bass, D. Melodien ohne Bass, E. Continuo als Begleitung eines Solo-Instrumentes. Der Text (47 Seiten) giebt ausführliche Anweisungen für die nützliche Verwendung der Übungen. Übrigens kann das Buch auch als Aufgabensammlung für schriftliche Harmoniearbeiten benutzt werden. Nur die Abtheilung C bedient sich der neuen (Riemann'schen) Bezifferung.

11. Riemann, Katechismus des Musikdiktats (Systematische Gehörbildung). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Das Musikdiktat (Nachschreiben vom Lehrer gespielter kurzer Sätze) hat sich seit 1882 (nach Erscheinen von A. Lavignac's *Dictée musicale*) schnell in den meisten Konservatorien eingebürgert. Dr. Riemann ist gleich damals lebhaft für dasselbe eingetreten und hat ihm neue Seiten abzugewinnen gewußt, indem er speziell die Phrasierungslehre mit den Diktier-Übungen verband. Das vorliegende Buch enthält 210 ein- und mehrstimmige Beispiele und im Text (47 S.) die ausführliche Anleitung für die Handhabung der Methode.

15. Riemann, Katechismus der Harmonielehre. 2. Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Die Lehre von der Harmonie bedeutung der Akkorde erscheint hier als der Hauptinhalt und die Anleitungen zum praktischen Satz mehr nur als Beigabe. Der Katechismus „Harmonielehre“ giebt aber zugleich eine ausgeführte Modulationslehre, die hier gegenüber der „Systematischen Modulationslehre“ des Verfassers (Hamburg, Verlagsanstalt vorm. F. F. Richter) wesentlich geklärt und fortentwickelt erscheint.

16. Riemann, Bademeccum der Phrasierung. Brosch. 1.50 M., geb. 1.80 M.

Inhalt: Einleitung. Phrase, Phrasierung. — Größere durch Längen oder Pausen markierte Abschnitte der Melodie. — Kürzere (1–2-taktige) durch Längen oder Pausen abgegrenzte Phrasen (Motive). — Gliederung durch Unterbrechung des melodischen Anschlusses (Sprünge, Gden, Tonrepetition). — Gliederung durch das Taktgewicht (die schwere Zeit). — Emphase durch Belastung des Auitakts. — Die Störungen des symmetrischen Aufbaues. — Anhang. — Die Phrasierungsbezeichnung.

Ist die Musik nicht auch eine Sprache, die eine Orthographie und Interpunktion erheischt? Wer es nicht glaubt, der lese das treffliche Büchlehen, das in Wenigem so viel Lehrreiches, so viel unbestreitbar Wahres bringt. Die Gerippe edelster Motive wurden feziert, und Bach, Beethoven, Mozart, Weber wurden anatomisch behandelt, um maßgebende Gesichtspunkte für die nötigen Erklärungen und Beweise zu liefern. Riemann's Phrasierung macht selbst keinen Anspruch auf Vollständigkeit oder gar auf Erschöpfen des Themas, doch so viel ich die Litteratur der musikalischen Phrasieologie kenne, ist nirgends so die klare, präzise Ausdrucksform gewahrt, nirgends das Erörterte so eingehend interessant behandelt worden, wie in diesem Bademeccum — das jeder Musiker secum vadere sollte!
(Musik- und Theaterwelt, 1899, Nr. 49.)

17. Riemann, Katechismus der Musik-Msthetik. (Wie hören wir Musik?) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

In drei anziehend geschriebenen Vorträgen legt Riemann die Faktoren des musikalischen Eindrucks dar: I. Elementare Faktoren: Melodik, Dynamik, Agogik (Musik als Wille), II. Formgebende Faktoren: Harmonik, Metrik (Musik als Vorstellung), III. Associative Faktoren: Charakteristik und Tonmalerei.

18. 19. 29. Riemann, Katechismus der Fugen-Komposition. I. und II. Teil: Analyse von J. S. Bach's „Wohltemperiertem Klavier“. Brosch. jeder Teil à 1,50 M. Beide Teile in einen Band geb. 3,50 M. III. Teil: Analyse von J. S. Bach's „Kunst der Fuge“. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

„Als eine Ergänzung des Katechismus „Kompositionslehre“ ist des Verfassers „Katechismus der Fugenzusammensetzung“ anzusehen. Das Buch verfolgt den Zweck auf Verständnis des wackrigen Fugen-Aufbaues vorzubereiten und hinzuwirken. Es enthält nicht eine Summe von trockenen Regeln zum theoretischen Studium, sondern es ist ein Lehrbuch der Fugenzusammensetzung an der Hand des bewundernswürdigsten Meisterwerkes auf diesem Gebiete, dem „Wohlfert'schen Klavier“. Sämtliche Präludien und Fugen sind nach ihrem thematischen und modulatorischen Aufbau analysiert. Das Werk ist unentbehrlich für den Musikstudierenden, wichtig für den Musikdilettanten, der darnach strebt, den Bau eines Tonwerkes, insonderheit den wackrigen Fugen besser zu verstehen. Man studiere fleißig darin, und man wird dem Verfasser ewig dankbar sein.“ L. Orgel 1891, Nr. 10.

20. Riemann, Katechismus der Vokalmusik. Brosch. 2,25 M. Geb. 2,75 M.

Eine in ihrer Art einzig dastehende eingehende Erörterung des Verhältnisses zwischen Sprachrhythmus bezw. Versmetrum und musikalischer Taktmessung, welche sich auf den Nachweis zuspitzt, daß auch für die Vokalkomposition die im Katechismus der Kompositionslehre Teil I entwickelten Gesetze der Symmetrie maßgebend sind (achtstättiger Periodenbau als Grundschema). Das Buch ist also ein notwendiges weiteres Supplement zum Katechismus der Kompositionslehre. Besonders eingehend ist die einstimmige Liedkomposition behandelt und zwar ausgehend vom schlichten vierstimmigen Tonsatz.

21. Riemann, Katechismus der Akustik (Musikwissenschaft). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Ein über die musikwissenschaftlichen Fragen der Tonbestimmung (reine Stimmung, gleichschwebende und ungleichschwebende Temperaturen), sowie der Konsonanz und Dissonanz ausführlich orientierendes und in die betr. Litteratur einführendes Büchlein, dessen Lektüre allen zu empfehlen ist, welche an der Aufstellung von Regeln sich nicht genügen lassen, sondern nach Gründen fragen.

Außerdem enthält die Sammlung noch die folgenden **musikalischen Katechismen**:

7. Dannenberg, Katechismus der Gesangkunst. 2. Auflage. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Das ist unstrittig eines der besten Werke, das über die Gesangkunst in so inhaltsreicher und bündiger Weise vorhanden ist, und verdient allgemeine Verbreitung.

(Litteraturblatt.)

12. C. Schroeder, Katechismus des Violinspiels. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Ein Werkchen, das sein Thema in der vollständigsten Weise erschöpft und allen Violinspielern aufrichtig empfohlen werden kann.

13. C. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

... Zugleich machen wir auf den Katechismus des Violoncellospiels aufmerksam, da derselbe ein unentbehrliches Nachschlagebüchlein für jeden, der sich für das Violoncell interessiert, ist.

(Deutsche Musikerzeitung 1890, No. 24.)

14. C. Schroeder, Katechismus d. Taktierens u. Dirigierens. Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Diesen Katechismus sollte jeder junge Musiker immer und immer wieder studieren, denn es ist ein Meisterwerkchen in seiner Art.

Max Hesse's illustrierte Katechismen.
No. 3.

Katechismus
der
Musikgeschichte

von

Hugo Riemann,

Dr. phil. et mus.

Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

2. Teil:

Geschichte der Tonformen.



Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1901.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Inhalt des zweiten Theils.

III. Buch. Geschichte der Tonformen	Frage 139—171
8. Kapitel. Musikübung im Altertum	139—143
Ägypter und Assyrier	139
Chineesen	140
Inder	141
Hebräer	142
Griechen	143
9. Kapitel. Der Gregorianische Gesang	144—147
Anfänge des christlichen Kirchengesangs	144
Ambrosius von Mailand	145
Papst Gregor der Große	146
Die Sequenzen	147
10. Kapitel. Organum, Discantus und Fauxbourdon	148—151
Organum	148
Discantus	149
Fauxbourdon	150
Organum purum, Motetus, Copula, Hoquetus und Conductus	151
11. Kapitel. Die Blütezeit des Kontra- punkts (Epoche der Niederländer)	152—157
Franco von Köln und Marchettus von Padua	152
Die beiden Johannes de Muris. Vitry. Cantilena, Rondellus, Fuga	153
Die weltliche Musik im 12.—15. Jahr- hundert. Fahrende Leute	154
Die „Künste“ der Niederländer (kanonische Schreibweise). Messe. Motette. Er- findung des Notentypendruckes	155
Durchbruch schlichterer Faktur. Volkslied. Chanson. Madrigal. Protestantischer Choral. Odenkomposition	156
Die Abklärung des polyphonen Satzes (Palestrinastil)	157

12. Kapitel. Die Entstehung der begleiteten Monodie	Frage	158—162
Die Wurzeln des monodischen Stils. Lautenarrangements. Generalbaß	"	158
Die Nuove musiche: Oper, Oratorium, Kantate, Konzert	"	159
Entwicklung der Oper im 17. Jahrhundert	"	160
Entwicklung der Instrumentalmusik	"	161
Die protestantische Kirchenmusik	"	162
13. Kapitel. Die Musik des 18. Jahrhunderts	"	163—167
Johann Sebastian Bach. Fuge. Suite. Kantate. Passion	"	163
Georg Friedrich Händel. Italienische Oper. Oratorium	"	164
Joseph Haydn. Sonate. Trio. Quartett. Symphonie	"	165
Chr. Willibald Gluck. Die Oper in Frankreich. Opera buffa und Singspiel	"	166
Wolfgang Amadeus Mozart	"	167
14. Kapitel. Die Musik des 19. Jahrhunderts	"	168—171
Ludwig van Beethoven	"	168
Die neuere Instrumentalmusik (Mendelssohn, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Brahms, Strauß, Bruckner)	"	169
Das Lied (Schubert, Schumann, Franz, Jensen, Brahms)	"	170
Die heroische und romantische Oper. Richard Wagner	"	171
Die nationalen Strömungen	"	172

III. Buch.

Geschichte der Tonformen.

8. Kapitel.

Musikübung im Altertum.

139. Was ist uns über die praktische Musikübung der alten Ägypter und Assyrier, über die Formen, welche die Tonkunst bei ihnen entwickelte, bekannt?

Da uns Notierungen ägyptischer Musik nicht erhalten, so sind wir auf Schlüsse aus bildlichen Darstellungen und die natürlich aus späterer Zeit herrührenden Nachrichten griechischer Schriftsteller beschränkt. Darnach diente die Musik in hervorragender Weise zur Erhöhung der Weihe des Gottesdienstes: die feierlichen Prozessionen durch die Sphinxalleen und Osirisstatuen zum Allerheiligsten des Tempels geschahen unter dem Voraufgange von Sängern und Instrumentenspielern; die feierlichen Totenbestattungen waren mit Musik verbunden, Sänger verkündeten die Thaten und Verdienste des Verstorbenen mit Begleitung von Musik und pantomimischen Tänzen; kriegerische Aufzüge, Krönungsfeste, Gastmähler erhielten Glanz und Prunk durch Musik. Überall begegnen wir der Vereinigung der Musik mit dem Dichterswort und mit dem Tanz. Eine selbständige Instrumentalmusik anzunehmen, scheinen wir nicht berechtigt zu sein. Dagegen scheint das Volkslied, der schlichte lyrische Gesang, seit uralten Zeiten auch in Ägypten heimisch gewesen zu sein; man sang einfache Weisen bei der Arbeit, beim Dreschen, Rudern, Wassers schöpfen, man begrüßte das Wiedererwachen der Natur und betrauerte das Hinsterben der Blüten. Besonders wird uns das letztere von Herodot berichtet, der in

Ägypten das sogenannte Maneroslied hörte, welches auch in Griechenland unter dem Namen der Linosklage bekannt war, die Klage um einen in blühender Jugend dahingerafften Jüngling. Es scheint aber, daß die starre Konservativität des ägyptischen Wesens auch die Tonkunst in Fesseln schlug, sodaß auch hier das durch hohes Alter Geheiligte das allgemein Angesehene und Geübte war und eine freie Fortentwicklung nicht stattfand. Bei den Assyriern und Babyloniern war, wie es scheint, die Musik üppiger, mehr Luxusartikel bei Festgelagen und Aufzügen, aber darum auch minder in Ansehen stehend, nicht Sache der Priester und Könige, sondern bezahlter Sklaven.

140. Entspricht die Entwicklung der praktischen Musikübung der Chinesen ihrem reich entwickelten Tonsystem und der Vielgestaltigkeit ihrer zum Teil vortrefflich konstruierten Instrumente?

Wohl kaum. Die neuere Musik der Chinesen erscheint den Abendländern als ein sinnloses Durcheinander, sobald sie ein Ensemble von Instrumenten beschäftigt. Der Einzelgesang ist nicht ohne melodiosen Reiz und rhythmische Vernünftigkeit, aber oft barock und aus der Rolle fallend. Alte geheiligte Tempelmelodien, die aus Urzeiten getreulich konserviert worden, halten sich innerhalb der fünfstufigen Skala und sind voll Würde, so der Gesang, der zum Totenfeste (der Feier zur Ehre der Ahnen) in Gegenwart des Kaisers alljährlich gesungen wird. Aber auch alte weltliche Melodien weisen dasselbe archaische Gepräge auf, während andere, z. B. Matrosengesänge, den Halbtonschritt nicht meiden. Die gerade Taktart scheint den Chinesen die allein geläufige zu sein.

141. Steht die Musik der Inder der abendländischen näher als die chinesische?

Es scheint so. Wenigstens haben die von Sammlern mitgeteilten Proben von religiösen und weltlichen Gefängen ein stärker ausgeprägtes Gefühl von Tonalität und sind auch rhythmisch regelmäßiger bei lebendigerer Gestaltung. Die dreiteilige Taktart scheint bei ihnen eine hervorragende Rolle zu spielen. Gegenüber der Musik der Chinesen erscheint die indische mehr naturwüchsig, ein Erzeugnis leidenschaftlicheren, wärmeren Empfindens. Die Verbindung mit dem Tanz ist

von vorteilhaftem Einfluß auf die Entwicklung der Rhythmit. Von einer selbständigen Instrumentalmusik aber wissen wir auch bei den Indern nichts; vielmehr finden wir bei allen alten Kulturvölkern wie bei den Naturvölkern dasselbe Faktum der steten Verbindung der drei Künste des Rhythmus im Nacheinander: Tanz, Musik, Poesie.

142. Was wissen wir von den Tonformen der hebräischen Musik?

Nichts Bestimmtes. Vielleicht darf man aus der Eigentümlichkeit der für die Verbindung mit Musik bestimmten hebräischen Poesie (z. B. der Psalmen), denselben Gedanken zweimal mit anderen Worten auszudrücken, auf eine ähnliche Parallelgestaltung des melodischen Aufbaues schließen. Hebräische Melodien sind uns nicht bestimmt nachweisbar erhalten; denn die Tempelgesänge differieren durchaus in verschiedenen Weltgegenden, sodaß anzunehmen ist, daß die alte Tradition mindestens durch vieles von anderen Völkern Angenommene beeinträchtigt ist. Man wird kaum fehlgehen, wenn man schließt, daß im Gregorianischen Gesange, besonders den Hallelujah-Melodien, vielleicht die zuverlässigsten Reste althebräischer Musik erhalten sind. Bedenkt man aber, wie wenig im Gregorianischen Gesange die ursprüngliche Rhythmit konserviert worden ist, so sind auch von diesem aus positive Rückschlüsse nicht wohl möglich. Clemens von Alexandria sagt von den hebräischen Gesängen, sie seien spondäisch und ständen in der dorischen Tonart, d. h. sie waren ernst gehalten und von gemessener Bewegung. Dem aber stehen wieder andere Zeugnisse entgegen, welche das Sauchzen und Jubeln beim Lobpreisen des Höchsten hervorheben. Auch den Hebräern sind Wort und Ton untrennbar, d. h. ihre Musik ist Gesangsmusik, und gern gesellt sich dazu der Tanz. So nimmt Mirjam, als sie ihren Siegesgesang anstimmt, die Handpauke, das uralte, schon den Ägyptern bekannte Begleitinstrument des Tanzes.

143. Entwickelte sich bei den Griechen, dem klassischen Volke der Formvollendung, eine geordnete Formenlehre und stellten sie bestimmte Formen der Komposition fest?

Sowohl, aber freilich darf man dabei nicht an die Formen der modernen Musik denken; auch bei den Griechen war die

Musik durchaus an die Poesie gebunden und blieb es auch, als die reine Instrumentalmusik als Kitharistik und Auletik zu Ansehen gelangte, insofern die nur instrumental vorgetragenen Melodien den auf Grund eines Gedichtes erfundenen nachgebildet waren. Was die Musik der Griechen himmelhoch über die der anderen Völker des Altertums erhebt, ist der Umstand, daß sie zum ersten Male als freie Kunst erscheint, nicht nur im Dienste der Religion wie bei den Ägyptern, auch nicht nur zur Erhöhung von Pomp und Luxus wie in Babylon und Ninive, sondern als edelste Bethätigung des Menschengewisses aus dem Bedürfnis des gottähnlichen Schöpfungstriebes entsprungen nur um ihrer selbst willen da, als Selbstzweck. In den ältesten Zeiten erscheint zwar auch in Griechenland die Musik als Hymnengesang zum Preise der Götter sowie zur Verherrlichung der vaterländischen Helden im Verein mit dem Dichtervort. Die Loden der Zeit des trojanischen Krieges (12. Jahrhundert v. Chr.) sangen in halbrezitierender Weise mit Begleitung harfenartiger Saiteninstrumente (Phorminx) den Ruhm der Götter und Heroen, und ähnlich rezitierten später die Rhapsoden Bruchstücke aus der Iliade oder Odyssee; das gleichmäßig fortlaufende Metrum wie das Fehlen strophischer Gliederung bedingte für solche Rezitative eine dem einzelnen Vers (Hexameter) entsprechende Melodie, welche den Anforderungen der jedesmaligen Worte, ihrer Silbenzahl und ihrer Betonungen entsprechend, kleine Veränderungen erlitt, in der Hauptsache aber wohl sich ungefähr gleich blieb. Berühmte Sänger dieser Vorzeit sind die ganz mythischen Orpheus, Amphion, Thamyris (der Uen-Erfinder des Gesanges des epischen Versmaßes), ferner Chrysothemis (der erste Kitharode, der den pythischen Nomos auf Apollo sang), Piereos, Philammon, Demodokos (der die Zerstörung Trojas und die Hochzeit der Aphrodite und des Hephästos besang) und Phemios, der die Heimkehr der Griechen von Troja unter Agamemnon feierte. Uralt sind auch der Linosgesang, der zur Zeit der Weinlese angestimmt wurde und um den Tod des Linos, eines von mürenden Hunden zerfleischten Knaben göttlicher Abstammung klagte, auch der Salmos und der Threnos (die allgemeine Totenklage), sowie andererseits der freudig jauchzende Páan (das Siegeslied), der Hymenaios (Hochzeitsgesang) und der

Nomos (das ausgelassene Schlußlied bei Festgelagen). Die Sänger waren auch in jenen vorhistorischen Zeiten hochangesehen; die Kunst erbte, wie es scheint, vom Vater auf den Sohn, sodaß es Sängerbfamilien gab. Doch war z. B. auch Achilleus des Saitenspieles kundig. Auch die Griechen kannten das Volkslied, d. h. sangen bei der Arbeit zur Ermunterung oder nach der Arbeit zur Erholung, der Hirt sang oder spielte Flöte, um sich die Langeweile des Alleinseins zu vertreiben, die Mutter sang dem Kinde Wiegenlieder, die Bettler sangen Bittlieder u. s. w. Es versteht sich, daß diese Volkslieder hinsichtlich des Textes von einfachster Struktur und auch musikalisch entsprechend einfach angelegt waren. Einen Aufschwung zur höheren Kunstentwicklung nahm die griechische Musik nach der dorischen Wanderung (um 1000 v. Chr.) besonders in dem von den Doriern gegründeten spartanischen Staate. Die ersten Musiker, über deren Verdienste wir unterrichtet sind, waren der Flötenspieler Ulympos, der aus Mysien einwanderte, und der Kitharaspieler Terpander aus Lesbos. Der Erstere ist bekannt als Erfinder des enharmonischen Tongeschlechts, wenn auch nur mittelbar (vgl. 116), sowie als Begründer des kunstmäßigen Flötenspiels in Griechenland; der Letztere bevorzugte dagegen das Kitharaspield und wurde in noch höherem Grade Schule bildend, soll auch zuerst die Siebenzahl der Saiten der Kithara festgestellt haben. 676 siegte er als erster in den musischen Wettkämpfen des Apollon Karneios; auch soll er viermal bei den damals noch nicht regelmäßig gefeierten pythischen Spielen zu Delphi gesiegt haben. Von Terpander nun und dem nur wenig späteren Alonas, der aus Tegea oder Böotien stammte, wissen wir, daß sie Weisen (Nomoi) komponierten, die bestimmte Namen erhielten; kitharodische Nomoi Terpanders waren der Nomos Boiotios, Aiolios, Trochaios, Drys, Kepion, Tetraoidios und der speziell sogenannte Terpandrische; aulodische des Alonas und des etwas späteren Polymnestos aus Kolophon: der Nomos Apothetos, der Elegos, Komarchios, Schoinion, Rapion, Epikedeios und Trimeres. Von Terpander wird erzählt, daß er dithyrambische Melodien mit epischen Versen verbunden habe. Auch dem Ulympos werden schon einige Nomoi zugeschrieben (Polykephalos, Hermetrios). Neue Weisen brachte Archilochos

auf, der nach Terpander blühte und statt der allein üblichen daktylischen Metra (Hexameter) iambische, vollstümmlichere Rhythmen einführte. Auch Thaletas (um 700) von Gortyn auf Kreta, ein Schüler des Ulympos, gehört in diese älteste spartanische Blütezeit der Musik, der erste Komponist der Waffentänze (Gymnopädien, Pyrrhiche, Hyporchemata) und Beredler des Páan. Um die Weiterbildung der lyrischen Versmaße (Parthenien, Liebeslieder u. s. w.) hat Alkman, der ebenfalls um 660 in Sparta lebte, große Verdienste. Die Chorlyrik förderte Stesichoros aus Metauros in Unteritalien, der eigentlich Tisias hieß („Choraufrichter“ ward sein Beiname) und zuerst dem Chorchymnus durch Anwendung der dreigliedrigen Form: Strophe — Antistrophe — Epode die fernerhin maßgebende Gestaltung gab (entsprechend den beiden „Stollen“ und dem „Abgesang“ der mittelhochdeutschen Lyrik). Nicht in Sparta, sondern in Korinth wirkte der mit dem Tyrannen Periander befreundete Arion (um 600), der Schöpfer des kunstmäßigen Chordithyrambos, aus dem später sich die Tragödie entwickelte (der Chor bewegte sich im Kreise um den Dionysosaltar, hieß daher *κύκλιος χορός* „Kreischor“). Die Gesänge bestanden aus Strophe und Antistrophe, ohne Epode (s. oben); vor Arion waren sie wild aufgereggt, orgiastisch und nicht kunstmäßig geregelt. Die Reform der Dithyramben durch Arion wurde weiter vervollkommen durch Lasos von Hermione (um 500), Simonides von Keos, Pindar u. a.; seit Melanippides von Melos um 400 arteten sie aber wieder nach der Seite rhythmischer Ungebundenheit aus, so besonders bei Philoxenos, Kinesias, Phrynios von Mytilene und Timotheus von Milet (gest. 357), durch welche der Dithyrambus den solistischen Virtuosen überantwortet wurde. Die Verkleidung hatte schon Arion eingeführt. Inzwischen war in der regelmäßigen Festsetzung der pythischen Spiele zu Delphi ein Zentralpunkt für die musischen Wettkämpfe geschaffen worden (alle fünf Jahre seit 586). Bereits bei diesen ersten Pythien setzte Sakadas aus Argos durch, daß dem Soloflötenspiel (*psile Mulesis*) die Gleichberechtigung mit dem Kitharaspield zugestanden wurde; Sakadas ist auch berühmt als Komponist von Elegien, einer bereits in der Periode der spartanischen Kunstblüte besonders von Thyrtäos von Milet

gepflegten Kunstgattung, ursprünglich Trauerlieder mit Flötenbegleitung, seit Kallinos, Alkios, Mimnermos und Tyrtaos aber vorwiegend politischen Inhalts, in der Form bekanntlich die Verbindung des Hexameter mit dem Pentameter in stetem Wechsel. Auch die Theorie war inzwischen durch Pythagoras (geb. 680) in ein wissenschaftliches Geleis gebracht worden, und man wird schwerlich fehlgehen, wenn man annimmt, daß die theoretische Betrachtung des Notenwesens und der Tonverhältnisse wesentlich den Prozeß der Bervollständigung des Tonsystems, also der Bermannigfaltigung der Praxis beschleunigen half. Die griechische Lyrik erreichte ihre höchste Blüte mit Alkaios von Mytilene (um 612), der Sappho (um 628—568 zu Mytilene), Anakreon von Teos, der 540 bis 522 am Hofe des Polykrates auf Samos lebte (später zu Athen und Abdera), Myrtis, der Lehrerin der Korinna, Korinna selbst aus Tanagra in Böotien (um 509), der Lehrerin des Pindar, und endlich Pindar selbst, geb. 522 zu Rhynokephalä bei Theben, gest. 442, dem größten Lyriker der Griechen. Pindar dichtete Gefänge aller Art, Dithyramben, Bäume, Epinikien (Siegeslieder zu Ehren der Sieger bei den olympischen, pythischen, isthmischen und nemeischen Festspielen, wovon eine große Zahl erhalten sind), Parthenien, Hyporchemäen, Skolien (kunstmäßige Trinklieder) u. s. w. Sein Ansehen war ein außerordentliches, er stand in freundschaftlichen Beziehungen zu den Herrschern Theron von Agrigent, Hieron von Syrakus, Amyntas von Makedonien u. s. w., in Delphi wurde ihm auf Befehl der Pythia die höchste Ehre zuteil, zu den Theoxenien (dem Göttermahl) regelmäßig zu Gast geladen zu werden, und Athen machte ihn zum Ehrengast (Proxenos). Als nach fast 200 Jahren Alexander d. Gr. Theben zerstörte, befahl er, Pindars Haus zu schonen. Die Epinikien (Oden) Pindars gliedern sich durchweg epodisch, d. h. in Strophe, Antistrophe und Epode, die Antistrophe der Strophe genau nachgebildet, die Epode von abweichendem Metrum. Pindar selbst war auch Komponist, dichtete aber wohl auch viele seiner Oden auf alte bekannte Romoi. Erhalten ist die Notierung des Anfangs seiner ersten pythischen Ode; die früher angezweifelte Echtheit ist heute wohl kaum zu bestreiten. Das Fragment lautet:

Υ Υ Γ Θ Ι Ψ Γ Θ Ι Ψ Γ Θ Ι Μ Ι
 (Solo) Χρονσέα φόρμιγς, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπλοκάμων

Θ Ι Μ Ι Θ Γ Θ Γ
 Σύνδικον Μοισᾶν κτίανον

Ψ Γ Θ Ι Γ Θ Ι Θ Γ Γ Μ Ι Μ
 Τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἁ-γλαΐας ἀρχή

Υ Υ < Υ Ν Ζ Ν Υ <
 (Chor) Πείθονται δ' αἰοῖδοι σάμασιν

Ζ Ν Υ Υ < Γ Γ Ψ Γ Γ < Γ
 Ἀγησιχόρων ὀπότεαν προοιμίων

Υ Ν Ζ Γ < < Υ Υ < Γ <
 Ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζόμενα

Ψ Υ Γ Ν Ζ Ν Υ < Γ < Γ
 Καὶ τὸν αἰχματᾶν κεραννὸν σβεννύεις

(Der Schluß der Strophe fehlt.)

Der Solovortrag des Koryphäus ist mit Gesangsnoten, der Chorgesang mit Instrumentalnoten notiert. Die Tonart ist die phrygische, d. h. wenn wir die dorische als Grundskala (Amoll) ansehen: Hmoll, also wenn wir den Rhythmus des Textes als maßgebend für die Melodie ansehen, etwa:



Chor zur Kithara:



Im fünften Jahrhundert wird mehr und mehr Athen der Centralpunkt des hellenischen Kunstlebens, während es auch auf politischem Gebiete sich mehr und mehr zum Rivalen Spartas aufschwingt. In Athen entwickelte sich bei dem Dionysoskult im Lemaion der Dithyrambus zur Tragödie. Schon Thespis übertrug die Hauptpartie um 536 einem Schauspieler, während der Chor damit in eine gemesseneren kontemplative Haltung zurücktrat. Phrynichos und Choirilos (von Samos) griffen zuerst über die Dionysosmythe hinaus, ersterer stellte sogar die Einnahme Milets durch die Perser dar und rührte das Publikum zu Thränen; doch wurde er in Strafe genommen, weil er an eine Demütigung des Vaterlands erinnert. Seine Schilderung des Unglücks der Perser nach der Schlacht bei Salamis weckte diese Scharte wieder aus. Pratinas von Phlius (um 500) begründete das Satyrspiel, das scherzhaftes Nachspiel der Tragödie, bei dem auch der Chorgesang heitere Weisen und ausgelassene Rhythmen annahm; Choirilos und Aeschylos folgten ihm darin. Aeschylos gesellte dem bis dahin einzigen Schauspieler einen zweiten, sodaß Dialog möglich wurde. Eigentliche Handlungen, d. h. Thaten (Kampf, Ermordung u. s. w.) brachte die antike Tragödie nicht auf die Bühne, sondern ließ dieselben nur durch Boten berichten; ihr Vorwurf war vielmehr die Darstellung der durch die Ereignisse hervorgerufenen Seelenzustände, ihre Entwicklung und Läuterung. Der Anteil der Musik war dabei ein großer, sofern alle Chöre gesungen (und

in gemessener Bewegung im Kreise um die Thymele getanzt) wurden. Jemehr aber in der ferneren Entwicklung die Tragödie zum wirklichen Drama wurde, desto mehr trat die Bedeutung des Chores zurück, der schließlich zum idealen Zuschauer wird, die Entschlüsse der agierenden Personen (allmählich drei und mehr) mit feinen Râsonnements glossierend. Die Tragödie zerfiel in den Prolog (den Teil der Handlung, der dem Auftreten des Chors vorausging), den Parodos (Auftreten des Chors), das Episodion (Wiederauftreten der Schauspieler) und den Exodos (nach dem letzten Chorgesang). Alle in der Mitte liegenden Chorlieder hießen Ständlieder (Stasima). Alle Chorlieder gliederten sich in Strophe und Antistrophe, beide von gleichem Metrum und ohne Zweifel nach gleicher Melodie abgesungen. In der Blütezeit der antiken Tragödie (Äschylos, Sophokles, Euripides um 500 bis 400) war es in Athen gebräuchlich, an den Dionysosfesten tragische Wettkämpfe abzuhalten. Die konkurrierenden Dichter mußten dazu jeder mit vier Dramen auftreten, drei Tragödien, die inhaltlich in Zusammenhang standen, und einem Satyrspiel. Ein solches vierfaches Drama hieß eine Tetralogie. So schrieb Äschylus eine Orestes-Tetralogie, bestehend aus „Agamemnon“, „Die Koephoren“, „Die Eumeniden“ und dem Satyrspiel „Proteus“ (die drei Tragödien sind erhalten), ferner eine Perser-Tetralogie („Phineus“, „Die Perser“, „Glaukos“ und „Prometheus“), eine Lyskurgos-Tetralogie und eine Ödipus-Tetralogie („Laïos“, „Ödipus“, „Der Zug der Sieben gegen Theben“ und „Sphinx“); Euripides schrieb eine Alkestis-Tetralogie, die aus vier Tragödien bestand, die letzte mit glücklichem Ausgange: „Die Kreterinnen“, „Alkmaon in Psophis“, „Telephos“ und „Alkestis“, ferner eine Medea-Tetralogie und eine Troaden-Tetralogie. Sophokles soll 113 Bühnenstücke geschrieben haben, teilweise auch zu Gruppen zusammengehörig, doch kam seiner Zeit der Gebrauch auf, Stück gegen Stück bei den Wettkämpfen aufzuführen, nicht ganze Tetralogien. Zeitgenossen des Äschylos waren die Tragödiendichter Aristias und Polyphradmon, Zeitgenossen des Euripides Xenokles, Philokles und Meletos. — Wie die Tragödie ging auch die Komödie aus dem Dionysosfult hervor, baute aber die heitere Seite desselben aus. Ihre

Begründung wird dem Athener Sufarion (580) zugeschrieben. Andere Komödiendichter der ältesten Epoche (bis um 400) sind: Kratinos, Krates, Eupolis, Pherekrates, Phrynichos und vor allen Aristophanes. Die Komödie erlangte eine hervorragende politische Bedeutung, da ohne Skrupel die höchstgestellten Personen des Staates auf die Bühne gebracht und geistreich kritisiert wurden. Die Rolle des ebenfalls gesungenen Chors war eine ganz ähnliche wie in der Tragödie, nur fielen die Stasima weg, statt deren die Parabasis eintrat, in welcher sich der Chor direkt ans Publikum wendet und wie wir heute sagen würden, Couplets mit politischen Pointen vorträgt. Der Tanz der Komödie hieß Kordax und, war ausgelassen lustig, oft lasciv. Später verliert die Komödie ihre satirische Bedeutung und wird zum Lustspiel in unserem Sinne (Antiphanes, Alexis).

Der Rückgang der Bedeutung des Chors gegen Ende der klassischen Periode machte die Musik überhaupt mehr und mehr entbehrlich, sodaß sie schließlich ganz aus dem Drama verschwand und die der griechischen nachgebildete römische Tragödie und Komödie dieselbe nicht aufgenommen zu haben scheint. Dagegen entwickelte sich abgelöst vom Drama nun wieder der Dithyrambus als Virtuosenstück von künstlichen Figuren (Koloraturen) und in überkünstelter Chromatik und Enharmonik. Während Plato und Aristoteles noch in die klassische Periode hineinragen, steht des letztern Schüler Aristogenos von Tarent (um 320) bereits in der Zeit des Verfalls der Musik, der ungefähr seit der Zeit des Verlustes der Selbständigkeit Griechenlands (Schlacht bei Chäronea, 338) datiert. Aristogenes klagt darüber und sehnt die alte Zeit zurück. Ein neuer Mittelpunkt des griechischen Geisteslebens wurde nun Alexandria, doch erstanden für die Musik dort nur einige Theoretiker (Euklid, Ptolemäos). Die Musik stieg allmählich zum Range einer entwürdigten Dienerin der üppigen Gelage der mehr und mehr orientalischen Luxus annehmenden römischen Kaiserzeit herab.

9. Kapitel.

Der Gregorianische Gesang.

144. In welchen Formen bewegten sich die ältesten Gesänge der christlichen Kirche?

Das Christentum war nicht eine neue Religion, sondern die Erfüllung der Weissagungen der Propheten. Es ist daher selbstverständlich, daß sich gerade in den ersten Jahrhunderten bei den Christen der jüdische Gottesdienst in seinen Hauptformen erhielt, natürlich unter Hinzuwachs der Feier der Hauptmomente des Lebens Jesu. Christus trat nicht an die Stelle des Gottes des alten Bundes, sondern neben ihn. Ein Grund, die alten Tempelgesänge zu verbannen, war daher durchaus nicht vorhanden, und es ist sogar selbstverständlich, daß der Psalmengesang zunächst unverändert in die christliche Kirche überging. Besuchten doch die ersten Christen sogar noch regelmäßig den Tempel zu Jerusalem, wie die Apostelgeschichte ausdrücklich konstatiert; nur das Abendmahl zum Gedächtnis Christi feierten sie in den Häusern. Inwieweit der alte Psalmengesang, d. h. das von den Juden übernommene Abzingen ganzer Psalmen, welches Papst Gelasius (um 496) eingeschränkt haben soll, wirklicher Gesang oder nur jene halbrecitativische Art des Vortrags war, welche man noch heute psalmodieren nennt, muß dahingestellt bleiben; vermutlich unterschieden auch die Juden schon ähnlich wie später der gregorianische Gesang feierliche und gewöhnliche Vortragsweise, jene in höherem Grade Gesang als diese. Der heilige Hieronymus (4. Jahrhundert) unterscheidet bereits Psalmen, Hymnen und Cantica (hohe Lieder); unter Hymnen versteht er die Gesänge (auch aus den Psalmen), welche die Stärke und Majestät Gottes preisen, unter Cantica eben jene gesteigerten Lobgesänge, welche die göttliche Weltordnung preisen, während die Psalmen im engeren Sinne eine moralisierende Tendenz haben (ad ethicum locum pertinent). Ausdrücklich zählt er den Hymnen diejenigen Psalmen zu, welche mit Hallelujah beginnen oder enden. Indes sind ohne Zweifel auch schon früh Gesänge in die christliche Liturgie gekommen,

welche heidnischen Hymnen nachgebildet waren. Wenn auch das älteste Christentum alles Heidnische verabscheute, so verstand es doch andererseits auch, heidnische Gebräuche umzuformen und zu christlichen zu machen, die hohe Bedeutung damit anerkennend, welche für das Gemüthsleben der Menschen liebgewordene Formen haben. Wie der Apostel Paulus in Athen den „Altar des unbekanntes Gottes“ zum Altar des Christengottes umwandelte, so mögen auch Hymnen zu Ehren der griechischen Götter, deren Melodien allbekannt waren, durch Unterlegung christlicher Texte zu christlichen geworden sein. Philo Judäus, ein Zeitgenosse Christi selbst, berichtet von den Therapeuten, einer jüdischen Sekte, daß bei ihren Gottesdiensten sich einer erhebe und einen Hymnus auf Gott anstimme, sei es einen selbstverfaßten oder einen der von den alten Dichtern in dreitheiligem Versmaße verfaßten, und daß ihn bei den folgenden Versen andere ablösen, bis endlich bei den Schlußversen alle Anwesenden miteinstimmen. Der heilige Eusebius, Bischof von Cäsarea (4. Jahrhundert), berichtet dazu, daß derselbe Gebrauch bei dem christlichen Gottesdienst seiner Zeit gelte. Aus den allerersten Zeiten des Christentums stammen die neutestamentarischen Gesänge „Sanctus, sanctus, sanctus dominus deus Sabaoth“, auch in der byzantinischen Kirche als Trishagion („Dreimal heilig“) bekannt und vielleicht von dieser übernommen und das „Gloria in excelsis deo“, bezüglich dessen schon Sixtus I. (119—127) anordnete, daß es nicht mehr nur am Weihnachtstage, sondern schon in der heiligen Nacht sollte gesungen werden. Auch die drei sogenannten Cantica majora, das Canticum Mariæ (bei der Verkündigung): „Magnificat anima mea“, das Canticum Zachariæ: „Benedictus dominus deus Israel“ und das Canticum Simeonis: „Nunc dimittis servum tuum“, sind ohne Zweifel in den ersten Jahrhunderten nach Art der alttestamentarischen Cantica komponiert und in den Gottesdienst aufgenommen worden. Daß der Gesang der Cantica und des Hallelujah ein lebhaft bewegter und begeisterter war, bestätigt der heilige Augustin (4. Jahrhundert), wenn er berichtet, daß die Sänger der Cantica vor Freude aufjauchzten (*exultare lætitia*) und unfähig, ihre übergroße Freude in Worten auszudrücken, den Verfolg des Textes aufgeben und

in wortloses Jubeln übergehen (eunt in sonum jubilationis). Dem entsprechend berichtet der Mönch von Angoulême in seiner Lebensbeschreibung Karls des Großen, daß die fränkischen Sänger die römischen Notierungen (Neumennotierungen) der Kirchengesänge erlernten, aber außer stande waren, die Koloraturen (tremulas vel vinnolas) herauszubringen, und Johannes Presbyteros bestätigt, daß die Deutschen die lieblichsten Gesänge geheult hätten wie die Wölfe. Angesichts solcher Beschaffenheit der alten Kirchengesänge ist nicht verwunderlich, daß schon früh sich die Notwendigkeit herausstellte, den Gesang geschulten Sängern zu übertragen. Schon die apostolischen Konstitutionen (aus dem 2. Jahrhundert) berichten von besonderen von der Kirche bestellten Sängern. Sicher ist, daß der Papst Hilarius (5. Jahrhundert) zu Rom eine Sängerschule errichtete.

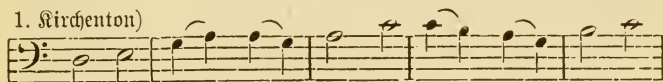
145. Welche Bewandnis hat es mit dem Ambrosianischen Gesange?

Der heilige Ambrosius (374—397 Bischof von Mailand) teilt das Schicksal vieler hervorragenden Persönlichkeiten der Musikgeschichte, daß an ihre Namen die Nachwelt Verdienst auf Verdienst und Erfindung auf Erfindung knüpft, welche die historische Kritik ihnen absprechen muß. Alte Zeugnisse (Aurel von Réomé im 9. Jahrhundert) bestätigen, daß Ambrosius die Antiphonen aus der byzantinischen Kirche in die römische einfuhrte; es ist mehr als wahrscheinlich, daß er zugleich die Lehre von den Kirchentönen (Protos, Deuteros, Tritos, Tetartos, vgl. 121) von dort herübernahm. Dagegen sind keine Anhaltspunkte dafür nachweisbar, daß er die Buchstabentonschrift mit A—G (gar in dem neueren Sinne, wie sie erst Otto von Clugny gebraucht, vgl. 123) eingeführt habe. Unmöglich ist allerdings nicht, daß die alte Orgelnotation, welche in der Disposition der sieben ersten Buchstaben des Alphabets mit der in Byzanz zuerst gebräuchlichen (A = α = unser e) übereinstimmt, auf ihn zurückzuführen ist, jedenfalls aber nur für die theoretische Erklärung der Tonverhältnisse, nicht als wirkliche Notenschrift. Eine höhere Bedeutung scheint dem Ambrosius als Komponisten beizulegen zu sein, da eine Anzahl lateinischer Hymnen ihm zugeschrieben werden, darunter die noch heute gebräuchlichen:

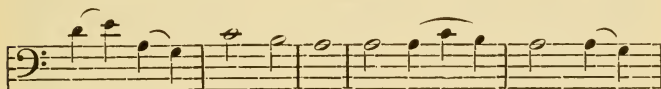
1. Aeterne rerum conditor.
2. Deus creator omnium.
3. Veni redemptor gentium.
4. Splendor paternæ gloriæ.
5. O lux beata trinitas.

Auch dem heiligen Hilarius von Poitiers (4. Jahrhundert) wird ein lateinischer Hymnus zugeschrieben (Hymnus matutinus). Andere älteste Hymnendichter resp. =Komponisten waren Aurelius Prudentius Clemens (350—405: Lux ecce surgit aurea; Ales diei nuntius; Corde natus ex parentis; Salvete flores martyrurum; Jam modesta quiesce querela). Von der Beschaffenheit dieser Hymnen kann uns eine der ältesten erhaltenen, das Crux fidelis (Pange lingua), welches der einzige im St. Gallener Antiphonar notierte Hymnus ist, einen Begriff geben (jetzige Gesangsweise nach Don Rothiers Graduale):

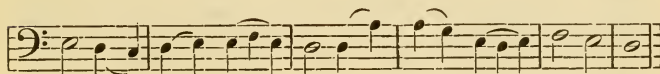
1. Kirchenton)



Crux fi - de - lis in - ter om - nes ar - bor



u - na no - bi - lis. Nul - la — sil - va



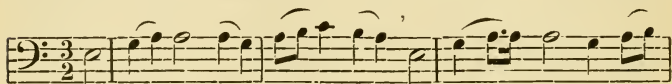
ta - lem pro - fert fron - de flo - re ger - mi - ne.

Die Notierung im St. Gallener Antiphonar sieht so aus:

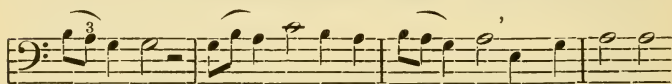
*Crux fidelis inter omnes arbor
na nobilis. nulla silva talem pro
fert. fronde flore germine.*

Wie leicht ersichtlich, sind an Stelle einiger zwei- und dreitönigen Neumen in der heutigen Gesangsweise einfache Töne getreten; im übrigen scheint die Überlieferung getreu zu sein.

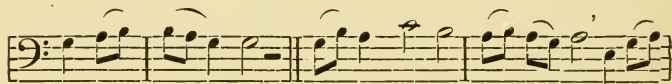
Ob der sogenannte Ambrosianische Lobgesang, das „Te deum laudamus“ dem Ambrosius selbst zuzuschreiben ist oder aber von diesem der griechischen Kirche entnommen und nur übersetzt wurde, oder aber gar, wie andere meinen, erst hundert Jahre nach Ambrosius aufgetreten ist, steht nicht genügend fest. Die überlieferte Melodie beginnt (nach Don Botthier):



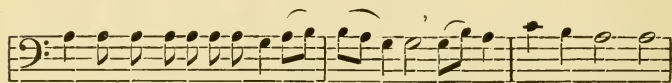
Te de-um lau - da - mus! Te do-mi-num con-fi-



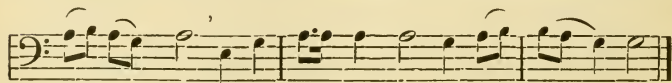
te - mur! Te æ-ter-num pa - trem om-nis ter-ra



ve-ne - ra - tur! Ti-bi omnes an - ge-li, ti-hi



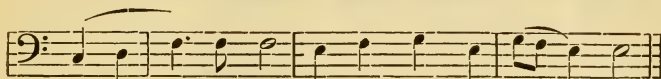
cœ-li et universæ pote - sta - tes, Ti - bi Cheru-bim et



Se-ra - phim in-ces - sabi-li vo - ce pro - cla - mant!

Die Verwandtschaft der Melodiebildung des Te deum mit der des oben gegebenen Hymnus ist trotz der viel größeren Freiheit des Rhythmus (weil die Silben des Te deum nicht abgezählt sind) in die Augen springend. Auch die feierliche

Gesangsweise des „Gloria“ weist denselben Charakter auf, dieselbe beginnt:



Glo - - ri - a in ex - cel - sis de - o!

Diese Worte sang der Priester, worauf der Chor fortfuhr: „et in terra pax“ u. s. w.

Alle diese Gesänge enthalten auf eine Silbe nur einen Ton oder höchstens eine Neume von 2—3 Tönen. Auch die Melodien der Antiphonen sind überwiegend in dieser einfacheren Weise aufgebaut, zeigen aber teilweise schon reichere Figuren, wie sie bei den Ruhepunkten (Einschnitten, Distinktionen) der Gradualien allgemein sind und bei dem Hallelujah fast ganz textlos dastehen. Über den rhythmischen Vortrag solcher längeren wortlosen Tonweisen sind wir noch durchaus im Ungewissen. Wahrscheinlich sind alle diese mit tonreichen Neumen (Zubilationen) geschmückten Melodien Umgestaltungen einfacher hymnenartiger Bildungen. Da die Gradualien eine große Zahl verschiedener nach derselben Melodie zu singender Psalmenweisen enthalten, in denen die Melodienotierung je nach der größeren oder geringeren Zahl der Silben starke Umgestaltungen aufweist, so dürfte aus deren eingehender vergleichenden Untersuchung auf die ursprüngliche Melodiegrundlage mit einiger Sicherheit geschlossen werden können. Eine der am häufigsten vorkommenden Melodien (Tollite portas, A summo coelo, In solo posuit, Domine deus virtutum, Excita domine, Hodie scietis, Angelis suis mandavit, Ab occultis meis, Domine refugium, Nimis honorati, In omnem terram, Exultabunt sancti, Dispersis dedit, Justus ut palma florebit, Uxor tua, Requiem aeternam), deren Anfang diese Formen zeigt (nach Don Bothiers Graduale):



Tol - li - te por - - - - - tas.



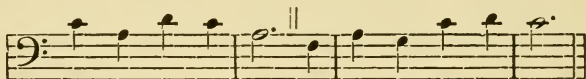
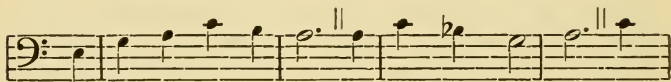
A - sum - mo - coe - - - lo.



u. s. w.

Ex - ul - ta - bunt sane - - - ti.


ist in ihrem ganzen Umfange offenbar nur eine reichere Ausschmückung der einfachen Grundlage:



Wo eine so einfache und regelmäßig verlaufende Grundlage erkennbar ist, wird man auch auf einen entsprechenden Vortrag, welcher dieselbe durchführlbar erhält, wenigstens für die ältere Zeit schließen dürfen, also auf Beschleunigung, wo die Textsilben sich häufen, auf Dehnung, wo ihre Zahl klein ist, sodasß also auch ein scheinbar ganz rhytmusloser Prosatext doch in Verbindung mit der Melodie, deren entscheidende Ecken natürlich immer wieder entsprechende Stellung im Aufbau fordern, eine streng formulierbare rhytmische Sachlage ergibt. Es ist daher zu hoffen, daß die gegenwärtigen fleißigen Arbeiten auf dem Gebiete der Neumen- und Choralforschung doch noch zu einem allseitig befriedigenden Resultat führen werden. Da wir ganz ähnlichen Ausschmückungen und Umgestaltungen der Melodien noch bei den Troubadours und Minnesängern begegnen, so darf auch eine anscheinend sehr starke Abweichung von der Grundform nicht von der Zurückführung auf dieselbe abschrecken.

146. Worin unterschied sich der Gregorianische Gesang vom Ambrosianischen?

Die Unterscheidung des Gregorianischen Gesanges vom Ambrosianischen trat erst im späteren Mittelalter auf, d. h. in einer Zeit, wo der Gegensatz der *Musica plana* und *mensurata* sich entwickelt hatte und die ursprüngliche lebendige Rhythmik der Kirchengesänge mehr und mehr zur Folge gleich langer Töne, der nur gelegentlich kürzere Werte eingestreut waren, erstarrete. Zu der Vortragsart, wie man sie damals anwandte, wollten die Berichte über den jubelnden Gesang der alten Zeit nicht recht passen, und man unterschied nun die neuere Manier, die sich ja allerdings auf die auf Befehl des Papstes Gregor d. Gr. (590—604) zusammengestellten und der ganzen Kirche zur Norm gemachten Gesangbücher stützte, von der alten. Allein diese Unterscheidung hält der historischen Kritik nicht recht Stand. Alle die Gesangsarten, welche der Gregorianische Gesang aufweist, hatte auch schon der Ambrosianische, und auch die Vortragsweise war sicher dieselbe. Noch Guido von Arezzo (um 1026) kennt einen Unterschied beider nicht. Doch mag es wohl sein, daß Gregor einen Teil der von Ambrosius besonders geliebten Hymnen ausschied und den Schwerpunkt in die Antiphonien und Gradualien verlegte, um deren Einführung und Vermehrung aber gerade Ambrosius ebenfalls persönliche Verdienste zugeschrieben werden. Wahrscheinlich hat also Gregor nicht eine neue Art des Kirchengesanges eingeführt, sondern nur die in verschiedenen Ländern entstandenen Gesänge gesammelt und redigiert und so den Gesang der gesamten römischen Kirche einheitlich geregelt. Auch Gregor hat man irrigerweise die Einführung der lateinischen Buchstabentonschrift zugeschrieben. Wie die neueren Forschungen ausweisen, sind die ältesten Antiphonarien u. s. w. vielmehr in Neumenschrift aufgezeichnet worden. Auch die Aufstellung der vier plagalen Töne neben den authentischen ist nicht Gregors Verdienst, sondern offenbar von Byzanz herübergenommen. Die Tradition der Papst Gregor d. Gr. (590—604) zugeschriebenen Verdienste ist durch Fr. A. Gebaërt (*Der Ursprung des liturgischen Gesanges*, 1890) stark angefochten, und wahrscheinlich gemacht worden, daß die endgültige Redaktion der Kirchengesänge einem der späteren Päpste gleichen

Namens (Gregor II., 715—31, oder Gregor III., 731—41) zuzuschreiben ist. Wie dem auch sei, jedenfalls hat ein prinzipieller Gegensatz zwischen Ambrosianischem und Gregorianischem Gesange nie existiert, wohl aber hat anscheinend nicht nur in Mailand, sondern auch in anderen Gegenden sich trotz der durch einen Gregor bestimmten Unifizierung sich im einzelnen mancherlei Besonderes im Ritual gehalten (in Frankreich, Spanien, England), wie die Untersuchungen der ältesten erhaltenen Gesangbücher erweisen (vgl. die *Paléographie musicale* der Benediktiner von Solesmes und die Publikationen der englischen Plain song and mediæval Society). Das Eigentümliche des Gregorianischen resp. von Gregor revidierten Gesanges der christlichen abendländischen Kirche, ohne Zweifel aber bereits des Ambrosianischen ist, daß er (bis auf wenige der älteren noch korrekt skandierten Hymnen) nicht auf gemessene Verse komponiert ist, daß ihm nicht poetische Metra zu Grunde liegen, sondern vielmehr wirkliche Prosa (wenn auch solche voll poetischen Schwunges und erhabener Gedanken) oder doch jene dem Mittelalter eigene lateinische Versbildung, welche nicht nach antiken Grundsätzen skandiert, sondern nach moderner Weise schwere und leichte Silben unterscheidet. Aber auch Hymnen wie das *Crux fidelis*, die noch skandiert sind, scheinen in der Melodie nicht nach antiker Weise ein Metrum ausgeprägt zu haben (nämlich z. B. den *Zambus* durch , sondern unterscheiden sich von den auf Prosa komponierten hauptsächlich dadurch, daß sie niemals wie diese Silbenhäufungen bringen, sondern immer in gleichem Schritt fortgehen (vgl. oben das *Crux fidelis* mit dem *Te deum*). Der antiken griechischen Musik war eine derartige Gesangskomposition, die nicht einen strengen, sondern nur einen freien rhetorischen Rhythmus einhält, durchaus fremd, es ist aber sehr wohl möglich, daß die hebräische Musik bereits in den ältesten Zeiten derartig halbrezitierend angelegt war, daß sie bald über eine Anzahl Silben schnell hinwegeilte, bald auf einzelnen länger verweilte und sie melodisch auszierte, natürlich unter Berücksichtigung ihrer Wortbedeutung. Ja, schließlich muß diese Art musikalischer Ausgestaltung als die für profaische (unmetrische) Textunterlagen einzig mögliche erscheinen. Ob man die Notenwerte wirklich so streng ordnete, wie wir oben in dem *Te deum*

gethan, mag dahingestellt sein; es schien mir aber deutlicher das Wesen jener Kompositionsweise zu enthüllen, wenn ich durch Einfügung des dem Gregorianischen Choral durchaus fremden Taktstrichs die rhetorischen Accente und ihre Darstellung durch Wiederkehr derselben Melodienwendungen hervorhob. Man denke sich die Ausführung derselben nun möglichst frei, mit lebendigem Hinstreben auf die Schwerpunktsnoten, gelindem Nachlassen auf denselben und merklicher Cäsur der Satzglieder.

147. Wie entstanden die Sequenzen?

Während es immerhin noch leicht sein konnte, die Melodien zu einem längeren Worttext nach öfterem Hören auswendig zu behalten, zumal, wenn man das mnemotechnische Hilfsmittel der ungefähren Aufzeichnung der Melodiebewegung durch die Neumen zu Rate zog, so ist es dagegen nur allzu erklärlich, daß der Hallelujahgesang im Laufe der Jahrhunderte so korrumpiert wurde, daß man auch mit Hinzuziehung der Neumierungen nichts Rechtes mehr mit ihm anzufangen wußte. Vollends aber wird es heute schwer halten, die rhythmische Struktur der Hallelujahmelodie an der Hand der denselben verbundenen „Versus allelujatici“ welche dieselbe Melodie festhalten, zu eruieren. Da kein anderer Worttext außer den vier Silben, „Hal=le=lu=jah“ für die rhythmische Anordnung der ziemlich tonreichen Melodien einen Anhalt bot, bei weitem der größte Teil der Neumierung aber der Schlußsilbe zugeteilt war, so hatte man im 9. Jahrhundert von den alten hochgepriesenen Subilationen nicht mehr viel anderes übrig als eine — jedenfalls auch schon nicht mehr getreu konservierte — lange Tonreihe ohne klare rhythmische Gliederung, deren Erlernung immer schwerer wurde, je mehr der historisch feststehende Prozeß der allmählichen Verlangsamung des Vortrags der alten Melodien fortschritt. Deshalb war es sehr natürlich, daß man ein Mittel suchte und fand, jene überlieferten Melodien durch Unterlegung wortreicherer Texte besser memorierbar zu gestalten. Den Anfang soll ein Mönch des Klosters Gimedia gemacht haben, der nach dessen Zerstörung durch die Normannen nach St. Gallen kam. St. Gallen stand unter den zur Zeit Karls des Großen zur Regelung des Kirchengesangs ins Leben gerufenen Sängerschulen Metz, Soissons,

Orleans, Sens, Lyon, Toul, Cambrai, Dijon, Paris, obenan; ihre Entstehung war eigentlich eine rein zufällige gewesen, da einer der beiden 790 auf Wunsch Karls des Großen von Papst Hadrian I. mit Abschriften des Gregorianischen Antiphonars abgesandten Sangesmeister (Namens Romanus) auf der Reise zu St. Gallen erkrankte und dort blieb. Die Sängerschule zu St. Gallen entwickelte sich zu ganz besonderer Blüte, und eine Reihe hervorragender Förderer des Kirchengesangs hatte dort den Schauplatz ihrer Wirksamkeit. Von diesen ist der erste Notker Balbulus (840—912), der in der Musikgeschichte eine bedeutsame Stelle einnimmt als der Komponist der ersten erhaltenen Sequenzen. Anfänglich schloß er sich darin der Praxis des Mönchs von Gimedia an, d. h. er legte den überlieferten Melodien des Hallelujah lateinische Texte (zunächst profaische) derart unter, daß auf jeden Ton oder jede Neume eine Silbe kam. Die erste von ihm bearbeitete Sequenz ist „*Laudes deo concinat orbis*“. Bald mochte sich aber doch wohl herausstellen, daß eine befriedigende rhythmische Gliederung sich in die Überbleibsel der alten Melodien nicht mehr bringen ließ, ohne etwas hinzuzuthun. So ging Notker zu einer freieren Art der Behandlung über und benutzte nur die Anfänge der alten Melodien als Motive für die Ausspinnung breiter angelegter Gesänge, die nun aber auch den Namen erhielten, den man zuerst jenen unverständlich gewordenen Anhängseln (*Sequentia*) des Gradualgesangs mit ihrem Schluß-Hallelujah gegeben hatte. Wegen ihrer schlichten sprachlichen Fassung hießen diese Gesänge auch Prosen (*Prosa*) und behielten diesen Namen auch, als sie kunstvoller gearbeitete Texte in Vulgärpoesie mit abgezählten Silben und Reimen erhielten. Von ca. 40 erhaltenen Sequenzen Notkers ist die berühmteste „*Media vita in morte sumus*“, aus welcher sich der protestantische Choral „*Mitten wir im Leben sind*“ unter geringen Veränderungen entwickelte. Auch Tuotilo, ein St. Gallener Zeitgenosse Notkers, schrieb Sequenzen, ferner dichtete der nicht viel spätere Eckehard I. zu Notkerschen Sequenzmelodien neue Texte. Die berühmtesten, noch heute gesungenen Sequenzen sind die Ostersequenz „*Victimæ paschali laudes*“, Notker zugeschrieben (?); die Pfingstsequenz „*Veni sancte spiritus*“, nach einigen von Hermannus Contractus,

nach anderen von König Robert II. von Frankreich (um 1000) komponiert; die Frohnleichnamsequenz „Lauda Sion salvatorem“, gedichtet von Thomas von Aquino; das „Stabat mater“, gedichtet von Jacoponus (vor 1300), und das „Dies iræ“, das ebenfalls im 13. Jahrhundert geschrieben wurde. Da diese letzteren Sequenzen gereimten Text mit abgezählten Silben haben, so sind sie von den alten Hymnen kaum zu unterscheiden, zumal sie auch wie jene statt eines einzelnen Tones gelegentlich eine zwei- oder dreitönige Neume auf eine Silbe bringen.

10. Kapitel.

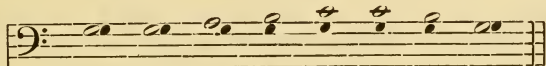
Organum, Discantus und Faurbourdon.

148. Wann kamen die ersten Anfänge mehrstimmiger Musik auf?

Wie es scheint, im 8. und 9. Jahrhundert. Denn die Versuche einiger neueren Historiker, nachzuweisen, daß die alten Griechen bereits die Mehrstimmigkeit kannten, sind als nicht gelungen anzusehen. Aus den von Westphal angezogenen Stellen, welche den Gebrauch anderer Intervalle als der Oktave im Zusammenklange erweisen sollen, kann doch schließlich nur gefolgert werden, daß gewisse Töne durchgehend oder nachschlagend gebracht werden konnten, sei es, daß die begleitende Kithara nur die wesentlichen Töne angab, die Singstimme aber durch Zwischentöne sich bewegte, oder umgekehrt, daß die Singstimme einen Ton aushielt, die Begleitung aber ein paraphones Intervall (Quinte, Quarte) nach dem Einklang oder der Oktave nachschlug. Doch scheint allmählich in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die Konsonanz der Quinte und Quarte auch derart begriffen worden zu sein, daß man anfing, sie als Zusammenklänge gut zu finden. Die rohste Art der Mehrstimmigkeit und ganz gewiß die zuerst aufgekommene ist aber das Aushalten eines tiefen Tones gewesen, über dem sich eine Melodie abspielte. Es versteht sich, daß zu dieser Rolle sich nur ein Ton eignete, der wie

unsere Tonika oder Dominante den Mittelpunkt oder Schlußpunkt der Skala bildete, d. h. wie wir ähnliche Haltetöne noch heute als „Orgelpunkte“ kennen. Den historischen Anhalt für die Annahme solcher Art der Mehrstimmigkeit haben wir in dem frühen Vorkommen von Instrumenten mit sogenannten Bourdons oder Bordunen: der Dudelsack (Sackpfeife) und die Drehleier (Musette) hatten solche unabänderliche Bässe und auch den ältesten Streichinstrumenten (Chrotta, Viella) waren sie eigen. Es scheint, daß die Gewöhnung an diese Art instrumentaler Zweistimmigkeit zur vokalen Zweistimmigkeit überführte, wobei mangels aller Dokumente und Monumente dahingestellt bleiben muß, welche überleitende Rolle der Gesang mit einem begleitenden Instrument in jenen Zeiten gespielt haben mag. Die Vernichtung der antiken Kultur und die Entstehung neuer Völkerkombinationen war wohl einem Aufkommen ganz neuer Anschauungen und auch Kunstströmungen günstig; nichts ist aber natürlicher, als daß es an bestimmten Überlieferungen gerade aus solchen Zeiten fehlt. Erst nachdem das fränkische Reich sich konsolidiert, tritt eine befriedigende Konstanz der Traditionen wieder ein. Der erste Berichtserstatter über die Anfänge der Mehrstimmigkeit, Scotus Erigena (Mitte des 9. Jahrhunderts) beschreibt bereits das Organum als etwas Unbekanntes, und zwar eine Art des Organums, welche man lange für eine erst später entstandene Abart gehalten hat: die Stimmen bald sich weit entfernend, bald wieder in konsonierenden Intervallen zusammentreffend, wie es die Tonart erfordert. Wie aus des Verfassers „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrh.“, S. 18 ff., zu ersehen, hat der 840—930 lebende Mönch Hucbald in St. Amand (vgl. I., S. 110) in seinen zeitlich wohl ziemlich weit auseinanderliegenden Schriften („De harmonica institutione“, „Musica enchiriadis“ und „Scholia musicæ enchiriadis“) an Stelle der ursprünglichen Form des Organums (mit Anfang und Ende jedes Melodiegliedes im Einklang) allmählich das parallele Quartens- und schließlich das parallele Quintenorganum mit Oktavverdoppelungen theoretisch konstruiert. Guido von Arezzo (um 1020) tritt gegen das Parallelorganum scharf auf und stellt die ältere Lehre mit einigen anderen Motivierungen wieder her.

Das Wesen dieser ältesten Form der geregelten Mehrstimmigkeit bestand darin, daß eine dem gregorianischen Choral entnommene Melodie von einer tieferen Stimme derart begleitet wurde, daß beide im Einklang begannen und endeten und sich nicht weiter als eine Quarte voneinander entfernten. Eine weitere Eigentümlichkeit des ältesten Organums, das häufige Stillstehen der Organstimmen auf *c*, *f* oder *g*, durch Bildung entstanden wie diese



weist mit Fingern auf die mittelalterlichen Instrumente mit Bordunen (vgl. I., S. 33, 35, 39) und kündigt zugleich den zukünftigen Durchbruch der Auffassung im Dursinne an, im Gegensatz zu der dem Altertum geläufigeren im Mollsinne.

Eine wesentliche Fortbildung auch gegenüber der Lehre Guidos weist das Organum (auch [schon bei Hucbald] *Diaphonia* genannt) bei Johannes Cotton (um 1100) auf, der geradeswegs zum Discantus überführt, wenn er sagt: „Man richte sein Augenmerk auf Mannigfaltigkeit der Stimmbewegung (*motuum varietas*) derart, daß, wo der Cantus firmus (*recta modulatio*) steigt, das Organum falle und umgekehrt. Macht der Cantus firmus einen Einschnitt (Salt, Ruhepunkt = *mora*) in der Tiefe, so wende sich das höher liegende Organum in die obere Oktave; schließt der Cantus firmus in der Höhe, so gehe das Organum, das dann tiefer liegt, in die Unteroktave. Schließt der Cantus firmus in mittlerer Lage, so wende sich das Organum in den Einklang. Überhaupt sehe man auf Abwechslung zwischen Schlüssen im Einklang und in der Oktave, bevorzuge aber die ersteren.“ Noch klarer kennzeichnet ein in dieselbe Zeit (um 1100) gehöriger Traktat „*Ad organum faciendum*“ auf der Mailänder Bibliothek Ambrosiana (Ms. 17) den Übergang zum Discantus, sofern er für die Bewegung innerhalb der Abschnitte noch Quinten und Quartan beliebig zuläßt, aber doch mehr und mehr die Gegenbewegung in den Vordergrund stellt. Eins seiner Beispiele ist:

a	F	G	a	D	E	D
D		C	A		C	

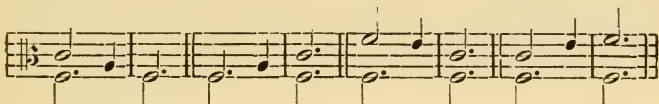
Das ist schon ein wirklicher Discantus, aber mit einer Terz, welche der älteste Discantus nicht zuläßt, während sie dem noch älteren Organum geläufig ist.

149. Worin besteht der Unterschied des eigentlichen Discantus (Déchant) von dem älteren Organum?

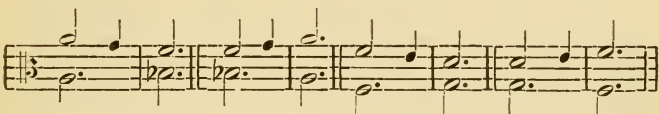
In der strengen Durchführung des Prinzips der Gegenbewegung, wie sie das 12. Jahrhundert radikal zur Geltung brachte. Eine der ältesten Anweisungen für den in Frankreich zuerst aufgetretenen Déchant ist französisch geschrieben. Ihre zwölf Regeln lassen sich kurz zusammenfassen: „Die diskantierende Stimme nimmt zu den Tönen des Cantus firmus abwechselnd die Quinte und Oktave. Der Schluß geschieht stets in der Oktave.“ Das ist freilich zunächst wieder ein armseliger Zwiesing, aber ein solides Fundament, auf das sich weiter bauen läßt und auf dem bald weiter gebaut wurde. Denn schnell entwickelte sich aus dem Note gegen Note gesetzten Discantus der figurirte. Zu bemerken ist, daß die Regeln nur für die Sänger da waren; denn ums Komponieren handelte es sich zunächst überhaupt nicht: sowohl das Organum (die Diaphonie) als der Discantus und auch der gleich zu erwähnende Fauxbourdon waren nur Manieren, den gregorianischen Choral mehrstimmig statt einstimmig zu singen. Der Sänger improvisierte nach den ihm geläufigen Regeln seine Gegenstimme, indem er die Originalnotation (den Cantus firmus) ablas. So sieht denn bereits die ebenfalls ins 12. Jahrhundert gehörige, vielleicht von Robert von Sabilon verfaßte „Discantus vulgaris (!) positio“ ganz anders aus. Sie hält durchaus daran fest, daß auf die Noten des Cantus firmus abwechselnd Oktaven und Quinten zu bringen sind, schiebt aber dazwischen jedesmal eine Note ein, die wir heute bald als nachschlagenden Accordton, bald als Durchgangston, bald aber auch als verlassene (vom vorhergehenden aus) oder (zum folgenden) frei einsetzende Wechselnote definieren müßten. Jede Note des Cantus firmus gilt als dreizeitige Longa (! da haben wir den wirklichen Cantus planus), und der Discantus bringt zu jedem eine zweizeitige Longa mit nachfolgender

Brevis. Die den Regeln beigefügten Beispiele, welche uns vollkommen statt der Regeln selbst dienen können, sind (die Longa durch $\frac{1}{2}$, die Brevis durch $\frac{1}{4}$ wiedergegeben):

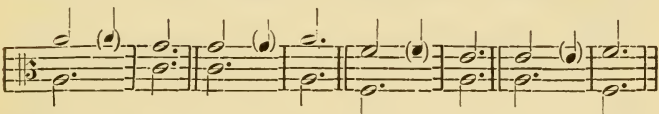
1. 2. 3. 4.



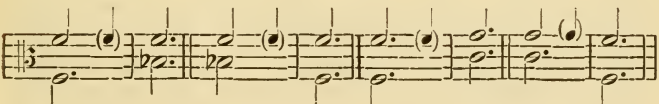
5. 6. 7. 8.



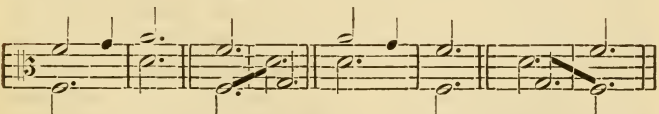
9. 10. 11. 12.



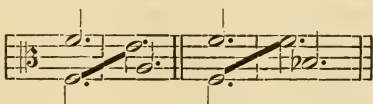
13. 14. 15. 16.



17. 17 a. 18. 18 a.



19. 20.



Diese Regeln standen lange in hohem Ansehen. Ein Beispiel mag den praktischen Wert illustrieren (*Viderunt omnes*):

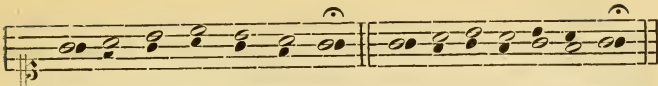
Discantus.

C. f.

Das klingt durchaus nicht übel. Ehe wir dazu übergehen können, die verschiedenen Formen der Komposition, welche sich auf Grund dieser Satzregeln entwickelten, zu erklären, müssen wir noch der dritten Manier gedenken, in welcher der gregorianische Gesang ohne künstlerische Freiheit streng schematisch mehrstimmig gesungen wurde, des *Fauxbourdon*.

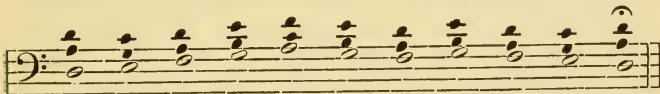
150. Wann und wo kam der *Fauxbourdon* auf?

Die Entstehung des *Fauxbourdon* ist nicht bekannt; doch berichtet Guilelmus Monachus, ein Schriftsteller des 14. Jahrhunderts, der ihn zuerst ausführlich beschreibt, daß er bei den Engländern allgemein im Gebrauch sei, und in der That scheint ihn schon Johannes de Garlandia (ca. 1190—1240) zu kennen (*Geschichte der Musiktheorie*, S. 187). Vom *Discantus* und *Organum* unterscheidet er sich durch zweierlei: 1. daß er jedem Tone des *Cantus firmus* zwei andere gleichzeitig gegenüberstellt, 2. daß die bevorzugten Intervalle nicht Quartan, Quinten und Oktaven, sondern Terzen und Sexten sind. Besonders der letztere Umstand ist hochbedeutsam und bringt der Mehrstimmigkeit thatsächlich ein ganz neues Element zu, die auch einem veredelten Kunstgeschmacke zuzagende Parallelbewegung. Eine ebenfalls von Guilelmus Monachus beschriebene nur zweistimmige Form, *Gymel* genannt, ist offenbar die Urform, aus der sich der dreistimmige *Fauxbourdon* entwickelte. Der *Gymel* begleitet den *Cantus firmus* stets mit Terzen, und zwar teils mit Ober-, teils mit Unterterzen, Anfang und Schluß (überhaupt Ruhepunkte) stehen im Einklang oder der Oktave:

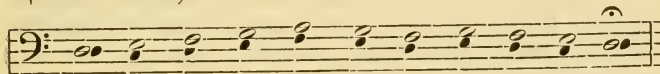


Die diskantierende Stimme wurde aber thatsächlich eine Oktave höher gesungen, sodaß die Terzen zu Sexten, die Einklänge zu Oktaven und die Oberterzen zu Dezimen wurden. Diese Sextengänge mit Anfang und Ende in der Oktave lehren auch mehrere ins 13. Jahrhundert gehörige Traktate (Gesch. der Musiktheorie, S. 123 ff.).

Der dreistimmige Fauxbourdon begleitete fortgesetzt den Cantus firmus mit Sextaccorden, nur Anfang und Ende jeder Melodie fällt auf Quinte und Oktave:



Aber die beiden diskantierenden Stimmen wurden als im Einklang mit dem Cantus firmus beginnend und schließend und sich dazwischen fortgesetzt in der Unterterz haltend vorgestellt, also beide wie hier:



aber mit Einstimmung der Mittelstimme (des sogenannten „mene“ [Alt]) in der Oberquinte und der Oberstimme (des „treble“ [Sopran]) in der Oberoktave. Diese abweichenden Arten, den Cantus zu lesen, hießen die „Sights“ des Fauxbourdon. Die Mene=Sight kam später außer Geltung, und Guilelmus Monachus lehrt daher, die Mittelstimmen in Quinten und Oberterzen abzulesen; die Treble=Sight aber machte noch bis ums Ende des 15. Jahrhunderts von sich reden (Discantus visibilis bei J. Gothby).

Einer Notierung bedurfte es natürlich für Gmel und Fauxbourdon so wenig wie für das Quarten=Organum oder den Déchant in seiner Urgestalt der abwechselnden Quinten und Oktaven; jederzeit konnten die Sänger beide Arten der Mehrstimmigkeit a vista extemporieren, wie dies ausdrücklich überliefert ist (Déchant sur le livre, Contrappunto alla mente).

Allein schon im 12. Jahrhundert entwickelte sich neben diesem sklavischen Anklammern an den Cantus firmus auch bereits die freie mehrstimmige Komposition, d. h. es entstanden auch wirklich neue Formen, denen wir uns nun zuzuwenden haben.

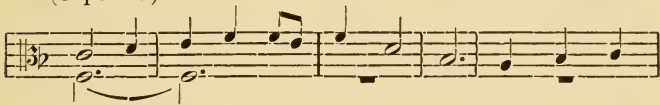
151. Welche Formen freier Komposition entwickelten sich in den ersten Zeiten des polyphonen Sazes?

Ein kurzer historischer Abriß in einem musikttheoretischen Traktat, der etwa um 1275 geschrieben ist (abgedruckt in Couffemakers Sammlung *Scriptores I.* als Anonymus 4), hat uns die Namen einiger Tonsetzer des 12.—13. Jahrhunderts aufbewahrt. Es heißt da: „Merke, daß Magister Leoninus den Ruf eines vorzüglichen Tonsetzers (organista) hatte und ein großes Werk im Stil des Organum mit Zugrundelegung des Graduals und Antiphonars zur Vermannigfaltigung des Gottesdienstes geschrieben hat, welches in Gebrauch war bis auf die Zeit des großen Perotinus, der einen Auszug aus demselben machte und selbst viele bessere neue Tonsätze hinzufügte, da er sich vortrefflich und besser als Leoninus auf den Discantus verstand. Magister Perotinus selbst schrieb ausgezeichnete vierstimmige und dreistimmige Sätze (über den Cantus planus) und auch dreifache, doppelte und einfache Kondukte. Das Buch oder die Bücher des Magisters Perotinus waren im Chor der St. Marien-Kirche zu Paris im Gebrauch bis auf die Zeit Roberts von Sabilon und von diesem in gleicher Weise bis auf die neuere Zeit, wo Männer erstanden wie Petrus, ein ausgezeichnete Komponist (notator), und Johannes der Große (Primarius), in der Hauptsache aber bis auf die Zeit des Magisters Franco des ältern und des andern Magisters Franco von Köln, welche teilweise in ihren Werken eine veränderte Notierung einführten und deswegen andre Regeln, die speziell für ihre Werke galten, aufstellten.“

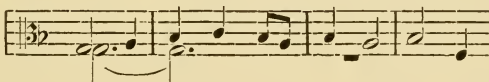
Von Leoninus wissen wir nur den Namen; von Perotinus sind eine größere Anzahl mehrstimmiger Sätze erhalten und durch Couffemaker veröffentlicht worden. Von den beiden Franco sind uns theoretische Schriften erhalten, desgleichen von Johannes [de Garlandia]. Die theoretischen Traktate

dieser Zeit unterscheiden ziemlich übereinstimmend die Kompositionsformen: Organum, Rondellus, Conductus, Copula, Motetus, Hoquetus. Der Name Organum bezeichnet jetzt solche Sätze, denen eine Melodie des Cantus planus in langen Noten ohne bestimmte Mensur zu Grunde gelegt ist; der dieselbe vortragende Tenor hält die Noten zum Teil aus, bis eine neue folgt, pausiert aber auch zeitweilig, indem er auf eine Konsonanz für den Wiedereinsatz wartet, z. B.:

(Superius.)



(Tenor.)

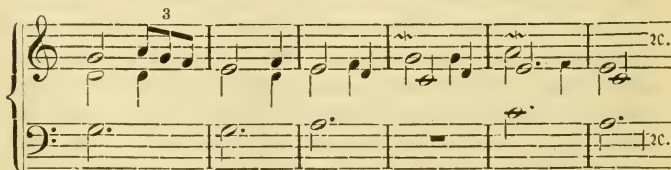


Dieses sogenannte reine Organum (*organum purum*), über das auch der englische Johannes de Muris berichtet, aber unter den Namen *Diaphonia* und *Triphonia basilica*, steht den alten unfreien Formen noch am nächsten, gestattet aber, wie man sieht, eine ungezwungene Bewegung der Melodie des Diskant. Franco, in der „*Ars cantus mensurabilis*“, giebt für das Organum dieser Art noch den Aufschluß, daß eine seiner Stimmen Text hat, die andere nicht; d. h. also, die einzelnen langen Noten sind zwar dem gregorianischen Gesange entnommen, doch ohne den ihnen zukommenden Text, der ja natürlich gar nicht zur Geltung kommen könnte. Ob die Noten dieses Cantus firmus überhaupt nicht auch durch die Orgel angegeben werden sollten, statt daß man sie sang, ist nicht recht ersichtlich. Bedeutend kunstvoller ist der Motetus ausgestaltet; auch ihm wird ein Motiv aus dem gregorianischen Choral als Tenor gegeben, aber in bestimmter Weise mensuriert nach einem der sechs Modi (vgl. 129), meist im fünften (d. h. in lauter Longæ fortschreitend). Der Alt (*medius cantus*, auch selbst Motetus genannt) wird in einem dazu passenden Modus geschrieben, meist aber in einem der

zwischen Längen und Kürzen wechselnden (trochäisch, jambisch, daktylisch, anapästisch); der Discant endlich (tertius cantus, tripla) bewegt sich in der Regel im sechsten Modus, d. h. in lauter kurzen Noten. Der Name Motetus wird von Walter Odington (ca. 1275) als „brevis motus cantilenæ“ erklärt. Der Motetus ist also jederzeit dreistimmig. Die Copula ist ein ebenfalls auf einen Cantus firmus mit langen Noten aufgebaute Discantus schneller Bewegungsart (doppelt so schnell als gewöhnliche Notengestaltung), fortlaufend in zweitönigen Ligaturen iambischer Mensur (■ und ■). Der Hoquetus (Ochetus) hat sein Wesen in einem wechselweisen Pausieren der Stimmen in sehr kurzen Abständen, sodaß der ganze Gesang gehackt (truncatus) erscheint; ist er dreistimmig, so pausiert stets eine Stimme, während zwei singen. Der Conductus unterscheidet sich vom Motetus hauptsächlich darin, daß er keinen zu grunde liegenden Cantus firmus hat, vielmehr alle beide resp. alle drei (oder auch vier) Stimmen vom Komponisten frei erfunden werden. Die allgemeinen Vorschriften für den dreistimmigen Satz sind naiv genug; es wird nur verlangt, daß immer zwei der drei Stimmen eine Konsonanz bilden; das Intervall der dritten ist dann gleichgültig. Die Praxis wußte natürlich die Lücken der Theorie auszufüllen. So ist der Anfang eines Conductus bei Franco:



d. h. in modernen Noten:



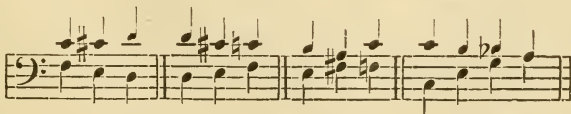
Das ist freilich noch recht steif, doch nicht gerade ungereimt.

11. Kapitel.

Die Blütezeit des Kontrapunkts.

152. Wodurch unterscheidet sich der eigentliche Kontrapunkt von den älteren Formen des mehrstimmigen Satzes, dem Organum, Discantus und Faurbourdon?

Die Bezeichnung Kontrapunkt kommt zu Anfang des 14. Jahrhunderts auf als allgemeiner Name der nebeneinander bestehenden Arten des mehrstimmigen Satzes und wird als „nota contra notam“ (Note gegen Note, punctus contra punctum) erläutert. Da das Organum so wenig wie der strenge Discantus in Oktaven und Quinten oder der unabänderliche Terzen- und Sexten-Faurbourdon der Aufzeichnung bedurften, so wurde punctus contra punctum naturgemäß der Name für den der Aufzeichnung bedürftigen, aus der Verschmelzung der einander ausschließenden Satzmanieren der durchgeführten Parallel- oder Gegenbewegung entstehenden freier behandelten Satz. Die Anerkennung der Terzen und Sexten als (unvollkommener, „per accidens“ vollkommener) Konsonanzen findet sich im Abendlande (vgl. 114) zuerst um 1250 bei von Franco von Köln (im *Compendium discantus*). Marchettus Padua rechnet sogar in seinem *Lucidarium* die Terzen und Sexten wieder zu den Dissonanzen (im Anschluß an Boëtius), unterscheidet sie aber als solche, welche sich fürs Ohr vertragen, von den Sekunden und Septimen, bei denen das nicht der Fall sei. Marchettus führt in seinem *Lucidarium musicæ planæ* (1274) bereits die wirkliche chromatische Fortschreitung (*permutatio*) ein, die vor ihm gänzlich unbekannt ist:



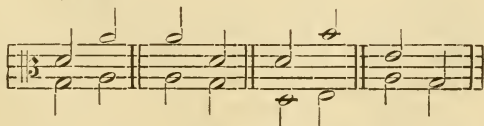
eine Neuerung, die freilich zunächst keinen Anklang fand, aus der aber das mehr und mehr durchbrechende Verständnis der

Terzen und Sexten hervorgeht. Der gewaltige Fortschritt der Erkenntnis, daß weder eine fortgesetzte Parallelbewegung noch eine ausnahmslos durchgeführte Gegenbewegung geboten, sondern vielmehr eine Verquickung beider Prinzipien, d. h. eine freiere Wahl der Töne der Gegenstimmen nach zunächst undefinierbaren höheren Gesetzen, welche dem Tonsetzer sein natürliches Musikgefühl eingab, statthaft und künstlerisch gerechtfertigt sei, hat sich wohl bei der Komposition mehr als zweistimmiger Sätze (Triplum [Motetus], Quadruplum) allmählich durchgerungen. Denn natürlich war es unmöglich, dieselben Prinzipien, welche bei der Herstellung eines Discantus auf Grund eines Cantus firmus zu unabänderlichen Resultaten führten, zur Gewinnung einer dritten von diesem verschiedenen Stimme anzuwenden. Mit andern Worten, wer einen dreistimmigen Motetus, Conductus oder Rondellus schrieb, der wandte schon den wirklichen Kontrapunkt an, dessen Entstehung daher unbedingt in die Zeit der beiden Franco zurückdatiert werden muß. In der That giebt die *Ars cantus mensurabilis* bereits die Vorschrift: „Wer eine dritte Stimme (triplum) schreiben will, der sehe auf den Tenor und Diskant und sorge, daß dieselbe stets entweder mit dem einen oder dem andern eine Konsonanz bilde, und bald mit dem einen, bald mit dem andern (nie mit beiden) in Konsonanzen zugleich steige oder falle. Und ähnlich ist zu verfahren, wenn man eine vierte oder fünfte Stimme hinzusetzen will.“ Es ist uns heute schwer verständlich, wie bei dieser Art des Kontrapunktierens (ohne vorgestellte Harmonie, ohne Zusammenfassung der Töne aller beteiligten Stimmen unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt) das Resultat ein auch nur erträgliches werden konnte; allerdings mahnt Franco, auf den Beginn jedes Taktes (in principio perfectionis) nur Konsonanzen zu bringen, Dissonanzen also nur auf leichte Takteile (durchgehend). Im vorletzten Takte (penultima) findet sich nach Franco und andern häufig ein Orgelpunkt (organicus punctus) derart, daß der Tenor seine Note aushält, bis die andern Stimmen mit ihrem Part auch soweit sind, daß alle zusammen auf das Zeichen des Dirigenten den Schlußton (stets nur mit Quinte und Einklang oder Oktave, nie mit Terz) intonieren.

153. Brachte nicht die nächste Folgezeit bestimmtere Regeln und Verbote für die Führung der Stimmen, insbesondere das Verbot paralleler Oktaven und Quinten?

Sowohl, und zwar hat man lange Zeit mit Unrecht den in Oxford lehrenden Johannes de Muris, Verfasser des „Speculum musicas“, als denjenigen angesehen, welcher diese heute noch in vollem Umfange gültigen Verbote aufgestellt habe. Derselbe war vielmehr ein gediegener konservativer Meister, der sich gegen die vielen durchgreifenden Neuerungen seiner Zeitgenossen ablehnend verhielt und die Traditionen der franconischen Epoche getreu zu konservieren versuchte. Als der eigentliche Repräsentant der großen Fortschritte des 14. Jahrhunderts hat vielmehr der angesehene Komponist Philipp von Vitry (Philippus de Vitriaco) zu gelten, dessen Kompositionspraxis durch eine Reihe theoretischer Schriften auf uns gekommen ist, die teils seinen Namen, teils den eines zweiten Johannes de Muris tragen, der in Paris an der Sorbonne las. Von Vitry selbst ist wahrscheinlich keine dieser Schriften. Die Philipp de Vitry zugeschriebene „Ars contrapunctus“ bestimmt, daß „niemals zwei Einklänge, Quinten, Oktaven oder andere vollkommene Konsonanzen verschiedener Tonhöhe einander direkt folgen dürfen, wohl aber solche gleichbleibender Tonhöhe. Unvollkommene Konsonanzen (Terzen und Sexten) dagegen können einander drei oder auch vier folgen. Dissonante Intervalle (Sekunden und Septimen) werden nicht im Satz Note gegen Note, sondern nur in der Figuration (in cantu fractibili) angewendet.“ Aber Vitry verbietet auch ganz streng, daß der Kontrapunkt zwei (wenn auch verschiedene) vollkommene Konsonanzen nach einander bringe, wenn der Tenor eine Stufe steigt oder fällt:

(schlecht)




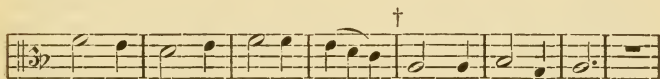
während er andere Folgen vollkommener Konsonanzen gestattet:

- (gut)

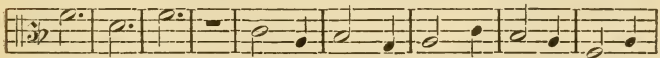
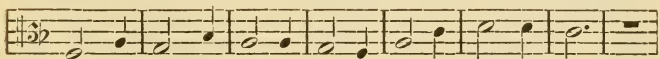
u. s. w.

Der vorletzte Intervall (die penultima) soll stets eine Dissonanz oder unvollkommene Konsonanz sein; aus Terzen soll stets zur Quinte oder zum Einklange, aus Sexten zur Oktave oder Quinte fortgeschritten werden (also nicht aus der Terz zur Sexte oder umgekehrt). Diese Regeln haben sich anscheinend um die Zeit Vitruvs, oder doch nur wenig früher in der Praxis herausgebildet (vgl. Gesch. der Musiktheorie, S. 244). Simon Tunstede, ein englischer Komponist und Theoretiker, der 1369 starb, formuliert die Lehrrsätze ganz ähnlich. Er gestattet aber die sonst verbotenen Parallelen, wenn sie eine Pause trennt. Die Beschreibungen der Kunstformen stimmen im 14. Jahrhundert zunächst noch mit denen des 12.—13. Jahrhunderts überein. Doch beklagt sich der englische Johannes de Muris (14. Jahrhundert) bitter darüber, daß die neueren Komponisten den Hoquetus, die Copula, den Conductus, Rondellus und das Organum über Gebühr vernachlässigen und sich fast ausschließlich der Komposition von Motetten und Cantilenen zuwenden. Vielleicht dürfen wir unter Cantilena einen einfach gesetzten zwei- oder mehrstimmigen Satz im Volkstone (Chanson, Canzone) verstehen; wenigstens berichtet schon Franco in der *Ars cantus mensurabilis*, daß bei der Cantilena die Stimmen einerlei Text haben. Ein bei Muris zuerst auftauchender neuer Name für eine Kunstform ist Fuga. Wir haben keinen Grund anzunehmen, daß dieser Name damals etwas anderes bedeutet habe als 100 Jahre später, wo er für die strenge Imitation, den Kanon, allgemein wird. Muris berichtet ge-

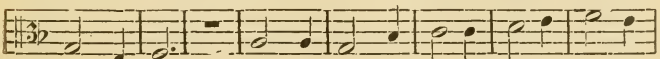
treulich über die seinerzeit aufgekommene Unterscheidung verschiedenartiger Mensur (vgl. 130) des Modus [der Longa] und des Tempus [der Brevis], kann sich aber mit diesen Neuerungen nicht befreunden. Entrüstet ruft er aus: „Die Kunst, die doch in Wahrheit und von Grund aus ein praktisch Ding ist, wird dadurch verkünstelt und Sache der Abstraktion!“ Wichtig für uns ist seine Notiz, daß man solche Gesänge, bei denen die Stimmen einerlei Mensur hatten, regelmäßige nannte, solche dagegen, bei denen die gleichzeitig singenden Stimmen verschiedene Mensur hatten, unregelmäßige. Wir stehen also bereits mitten innen in den kanonischen Künsten, welche die Niederländer zu so schwindelhafter Höhe steigern sollten. Als Beweis, daß die Ergebnisse der kontrapunktischen Kombinationen bereits früh wirklich schöne sein konnten, mag hier ein Rondellus folgen, der in einem Manuskript im British Museum zu London aus dem Jahre 1226 (von Simon Fornsete, Mönch zu Reading) sich findet. Derselbe ist bereits in der Art der Rätselkanons als eine einzige Stimme notiert, nämlich (Longa durch  übersezt):

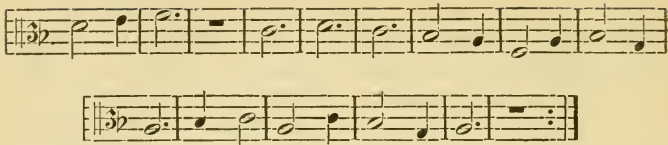


Su-mer is i - comen in— (englisches Frühlied).
Per-spi - ce Christi-co - la— (kirchlicher Text).

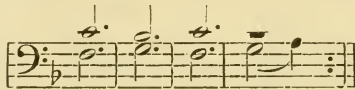


Sing cuc-cu!





Diese Melodie wird vierstimmig von gleichen Stimmen (vier Tenören) gesungen, die je vier Takte nach einander einsetzen; zwei Bässe singen dazu immerfort abwechselnd den sogenannten Pes:

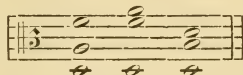


Sing cuc - cu nu.

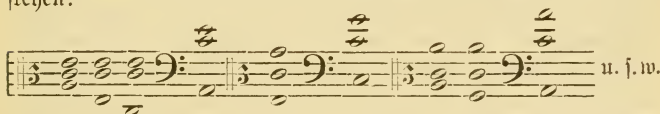
Der Anfang zeigt deutlich die Probenienz aus dem Fauxbourdon: $\begin{pmatrix} f & e & f \\ c & b & c \\ f & g & f \end{pmatrix}$. Sätze wie dieser verraten ein so starkes

Gefühl für Harmonie, daß es uns nur wundern kann, daß die Theorie nicht schon längst der Praxis ihre Geheimnisse ablauschte und deutliche Ausprägung der Harmonien in unserem heutigen Sinne verlangte. Das geschah aber nun bald, wie einige anonyme Traktate ausweisen, die allerdings vereinzelt zwischen den die franconischen und vitryschen Anweisungen für die Führung der Stimmen festhaltenden stehen, besonders eine „Ars discantus secundum Johannem de Muris“ (die aber diesem selbst nicht zugeschrieben werden darf, wenn sie auch sicher spätestens dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehört). Dieselbe giebt für den dreistimmigen Satz Anweisungen, die stets den vollen Accord verlangen, d. h. das klare Bewußtsein der Bedeutung der Dreiklänge voraussetzen; der leider unbekanntes Verfasser warnt davor, daß beide Kontrapunkte die Quinte, Oktave, Terz oder Sexte des Tenors nehmen oder auch eine Oktave voneinander abstehen, weil sie dann nicht zwei verschiedene, sondern beide denselben Ton bringen. Ebenso warnt er vor der Kombination der Sexte und der Quinte resp. beider Oktaverweiterungen. „Das Lieblichste ist, wenn der eine Kontrapunkt die Quinte, der andere

aber die Dezime, oder der eine die Dezime und der andere die Duodezime, oder auch der eine die Sexte und der andere die Oktave nimmt, weil in diesen Fällen die beiden Kontrapunkte ohne den Tenor eine Sexte oder Terz bilden“:



Derselbe Theoretiker giebt auch ausführlichere Anweisungen für die Komposition zweier Kontrapunkte, deren einer über dem Tenor liegt (Carmen genannt = Cantus), der andere darunter (Contratenor genannt; später heißt bekanntlich stets der Alt Contratenor, die Stimme unterm Tenor aber Bassus). Die von ihm gut geheißenen Kontrapunktierungen sind ganz in derselben Weise disponiert, daß womöglich Dreiklänge entstehen:



Nimmt man hierzu die schon von Vitry betonte Figuration mit dissonanten Zwischentönen, so läßt sich nicht verkennen, daß der Tonsatz bereits eine Sicherheit, Beweglichkeit und Klangfülle anzunehmen beginnt, die ihn zur Erreichung hoher Ziele befähigt. Und damit treten wir aus der Zeit des Tastens und Suchens in die Zeit des zielbewußten Kunstschaffens ein. Was wir noch vermissen: die bewußte Einführung der Dissonanz als eines besonderen Ausdrucksmittels, ihre Vorbereitung aus einer Konsonanz herüber und in ihre Auflösung in eine neue Konsonanz, brachte erst die Blüteperiode des polyphonen Sazes, aber ohne daß zunächst die Theorie damit etwas anzufangen mußte (vgl. Gesch. d. Musiktheorie, S. 286 und 399).

154. Wie stand es in der Zeit der Entwicklung des Kontrapunktes um die weltliche Musik?

Die freie Melodiebildung, der durch keinerlei Schulregeln oder slavische Kettung an einen unverleglichen Cantus firmus behemnte musikalische Naturtrieb hatte natürlich jetzt wie zu

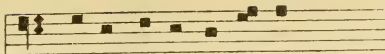
allen Zeiten Gelegenheit, sich zu bethätigen. Wir sahen bereits im 12.—13. Jahrhundert Volksliedermotive als Cantus firmi in mehrstimmigen Sätzen auftauchen und werden diesen Gebrauch noch mehr sich entwickeln sehen. Auch die Gesänge der Troubadours, Minnesänger, und ihrer nächsten Erben, der bürgerlichen Sängers, welche den Übergang zum handwerksmäßigen, verzopften Meistergesange bilden, waren solche Bethätigungen des natürlichen Melodieinnes. Daß die Instrumentalmusik, wenn auch in der Hauptsache nur als Begleitung des Gesanges oder als Ersatz für den Gesang sich gleichfalls weiter entwickelte, bestätigt uns ein Traktat aus dem 14. Jahrh., betitelt „Summa magistri Johannis de Muris“, der allerlei Instrumente (Orgeln, Flöten, Trompeten, Sackpfeifen, Zithern, Psalter, Organistrum, Monochord [Klavier], Violen u. s. w.) aufzählt und von ihnen aussagt, daß sie ihre besondere Notenschrift haben (habent signa propria suarum notarum). Höchstwahrscheinlich war dies noch immer die alte Orgelnotation, die wir im 15. Jahrhundert als deutsche Tabulatur endlich wieder in erhaltenen Dokumenten auftauchen sehen (Konrad Baumanns Orgelbuch [Fundamentum organiscandi]). Es versteht sich, daß die Instrumente bei den Volksbelustigungen eine Hauptrolle spielten; die alten Tanzlieder mit ihrem Hauptteil im geraden Tanz (Reigen) und dem angehängten Nachtanze, Springtanz im Tripeltakt (auch Proportio genannt, weil seine Taktart die Sesquialtera war) wurden zwar gesungen, denn sie sind uns stets mit Text überliefert; aber die Instrumente (und war es nur ein Fiedler oder Pfeifer) spielten sie mit. Als besondere Formen der Volkslieder sind uns außer den Tanzliedern noch Landsknechtlieder, Jägerlieder, Liebeslieder, Spottlieder, Kinderlieder u. s. w. bekannt. Besondere Erwähnung verdienen noch die Viederspiele (Jeux) des Troubadour Adam de la Hâle (1240—1287, genannt der Bucklige von Arras), besonders das Jeu de Robin et de Marion, eine Art kleiner Operette. In all dieser weltlichen Musik pulsiert ein frisches, natürliches musikalisches Leben, das höchst vorteilhaft kontrastiert gegen die in der Mehrzahl noch gequälten mehrstimmigen Sätze der fast ausschließlich der Kirche dienenden höheren Kunstmusik. Übrigens mögen doch schon früh die Komponisten

angefangen haben, auch die Volkslieder in schlichter volksmäßiger Weise mehrstimmig zu bearbeiten. Wie schon erwähnt, waren die Cantilenæ des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich solche schlichte Sätze. Auch das „Locheimer Liederbuch“, eine reiche Sammlung aus der Zeit um 1400 enthält einige reizende zwei- und dreistimmig gesetzte volksmäßige Lieder. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts aber steht der vierstimmige Satz der Volkslieder in solcher Blüte, daß die Infunabeln des Notendrucks aus den ersten Decennien des 16. Jahrhunderts uns Bände über Bände solcher „frischen teutschen Liedlein“, „Reutterliedlein“, „Gassenhawerlin“ und französischen Chansons, italienischen Villanellen, Villoten, Frottolen u. s. w. u. s. w., sowie auch Tanzlieder aus aller Herren Ländern (Pavaneen, Gagliarden u. s. w.) bringen konnten. Der Umstand, daß aus dem Mittelalter hauptsächlich kirchliche Kompositionen erhalten sind, darf nicht dazu verleiten, einen Mangel an Sangesfreudigkeit im Volke während dieses Zeitraums anzunehmen. Einesteils mochte man jene sozusagen wild gewachsenen Feldblumen nicht der Aufbewahrung für wert achten, andererseits aber ist es nur zu natürlich, daß die Musiktheoretiker, die fast ausnahmslos dem geistlichen Stande angehörten, vor allen die Ergebnisse ihrer Spekulation verewigten. Noch eins kommt dazu, nämlich die verachtete, ja verfemte, völlig rechtlose Stellung der handwerksmäßigen Musiker, der fahrenden Spielleute im früheren Mittelalter. Aus der Kirche waren die Spielleute im 13. Jahrhundert ganz verwiesen „propter abusum histrionum“, d. h. weil der Klang der weltlichen Instrumente die Andacht der Gläubigen störte und sie auf gottlose Gedanken brachte. Der Sachsen- und Schwabenpiegel rechnen die Spielleute zum erwerbslosen Gesindel. Erst seit die Spielleute sich zu Bruderschaften zusammenthaten, erlangten sie Rechtsschutz und allmählich wieder eine geachtete Stellung. Die älteste derartige Musikantenbruderschaft war die Wiener zu St. Nicolai (1288); die Musiker erhielten in einem Musikantenvogt, Oberspielgrafen, König der fahrenden Leute, Roi des ménétriers, Rex histrionum, Marschall und wie man ihn in verschiedenen Ländern nannte, ein Oberhaupt zur Schlichtung von Streitigkeiten und Ordnung von zünftigen Verhältnissen in ab-

gegrenzten Bezirken. Die letzten Reste solcher musikalischen Wilden hielten sich bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts.

155. Worin bestanden die sogenannten „Künste der Niederländer“?

Man versteht darunter die besonders im 15.—16. Jahrhundert hochgesteigerten, in ihren Anfängen aber, wie wir sahen, bereits im 12.—13. Jahrhundert nachweisbaren kanonischen Führungen der Stimmen. Wenn auch die neueren historischen Forschungen das Irrige der Annahme, daß der künstliche Kontrapunkt sozusagen in den Niederlanden erfunden worden sei, gründlich widerlegt haben, sofern sich mehr und mehr herausstellt, daß sowohl in Frankreich als in England und in Deutschland fleißig an der Vervollkommnung des Satzes und der Ausbildung des Wesens der Imitation gearbeitet worden ist, ehe die Niederlande die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich zogen, so ist doch das Faktum unbestritten, daß gerade um die Zeit der höchsten Blüte der in Rede stehenden Stilgattung kein Land der Welt eine annähernd so große Zahl berühmter Namen aufzuweisen hatte als das Land zwischen Schelde und Maas, und daß thatsächlich im 15.—16. Jahrhundert sowohl die Stellen der Kapellmeister als die der Sänger an allen größeren Kirchen, so zu Rom, Wien, Paris u. s. w. mit Künstlern besetzt waren, die aus den Niederlanden stammten und dort ihre künstlerische Ausbildung erhalten hatten. Zu den uns bereits bekannten Formen kommt um diese Zeit besonders die durch ihre Ausdehnung imponierende Messe hinzu, als ein nach einem einheitlichen Plane, besonders unter Festhaltung eines Cantus firmus durch alle Sätze gearbeitetes zusammenhängendes Werk. Der gregorianische Choral ist in derselben nur für die Eingangsworte der einzelnen Sätze (z. B. das „Gloria in excelsis deo“) beibehalten, während die dem Chor zufallende Fortsetzung („et in terra pax“ u. s. w.) ohne Benutzung des Chorals vom Komponisten frei erfunden und zu einem großen Chorsatze ausgeführt wird. Die Notierungen der Messen weisen daher zu Anfang jedes Satzes die Intonation des celebrierenden Priesters in Choralnoten auf:



Credo in unum deum.

oder beginnen, dieselben als selbstverständlich weglassend, so gleich mit dem Chorsatz (Patrem omnipotentem u. s. w.). Die feststehenden zwischen die einzelnen Abschnitte des Gottesdienstes (Introitus, Kollekten, Orationen, Epistel, Evangelium, Offertorium Präfation, Paternoster, Kommunion) fallenden Teile der Messe sind: das Kyrie, Gloria (Doxologie), Credo (Symbolum, Glaubensbekenntnis), Sanctus mit Benedictus und das Agnus dei. Die erhaltenen ältesten vollständigen Messen (vgl. Dufays Missa Se la face est pale, abgedruckt in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Jahrgang VII) weisen bereits die Eigentümlichkeit eines festgehaltenen Cantus firmus auf, aber nicht des für diesen Zweck im gregorianischen Choral vorgeschriebenen, sondern eines frei gewählten, sei es eines Choralmotivs oder einer weltlichen Volksweise. Man braucht das nicht eben so aufzufassen, als hätten sich die Komponisten damit absichtlich einen besonderen Zwang freiwillig aufgelegt; vielmehr bedurften sie einer derartigen Unterlage, um auf sie das freie Gewebe der übrigen Stimmen aufzuarbeiten. Die vor der Zeit klaren Erkennens des Wesens der Harmonie doch immer mehr oder weniger haltlos schweifende Phantasie wurde durch einen solchen Cantus firmus in bestimmter Richtung angeregt. Die historische Entstehung der mehrstimmigen Ausführung der Messgesänge hat man sich so zu denken, daß seit dem 12. Jahrhundert sich zunächst der Déchant, der improvisierte Kontrapunkt (Déchant sur le livre, Contrapunto alla mente) allmählich bei den Messgesängen einbürgerte, bis der allzuschlechte Effekt der gleichzeitigen Improvisationen mehrerer Déchantisten dazu zwang, die mehrstimmigen Sätze vorher auszuarbeiten. Sänger und Komponisten blieben übrigens noch lange ein und dieselbe Person, d. h. die Sänger bereiteten sich sozusagen schriftlich für ihre Leistungen vor, und so wurde ganz von selbst das Komponieren die Prärogative der Sänger, welche ja durch ihren Beruf gezwungen waren, sich mit den komplizierten Bestimmungen der Mensural-

notenschrift bekannt zu machen. Bekanntlich waren die Schwierigkeiten der Erlernung derselben so groß, daß Knaben mutierten, ehe sie sie erlernt hatten, und daher die Chöre nur aus Männern bestanden, für Alt und Sopran aus Falsettisten (Tenorini), später im 16. Jahrhundert aus Kastraten. So erscheint die vierstimmige Messe meist mit einem Volkslied (in lange Noten ausgereckt) als Cantus firmus im Tenor, obendrein mit Imitationen der übrigen Stimmen etwa um 1430 in der Litteratur, und zwar sind die ältesten Meister der Schotte John Dunstable oder Dunstaple (gest. 24. Dez. 1453 zu London), der Vater der neuen Schreibweise, und seine niederländischen Zeitgenossen Gilles Binchois (1452 am Hofe Philipps des Guten von Burgund, gestorben Ende September 1460 in Lille) und Guillaume Dufay (1428 jüngster Sänger der päpstlichen Kapelle in Rom, gest. 27. November 1474 als Kanonikus zu Cambrai). Mit diesen neuen Meistern, welche von Johannes Tinctoris (1475) die Lehrer von Johann Okeghem, Antoine Busnois, Vincent Gaugués und Firmin Caron genannt werden, tritt der Tonsatz in eine Periode hoher Blüte. Neben der Messenkomposition entwickelte sich besonders die Motettenkomposition ganz in analoger Weise mit künstlichen Imitationen und vielfach über einem Cantus firmus; die Stimmenzahl ist bis nach der Mitte des 15. Jahrhunderts überwiegend drei, dann aber vier (besonders scheint Dufay den vierstimmigen Satz bevorzugt zu haben). In den Werken dieser frühesten Meister treten die Imitationen noch ziemlich zwanglos und wenig aufdringlich auf und erscheint, wie Ambros sagt, der Cantus firmus als der „Holzreifen, bestimmt, den darum gewundenen Blumenfranz zusammenzuhalten, ohne selbst sichtbar zu werden“. Den Werken aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts merkt man noch mehr oder minder die Geltung der alten Hausregeln für den mehr als zweistimmigen Satz an, d. h. man erkennt noch die nachgearbeitete dritte (und vierte) Stimme, die successive Komposition der einzelnen Stimmen, in der Folge Tenor, Discantus, Contratenor, ist noch ersichtlich. Die Steigerung der Künste der Imitation machte dies Verfahren unmöglich und zwang, die Stimmen fortlaufend miteinander zu erfinden. Mehr und mehr bevorzugte man die

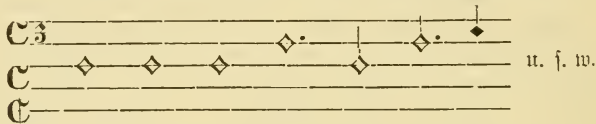
Form der Imitation, welche wir heute die streng kanonische nennen, bei der das, was die zuerst beginnende Stimme vorträgt, zugleich Modell für die Bewegung der nachfolgenden Stimme ist. Durch die Forderung verschiedener Gestungsbestimmungen derselben Noten durch die Mensurvorzeichnung wurde es möglich, die Abhängigkeit der einen Stimme von der andern auch dann augenfällig zu machen, wenn sie sich in Noten doppelter oder halber Geltung durch dieselben Töne bewegte, ja die damalige Beweglichkeit der Schlüssel (vgl. 131) gestattete, den Noten dieselben Stellen auf dem Linienystem zu geben, auch wenn sie den Gesang in der Ober- oder Unterquinte oder in einem beliebigen anderen Intervalle nachahmten. Von der Erkenntnis dieser Möglichkeiten war es nur ein Schritt dazu, den mehrstimmigen Satz in Gestalt einer einzigen Stimme niederzuschreiben und nur durch eine beigefügte Vorschrift (den sogenannten „Canon“) anzugeben, wie aus der einen Stimme die andern zu entwickeln seien. So kam es, daß solche Notierungen streng imitierender Formen, die eigentlich Fuga oder Consequenza hießen, den Namen Canon selbst dann erhielten, wenn der Schlüssel für die Lösung weggelassen war (Canon ænigmaticus, Rätselkanon). Es ist unglaublich, zu welcher Höhe der Überkünstelung sich die kanonische Schreibweise verstieg! Der Abstand der Stimmen bezüglich des Folgeeinsatzes wurde immer mehr verkürzt, bis zur Fuga ad minimam (im Abstand einer Minima), ja, die Stimmen begannen gleichzeitig aber mit verschiedener Mensur und verschiedenen Schlüsseln, oder eine Stimme sang die Notierung rückwärts (Krebskanon [Canon cancricans], Spiegelkanon), oder legte gar das Blatt verkehrt. Eine besondere Virtuosität entwickelte man noch in der Erfindung von Sprüchen, welche die eine oder andere Art der Ausführung verhüllt forderten, so: „canit more Hebræorum“, d. h. nach Judenart gelesen, also rückwärts, ferner dasselbe durch Beischrift eines Verses, der vorwärts und rückwärts gelesen, gleich lautet: „Signa te, signa, temere me tangis et angis“ u. a. Die Absingung in der Umkehrung (Steigung für Fall und umgekehrt) wurde verlangt durch: „Qui se exaltat humiliabitur“. Ihren Gipfel erreichen die Combinationen in Vorschriften wie „Clama ne cesses“ („Schrei ohne aufzuhören“,

d. h. „überpring alle Pausen“), „Noctem in diem vertere“ (d. h. alle schwarzen Noten als weiße und alle weißen als schwarze lesen, d. h. also die perfekt mensurierten als imperfekte u. s. w. Diese Künste entwickelten sich bereits nach 1450, zur Zeit der Blüte der Schüler von Binchois und Dufay, von denen die hervorragendsten sind: Johann Ockenheim oder Oeghem (1454 erster Kapellsänger am Hofe Karls VII. von Frankreich, gest. 1495), der berühmte Lehrer von Josquin, de la Rue u. s. w., ferner Jakob Obrecht (Hobrecht), einer der allerbedeutendsten Meister (geb. 1430 zu Utrecht, 1492 Kapellmeister zu Antwerpen, gest. 1505), Antoine Busnois, Firmin Caron, Vincent Gaugues, Johann Regis, Jaques Barbireau (gest. 1491) und die beiden großen Theoretiker Johannes Tinctoris (1475 am Hofe Ferdinands von Aragonien zu Neapel, gest. 1511) und Franchino Gafori (geb. 1451 zu Vodi, gest. 1522 zu Mailand), von deutschen Meistern besonders Alexander Agricola (von 1474 herzogl. Kapellsänger zu Mailand, 1500 am Hofe Philipps des Schönen, in dessen Gefolge er 1506 in Spanien starb), Heinrich Finck (um 1492—1506 am polnischen Königshof zu Krakau, dann in Stuttgart), Adam von Fulda (der auch als Schriftsteller Bedeutendes leistete), Paulus Hofhaimer (geb. 1459 zu Radstadt bei Salzburg, gest. 1537 in Salzburg), deren noch bedeutenderer Zeitgenosse Heinrich Isaak (Arrigo Tedesco, gest. 1517 zu Wien) und Thomas Stoltzer (geboren in Schlesien, gest. 1526 als königlich ungarischer Kapellmeister zu Ofen). Ihren Höhepunkt erreichte aber die Verkünstelung unter Oeghems Schülern und ihren Zeitgenossen in der sogenannten zweiten niederländischen Schule mit ihren Hauptrepräsentanten Josquin de Brès, dem imposantesten Meister des ganzen Zeitraums (um 1475 päpstlicher Kapellsänger zu Rom, gest. 1521), Pierre de La Rue (Petrus Platenfis, 1492—1510 Kapellsänger am burgundischen Hofe), Anton Brumel (1505 am Hofe zu Ferrara), Jean Mouton (gest. 1522 zu St. Quentin), Gaspar van Werbeke, Giovanni de Orto, Matthäus Pipelare, Anton und Robert de Fevin, Jean Ghiselin, Philipp Bassiron, Loyset Compère (sämtlich um 1500). Dem staunenswerten Aufschwunge, den die musikalische Produktion gegen Ende des 15. Jahrhunderts nahm,

kam die Erfindung des Notentypendrucks*) durch Ottaviano dei Petrucci (1498 vom Rat von Venedig patentiert) zu Hilfe, durch welche eine vordem undenkbare Verbreitung der Werke stattfand, welche natürlich auch die Produktion noch weiter anregte. Petruccis Drucke (1501—1523) enthalten Werke der bedeutendsten Meister des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in großer Anzahl, darunter ganze Bücher Messen von Josquin, Agricola, Brumel, Ghiselin, Larue, Obrecht, Orto, Isaak, Gaspar [von Werbecke], Mouton, Zevin u. s. w., ferner großartige Sammlungen von Motetten (besonders die Motetti della corona 1514—1519). Die Messen der Meister dieser Zeit tragen regelmäßig einen Namen, der, wo ein Volkslied oder ein Hymnus als Cantus firmus zu Grunde gelegt ist, dessen Anfangsworten entnommen ist (so haben wir Messen über ein französisches Soldatenlied L'homme armé von fast allen niederländischen Meistern von Dufay an, ferner Messen Malheur me bat, Bon temps, Faisant regrets u. s. w., Messen Ave regina caelorum, Ave maris stella, Da pacem, Salva nos u. s. w.; wo ein solcher Cantus im Tenor nicht vorhanden war, hieß die Messe Missa sine nomine. Hielt der Tenor nur wenige Noten als Ostinato fest, die meist irgend einen verborgenen Sinn hatten, so wurde die Messe nach deren Solmisationsnamen benannt, so die Messe La sol fa re mi (= Laissez faire moi) von Josquin. Ein Prunkstück kontrapunktischer Kunst ist Josquins Messe L'homme armé *super voces musicales*. Während bei älteren Kontrapunktierungen des Cantus firmus die Noten so lange ausgereckt wurden, daß es unmöglich war, die Melodie zu verfolgen, ist zur Zeit der zweiten niederländischen Schule üblich geworden, denselben Cantus firmus mehrfach wiederholen zu lassen. Josquin läßt in der genannten Messe das bekannte Lied vom Tenor im Kyrie beginnend mit der ersten vox musicalis (Solmisationsfilbe Ut, d. h. c absingen, im Gloria beginnend und schließend mit d (der zweiten vox musicalis = Re), im Credo beginnend und schließend mit e,

*) Daß schon 20 Jahre vor Petrucci der Notentypendruck für Missalien in hoher Vollendung geübt wurde, hat der Verfasser in seiner Studie „Notenschrift und Notendruck“ (1896) nachgewiesen (mit 28 Facsimiles in Lichtdruck).

im Sanctus mit f, im ersten Agnus mit g, im dritten Agnus mit a, aber hier als zu hoch für den Tenor vom Sopran gesungen. Im Gloria wird das Lied zweimal gesungen, das zweite Mal rückwärts (canonicat), im Credo dreimal, das zweite Mal rückwärts. Daneben klingt dasselbe Lied bald im Diskant, bald im Baß oder Alt an, und wo das nicht der Fall ist, ahmen die frei kontrapunktirten Stimmen einander bald strenger, bald freier nach. Das zweite Agnus ist ein dreistimmiger Kanon, der als eine Stimme mit dreierlei Taktvorzeichnung notiert ist (tria in unum). Das Stück mag als Muster derartiger Künste (Pierre de Larue hat seine ganze Messe O salutaris hostia als Fuga quatuor vocum ex unica notiert) hier folgen. Die Notierung sieht so aus:



und die Lösung (mit Ersetzung durch unserer Gewöhnung angemessene kürzere Werte):

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a 3/4 time signature, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff has a single half note with a slur above it. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a 3/4 time signature, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff has a single half note with a slur above it. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a 3/4 time signature, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff has a single half note with a slur above it. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a 3/4 time signature, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The middle staff has a single half note with a slur above it. The bass staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

Man kann sich aus diesem Beispiel ungefähr ein zutreffendes allgemeines Urtheil über den harmonischen Effekt der durch solche künstliche Kombinationen erzielten Sätze bilden. Leere Stellen finden sich überall, und die Harmonik entbehrt oft genug der Bestimmtheit, was sich zum Theil durch das Festhalten der rein melodischen Auffassung der Kirchentonarten erklärt, derart, daß man noch im 16. Jahrhundert (Glarean) in mehrstimmigen Sätzen die einzelnen Stimmen als in verschiedenen Tonarten gesetzt ansah, z. B. den Tenor in der phrygischen und den Baß in der hypodorischen. Am schlimmsten stand es aber in allen diesen kontrapunktischen Kunstwerken um den Text. Über eine allgemeine Charakteristik des ganzen Satzes kam man nicht hinaus, selbst von korrekter Deklamation konnte kaum mehr gesprochen werden. Die Komponisten hatten genug zu thun, die Riesenarbeit der Durchführung der uns heute aberwichtig dünkenden Kombinationen rein musikalisch zu bewältigen. Der Text wurde kurzweg unter Anfang und Ende der Stimmen gesetzt, und es blieb den Sängern überlassen, ihn beliebig zu verteilen und zu wiederholen. In einem mehrfach besetzten Chore mögen die einzelnen Sänger damit verschieden genug umgesprungen sein. So konnte es denn nicht ausbleiben, daß die Natur wieder ihr Recht forderte, daß vor allem wieder eine größere Anpassung der Melodie an die Worte verlangt wurde.

156. Erfolgte die Vereinfachung der Satzweise und die sorgfältigere Behandlung der Texte plötzlich oder allmählich?

Für den Messen- und Motettensatz muß das erstere, für liedartige Kompositionen dagegen das letztere behauptet werden. So weit wir den mehrstimmigen Liedsatz zurück zu verfolgen vermögen, weist derselbe eine wesentlich einfachere Faktur auf als die Motette und Messe. Das Vocheimer Liederbuch (Mitte des 15. Jahrhunderts) weist einen dreistimmigen Satz auf: „Der Wald hat sich entlaubet“, der schon ganz dieselbe Physiognomie zeigt wie die Liedsätze eines Paul Hofhaimer oder Heinrich Isaak, nämlich klare Gliederung nach den Reimen und deutliche harmonische Kadenzierung, keine Imitationen und bei allem Zusammengehen der Stimmen im ganzen doch im einzelnen genug selbständige Beweglichkeit

jeder Stimme. Das Lied hat offenbar in jener Zeit der Kunstspekulation die Natur bewahrt. Der gregorianische Choral war seinem innersten Wesen nach längst veraltet und zu einem starren Gerippe geworden, das in der verschiedenartigsten Weise zu umhängen den Künstlern eine heilige Aufgabe erschien, ohne daß ihr Empfinden durch die alten ihres Lebensreizes beraubten Melodien stärker erregt werden konnte. Daher wohl die seltsame Thatsache, daß man selbst für die kirchlichen Kompositionen zum Volkslied griff, das man freilich, um nicht Anstoß zu erregen, in ähnlicher Weise auf das Prokrustesbett spannen mußte wie den gregorianischen Choral. Wo aber eine solche kirchliche Rücksicht nicht geboten war, offenbarte die gesunde Frische der Erfindung dieser Liedermelodien auf die Tonsetzer einen heilsam anregenden Einfluß; die Scheu, dem lieb gewordenen Liede Gewalt anzuthun, lenkte ihre Schreibweise in andere natürlichere Bahnen. Vor allem aber respektierten sie das Recht des Textes. Ganz besonders einfach bis zur Ignorierung der Kardinalgeseze der Stimmführung erweist sich vielfach der Satz der italienischen Frottole des 15. Jahrhunderts. Die oft poetisch hoch wertvollen, wenn auch an Hypernaivitäten und Schlüpfrigkeiten keinen Mangel leidenden Texte der stets mehrere gleichgebaute Strophen zählenden Gedichte aller dieser Liedkompositionen mochten den Meistern doch gebieterischer eine völlige Erdrückung verwehren als die immer gleich wiederkehrenden tausendfach in Musik gesetzten der Meß- und Psalmengesänge. Diese schlichten Lieder waren neben den (ebenfalls gesungenen) Tänzen die gute Hausmusik jener Zeit, für die man so gut wie heute „etwas fürs Herz“ forderte und sich mit gelehrten Künsten nicht abfinden ließ. Im Tanz- und Liedsatz zeigt sich auch bereits im 15. Jahrhundert der Durchbruch der modernen Tonarten, des Dur und Moll, welche bekanntlich (138) um die Mitte des 16. Jahrhunderts als fünfter und sechster Kirchenton (resp. mit ihren „plagalen“ als neunter bis zwölfter) aufgestellt wurden, als man sich der Erkenntnis nicht länger verschließen konnte, daß die alten Tonarten nicht ausreichten. Natürlich standen aber die beiden Schreibweisen, die ohne Rücksicht auf den Text künstlich imitierende und die schlicht den Text und die Hauptmelodie (im Tenor) zur Geltung bringende, nicht schroff und

unvermittelt nebeneinander, sondern zwischen beiden entwickelten sich mancherlei Übergangsglieder. Auf der einen Seite finden wir bereits im 15. Jahrhundert französische Chansons (von Dufay, Busnois u. a.), welche zwei Stimmen (Tenor und Diskant) bald strenger, bald freier kanonisch führen, während eine dritte (der Kontratenor), die offenbar zuletzt geschriebene, zwanglos den Satz ergänzt; der Text wird dabei natürlich nicht silbenweise zusammengefügt, sondern verteilt sich in den drei Stimmen verschieden, kommt aber doch in der einzelnen Stimme zu seinem Rechte. Petruccis älteste Drucke (das *Odhecaton*, 1501—1503) enthalten zahlreiche solche Chansons der älteren Niederländer. Zur vollen Höhe der künstlichen Faktur der kirchlichen Werke entwickelte sich der Liedsatz um 1550 im Madrigal. Die älteste bekannte Madrigalien-sammlung erschien 1533 (*Madrigali novi*), etwa um dieselbe Zeit Madrigale von Hubert Raich. 1536 bearbeitete bereits Willaert Madrigale von Philipp Verdelot für Gesang mit Laute. 1539 erschien das erste Buch Madrigalien des Niederländers Jachet Arcadelt, und zwar waren dieselben fünf-stimmig, welche Stimmenzahl fortan die bevorzugte (neben drei, vier und sechs) blieb. Arcadelt machte damit immenses Aufsehen. Seine nächsten Nachfolger waren Jachet van Berchem, Jacques de Wert, Hubert Waelrant, Costanzo Festa (der erste italienische Madrigalist), Adrian Willaert, Claudio Merulo, Ciprian de Nore, Gesualdo di Venosa, Luca Marenzio, Drazio Vecchi, Orlando Lasso, in England Thomas Morley, Orlando Gibbons u. a. Das Madrigal ist, wie die Chanson, meist erotischen Inhalts, der Text nicht lang und nicht strophisch gegliedert, sondern epigrammartig gegen das Ende fein pointiert. Chanson und Madrigal vertreten also in jener Zeit das feinere Kunstlied, in welchem schlicht gesetzte mehr harmonisch wirkende Stellen mit Imitationen abwechseln. Auf der andern Seite finden sich aber auch schon früh, jedoch vereinzelt, in der kirchlichen Komposition Ansätze zu schlichter Schreibweise; besonders scheint Josquin de Prés die vortreffliche Wirkung getragener Harmonien begriffen zu haben, welche bei ihm oft mitten in künstlichen Kontrapunktierungen auftreten. Ein Hymnus *Christum ducem* (in Petruccis *Motetti della corona I.* gedruckt) erscheint geradezu als bewußtes Zurückgehen auf

die klare, einfache Rhythmik der einstimmigen älteren Hymnen.
Der Anfang mag hier stehen:

Christum du - cem re - de - mit nos
qui per cru - cem
ab hos - ti - bus
re - de - mit nos

Die hier sich zeigende richtigere Stanzion und silbenweise Komposition ist aber keineswegs ein persönlicher Einfall Josquins, sondern ein Zeichen der Zeit. Das Wiederaufleben des Studiums der alten Sprachen wie der antiken Litteratur und Kunst fing an, sich auch auf die Musik zu übertragen, zunächst nur, insofern man versuchte, die antiken Metra zur Geltung zu bringen. Spezielle Anregung dazu scheint der berühmte Humanist Konrad Celtes zu Ingolstadt gegeben zu haben, dessen Schüler Peter Tritonius 1507 zu Augsburg bei Erhard Oglin eine Sammlung vierstimmiger Sätze Note gegen Note zu horazischen und andern Oden, auch zu heroischen und elegischen Versmaßen, teilweise zu Dichtungen von Celtes selbst herausgab, im ganzen zu 22 verschiedenen Versmaßen („Melopœiæ sive melodiæ tetracenticæ“ u. s. w.), in denen Länge und Kürze genau als 2:1 respektiert sind. Bereits drei Jahre vorher (1504) hatte Petrucci im vierten Buche der Frottole einige schlichte Sätze gebracht, die gleichermaßen die korrekte Wiedergabe antifer Metra (Ode, Versi latini)

bezweckten, auch einen *Modo di cantar sonetti* (auch das fünfte und sechste Buch der *Frottole* enthält *Sonettkompositionen*), die vielleicht ebenfalls auf Celles' Anregung zurückzuführen sind. Weiterhin folgten *Franciscus Boffinensis* mit zwei Sätzen horazischer Oden in einem Tabulaturwerke für Gesang mit Lautenbegleitung (1509), desgleichen Hans Judenkunig (1523), Ludwig Senfl (1534), Benedikt Ducis (1539) und Paul Hofhaimer („*Harmoniae poëticae sive nonnulla carmina Horatii*“ 1539). Glarean tritt 1547 in seinem *Dodekachordon* dafür ein, daß solche Odenkompositionen (deren er auch selbst verfaßte) nicht mehrstimmig, sondern einstimmig gesungen werden mußten. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts bis ins 17. hinein gehörte das metrische Absingen geistlicher lateinischer Lieder zu den Schulübungen. 1584 erschienen *Psalmenparaphrasen* in antiken Maßen, gedichtet von Georg Buchanan, einstimmig gesetzt von *Stadius Althovius*, 1586 vierstimmige *Chansonnettes mesurées* von *Antoine de Baif* (Neudruck in *H. Expert's Maitres musiciens de la renaissance française*, 1899), 1596 zwanzig lateinische Oden des Mühlhäuser Superintendenten *Helmhold* „*pro scansione versuum*“, komponiert von *Johann Eccard*, und endlich 1609 die „*Melodiae scholasticae*“ von *Bartholomäus Geise* (*Geisius*), geistliche Hymnen verschiedener Maße in gleicher Sezweise. Da alle diese Oden Note gegen Note gesetzt waren, so mußte sich das Interesse der Komponisten auf die Wahrheit des Ausdrucks und die Harmonie konzentrieren, sodaß wir in ihnen zweifellos eine der Pflegestätten der harmonischen Musik zu sehen haben. Auch die absichtliche Kultivierung chromatischer Fortschreitungen (s. Nr. 134) ist auf das Studium der Alten zurückzuführen und trug gleichermaßen wesentlich zur Abklärung des harmonischen Satzes bei. — So beachtenswert diese verschiedenen Faktoren auch sind, welche eine Purifikation des überkünstelten Satzes der zweiten niederländischen Schule vorbereiteten, so bedurfte es doch eines besonderen Anstoßes, die Meister auf ihre Verirrungen gerade in ihren größten und für das Höchste erachteten Werken hinzuweisen. Diesen Anstoß gab die Reformation. Bekanntlich war eine der ersten Maßnahmen *Luthers* die Neubelebung des Kirchengesanges, die Wiederheranziehung der

Gemeinde zum Gesang, welche er ermöglichte, indem er den gregorianischen Choral durch strophisch gegliederte gereimte Lieder ersetzte, deren Melodien und mehrstimmige Sätze zum Teil direkt den allerbeliebtesten Volksliedern entnommen, teils ihnen nachgebildet wurden, sei es daß sie ganz frei erfunden oder durch Umbildung von Hymnen und Sequenzen der alten Kirche gewonnen wurden. Einzelne Gesänge wurden auch von den böhmischen Brüdern (Hussiten) übernommen; nicht zu übersehen ist endlich, daß in Deutschland liedmäßiger Gesang bereits vor der Reformation angefangen hatte, sich in der Kirche einzubürgern. Ein ganz ähnlicher Prozeß der Umbildung von Volksliedern in geistliche Lieder vollzog sich auch in den Niederlanden, wo um die Mitte des 16. Jahrhunderts Dylman Sufato die „Souter lidekens“ (Psalmenlieder) herausgab, Umdichtungen der Psalmen auf bekannte niederländische volksmäßige Liedmelodien der Zeit. Daß die warme Begeisterung, welche der protestantische Gemeindegesang in den Herzen der Gläubigen entfachte, mit eine der Ursachen war, welche das Tridentiner Konzil (1545—63) veranlaßten, eine Reform der katholischen Kirchenmusik ins Auge zu fassen, vor allem die anstößigen lasciven Volksliedtexte aus dem Tenor zu entfernen, und daß der Beschluß der Kongregation der Kardinäle 1564, die Musik ganz aus der Kirche zu verbannen, wenn es nicht gelänge, ihr mehr Weihe zu geben und den Wortsinne besser zur Geltung zu bringen, mit auf die wachsende Macht der protestantischen Kirchenmusik zurückzuführen ist, kann kaum bezweifelt werden. So wurde der erhabene Palestrinastil schließlich sozusagen auf Befehl der Kirche geschaffen, was freilich nicht möglich gewesen wäre, wenn die Vorbedingungen für denselben nicht bereits erfüllt gewesen wären, d. h. wenn nicht die Meister neben den überkünstelten Werken auch längst solche einfacherer Faktur zu schreiben sich gewöhnt hätten. Daß gerade bei Josquin, dem Repräsentanten der aufs höchste gesteigerten Kombinationskunst der Niederländer, dieses Besinnen auf den idealeren Zweck der Tonkunst bereits sehr bemerklich hervortritt, wurde schon oben betont; dasselbe gewinnt aber eine immer breitere Basis im Verlauf des 16. Jahrhunderts, gewiß nicht zum geringsten Teile unter dem Einflusse der Eigenart und Em-

pfundungsweise derjenigen Nation, auf welche die musikalische Hegemonie der Niederländer nun übergehen sollte, der Italiener. Auch die schlichte Größe des Orlando Lasso, der Palestrina sehr nahe steht, ist mit darauf zurückzuführen, daß derselbe, obgleich Niederländer von Geburt, in Italien aufwuchs.

157. Entstand der abgeklärte polyphone Satz dadurch, daß die Niederländer den Italienern die höhere Kunst des Kontrapunkts brachten, oder lernten umgekehrt die Niederländer von den Italienern den gefälligeren Satz?

Beides ist wohl zum Teil richtig. Italien hatte bereits zur Zeit der ersten und zweiten niederländischen Schule bedeutende Theoretiker wie Franchino Gafori, Philipp von Caserta, Pietro Aaron und Ludovico Fogliani aufzuweisen, aus deren Schriften man durchaus nicht schließen kann, daß es um die Kunst in Italien damals schlecht bestellt gewesen wäre. Doch läßt sich nicht weglegen, daß förmliche Kompositionsschulen erst entstanden und die Musik einen großartigen Aufschwung nahm, als Adrian Willaert sich in Venedig niederließ. Willaert war Schüler von Jean Mouton und Josquin de Prés, lebte bereits vor 1520 einige Jahre in Rom und Ferrara, sodann am Hofe Ludwigs II. von Böhmen und Ungarn und wurde 1527 Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig. Verdelot war daselbst unter ihm Kapellsänger. Die Erfindung des Madrigals ist Willaert keinesfalls zuzuschreiben, wenn ihn auch diese neu auftommende Form augenscheinlich sehr angezogen hat (vgl. 156); seine eigenste Schöpfung ist dagegen die doppelhörige Schreibweise, die er in den 1550 herausgegebenen Vesperpsalmen als erster anwandte („accommodati da cantare a uno et a duoi chori“). Wahrscheinlich gab ihm die Markuskirche mit ihren zwei einander gegenüberliegenden Orgeln dazu die Anregung. Auch für die kunstvollere Entwicklung des Orgelsatzes scheint er mit zuerst thätig gewesen zu sein (Fantasie, Recercari, Contrapunti, dreistimmig, zu singen oder zu spielen, 1559). Willaerts berühmteste Schüler sind Andrea Gabrieli, Cipriano de Rore und Gioseffo Zarlino. Andrea Gabrieli, 1566 Nachfolger Claudio Merulos als zweiter Organist der Markuskirche, bildete die doppelhörige Satzweise weiter aus, erlangte

aber besondere Bedeutung als Förderer des Orgelspiels (*Intonazioni* 1593, *Ricercari* 1595) und vererbte seine Kunst seinem Neffen Johannes Gabrieli, sowie Hans Leo Hasler und dem Begründer der norddeutschen Organistenschule Jan Pieters Sweelinck. Damit ist Italien bereits thatsächlich das Land geworden, in welchem der Musiker seine höchste Ausbildung sucht, und zu Andrea Gabrielis großem Sohne Johannes, der ebenso den mehrhörigen Satz wie die Orgelkomposition in hohem Maße weiter hob, pilgert Heinrich Schütz, der Altmeister der deutschen protestantischen Kirchenmusik. Johannes Gabrieli, geb. 1557, gest. 1612, wurde 1585 als Nachfolger Merulos erster Organist der Markuskirche. Cipriano de Rore, geb. 1516 in Mecheln (also Niederländer), 1563—65 Kapellmeister der Markuskirche, als Nachfolger Willaerts, wurde besonders als Madrigalist (chromatische Madrigale, 1560—68) berühmt, schrieb aber auch Messen, Motetten u. s. w. bis zu acht Stimmen. Gioseffo Zarlino endlich, geb. 1517, 1565 de Rores Nachfolger als Kapellmeister der Markuskirche, gest. 1590, war der angesehenste Kontrapunktlehrer seiner Zeit, dem der unvergängliche Ruhm gebührt, das Wesen der Harmonie zuerst in seiner Dualität (Duraccord und Mollaccord) klar erkannt und definiert zu haben; Zarlino, der klarer als alle seine Vorgänger die Lehre des Kontrapunkts in einem wohlgeordneten System darstellte (*Istituzioni armoniche* 1558, *Dimostrazioni armoniche* 1571, *Sopplimenti musicali* 1588), inauguriert somit zugleich das neue Zeitalter, das der harmonischen Musik. — Nicht minder bedeutend als die venezianische wurde die etwas später sich entwickelnde römische Schule, als deren Begründer lange Zeit irrtümlich Goudimel gegolten hat. Goudimel, geb. um 1505 zu Besançon, kam wahrscheinlich überhaupt nicht nach Rom, sondern lebte in Besançon, Metz und Lyon; gewiß ist, daß er der erste französische protestantische Kirchenkomponist wurde, indem er die Psalmenübersetzung von Marot und de Beze mit Benutzung bereits vorhandener Melodien, mehrfach (in kunstvollerem und schlichtem Satz) bearbeitete und daß er in den Bluttagen des 28./31. August 1572 zu Lyon als Hugenott erschlagen und in die Saône geworfen wurde. Goudimels Stil ist wie der Willaerts voll Wohl-

klang, zwar imitierend, doch ohne Künstelei. Die Legende der Begründung der römischen Schule durch Goudimel scheint auf einer Verwechslung zu beruhen, da ein gewisser Gaudio Mell als Lehrer Palestrinas genannt wird, doch ist diese Nachricht erst späteren Datums (1685). Als eigentlicher Begründer der römischen Schule hat daher Giovanni Maria Nanino (1545—1607) zu gelten; in seiner Schule unterrichtete zeitweise auch Palestrina sowie Naninos Nefte Giov. Bernardo Nanino (1550—1623). Wie die venezianische Schule neigte auch die römische Schule zur Vermehrung der Stimmenzahl. Neben der Vielstimmigkeit ist die Enthaltbarkeit bezüglich der kanonischen Spielereien der Niederländer eine Haupteigenschaft der römischen Schule. Diesen vermehrten Sinn für einen schlichten Ausdruck zeigt bereits Constanzo Festa (1517—45). Giovanni Animuccia, Palestrinas Vorgänger als Kapellmeister an der Peterskirche, schreibt vielfach sechsstimmig (Messen, Motetten, Madrigalien); seine für das Oratorium des heiligen Filippo Neri geschriebenen Laudi sind einfach gefetzte hymnenartige Lobgesänge. Daß es kein Zufall ist, daß sein Stil dem Palestrinas nahe steht, daß vielmehr beide durch das immer stärker hervortretende Drängen der Kirche auf Vereinfachung der Schreibweise bestimmt waren, beweist ein Urteil, das der Kanonikus Cenci über eine Reihe auf Bestellung für die päpstliche Kapelle 1568 geschriebene Werke Animuccias abgab, daß dieselben „den Bestimmungen des Tridentiner Konzils entsprächen.“ Das erstaunliche daran, daß Animuccia diese vierzehn Hymnen, vier Motetten und drei Messen in fünf Monaten geschrieben, schwindet, wenn man annimmt, daß die Schreibweise Animuccias ohnehin den Anordnungen des Tridentinum gemäß war, er also nur unter seinen Arbeiten zu wählen brauchte.

Den Höhepunkt ihres Ruhmes erreicht die römische Schule mit Giovanni Pierluigi Sante, genannt da Palestrina, geb. 1514 oder 1515 zu Palestrina; derselbe war zuerst Kirchen-Kapellmeister in seiner Vaterstadt, 1551 aber bereits Magister puerorum (Lehrer des Knabenchores) an der Peterskirche zu Rom und nach wenigen Monaten Kapellmeister; 1555 legte er diesen Posten nieder und trat in die Sixtinische Kapelle als Kapellsänger ein, wurde aber durch Intriguen

wieder daraus verdrängt unter dem Vorwande, weil er verheiratet sei; nachdem er untergeordnete Kapellmeisterstellen am Lateran und am S. Maria Maggiore bekleidet, stieg er mit einem Schlage zum allerhöchsten Ansehen, als er 1564 durch drei der Kongregation der Kardinäle vorgelegte Messen die Musik vor der Verbannung aus der Kirche bewahrte (die Ehre diese Aufforderung verdankte er dem tiefen Eindruck, den 1560 seine Improperien [Charfreitags=Lamentationen] gemacht hatten); entscheidend für seinen Sieg wurde besonders die sechsstimmige, dem Andenken des Papstes Marcellus II. gewidmete Missa Papæ Marcelli. Palestrina wurde nun zum Komponisten der päpstlichen Kapelle ernannt, und als 1571 Animuccia starb, rückte er in dessen Stelle als Kapellmeister der Peterkirche wieder ein. Er starb von aller Welt geehrt und bewundert 2. Februar 1594. Daß der „Palestrina-Stil“ nichts eigentlich neues war, ist nach dem, was wir oben gesehen, klar; neu war an ihm nur die konsequente, einheitliche und wahrhaft geniale Durchführung der Abklärung des polyphonen Satzes, welche in unvollkommener Durchführung schon das unterscheidende des Stiles eines Willaert, Festa, Animuccia war, die packende Wahrheit des Ausdrucks, der hohe Adel der Empfindung, welcher nirgends mit der bloßen Erzielung eines imitatorischen Kunststücks sich zufrieden giebt, die Technik nicht als Selbstzweck, sondern nur als Mittel ansieht. Palestrina war eben einer jener gottbegnadeten Meister, wie ihrer nicht einmal jedes Jahrhundert einen hervorbringt, unter deren Händen Erde zu Gold wird. Nicht neue Formen, nicht einmal eine neue Manier hat er geschaffen, sondern seine Größe liegt darin, daß er aus der Fülle eines reichen Gefühlslebens heraus im Vollbesitze der Kunstmittel seiner Zeit mit innerer Notwendigkeit schrieb; er war weder ein Spekulant, der neues versuchte, noch ein nachahmender Epigone, sondern ein wirkliches Genie. Thatsächlich verzichtet er weder auf die Kunst der Imitation, die er im vollsten Maße beherrscht, noch verschmäht er die durch die venezianische Schule insbesondere die „Chromatiker“ gefundene freie Einführung erhöhter und erniedrigter Töne, er bindet sich nicht an die strenge Festhaltung der alten Kirchentonarten, ohne doch dieselben zu verleugnen: er thut eben, was das Genie zu allen

Zeiten gethan, er schafft aus der Fülle der musikalischen Natürlichkeit heraus, deren Gesetze das Genie ohne Lehrer kennt, in den Formen seiner Zeit. Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas (1862—1894 bei Breitkopf & Härtel). zählt allein 93 Messen, darunter 28 fünfstimmige, 21 sechsstimmige und 5 achtschimmige, ferner 179 Motetten, darunter 47 achtschimmige und 4 zwölfschimmige; dazu kommen viele Magnifikats (auch achtschimmige), Lamentationen, Offertorien, Vitaneien, Hymnen, Vesperpsalmen und Madrigale. Auch bei den beiden Manino ist dieselbe Neigung zum mehr als fünfstimmigen Satz als Ersatz für die künstlichen Imitationsspielerien hervortretend; doch ist zu beachten, daß die achtschimmigen Sätze der römischen Schule nicht wie die der venezianischen für getrennte Chöre (Cori spezzati) gedacht sind, sondern alle Stimmen als einen Chor behandeln. In der Folgezeit, wo der mit Instrumenten begleitete Satz aufkommt (s. das folgende Kapitel) wird das charakteristische der römischen Schule die Ausschließung einer selbständigen Begleitung, der a cappella-Stil, und der Ausdruck Palestrina-Stil gewinnt nunmehr diese Nebenbedeutung. Die Steigerung der Stimmenzahl wird dabei (doch mit Teilung in zwei und mehr Chöre) weiter getrieben; während die nächsten Epigonen Palestrinas, ein Anerio, Suriano, Vittoria noch in der Hauptsache sich auf acht Stimmen beschränken, gehen die römischen Komponisten des 17. Jahrhunderts Gregorio Allegri (gest. 1652), Paolo Agostini (gest. 1629), Antonio Cifra (gest. 1638), A. M. Abbatini (gest. 1677), P. Fr. Valentini (gest. 1654), Vincenzo Ugolini (gest. 1626), Drazio Benevoli (gest. 1672), G. C. Vernabei (gest. 1687), wie ihre letzten Nachkommen G. Ott. Pitoni (gest. 1743) und Pietro Raimondi (gest. 1853) immer weiter bis zu 16, 24, 48, 64, ja 96 Stimmen, was natürlich eine noch viel ärgere Verirrung und Überkünstelung war als die Käsekanons der Niederländer. Eine eigenartige Stellung als ebenbürtiger Zeitgenosse eines Palestrina und Giovanni Gabrieli nimmt der niederländische Meister Orlando di Lasso (Orlandus Lassus) ein. Geboren 1532 zu Mons im Hennegau, lebte derselbe mehrere Jahre um 1550 in Mailand am Hofe Ferdinands Gonzaga, Vizekönigs von Sicilien und wurde 1556 von Herzog Albert V. nach München

berufen, wo er von 1562 bis zu seinem Tode (14. Juni 1594) als Kapellmeister der Hofkapelle fungierte. Lasso erscheint einerseits durch die italienischen Meister der Zeit, die römischen wie die venezianischen, andererseits aber auch durch die Deutschen Heinrich Isaak und Ludwig Senfl (gest. um 1555 als Hofkapellmeister in München) beeinflusst, doch nicht in der Weise, daß er darum als Nachahmer des einen oder andern angesehen werden könnte. Vielmehr erscheint er zufolge hochgenialer Begabung und immenser Produktivität als durchaus selbständiger Meister, der Palestrina Deutschlands. Der Unterschied seiner Schreibweise von der der Niederländer der zweiten Schule läßt sich nur ungefähr mit denselben Worten kennzeichnen wie bei Palestrina. Auch er hat es verstanden, die Technik zum dienenden Mittel zu machen; der harmonische Vollklang ist gesteigert einerseits durch vielfaches Überschreiten der Vierzahl der Stimmen (er schreibt oft für fünf und sechs Stimmen), was auf italienische Einflüsse zurückzuführen sein dürfte, andererseits aber durch klarere Harmonik, die den modernen Tonarten näher kommt — offenbar unter dem Einfluß des deutschen Liedsatzes. Die Gesamtzahl der Werke Lassos beträgt über 2000, darunter gegen 1200 Motetten, 52 Messen, 100 Magnifikats, dazu viele Offizien, Vigilien, Madrigale, Chansons, deutsche Lieder u. s. f. Ganz besonders hervorzuheben sind seine „Davidischen Bußpsalmen“ (Psalmi poenitentiales, 1584 gedruckt; ein prachtvolles Pergamentmanuskript davon mit Miniaturen ist eine Zierde der Münchener Bibliothek); eine reiche Auswahl Lassoscher Werke erschien als „Patrocinium musices“ 1573—76 in fünf Bänden auf Kosten des Herzogs von Bayern. Eine auf 60 Bände berechnete monumentale Gesamtausgabe der Werke Lassos erscheint unter Redaktion von F. X. Haberl (nur das Magnum opus musicum) und Ad. Sandberger seit 1894 bei Breitkopf & Härtel. Fast gleichzeitig erloschen die beiden strahlenden Hauptsterne der Epoche der polyphonen Musik (1594) unmittelbar vor der Entdeckung des neuen Stilprinzips, das einer neuen Zeit ihre Signatur geben und die reiche Blüte der vorausgegangenen schnell der Vergessenheit überliefern sollte, der sie erst die neueste historisierende Richtung zu entreißen bemüht ist.

12. Kapitel.

Die Entstehung der begleiteten Monodie.

157. Markiert sich der Übertritt in die dritte Hauptperiode der Musikgeschichte, die der harmonischen Musik oder der begleiteten Melodie, scharf durch ein besonderes Factum oder erfolgt er nur durch allmähliche Weiterentwicklung der im vorigen Kapitel aufgewiesenen Keime?

Die Erkenntnis des Wesens der Harmonie erscheint allerdings im 16. Jahrhundert (Zarlino) als Abschluß einer allmählichen Entwicklung; der Übergang zur Betrachtung des mehrstimmigen Satzes hinsichtlich der aus demselben resultierenden Zusammenklänge war ein ganz langsam geschehender. Die alte Art der Betrachtung im Sinne mehrerer nebeneinander herlaufenden Tonreihen verschwand aber mit einem Male, als der Generalbaß aufkam (s. 135). Auch drang im 16. Jahrhundert ganz allmählich die Überzeugung durch, daß eine schöne Melodie, einheitlich verständlich in ihrer schlichten Verbindung mit dem Wort und nicht gestört durch aufdringliche Imitationen und häufiges Durchkreuzen der Stimmen das Herz am stärksten rühre. Aber die bewußte Geltendmachung dieser Erkenntnis in einer neuen Schreibweise, welche einer eigentlichen Melodiestimme die anderen als dienende, begleitende, nur ihren Ausdruck verstärkende gegenüberstellte, erfolgte doch ganz plötzlich als eine Epoche machende Erfindung. Mit Recht ist vielfach darauf hingewiesen worden, daß der schlichte mehrstimmige Liedsatz, den wir besonders in Deutschland bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgen konnten und der jedenfalls um 1450 voll entwickelt dasteht, als ein sehr bedeutsamer Vorläufer der begleiteten Monodie angesehen werden muß. Wenn auch die Komponisten noch im 16. Jahrhundert den Tenor als Hauptstimme ansahen, und daher ihm stets die Melodie (Cantus firmus) anvertrauten, auf welche sie den mehrstimmigen Satz aufbauten, so konnte ihnen doch besonders beim Satz Note gegen Note nicht entgehen, daß nicht diese, sondern die höchste Stimme, der Sopran

als Krönung des Ganzen hervortrat und sich in ihren Konturen am schärfsten abhob. Vielleicht darf man aus dem Umstande, daß im 16. Jahrhundert an Stelle des alten Namens „Discantus“ mehr und mehr der neue „Cantus“ tritt, schließen, daß man wirklich schon vollbewußt die Bedeutung der Oberstimme als Melodie begriff. Ausschlaggebend für das endgültige Begreifen der Bedeutung der Melodie in der Mehrstimmigkeit wurde aber das Aufkommen der Instrumentalbegleitung. Lange vor der Erfindung der Florentiner Monodie hatte sich eine wirkliche Begleitung singender Stimmen durch Instrumente zu entwickeln angefangen, die man mit dem frühern Mitspielen der Melodie im Einklange mit oder ohne durchgehaltene Bässe (Bourbons), wie es altüblich war, nicht verwechseln darf. Nicht als ob die Komponisten schon im 15. Jahrhundert oder gar noch früher selbständige Instrumentalbegleitungen zu Gesangsmelodien geschrieben hätten; das ist ganz bestimmt nicht geschehen. Wohl aber steht fest, daß man früh von mehrstimmigen Gesangssätzen eine oder zwei Stimmen sang und die übrigen auf Instrumenten ausführte. Bekanntlich (73) hatten sich bis zum 16. Jahrhundert von allen gebräuchlichen Instrumenten vollständige Familien ausgebildet, sodaß man vier- und fünfstimmige Sätze entweder ganz mit Instrumenten derselben Familie besetzen oder verstärken konnte; viele Kompositionen des 16. Jahrhunderts erschienen gleich mit dem Zusatz „zu singen oder auf Instrumenten aller Art zu spielen.“ Wenn man nun gelegentlich aus Not einzelne fehlende Singstimmen durch Instrumente ersetzte, so konnte es gar nicht ausbleiben, daß die dominierende Wirkung der seelenvollen Singstimme gegenüber den Instrumenten hervortrat. Besonders mußte das auffallen, wenn man nicht Blasinstrumente oder Streichinstrumente, sondern die klangarmen Instrumente mit gerissenen Saiten (Laute, Klavier) mit der Singstimme verband. Gerade diese heterogene Verbindung wurde aber schon vorm 16. Jahrhundert besonders beliebt. Bereits 1509 veröffentlichte Petrucci 70 Frottole (schlichte italienische Volkslieder) in einem Arrangement für Gesang (Sopran) mit Laute (Tenor und Baß), das zu dem Schlusse berechtigt (den andere derartige Tabulaturwerke bestätigen),

daß man beim schlichten häuslichen Musizieren sich gewöhnt hatte, die Sopranstimme zu singen und die übrigen Stimmen notdürftig auf einem der Mehrstimmigkeit fähigen Instrumente zu ersetzen. Es kann nur Verwunderung erwecken, daß man hundert Jahre brauchte, um die so nahe liegende Nutzenanwendung zu machen, gleich für eine Singstimme mit Lautenbegleitung oder anderen Instrumenten zu komponieren, d. h. für die Begleitstimmen auf die nicht genau ausführbare reguläre Stimmführung zu verzichten. Als einzige Erklärung bleibt, daß man eben Harmonie noch nicht als accordische kannte, sondern nur als Resultat der Stimmführung. Die Originalkompositionen des 16. Jahrhunderts für Instrumente allein sind entweder genau so gemacht, als wenn sie für Singstimmen gemeint wären (was sie eigentlich auch sind, denn selbst die Tänze wurden gesungen); die für Laute oder verwandte Instrumente (Theorbe, Gitarre) geschriebenen aber (Petrucci brachte bereits 1508 vier Bücher Paduanen, Calaten u. s. w. für Laute) sehen eben auch nicht anders aus als Arrangements (mit vielleicht alleiniger Ausnahme der streng polyphon durchgeführten des Spaniers Miguel de Fuenllana 1554); auch bei ihnen ist die Oberstimme besonders vollständig und die andern sind notdürftig markiert, mit allerdings nicht wegzuleugnendem Hervortreten des Accordischen. Die wirklich rein instrumental gemeinten Vorspiele (Präambula, Priamel, Preamel) für Laute, wie man sie in den Lautenbüchern von Hans Judenkunig (1523), Hans Neufiedler (1536), Hans Gerle u. s. w. findet, bringen teils Imitationen wie die französischen Chansons, teils volle Accordgriffe mit lückenhafter Stimmführung, teils streuen sie Läufe ein als Ersatz für das der Laute unmögliche Aushalten der Töne. Auch Verzierungen aller Art bilden sich bereits im 16. Jahrhundert auf der Laute aus als Ersatz für lange Töne. Eine sehr instruktive Auswahl solcher Lautenstücke (zum Teil unter dem Namen Ricercar) findet man in Wasielewski's „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“, andere in D. Ghileottis „Lautenspieler des 16. Jahrhunderts“ (1891). Aber schon vorm 16. Jahrhundert scheint die ganze Manier des Lautenspiels auch auf die Orgel übertragen worden zu sein, wenigstens, wenn das Fundamentum organisandi Konrad

Baumanns [v. J. 1452] wirklich ein Orgelbuch ist und nicht ein Lehrbuch des Kontrapunkts (eine methodische Anleitung zum Verzieren, Brechen, Kolorieren der langen Noten).

159. Wer that den entscheidenden Schritt, Tonjätze zugleich für Gesang mit Instrumentalbegleitung zu erfinden?

Nicht ein Einzelner hat denselben gethan, sondern gleich vom Anfang an eine Mehrheit. Wenn nach dem im vorigen Aufgewiesenen die begleitete Monodie wirklich noch als eine Neuerung angesehen werden kann, so scheint es, daß hier einmal die Theorie, die verstandesmäßige Erkenntnis Mutter der Praxis, der schöpferischen Phantasiethätigkeit geworden ist. Geistreiche Gespräche in einer gebildeten hofmännischen Gesellschaft haben, wie kaum zu bezweifeln ist, zuerst die Notwendigkeit einer Reform der Gesangskomposition ventilirt (wobei sie die kunstvolle Schreibweise der Kirchenkomponisten wie der Madrigalisten im Auge hatten) und im Hinblick auf das klassische Alttextum (von dessen Musikübung sie allerdings nur eine verschwommene Vorstellung haben konnten) eine durchgreifende Vereinfachung für das geeignetste Mittel erklärt. Daß dabei zunächst übers Ziel hinausgeschossen wurde, kann uns im Hinblick auf die abstrakte Art der Entstehung des neuen Stils nicht wundern. Das Wie der Reform scheint sehr eingehend erörtert worden zu sein, denn fast gleichzeitig treten verschiedene Tonsetzer, die jenem Kreise angehörten, mit zum Verwechseln ähnlichen Versuchen auf. Der angedeutete gelehrte und kunstbegeisterte Cirkel versammelte sich im Hause des Grafen Bardi, später bei Jacopo Corfi zu Florenz in den beiden letzten Decennien des 16. Jahrhunderts und im ersten des siebzehnten. Die Verehrung der Alten war besonders nach Gründung der platonischen Akademie durch Cosimo den Großen, der 1574 starb, eine sehr lebendige in Florenz geworden, die Form der platonischen Dialoge war die übliche für wissenschaftliche oder künstlerische Abhandlungen geworden, kurz, in allem strebte man, es den Griechen nachzuthun. So wurde denn auch die Neubelebung des griechischen Musikdramas eins der angestrebten Ziele, und die bloßen Namen der in jener Periode entstandenen Musikdramen weisen deutlich genug auf den griechischen Ursprung hin: die Daphne des

Peri, die Euridice von Peri und Caccini u. s. w. Die Stoffe sind ausnahmslos griechische. So mag denn zunächst Giulio Caccini (1550—1618) genannt Giulio Romano, über die Erfindung des recitativischen Gesanges und die damit verbundene einer nicht sanglichen, sondern instrumentalen Bassstimme, sowie der wirklichen Begleitung berichten. Dabei muß ich aber davor warnen, ihm persönlich diese Erfindungen beizumessen; vielmehr hat Jacopo Peri (1561—1633) der gleich ihm bei Corsi verkehrte, den größeren Anteil daran; die geistige Urheberchaft der Neuerungen scheint aber wenigstens zum Teil nicht den beiden Komponisten, sondern den übrigen Mitgliedern des Kreises: Bardi, Corsi, Strozzi und besonders Vincenzo Galilei u. a. zuzukommen. Caccini erzählt in der Vorrede zu seinen „Nuove musiche“, die 1601 zu Florenz erschienenen (nach Winterfelds Übersetzung; Joh. Gabr. II. 13):

„In der Zeit, als in Florenz die treffliche Gesellschaft des Herrn Johann Bardi, Grafen von Vernio blühte, die nicht nur einen großen Teil des Adels, sondern auch die ersten Tonkünstler, geistreiche Männer, Dichter und Philosophen der Stadt vereinte, und ich sie öfter besuchte, habe ich — mit Wahrheit darf ich es behaupten — aus ihren gebildeten Gesprächen mehr gelernt, als durch dreißigjährige Beschäftigung mit dem Kontrapunkt. Denn jene verständigen Herren ermunterten mich allezeit und überzeugten mich durch die einleuchtendsten Gründe, dergleichen Musik gering zu achten, welche die Worte nicht gehörig vernehmen lasse, Sinn und Vermaß verderbe, die Silben bald dehnend, bald verkürzend, um sie dem Kontrapunkte anzupassen, jenem Zerstörer der Poesie (laceramento della poesia), sondern der Weise mich anzuschließen, die von Plato und andern Philosophen so sehr gelobt werde, indem sie bekräftigen, dreierlei sei in der Musik, die Rede zuerst, sodann der Rhythmus, zuletzt der Ton und nicht umgekehrt; einer solchen Ansicht beizustimmen, wenn ich wolle, daß die Tonkunst in der Hörer Gemüt dringe und jene wunderwürdigen Wirkungen erzeuge, welche alte Schriftsteller preisen und die sie bei den neueren durch den Kontrapunkt herbeizuführen außer stande sei. — Da ich mich nun überzeugte, daß Hervorbringungen im Sinne unserer Tage kein anderes Vergnügen bewirken als dasjenige, was

durch die Harmonie dem Ohre allein gewährt wird, daß ohne das Verständniß der Worte das Gemüt (intelletto) nicht gerührt werden könne, kam mir der Gedanke, eine Art Gesang, gewissermaßen einer harmonischen Rede gleich, aufzuführen, wobei ich eine gewisse edle Verachtung des Gesangs (*nobile sprezzatura del canto*) an den Tag legte, hin und wieder einige Dissonanzen berührte, den Baß aber ruhen ließ, ausgenommen da, wo ich, dem gemeinen Gebrauche zufolge, seiner mit den Tönen der durch Instrumente ausgeführten Mittelstimmen mich bedienen wollte, irgend einen Affekt auszudrücken, wozu sie allein brauchbar sind.“

Hier haben wir die bedeutungsvollsten Anfänge: natürliche Deklamation über einer sogar bezifferten Baßstimme, die nicht gegen die Singstimmen kontrapunktiert ist, sondern nur ihre schwankenden Töne harmonisch stützt und in den Mittelstimmen an geeigneten Stellen lebhafte Wiedergabe des Gefühlsinhalts. Da die Generalbaßstimme hier nicht ein Auszug aus einem mehrstimmigen kontrapunktischen Satz ist, sondern eine selbständige Stimme, welche in der Bezifferung die Harmoniebedeutung von Tönen der Singstimmen erschließt, so ist sie offenbar als etwas ganz anderes Neues anzusehen als die allmählich für praktische Bedürfnisse im 16. Jahrhundert aufgekommene Bezifferung des Singbasses. Schwer dürfte dagegen nachzuweisen sein, daß der *Basso continuo* oder *generale* des Ludovico Viadana etwas wirklich Anderes war, obgleich Viadana darum ein Erfinder genannt worden ist. Viadanas *Concerti ecclesiastici* kamen 1602 zuerst heraus und machten großes Aufsehen wegen der darin angewandten Manieren der Begleitung eines einstimmigen, zwei- oder dreistimmigen Gesangs durch eine fortgehende Baßstimme; ob Viadana oder den ersten musikalischen Dramatikern das prius der Erfindung zukomme, könnte nur dann zweifelhaft sein, wenn man annehme, Viadana hätte diese Manier schon länger und in früher herausgegebenen Werken, die nicht bekannt sind, angewandt. Darauf deutet eine Äußerung in seiner Vorrede zu diesen Konzerten hin; andernfalls hätten wir aber gewiß anzunehmen, daß er die Manier Peris und Caccinis auf kirchliche Musik übertragen und ihre Anwendung vervollkommenet habe. Er sagt nämlich in der erwähnten Vorrede:

„Viele waren die Ursachen, welche mich bewogen haben, diese Art Konzerte zu setzen. Eine der vornehmsten war die Bemerkung, daß, wenn ein Kantor drei, zwei Stimmen oder auch wohl eine einzige zur Orgel wollte singen lassen, er sich genötigt sah (da es an Tonstücken solcher Art fehlte), eine, zwei oder drei Stimmen dafür aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- auch achtstimmigen Motett auszuwählen. Diese Stimmen jedoch standen mit den übrigen in dem genauesten Zusammenhange, durch Nachahmungen, Umkehrungen, Schlußfälle und so vieles Andere, was in der ganzen Art solcher Gesänge beruht. Für sich betrachtet, waren sie daher voll langer, wiederholter Pausen, ohne gehörige Schlußfälle, ohne angenehmen Gesang; sie zeigten nur geringe, wenig schmachhafte (melodische) Fortführung. Dazu kam noch die stete Unterbrechung der Worte, die in einzelnen Stimmen entweder ganz fehlten oder auf das Unangemessenste durcheinander gestellt waren. Alles dieses mochte solche Art des Gesanges den Zuhörern unvollständig, ermüdend, ohne Anmut, ja widrig erscheinen lassen, der Unannehmlichkeiten für den Sänger bei Ausübung des Gesanges nicht zu gedenken. — Lange habe ich über diese auffallenden Schwierigkeiten nachgedacht, diese auffallenden Übelstände zu heben gesucht und Gott sei es gedankt! ich glaube durch die Komposition dieser meiner Konzerte endlich das rechte Mittel dafür gefunden zu haben. Sie sind nicht allein für jede einzelne der vier Singstimmen gesetzt, sondern auch für jede derselben, gleich und ungleich gepaart und in mannigfacher Verbindung bis zu drei und vier Stimmen, damit einem jeden Sänger Genüge geschehen, ein jeder etwas nach seinem Geschmack und seiner Bequemlichkeit vorfinde Ich habe allen Fleiß angewendet, Pausen zu vermeiden, wo nicht die Anlage und Eigentümlichkeit der Gesänge sie zuließ, im Gesange habe ich das Gefällige, Anmutige, die gute Fortführung zu erreichen gesucht, verzierte Schlußfülle brachte ich an, wo es schicklich war, gab Gelegenheit zu ausdrucksvoller Betonung, zu Auszierungen und anderem dergleichen, worin der Sänger seine Fertigkeit und seinen Geschmack zeigen kann . . . Die Worte habe ich mit aller Sorgfalt den Tönen unterzulegen gesucht, sodaß sie

wohl hervorgehoben und einen unzerstückten Sinn gebend, von den Hörern vernommen werden können, sofern nur die Sänger sie deutlich aussprechen.“

Wir sehen, Viadana selbst betont nicht die Einführung des Generalbasses als seine Erfindung, sondern vielmehr die Behandlung der Singstimmen oder eigentlich noch richtiger die ganze Kompositionsart. Er legt den Hauptwert darauf, daß seine Concerti nicht Gesangskompositionen seien, von denen ein Teil der Stimmen durch die Orgel ersetzt werde, sondern daß die Mitwirkung des Instruments von vornherein intendiert und obligat ist und daß ihr Part darum ganz anders gestaltet ist als der eines Singbasses. Sie hat keine Worte vorzutragen, braucht daher keine Pausen. Die Singstimme aber hat er vor zerrupftem Wesen bewahrt, den Text nicht zerrissen und die Silben gut untergelegt. Da sich aus den geistlichen Konzerten Viadanas die Kantate entwickelte, so ist seine Erfindung dieser neuen Form von großer Bedeutung. Der dritte, wo nicht der erste „Erfinder“ jener Zeit ist Emilio dei Cavalieri, geboren zu Rom, gegen Ende des 16. Jahrhunderts Generalinspektor der Künste und Künstler Fernandos von Medici zu Florenz, wo er 11. März 1602 starb. Sein berühmtes Werk, „La rappresentazione di animo e di corpo“, wurde noch bei seinen Lebzeiten, 1600, von Alessandro Guidotti mit Vorrede und Anmerkungen herausgegeben. Ob Cavalieri durch Bardi und Corsi und ihre Zirkel angeregt wurde oder ob er vielleicht gar selbst der eigentliche Urheber der neuen Schreibweise war, ist nicht zu bestimmen; jedenfalls steht aber fest, daß er einer der Mitbegründer des *Stilo rappresentativo* ist. Sein obengenanntes Werk ist das erste Datorium, drei andere: die „Disperazione di Filene“, der „Satiro“ (1590) und das „Giuoco della cieca“ gehören unter die Anfänge der Oper. Er ist nicht ein Verächter des schönen Gesanges, wie Caccini, der übrigens selbst Gesangsvirtuos war und mit seinen *Nuove musiche* [1601] die *Ura* des *Bel canto* einleitet (der eigentliche Dramatiker ist vielmehr Peri), sondern führt sogar in die Singstimmen Verzierungen ein, welche von den kolorierenden Instrumenten (Laute, Klavier) übernommen sind. Erinnern wir uns, wie die lange Epoche der Blüte der Niederländer

sich ausschließlich auf den 3—5 stimmigen Satz der kirchlichen Formen der Messe, Motette u. s. w. und daneben nur des einfacheren Volksliedes (deutsche Liedlein, Kanzonetten, Frottole, Vilanellen) und des edleren Kunstliedes (Chanson, Madrigal) beschränkte, so stehen wir nun mit einem Male staunend vor einer Fülle neuer Formen, vor einer neuen Welt in der Musik. Durch die Anerkennung der in der Stille vorbereiteten Anfänge einer kunstmäßigen Instrumentalmusik und durch ihre bewußt unterscheidende Verbindung mit der Vokalmusik entstehen wie mit einem Schlage gleichzeitig das musikalische Drama, das Oratorium und die Kantate. Das musikalische Drama fiel freilich zunächst ziemlich dürftig aus; Jacopo Peri sowohl wie sein erster Rivale Caccini waren keine Genies, sondern nur fähige Musiker, welche die Theorien der Bardì, Corsi, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Girolamo Mai, Giambattista Doni und Ottavio Rinuccini in die musikalische Praxis zu übersetzen verstanden.

Den Anfang machte nach einigen kleinen Versuchen mit Sonetten, Kanzonen und dramatischen Szenen 1594 die von Rinuccini gedichtete und von Peri komponierte kleine Oper Dafne. 1600 folgten Peris Euridice und Caccinis Euridice und Rapimento di Cafalo. Was diese Werke absolut von allen älteren Versuchen der Verbindung der Musik mit dem Drama unterschied, war der Sologesang (die Monodie) mit Instrumentalbegleitung, während bei früheren Versuchen wie Drazio Vecchis Anfiparnasso (1594 zu Modena) Rede und Gegenrede nach Madrigalienart vom fünfstimmigen Chor abgesungen wurden. Dieser Sologesang war freilich trocken genug, mehr gesprochen als gesungen (weßhalb der ganze Stil auch *Stilo recitativo* hieß), begleitet von einem durch Klavier, Virone (s. Nr. 72), Theorbe oder Chitarrone ausgeführten Generalbaß; bei den Vor-, Zwischen- und Nachspielen wirkten diese Instrumente zusammen, ebenso wohl auch zur Verstärkung der Chöre. Die Deklamation selbst ist noch schwerfällig und psalmodierend; auch die als Arien bezeichneten lyrischen Nummern sind mehr deklamierend als eigentlich kantabel, unterscheiden sich aber dadurch, daß auf dieselben Noten mehrere Textzeilen gesungen werden, nach Art der strophischen Gliederung des Volksliedes. Ausnahmsweise er-

scheinen aber auch schon Koloraturen, wie sie auf Laute und Orgel heimisch waren. — Das erste „Dratorium“, Cavalieris Rappresentazione di anima e di corpo wurde 1600 zu Rom im Besaale des heiligen Filippo Neri aufgeführt; dasselbe war eine Art Mysterium moralisierenden Inhalts mit Personifikation von Begriffen (Seele, Körper, Gedächtnis, Verstand, Wille, Haß, Treue, Liebe, Geduld u. s. w.), wie ähnliche auch hier und da mit eingelegten Chören schon lange bekannt waren. Das Neue war eben auch hier der Sologefang mit Instrumentenbegleitung (nach einem bezifferten Baß). Die Personifikationen erschienen agierend auf einer Bühne. Diese Form hielten Cavalieris nächste Nachfolger Kapzberger und Landi fest, erst bei Giacomo Carissimi (1604—1674) tritt der Erzähler (historicus) auf, und die scenische Darstellung fällt weg, wodurch das Dratorium die Form erhält, in welcher es sich zur Passion, wie wir sie bei Seb. Bach kennen, fortbildete. Das Dratorium Händels steht der alten Form wieder näher, jedoch ohne Scene. — Wenn weder das weltliche musikalische Drama der Peri=Caccini noch das geistliche des Cavalieri auf die fernere Gestaltung der Kirchenkomposition direkt Einfluß ausüben konnte, so thaten dies dagegen umsomehr Viadanas geistliche Konzerte. Ludovico Grossi genannt da Viadana (nach seinem Geburtsort), geb. 1564, gest. 1627, lebte zu Mantua, Rom, Vano und Venedig. Seine Concerti ecclesiastici (1602) bedeuten eine Umgestaltung der Motettenkomposition, d. h. sie greifen direkt in den Kirchengesang ein. Wenn auch der a capella-Stil sich neben dem begleiteten weiter hielt, so dringt doch die Instrumentalbegleitung nun unabwendbar in die kirchliche Gesangsmusik ein. Viadana selbst brachte schon 1605 Messen mit Continuo (Generalbaß), 1610 vierstimmige Psalmen mit Continuo, und mit Blitzesschnelle verbreitete sich der neue Stil über ganz Europa. Der Satz Viadanas konserviert übrigens vieles von den positiven Errungenschaften der vorausgegangenen Periode, führt die Gesangstimmen imitierend oder doch konzertierend (d. h. miteinander streitend), eine so selbständig wie die andere, und der Baß ist nicht nur eine magere Stütze wie bei den Florentinern, sondern selbst eine Stimme von natürlichem melodischen Fluß, aber ohne Unter-

brechungen (daher ihr Name Basso continuo oder generale). Die großen Vorzüge der neuen Schreibweise, nämlich die Erzielung größerer Wirkungen mit einfacheren Mitteln sowohl was die aufgewandte Kunsttechnik als was die Anforderungen an die ausführenden Gesangskräfte anlangt, waren zu sehr in die Augen springend, als daß sie nicht allseits hätte Anklang und Nachahmung finden sollen. Die komplizierten Mensurbestimmungen erschienen nun zum großen Teil als unnützer Ballast, dessen man sich zu entledigen mußte; gleichzeitig wurde nun auch der Taktstrich allgemein eingeführt (die Komponisten hatten nun nicht mehr das Bestreben, durch mutwillige Erschwerung der Entzifferung ihrer geheimen Kunst größeren Nimbus zu verleihen), und die Sänger brauchten nicht mehr Gelehrte zu sein. Auch das Überbordwerfen der usuellen Beschränkung in der Anwendung der Kreuze und Beenen in der Notierung, welche man doch meinte und deren Ausführung in den Schlußfällen man von den Sängern als selbstverständlich forderte, fällt in diese Zeit. In Deutschland treten Sethus Calvisius, der verdiente Thomaskantor zu Leipzig (1556—1615) und Michael Prätorius, der Wolfenbütteler Kapellmeister (1571—1621), begeistert für die Beseitigung der überflüssigen Erschwerungen ein; Prätorius selbst leistet Namhaftes in dem neuen begleiteten Stil, ist aber noch berühmter durch sein theoretisches Werk *Syntagma musicum* (1616—1620, 3 Bände), das in der Bewegung mitten inne steht.

160. Wie entwickelte sich das musikalische Drama (die Oper) im 17. Jahrhundert weiter?

Schon wenige Jahre nach den ersten dürftigen Versuchen Peris und Caccinis erstand ein begabter Meister in Claudio Monteverdi (geb. 1567 zu Cremona, gest. 1643 in Venedig), dem es beschieden war, das musikalische Drama seiner sterilen Kfese zu entbinden und es zu wirklich ergreifenden Wirkungen zu entwickeln. Monteverdi war Kapellmeister am Hofe der Gonzaga zu Mantua, wo er 1607 den Auftrag erhielt, für eine Vermählungsfeier ein Werk derart zu schreiben, wie Jacopo Peri so großes Aufsehen machende *Euridice*. Er wählte dasselbe Sujet (die Dichtung seines Orfeo ist aber von M. Striggio, nicht von Rinuccini). Bereits 1608

folgte seine Arianna. Den Erfolgen dieser Werke hatte er es wohl zu danken, daß er 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche zu Venedig berufen wurde. Dort schrieb er zunächst hauptsächlich kirchliche Musik: Messen, Motetten, Magnifikats u. s. w., auch sechs Bücher Madrigale; nur 1615 wurde ein Ballett *Tirsi e Clori* und 1623 ein halbdramatisches Werk mit einem Erzähler (testo) aufgeführt, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, erst 1630 wieder eine wirkliche Oper „*Proserpina rapita*“ (privatim). Als aber 1637 Venedig das erste öffentliche Operntheater bekam (di San Cassiano), erschien Monteverdi auf den Brettern außer der Arianna noch mit *Adone* (1639), *Enea e Lavinia* (1641), *Il ritorno d'Ulisse* (1641) und *L'incoronazione di Poppea* (1642). Monteverdi erhöhte nicht nur das Ausdrucksvermögen des Recitativs, sondern verbreiterte auch die Melodik der ariösen Stellen, ist aber besonders bedeutend durch die vermehrte und charakteristische Heranziehung der Instrumente. In *Tancredi e Clorinda* wendet er mit vorzüglichem Effect das 1617 von Biagio Marini zuerst eingebrachte Tremolo der Streichinstrumente zur Charakteristik an; im *Orfeo* begleitet er den Gesang Plutos mit Posaunen, den Chor der Geister mit Positiven (Organi di legno) und die Klagen des Orpheus mit Bassviolon. Das Orchester besteht außer den Saiteninstrumenten aus zwei Positiven, einem Regal, vier Posaunen, zwei Cornetten (Zinken), Flautino (Flageolett), Clarino (Diskanttrompete) und drei gedämpften Trompeten. Übrigens bevorzugten die italienischen Opernkomponisten lange Zeit die Saiteninstrumente gegenüber den Blasinstrumenten, und zwar offenbar im Sinne der ursprünglichen Reform, da die Saiteninstrumente nicht so sehr die Singstimmen verdecken wie die Blasinstrumente, also das Verständnis des Textes weniger behindern. Das Saitenorchester jener Zeit war freilich nicht so einseitig Streichorchester wie das heutige, sondern setzte sich zum größeren Teil aus Instrumenten zusammen, deren Saiten gezupft wurden (Guitarren, Lauten, Theorben, Harfen und stets mehrere Klaviere). Doch begann bereits damals die Violine, sich zur Herrschaft über die anderen Instrumente emporzuschwingen. Antonio Amati blühte ja um 1592—1619 zu Cremona, d. h. man

hatte bereits Instrumente höchster Vorzüglichkeit zur Verfügung, und es konnte nicht ausbleiben, daß die Agilität des Instruments neben seiner Klangfülle ausgebeutet wurde. Die Formen der Oper bereicherte Monteverdi um das Duett und etwas ausgeführtere Instrumentalritornelle. Neben Monteverdi ist besonders Francesco Cavalli (eigentlich Galetti-Bruni) als Förderer des dramatischen Musikstils zu nennen. Derselbe war zuerst Kapellsänger (1617), 1640 zweiter, 1665 erster Organist und zuletzt (1668—1676) Kapellmeister der Markuskirche zu Venedig und brachte 1639 die erste Oper seiner 42 Opern: *Teti e Peleo* und 1669 die letzte, *Coriolano*, heraus. Den größten Erfolg hatte sein „*Jason*“ (1649). Auch Giovanni Legrenzi (1625—1690), der siebenzehn Opern für Venedig schrieb, ist mit Auszeichnung zu nennen. Sein Orchester entbehrt der Blasinstrumente fast gänzlich. Legrenzi ist auch einer der namhaftesten Förderer der Kammermusik (1655—1693 sieben Sonatenwerke für 2 bis 7 Stimmen). Andere Opernkomponisten dieser Zeit sind Agostino Agazzari, Marco da Gagliano, Girol. Giacobbi, Paolo Saccati und Caccinis Tochter Francesca. Weniger für Italien als für den Wiener Hof, wo seit 1660 die neue Kunstgattung eine eifrige Pflege fand, schrieb Marc Antonio Cesti, 1666—69 Bishofskapellmeister Leopolds I., von dem in Venedig nur *Orondea*, *Cesare amante* und *La Dori* aufgeführt wurden. Von seinen Wiener Opern hatte *Il pomo d'oro* (1667) den größten Erfolg (Neudruck in den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich“). Zuerst fand die Oper ihren Weg nach Deutschland, wo 1627 Heinrich Schütz, Andrea Gabriellis großer Schüler, seine deutsche Oper „*Dafne*“ (Minnuccinis Text übersetzt von Opitz) auf Schloß Hartenfels bei Torgau zur Vermählung der Prinzessin Sophie von Sachsen mit Georg II. von Hessen-Darmstadt zur Aufführung brachte. Auch ein Ballett, „*Orpheus und Euridice*“, schrieb Schütz (1638). Nach Frankreich kam die Oper dadurch, daß Kardinal Mazarin 1645 eine italienische Truppe nach Paris berief, welche zuerst Saccatis *Finta pazza* und Peris *Euridice* (1647) aufführte. Schnell regte sich bei den Franzosen die Lust der Nachahmung, man begann zunächst Musik zu Tragödien und Balletten zu schreiben, und 1659 brachte Robert Cambert

daß Schäferspiel *La pastorale* (Text von Perrin), 1661 folgte *Ariane*. 1669 erlangte Perrin ein Patent für die Errichtung einer Opernbühne, der *Académie royale de musique* (wie bis in die Neuzeit die *Große Oper* hieß) und brachte 1671 die von Cambert komponierte erste wirkliche Oper heraus: *Pomone*. Inzwischen erreichte der geborene Italiener, aber akklimatisierte Franzose Jean Baptiste Lully (geb. 1633, gest. 1687), der bereits seit 1653 Hofkomponist war, daß das Patent Perrin entzogen und ihm übertragen wurde. Lully fand in Quinault einen begabten Dichter, welcher ein zu allen Zeiten seltenes Verständnis für die Anforderungen bewies, welche die Musik an die Dichtkunst zu stellen hat (vor allem: Verzicht auf gleichmäßig fortlaufende Versbildung). 1672 brachte er die erste Oper, das aus seinen älteren Balletten und Maskenspielen zusammengesetzte *Pasticcio: Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1687 die letzte: *Acis et Galatée*. Hervorgehoben seien noch *Alceste* (1674), *Thésée* (1675, zuletzt aufgeführt 1778), *Roland* (1685) und *Armide* (1686). Die Oper Camberts und Lullys unterscheidet sich von der italienischen, wie sie sich unterdes entwickelt hatte, durch stärkere Betonung des rhythmischen Elements der Sprache. Da Lully französische Texte komponierte, so führte seine Art der Textbehandlung notwendig zur Ausbildung eines wahrhaft nationalen Stils: in der Musik Lullys lebt die natürliche Rhythmik und Accentuation der französischen Sprache. Seine Opern hielten sich ein Jahrhundert auf der französischen Bühne und wurden erst durch die höher stehenden Produktionen Glucks verdrängt. Mit neuen Gesangsformen hat Lully die Oper nicht bereichert; hervorzuheben ist nur, daß bei ihm der Chor, den die Venezianer ganz hatten fallen lassen, eine bedeutende Rolle spielte. Das Instrumentale gewinnt ein erhöhtes Interesse durch Einlegung einer größeren Anzahl charakteristischer Tänze, die zur Handlung gehören, sowie durch Erweiterung des Vorspiels, der *Ouverture*. Die Lullysche *Ouverture* weist zwei in Charakter und Tempo kontrastierende Teile auf: ein einleitendes *Grave* mit folgendem fugierten *Allegro*, nach welchem das *Grave* abgekürzt wiederkehrt. Minder bedeutende Repräsentanten der französischen Oper des 17. Jahrhunderts, sämtlich jünger als Lully, sind: Pascal

Colasse (gest. 1709), Henri Desmarests (1662—1741), Marc Antoine Charpentier (1634—1702), Jean Joseph Mouret (1682—1738), André Campra (1660—1744, der bedeutendste französische Opernkomponist zwischen Lully und Rameau) und André Cardinal Destouches (1672—1749). Die Hauptkomponisten der Wiener Oper, die übrigens keine nationale wurde, sondern importiert italienisch blieb, sind Antonio Draghi (1635—1699), der beinahe 200 Bühnenstücke schrieb, der schon erwähnte Marc Antonio Cesti, Antonio Caldara (1716—1736 Vizekapellmeister), Joh. Jos. Fur (1715—1741 erster Hofkapellmeister, der berühmte Kontrapunkttheoretiker), Marc Antonio Ziani (geb. 1653, gest. 1715). Auch in München (Torri, Vernabei), Dresden (Ballavicino), Braunschweig (Steffani) zog die italienische Oper ein, wurde aber in letzterer Stadt bald durch die von Hamburg aus sich entwickelnde deutsche verdrängt, die bald auch in Leipzig (Strunck, Heinichen), Prag (Stölzl), Weizenfels (Kobelius) u. a. Orten Fuß faßte. Die Hauptkomponisten der Hamburger deutschen Oper (1678—1738) sind: Johann Theile (1646—1724), dessen „Adam und Eva“ die Hamburger Oper eröffnete, J. W. Franck, Nik. Strunck, Joh. Sig. Couffer (1657—1727), Reinhard Keiser (1674—1739), der allein 16 Opern für Hamburg schrieb, Johann Mattheson (der berühmte Musikschriftsteller, 1681—1764), G. Philipp Telemann (1681 bis 1767) und G. Fr. Händel (nur während der Jahre 1705—1707). Auch in England hatte, mit angeregt durch Cambert, der nach Verlust seines Patents nach London ging, das Musikdrama eine Pflanzstätte gefunden, nachdem durch die längst üblichen Maskenspiele bereits der Boden vorbereitet war; durch Henry Purcell (geb. 1658, gest. 1695) gelangte eine nationale englische Oper zu vorübergehender Blüte. Zeitgenossen Purcells sind sein Bruder Daniel, ferner John Eccles und Gottfried Finger, noch älter als Purcell: John Vanister und Belham Humphry. Nach Purcells Tode vermochten Leute wie Galliard und Pepusch das Aufkommen der italienischen Oper nicht zu verhindern. Nunmehr wurde London mit der Zeit eins der Hauptcentren für den Ruhmesglanz der italienischen Opernkomponisten, und die italienische Oper floriert dort heute noch. — In Italien selbst war inzwischen

Neapel die Stadt geworden, in welcher die junge Kunstgattung in eine neue Phase ihrer Entwicklung eintreten sollte. Die neapolitanische Oper kultivierte entsprechend dem den Italienern angeborenen Sinne für schöne Melodiebildung besonders das von den Begründern der Oper so schönede verachtete melodische Element; in ihr gipfelt so recht eigentlich das Zeitalter des bel canto und der Gesangsvirtuosität, in dem es so weit kam, daß schließlich der Komponist dem Sänger diene und die Oper direkt im Hinblick auf die Qualitäten bestimmter Gesangkünstler geschrieben wurden, welche dieselben ausführen sollten. Doch war diese Wandlung in ihren Anfängen zunächst nur eine wohl begreifliche und gerechtfertigte Reaktion zu Gunsten berechtigter Ansprüche der Musik; die Begründer der neapolitanischen Oper, ein A. Scarlatti, Leo, Teo bekleideten erst das Gerippe der florentiner Reformatoren wieder mit blühendem Fleisch und hauchten ihm warmes Leben ein, was selbst Monteverde und Cavalli nur in bescheidenem Maße gelungen war. Auch die Behandlung der Instrumentalbegleitung wurde von den ersten Neapolitanern ganz wesentlich weiter entwickelt. Allen voran ist mit Auszeichnung der Begründer der neapolitanischen Schule zu nennen: Alessandro Scarlatti, geb. 1659 zu Trapani auf Sizilien, gest. 24 November 1725 zu Neapel. Sein Lehrer soll kein geringerer als Carissimi gewesen sein. Seine erste Oper *L'onesta nell amore* wurde 1680 in Rom im Palais der Königin Christine von Schweden aufgeführt. 1694 wurde er Hofkapellmeister zu Neapel, ging zwar 1703—1709 nochmals nach Rom als Kirchenkapellmeister, kehrte dann aber definitiv nach Neapel zurück. Scarlatti hat wohl 120 Opern und zahllose andere Werke, allein 200 Messen (bis zu zehn Stimmen), viele Kantaten, Stabats, Psalmen, auch Concerti für Singstimmen mit Violine und Orgelbegleitung geschrieben. Seine Overturen (Sinfonie) unterscheiden sich von denen Vullys dadurch, daß sie mit einem Allegro beginnen, als Kontrast ein Grave einschieben und mit einem dritten schnell bewegten Teile abschließen; ihr Charakter ist bereits viel mehr rein instrumental als der der Vullyschen Overturen und läßt ahnen, daß aus ihnen sich die moderne Symphonie, die großartigste instrumentale Tonform, entwickeln sollte. Auch in den

Gesangsnummern zeigt Scarlatti eine fortgeschrittene Behandlung der Instrumente, besonders der Violinen, die er gelegentlich obligat behandelt; das Seccorecitativ (das „trockene“, nur mit Generalbaß begleitete) bildete er fort zum Accompagnato (zuerst in „La Rosaura“ ca. 1690) und die Arie entwickelte er zu der lange Zeit maßgebenden großen Da capo-Arie (zuerst in Teodora 1693). Sein Orchester in Tigrane (1715) ist bereits ganz das der kleinen Symphonien des 50 Jahre späteren Haydn: Violinen, Bratschen, Celli, Kontrabässe, zwei Oboen, zwei Fagotte und zwei Hörner. Nächst Scarlatti sind besonders Francesco Durante (geb. 1684, gest. 1755) und Leonardo Leo (geb. 1694, gest. um 1740) als hervorragende Lehrer der neapolitanischen Schule hervorzuheben, beide Schüler Scarlattis, aber daneben auch die Werke der Römer (Palestrinastil) studierend, Leo sogar unter Leitung Pitonis in Rom. Auch Gaetano Greco ist als Lehrer hochbedeutend (Pergolesi und da Vinci waren seine Schüler). Als Komponist wandte sich Durante hauptsächlich der Kirchenkomposition zu, in der er Bedeutendes leistete, während Leo 42 Bühnenwerke schrieb, aber auch als Kirchenkomponist hinter Durante kaum zurückblieb. Je mehr übrigens die neapolitanische Oper in der oben gekennzeichneten Richtung sich weiter entwickelte, desto mehr trat ihr Stil in schroffen Gegensatz zum streng kirchlichen, die Traditionen des Palestrinastils heilig haltenden der römischen Schule und werden daher Opernkomposition und Kirchenkomposition zwei heterogene Metiers. Nur die Komposition von Oratorien wurde entsprechend der gemeinsamen Wurzel beider Kunstformen auch fernerhin von Opernkomponisten eifrig betrieben, ja, beide Formen berühren sich manchmal so nahe, daß man ihre Grenze schwer feststellen kann, da sowohl Oratorien scenisch aufgeführt wurden, als Bühnenstücke, die der Oper sehr nahe standen (die Serenata) ohne Scene mehr konzertmäßig abgesungen. Es ist aber gewiß nicht verwunderlich, daß bei solchen nahen Berührungen doch gar manches durchaus Opernmäßige sogar in die wirkliche Kirchenmusik Eingang fand, besonders in das sich auch bei Opernkomponisten großer Beliebtheit erfreuende Stabat mater.

161. Wie entwickelten sich die Anfänge einer

selbständigen Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert weiter?

Wie aus Paumanns *Fundamentum organisandi* hervorgeht, wäre bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Grundlage des Orgelstils, das Diminuieren einer Oberstimme in glatten Läufen oder einem festgehaltenen Rhythmus über langsamer fortschreitendem Baß gefunden gewesen. Doch ist es immerhin fraglich, ob jene systematischen Schularbeiten Paumanns speziell das Orgelspiel im Auge hatten oder aber vielleicht vielmehr kontrapunktische Übungen, Vorstudien für die Vokalkomposition waren (organisare hieß bekanntlich jener Zeit noch immer mehrstimmig setzen). Der Umstand, daß die deutsche Tabulatur bei der Niederschrift angewandt ist, kann wohl kaum als Beweis gegen die letztere Auffassung geltend gemacht werden. Sei dem, wie es wolle, Paumanns Werk bleibt jedenfalls in höchstem Grade bemerkenswert, auch als Methodik des figurierten Kontrapunkts und nimmt selbst neben den hervorragendensten theoretischen Werken der Zeit, wie denen eines Johannes Tinctoris, einen Ehrenplatz ein. Auffällig bleibt jedenfalls die verhältnismäßige Unbeholfenheit des Orgelstils zu Ende des 16. Jahrhunderts gegenüber solchen Anfängen 150 Jahre früher. Fassen wir, wie es ja nicht anders geschehen kann, die Instrumentalmusik ins Auge, wie sie sich seit Entstehung der Monodie entwickelte, so kann nicht in Abrede gestellt werden, daß es geraume Zeit dauerte, bis dieselbe zu einer von derjenigen der Vokalmusik merklich unterschiedenen Faktur gelangte. Daß die ersten Orgelsätze des angehenden 17. Jahrhunderts auch noch nichts Anderes waren als Vokalsätze, mit Läufen und Verzierungen verbrämt, sahen wir bereits. Ja selbst die entwickelten fugierten Sätze der beiden Gabrieli sind trotz aller eingestreuten Kolorierungen doch noch immer an den Vokalsatz gemahnend. Die für den Instrumentalsatz der Neuzeit charakteristische Beweglichkeit auch im Thematischen entwickelte sich auf Umwegen, nämlich in Verbindung mit dem Gesang in der Instrumentalbegleitung. Um das zu begreifen, muß man sich erinnern, wie die als simple bezifferten Bässe notierten Begleitungen des 17. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Das Diminuieren, welches sich für die privaten Arrangements ein-

gebürgert hatte, wurde nun allgemein offiziell anerkannt und von den Komponisten für die praktische Ausführung der schlicht notierten Bässe vorausgesetzt. So fordert Michael Prätorius (1618) von einem Lautenisten, daß er „mit lieblichen Nieder- und Widerschlägen, bald mit weitlaufenden, bald mit kurzen eingezogenen und gedoppelten reduplizierten Passagen, bald mit einer sbordonata fremden Harmonie gleichsam als wenn man aus dem Ton kennen wollte, mit einer feinen Art (*gare et perfidie*) in dem das er repetirt und einerley Tugen auf unterschiedenen Saiten und unterschiedenen Örtern heraußo und zuwege bringet, dieselbe repetiret und wiederholet, und in summa die Stimmen mit langen Gruppen, Trillen und Accenten zu rechter Zeit gebrauchet einflechte, daß er dem Concert eine Lieblichkeit und Geschmack gebe und den Zuhörern eine Belustigung mache, darneben sich aber mit großem Fleiße und *judicio* hüte und fürsehe, daß er die anderen Instrumentisten nicht offendire oder mit ihnen zugleich laufe, sondern ihm wohl Zeit und Weile nehme, fürnehmlich wann einerley Instrumente nahe bei einander und nicht in unterschiedenen Tönen gestimmt oder von unterschiedlicher Größe sein. Was nun bei der Laute als dem fürnehmsten Instrument zu observieren von Nöten, dasselbe muß gleicher Gestalt bei andern dergleichen Instrumenten in Acht genommen werden.“

Man unterschied die Instrumente, welchen das Kolorieren oder Diminuieren gestattet resp. geboten war, als Ornamentinstrumente, von denen, welche die Töne einfach aushielten, wie sie geschrieben standen, den Fundamentinstrumenten; „denn gleich wie die Fundamentinstrumente das Fundament und die Harmonie fest und beständig halten, also müssen die Ornamentinstrumente jekunder mit Varietät und Veränderungen schöner Contrapunkten, nach Qualität der Instrumente die Melodien zieren und auspuzen.“

Daß das ein gefährlich Ding war, liegt auf der Hand, Prätorius forderte daher, der Lautenist solle den Contrapunkt verstehen, weil er fortwährend neue Contrapunkte zu erfinden habe, auch dürfe er nicht unausgesetzt *tirare et diminuere*, das ist eitel „Läufflein und Colloaturen machen, insonderheit, wenn sie mit anderen Instrumentisten zugleich

einschlagen, welche denn gleicher Gestalt diesen nichts nachgeben und auch vor große Meister und Geschwinde-Coloratur-Macher angesehen und gehalten sein wollen: daher denn anderes nichts gehört wird als eine unliebliche Confusion und widerwärtiges streiten. Wenn daher mehr andere Instrumente vorhanden seyn, so müssen sie eins aufs andere sehen, ihnen unter einander Raum und Platz geben, nicht gegen einander gleichsam stoßen, sondern wenn ihrer viel sind, ein jedes seine Zeit erwarten, bis daß die Reihe, sein Scherz, Trilli und Accent zu erweisen, auch an ihn komme, und nicht wie ein Hauffe Sperlinge unter einander zwitschern.“

Es war gewiß viel verlangt, wenn dabei etwas Gescheutes herauskommen sollte. Offenbar liegt aber hier ein Haupt-hinderungsgrund für die Entwicklung der Instrumentalkomposition; die Instrumentalisten forderten als ihr Recht die Möglichkeit, solche Verzierungen anzubringen, wo sie es für gut hielten, und diese ganz abscheuliche Manier, die gewiß manche Komposition um ihre gute Wirkung brachte, hat sich bis ins vorige Jahrhundert hinein erhalten. Noch Scheibe im kritischen Musikus (sechstes Stück) macht es Johann Sebastian Bach zum Vorwurf, daß er alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles, was man unter der Methode, zu spielen versteht, mit eigentlichen Noten ausdrücke, wodurch seinen Stücken die Schönheit der Harmonie entzogen werde. Sieht man in diesem Kolorieren und Diminuieren den alten Contrappunto alla mente, den Chant sur le livre auf instrumentalem Gebiet neu erstehen, so darf man doch nicht übersehen, welche herrliche Frucht dasselbe schließlich getragen hat; die lebendige Rhythmik, das Auflösen der Harmonie in ein zartes, durchsichtiges Rankenwerk, wie wir es bei Bach finden und wie man es mit Recht der Gotik verglichen hat, ist nichts Anderes, als die Kunstblüte dessen, was als formlose Virtuosenmanier ein Unfug war.

Doch hat nicht Bach diesen Umschwung so plötzlich herbeigeführt; längst vor ihm waren die Verzierungen anstatt nur bei der Virtuosenausführung, schon in der Niederschrift von Komponisten erschienen und zwar wie erwähnt bei der Laute und Orgel. Da die Orgel die Töne beliebig aushalten kann, so war ihr zwar nicht wie der Laute und den Klavieren

die Kolorierung als Ersatz für den gehaltenen Ton nötig. Dagegen hatte man aber erkannt, daß ein Übertragen des Diminuierens auf die Orgel dem Orgelklange seine massive Starrheit nehme, und man fing daher an, wenn nicht im 15., so doch im 16. Jahrhundert, auch auf der Orgel statt der langgehaltenen Töne zierliche Passagen und Läufe einfließen zu lassen. Die Manier wurde von den Komponisten aufgegriffen und künstlerisch gestaltet, und es entstand so die Toccata. Freilich hatte dieselbe noch sehr wenig bestimmte Merkmale, wie wir deren an anderen Formen zu finden gewohnt sind. Alles, was sich generell darüber sagen läßt, ist, daß sie gewöhnlich mit einigen vollen Harmonien beginnt, ohne ein ausgesprochenes thematisches Motiv; daß dann sich mehr und mehr brillantes Passagenwerk an den harmonischen Kern ansetzt und kleine Sätzchen mit fugenartigen Nachahmungen eingestreut sind. Die Toccata ist die Schöpfung Claudio Merulos, des Vorgängers von Johannes Gabrieli als Organist an der Markuskirche zu Venedig. Allerdings hatte noch früher Adrian Willaert, Merulos älterer Zeitgenosse, unter dem Namen *Fantasia o Recercari* Orgelstücke herausgegeben (1549), während Merulos *Canzoni alla francese* 1592 und die *Toccate* sogar erst 1604 erschienen, wenn auch sicher erheblich früher geschrieben waren, da Merulo schon 1557 Organist an St. Marco wurde und 1604 starb. Willaerts Orgelstücke zeigen aber noch nicht wie die Merulos ein keimendes künstlerisches Gestalten, auch nicht jene Gegenüberstellung von Motiven verschiedenen Charakters, kurz sie erinnern noch zu sehr an den Motettensatz. Viel näher stehen den Toccaten Merulos die Orgelkompositionen des Andreas Gabrieli, der 1566 Organist an der zweiten Orgel wurde, als Merulo zur ersten aufrückte. Diese Kompositionen unter dem Namen *Canzonen*, *Ricercari* und *Fantastien* weisen ganz ähnlich accordische Partien auf, daneben Passagenwerk und in der Hauptsache fugierte Motive. Ein durchgreifender Unterschied existiert überhaupt zwischen den verschieden benannten Instrumentalkompositionen dieser Zeit nicht, und Claudio Merulos Erfindung der Toccata ist vielleicht schließlich nur die Erfindung des Namens, welcher auf das Instrumentale deutet. Auch der Name *Sonate*, dem wir bei

Johannes Gabrieli neben der Canzon francese zuerst be-
 gegnen, bezeichnet durchaus noch nicht eine irgendwie knapp
 definierbare Form, sondern wie Prätorius deutlich besagt:
 „a sonando also genennet, daß es nicht mit Menschenstimmen,
 sondern allein mit Instrumenten wie die Canzone musiziert
 wird. . . . Es ist aber meines Erachtens dieses der Unter-
 schied: daß die Sonaten gar gravitatisch und prächtig auf
 Motetten Art gesetzt seynd, die Canzonen aber mit viel
 schwarzen frisch fröhlich und geschwinde hindurch passiren.“
 Das klingt beinahe wie ein Unterschied, aber nicht in der
 Form, sondern nur der Bewegungsart; bei näherer Betrach-
 tung der Denkmäler erweist sich aber auch diese Unterscheidung
 nicht als zutreffend. Die moderne Form der Sonate hat
 damit nichts zu thun; erst Johann Ruhnau übertrug 1695
 die im Laufe des 17. Jahrhunderts für Streichinstrumente
 entwickelte Form der aus mehreren Sätzen bestehenden Sonate
 auf das Klavier. Die Sonaten und Canzonen des aus-
 gehenden 16. und angehenden 17. Jahrhunderts sind aus einer
 größeren Anzahl im Charakter kontrastierter Teile zusamen-
 gefügt, in denen die Grundtypen der Tänze der Zeit (Pavane
 und Gaillarde) deutlich zu erkennen sind; ihren Schwerpunkt
 bilden aber imitierende Sätze nach Motettenart, welche mehr
 und mehr strenge Formen annahmen, sodaß sie als Vorläufer
 der sich im Verlaufe des 17. Jahrhunderts bestimmt heraus-
 bildenden Form der Fuge anzusehen sind. Am meisten wurde
 diese weiter gefördert durch Gir. Frescobaldi (geb. 1583
 zu Ferrara, gest. 1644 zu Rom), der darum für den Erfinder
 der Fuge gilt. Indes, ihre feste Gestalt als Quintfuge hat
 sie doch erst durch mitteldeutschen Organisten Samuel
 Scheidt (geb. 1587, gest. 1654), J. Jac. Froberger
 (geb. 1635, gest. 1695), Joh. Christoph Bach (geb. 1643,
 gest. 1703) und Johann Bachelbel (geb. 1653, gest. 1706)
 erhalten.

So nahm das Orgelspiel schnell einen kräftigen Anlauf
 zur Erreichung höherer Stufen, der gleichzeitig der Identität
 oder doch der nahen Verwandtschaft der Spielweise wegen
 dem Klavier zugute kam, für welches zuerst der Franzose
 François Couperin (geb. 1668, gest. 1733) und der
 Sohn Alessandro Scarlatti, Domenico Scarlatti (geb. 1685,

gest. 1757) Bleibendes schufen. Während die Italiener in der Kanzone (Sonate) künftige größere Formen vorbereiteten, entwickelte sich in Deutschland die Kunst der Variierung zu einer hohen Stufe in den Tanzsuiten der B. Peurl (1611), J. H. Schein (1617), J. Neubauer (1649) u. a., bis durch Verbindung einer (kurzen) italienischen Sonate mit einer deutschen Suite (J. Rosenmüller 1667) die Sonata da camera bezw. französische Overture fertig dasteht. Die Sonatenkomposition wurde seit Aufkommen der vokalen Monodie auch mit Verringerung der Stimmenzahl und Hinzufügung des Basso continuo in Angriff genommen. Schon Giovanni Gabrieli schrieb eine Sonate für drei Violinen mit Baß, Salomone Rossi (1607) aber Sonaten für zwei Violinen und Baß und Biagio Marini (1617) als erster Sonaten für Violine allein mit Baß. Damit beginnt aber eine überreiche Litteratur von Kammermusik mit Generalbaß, deren erste Hauptförderer sind: Tarquinio Merula, Carlo Farina, Uranio Fontana, Marco Accellini, G. B. Buonamente, Massimiliano Neri, Giovanni Legrenzi, G. B. Battista Vitali, Antonio Veracini, G. M. Bononcini, Giuseppe Torelli und Arcangelo Corelli. Torelli und Corelli führen mit ihren Concerti grossi zur Unterscheidung einer Orchestermusik im modernen Sinne von der Kammermusik über. Aber auch die deutsche Suite hatte inzwischen durch Rosenmüller und die Lully's Overturenform und den Orchesterstil übernehmenden Komponisten Georg Muffat, Sigismund Couffer, K. Fr. Abel, Joh. Fischer, Erlebach, J. J. Fux, G. Ph. Telemann, Chr. Förster, J. Fr. Fasch u. a. denselben Weg gefunden und in der „französischen Overture“ den künftigen Symphoniestil vorgebildet. Aus dem Concerto grosso oder neben demselben entwickelte sich zuerst durch Antonio Vivaldi (um 1700) das Solokonzert für Violine mit Orchester, in dessen Nachahmung durch Telemann und Seb. Bach das Klavierkonzert aufkam. Daneben entwickelte sich aber auch der Satz für Singstimmen mit Instrumentalbegleitung in der mannigfaltigsten Form weiter (Kirchenkonzert, Solofantate, Kammerduett u. s. f.). So finden wir denn kurz nach 1700 die Instrumentalmusik in verschiedenartigen Spezialgebieten soweit vorgebildet, daß es nur genialer Begabung bedurfte, um eine neue großartige Kunstblüte zu zeitigen.

Bekanntlich erstanden gleichzeitig in Bach und Händel zwei Riesengeister, denen es vorbehalten war, alles, was ihre Vorfahren vorbereitet hatten, zur imposantesten Gesamtwirkung zusammenzufassen. — Ein Blick auf die Musikübung im 17. Jahrhundert im großen weist ein vom 16. Jahrhundert grundverschiedenes Bild auf. Den früher allein herrschenden Kapellsängern ist die Hegemonie der Komposition vollständig entzogen; die Kunst ist — bis auf die römische Schule — weltlicher geworden, die Lehrer der Theorie und die Meister der Komposition sind überwiegend nicht geistlichen Standes, zunächst rücken nun neben den ganz weltlichen Opernkomponisten, den *Mæstri al cembalo* der Operntheater, die Organisten und Kantoren in die vorderste Reihe, besonders in Deutschland, wo die protestantische Kirchenmusik einen neuen sich gewaltig entwickelnden Kunstzweig darstellt. Allmählich erscheinen daneben die Direktoren der Kammermusik, die Leiter der sich mehr und mehr vervollkommnenden Orchester, in denen nunmehr die Streichinstrumente immer mehr eine dominierende Rolle spielen. So vollzieht sich allmählich ein vollständiger Umschwung nicht nur in der Kompositionsweise, Musiklehre und Musikübung, sondern auch in der sozialen Stellung der Musiker, und es beginnt das Zeitalter der Virtuosen, in dem der ausübende Musiker von der Mitwelt vergöttert wird.

162. Welche Entwicklung nahm die protestantische Kirchenmusik im 17. Jahrhundert?

Unter den ersten Förderern der protestantischen Kirchenmusik, als deren unterscheidendes Merkmal man den Durchbruch intensiveren Empfindens, die stärkere Betonung des melodischen Elements ansehen muß, sind nächst Luthers musikalischem Beirat Johann Walthers, der indes kein Genie war, besonders Ludwig Senfl (gest. 1555 als Hofkapellmeister in München), Jakob Gallus (1550—1591), A. Gabriellis Schüler Hans Leo (von) Haßler (1564—1612) und Johann Eccard (1533—1611) zu nennen, von denen die drei erst genannten übrigens Katholiken waren und nur als Komponisten in die neue Richtung gezogen wurden, während Eccard ein durchaus protestantischer Komponist ist und seine Tonsätze durchaus auf Melodien und Dichtungen der neuen

Kirche aufbaut (Preußische Festlieder 1598). Die ersten protestantischen Komponisten des neuen um 1600 in Italien aufkommenden begleiteten Stils sind, wie bereits erwähnt, vor allem der auch als Schriftsteller bedeutende Wolfenbütteler Kapellmeister Michael Prätorius (geb. 1571, gest. 1621) und Heinrich Schütz (Sagittarius). Schütz, dem wir als erstem deutschen Opernkomponisten bereits begegneten, ist geboren 1585 zu Köstritz (Sachsen) und starb 1672 als Hofkapellmeister zu Dresden; 1609—12 war er Schüler des Johannes Gabrieli zu Venedig, lebte also gerade in den Zeiten der ersten Verbreitung des neuen Stils inmitten seiner ersten Vertreter. Schon 1619 brachte er Motetten und Konzerte bis zu zwölf Stimmen mit Continuo, schrieb überhaupt einen großen Teil seiner kirchlichen Kompositionen mit Begleitung, so die ein- bis fünfstimmigen kleinen geistlichen Konzerte „in stile oratorio“ u. s. w. Die zwölf- (incl. Generalbaß dreizehn-) stimmigen Sätze von 1619 sind drei- und vierhörig, doch sollen nur zwei Chöre ausschließlich mit Sängern besetzt werden, die anderen vielmehr in der Hauptsache durch Zinken, Posaunen, Fagotte, Flöten und Streichinstrumente. Sehen wir hier noch ganz die Schule des Gabrieli, so zeigen die Symphoniae sacrae von 1629 in ihren Sologesängen mit obligaten begleitenden Instrumenten bereits eine wesentliche Fortbildung den Konzerten Viadana's gegenüber. Epochemachend, eine ganz neue Kunstform inaugurierend sind aber Schütz' geistliche Werke im dramatischen Stil, seine „Auferstehung des Herrn“ (1623 gedruckt), die „Sieben Worte am Kreuz“ und vier Passionsmusiken (nach den vier Evangelisten), direkte Vorläufer der Passionsmusiken Joh. Seb. Bachs.

Für den Vortrag der Leidensgeschichte in der Charwoche existierte längst in der katholischen Kirche eine Art ziemlich monotoner Recitation nach Art des gregorianischen Gesangs, an welche die frühesten künstlerischen Bearbeitungen angeknüpft hatten. Diese Recitation waren in die protestantische Kirche übergegangen. So findet sich in Neuchenthal's Gesangbuch eine Passion, die noch fast durchweg recitierend gehalten ist und nur durch einen vierstimmigen Chor eingeleitet und geschlossen wird. Im übrigen treten noch die sogenannten Turbae, d. h. die Menge des Volks oder die Versammlung der Jünger,

als vierstimmig heraus. Weiter ging schon Bartholomäus Geise (1555—1613), dessen Passion nach Johannes eröffnet wird durch einen Chor: „Erhebet eure Herzen zu Gott und höret das Leiden unsers Herrn Christi, wie St. Johannes es beschrieben hat“ und beschlossen durch den Chor: „Dank sei dem Herrn, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle.“ Der Evangelist ist durch den Tenor vertreten, der auch noch psalmodierend die Bibelworte vorträgt. Dagegen sind aber die Reden Christi durch Quartett, die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig (Tenor, Alt, Sopran), die der Mägdle zweistimmig (zwei Soprane), die des Hohenpriesters zweistimmig (Alt und Tenor) und die Turbæ fünfstimmig vorzutragen.

In Schütz' Auferstehung des Herrn singt der Evangelist seine Berichte nach Art einer kirchlichen Intonation ab, durchgängig mit langgezogenen Tönen von vier Violinen begleitet; die Schlußfälle seines Gesanges sind stets rhythmisch gebildet, in gleicher Art schließt sich ihnen die Begleitung an, bedeutende Stellen heben sich durch deklamatorischen Vortrag hervor, der sich bis zu völlig ausgebildeter, selbst durch Silbendehnungen geschmückter Melodie steigert, wie z. B. da, wo es heißt: „Denn der Engel des Herrn stieg vom Himmel herab, trat hinzu und wälzete den Stein von des Grabes Thür,“ „Magdalena weinte draußen,“ „da wurden ihre Augen geöffnet und erkannten ihn und er verschwand vor ihnen“ u. s. w. Die Reden des Herrn, der Engel, der Magdalena, einzelner Jünger, der Hohenpriester u. s. w., wie sie aus dem Berichte der Evangelisten hervortreten, finden wir nach Art kleiner Konzerte behandelt; es sind nach der Anzahl der redend eingeführten Personen Gesänge für zwei oder mehr Stimmen, die einander bald nachahmen, bald gleichen Schritts miteinander fortgehen, durch einen Generalbaß gestützt — zweistimmig in diesem Sinne auch da, wo einer allein redet, nur daß hier die eine der beiden Stimmen durch ein begleitendes Instrument ausgeführt wird. Ein sechsstimmiger und ein achttimmiger Doppelchor stehen, jener am Anfange, dieser am Schlusse des Ganzen; jener auf die einleitenden Worte: „Die Auferstehung unseres Herrn Jesu Christi, wie uns die von den vier Evangelisten beschrieben wird,“ dieser auf Paulus'

Dankgebet: „Gott sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum unsern Herrn“, zwischen das der Evangelist als neunte Stimme ein lautes victoria! hineinruft, dem endlich auch beide Chöre sich anschließen. In der Mitte des Ganzen steht ein einziger sechsstimmiger Chor der Elfe zu Jerusalem versammelt, deklamatorisch gehalten: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden und Simoni erschienen.“ Der recitierende Vortrag der Geschichte bildet die Grundlage des Ganzen. Wo er auf einem Tone länger verweilt, soll, damit die Einförmigkeit vermieden und der gebührende Effekt erreicht werde, entweder der Organist „mit der Hand immer zierliche und appropriierte Läufe oder passaggi darunter machen“, oder wenn die Violine statt der Orgel begleitet, „eine Violine unter dem Haufen passaggiren“. Erst ein Jahr nach Schütz' Tode 1672 in der zu Königsberg erschienenen Passion des preussischen Kapellmeisters Johann Sebastiani kamen die noch fehlenden Elemente hinzu, welche Bachs Passion endlich typisch vorbilden. Sebastiani nahm nämlich „zur Erweckung mehrerer Devotion“ Kirchenlieder mit ihren bekannten Melodien in die Passion auf. Die Melodie wurde gesungen, die Harmonie dagegen durch vier Violinen und die Grundstimme ausgeführt. Die Turbæ sind vierstimmig, die Einzelreden solistisch, und die biblische Erzählung des Evangelisten ist nicht mehr im Choraltor gehalten, sondern recitativisch im neueren Sinn, und zwar wie in Schütz' „Auferstehung des Herrn“ mit begleitenden Geigen oder Violon.

Zu den bedeutendsten Förderern der von Schütz und Prätorius angebauten neuen Kunstform gehören Johann Christoph Bach (geb. 1642, gest. 1703 zu Eisenach), der Oheim Joh. Seb. Bachs, dessen geistliche dramatische Kantate oder Oratorium „Es erhob sich ein Streit im Himmel. Michael und seine Engel stritten mit dem Drachen“ für zwei fünfstimmige Chöre mit Streichinstrumenten, Fagott, vier Trompeten, Pauken und Orgel geschrieben ist und eine für die Zeit imposante Charakteristik und Kraft des Ausdrucks entfaltet. Auch Andreas Hammerschmidt (geb. 1612, gest. 1675 in Bittau), J. Chr. Bachs älterer Zeitgenosse, komponierte denselben Text (1656 in den „Geistlichen Gesprächen“), und zwar für sechsstimmigen Chor, Zinken und

Orgel. Hammerschmidt ist überhaupt einer der bedeutendsten deutschen Pfleger des konzertierenden Stils, schrieb Kirchenkonzerte von 1—12 Stimmen teils nur mit Continuo, teils auch mit obligaten Instrumenten, den 84. Psalm neunstimmig, auch weltliche Oden, Tanzstücke u. s. w. Sein berühmtestes Werk sind die „Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“ (1645).

Einen wesentlichen Teil der protestantischen Kirchenmusik macht die Orgelmusik aus, besonders die auf Motive des Kirchengesanges aufgebaute, die Choralfiguration. Die Orgelsätze der Venezianer Meister (Merulo, Andrea und Giovanni Gabrieli) sind entweder nur verzierte Übertragungen von Vokalsätzen (sogar weltlichen Ranzonen und Madrigalien) oder ihnen nachgebildete Originalsätze, wechselnd zwischen getragenem Accordsatz und Passagenwerk oder auch nach Art der Schreibweise der Niederländer imitierend. Auch bei Girolamo Frescobaldi (geb. 1583, gest. 1644 in Rom) und seinem Schüler Joh. Jakob Froberger (1641—57 Hoforganist zu Wien) sind vokal gedachte Ideen mehr nur äußerlich verbrämt und das virtuose Element tritt hervor, was in noch stärkerem Maße von J. Pieters Sweelinck (geb. 1562 zu Amsterdam, gest. 1621 daselbst), dem Schüler des Andrea Gabrieli, und den norddeutschen Organisten Heinrich Scheidemann (Schüler Sweelincks, gest. 1663 zu Hamburg), Jan Reinken (geb. 1623 im Elsaß, gest. 1722 zu Hamburg), Dietrich Buxtehude (geb. 1637 zu Helsingör, gest. 1707 zu Lübeck) gilt. Dagegen begann ein anderer Schüler Sweelincks, Samuel Scheidt (geb. 1587 zu Halle a. S., gest. 1654 daselbst), der auch als Komponist von geistlichen Konzerten (2—12stimmig mit Generalbaß) und Instrumentalsätzen zu den Förderern des neuen Stils gehört, zuerst die Choralmelodien orgelmäßig zu variieren und damit eine neue zu hoher Bedeutung gelangende Kunstgattung zu schaffen. Sein Hauptwerk ist *Tabulatura nova* (1624, 3 Bde., Neuauflage als Bd. 1 der „Denkmäler deutscher Tonkunst“). Scheidt fand auf dem betretenen Wege bald viele Nachahmer, unter denen besonders der schon genannte Joh. Christoph Bach, ferner dessen Bruder Joh. Michael Bach (geb. 1648 zu Arnstadt, gest. 1694 daselbst), Johann Bachelbel (geb. 1. Sept. 1653

zu Nürnberg, gest. das. 3. März 1706, von 1675—90 Organist zu Eisenach und Erfurt) und Johann Gottfried Walther (geb. 1684 zu Erfurt, gest. 1748 in Weimar), bekannt als Verfasser des ersten deutschen musikalischen Lexikons (1732) hervorragen. In diesen Choralbearbeitungen feiert die Kunst der Niederländer eine schöne Nachblüte; alle Künste der Imitation konnten hier zur Anwendung kommen, ohne einen Widerspruch zu finden, dessen Begründung bei den Niederländern die Erdrückung des Textes gab. Das neue instrumentale Kunstwerk gewann durch die verschiedenartigsten Kombinationen des Chormotivs mit seiner Verlängerung, Verkürzung, Umkehrung, oder wo der Choral fortlaufend als Cantus firmus zu Grunde gelegt war, durch Kontrapunktierungen in kanonischer oder streng fugierter Form nur festere Einheit und Konsequenz, sozusagen logische Notwendigkeit. Der Choral selbst aber bestimmte von vornherein durch seinen Charakter und Wortsinne die Haltung des ganzen Satzes. Denn die Choralbearbeitung hatte die Bestimmung, als Vor- oder Nachspiel mit dem gesungenen Choral selbst während des Gottesdienstes in Berührung zu kommen. Verirrungen wie Buxtehudes und Matthesons Variierung von Chorälen in Tanzformen blieben Ausnahmen, die aber dadurch entschuldigt sind, daß die gewählten Tanzformen (die der Suite eigenen: Sarabande, Courante, Gigue u. s. w.) längst nicht mehr getanzt wurden, sondern zu rhythmischen Charaktertypen geworden waren.

13. Kapitel.

Die Musik des 18. Jahrhunderts.

163. Seit welcher Zeit datiert Deutschlands Hegemonie in der Musik?

Ungefähr seit 1700. Denn wenn auch gerade um diese Zeit die italienische Oper (neapolitanische Schule) ihre weiteste Ausbreitung erlangte, sofern sie sich in Wien, Dresden,

München, Braunschweig, Berlin festsetzte, nicht nur die Werke italienischer Meister, sondern auch italienische Sänger und Dirigenten importierend und den nationalen Geschmack beeinflussend, so hat doch Deutschland um diese Zeit bereits eine so stattliche Zahl selbständiger Künstler aufzuweisen und entwickelt eine so eigenartige, durch vertiefte Innerlichkeit und hohen sittlichen Ernst ausgezeichnete Richtung, daß die von Dezennium zu Dezennium entschiedener hervortretende Überlegenheit der deutschen Kunst ohne Zwang und Übertreibung bis auf die Wende des 17./18. Jahrhunderts zurückdatiert werden darf. Unbestritten und unbestreitbar tritt sie aber hervor, seit die beiden Tonriesen Bach und Händel ungefähr gleichzeitig die Augen auf sich ziehen, der eine zunächst nur im engeren Kreise seines Heimatlandes, der andere sogleich in ganz Europa.

Keine Familie hat je so viele tüchtige Musiker nach einander hervorgebracht wie die thüringische Familie Bach. Die Namen Johann Michael Bach, Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach, Karl Philipp Emanuel Bach, Wilhelm Friedemann Bach, der Bückeburger Bach (Johann Christoph Friedrich), der Mailänder Bach (Johann Christian, auch der „Londoner“ genannt) seien als die bekanntesten herausgehoben, die beiden ersten als Oheime, die vier letzten als Söhne Joh. Sebastian Bachs. In dieser Familie war musikalische Anlage nicht allein erblich, sondern sie wurde auch Jahrhunderte lang sorgfältig gepflegt und ausgebildet.

Beit Bach, der älteste Vorfahr, von dem Seb. Bach noch wußte, war Müller zu Wechmar bei Mühlhausen. Sein Sohn Hans (Hans oder Johann heißt etwa die Hälfte aller nachweisbaren Bache) wurde dagegen schon wirklicher Musiker. Derselbe ist J. Seb. Bachs Urgroßvater und war ein sehr bekannter und beliebter Spielmann, den ein Kupferstich vom Jahre 1617 darstellt mit der Unterschrift:

Hier siehst du geigen Hansen Bachen,
wenn du es hörst, so mußt du lachen,
er geigt gleichwohl nach seiner Art
und trägt ein hübschen Hans Bachens Bart.

Seine musikalische Ausbildung erhielt Hans Bach in Gotha durch den Stadtpfeifer Nicolaus Bach, ohne Zweifel einen

Verwandten; es scheint also, daß schon damals die Bache im Metier waren, jedenfalls kamen sie nun immer mehr hinein. Das Pestjahr 1626 räumte auch in der Bachschen Familie auf; Hans Bach selbst starb an der Pest. Von 800 Einwohnern des Dorfes Wechmar starben 503.

Von Hans Bachs Söhnen wurde einer, Namens Johann, der Stammvater der Erfurter Stadtpfeifer, der „Bache“, ein anderer: Christoph Bach, J. Seb. Bachs Großvater, Organist und Stadtmusikus zu Weimar. In den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts waren die Bache sozusagen feste Inhaber der Musikerstellen in Weimar, Erfurt und Eisenach; fehlte es hier oder dort, so zog einer hin und füllte die Lücke aus. So finden wir denn auch einen Sohn Christoph Bachs, Ambrosius Bach, den Vater J. Seb. Bachs, von Erfurt nach Eisenach ziehen und an Stelle eines anderen Bach als Stadtpfeifer einrücken. Johann Christoph und Joh. Michael Bach, die beiden mehrfach erwähnten bedeutendsten Komponisten in der Familie vor J. Sebastian, waren ebenfalls Abkömmlinge des lustigen närrischen Hans Bach, aber Kinder des jüngsten seiner vielen Söhne, Heinrich Bach, der über 50 Jahre Organist in Arnstadt war. Obgleich in der Zeit der ärgsten Erschöpfung durch die Drangsale des 30jährigen Krieges geboren, sind diese beiden Männer von einer Frische und Tiefe der Begabung, welche nur begreiflich erscheint, wenn man die geschlossene, in sich gefehrte Lebensweise der Bache berücksichtigt, deren religiöser Sinn und strenge Sittlichkeit durch die schlimmen Einflüsse der allgemeinen Verwilderung nicht berührt wurde.

Johann Seb. Bach wurde am 21. März 1685 zu Eisenach geboren; sein Vater war der Stadtmusikus Ambrosius Bach, seine Mutter Elisabeth Lämmerhirt, Kürschners Tochter aus Erfurt. Von seinem Vater erhielt Sebastian den ersten Unterricht im Violinspiel. Die Mutter starb, als Sebastian neun Jahre alt war, sein Vater etwa ein Jahr später, nachdem er sich soeben zum zweiten Male verheiratet hatte. Die Erziehung des Knaben Sebastian wurde seinem älteren Bruder Johann Christoph anvertraut, der Organist zu Ohrdruff (bei Arnstadt) war. Von diesem Johann Christoph (der Name kommt oft vor) musikalischer Dualität ist uns nichts mehr

bekannt; doch war er drei Jahre Schüler Bachelbels gewesen, der von 1675—1680 Hoforganist zu Eisenach war. Seine Schulbildung erhielt Sebastian zuerst am Lyceum zu Ohrdruff, von Ostern 1700 ab aber zu Lüneburg, wo er als Mettenfänger eine Freistelle erhielt. Von Lüneburg aus pilgerte er wiederholt nach Hamburg, um Reinkens und Lübeck's Orgelspiel zu bewundern; in Lüneburg selbst war als Organist an der Johannisikirche Georg Böhm ein Schüler Reinkens.

Seine erste Anstellung erhielt Bach 1703 als 18 jähriger Jüngling, und zwar als Violinist in der Privatkapelle des Prinzen Johann Ernst von Sachsen-Weimar. Bach muß also wohl, obgleich er seinen Hauptfleiß dem Orgel- und Klavierspiel zugewandt hatte, doch ein guter Geiger gewesen sein. Mit gelehrten Studien wird er sich wohl weder in Ohrdruff noch in Lüneburg viel herumgeschlagen haben, vielmehr lag ihm die Musikerlaufbahn schon sehr früh als selbstverständlich im Sinn. Schon nach wenigen Monaten kam aber Bach in einen neuen, ihm besser zusagenden Wirkungskreis, da er nach erfolgtem Probespiel als Organist zu Arnstadt angestellt wurde, mit $73\frac{2}{3}$ Thaler Gehalt jährlich. Von Arnstadt aus machte er seine berühmte Fußreise nach Lübeck, um die Kunst des dortigen Organisten Dietrich Buxtehude zu bewundern und von ihm zu lernen. Seinen Urlaub überschritt er dabei ganz bedeutend, und man muß annehmen, daß er schon hoch angesehen war, da die vorgesetzte Behörde ihn deshalb nicht entließ. Doch ging Bach nach kurzem selbst, als sich ihm Gelegenheit bot, sich zu verbessern.

Die Organistenstelle zu St. Blasii zu Mühlhausen war Ende des Jahres 1706 durch Ableben von Joh. Georg Ahle, der nicht nur Organist, sondern auch Stadtrat und poëta laureatus gewesen, erledigt. Die Konkurrenten um die hübsche Stelle schlug Bach mit Leichtigkeit aus dem Felde. Im Juni 1707 wurde ihm die Stelle gegeben, und er kündigte die Arnstädter kurzer Hand auf; letztere wurde bald darauf seinem Vetter Ernst Bach übergeben. Nun war Bach seiner Ansicht nach in der Lage zu heiraten und vermählte sich mit seiner Base Maria Barbara, Tochter des Organisten Michael Bach in Gehren, welche die Mutter seiner beiden berühmtesten Söhne, Friedemann und Karl Philipp Emanuel, wurde.

Mühlhausen hatte eine respektable musikalische Vergangenheit. Joachim von Burgk, eigentlich Joachim Moller aus Burg bei Magdeburg, hundert Jahre früher einer der besten deutschen kirchlichen Tonsetzer, hatte die Organistenstelle zu St. Blasii innegehabt; Johann Eccard, der berühmte Gründer der preussischen Tonschule zu Königsberg (Joh. Stobäus, Heinr. Albert), war zu Mühlhausen geboren und von Burgk ausgebildet, bis er Schüler des Orlandus Lassus zu München wurde; komponierte er doch (wie schon erwähnt) noch später Oden des Mühlhäuser Superintendenten Hembold. Auch Georg Neumark, der berühmte Sänger des Liedes: „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, zugleich ein vortrefflicher Virtuoso auf der Gambe, war zu Mühlhausen geboren und erzogen. Die beiden Ahle, Vater und Sohn, Bachs letzte Vorgänger im Amte, waren respektable Komponisten besonders in der geistlichen Arie, die strophisch komponiert war mit Instrumentalritornellen. Der Vater, Johann Rudolph Ahle, war auch als Orgelkomponist nicht unbedeutend, besonders in Choralfigurierungen und Fugen, welche letztere allerdings noch nicht vollständig die Form der strengen Quintfuge aufweisen. Auch der ältere Ahle saß im Mühlhäuser Rat. — Bach trat sogleich mit großer Energie auf; der Chor wurde verstärkt, das Orchester vervollständigt und vor allem gute Gesangslitteratur angeschafft; was er vorfand, waren hauptsächlich Ahlesche Kompositionen. Seine erste musikalische That war die Aufführung einer eigenen Kantate bei Gelegenheit des Ratswechsels (der „Ratskantate“), welche in der Form einen ganz gewaltigen Fortschritt gegen seine Vorgänger bedeutet, besonders wegen der darin vorkommenden Chorfugen, an welchen das Orchester selbständigen Anteil nimmt, sodaß nun Chor und Orchester in einer neuen Weise verschmolzen erscheinen, das Orchester weder dienend noch herrschend, sondern koordiniert, als selbständiger Faktor neben dem Chore.

Ende Juni 1708 erbat sich Bach seine Entlassung aus der Mühlhäuser Organistenstelle und ging wieder nach Weimar, wo er seine erste Anstellung gehabt hatte. Jetzt wurde er Hoforganist und Kammermusikus des regierenden Herzogs Wilhelm Ernst. 1714 erhielt er dort den Titel eines herzoglichen Konzertmeisters, was darauf hinweist, daß er besonders

auch als Violinspieler zu wirken hatte. In Weimar fand Bach einen nahen Verwandten und vortrefflichen Musiker in dem schon erwähnten Johann Gottfried Walther. Dieser besaß eine hervorragende Begabung für die Handhabung der kompliziertesten Formen der Kontrapunktik, und zweifellos wird der mehr als achtjährige Verkehr mit diesem Manne, der übrigens Bach gleichaltrig war, diesem eine Fülle von Anregungen gegeben haben. Die in Weimar geschriebenen Orgelchoräle Bachs weisen dieselbe Kanonliebhaberei auf wie die Waltherschen. Die Schloßkirchenorgel war ein ganz vortreffliches Werk, das besonders ein vorzüglich besetztes Pedal hatte. Bach hatte hier Gelegenheit, sich vor sehr distinguirter Gesellschaft hören zu lassen, und verwandte insolgedessen ganz besonderen Fleiß auf die Orgelkomposition. Mattheson schreibt 1716 über ihn: „Ich habe von dem berühmten Organisten zu Weimar, Herrn Johann Sebastian Bach, Sachen gehört, die gewiß so beschaffen sind, daß man den Mann hoch ästimieren muß.“ Auch machte Bach von Weimar aus kleine Kunstreisen, die seinen Ruhm schnell verbreiteten. Neben der Pflege des Orgelspiels und der Orgelkomposition erhielt auch die der Kammermusik in Weimar wiederum neue Anregung. Prinz Johann Ernst, Walthers Schüler in Klavierspiel und Theorie, selbst Komponist, wurde im Violinspiel von Bach weitergebildet. Am Hofe wurde besonders italienische Kammermusik, so die Violinkonzerte von Antonio Vivaldi (gest. 1743), dem nächsten Förderer der von Corelli geschaffenen Formen, fleißig geübt. Bach arrangierte sechzehn Vivaldische Violinkonzerte für Klavier und vier für Orgel, indem er sie zum Teil ganz umarbeitete. Natürlich blieb nicht beim Arrangieren, sondern in eigenen Kompositionen vollzog er wiederum den vollständigen Assimilationsprozeß.

Es scheint, daß Bach während der ersten Hälfte seiner Weimarer Zeit sich überwiegend mit Instrumentalkomposition beschäftigte und der Vokalkomposition fast ganz abgewandt blieb. Nur drei Kantaten, „Nach dir, Herr, verlanget mich“, der 130. Psalm und „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“, scheinen in diese Zeit zu gehören. Dagegen aber wandte er sich in der Zeit von 1713 an mit voller Kraft der Kantate zu, und zwar nach Texten von Erdmann Neumeister, der

eine neue freie an die Form des Madrigals anlehrende Form der Textdichtung für die Kantate aufbrachte. Er komponierte von ihm die Weihnachtskantate „Uns ist ein Kind geboren“, die Sexagesimä-Kantate „Gleichwie Regen und Schnee vom Himmel fällt“, die Osterskantate „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“, die Adventskantate „Nun kommt der Heiden Heiland“ und die Pfingstkantate „Wer mich liebet“.

Als Bach 1714 Konzertmeister wurde, mußte er nicht nur einen Teil der Kapellmeisterpflichten für den kränklichen, halb dienstunfähigen Samuel Drese mit übernehmen, sondern es wurde auch von ihm verlangt, daß er alljährlich eine Anzahl Kantaten komponiere. Es datiert daher von dieser Zeit an eine größere Fruchtbarkeit Bachs auf dem Gebiete der Kantate. Der Dichter der nun folgenden Kantaten war Salomo Frank, Regierungsekretär zu Arnstadt, später zu Jena, zuletzt Konsistorialsekretär zu Weimar. Die erste und bekannteste ist „Ich hatte viel Bekümmerniß“ (per ogni tempo); dann folgte die Palmarumkantate „Himmelskönig, sei willkommen“ und viele andere. Bemerket sei nur, daß die Weimarer Kantaten Bachs am bedeutendsten sind in den Sologesängen, daß er darin eine überaus reiche, buntgestaltige Melodie entfaltet und überall meisterlich die Stimmung trifft. Zum Meister des Chorgesanges entwickelte er sich erst später, auch legten weder Neumeisters noch Franks Dichtungen wirkungsvolle Chornummern an; ihr Hauptaugenmerk richteten sie vielmehr auf Recitativ und Arie. Auch eine weltliche Kantate, ein Gelegenheitsstück von Frank und Bach zur Geburtstagsfeier des Herzogs, wurde 1716 geschrieben.

Im Jahre 1714 wurde Bach die Bewerbung um die Organistenstelle an der Liebfrauenkirche in Halle nahe gelegt; er hatte nicht übel Lust, darauf einzugehen, verlangte aber mehr Gehalt, als ausgeworfen war, und die Sache zerschlug sich daher. Im Dezember desselben Jahres führte er in Leipzig in der Nikolai- oder Thomaskirche die Kantate „Nun komm der Heiden Heiland“ auf und versah einen ganzen Gottesdienst hindurch das Organistenamt. Im Jahre 1717 besuchte er Dresden, um verschiedene dortige Musiker aufzusuchen und wahrscheinlich auch die dortigen Orgelwerke kennen zu lernen. Zur selben Zeit weilte in Dresden Louis Marchand,

Organist zu St. Benedict zu Paris, als Organist und Klavierspieler außerordentlich renommirt. Mit diesem sollte Bach im Salon eines Ministers einen Wettkampf bestehen, der aber unterblieb, weil Marchand aus Furcht vor einer Niederlage abreiste. Im selben Jahre noch verließ Bach Weimar auf immer und acceptierte die ihm angebotene Stelle als Kapellmeister des Fürsten von Anhalt-Köthen; er fühlte sich mit Recht beleidigt, weil man nicht ihn, sondern G. Ph. Telemann zum Nachfolger Drefes ausersah.

Die Köthener Stellung Bachs war ganz anderer Art als die Weimaraner. Der junge Fürst Leopold war von 1710 bis 1713 gereist und hatte sich auch in Italien längere Zeit aufgehalten und unter Führung des zu Rom, später zu Venedig lebenden deutschen Musikers David Heinichen sich auch fleißig um die italienische Musik gekümmert. Er selbst sang mit hübscher Bassstimme und spielte, wie es scheint, Geige, Gambe und Klavier. Offenbar war es hauptsächlich Kammermusik, was am fürstlichen Hofe musiziert wurde. Bach erhielt den Titel „Kapellmeister und Direktor der fürstlichen Kammermusik“; nirgends findet sich ein Anzeichen, daß er eine Orgel zu traktieren gehabt hätte. Auch ein einigermaßen besetztes Orchester scheint nicht existiert zu haben; die Hofhaltung war überhaupt eine sehr einfache, auch ein Theater war nicht dort. Die einseitige Beschäftigung mit Kammermusik, welche seine neue Stellung mit sich brachte, konnte nicht ohne Einfluß auf seine nächste künstlerische Entwicklung bleiben, d. h. sie mußte ihn auch in der Komposition besonders auf dieses Gebiet hinführen und ihn darin vorwärts bringen. So kam es denn, daß Kantate und Orgelchoral vorläufig in den Hintergrund traten und dafür Violine, Cembalo, Viola da Gamba für allerhand Duette, Terzette, Quartette in Ansehen kamen.

Von Köthen aus fuhr Bach 1718 einmal nach Halle, wo Händel, aus London herübergekommen, einige Zeit bei den Seinen verweilt hatte. Allein Händel war gerade am Tage vorher abgereist. So kam es, daß sich Bach und Händel, die beiden größten Tonmeister ihrer Zeit, nie persönlich kennen gelernt haben. Als Bach zehn Jahre später gelegentlich einer erneuten Anwesenheit Händels in Halle Friedemann von Leipzig nach Halle sandte und Händel bat, zu ihm zu kommen, weil

er krank sei und nicht kommen könne, war Handels Zeit zu kurz bemessen, und es kam wieder nicht dazu. Offenbar lag beiden Männern nicht viel daran, sonst hätten sie es ermöglichen müssen, einander kennen zu lernen. Ihre Natur war zu verschieden, sie waren zu wenig Rivalen, als daß ein Wettstreit beider hätte begehrenswert scheinen können; wenn daher auch gewiß keiner dem anderen feindlich oder neidisch gesinnt war, so mochten doch wohl beide fühlen, daß sie nicht zusammen paßten, daß ihre Anschauungen wie ihre Lebenswege zu sehr auseinander gingen.

1720 reiste Fürst Leopold nach Karlsbad und nahm Bach mit, was er wahrscheinlich auch schon bei einer Bade-reise 1718 gethan hatte. Als Bach zurückkehrte, fand er seine Frau gestorben und begraben. Maria Barbara war nur 36 Jahre alt geworden. Bach war in höchstem Grade erschüttert, denn das Familienleben war ein ganz außerordentlich herzliches und inniges gewesen. — Ins Jahr 1720 fällt wieder einmal die Komposition einer Kantate, vielleicht während des Karlsbader Aufenthaltes. Für Rötten war sie aber nicht geschrieben, da, wie gesagt, dort alle Vorbedingungen für ihre Aufführung fehlten. Vielleicht sollte sie in Hamburg zur Aufführung kommen, wohin Bach im Herbst des Jahres reisen wollte und auch wirklich reiste; ob die Aufführung stattgefunden, ist unbekannt. Die Kantate ist gesetzt über den Text „Wer sich selbst erhöhet, der soll erniedriget werden“ und gehört zu den hervorragendsten Arbeiten Bachs auf diesem Gebiete. Die Hamburger Reise hatte wohl diesmal einen praktischen Hintergedanken; wenn er auch gewiß den alten Reinken, der trotz seiner 97 Jahre noch immer Organist an der Katharinenkirche war, einmal wiedersehen wollte, so lag ihm aber ganz bestimmt auch die Bewerbung um eine andere vortreffliche Hamburger Organistenstelle im Sinne, nämlich die an der Jakobikirche, welche durch Todesfall vakant geworden war. Bach war schon berühmt genug, daß die Kunde von seiner Anwesenheit und einem beabsichtigten Probespiel in der Katharinenkirche viele hochangesehene und hochgestellte Hamburger zur bestimmten Zeit in die Kirche zog. Reinken persönlich zollte Bach das uneingeschränkste Lob. Den Konkurrenztermin für die Reflektanten auf die Jakoborganisten-

stelle konnte Bach nicht abwarten, da sein Fürst ihn zurück verlangte. Man hatte aber mit ziemlicher Bestimmtheit die Stelle ihm zugesagt, falls er seine Bereitwilligkeit brieflich mittheile. Bach reflektierte auf die Stelle und schrieb zu, erhielt sie aber dennoch nicht, weil sie unterdessen an einen musikalisch ganz unbekannt gebliebenen Mann verkauft worden war gegen 4000 Mark in die Kirchenkasse.

Mit dem damals sehr berühmten Hamburger Musikschriststeller und Historiker, weniger Komponisten, Mattheson scheint sich Bach nicht befaßt zu haben, wenigstens meldet Mattheson nirgends etwas von einer Begegnung mit Bach, obgleich er ihm in der Katharinenkirche zugehört hat und bewundernd von seinem Orgelspiel spricht. Er sagte von Händel: „Insbesondere gehet wohl Händeln so leicht keiner im Orgelspiel über, es müßte denn Bach in Leipzig sein.“

In Ermangelung einer zu seiner Disposition stehenden Orgel wandte Bach in Köthen dem Klavier mehr Aufmerksamkeit zu. Daß er dasselbe schon vorher gründlich gepflegt hatte, beweist seine Konkurrenzfähigkeit mit Marchand, denn nicht auf der Orgel, sondern dem Klavier, Marchands Hauptinstrument, sollten sie konkurrieren.

Der Flügel (das Cembalo) hatte gerade so wie die Orgel mehrere Manuale, auch wohl ein Pedal, und war daher wohl geeignet, die Orgel im Hause und als Übungsinstrument zu ersetzen, wenn auch sein dünner schnell verflingender Ton keinerlei Ähnlichkeit mit dem Orgelton hatte. Doch war ihm mit der Orgel die Unfähigkeit der Schattierung gemein; nur durch Übergang auf ein anderes Manual konnte eine andere Klangstärke erzielt werden, da die verschiedenen Manuale mit Federn verschiedener Widerstandskraft die Saiten zupften. Bedeutend schattierungsfähiger war der Ton des Klavichords, obgleich dies ein kleines Instrument war und nur eine mittelmäßige Tonstärke ergeben konnte. Daß übrigens Bach selbst der schnell verhallende Ton des Klavichords und Klavicimbals nicht genügte, beweist ein 1740 von ihm konstruirtes Lautenklavichymbal, das zweichörig mit Darmsaiten bezogen war und einen dritten eine Oktave höher stehenden Chor von Messingsaiten hatte, welche gedämpft werden konnten. Es scheint also, daß Bach wie

ehedem sein Oheim Michael sich auch auf den Instrumentenbau verstand. Bekannt ist Bachs Geschicklichkeit im Stimmen der Instrumente, wozu nicht nur ein gutes Ohr gehört, da es sich bei den Instrumenten mit zwölf Halbtönen für die Oktave nicht um akustische Reinheit, sondern um eine geschickte Temperierung handelte. Bach soll nie mehr als eine Viertelstunde zum Stimmen eines Klaviers gebraucht haben. Die gleichschwebende Temperatur ist aber nicht eine Erfindung Bachs, theoretisch aufgestellt war sie 1691 durch Andreas Werckmeister, in der Praxis verwertet zum Durchlaufen des Kreises der Tonarten zuerst von David Heinichen.

Eine durchgreifende Umgestaltung erhielt durch Bach die Applikatur, d. h. die Fingersezung für die Tasteninstrumente. Die ältere Spielmanier z. B. bei Couperin (dessen *L'art de toucher le clavecin* von Brahms neu herausgegeben ist) benutzt den Daumen so gut wie gar nicht und wendet statt des Untersezens des Daumens das Überschlagen des dritten Fingers über den vierten an. Man spielte mit langausgestreckten Fingern und ließ den Daumen herunterhängen. Bach machte den ausgedehntesten Gebrauch vom Daumen und spielte mit leicht gekrümmten Fingern, sodaß die Spitze des Daumens in gleiche Höhe mit den übrigen Fingerspitzen auf die Tasten zu liegen kam. Allerdings fordert auch J. Gottfr. Walther die Mitbenutzung des Daumens, ebenso Heinichen, auch Händel soll mit gekrümmten Fingern gespielt und den Daumen mit benutzt haben. Allein es fehlte noch an einer eigentlichen Methodik des Fingersazes. Bach stellte zuerst die Grundregel auf, in der Tonleiter den Daumen allemal dem Halb-

1

tonintervall folgen zu lassen, z. B.: c d e f g a h c. Bachs Applikatur ist keineswegs die heute übliche, z. B. benutzte er auch den fünften Finger zum Untersezen, was heute nicht mehr üblich ist, ferner schlug er noch häufig mit dem dritten Finger über den vierten u. s. w. Doch sind diese Hilfsmittel für das Spiel polyphoner Sätze auch heute nicht zu entbehren. Philipp Emanuel Bach verbietet das Überschlagen des dritten über den vierten, seine Kompositionen sind aber auch viel homophoner. Jedenfalls haben wir aber in Ph. E. Bach, der als Begründer der modernen Klaviertechnik gilt, den

Fortbildner der Methode seines Vaters zu sehen. Wie wenig Wert man in früherer Zeit auf die Fingersehung gelegt hat, bezeugt Michel Prätorius, welcher diejenigen verhöhnte, welche sich bemühten, etwas Ordnung in die Applikatur zu bringen, und meinte, wenn die Tongänge nur präcis und anmutig zu Gehör kämen, so sei es gleichgültig, wie es geschehe und wenn man auch die Nase mit zu Hilfe nehme.

Ein im Jahre 1720 angelegtes Klavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach ist auf uns gekommen und giebt uns eine Idee von einem praktischen Unterrichtskursus bei Bach; die Kompositionen sind sämtlich original von Bach, zum Teil später im wohltemperierten Klavier verwertet, dessen erster Teil auch noch in der Köthener Periode entstand. Auch die sogenannten französischen Suiten, so genannt wegen ihrer Knappheit und Kürze zum Unterschiede von den später geschriebenen englischen Suiten, entstanden in Köthen. Die französischen Suiten bestehen jede aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue. Das wohltemperierte Klavier enthält bekanntlich in jedem seiner beiden Teile je ein Präludium und eine Fuge in jeder der zwölf Dur- und zwölf Molltonarten der Tasteninstrumente. Sein Zweck war ein instruktiver. Auch die Suiten waren einem instruktiven Zweck gewidmet und gingen ebenfalls durch die beliebteren Tonarten. Speziell bestimmt waren sie für Anna Magdalena, Bachs zweite Gattin, die er Ende des Jahres 1721 in sein der Mutter beraubtes Haus einführte. Sie war die Tochter des Hof- und Feldtrompeters Wülken zu Weiszenfels und damals erst 21 Jahre alt. Wenn Bach schon mit seiner ersten Gattin sehr glücklich und zufrieden gelebt hatte, so gestaltete sich das Verhältnis zu Anna Magdalena noch inniger, da sie sehr musikalisch war und an dem Kunstschaffen ihres Mannes lebhaften Anteil nahm. Sie schrieb auch vortrefflich Noten und es existieren von ihr angefertigte Kopien Bachscher und fremder Kompositionen, welche eine der Sebastian Bachs sehr ähnliche, nur in einigen Einzelheiten verschiedene Handschrift zeigen.

Daß Bach ein tüchtiger Violinspieler war, ging schon aus seiner zweimaligen Anstellung in Weimar als Violinist hervor; das zweite Mal wurde er ja sogar Konzertmeister. Seine Behandlung der Violine in der Komposition ist aber

eine in ihrer Art einzig dastehende, da er für Violine drei Sonaten und drei Suiten oder wie er letztere nannte »Partien« ohne alle Begleitung schrieb. Die Komposition ist aber keine einstimmige, sondern eine polyphone, die Begleitung ist eben auch mit im Part. Es zeigt sich da der Einfluß der polyphonen Orgelkunst. Wenn auch bereits Corelli dem Instrument eine gewisse Polyphonie abzugewinnen gewußt und das Fugato auf sie übertragen hatte, so konnte er doch das begleitende Cembalo nicht entbehren. Die doppelgriffige Spielweise hatten außer Corelli besonders die deutschen Violinvirtuosen Nikolaus Bruhns, Schüler Buxtehudes, ferner Nikolaus Strungf und Johann Jakob Walther gepflegt, es waren also nicht unerhörte Anforderungen, die Bach stellte, aber die Manier ihrer Anwendung war eine neue. Auch für Cello schrieb Bach ebensolche sechs Werke ohne Begleitung (drei Sonaten und drei Partien). Es ist nicht anzunehmen, daß Bach das Cello ebenso virtuos zu spielen wußte wie die Violine; dagegen ist nachgewiesen, daß er mit besonderer Vorliebe die Bratsche spielte. Er hat sogar eine besondere Art der Bratsche selbst erfunden, die *Viola pomposa*, ein Mittelding von Bratsche und Cello, mit fünf Saiten, gestimmt C G d a e', aber gehalten wie die Bratsche und Violine. Die genannten sechs Werke sind *ad libitum* für dieses Instrument bestimmt.

Die Kompositionsform der Suite ist eine deutsche Erfindung (vgl. 161). Schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts stellten deutsche Tonsetzer die verschiedenen Tanztypen zu Suiten (Partien) zusammen (Pavane, Gaillarde, Courante, Allemande und Tripla [Nachtanz]). Nach der Mitte des 17. Jahrhunderts verschwinden allmählich die Pavane und Gaillarde und nun wird die usuelle Folge: Allemande, Courante, Sarabande, Gigue; als sogenannte Intermezzi kommen zu diesen nach Befund Gavotte, Menuet, Rigaudon, Passepied, Bourrée, auch die italienische Ciaccona (Chaconne). Bei der Anordnung hatte man einen Wechsel der Taktart und des Tempos, aber nicht der Tonart im Auge. Die ausgeführtesten Suiten der Zeit Bachs sind nicht die für Klavier, sondern vielmehr die für Orchester, die gewöhnlich „französische Ouverture“ heißen (weil ihnen als Einleitungssatz eine Ouverture Lullyscher Form vorgestellt ist).

Der Form der Bachschen Sonate ist noch nicht das, was

wir heute unter Sonate verstehen, steht aber dem freilich schon viel näher als die ältere italienische Sonate (Ranzone) mit ihrem aus allerlei Elementen bunt zusammengestückten Wesen. Unter den Händen der italienischen Kammermusik-Komponisten des 17. Jahrhunderts hatte dieselbe (besonders durch Maurizio Cazzati, Giov. Legrenzi, G. B. Vitali, G. B. Bassani, Giuf. Torelli und Arcangelo Corelli) ein zusammengerafftes Wesen angenommen und sich zur Beschränkung auf eine kleinere Zahl ausgeführter, gegen einander abgeschlossener Sätze durchgearbeitet.

Bach schrieb ferner in Köthen, wo nicht gar schon in Weimar sechs Sonaten für Violine und Klavier, drei für Viola da Gamba und Klavier und drei für Flöte und Klavier. Alle diese Kompositionen unterscheiden sich wesentlich von den italienischen durch die polyphone Stimmführung und solide Durcharbeitung. Übrigens stehen gerade diese der Beethovenschen Sonate sehr nahe, sofern sie als Verschmelzung der italienischen Arienform mit dem fugierten Kammerstil erscheinen. Es fehlt nur das zweite Thema; die Durchführung dagegen ist vorhanden als fugierte Verarbeitung von Material aus dem arienhaften ersten Teil und die Repetition des Themas nach der Durchführung findet gleichfalls statt.

In die Köthener Periode gehören auch einige Sonaten für Flöte mit begleitendem, nicht obligatem Cembalo. Für dieses Genre hatte Bach wenig Liebhaberei, in der That ist es ein nicht ganz durchgebildetes Kunstgenre, da das Cembalo nicht als völlig selbständiger Faktor beteiligt ist. Auch Trios für zwei Instrumente mit Generalbaß hat Bach geschrieben, sie gehören in dieselbe nicht von ihm geliebte Kategorie.

Dagegen wandte er sich mit besonderem Interesse dem Konzert zu. Gewöhnlich sind bei ihm mehrere Instrumente zugleich konzertierend. Ein Tuttithema tritt einem selbständigen Solothema gegenüber und die Verarbeitung der beiden, auch ihre Vertauschung ist der interessante Verlauf eines solchen Konzerts. Nur sehr langsam erstehen diese Werke, die von höchstem musikalischen Werte sind, zu neuem Leben. Allenfalls kann man noch einmal das Konzert für zwei Violinen hören.

Auf Veranlassung eines preußischen Prinzen, des Mark-

grafen Ludwig von Brandenburg, Dompropst zu Halberstadt, komponierte Bach sechs Concerts avec plusieurs instruments, welche unter dem Namen der Brandenburgischen Konzerte bekannt sind. Auch diese finden heute in den Konzerten zunehmende Beachtung.

Bach sollte nicht immer in Köthen bleiben; es wäre das aber auch ein Schade für die Kunstentwicklung gewesen, den wir heute ungefähr begreifen können. Denn Bach war von Haus aus Kirchenkomponist und gehörte zu rechter voller Entfaltung seiner Kräfte in eine Stellung, welche ihn nicht zwang, sein Hauptinteresse auf die Kammermusik zu wenden. Ein äußerer Anlaß Köthen zu verlassen, ergab sich, als sich der Fürst von Anhalt-Köthen verheiratete mit Henriette Friederike, Prinzessin von Anhalt-Bernburg. Diese Dame war der Musik nicht zugethan und veranlaßte daher auch ein allmähliches Erkalten des lebhaften Interesses des Fürsten für die Musik. Bach kam nun zur Besinnung, daß er zu etwas Besserem bestimmt sei als zum Kammermusikus eines dilettierenden Fürsten, und bewarb sich um die durch Kuhnaus Tod vakant gewordene Stelle des Thomaskantors in Leipzig. Obgleich unterdessen die musikfeindliche Fürstin starb, blieb doch Bach bei seinem Entschlusse und verließ Köthen im Mai 1723.

Bachs Vorgänger im Thomaskantorate, Johann Kuhnau, war der erste, der Klaviersonaten geschrieben, indem er die in Italien aufgekommene mehrsätzbige Form der Violinsonate für Soloklavier übertrug. Mattheson rühmt ihn als einen unergleichlichen Organisten, grundgelehrten Mann, Komponisten und Chorregenten. Kuhnau studierte 1684, als er bereits Organist an der Thomaskirche war, in Leipzig Jurisprudenz und wurde später nicht nur Universitätsmusikdirektor, Musikdirektor an der Nikolaikirche und Kantor an der Thomasschule, sondern auch noch Advokat. Die Stadtkantorstelle zu Leipzig war schon seit Jahrhunderten sehr angesehen und gesucht; schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte ein Mann von allerhöchstem Ansehen als Theoretiker die Stelle bekleidet: Sethus Calvisius. Es ist daher nicht verwunderlich, daß jetzt die Neubesezung der Stelle nicht eilig betrieben, sondern immer erst reiflich bedacht wurde, wer sie zu bekleiden

würdig sei, und man immer bemüht war, hervorragende Kapazitäten dafür zu gewinnen. Als Kuhnau gestorben war (im Juni 1722), dachte man zuerst an G. Ph. Telemann, der damals Kapellmeister der Oper und Kantor am Johanneum zu Hamburg war und in ganz außerordentlichem Ansehen als Komponist stand. Wir begegneten ihm schon einmal auf Bachs Lebenswege, nämlich gelegentlich der Neubesezung der Weimarer Kapellmeisterstelle nach dem Tode Dreses. Telemann war bis 1711 Kapellmeister in Eisenach gewesen, und man gedachte ihn damals dauernd nach Weimar zu ziehen; allein Telemann lehnte ab und ging vielmehr 1712 nach Frankfurt a. M., von wo er 1721 nach Hamburg berufen wurde. Auch die Leipziger Stelle lehnte er ab, da man ihm in Hamburg erhebliche Gehaltszulage machte. Einen Begriff von der Produktivität dieses 86 Jahre alt gewordenen Mannes gebe die Aufzählung, daß er 12 vollständige Jahrgänge Kirchenkantaten, 44 Passionen, 40 Opern und Hunderte von Ouverturen (Orchester Suiten) und ebenfalls Hunderte von zum Teil sehr ausgedehnten Musiken für besondere Gelegenheiten (Kapitänsmusiken, Predigerinstallationen, Hochzeitsmusiken, Trauermusiken u. s. w.) hinterlassen hat. Unter seinen Ouverturen befinden sich einige charakteristische mit Programm (Wassermusik, Don Quichotte). Seine zahlreichen Kammermusikwerke (zum Teil mit ausgearbeitetem Klavierpart) sind zwar fließend gearbeitet, entbehren aber zumeist prägnanter Themen. Telemann hatte seine Karriere als Kantor an der Neukirche zu Leipzig begonnen, es mag das mit ein Grund gewesen sein, weshalb man ihn zu gewinnen hoffte. Heute ist Telemann so gut wie vergessen, während Bach, der damals so wenig wie Händel neben Telemann aufkommen konnte, in der Wertschätzung der Nachwelt immer höher steigt. Nachdem Telemann zurückgetreten war, hatte Bach leichte Mühe, die übrigen Konkurrenten, von denen man heute nicht viel mehr als die Namen weiß, aus dem Felde zu schlagen. Am 7. Februar 1723 spielte Bach Probe und am 30. Mai trat er bereits seine neue Stellung mit der ersten Kirchenmusik in der Nikolai-kirche an. Damit war er, was die äußere Stellung anbelangt, am Ende seiner Laufbahn angelangt, denn in der Stellung als Leipziger Stadtkantor starb er im Alter von 66 Jahren.

Wir wissen aus einer persönlichen Eingabe Bachs an den Rat der Stadt Leipzig (1730), daß der Thomanerchor zur Zeit nur 17 brauchbare Sänger aufwies, außerdem 20 „so sich noch erstlich mehr perfektionieren müssen, um mit der Zeit zur Figuralmusik gebraucht werden zu können“ und 17 un-tüchtige. Nach seinem Entwurf gehören zu einer wohlbestellten Kirchenmusik 36 Sänger und 20 Instrumentisten; statt der 20 Instrumentisten standen ihm aber nur 7 zur Verfügung, nämlich 4 Stadtpfeifer, 2 Kunstgeiger und 1 Geselle, „von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften etwas nach der Wahrheit zu erwähnen, ihm die Bescheidenheit verbiete; jedoch sei zu konsiderieren, daß sie theils emeriti, theils auch in keinem solchen exercitio seien, wie es sein sollte.“ Da es damals noch kein Konservatorium gab, so sah sich Bach genötigt, Studenten und Thomaner-Alumni in seinem Orchester mit zu verwenden. Das hatten seine Vorgänger Kuhnau und Schelle auch schon gethan, aber unter besseren Umständen, da der Rat einige Stipendien für Studenten ausgesetzt hatte, die als Vokalisten oder Instrumentisten verwandt würden; diese Stipendien waren aber unterdessen eingezogen worden und Bach war daher lediglich auf den guten Willen der Studenten angewiesen. Er scheint es aber verstanden zu haben, das Interesse derselben zu wecken; denn vom Jahre 1736 ist uns berichtet, daß außer den regelmäßigen Kirchenmusiken wöchentlich zwei Konzerte abgehalten wurden, deren eines Bach selbst dirigierte, nämlich Freitag Abends 8—10 Uhr im Zimmermannschen Kaffeehause in der Katharinenstraße, während das andere, Donnerstags 8—10 im Schelhauserschen Saale in der Klostergasse der Organist der Nikolaiirche Görner abhielt. Während der Meßzeiten wurden sogar von jedem der beiden Männer zwei solche Konzerte gegeben. Die Mitwirkenden waren zum größten Teil Studenten.

Von äußeren Ereignissen aus Bachs Leben ist nur noch über die Reise nach Potsdam im Jahre 1747 auf Einladung Friedrichs des Großen zu berichten. Philipp Emanuel, Bachs zweiter Sohn, war nämlich Kammermusikus desselben seit 1738, wo er noch Kronprinz war und auf Schloß Weinsberg lebte; der nunmehrige König sprach gegen diesen wiederholt den Wunsch aus, seinen Vater kennen zu lernen, dem letzterer

endlich 1747 Folge leistete. Der König nahm ihn überaus freundlich auf und gab ihm schließlich auch ein Thema für eine sofort zu extemporierende Fuge. Bach löste die Aufgabe zu allgemeiner Zufriedenheit und extemporierte sogar noch eine Fuge von sechs wesentlichen Stimmen.

Das ihm vom Könige gegebene Thema bearbeitete er später nach seiner Rückkehr in sehr ausführlicher Weise, in freier Fantasie, in mehreren verschiedenartigen Kanons, einer 2stimmigen und einer 6stimmigen Fuge und endlich in einer 3stimmigen Sonate für Flöte, Geige und Baß natürlich in Hinblick auf Friedrichs des Großen Liebhaberei für die Flöte; er widmete das Werk dem Könige unter dem Titel „Musikalisches Opfer“ noch in demselben Jahre.

Bald darauf entwickelte sich die verhängnisvolle Augenkrankheit, welche ihn nicht nur um die Sehkraft, sondern auch um seine sonstige Gesundheit bringen sollte. Man nimmt an, daß sein angestregtes Arbeiten am Kupferstich seiner Kompositionen das Leiden herbeigeführt habe; er erblindete übrigens nicht direkt infolge der Krankheit, wenigstens würde die vollständige Erblindung sich wohl noch etwas verzögert haben. Sie trat ein infolge einer zweimal verunglückten Operation durch einen damals zu Leipzig weilenden hochgerühmten englischen Augenarzt. Da nun, wie es häufig zu geschehen pflegt, die Operation durch starke Arzneimittel vorbereitet und unterstützt worden war, so hatte Bach außer der völligen Erblindung auch noch ein allgemeines körperliches Siechtum zu ertragen, dem er am 28. Juli 1750 Abends $\frac{1}{4}$ nach 8 Uhr unterlag. Seine zweite Gattin überlebte ihn; sie hatte ihm 6 Söhne und 7 Töchter geboren, sodaß, wären alle am Leben geblieben, Bach 20 Kinder hinterlassen haben würde, nämlich 9 Töchter und 11 Söhne. Allein einen großen Teil derselben hatte ein früher Tod dahingerafft, sodaß nur 6 Söhne und 4 Töchter den Vater überlebten.

Bachs letztes Werk war die Kunst der Fuge, eine Reihe aus demselben Thema entwickelter Fugen und Kanons, eine meisterhafte Demonstration der Kunst des imitierenden Satzes (vgl. die Analyse in des Verfassers Katechismus der Fugenkomposition, Teil III). Das Werk ist unvollendet; die eintretende Erblindung sistierte seine Arbeit, doch fehlt nur etwa

der dritte Teil der Schlußnummer, einer gewaltigen Quardrupel-fuge, in welcher das dritte Thema die Noten BACH bilden. Angehängt ist ihm in der durch K. Ph. E. Bach herausgegebenen Originalausgabe ein Choralsatz „Wann wir in höchsten Nöten sein“, den er, blind, seinem Schwiegersohne Altnikol, Organisten zu Naumburg, diktiert hat. So nahm dieses thätige fruchtbare Leben ein trauriges beklagenswertes Ende. Geradezu unermesslich ist der Reichtum der musikalischen Schätze, welche Bach uns hinterlassen hat. Die Zahl der Orgelkompositionen, Kammermusikwerke, Kantaten ist eine sehr große und dazu kommen als gewaltige Riesen die Hmoll-Messe und die Passionsmusiken nach Johannes und nach Matthäus. Die von D. Zahn, M. Hauptmann, R. Schumann und andern begründete Leipziger Bachgesellschaft veranstaltete 1851—96 eine monumentale Gesamtausgabe seiner Werke in 46 Foliobänden. Wieviel von Bachs Kompositionen verloren gegangen ist, können wir zur Zeit nicht recht ermessen. So erzählt z. B. Forkel, der mit Philipp Emanuel Bach persönlich verkehrte und von diesem gewiß zuverlässige Angaben über Joh. Seb. Bach erhielt, daß Bach fünf Passionsmusiken geschrieben habe. Wir kennen aber heute nur drei, die nach dem Evangelisten Matthäus, die nach Johannes und die (in ihrer Echtheit bestrittene) nach Lukas; es scheint also hiernach, daß wir den Verlust von mindestens zwei Passionsmusiken zu beklagen haben. Zwar wird als Gegenbeweis der Ausspruch von Rochlitz angeführt, er habe als Thomasschüler unter Doles, der 1756—89 Thomaskantor war, nur drei Bachsche Passionen kennen gelernt. Das ist aber freilich kein Beweis dafür, daß Bach nicht mehr geschrieben, sondern nur dafür, daß nur drei noch aufgeführt wurden. Vielleicht sind die beiden anderen frühere Werke Bachs, erste Versuche in der größten Form der Kirchenkomposition gewesen, auf die er wohl später selbst nicht mehr viel hielt. Jedenfalls ist Forkels Angabe die schwerer wiegende.

Blicken wir auf das Leben und Schaffen Bachs im ganzen zurück, so müssen wir staunen über die Größe und Universalität seines Genies, das mit Ausnahme der Bühnenkomposition, von der sich Bach bis auf eine dramatische Kantate („Die Wahl des Herkules“) durchaus fern hielt, alle

Gebiete mit gleicher Leichtigkeit beherrschte und die musikalische Kunst in einer Vertiefung zeigt, welche nicht nur für seine, sondern für alle Zeit mustergültig ist. Mögen wir die kleinsten gleichsam nur hingeworfenen Klavierstücke wie die zweistimmigen „Inventionen“ ansehen oder die größten Riesenwerke, seine Matthäuspassion und H-moll-Messe — überall treffen wir dieselbe vollendete Durchbildung des edelsten Stils, klarste Harmonik, streng logische und fein gewählte Modulation, lebendig pulsierende gestaltenreiche Rhythmik und ausdrucksvolle Melodik. Aber Bach ist nicht der eigentliche Repräsentant des neuen Stils, der seit 1600 sich entwickelte (das ist in viel höherem Maße Händel), er vereinigt vielmehr in seiner Person die vollkommenste Verschmelzung der Stile der beiden Epochen, der vorausgegangenen der streng durchgeführten Polyphonie und der neuen der Harmonie und begleiteten Melodie. Ihm ist in einer seither nicht wieder erreichten Vollkommenheit die Auflösung der Harmonie in Polyphonie oder umgekehrt die streng logische Zusammenhaltung der polyphon geführten Stimmen durch das Band der Harmonie gelungen, unter gleichzeitiger Erreichung des höchsten Ideals der Entwicklung, der das Ganze krönenden Gesamtmelodie in großen imposanten Zügen. Bach wird darum ewig einer der Meister bleiben, deren Studium dem Kunstjünger von allerhöchstem Nutzen ist, ein unversiegbarer Born, aus dem noch viele Generationen sich frische Lebenskraft schöpfen werden! Trotz der Gesamtausgabe sind noch lange nicht alle erhaltenen Werke Bachs Gemeingut; es hat sich daher 1900 eine „Neue Bachgesellschaft“ in Leipzig gebildet, welche durch Aufführungen die Popularisierung minder bekannter Werke Bachs anstrebt.

164. Auf welchen Gebieten liegt das unsterbliche Verdienst Händels?

Händel ist gleichsam die Ergänzung Bachs. Wenn auch Händel als Instrumentalkomponist Werke geschaffen hat, welche neben denen Bachs eine ebenbürtige Stellung einnehmen, besonders die 12 Konzerte für Streichinstrumente, die 20 Orgelkonzerte, die 6 Concerti grossi (die Oboekonzerte), so tritt doch selbst in diesen Werken, welche der Natur der Sache nach im Stile den Bachschen Instrumentalwerken verwandt sein

müssen, Händels von Bach grundverschiedene Natur deutlich hervor, die sich etwa kurz dahin präzisieren läßt, daß Händel stets mehr objektiviert, darstellend muziziert, während Bachs Musik, abgesehen von den dramatischen Partien seiner Passionen und verwandter Werke, als rein subjektive erscheint. Es giebt kaum etwas Verkehrteres, den wahren Sachverhalt Entstellenderes als die wohl hier und da auch von großen Denkern geäußerte Ansicht, daß Bachs Musik mehr formaler Natur, d. h. Architektur in Tönen sei. Im Gegenteil offenbart sich in Bachs Kunst das wahre Grundwesen der Musik, lebendig ausströmende Empfindung, Offenbarung der Geheimnisse des Seelenlebens in seinen feinsten, in Worte nicht faßbaren Abstufungen des Empfindens, in der vollendetsten Weise; und wenn es einer späteren Generation vorbehalten blieb, den musikalischen Ausdruck für die heftigste Erregung der Leidenschaft zu finden, das in seiner tiefsten Tiefe ausgewühlte Empfinden sprechen zu lassen, und damit in der verjöhnenden läuternden Kraft der Kunst das Heilmittel für das Leiden des modernen Menschen, den Welt Schmerz, zu finden, so ist darum die ältere Kunst, deren Ideal ein die ruhigen Linien vorziehendes war, nicht geringer zu achten. So redet die subjektive Musik Bachs wie die Haydns und Mozarts darum nicht minder eindringlich zu uns, wenn sie auch nicht die Nachtseiten des Daseins enthüllt, sondern den Frieden, der in der Seele der Meister wohnte, in die unruhigen Herzen der nachkommenden Generationen überstrahlt. Händels Kunst ist vorzugsweise objektivierend, nicht nur wo er, wie in der Oper und im Oratorium, ausgesprochenermaßen darstellen, ein außer uns vorgestelltes Bild herzaubern will, sondern auch im Instrumentalsatze, dem weniger beschauliche Mystik als anschauliche Dramatik eigen ist, Glanz, Energie, imposante Größe. Das kleinbürgerliche, stille, fast durchweg an die Kirche gefesselte, zur Einkehr in sich selbst gezwungene Leben Bachs im Gegensatz zu dem die europäische Welt durchheilenden, im Glanze der Fürstenthöfe und dem lärmenden Getriebe der öffentlichen Opernhäuser und Konzertsäle sich entwickelnden Händels giebt uns gewiß zum Teil den Schlüssel für den so gegensätzlichen Charakter der Musik beider; doch würde man irren, wollte man diesen auf jenes so ganz und gar zurück=

führen. Vielmehr ist die Eigenart beider von Hause aus eine so ausgesprochene, daß man sagen kann: Bach mußte im engsten Kreise der Heimat (Thüringen und Sachsen) bleiben, Händel mußte hinaus und eilte hinaus, sobald er nur konnte.

Bei Händel können wir nicht wie bei Bach eine vorausgegangene jahrhundertelange musikalische Kunstübung in der Familie nachweisen; einsam und alleinstehend erhebt sich derselbe aus einer Familie, die sonst keine Tonkünstler hervorgebracht, ja die sogar der Musik ziemlich abhold gewesen zu sein scheint. Der einzige Musiker des Namens Händel oder Hahn, Hähnel: Jakob, bekannt unter dem latinisierten Namen Gallus, gest. 1591 als kaiserlicher Kapellmeister zu Prag, einer der bedeutendsten Zeitgenossen des Orlandus Lassus, war mit G. Fr. Händel nicht verwandt.

Händel war ein Landsmann Bachs, nicht nur im Hinblick auf das große Mutterland Deutschland, — die Wiegen beider Meister standen vielmehr gar nicht weit von einander, es sind nur wenige Meilen von dem Ursprunge des einen nach dem des andern, und kann man sich des Bildes kaum vermehren, wie auf einem Bergesgipfel zwei große Ströme entspringen, deren einer auf dieser, der andere auf der andern Seite des Gebirges in die Ebene fällt und die schließlich in zwei einander weit entfernte Meere münden.

Georg Friedrich Händel ist zu Halle a. d. Saale geboren, und zwar am 23. Februar 1685, d. h. nicht ganz vier Wochen vor J. S. Bach. Händels Vater war Chirurgus, d. h. Barbier, hatte es aber bis zum Titel eines fürstlich sächsischen und churfürstlich brandenburgischen Kammerdieners und Leibchirurgus gebracht. Händels Mutter Dorothea war die Tochter des Pfarrers Taust zu Siebichenstein, ihr Großvater war schon Prediger gewesen, auch ihre Großmutter entstammte einer Predigerfamilie, nämlich der Familie Olearius. Sie war bereits 32 Jahre alt, als sie sich mit dem 63 jährigen Chirurgen Händel verheiratete, dessen erste Frau, eine Barbierswitwe, ein Jahr vorher gestorben war.

Der kleine Georg Friedrich zeigte schon sehr früh musikalische Anlage und einen so leidenschaftlichen Trieb zum Musizieren, daß der praktisch denkende Vater dagegen einschreiten zu müssen glaubte und ihm das Musizieren unter-

sagte. Auf einer Reise nach Weiffensels machte der etwa achtjährige Knabe größeres Aufsehen, und das väterliche Verbot des Musizierens wurde aufgehoben. Der Fürst von Sachsen-Weiffensels überredete den Vater, des Sohnes Neigung für die Musik nicht weiter zu bekämpfen, sondern für eine gute Ausbildung Sorge zu tragen. Nach Halle zurückgekehrt, suchte Händels Vater den Organisten an der Liebfrauentirche in Halle, Friedr. Wilh. Bachau, auf und übergab ihm seinen Sohn zur musikalischen Erziehung. Daneben ging aber dessen anderweite Ausbildung ihren regelrechten Gang fort, und er machte alle Klassen der lateinischen Schule durch.

Kompositionen aus der Kindheit Händels sind uns nicht erhalten. Dagegen beweist die schon sehr vorgeschrittene Tüchtigkeit, die er gelegentlich eines Besuches in Berlin 1696, als er etwa 12 Jahre alt war, zeigte, daß Bachau ein vorzüglicher Lehrer gewesen sein muß. Ein Freund des Vaters Händel führte ihn am Hofe ein, wo damals die Italiener in höchstem Ansehen standen und eine aus Italienern bestehende Hofcapelle existierte, in der besonders Utilio Ariosti als Klavierspieler und Giovanni Battista Bononcini als Komponist sich auszeichneten. Ariosti gewann den Knaben Händel recht lieb und ließ sich wiederholt von ihm vorspielen, indem er ihm manchen Wink gab. Bononcini dagegen ignorierte ihn anfangs, weil er Wunderknaben nicht leiden mochte, und suchte ihn schließlich durch eine schwere Aufgabe im Generalbasspiel in Verlegenheit zu bringen, um dadurch den Lobpreisungen seiner Kollegen ein Ende zu machen. Händel löste aber die Aufgabe (eine chromatische Kantate) über alles Vermuten geschickt und zwang Bononcini zur Anerkennung, wenn auch eine gewisse Kälte aus dessen Benehmen gegen Händel nie geschwunden ist. Später, als Händel auf der Höhe seiner Künstlerlaufbahn stand, hatte er noch lange Jahre gegen denselben Bononcini als Rivalen anzukämpfen.

Der Erfolg der Berliner Reise war das Anerbieten des Kurfürsten, späteren Königs Friedrich I., den Knaben nach Italien zu schicken und ausbilden zu lassen; Händels Vater ging indes auf diese Offerte nicht ein, gewiß zum Besten Händels, insofern dieser sonst frühzeitig in eine abhängige Stellung gekommen wäre und vielleicht später hätte gar Militärmusiker

werden müssen, da 1713 König Friedrich Wilhelm I. die Hofkapelle gänzlich auflöste. Der Grund der Ablehnung seitens des Vaters war indes schwerlich eine derartige Voraussicht, vielmehr leitete ihn dabei zweifellos nur der immer noch feststehende Entschluß, seinen Sohn neben der Ausbildung in der Musik Jura studieren zu lassen. Im folgenden Jahre starb der Vater im 75. Lebensjahre (1697). Wie sehr Händel seinen Vater und dessen Willen hochhielt, geht daraus hervor, daß er trotz seiner rapiden Fortschritte in der Musik doch fünf Jahre nach des Vaters Tode sich an der Universität seiner Vaterstadt als Jurist inskribieren ließ. Die Musik hatte er jedoch nicht vergessen, vielmehr wurde der Student noch in demselben Jahre Organist an der reformierten Schloß- und Domkirche zu Halle, nachdem er schon lange öfter den früheren Organisten daselbst vertreten hatte. Mit der Jurisprudenz scheint es aber nicht viel geworden zu sein. Denn nach Ablauf eines Jahres hing er das Studium definitiv an den Nagel und ging nach Hamburg (1703).

Hamburg stand damals seit etwa 20 Jahren in ganz außerordentlichem musikalischen Ansehen wegen der dortigen Oper, der ersten bedeutenden in Deutschland. Denn die Opernaufführungen, welche an verschiedenen deutschen Höfen bei besonderen Festlichkeiten veranstaltet wurden, waren immer nur einzelne Erscheinungen und nur für die Hofkreise bestimmt, während die Hamburger Oper schon ein öffentliches Institut war, in welchem jeder gegen Entree den Aufführungen beiwohnen konnte. Venedig besaß eine solche ständige Oper bereits seit dem Jahre 1638; die Hamburger wurde 1678 von Privatpersonen ins Leben gerufen und gelangte trotz mancherlei Unzulänglichkeiten und Hindernissen bald zu großer Berühmtheit. Anfangs eiferte die Geistlichkeit gegen das neue Institut, indem sie einerseits die Vorführung der biblischen Historien auf der Bühne, welche anfangs einen großen Prozentsatz der Aufführungen ausmachten, verwarf und andererseits gegen die Verderblichkeit der weltlichen Stücke auftrat. Die geistlichen Aufführungen verschwanden übrigens bald gänzlich, und von 1692 an gehörte die Bühne nur noch weltlichen Stoffen.

An der Spitze der Begründer der Hamburger Oper

standen der Rechtsgelehrte Rathsherr Gerhard Schott, die eigentliche Seele des Unternehmens, ferner der Licentiat Lütjens und der Organist an der Katharinenkirche Jan Reinken. Der erste Komponist, welcher für die Hamburger Oper schrieb, war Kapellmeister Johann Theile, ein Schüler von Heinrich Schütz, welcher, wie bereits erwähnt, selbst in Venedig an der Quelle die aufkeimende dramatische Musik studiert hatte. Ein fernerer Hamburger Opernkomponist war Joh. Wolfg. Franck, dessen schöne Kompositionen Elmenhorstischer geistlichen Lieder noch heute oft aufgeführt werden. Derselbe war eigentlich Arzt, aber ein tüchtiger Musiker und lieferte 14 Opern für die Hamburger Bühne. Auch der berühmte Geigenvirtuose Mik. Ad. Strungk schrieb neun Opern. Strungk ist bekannt durch seine Begegnung mit Corelli, dem berühmtesten damaligen italienischen Geiger. Corelli soll zu ihm gesagt haben: „Wenn ich Erzengel (arcangelo) bin, so sind Sie ein Erzteufel (archidiavolo)!“ Die Namen der Opernkomponisten Förtsch und F. G. Conradi seien nur im Vorbeigehen genannt. 1693 übernahm Joh. Siegmund Ruffer die Kapellmeisterstelle und zeitweilig auch an Schotts Stelle die Direktion der Oper. Von dieser Zeit datiert die eigentliche Glanzperiode der Hamburger Oper. Ruffer war ein sehr fähiger Mensch, hat selbst mehrere Opern (Erindo, Porus, Pyramus und Thisbe, Scipio Africanus, Jason u.) für Hamburg geschrieben, vor allem aber durch Einführung strafferer Disziplin und besserer Gesangsschule das Institut in die Höhe gebracht. Ruffer blieb selbst leider nicht lange in Hamburg, er war ein ungewöhnlich unruhiger Geist, der es nirgends lange aushielt. Vorher war er als Virtuose viel gereist, war in Braunschweig und Wolfenbüttel als Kapellmeister angestellt gewesen, hatte dann sechs Jahre in intimer Freundschaft mit Vully in Paris gelebt, und als er 1697 Hamburg wieder verlassen, war er 1698—1704 Kapellmeister in Stuttgart, ging sodann nach England und starb endlich 1726 in hohem Ansehen als Kapellmeister in Dublin. Sein Scheiden aus Hamburg wurde darum nicht allzuschwer vermisst, weil schon ein Jahr nach seiner Ankunft in Hamburg ein außerordentlich begabter Musiker und Komponist neben ihm aufgetaucht war, nämlich Reinhard Keiser, geb.

9. Jan. 1673 zu Teuchern bei Weißenfels, gest. 12. Sept. 1739 zu Hamburg, ein naturwüchsiges Genie von außerordentlicher Fruchtbarkeit und großem Melodienreichtum, das sich freilich nie irgendwie weiter entwickelte. Er hat in etwa 40 Jahren gegen 120 Opern, zumeist für Hamburg geschrieben, von denen die letzte sich in nichts von der ersten unterscheidet. Er hat nichts gelernt, keinen Fortschritt gemacht, aber liebenswürdig und fesselnd ist er in seiner Musik wie auch persönlich immer gewesen. Telemann nennt Keiser einen „Züchtling der Natur“, d. h. also einen wild gewachsenen. Seine Opern wurden nicht nur in Hamburg, sondern auch auf den angesehensten nord- und mitteldeutschen Hoftheatern allgemein beliebt. Was Keiser fehlte, war sittliche Kraft. Von dem heiligen Ernste, der die erhabensten Kunstwerke allein zu schaffen fähig ist, war bei ihm nicht viel zu finden, vielmehr ging sein Geschmack mit dem des Publikums immer mehr rückwärts, statt diesen zu bilden und zu heben. Dazu kam als verderbliches Element die bunte Zusammensetzung des Opernpersonals aus Manns- und Weibspersonen verschiedenster Bildungsstufe und Berufsart, da es sich einzig darum handelte, ob sie Stimme hatten. Wir finden Schuster und Schneider neben Mattheson als Sänger, und Gemüse- und Fischhändlerinnen als Sängerinnen. Keiser war nicht der Mann, dem Unwesen der Unsitte zu steuern, welche sich in diesem Gemengsel anständiger und zweifelhafter Elemente entwickelt hatte, und daher ging es mit der Hamburger Oper, besonders seit 1703, wo Keiser Mitpächter der Oper wurde, immer mehr bergab. Gerade um diese Zeit kam Händel nach Hamburg; es scheint also, daß das Renommee der Hamburger Oper nach außen noch immer ein sehr großes war, wenn man auch in Hamburg selbst wohl fühlen mochte, daß es abwärts ging. Händel war damals erst 18 Jahre alt, aber schon zu großer Selbstständigkeit entwickelt; er ging nach Hamburg nicht zu irgend einem Lehrer, sondern er begab sich eben in die Stadt, wo die deutsche Oper blühte, um von dem regen musikalischen Leben Gewinn zu ziehen; auch hatte Keiser seit 1700 ständige Abonnementkonzerte (mit anschließendem Diner) eingerichtet, welche großes Ansehen erlangten. Mit großer Selbstgefälligkeit erzählt der berühmte Musikschriftsteller Johann Mattheson (geb. 1681, gest. 1764)

in der Musikalischen Ehrempforte, wie Händel nach Hamburg gekommen sei, reich an Fähigkeiten und gutem Willen, und wie er gleich seine Bekanntschaft gemacht habe, und er ihn auf alle Orgeln und in Opern und Konzerte und vor allem auch in sein väterliches Haus eingeführt habe, wo er frei zu Tische gegangen sei. „Er setzte zu der Zeit lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestuzet.“ Noch im Jahre 1703 reiste Händel mit Mattheson nach Lübeck, wo die Nachfolge Dietrich Buxtehudes zu vergeben war. Buxtehude, welchen, wie schon erwähnt, seines vorzüglichen Orgelspiels und seiner vorzüglichen Orgelkompositionen wegen auch Bach wenig später von Arnstadt aus ein Vierteljahr lang besuchte, bekümmerte sich damals persönlich um Beschaffung eines guten Nachfolgers. Händel reflektierte auf die Stelle nicht, weil er die nicht mehr ganz junge Jungfer Buxtehude hätte heiraten müssen; es war damals etwas ganz Gewöhnliches, von Amts wegen die Witwe oder Tochter eines Organisten, Predigers, Kantors als Appendiz der Stelle beizugeben; dieselbe wurde auf diese Weise „konserviert“, wie man es nannte.

Das erste größere Werk Händels in Hamburg war das Passions-Dratorium nach dem 19. Kapitel des Evangelium Johanneß (1704), der Text von dem damals als Dichter sehr berühmten Licentiaten Postel. Mit der späteren Bachschen Passion hat diese Komposition wenig gemein, sondern ist mehr im Dratorienstil gehalten. Anfang 1705 gelangte Händels erste Oper „Almira“ mit großem Erfolg zur Aufführung und nach sechs Wochen folgte bereits die zweite „Nero“, deren Text an Scheußlichkeit und Schamlosigkeit alles übertroffen haben soll. Keiser, eifersüchtig auf Händel, komponierte beide Opern nach Händel noch einmal und ließ sie an Stelle der Händelschen aufführen, nicht ohne vorausgegangene heftige Streitigkeiten. Händel zog sich nun ganz von der Bühne zurück, geigte und akkompagnierte auch nicht mehr, sondern gab nur Privatunterricht. 1706 machte Keiser mit seinem Mitpächter Drüfke Bankrott und verschwand für einige Zeit

aus dem Gesichtskreise der Hamburger. Die Oper kam nun in die Hände eines geschickten Spekulanten, Joh. Heinr. Saurbrey, welcher es darauf anlegte, das Publikum gründlich auszusaugen. Zu dem Zwecke veranstaltete er Aufführungen von sehr untergeordneter künstlerischer Bedeutung, die aber das große Publikum lockten, wenngleich die erste, „Der Karneval von Venedig oder der angenehme Betrug“ in vier Sprachen gemischt zur Aufführung kam, italienisch, französisch, deutsch und plattdeutsch. Natürlich durfte er nicht lauter solche Narrenspößen bringen, sondern schob Aufführungen guter Werke „für Kenner“ ein. In Ermangelung Keisers wandte er sich an Händel um eine neue Oper; dieselbe fiel so lang aus, daß sie durchgereilt werden mußte und so zwei Opern: „Florindo“ und „Daphne“ ergab. Diese Doppeloper kam im Januar 1708 zur Aufführung, hatte aber nur sehr wenig Erfolg. Die Partitur ist verschollen. Komponiert hatte sie Händel schon Ende 1706, ehe er Hamburg verließ; als sie aufgeführt wurde, war er bereits in Italien in hohem Ansehen.

Italien war nicht allein das Mutterland der dramatischen Musik, es war auch noch jetzt nach 100 Jahren ihre vorzüglichste Pflegestätte; jede größere Stadt hatte ihre öffentliche Singbühne und jeder Hof, ja jeder Reiche seine besondere Kapelle und Oper. Es war daher nicht zu verwundern, daß Händel, nachdem er der Opernkomposition näher getreten war, Verlangen fühlte, das Land kennen zu lernen, welches eine geradezu stupende Produktivität auf diesem Gebiete auswies, wenn auch die Qualität naturgemäß oft die Duzendarbeiten eigene sein mußte. Zudem hatte Händel in Hamburg gelegentlich der Aufführung seiner *Almira* die Bekanntschaft eines toskanischen Prinzen gemacht (Giovanni Gaston de' Medici), der ihm von Italiens Musik großes Rühmen gemacht und eine Reise nach Italien als unerläßlich für seine weitere Ausbildung hingestellt hatte.

So wandte sich denn Händel auch zunächst nach Florenz, freilich nur ganz kurze Zeit, höchstens ein Vierteljahr, und sodann nach Rom, wo er vom April bis Juli 1707 weilte. Gleich zu Anfang seines Aufenthalts schrieb er ein Kirchenstück über den 13. Psalm: „Dixit Dominus domino meo“. Im Juli desselben Jahres kehrte er von Rom nach Florenz

zurück, wo er die beste Aufnahme fand und eine Oper Rodrigo zur Aufführung brachte. Die Hauptpartie der Oper sang die später hochberühmte Sängerin Vittoria Tesi. Wie in Rom um Ostern, so ist um Neujahr in Venedig das Musiktreiben am lebendigsten. Händel wandte sich daher um Neujahr 1708 nach Venedig, wo seine Oper Agrippina (ebenfalls mit der Tesi) wahrscheinlich noch im selben Jahre zur Aufführung kam. Der Beifall war ein außerordentlicher. Unter den Zuhörern befand sich auch der Prinz Ernst August von Hannover, der an der venetianischen Oper eine stehende Loge besaß. Händel wurde so mit diesem selbst sowie angesehenen in seiner Begleitung befindlichen Hannoveranern und Engländern bekannt, welche ihn dringend nach Hannover und London einluden. Vom März bis Juni 1708 weilte er wiederum in Rom, dieses Mal mehr im Vordergrund stehend als im vorausgegangenen Jahre, denn er verkehrte in der Akademie der arkadischen Schäfer, wohnend bei deren hervorragendstem Mitgliede, Marchese Ruspoli, späteren Fürsten von Cerveteri, und bewegte sich daher in der denkbar vornehmsten Gesellschaft. Denn Mitglieder der Arkadia waren der Papst, alle Kardinäle, die meisten italienischen Fürsten, kurz, die höchsten geistlichen und weltlichen Beamten und die bedeutendsten Künstler und Gelehrten. Ordentliches Mitglied konnte Händel nicht werden, weil er noch nicht 24 Jahre war. Ein anderes hervorragendes Haus in Rom war das des Kardinals Ottoboni, eines Kunstmäcens in großem Maßstabe, Neffe des 1691 verstorbenen Papstes Alexander VIII.

In Rom war keine Gelegenheit, Opern zur Aufführung zu bringen, da Papst Clemens XI. (1700—1721), erschreckt durch ein großes Erdbeben, 1704 die Theater geschlossen hatte. Händel schrieb daher ein geistliches Oratorium, *La Resurrezioni*, eine Verhandlung zwischen den Engeln, dem Satan, der Maria Magdalena und den Jüngern, nicht Bibelwort, sondern freie Dichtung und allegorisches Oratorium, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, in welchem Schönheit, Vergnügen, Zeit, Wahrheit als agierende Personen auftreten. Händel hat letztere Komposition 30 Jahre später noch einmal überarbeitet. Jene wurde wohl in der Arkadia, diese bei Ottoboni aufgeführt.

Kardinal Ottoboni veranstaltete einen Wettstreit Händels mit Domenico Scarlatti auf Klavier und Orgel; die beiden Künstler boten aber als Klavierspieler so Verschiedenes, jeder in seiner Weise vollendet, Scarlatti mehr zierlich und gewandt, Händel mehr großartig, daß die Preisrichter keinem von beiden die Palme zuerkennen konnten. Dagegen aber beugte sich Domenico selbst in der liebenswürdigsten, anerkennendsten Weise vor dem Orgelspiel Händels; er bekannte, daß er von der Möglichkeit eines solchen Spieles bisher überhaupt keine Vorstellung gehabt habe. Die beiden wurden sehr befreundet, und Scarlatti begleitete Händel während seines ferneren italienischen Aufenthaltes, den er vom Juli 1708 bis Herbst 1709 in Neapel nahm. Auch Corelli mußte 1708 auf Wunsch des Königs nach Neapel kommen. Alessandro Scarlatti verzichtete gerade um diese Zeit auf seine Stellung in Rom, wo er Kapellmeister an S. Maria Maggiore war und wirkte von nun an am Conservatorio di S. Onofrio zu Neapel, d. h. es begann nun seine epochemachende Thätigkeit als Gründer der neapolitanischen Tonschule. Händel komponierte in Neapel hauptsächlich Kantaten und Chansons, letztere sind als Übungen in französischem Stil zu betrachten, in ersterem suchte er sich wohl A. Scarlattis Schreibweise zu assimilieren.

Händel hatte eine Natur, welcher das Reisen wirklich Bedürfnis war. Bach würde sich viel spröder erwiesen und sich überall abgestoßen gefühlt haben; Händel hatte aber die glückliche Gabe, sich sozusagen in jeder neuen Umgebung anders angeregt zu fühlen und die verschiedenartigsten Eindrücke zu verarbeiten zur Bereicherung seines eigenen Könnens.

Im Herbst 1709 wandte er sich zur Heimreise, hielt sich aber nochmals kurz in Rom, Florenz und Venedig auf. In Venedig zur Carnevalszeit 1710 erneuerte er die alten Bekanntschaften und machte neue mit angesehenen Hofleuten, Künstlern und Kunstfreunden aus London und Hannover. Engländer und Hannoveraner betrachteten sich bei der bevorstehenden Erhebung des Kurfürsten auf den englischen Thron als ein Volk. Der Baron Kielmannsegge und Kapellmeister Steffani nahmen Händel mit nach Hannover; ohne ihre Dazwischenkunft dürfte er die schon beschlossene und versprochene Reise nach London auf dem geradesten Weg ausgeführt haben.

Sie mußten ihm begreiflich zu machen, daß der richtigste Weg nach England jetzt über Hannover gehe und daß es für ihn eben so leicht als ratsam sei, sich durch eine Anstellung am dortigen Hofe für alle Fälle zu sichern. Deshalb schloß er sich ihnen an und ging vorerst nach Deutschland zurück, mußte aber den englischen Freunden sein Wort geben, daß er in London eintreffen werde, noch ehe das Jahr zu Ende gehe. In Hannover wurde er Kapellmeister.

Lange durfte sich Händel verabredetermaßen nicht aufhalten, sondern trat bald seine erste Londoner Reise an (im Spätherbst 1710). Der Ruf, welcher ihm vorausging, kündigte ihn als einen Virtuosen, als Klavier- und Orgelspieler ersten Ranges und als einen schnell in Italien selbst berühmt gewordenen Komponisten italienischer Opern an. England hatte damals recht gute Spieler, in William Babel sogar einen sehr bedeutenden Virtuosen, doch mußten vor Händel, als er sich auf der Orgel hören ließ, alle die Segel streichen. Bedeutende Komponisten waren in England immer dünn gesät.

Der nicht lange vorher (1695) gestorbene Henry Purcell hatte außer vielen Festkantaten (Oden) und einer Anzahl Instrumentalwerke besonders zahlreiche hochgeschätzte Kirchenkompositionen (Anthems [eine Zwischengattung zwischen Motette und Kantate], Services, Hymnen) u. s. w. geschaffen. Seine in England epochemachenden Thaten sind aber 35 dramatische Musikwerke (Opern darf man sie nicht nennen, da der gesprochene Dialog überwog; es waren Dramen mit musikalischen Scenen). In seinem frühesten derartigen Werke, Dido and Aeneas, kamen begleitete Recitative vor, so daß dieses Stück sich dem Monteverdischen musikalischen Drama vergleichen läßt. Später ließ Purcell das Recitativ zu gunsten der gesprochenen Rede weg, sodaß seine Komposition sich auf Einleitung, Zwischenspiele und einzelne musikalische Scenen beschränkte. Bedeutungsvoll ist bei ihm die Verwendung des Chors, welcher lebendig in die Handlung eingreift und mit den Solostimmen zusammen zu heiteren musikalischen Gemälden verwoben ist. So lange Purcell lebte, hatte hauptsächlich er die Londoner Oper versorgt, Sänger und Instrumentalisten waren Engländer und die Sprache der Aufführung die englische. Nun nach Purcells Tode zogen allmählich die Italiener ein, denn man hatte

jetzt keine anderen neuen Werke als italienische zur Verfügung. Nun kamen auch Kastraten nach London, die man derzeit für allein fähig hielt, gut zu singen. Man flichte aus Bruchstücken verschiedener italienischen Opern ein buntes Allerlei zusammen und führte es als neue Oper auf. Anfangs war der verbindende Text englisch, dann verschwand das Englische völlig, und man hatte nun in London eine richtige italienische Oper, wie auch in Paris um die Mitte des Jahrhunderts.

So also stand es um die Musik in England, als Händel nach London kam. Der Boden war wie geschaffen für das gewaltige Aufwachsen eines fremdländischen Musikers. Man wartete bereits mit Ungeduld auf eine Oper seiner Komposition. Er wurde bei Hofe eingeführt und von der Königin Anna mit Gnadenzeichen beehrt. Der jugendliche Direktor der Oper, damals auf dem Heumarkt, Aaron Hill, schlug Händel als Stoff für eine Oper die seitdem vielfach komponierte Episode aus Tassos befreitem Jerusalem, die Liebesgeschichte von Rinaldo und Armida, vor. Die Dichtung besorgte der Italiener Kossi, der nicht so schnell die Verse fabrizieren konnte, als Händel sie komponierte. Binnen 14 Tagen war die Oper Rinaldo fertig. Eine derartige Geschwindigkeit der Arbeit ist nur begreiflich im Hinblick auf Händels Art, zu komponieren. Derselbe erfand nämlich nicht immer lauter neue Themen, sondern benutzte sehr gern ältere von sich selbst oder wohl auch von anderen, indem er ihnen ein ganz neues Aussehen gab durch geistvolle Umgestaltungen rhythmischer, harmonischer oder melodischer Natur. So ist z. B. die allberühmte Klagearie der Almirena in Rinaldo: *Lascia ch'io pianga*, entstanden aus einer Sarabande, welche in Händels erster Oper Almira beim Aufzuge der Asia gespielt wird; ja Händel hat sogar die Arie nochmals verbraucht im Jahre 1737 bei der Überarbeitung des römischen Oratoriums *Il trionfo del tempo*. Die Oper hatte außergewöhnlichen Erfolg nicht nur in London, sondern auch in Neapel und Hamburg. Der Verleger Walsh soll am Verkaufe der herausgegebenen Gesänge damals 1500 £ verdient haben (über 30000 Mark). Mit dem Zusammenfließen von italienischen Opernlappen zu neuen Opern war's

nun in London vorbei; dergleichen wollte das Publikum nicht mehr hören. Natürlich erregte Händel nicht nur Bewunderung, sondern auch Neid und Mißgunst; allein die Sperlinge konnten gegen den Adler nicht ankommen, und Händel selbst lächelte über das Gekläff in den Zeitungen.

Nach wenigen Wochen verließ Händel London, um seine Stelle in Hannover anzutreten; daß er bald wiederkommen würde, galt für ausgemacht. Übrigens fand er in Hannover keine schlechte Gesellschaft. Zuerst ist sein Vorgänger in der Kapellmeisterstelle, Agostino Steffani, zu nennen, ein sehr merkwürdiger Mensch, geb. 1655 im Venetianischen, also Italiener und 30 Jahre älter als Händel, zuerst Diskantist an San Marco, aber von Bernabei in München ausgebildet, 1680 Direktor der kurfürstlich bayerischen Kammermusik. Gelegentlich einer Hochzeitsfeier zu München, der der Herzog Ernst August von Hannover 1685, also im Geburtsjahr Händels, beiwohnte und bei welcher eine Oper Servio Tullio von Steffani aufgeführt wurde, erfolgte sein Engagement als hannoverscher Kapellmeister. In Hannover wurde bald darauf ein Opernhaus gebaut, während bis dahin die Opern in dem kleinen französischen Schauspiel- und Balletthause aufgeführt worden waren. Steffani, der eine Anzahl Opern eigener Komposition in diesem Hause zu Gehör brachte, war als Komponist nichts weniger als unbedeutend, seine Kammerduette, sein Stabat mater sind heute durchaus lebensfähig. Der gewandte Italiener Steffani machte aber auch als Diplomat Karriere, wurde zum Envoyé extraordinaire ernannt, ja der Papst ernannte ihn zum Bischof von Spiga (in partibus, 1696); er blieb aber dennoch Kapellmeister und legte erst sein Amt nieder, als er in Venedig Händel kennen gelernt und zum Nachfolger ausersehen hatte. Auch als Musikschriftsteller ist Steffani bekannt; er hat mehrere Schriften über die Musik der Alten geschrieben. Er starb 1730 zu Frankfurt a. M.

Händel soll nach Mainwaring sogleich einen Gehalt von 1500 Kronen, d. h. 7500 Mark bekommen haben, selbst aber wenn er nur 3000 Mark bekommen hätte, wie Chrysander meint, so wäre das doch ein ganz anderer Gehalt, als der, welchen Bach derzeit bekommen; Bach war damals

Hoforganist und Kammermusikus in Weimar mit 200 Gulden; kurz vorher hatte er in Arnstadt 73 Thaler und einige Groschen. Der gewaltige Unterschied in den Lebensverhältnissen, in der gesamten Entwicklung der beiden Meister findet sich auch in ihrer pekuniären Situation wieder. Händel komponierte in Hannover eine größere Zahl Kammerduette, die wohl durch Steffani am Hofe besonders beliebt geworden waren, nämlich zweistimmige Gesänge, nicht alternierende Duette dramatischen Charakters, wie sie damals durch die neapolitanische Schule in die Mode kamen. Außerdem schrieb er mehrere Oboekonzerte, jedenfalls angeregt durch die damals in Hannover vorzüglich besetzte Oboe. Eine Oper schrieb er dort nicht, denn die Oper war seit dem Tode des Herzogs Ernst August 1698 verstummt. Die hannoversche Oper hat also während der kurzen Zeit ihres Bestehens überhaupt nur Stücke von Steffani gebracht. Im Herbst 1712 erbat sich Händel Urlaub zu einer zweiten Reise nach London; er erhielt ihn auf unbestimmte Zeit unter Weisung, „nach Verlauf einer geziemenden Zeit sich wieder einzustellen“.

Wiederum im Verlauf weniger Wochen brachte Händel mit Rossi als Dichter die Oper *Il pastor fido* heraus, die aber nur geringen Erfolg hatte, besonders des langweiligen Sujets wegen. Zwei Monate später folgte *Teseo* (Text von Haym). Indes stand die Opernkomposition diesmal nicht ganz im Mittelpunkt von Händels Interesse. Der bevorstehende Friedensschluß gab Gelegenheit zu einer Komposition, welche die Friedensfeier verherrlichen sollte. Allerdings war es fraglich, ob man die Komposition eines Ausländers für eine solche Gelegenheit zulassen würde. Händel komponierte aber zunächst ohne Sorge darum das Werk, nämlich ein englisches Tedeum. Um aber die Königin für sich geneigt zu machen, schrieb er eine Gratulationskantate oder Ode zu ihrem Geburtstag; der Erfolg war, daß die Königin selbst ihn beauftragte, die Komposition zur Friedensfeier zu liefern, ein Tedeum nebst Jubilate. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß diese Komposition des „Utrechter Tedeums“ einer Komposition desselben Textes von Purcell in der ganzen Anlage sehr ähnlich ist. Händel wußte wohl, daß er sich durch ein Anlehnen an Purcell in den Ohren und Herzen der Engländer mehr nützen

als schaden würde. Der Erfolg war ein vollständiger. Die Königin setzte Händeln ein Jahrgehalt von 200 £ aus, ohne ihn aber darum von Hannover wegzuziehen. Das war aber auch gar nicht nötig, vorläufig hatte es Händel mit dem Kurfürsten verdorben dadurch, daß er für Königin Anna das Te Deum komponiert hatte, denn das Verhältnis zwischen der Königin und ihrem gesetzlichen Nachfolger war ein höchst gespanntes. Als im folgenden Jahre (1714) die Königin Anna starb und der Kurfürst Georg ihr Nachfolger wurde, war Händel für ihn vorläufig nicht vorhanden. Aber ein alter Freund wußte Rat. Baron Kielmannsegge, derselbe, der ihn von Venedig nach Hannover gebracht hatte, veranlaßte Händel, eine Art Serenade zu setzen, welche gelegentlich einer Wasserfahrt des Königs im Sommer 1715 auf der Themse aufgeführt wurde. Der König fragte nach dem Komponisten und der Konflikt wurde beigelegt. Händel erhielt nun 400 £ Gehalt und einige Jahre später noch von der Prinzessin Karoline, die er unterrichtete, weitere 200 £, so daß er nun das für jene Zeit sehr beträchtliche Einkommen von 600 £ (12000 Mark) hatte.

1716 reiste Händel mit dem Könige für einige Monate nach Hannover; in dieser Zeit schrieb er sein letztes deutsches Werk, eine Passion nach der Dichtung von Berthold Heinrich Brockes, welche schon Keiser und Telemann komponiert hatten; Händel nahm damit eine unschuldige Rache an Keiser, der Händels Opern *Almira* und *Nero* 1705 nachkomponiert und die Händelschen vom Repertoire genommen hatte. Es versteht sich, daß Händels Passion die Keisersche vergessen machte. Nach seiner Rückkehr nach London erhielt Händel von dem reichen und prunkliebenden, verschwenderischen Herzog von Chandos, der wie ein souveräner Fürst zu Cannons, zwei deutsche Meilen von London, Hof hielt, eine Einladung, bei ihm zu wohnen, für ihn zu komponieren, und seine Kompositionen in seinen Musiksälen zur Aufführung zu bringen. Händel nahm das Anerbieten an und schrieb bis 1720 in Cannons zwölf Anthems, (die sogenannten Chandos-Anthems). Dem Anthem, wie es Purcell und Händel entwickelt haben, liegt das reine Bibelwort zu Grunde, wie der Motette, die Art der Komposition mit Chören und Soli

ist aber der Kantate ähnlich. Die Texte sind durchweg Psalmen entnommen. Nach Händels Tode hat man diese zwölf Anthems zu einem Oratorium Omnipotence zusammengestellt.

Auch die Komposition des ersten größeren geistlichen Oratoriums Esther fällt noch in die Zeit seines Aufenthaltes in Cannons, wo er auch das weltliche Oratorium Acis und Galathea schrieb, eine englische Neubearbeitung des schon 1710 in Neapel bearbeiteten Stoffes.

Im Winter 1718—1719 wurde in Hofkreisen ein großartiges Unternehmen beraten und auch schnell zur That gemacht, nämlich die Gründung der sogenannten Opern-akademie. Händel wurde ausgeschiedt, neue Kräfte ersten Ranges als Sänger und Instrumentalisten zu engagieren und begab sich zu dem Zwecke zunächst nach Düsseldorf und von da nach Dresden. In Dresden fand im Herbst 1719 die Vermählung des Kurprinzen mit der Erzherzogin Maria Josepha von Oesterreich statt und es waren infolgedessen zahlreiche Musiker dorthin zusammengezogen, um die Feier zu verherrlichen. Händel brauchte also dort nur zu werben, natürlich geheim, denn man würde es ihm sehr übel genommen haben, daß er die Kräfte weg engagierte. Er erfüllte seine Mission zur Zufriedenheit und schuf so für London, wo die Oper auch seit längerer Zeit geschlafen hatte, eine neue Oper von vorzüglicher Zusammenfügung. Die erste 1720 aufgeführte Oper war nicht von Händel, sondern von Giovanni Porta und hieß Numitore. Dagegen war die zweite schon von Händel, nämlich Radamisto. Es würde zu weit führen, die Geschichte dieser Londoner Opern-akademie im Zusammenhange vorzutragen; es genüge herauszuheben, welchen Anteil Händel daran hatte. 1721 lieferte er die zwei Opern Mucio Scevola und Floridante, 1723 Ottone und Flavio, 1724 Giulio Cesare und Tamerlano, 1725 Rodelinda, Scipione und Alessandro, 1727 Admeto, Riccardo I, 1728 Siroe, Tolemeo. Diese Opern verbreiteten sich über ganz Europa; in Deutschland, Italien und den Niederlanden wurden sie aufgeführt, und wandernde italienische Truppen hatten sie auf dem Repertoire, ja selbst Frankreich, das auf seinen Lully so stolz war, verschloß sich ihnen nicht gänzlich.

Neben Händel war es hauptsächlich Gio. Battista Bononcini, der Opern für die Akademie lieferte. Die Erfolge Bononcinis waren durchaus nicht gering, seine Musik auch gar nicht schlecht. Dazu kam, daß eine starke Partei in London Händel darum nicht gewogen war, weil er ein Deutscher war. Denn die Besteigung des englischen Thrones durch einen deutschen Fürsten hatte naturgemäß viele deutsche Hofleute nach England gebracht und im englischen Adel vielfach Opposition hervorgerufen, ganz abgesehen von den Unzufriedenen, welche vor der Thronbesteigung König Georgs I. die Restauration der Stuarts geplant hatten. Besonders war es das Haus Marlborough, in welchem sich diese Opposition konzentrierte, und wo man insolgedessen Bononcini gegenüber Händel auf den Schild erhob. Indessen Bononcinis Ruhm nahm ein klägliches Ende. Zuvor schon, ehe der vollständige Einsturz erfolgte, hatten seine Opern immer weniger Erfolg gehabt. Er wurde aber plötzlich in London unmöglich, weil er der Academy of ancient music ein Madrigal, das von Antonio Lotti (geb. um 1667, gest. 1740 in Venedig), einem der besten italienischen Opern- und Motettenkomponisten dieser Zeit, stammte, als von ihm komponiert einreichte, aber entlarvt und öffentlich blamiert wurde (1728). Eine einzige kirchliche Komposition Händels fällt in diese Zeit, nämlich das sogenannte Krönungsanthem, komponiert 1727 zur Krönung Georgs II., des Sohnes und Nachfolgers König Georgs I.

Im Jahre 1728 wurde die Opern-Akademie aufgelöst und zwar wegen pekuniären Mißerfolges. Eine sehr geschickte Satire, die sogenannte Bettleroper (Beggars opera) von Gay hatte es vermocht, die gesamte italienische Oper beim großen Publikum lächerlich zu machen, so daß sie nicht mehr zog. Die Gesellschaft (eine Aktiengesellschaft unter königlicher Protektion) löste sich auf, der theatralische Nachlaß aber samt dem Opernhaus wurde von Heidegger, der bis dahin Direktor des Technischen gewesen war, angekauft, der Name Akademie beibehalten. Die Idee, die man früher gehabt hatte, daß bei dem Unternehmen reeller Gewinn herauspringen könne, hatte man aufgegeben. Die Zuschüsse, welche nun erfolgten, waren eine Art Abonnement. Heidegger that sich mit Händel zusammen, um neue Kräfte zu engagieren. Diesmal ging Händel

nach Italien. Auf dieser zweiten italienischen Reise (1728) begleitete ihn der 74 Jahre alte Steffani. In Italien lernte er nun die neue Scarlattische Tonschule in ihrer vollen Entwicklung in den Werken eines Porpora, da Vinci, Pergolesi, Haffa, Durante, Leo kennen, deren einseitiges Hinneigen zum galanten Stil ihm nicht entging und als Verflachung erschien.

Ende September 1729 traf Händel mit seinem neu-engagierten Personal in London wieder ein; die Vorstellungen begannen im Dezember mit einer neuen Oper Händels *Lotario*, 1730 folgte *Partenope*, 1731 *Porro* und *Ezio*, 1732 *Sosarme* und *Orlando*. Händel war alleiniger Dirigent, es ist daher anzuerkennen als Zeichen seiner edlen Denkart, daß er auch eine Oper von Bononcini zur Aufführung brachte.

1732 war diese zweite Akademie auch wieder am Ende. Inzwischen fingen aber Händels erste Dratorien an, Aufsehen zu erregen, nämlich 1732 „*Acis und Galathea*“ und „*Esther*“, die beiden in Cannons geschriebenen in neuer Bearbeitung und 1733 ein neues, *Deborah*, das aber zufolge von Komplikationen der inneren Politik vor leerem Hause gesungen wurde. Der angelegte höhere Preis für das Entree gab Anlaß zu Parallelen mit neuen Steuern, und so wurde Händels Name mit dem des Ministers Walpole zusammen genannt und Gegenstand heftiger Pamphlete. Ein glücklicher Zufall half über die unangenehme Geschichte hinweg. Händel wurde nämlich aufgefordert, den alljährlich stattfindenden Festaktus an der Universität Oxford durch Aufführung seiner Werke zu verherrlichen. Der neue Vizekanzler oder Rektor Dr. Holmes war nämlich bestrebt, ein besseres Verhältnis zur Regierung herzustellen; Oxford war der Hauptsitz der Jakobiten gewesen und daher in feindlicher Stimmung gegen das Haus Hannover. Das sollte besser werden. Auch hatte man Händel den Dokortitel zugebracht, den er aber ablehnte. Händel brachte zur Aufführung *Acis and Galathea*, *Esther*, *Deborah*, das *Tedeum* und *Jubilate* auf den Utrechter Frieden und ein ganz neues Dratorium *Athalia*. Der Eintrittspreis von fünf Schilling für jede der Aufführungen erregte zwar auch hier großen Unwillen, doch war der Erfolg ein sehr großer.

1734 führte Händel zur Vermählung der Prinzessin Anna, seiner Schülerin, mit dem Prinzen von Oranien ein

weltliches Oratorium im Heumarkttheater auf, dessen Sätze zum Theil der Athalia entlehnt sind. Auch ein Trauungsanthem setzte er zu diesem Zwecke, das während der Trauungsfeierlichkeit abgesungen wurde.

Der Hauptsänger der Heidegger-Händelschen Akademie war der Kastrat Senesino. Diesem wurde es höchst un bequem, in Händels Oratorien mitwirken und gar englisch singen zu müssen. Das Ende war, daß er von Händel die Thür gewiesen erhielt, d. h. entlassen wurde. Das wurde aber verhängnißvoll für Heidegger und Händel; denn hinter Senesino her entliefen noch mehrere Kräfte, und so bildete sich denn noch im Jahre 1733 ein zweites italienisches Theater mit den bereits sehr beliebten Kräften, denen natürlich die vielseitige Opposition gegen Händel zugute kam. Als Komponist und Dirigent wurden für dasselbe zuerst Porpora, später Haffe, also Italiener der Scarlattischen Schule gewonnen. Händel mußte wieder neue Kräfte gewinnen und ging daher nochmals nach Italien. Er kam dem gegnerischen Institut mit der Eröffnung des seinen mit Heidegger gemeinschaftlich geleiteten zuvor, und zwar mit neapolitanischen Opern. 1734 brachte er eine neue eigene Oper Ariadne, sowie weiterhin den neu bearbeiteten Pastor fido vom Jahre 1712. Mit Ablauf der Saison aber trennte er sich von Heidegger, der nun sein Theater an die Gegner vermietete, während Händel sich mit dem Leiter des Coventgardentheaters Rich in Verbindung setzte, der einst durch Aufführung der Bettleroper so verhängnißvoll für die erste Akademie geworden war. Noch 1734 brachte er zwei Opern heraus: Terpsichore und Ariodante und 1735 die Alcina, 1736 Atalanta, Giustino, Arminio, 1737 Berenice, in der Fastenzeit 1737 dazu noch die Oratorien Esther und das römische Il trionfo del tempo e della verità in neuer Bearbeitung, sowie das „Alexanderfest“. Mit alledem entfaltete Händel in dieser Zeit eine fieberhafte Thätigkeit, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er sich in kostspielige Unternehmungen eingelassen hatte; die Vorstellungen gingen für seine Rechnung, das Theater mietete er, kurz, seine finanziellen Verhältnisse fingen an, beängstigend zu werden!

Zusolge der Überanstrengung trat denn nun ein Schlogfluß

ein, der seine rechte Seite lähmte und auch seinen Geist vorübergehend störte. Seine Sänger mußte er mit halber Bezahlung entlassen und ging mit dem Gefühle völliger Bernicktheit nach Aachen, um dort in den Thermalbädern Heilung zu suchen. Der Erfolg war ein überraschender; allerdings soll Händel seinem Körper Unmögliches zugemutet haben und gleich mehrere Stunden nacheinander die stärksten Schwibzader genommen haben. Nach seiner Rückkehr starb die Königin Karoline, und er schrieb ein tiefergreifendes Begrabnisanthem. Unterdessen hatte auch die gegnerische italienische Oper Schiffbruch gelitten. Heidegger, der unverwüstliche, sammelte die Trümmer beider Unternehmungen, und so war er im stande, noch im Herbst 1737 die Oper wieder zu eröffnen, und zwar mit zwei neuen Opern von Händel: Faramondo und Serse, für welche er diesem 1000 £ zahlte. Händel konnte damit wenigstens einige Schulden abtragen. Im folgenden Jahre ließ Heidegger nicht spielen, sondern zahlte wegen Mangels an Beteiligung das Abonnement zurück. 1739—1740 veranstaltete Händel einige Auffuhungen ohne stehende Truppe, wie sie sich mit den zufällig vorhandenen Kräften bewerkstelligen ließen; er lieferte dazu die Opern: Jove in Argo, Imeneo und Deidamia. Auch die Oratorien „Saul“, „Israel“ und L'allegro, il pensieroso ed il moderato gehören in diese Zeit. Auch der größte Teil von Händels Instrumentalwerken ist vor 1740 geschrieben. Von 1742 datiert endlich die unbeschränkte Anerkennung von Händels Genie, nachdem er so erst noch einmal vom Schicksal zuruckgeschleudert worden war; in diesem Jahre brachte er seinen in 24 Tagen geschriebenen „Messias“ (beendet 12. Sept. 1741) zuerst in Dublin zur Auffuhung; 1743 schlug er mit demselben auch in London definitiv durch; seit 1749 ließ er ihn alljährlich zum Besten des Findlingshospitals aufführen (er hat demselben in 28 Auffuhungen über 10000 £ eingebracht). Von nun an blieb Händel der Oratorienkomposition definitiv zugewandt; noch 1742 folgte „Samson“, 1743 „Semele“, 1744 „Herakles“ und „Belsazar“, 1745 das sogenannte „Gelegentliche Oratorium“ (zur Feier des Sieges bei Culloden), 1746 „Judas Makkabäus“ und „Joseph“, 1747 „Josua“ und „Alexander Balus“, 1748 „Salomon“ und „Susanna“,

1749 „Theodora“ und 1751 „Jephtha“. Seine größten Meisterwerke schuf er also im Alter von 56—66 Jahren. 1751 hinderte ihn schon die drohende Erblindung an den Arbeiten; doch fuhr er unablässig fort, Konzerte zu geben und in seinen Oratorien den Orgelpart selbst zu spielen. Das letzte Konzert unter seiner Leitung („Messias“) fand acht Tage vor seinem Tode statt, der am 13. April 1759 zu London erfolgte.

Das Oratorium ist von Haus eine Zwillingsschwester der Oper und unterscheidet sich von ihr schließlich nur durch den Ausschluß scenischer Darstellung und Aktion. Daß die beiden auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen sind, geht zur Genüge daraus hervor, daß man die Geschichte der Oper bis in die Mysterien oder geistlichen Schauspiele zurück zu verfolgen pflegt, d. h. bis dahin, wo durch die absolute Ähnlichkeit des Gegenstandes die Ähnlichkeit mit dem Oratorium und noch mehr mit der Passion so groß wird, daß es fast kühn erscheint, von dem Umstande, daß die Vertreter der einzelnen biblischen Personen auftreten und wieder abgehen und ein wenig symbolische Aktion haben, z. B. das Überreichen der Leinentücher bei der Grablegung, den Ausgang zum neueren Drama überhaupt und damit auch zur Oper zu nehmen. Es ist aber eben in den Mysterien des 10. oder 11. und der folgenden Jahrhunderte in der That der Keim für alle dramatische Gestaltung der Folgezeit zu suchen, lange Zeit noch in dieser keimfähigen Gestalt und erst allmählich durch Aufnahme weltlicher Elemente sich nach verschiedenen Richtungen zugleich entwickelnd. Zunächst war es allein das Leben Jesu, das den Inhalt der Mysterien bildete; der Evangelist betrat mit die Scene und erhielt den Zusammenhang; die Geburt Christi mit Anbetung der Hirten, die heiligen drei Könige vor Herodes und bei Maria, der bethlehemitische Kindermord, die Flucht nach Ägypten, die Hochzeit von Kana, die Taufe Jesu, die gesamte Leidens- und Auferstehungsgeschichte, die Himmelfahrt, alles wurde in dieser primitivsten Weise scenisch mit Gesang vorgeführt. Später wurde auch die Geschichte der Maria für sich behandelt, die Verkündigung, Heimsuchung, die Marienklage und Mariä Himmelfahrt. Ja man ging weiter und stellte das Leben einzelner Heiliger, wie der hei-

ligen Dorothea vor, oder das Gleichniß von den klugen und thörichten Jungfrauen u. s. w. Gesang und Deklamation war vielfach in der Weise gemischt, daß der Text lateinisch gesungen und danach deutsch gesprochen wurde. Die Aufführung geschah auf den Marktplätzen unter freiem Himmel auf einem besonders dazu aufgeschlagenen Gerüst, das gewöhnlich quer über den Ausgang einer Straße gebaut wurde, und zwar in drei Stockwerken, deren unterstes die Hölle, das mittlere die Erde und das oberste den Himmel vorstellte. Diese mehrteilige Bühne hat sich sogar lange Zeit gehalten, als weltliche Stoffe sich einbürgerten, und ist z. B. noch die Grundform des altenglischen Theaters gewesen. Tief hat sie noch einmal wieder zur Anwendung gebracht bei einer Aufführung von Shakespeares Sommernachtstraum. Bekanntlich lebt in dem Oberammergauer Passionspiel noch heute ein Stück mittelalterlichen Mysteriums.

Durch Ausdehnung von geistlichen Spielen auf den gesamten Inhalt der Bibel von Erschaffung der Welt an und durch Aufnahme von nachbiblischen Heiligengeschichten ist so ziemlich schon der Stoff umschrieben, den das spätere Oratorium in das Bereich seiner Darstellung zog. Was noch fehlte, das brachten die sogenannten Moralitäten hinzu, welche sich im 15. Jahrhundert besonders in England und Frankreich entwickelten, aber auch in Italien und Deutschland nicht unbekannt blieben. Es traten in solchen Moralitäten die Tugenden und Laster als allegorische Figuren auf, ja Personifikationen allgemeiner sittlichen Zustände und Eigenschaften in wunderlichem Gemisch mit Personen der heiligen Geschichte. Sie entwickelten in Gesprächen und symbolischen Darstellungen den Gedankeninhalt der heiligen Schrift und suchten durch eine Art von Streit und Lösung teils scholastische Lehrsätze durchzuführen, teils die biblische Moral in allen Beziehungen zum wirklichen Leben darzulegen. „So bezeichnet diese Gattung einen offenen Übergang von der religiösen Anschauung zur sittlichen Anwendung“ (Devrient). Es erscheinen z. B. in dem Mysterium „die Vermählung der Seele mit Jesu“: die Seele, Jesus, die Töchter Zion, Liebe, Wahrheit, Erleuchtung, die Gerechtigkeit, die sieben Todsünden, in andern Stücken: Reichtum, Lüsterheit, Begierde, Übermut, Stolz, Schönheit, Stärke,

Erkenntnis, Beichte, Sakrament! Den Inhalt der Darstellung bildet ein moralischer Gedanke. Wir sehen, hier ist ganz derselbe Stoff in derselben poetischen Form zur Darstellung gebracht wie in dem berühmten ersten eigentlichen Oratorium von Emilio de' Cavalieri, betitelt: „La rappresentazione di anima e di corpo“. Rappresentazione ist zudem der italienische Name für geistliches Schauspiel, synonym mit *storia*, *esempio*, *misterio*. Den Namen Oratorium erhielten diese Stücke wahrscheinlich von dem Orte, wo sie zur Ausführung kamen (*oratorio* = Betstuhl). Solche geistliche Auführungen in eben diesem Betstuhle hatte in dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts Philippo Neri, der Stifter des Saals, zuerst aufgebracht, ein geistreicher römischer Sonderling, Priester und später heilig gesprochen. Den Anfang hatten die *Laudi spirituali* (geistliche Lobgesänge) gemacht, Gesänge, welche von Giovanni Animuccia komponiert waren und in Bibelandachten eingefügt wurden. Auch Palestrina war nach Animuccias Tode eine Zeit lang Komponist für Neri. Diese musikalisch belebten Bestunden gewannen allmählich festere Gestalt und wurden noch unter Neri selbst *Azioni sacre* oder Oratorien genannt. Neri ließ in der Fastenzeit, wo keine weltlichen Schauspiele gegeben werden durften, solche Oratorien auf der Bühne vorführen, so daß dann, abgesehen natürlich von der neueren Kompositionsweise, auch der letzte Unterschied von den alten Mysterien wegfiel. Cavalieris *Rappresentazione* wurde ebenfalls auf der Bühne vorgeführt, die personifizierte Begriffe singen und tanzen und begleiten sich selbst auf Instrumenten. Händels um 1708 in Rom komponiertes und 1737 neu bearbeitetes Oratorium „*Il trionfo del tempo e del disinganno*“, also „Der Sieg der Zeit und der Wahrheit“ erinnert gewiß genug an das erste Oratorium Cavalieris sowohl wie an die Moralitäten, ja es ist selbst eine wirkliche Moralität, sofern Schönheit, Vergnügen, Zeit und Wahrheit, lauter abstrakte Begriffe, die Personen sind und der moralische Grundgedanke, daß Schönheit vergeht und daß Vergnügen flüchtig ist, daß nur die Wahrheit besteht und die Zeit alles Irdische vernichtet, den leitenden Ideen der Moralitäten des 15. Jahrhunderts ebenbürtig zur Seite steht. Die Geschichte der Oratorien dieser Gattung ist also,

was den poetischen Stoff anlangt, übersichtlich genug; was sich davon fortentwickelt hat, ist in der Hauptsache der musikalische Teil. Daß die Oratorien, welche Stoffe der biblischen Geschichte bearbeiten, erst recht ihre Vorgänger in dem geistlichen Schauspiel und Mysterium hatten, versteht sich von selbst. Händels „Resurreziona“ war natürlich nichts anderes als ein Osterspiel, aber ohne Scene und nicht auf den biblischen Text komponiert, sondern auf gereimte Verse. Daß bei weitem die Mehrzahl von Händels Oratorien der alttestamentlichen Geschichte entnommen ist, kann nur als ein glücklicher Griff bezeichnet werden, wenn man bedenkt, wie hochdramatisch, zum Teil reckenhaft die alttestamentarischen Figuren sind. Denn das erkannte Händel wohl, daß eine höchste Vervollkommnung der Form des Oratoriums in der weiteren Ausbildung des dramatischen Elements zu suchen sei, aber mit Ausschluß der Bühnendarstellung, weil diese den religiösen Eindruck nur abschwächen konnte. Gerade der religiöse Eindruck ist aber beim Oratorium ein wesentlicher Faktor, und alle die Oratorien, welche dieses Faktors entbehren, stehen auch in der Wirkung hinter den andern zurück. Die weltlichen Oratorien, wie „Acis und Galathea“ entsagen der Bühne nur schwer, und die abstrakt moralisierenden, wie „Triumph der Zeit und Wahrheit“ und das spätere 1740 komponierte, ebenfalls allegorische „L'Allegro il Pensieroso ed il Moderato“, die verschiedenen Temperamente personifizierend, entbehren dramatischer Wirkung natürlich fast gänzlich.

Übrigens schrieb Händel einen Teil seiner Oratorien ursprünglich noch für die Scenendarstellung; erst das Verbot des Londoner Bischofs Dr. Gibson, biblische Stoffe auf die Bühne zu bringen, schuf das Oratorium zum wirklichen Konzertstück um. Ohne Vorauszgang dieses Gebotes würde der Messias vielleicht nicht möglich geworden sein, da er der Bühnendarstellung nicht fähig ist. Ebenso verständlich wie die Abzweigung des Händelschen Oratoriums von der Oper ist die der Passionen, wie wir sie in der vollkommensten Gestalt bei Bach antrafen. Sie bezeichnet einen strengeren Abschluß gegen die Verweltlichung der biblischen Geschichte, ein Festhalten an der erzählenden Form des Evangeliums, ohne doch darum das dramatische Element, wo dasselbe sich in

der Erzählung heraushebt, auszuschließen. Die Einführung von ganz außerhalb der Handlung stehenden Personen, nämlich der Zionsgemeinde, der irdischen Gemeinde und der gläubigen Seele, giebt dem Ganzen vielmehr ein rein Iyrisches Gepräge, es ist beinahe mehr eine Darstellung des Eindrucks der Leidensgeschichte auf den gläubigen Christen als eine Darstellung der Leidensgeschichte selbst. In diesem Sinne gehört auch die Schütz'sche „Auferstehung des Herrn“ vielmehr in eine Kategorie mit Bach's Passionen und ihren Vorläufern als etwa mit Händel's Resurreziona. Das Beispiel kann den Unterschied recht klar machen, denn in der Resurreziona wird zwar die Auferstehung selbst nicht etwa dramatisch vorgeführt, aber die Personen sind die Engel, der Satan, Maria Magdalena und die Jünger; von betrachtenden Arien oder Chören ist keine Rede, sondern alles ist dramatischer Dialog. Vielmehr nähert sich Händel der Form der Passion in dem deutschen Passionsoratorium (1716), in welchem die betrachtenden Arien und Chöre nicht fehlen; die Komposition war aber halb und halb ein Gelegenheitsstück; Keiser hatte denselben Text komponiert, auch Telemann, Händel zeigte ihnen, daß der Text noch ganz anders musikalisch verwertet werden kann, als sie ihn verwertet hatten. Der naive Standpunkt, welcher sich in diesem Verweben dramatischer und durch die Handlung angeregter Iyrischer Momente zu erkennen giebt, war eben damals in Deutschland der herrschende. Händel hat sich durch seine Schulung in Italien davon abgewandt und ist zur reinen dramatischen Gestaltung vorgegangen, während Bach es verstanden hat, die Form, wie sie war, zur höchsten Kunstwirkung zu potenzieren. So ist denn auch Bach's Weihnachtsoratorium etwas ganz anderes als das Händel'sche Oratorium, es ist wieder die alte Form: biblische Handlung und christliche Empfindung in stetem Wechsel und inniger Verschmelzung. Die Bach'sche Passion und das Bach'sche Oratorium (leider haben wir keinen das Wesen der Sache bezeichnenden Namen) sind ein großartiger Gottesdienst, zu gewaltig angelegt, um in den Rahmen einer gewöhnlichen Andachtsstunde aufgenommen zu werden; das Händel'sche Oratorium dagegen streift hart an die Gefahr, die biblischen Personen zu Opernhelden zu machen, und nur die letzten

Endes doch die Oberhand behaltende kernhafte deutsche Frömmigkeit, welche besonders Handels Chöre zu festgefügtten Domen aufbaut, bringt ihn über die Gefahr zu großer Verweltlichung hinweg. Bezeichnend genug dafür ist die einfache Herübernahme von Opernarien in die Oratorien, welche für Handel etwas ganz Gewöhnliches ist. Andererseits erklärt sich freilich auch durch das vollständige Ausscheiden des subjektiven Elements die imposante Großartigkeit, die objektive Gewaltigkeit von Handels Oratorien. Da die Oratorien von der Bühne ausgeschlossen wurden, so hatte er für seine letzten Schöpfungen auch nicht mehr nötig, die Rücksichten zu nehmen, welche die scenische Darstellung verlangt; nie würden sich seine Chöre zu solchen Dimensionen haben ausbreiten können, wie sie es in seinen letzten Oratorien thun, wenn sie Glieder einer scenisch vorgestellten Handlung gewesen wären. Diese breite Anlage trotz der durchweg gewahrten Objektivität ist eben nur erklärlich in einer ursprünglich für die Bühne bestimmt gewesenen, aber von ihr ausgeschlossenen Kunstgattung, die daher ihre letzte Vervollkommnung außerhalb der Bühne gewonnen hat. Der Handelsche Messias steht in diesem Sinne ähnlich da wie Goethes Faust, von dem er sich freilich andererseits genugsam unterscheidet durch die ungleich größere Einheit und Ebenmäßigkeit der Gesamtanlage. Aber wie jener einer Kunstgattung entwachsen ist, welche der scenischen Darstellung bedarf und doch selbst nur bedingungsweise und nicht in seiner Totalität bühnenmäßig ist, so der Messias in noch höherem Grade. Wir verstehen aber die ganze Großartigkeit des Messias erst, wenn wir auch die Nummern, welche eine ähnliche Auffassung zuzulassen scheinen, wie die subjektiven Nummern in Bachs Passionsmusiken, durchaus objektiv auffassen. Dann ist dieses Kolossalbild der Messiasde von der alttestamentarischen Verheißung anfangend zur Geburt, Leidensgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt des Herrn, bis zum jüngsten Gericht und der endlichen Herrlichkeit des neuen Jerusalem in großem Schritt vorgehend, in der That von überwältigender Großartigkeit.

165. Wie entwickelte sich der moderne Stil der begleiteten Melodie über Bach hinaus in der eingeschlagenen Richtung weiter, d. h. wie emanzipierte

er sich in der Folge vollends von den aus der Blüteperiode der vokalen Polyphonie herübergenommenen Formen der imitierenden und konzertierenden Schreibweise?

Schon vor J. S. Bach zeigt sich auch auf rein instrumentalem Gebiete der Übergang zu der sogenannten homophonen Schreibweise oder, wie man es nannte, dem galanten Stil, und zwar besonders in den Klaviersätzen von François Couperin, Domenico Scarlatti und J. B. Rameau. Der letztere (geb. 1683 zu Dijon, gest. 1764 in Paris), besonders berühmt als Theoretiker und als Opernkomponist, ist freilich mit Bach gleichalterig. Der homophone Klaviersatz dieser ist durchaus in Parallele zu stellen mit dem seit 1600 in Flor gekommenen Satz für eine Singstimme mit schlichter Begleitung, besonders seit der recitativische Satz der Florentiner sich zum melodisch reich entwickelten der Neapolitaner fortgebildet hatte. J. S. Bach war diese Schreibweise bereits wohlbekannt, aber er für seine Person verschmähte sie, wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, daß in seinen Suiten sich Sätze finden, die ihr nahe stehen.

Den nächsten Schritt in der bezeichneten Richtung vorwärts thaten die Söhne J. S. Bachs, besonders zunächst Karl Philipp Emanuel, der vorzugsweise als der Vater der modernen Instrumentalmusik angesehen wird. Haydn sagte von ihm: „Wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe; er ließ mir auch einmal ein Kompliment darüber machen“ (Griesinger S. 13). Und Mozart sagte nach Kochly's Erzählung zu Dolez: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, der ist ein —. Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus, aber wie er's macht — da steht ihm keiner gleich.“ Es ist gewiß verwunderlich, daß gerade der Sohn des letzten Meisters der alten Schule der Lehrmeister der neuen Schule wurde; wie das möglich war, lese man bei Kochly nach, dessen Bericht vielleicht etwas aufgepußt, aber doch in der Hauptsache getreu ist. Karl Philipp Emanuel (der „Berliner“ oder „Hamburger“ B., geb. 14. März 1714 zu Weimar,

gest. 14. September 1788 in Hamburg) sollte eigentlich Jura studieren, weshalb es der Vater ruhig geschehen ließ, daß seine musikalischen Neigungen sich mehr dem leichtern „galanten“ Genre zuwandten. Er ging nach Frankfurt a. O., um Jura zu studieren, gründete aber statt dessen dort einen Gesangsverein; 1738 siedelte er nach Berlin über und wurde 1740 Kammercembalist Friedrichs d. Gr., der freilich in der Musik ein starker Dilettant war und B. manchmal arg quälte, wenn dieser sein Flötenspiel begleiten mußte. Der siebenjährige Krieg kühlte des Königs musikalische Liebhaberei ab, und B. bat daher 1767 um seinen Abschied, um zu Hamburg in Telemanns Stelle als Kirchenmusikdirektor einzurücken. Die Zahl der Kompositionen Ph. E. Bachs ist sehr groß, besonders für Klavier (210 Solostücke, 52 Konzerte, viele Sonaten u. s. w.); auf dem Gebiet der Kirchenmusik war er zwar weniger bedeutend, doch sehr fruchtbar (22 Passionen, viele Kantaten, 2 Oratorien u. s. w.). Bemerket sei noch, daß Emanuel Bach viel populärer gewesen ist, als je sein Vater war. Als Klavierpieler zeichnete er sich neben außerordentlicher technischer Fertigkeit durch Eleganz und Zierlichkeit aus. Ohne Zweifel hat er sich an Couperin gebildet; darauf läßt seine Vorliebe für Verzierungen schließen. Bekanntlich hat Ph. E. Bach uns auch ein theoretisches Werk über die wahre Art, das Klavier zu spielen, hinterlassen, das für die Ausführung der Manieren jener Zeit eine sehr schätzbare Quelle ist, dessen Anleitungen für die Fingersezung aber heute veraltet sind. Die Erfindungskraft K. Ph. E. Bachs kann sich freilich mit der seines Vaters nicht messen. Einen sehr bedeutenden Anteil an der Ausbildung des modernen Stils hat aber auch Johann Christian Bach, der jüngste Sohn J. S. Bachs, geb. Anfang September 1735 zu Leipzig, gest. 1. Januar 1782 zu London. Derselbe war nach des Vaters Tode Schüler K. Ph. Emanuel Bachs, ging aber 1754 mit einer Sängerin nach Mailand und wurde dort als Komponist von Opern, Symphonien, Quartetten u. s. w. berühmt. Seit 1760 lebte er als Komponist der Königin in London, wo er mit Karl Friedrich Abel (1725—87) die Orchesterkonzerte in Flor brachte. Der außerhalb Deutschlands weltberühmte Bach war weder Johann Sebastian noch K. Ph. Emanuel, sondern vielmehr Johann

Christian, dessen von der italienischen Oper befruchtete Schreibart besonders in der kantablen Behandlung von Allegrothemen vielfach Mozart sehr nahe steht. Leider sind seine in großer Zahl erhaltenen Orchestersymphonien, Konzerte, Quartette u. s. w. bisher noch viel zu wenig beachtet worden. Dieselben weisen ihm eine bedeutende Stelle nicht nur neben Emanuel, sondern auch neben den Mannheimer und Wiener Vorläufern Haydn an. Bis etwa an das Ende der Lebenszeit J. S. Bachs und Händels dominierte in der unter Lully in Paris sich zuerst zu selbständiger Bedeutung entwickelnden, auf Massenbesetzung berechneten Orchestermusik die Form der sogenannten französischen Overture, d. h. der Orchestersuite, welche an die Spitze einer Reihe von Tanzstücken (Allemande, Sarabande, Courante, Bourrée, Rigaudon, Gavotte, Gigue, Chaconne u. s. w.) einen Satz stellte, welcher die Form der Sonate hatte, welche seit Cambert und Lully als Operneinleitung allgemein in Aufnahme gekommen war, nämlich eine pathetische Einleitung (Grave), der ein lebhafter fugierter Satz folgte, nach welchem die Einleitung (meist gekürzt) als Schluß wiederkehrte. Allmählich fanden in diese Form der Suite, die besonders in Deutschland allgemeine Pflege fand, immer mehr Sätze Aufnahme, welche keinem der Tanztypen genau entsprachen und als Air (Aria) bezeichnet wurden (Aria andante, Aria allegro u. s. w.), aber von den Tänzen die zweiteilige Liedform überkamen. Allmählich kam aber gegen 1750 auch die italienische Operneinleitung (Sinfonia), ebenfalls mit angehängten Tänzen und Airs, in die Mode, welche einen lebhaft figurirten, nicht fugierten Satz an die Spitze, und einen getragenen in die Mitte stellte und mit einem kurzen Presto abschloß. Durch allmähliches Aufgeben der Fugenarbeit für den Hauptteil der Overture näherte sich die Overture in der Faktur immer mehr der Symphonie (besonders bei dem älteren Faßch). Andererseits nahm die Symphonie allmählich mehr von dem breiteren, kraftvoller ausgeführten Wesen der Overture an. Der Sieg der Symphonie über die Overture war schließlich entschieden, als sie ihrem ersten Allegro die erweiterte Liedform gab, welche sich im Verlaufe der ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts in den Airs der Suiten allmählich zu erheblichen Dimensionen entwickelte und zunächst in

Violinsonaten (Locatelli) und Klavierfonaten (Ph. Em. Bach) für die ersten Sätze in Aufnahme gekommen war. Das Verdienst, die Orchestersymphonie in diese Bahnen gelenkt zu haben, scheint den Mannheimer Komponisten J. Holzbauer (1711 bis 1783), J. Stamitz (1717—61), Anton Filz (gest. 1760) und Christian Cannabich (1731—98) zuzukommen. Joh. Chr. Bach, R. Fr. Abel, Mozart, Haydn, Dittersdorf u. a. erhielten wohl sämtlich schon bestimmte Anregungen besonders auch für die selbständige Behandlung der Blasinstrumente durch den Vorgang der Mannheimer. Die Mannheimer Kapelle war um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die Hochschule des Orchesterspiels. Burney sagt, Mannheim sei die Geburtsstätte des Crescendo und Diminuendo, ein Ausspruch, der natürlich nicht wörtlich zu verstehen ist; denn erfunden ist das Crescendo und Diminuendo in Mannheim nicht, wohl aber scheint die Mannheimer Kapelle zuerst den Schattierungen der Dynamik besondere Aufmerksamkeit geschenkt zu haben.

Haydns Verdienst um die Symphonie ist die innere Durchbildung der Sätze der Sonate, die Ausbildung der thematischen Arbeit. Haydn wird darum mit Recht der Vater der eigentlichen Symphonie genannt, weil er die Bedeutsamkeit ihres Inhalts auf eine vordem nicht geahnte Höhe brachte. Auch die Mittelsätze und der Schlußsatz der Symphonie, welche vor ihm meist leichter gewertet und kurz waren, hat er durch weitere Ausführung und Vertiefung des Inhalts zu neuer Bedeutung gebracht, auch z. B. dem Menuett einen veränderten Charakter gegeben, der wesentlich von dem des damals üblichen steifen Tanzes abweicht und es zum Tummelplatz humoristischer Einfälle macht, sodaß seine weitere Umbildung zum Scherzo (durch Beethoven) möglich wurde.

Franz Joseph Haydn (geboren in der Nacht vorm 1. April 1732 zu Rohrau an der Leitha, gest. 31. Mai 1809 in Wien) war das zweite von zwölf Kindern eines wenig bemittelten Wagenbauers, der selbst musikalisch beanlagt war, zeigte sehr früh außerordentliche musikalische Begabung und wurde von einem Vetter, dem Lehrer Frankh zu Hainburg, einem sehr strengen Mann, zuerst im Gesang und Instrumentenspiel unterwiesen. 1740 entdeckte der Kapellmeister der Stephanskirche und Hofkompositeur Reutter den

talentvollen und mit einem schönen Sopran begabten Knaben und nahm ihn mit nach Wien als Chorknaben der Stephanskirche; dort erhielt er außer der Unterweisung im Gesang, Klavier- und Violinspiel auch guten Schulunterricht, seltsamerweise aber keinen theoretischen Unterricht. Nur ein paarmal ließ ihn Neutter kommen und erklärte ihm einiges. Der Knabe komponierte aber dessenungeachtet schon fleißig und versuchte sich an schweren Aufgaben. 1745 wurde auch sein Bruder Michael als Chorknabe nach Wien gezogen, und Joseph erhielt die Aufgabe, denselben in den Anfangsgründen zu unterweisen; der Bruder ersetzte ihn als Solosopranist vollständig, und Haydn wurde daher, als seine Stimme anfang zu brechen, bei passender Gelegenheit einfach fortgeschickt. Einige Privatstunden verschafften dem kaum 18 jährigen Jünglinge die Mittel, sich ein Dachstübchen zu mieten, und nun ging's fleißiger denn je ans Studieren und Komponieren. Einige Zeit versah er bei Porpora die Stelle eines Akkompagnisten in dessen Gesangunterrichtsstunden, wurde ganz wie ein Diener behandelt, erhielt aber einigen Kompositionsunterricht und wurde durch Porpora mit Wagenseil, Gluck und Dittersdorf bekannt. Nun fingen auch seine Kompositionen an, sich zu verbreiten, zunächst Klaviersonaten im Manuskript. Die erste Anregung zur Komposition von Streichquartetten gab ihm K. S. v. Fürnberg, der auf seinem Landgut Weinzierl kleine musikalische Unterhaltungen veranstaltete. Haydn schrieb das erste Quartett (Bdur) 1755. Baron Fürnberg verschaffte ihm 1759 die Musikdirektorstelle der Privatkapelle des Grafen Morzin zu Lukavec bei Pilsen (welche 1721—22 Joh. Friedr. Fasch bekleidet hatte!), und Haydn, nun mit 200 fl. Gehalt, konnte daran denken, sich einen eigenen Hausstand zu gründen; seine Wahl fiel sehr unglücklich aus, denn seine Frau, Maria Anna, Tochter des Friseurs Keller in Wien, war herrschsüchtig, zänkisch, bigott und hatte keinerlei Verständnis für Musik. 40 lange Jahre hat Haydn das harte Loß dieser noch dazu kinderlosen Ehe getragen (1760—1800). In Lukavec schrieb er 1759 seine erste Symphonie (Ddur). Leider mußte der Graf bald seine Kapelle auflösen; einige Monate war Haydn ohne Anstellung, wurde aber noch 1761 vom Fürsten Paul Anton Esterházy (gest. 1762) als zweiter

Kapellmeister (neben G. J. Werner) nach Eisenstadt berufen, wo der Fürst eine Privatkapelle von 16 Mann unterhielt, die aber nachher unter Fürst Nikolaus Joseph bis auf 30 Mann vergrößert wurde (ohne die Sänger). 1766 starb Werner, und Haydn wurde alleiniger Dirigent; 1769 wurde die Kapelle nach dem neuerbauten, luxuriös ausgestatteten Schloß Esterhaz am Neusiedler See verlegt. Haydn hatte sich in Eisenstadt ein kleines Häuschen gekauft, das ihm zweimal abbrannte, aber vom Fürsten wieder aufgebaut wurde. Am 28. September 1790 starb Fürst Nikolaus Joseph, und sein Sohn und Erbe, Fürst Anton, löste die Kapelle auf, beließ jedoch Haydn den Kapellmeistertitel und legte der vom Verstorbenen ausgesetzten Jahrespension von 1000 fl. weitere 400 bei. Haydn verkaufte sein Haus in Eisenstadt und zog nach Wien. Er war nun ein ziemlich unabhängiger Mann, da Fürst Anton ihm bereitwilligst Urlaub erteilte und gab daher wiederholten Einladungen nach London endlich nach. Seine beiden Reisen nach England (1790—92 und 1794—95) sind darum in seiner Lebensgeschichte merkwürdig, weil er außerdem aus Österreich niemals herausgekommen ist. Nachdem die Direktion der Professionalkonzerte (W. Cramer) schon 1787 vergeblich versucht hatte, ihn nach London zu ziehen, gelang es dem Violinisten Salomon, der in London Abonnementskonzerte gab, Haydn persönlich zu bereden und gleich mitzunehmen (15. Dezember 1790). Derselbe garantierte Haydn 700 Pfd. Sterl., wogegen sich Haydn verpflichten mußte, sechs neue Symphonien in London persönlich zu dirigieren. Der Erfolg rechtfertigte die Erwartungen vollständig; Haydn, außerordentlich gefeiert, knüpfte vorteilhafte Verlagsverbindungen an und fand sich bewogen, mit Salomon einen neuen Kontrakt unter noch günstigeren Bedingungen für 1792 einzugehen; er verlebte den Sommer und Herbst auf den Landsitzen englischer Großen, die sich in Aufmerksamkeiten und kostbaren Präsenten überboten. Auch der Doktorpromotion in Oxford entging er nicht (8. Juli 1791); während der Zeremonie wurde die darum sogenannte „Oxford-Symphonie“ gespielt. Auch die zweite Saison verlief außerordentlich glänzend. Zu bemerken ist, daß auch die Professionalkonzerte sich 1791 und 1792 am Haydn-Kultus aufs lebhafteste beteiligten, indem

sie ihnen zugängliche, bereits veröffentlichte Werke des Meisters aufführten und mit den Salomon-Konzerten bestens rivalisierten. 1792 zog man zwar Haydns Schüler Ignaz Pleyel (geb. 1757 bei Wien, gest. 1831 bei Paris) nach London, der Haydn Konkurrenz machen sollte; doch kam es nicht zu einem Konflikt. Ende Juni 1792 wandte sich Haydn endlich auf Wunsch des Fürsten Esterhazy und Drängen seiner Frau, die in Wien gern ein Haus kaufen wollte, zur Heimreise; in Bonn, wo ihm die kurfürstliche Kapelle ein Frühstück gab, lernte er den jungen Beethoven kennen, der bald darauf sein Schüler wurde. Von Bonn reiste Haydn nach Frankfurt, wohin ihn sein Fürst zur Kaiserkrönung Franz II. befohlen hatte, und kehrte mit diesem Ende Juli nach Wien zurück; dort war unterdessen der mit Haydn befreundete Mozart gestorben (5. Dezember 1791). Beethoven langte im November 1792 an und genoß Haydns Kompositionsunterricht bis zur zweiten englischen Reise. Der im Ausland so gefeierte Haydn wurde nun auch in seinem Vaterlande mit Ehren überhäuft. Am 19. Januar 1794 trat er auf Salomons neues Zureden die zweite Reise nach London an und verbrachte wiederum zwei Konzertsaisons in der englischen Hauptstadt, die Zwischenzeit auf Landsitzen u. s. w. und reiste im August 1795 über Hamburg, Berlin und Dresden nach Wien zurück. Unterdessen hatte ihm Graf Harrach in seinem Geburtsort Rohrau ein Denkmal mit seiner Büste errichten lassen. Haydns Rückkehr war übrigens beschleunigt worden durch Fürst Nikolaus Esterhazy (Fürst Paul Anton war 22. Januar 1794 gestorben), welcher die Kapelle wieder einrichtete und Haydn die Kapellmeisterfunktionen wieder übertrug. Noch war dieser nicht auf dem Höhepunkt seines Künstler Ruhms angekommen. Im Alter von über 65 Jahren schrieb er die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“, seine beiden größten Werke; beide sind auf Übersetzungen englischer Dichtungen komponiert, die „Schöpfung“ nach einem für Händel von Vidley aus Miltons „Verlornem Paradies“ zusammengestellten Gedicht und die „Jahreszeiten“ nach dem Gedicht Thomsons, beide übertragen von van Swieten. Die „Schöpfung“ wurde 29. und 30. April 1798, die „Jahreszeiten“ 24. April 1801 zuerst aufgeführt (im Palais des Fürsten Schwarzenberg). Allmählich stellten sich nun die

Gebrechen des Alters bei Haydn ein; seine Arbeitskraft ließ nach, und er vermochte in den letzten Jahren nur selten sein Zimmer zu verlassen. Er starb wenige Tage nach dem Einrücken der Franzosen in Wien; für sein dem Kaiser und dem Vaterland treu ergebenes Gemüt war die feindliche Okkupation ein bitterer Schmerz.

Ein charakteristisches Moment der Musik Haydns ist eine harmlose Fröhlichkeit, welche auch durch Thränen lächelt. Grausen und Entsetzen, weltschmerzliche Grübeleien und andere unsern neuesten Komponisten geläufige Nachtbilder des menschlichen Empfindens suchen wir bei ihm vergebens. Sein Verdienst ist es ferner, die Orchesterinstrumente individualisiert und zum selbständigen Reden gebracht zu haben. Es sind nicht nur Töne, Accorde, was wir in seinen Symphonien hören, sondern lebende Wesen von verschiedenartigem Charakter und Temperament, die eine lebhafteste Konversation führen. Die Zahl der Werke Haydns ist eine sehr große; eine Gesamtausgabe existiert noch nicht. Symphonien schrieb Haydn nicht weniger als 125 (inkl. der Ouverturen), die ersten außer dem Streichorchester nur für zwei Oboen und zwei Hörner, die großen englischen für Streichorchester, Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken. Durch besondere Namen sind bekannter: die Symphonie „Mit dem Paukenschlag“ (1791), die „Mit dem Paukenwirbel“ (1795), die „Oxford-Symphonie“ (1788), die „Abschiedssymphonie“ (1772), „La chasse“ (1780), die „Kindersymphonie“ u. a. Auch die Instrumentalpassion: „Die sieben Worte am Kreuz“ (für Madrid geschrieben) gehört ursprünglich zu den Symphonien (später für Streichquartett und von Michael Haydn auch als Oratorium arrangiert); ferner rechnete Haydn selbst zu den Symphonien die zahlreichen (66) Divertissements, Kassationen, Sextette u. s. w. Dazu kommen 20 Klavierkonzerte und Divertissements mit Klavier, 9 Violinkonzerte, 6 Cellokonzerte und 16 Konzerte für andere Instrumente (Kontrabaß, Baryton, Oboe, Flöte, Horn), 77 Streichquartette, 35 Trios für Klavier, Violine und Cello, 3 Trios für Klavier, Flöte und Cello, 30 Trios für Streichinstrumente und andere Kombinationen, 4 Violinsonaten, 175 Stücke für Baryton, 6 Duette für Solovioline und Bratsche, 7 Nottornos

für Lyra, ferner Menuette, Allemanden, Märsche u. s. w. An die Spitze der Vokalwerke sind die beiden Oratorien: „Die Schöpfung“ und „Die Jahreszeiten“ zu stellen; außerdem schrieb er noch ein Oratorium: „Il ritorno di Tobia“, 14 Messen, 2 Te Deums, 13 Offertorien, ein Stabat mater (das ihn in Paris vor seinen Symphonien bekannt machte), mehrere Salve, Ave, geistliche Arien, Motetten u. s. w., einige Gelegenheitskantaten, darunter „Deutschlands Klage auf den Tod Friedrichs d. Gr.“, für eine Solostimme mit Baryton. Am wenigsten bekannt ist, daß Haydn auch Opern komponierte; die meisten derselben waren freilich für die immerhin nur beschränkten Verhältnisse des Eisenstädter, resp. Esterhazyer Marionettentheaters bestimmt, und Haydn selbst wünschte nicht, daß dieselben anderweit zur Aufführung gelangten. Nur eine: „La vera costanza“, war für das Wiener Hoftheater geschrieben, die Aufführung wurde aber hintertrieben; die verloren geglaubte autographe Partitur hat sich 1879 unter den Manuskripten wiedergefunden, welche das Pariser Conservatorium bei der Auflösung des Théâtre italien erwarb. In London begann Haydn 1794 einen „Orfeo“, ließ ihn aber unbeendet. Außer den 24 Opern schrieb er noch eine Reihe einzelner Arien, eine Soloscene („Ariadne auf Naxos“), 36 Lieder, je eine Sammlung schottischer und walisischer Lieder, dreistimmig mit Klavier, Violine und Cello, die „Zehn Gebote“ (auch als „Die zehn Gesetze der Kunst“, Gesangskanon) und weitere Duette und drei- bis vierstimmige Gesänge. Haydns Bruder, Johann Michael (geb. 14. September 1737 zu Rohrau, gest. 10. August 1806 in Salzburg), 1757 bischöflicher Kapellmeister zu Großwardein, 1762 erzbischöflicher Orchesterdirektor zu Salzburg, später Konzertmeister und Domorganist daselbst, hat sich besonders auf dem Gebiet der Kirchenmusik hervorgethan, schrieb 24 lateinische und 4 deutsche Messen, 2 Requiem, 114 Gradualien, 67 Offertorien sowie viele Responsorien, Vespere, Vitaneien u. s. w., ferner 6 vier- bis fünfstimmige Kanons, Lieder, Chorlieder, Kantaten, Oratorien und mehrere Opern. An Instrumentalwerken (die aber hinter denen seines Bruders erheblich zurückstehen) sind von ihm erhalten: 30 Symphonien, einige Serenaden, Märsche, Menuette, 3 Streichquartette, ein Sextett, mehrere

Partiten und 50 Präludien für Orgel. Einige von seinen Kompositionen erschienen unter dem Namen seines Bruders Joseph. Übrigens sträubte er sich durchaus gegen die Drucklegung seiner Werke und gab selbst Breitkopf & Härtel eine abschlägige Antwort, so daß das Meiste Manuskript geblieben ist.

Unter Haydns Zeitgenossen nehmen als Klaviertkomponisten außer Mozart (vgl. 167) die drei gefeierten Virtuosen Clementi, Dussek und Häßler eine bedeutsame Stelle ein. Muzio Clementi, geb. 1752 zu Rom, gest. 1832 zu Evesham (Warwickshire), wohin er schon als Knabe gekommen und wo er, seine Virtuosenreisen abgerechnet, sein Leben als hochgeachteter Lehrer verbrachte, hat die Klaviersonate besonders nach der virtuosen Seite hin wesentlich fortentwickelt; er war vielleicht der erste, der so recht eigentlich „klaviermäßig“ schrieb und bildete das Passagenwesen und die figurierten Spielarten bedeutend aus. Von unvergänglichem Wert ist sein großes Etüdenwerk, der „Gradus ad Parnassum“. Schüler Clementis sind Johann Baptist Cramer (geb. 1771 zu Mannheim, gest. 1858 in London), der sich ebenfalls mit seinen Etüden ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat, John Field (geb. 1782 zu Dublin, gest. 1837 zu Moskau, Chopins Vorläufer als Nocturnenkomponist), Ludwig Berger (geb. 1777 zu Berlin, gest. 1839 daselbst, der Lehrer Henselt's), Alexander Klengel („Kanon-Klengel“), sowie einige Zeit auch Moscheles und Kalkbrenner. Johann Ladislaus Dussek (geb. 1761 zu Tschaslau, gest. 1812 zu Paris) exzellierte besonders in gesangvollem Vortrage auf dem Klavier und kultivierte auch in seinen Kompositionen (Sonaten, Konzerten u. s. w.) besonders die Kantilene. Johann Wilhelm Häßler (geb. 1747 zu Erfurt, gest. 1822 in Moskau) steht noch mehr in der Mitte zwischen Ph. E. Bach und Haydn; er exzellierte auf der einen Seite in der Anwendung neuer Spielmanieren (Verteilung von Passagen an beide Hände), auf der anderen aber durch äußerst minutiös ausgefeilten pathetischen Vortrag und klare Phrasierung. Als einer der ersten Quartett- und Symphoniekomponisten ist noch hervorzuheben François Joseph Gossec (geb. 1734 zu Bergnières im Hennegau, gest. 1829 zu Passy bei Paris), der auch als Opernkomponist Vorbeern erntete.

166. Wie entwickelte sich die Oper nach Lully, Alessandro Scarlatti und Händel weiter?

Die französische Oper fristete nach Lullys Tode (1687) kärglich ihr Dasein mit den Produktionen von Desmarests, Colasse, Campra und Destouches, denen es nicht gelang, Lullys Werke vom Repertoire zu verdrängen. Erst mit Jean Philipp Rameau (geb. 1683, gest. 1764), dem berühmten Harmonietheoretiker, entstand den Franzosen wieder ein bedeutender Komponist, dessen erste Oper „Hyppolite et Aricie“ 1733 gegeben wurde. Rameau schloß sich nachweislich und ausgesprochenermaßen Lullys Bestrebungen an, legte wie dieser den Hauptwert auf dramatisches Pathos und verschmähte den virtuosen Gesang, der unterdessen sich zum Übermaß entwickelt hatte. Etwas melodischer als Lully ist Rameau allerdings, aber Koloratur findet sich doch nur sehr selten bei ihm. Die Tonmalerei und die peinliche Ausarbeitung des Wortsinns in den Recitativen ist bei Rameau gegenüber Lully noch gesteigert. Doch ist ein gewisser Einfluß der Italiener auf Rameaus Musik unverkennbar und hat dieser ihm sogar anfangs bei seinen Landsleuten viele Schwierigkeiten bereitet, da man ihm vorwarf, er wolle die französische Nationaloper italienisieren. Später vergötterte man ihn wie Lully als echt nationalen Komponisten. Es dauerte aber nicht lange, so drangen die Italiener doch wieder in Paris durch, und zwar mit der unterdes durch Nicolo Logroscino (geb. 1700 zu Neapel, gest. 1763 daselbst) und Giov. Battista Pergolesi (geb. 1710 zu Neapel, gest. 1736) geschaffenen komischen Oper, der Opera buffa. Eine italienische Buffonistentruppe erhielt 1752 Erlaubnis, in Paris zu spielen und machte mit Pergolesis komischen Opern „La serva padrona“ und „Il maestro di musica“ solches Glück, daß sich Paris in zwei Heerlager spaltete, das der Buffonisten und der Antibuffonisten, d. h. der Verfechter der französischen Nationaloper. Die Italiener mußten zwar nach zwei Jahren Paris verlassen, aber nun entstand in der Nachwirkung der italienischen Opera buffa die französische Opéra comique, das Singspiel, dessen wichtigste Repräsentanten François André Danican-Bhildor (1726—95), Pierre Alex. Monsigny (1729 bis 1817) und André Erneste Modeste Grétry (1741—1813)

wurden. Die bedeutendsten Vertreter der italienischen Oper bis zu Gluck sind außer den schon genannten besonders der Deutsche Johann Adolf Haffse (geb. 25. Mai 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, gest. Ende Dezember 1783 in Venedig), lange Jahre (1734—63) Hofkapellmeister zu Dresden, der Gemahl der berühmten Sängerin Faustina [Bordoni], der über 100 Opern schrieb, Niccolo Antonio Porpora (geb. 1686 zu Neapel, gest. 1766 daselbst, Haffses Lehrer), Nicola Tomelli (geb. 1714 zu Aversa bei Neapel, gest. 1774 daselbst), zeitweilig Hofkapellmeister zu Stuttgart (1753—69), Domenico Terradeglias (geb. 1711 zu Barcelona, gest. 1751 in Rom), Pietro Guglielmi (geb. 1727 zu Massa-Carrara, gest. 1804 in Rom, einer der bedeutendsten Vertreter der Opera buffa), Antonio Maria Gasparo Sacchini (geb. 1734 bei Neapel, gest. 1786 in Paris, Komponist seriöser und komischer Opern), Tommaso Traetta (geb. 1727 bei Neapel, gest. 1779 in Venedig) und Niccola Piccini (geb. 1728 bei Neapel, gest. 1800 zu Passy bei Paris, Glucks großer Rivale). Die Schöpfung der Opera buffa war ein unleugbarer Verjüngungsprozeß der italienischen Oper geworden. Der schablonenhaften Mache der Opern über antike historische oder mythologische Sujets, welche schließlich nur noch einen schwachen Vorwand für die Gesangsevolutionen der *primi uomini* (Kastraten) und *prime donne* abgab, trat hier wirkliches dramatisches Leben entgegen; es konnte nicht ausbleiben, daß die Opera buffa auf die Opera seria zurückwirkte, sei es in der Gestalt des Eindringens komischer Figuren und Episoden in die letztere (Opera semiseria), sei es durch Übergang der in der Opera buffa entstandenen neuen Formen (dramatisches Ensemble, Finale, Arie in Rondoform u. s. w.) in die große Oper. Zunächst freilich hatte es damit noch gute Wege, d. h. die Opera seria blieb auch nach Aufkommen der Opera buffa noch längere Zeit Schablonenoper, eine Serie durch mehr oder weniger magere Recitative verbundener langen Arien der Scarlattischen Form (mit *Da capo*), in denen die Gesangsvirtuosen ihre Triller und Kouladen loslassen konnten, und dieselben Komponisten schrieben abwechselnd in dem einen und andern Stil (Haffse, Porpora), bis Glucks Reform, welche einzig und allein die Opera seria anging, von

dem Boden dieser selbst aus dem geistlosen Formelwesen ein Ende machte.

Wie vor 1600 durch die Imitationskünste des polyphonen Sazes der Niederländer, so war jetzt der Wortsinne der Gesänge durch die stereotypen Schnörkeleien und geradezu instrumentul zu nennenden Passagen des Canto fiorito der den Kastraten dienenden neapolitanischen Opernkomponisten völlig in den Hintergrund gedrängt. Es bedurfte daher einer kräftigen Reaktion, wenn nicht das ja ohne alle Frage ästhetisch sehr hoch anzuschlagende Genre der ernstesten Oper einem völligen Verfall zueilen sollte. Wenn schon Lully, später Rameau ähnliche Ziele vor Augen hatten, so muß doch gesagt werden, daß sie einerseits dieselben nicht mit vollem Nachdruck und aller Kraft verfolgten, andererseits aber übers Ziel hinausschossen, indem sie sich allzusehr in die Details des Wortsinns vertieften und dadurch sich eine Gestaltung in großen Zügen unmöglich machten. Um hier den rechten Weg zu finden, gerade durch und doch nicht zu weit gehen, bedurfte es eines Genies, der über seine hohen Ziele doch nicht vergaß, daß das rein Musikalische auch Ansprüche auf Formgestaltung hat. Ein solcher fand sich in Christoph Wilibald Gluck.

Gluck ist am 2. Juli 1714 zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz geboren, wo sein Vater Förster des Fürsten Lobkowitz war. Als er drei Jahre alt war, siedelte sein Vater nach Böhmen über; der junge Gluck erhielt daher seinen ersten Musikunterricht in verschiedenen böhmischen Städten, zuletzt in Prag, erlangte besondere Fertigkeit im Cellospiel und mußte sich schon früh durch Stunden geben und Musizieren seinen Unterhalt selbst verdienen. 1736 ging er zu seiner weiteren Ausbildung nach Wien. Dort im Hause des Fürsten Lobkowitz, des Brotherrn seines Vaters, hörte ihn der lombardische Fürst Melzi singen und nahm ihn mit nach Italien, speziell nach Mailand, wo er ihm Unterricht von Sammartini erteilen ließ. Nach vierjährigem Studium trat G. als Opernkomponist auf, zuerst 1741 mit „Artaserse“ (Mailand); schnell folgten nun: „Ipermestra“ und „Demetrio“ (Venedig 1742), „Demofonte“ (Mailand 1742), „Artamene“ (Cremona 1743), „Siface“ (Mailand 1743), „Alessandro nell' Indie“ (Turin 1744) und „Fedra“ (Mailand 1744).

Diese Werke, echte italienische Opern, wie sie ein Haffe, Tomelli schrieb, machten ihn schnell berühmt, so daß er 1745 nach London berufen wurde, um für das Haymarket-Theater Opern zu schreiben; er gab „La caduta dei Giganti“ (1746), ließ den „Artamene“ repetieren, auch versuchte er einen besondern Coup mit einem Pasticcio: „Piramo et Tisbe“, das er aus den besten Arien seiner frühern Opern zusammenstellte, fiel aber mit diesem Experiment vollständig durch. Die Londoner Reise bildet einen Wendepunkt in seiner Kompositionsthätigkeit; teils war es wohl das Resultat eignen Nachdenkens über das Fiasco seines Pasticcio, teils die Folge des gewaltigen Ein-drucks der Musik Händels sowie auch der Rameaus, die er in dieser Zeit zu Paris kennen lernte, was ihn bewog, seinen Stil nach der Seite des dramatischen Ausdrucks hin zu vertiefen und der Dichtung höhere Rechte neben der Musik einzuräumen. Ganz allmählich vollzog sich der vollständige Umschwung seiner Schreibweise, doch kündigt sich derselbe bereits an in seiner nächsten Oper: „La Semiramide riconosciuta“, die er 1748 für Wien schrieb, wohin er sich von London aus gewandt hatte und wo er 1754—64 Kapellmeister der Hofoper war. 1749 wurde er nach Kopenhagen berufen, um eine kleine Festoper: „Filide“, zu schreiben. Weiter folgten: „Telemacco“ (Rom 1750), „La clemenza di Tito“ (Neapel 1751), „L'eroe Cinese“ (Wien 1755), „Il trionfo di Camillo“ und „Antigono“ (Rom 1755, wo ihn der Papst zum Ritter vom goldenen Sporn ernannte [seitdem „Ritter von Gluck“]), „La Danza“ (1755, für eine Hoffestlichkeit auf Schloß Laxenburg), „L'innocenza giustificata“ und „Il re pastore“ (Wien 1756), „Tetide“ (daf. 1760), „Don Juan“ (Ballett, daf. 1761), „Il trionfo di Clelia“ (Bologna 1762) und eine große Anzahl neuer Arien für Neuinscenierungen älterer Opern andrer Komponisten in Wien und Schönbrunn. Auch komponierte Gluck um diese Zeit eine Reihe der französischen Singspieltexte von Favart, Anseaume, Sedaine, Dancourt für den Hof neu, nachdem er dieselben mit der Musik von Duni kennen gelernt und an dem Genre Gefallen gefunden hatte: „Les amours champêtres“ [1755], „Le Chinois poli en France“, „Le deguisement pastoral“, „La fausse esclave“, „L'île de Merlin“, „L'ivrogne corrigé“, „Le cadu dupé“ [1761],

„On ne s'avise jamais de tout“ und „La rencontre imprévue“ („Die Pilgrime von Mekka“). Das Jahr 1762 bezeichnet einen zweiten Abschnitt, das Ende der Wanderjahre, des Suchens, die Erreichung der Meisterschaft: Glück gab der Welt seinen „Orpheus“ („Orfeo ed Euridice“, Wien). Was ihm bisher noch gefehlt hatte, fand er in diesem Jahr, einen Dichter, der gleich ihm die Fehler der italienischen Oper begriff und Handlung, Leidenschaft in seine Scenen steckte statt poetischer Vergleiche und Sentenzen. Dieser Dichter war Calsabigi, der Schöpfer der Texte des „Orpheus“, der „Alceste“ (Wien 1767) und von „Paride ed Elena“ (das. 1770). Über seine Ziele sprach sich Glück deutlich aus in den Vorreden der Partituren der „Alceste“ und „Paris und Helena“. Doch schrieb er in dieser Zeit auch noch eine Anzahl Werke auf Texte von Metastasio, in denen seine Reformbestrebungen minder hervortreten („Ezio“ 1763, „Il Parnasso confuso“ 1765, „La corona“ 1765, und die 1769 für den Hof zu Parma geschriebenen Intermedien „Le feste d'Apollon“, „Bauci e Filemone“ und „Aristeo“). 1772 machte Glück die Bekanntschaft des französischen Gesandtschaftsattaché Vailli du Rollet, der sich für seine Reformideen begeisterte und ihm zuredete, in Paris sein Glück zu versuchen; er bearbeitete ihm Racines „Sphigeneie in Uulis“ als Operntext und vermittelte die Aufführung des schnell von Glück beendeten Werkes. Doch bedurfte es der persönlichen Fürsprache der Königin Marie Antoinette, Glücks früherer Schülerin, die sofort auftretende heftige Opposition zu besiegen. Der 60 Jahre alte Glück eilte nach Paris, um das Werk einzustudieren, und am 19. April 1774 erfolgte die erste Aufführung. Auch „Orpheus“ und „Alceste“ wurden für die französische große Oper mit nicht unwesentlichen Veränderungen bearbeitet, und der Andrang nicht nur zu den Aufführungen, sondern auch zu den zum ersten Male dem großen Publikum zugänglich gemachten Generalproben war ein ungeheurer. Paris spaltete sich wie zur Zeit des Buffonistenkampfes in zwei Heerlager. Die Verehrer der Musik Lullys und Rameaus traten auf die Seite Glücks, der auch vom Hofe protegirt wurde; die Freunde der italienischen Oper erhoben Piccini auf den Schild und setzten durch, daß dasselbe Libretto „Roland“, das Glück

zur Komposition übergeben war, ohne dessen Wissen gleichzeitig Piccini übergeben wurde. Gluck hatte unterdessen schon zwei kleine französische Opern: „Die Belagerung von Cythere“ und „L'arbre enchantée“ (1775) aufgeführt und war nach Wien zurückgekehrt, wo er zunächst seine „Armida“ in Angriff nahm. Als er von dem Doppelspiel mit dem „Roland“ hörte, erzürmte er derart, daß er seine Skizzen dazu verbrannte und die Komposition ablehnte. Der Streit der Gluckisten (Abbé Arnaud, Suard u. s. w.) und Piccinisten (Marmontel, La Harpe, Ginguené, d'Alembert) ist berühmt; eine Menge Broschüren und Zeitungsartikel wurden auf beiden Seiten veröffentlicht. Die „Armide“ machte zu Anfang wenig Glück (März 1777), dagegen schlug „Iphigénie en Tauride“ („Iphigenia auf Tauris“) die Piccinisten vollständig aus dem Felde (1779, Text von Guillard); der geringe Eindruck, den Glucks letzte Oper: „Echo et Narcisse“ (1779), machte, konnte seinen Ruhm nicht mehr schmälern. Der greise Meister, durch einen leichten Schlagfluß an die Abnahme seiner Kräfte gemahnt, kehrte mit Ruhm bedeckt 1780 nach Wien zurück und verbrachte in Ruhe seine letzten Jahre; ein neuer Schlaganfall machte seinem Leben ein Ende (15. November 1787). Nur wenige Werke schrieb Gluck außerhalb der Bühne; es sind: sechs Symphonien (der ältern Art, d. h. Duvertüren), acht Oden von Klopstock für eine Stimme mit Klavier, ein „De profundis“ für Chor und Orchester und der achte Psalm a capella. Eine Kantate, „Das jüngste Gericht“, blieb unbeendet. Glucks Verdienst um die ernste Oper war eine wesentliche Vertiefung ihres Gehaltes. Die große Oper der Italiener war trotz der hochklingenden Namen und scheinbar echt tragischen Stoffe nur eine harmlose Maskerade. Die poetischen Vorwürfe waren durch romanhafte Bearbeitungen bis zur Unkenntlichkeit entstellt, und die Kompositionsweise begünstigte einseitig nur die Gesangsvirtuosität. Indem Gluck dagegen energisch auftrat, und zwar nachdem er zwanzig Jahre selbst in der Weise der Italiener komponiert hatte („Artaserse“ 1741 — „Orfeo“ 1762), vollzog er eine Reaktion ähnlich der, welche die Florentiner Musikdramatiker anstrebten: er trat für die dramatische Dichtung ein gegenüber dem Überwuchern des rein Musikalischen; denn daß es ein im Grunde

ganz gesundes musikalisches Prinzip war, was die große Arie der italienischen Oper gerade so und nicht anders gestaltet hatte, dürfen wir nicht leugnen. In Händels Dramen, wo diese Form nicht eine Handlung lähmt, sondern mit ihrem breiten lyrischen Erguß am Platze ist, bewundern wir noch heute die vollendetsten Typen dieser Kunstform. Ist die Musik sich selbst überlassen, so treibt sie unwillkürlich auf wenige feststehende Formen hin. Ein Blick auf unsere so gewaltig entwickelte Instrumentalmusik mit ihrer stereotypen der da capo-Arie verwandten Sonatenform bestätigt das nur allzugut. Aber es ist freilich richtig, daß eine solche stereotype Form sich mit den Anforderungen des Dramas nicht verträgt. Glucks Abgehen von dieser ewig gleichen Arienform war daher ein wohlberechtigtes, aber auch ganz bestimmt ein Beschneiden der Freiheit der musikalischen Entwicklung. Gluck sagte daher selbst gewiß mit vollem Bewußtsein: „ehe ich anfangen zu komponieren, suche ich zu verstehen, daß ich Musiker bin.“ Dieser Ausspruch erinnert frappant an Caccinis edle Verachtung des Gesanges. Auch Lullys und Rameaus eigentümliche gegensätzliche Stellung zu den Italienern hat etwas durchaus Verwandtes mit Glucks Bestrebungen, und es ist daher kein Zufall, daß Gluck gerade in Paris mit seiner Reform durchdringen konnte. Besonders hat das Pathos Lullys etwas der Gluckschen Kompositionsweise Nahestehendes. In neuester Zeit stellte sich bekanntlich Richard Wagner wieder auf einem ähnlichen Standpunkt und knüpfte bewußt an Gluck an. Interessant ist es, die Entwicklung des Recitativs vom ganz interesselosen psalmodierenden der Florentiner durch das bewegliche aber farblose Secco der Neapolitaner, zum ausdrucksvollen und instrumentalkunstvoll begleiteten Glucks, bis endlich zu der unübertroffenen Gesangsrede Wagners über einer bedeutsamen motivischen Orchesterbegleitung zu verfolgen. Freilich sind hier nicht große Sprünge gemacht, sondern Glucks begleitetes Recitativ hat seine Vorgängerschaft sogar schon bei Monteverde und besonders bei Rameau, auch bei Purcell, und der Übergang zu Wagner ist besonders durch die deutschen Opernkomponisten Weber, Spohr und Marschner vermittelt.

Wie die komische Oper von Italien nach Paris sich

verbreitete, zuerst durch die Italiener selbst und erst später von Duni, Grétry, Monsigny u. a. aufgenommen, so fand sie auch in Deutschland bald fruchtbaren Boden; aber sie wurde nicht durch Italiener importiert, sondern entwickelte sich gleich selbständig. Der erste deutsche Singspielkomponist war der Leipziger Thomaskantor und Gewandhauskapellmeister Johann Adam Hiller (geb. 1728, gest. 1804). Seine Stücke: „Lottchen am Hofe“, „Die Liebe auf dem Lande“, „Lisuart und Dariolette“ waren einstmals sehr beliebt. Zuerst trat er 1765 auf mit der Operette: „Die verwandelten Weiber“. Hillers Prinzip war, daß Leute aus dem Volke, die in seinen Stücken vorkamen, durchaus nur einfache Lieder singen dürften, Standespersonen dagegen Arien. Die Lieder in seinen Operetten (Singspielen) waren durchaus volksmäßig und gaben den Anstoß zur Regeneration der lyrischen Poesie. Schon in den 60er Jahren verbreitete sich die Operette in Deutschland so stark, daß Kramler klagte, sie verdränge alle Tragödien und regelmäßigen Komödien. 1778 errichtete Kaiser Joseph II. in Wien ein Nationalsingspiel, auf dem aber auch italienische und französische komische Opern zur Auf- führung kamen. 1786 wurde dort zum ersten Male die lange beliebte Operette „Doktor und Apotheker“ von Karl Ditters von Dittersdorf (1739—97) gegeben, welchem Stücke bald andere desselben Komponisten folgten. Weiter sind von Wiener Operettenkomponisten zu nennen Joh. Schenk, dessen „Dorfbarbier“ noch nicht vergessen ist, und Weigl, dessen „Schweizerfamilie“ auch noch in der Erinnerung lebt. Seine eigentliche höchste Vollendung erlangte aber das deutsche Singspiel durch Mozart.

167. Worin liegt die historische Bedeutung Mozarts?

Zuvörderst und zuoberst ist zu betonen, daß Mozart eine der eminentesten Musiknaturen ist, welche die Welt überhaupt hervorgebracht hat. Wenn irgend einem Meister, so war ihm das musikalische Schaffen Herzensbedürfnis; er schrieb, weil er mußte, und er schrieb, wie er mußte. Die reine Natürlichkeit, die reflektionslose Spontaneität der Erfindung ist für ihn zum mindesten ebenso charakteristisch wie für Haydn, gegenüber welchem er sich aber durch größeren Adel der

Empfindung, durch höhere Gemütsbildung abhebt. Haydn war ein Kind aus dem Volke, wuchs fern vom Vaterhause auf und verheiratete sich unglücklich. Mozart war der Sohn eines hochgebildeten Tonkünstlers und genoß den unschätzbaren Vorteil eines echt deutschen Familienlebens, wie wir gleich sehen werden. Was zunächst die Instrumentalmusik anlangt, so war es Haydn, der zuerst die Bedeutung fester thematischer Gliederung für die absolute Musik in fast zahllosen Werken endgültig dargethan hat. Die breitere Ausföhrung des Durchführungsteils in den ersten Sätzen der Symphonien, Sonaten und Quartette mit alleiniger Verwendung des motivischen Gehalts der beiden Themen ist Haydns eigenste Schöpfung, und besonders seine späteren Symphonien zeigen darin bereits eine sehr entwickelte Technik. Mozart und Beethoven sind als Instrumentalkomponisten die direkten Erben Haydns. Wenn besonders der letztere manches viel größer angelegt hat, wenn seine Konzeptionen im ganzen ernster sind, wenn er harmonisch reicher ist, mehr wagt, kurz, wenn er Haydn überragt, so ist das einesteils die Folge seines bedeutenderen Genies und eines mehr in sich gefehrten, nachdenklichen Naturells; man darf aber auch nicht vergessen, daß er bereits auf den Schultern Haydns und Mozarts stand. Haydns ganzes Wesen hatte etwas Heiteres, ja zu witzigen Einfällen und Neckereien neigendes, und ist deshalb der in seinen Kompositionen sprudelnde Humor der direkte Erguß seines eigensten Ich. Während Beethoven in manchen seiner letzten Schöpfungen die einfache Form zerbricht, aber nur um sie zu erweitern, damit sie seine größeren Ideen aufnehmen könne, freut sich Haydn der erst kaum geschaffenen Formen und füllt sie mit immer neuem Inhalt. Mozart, der jung gestorbene, ist als Instrumentalkomponist über Haydn nicht eigentlich hinausgekommen, sein Naturell war auch dem Haydns so verwandt, daß sich beide manchmal recht ähnlich sehen. Haydn ist zugleich Mozarts Vorgänger, denn von ihm hat Mozart die Formen der Instrumentalkomposition übernommen, aber er überlebte Mozart um nicht weniger als 18 Jahre, d. h. um mehr als die Hälfte von Mozarts gesamter Lebensdauer, freilich, wie wir erfuhren, die letzten sechs Jahre als müder Greis. Mozarts Bedeutung für die Weiterentwicklung der

Kunst liegt auf dem Gebiete der Oper, und zwar der komischen Oper, welche durch ihn zu einer vordem ungeahnten Blüte gebracht wurde. Wenn auch seine Instrumentalkompositionen, besonders die Overtüren, Symphonien und Sonaten vieles enthalten, was an Schönheit der Melodie und Sinnigkeit und Feinheit der Erfindung wie Akkuratess der Arbeit Haydn übertrifft, so ist er doch nicht eigentlich als ein Fortbildner der Formen der Instrumentalmusik gegenüber Haydn anzusehen. Erinnern wir uns aber, daß auch ein Josquin, ein Lasso, ein Palestrina, ein Bach, ein Händel nicht dadurch groß wurden, daß sie neue Formen erfanden, sondern vielmehr dadurch, daß sie vorhandene durch Erfüllung mit hochbedeutendem Inhalt zu erhöhter Geltung brachten, so verstehen wir erst vollkommen, warum Mozart und Beethoven nicht nötig hatten, ihre Größe in der Aufstellung neuer Kunstformen zu bethätigen.

Wolfgang Amadeus Mozart ist geboren 27. Januar 1756 zu Salzburg und starb, kaum 35 Jahre alt, am 5. Dezember 1791 zu Wien. Mozarts Vater, Leopold Mozart (geb. 1719, gest. 1787), Sohn eines Buchbinders in Augsburg, hatte sich mühsam aus kümmerlichen Verhältnissen herausgearbeitet; doch hatte er ursprünglich nicht die Absicht, die Musik zum Lebensberufe zu erwählen, sondern studierte Jurisprudenz und erwarb sich die Mittel dazu durch Musikunterricht. Er muß aber doch schon früh sehr gründlich Musik getrieben haben, denn 1743 wurde er Hofmusikus des Erzbischofs Sigismund von Salzburg und avancierte später zum Hofkomponisten, Anführer des Orchesters und 1762 zum Vizekapellmeister. Sein Studium hatte ihn nach Salzburg geführt, Mangel an Existenzmitteln ihn aber gezwungen, als Kammerdiener in Dienst des Domherrn Grafen Thurn zu treten; dieser hat dann wohl seine Beschäftigung in der Kapelle vermittelt. Leopold Mozart ist selbst ein fruchtbarer und hochachtbarer Komponist gewesen, hat viele Kirchensachen, Symphonien, Serenaden, Konzerte, Divertimenti, 12 Dratorien, auch Opern, Pantomimen und allerlei Gelegenheitsstücke geschrieben. „Sein Stil ist altväterisch, aber gründlich und voll kontrapunktischer Einsicht. Seine Kirchenstücke sind von größerem Wert als seine Kammerstücke.“ (Schubart.) Einen

wirklich bedeutenden Ruf hat er erlangt durch sein im Geburtsjahr seines berühmten Sohnes erschienenenes Werk „Versuch einer gründlichen Violinschule“. Diese war nächst der Gemintanis (1740) die erste und lange Zeit die angesehenste und in vielen Auflagen und Übersetzungen verbreitete Anweisung zum Violinspiel. Leopold Mozart war ein Mann von praktischem Verstande und thatkräftigem Ernste. Dabei hatte er eine entschiedene Neigung zur Kritik, zu Spott und Sarkasmus. Die harten kümmerlichen Verhältnisse, durch welche er sich mühselig durcharbeiten mußte, unter Umgebungen, die er weit überseh, verschafften ihm als Resultat praktischer Erfahrungen die Überzeugung, daß Eigennuß und Selbstsucht die einzige Eigenschaft sei, auf die man bei seinen Mitmenschen rechnen könne. Gegenüber seinem unerfahrenen, immer vertrauensvollen, nie berechnenden Sohne erscheint er später als der unentbehrliche Berater in praktischen Dingen, freilich vielfach ohne den gewünschten Erfolg. Bildung und natürlicher Verstand erhoben Leopold Mozart über seine Umgebung in Salzburg, so daß er ziemlich isoliert da stand, obgleich er als Lehrer sehr gesucht und hochgeachtet war. Er widmete sich daher vorzugsweise und mit außerordentlicher Liebe und Selbstverleugnung der Erziehung seiner Kinder; einen Beweis dafür mag der Umstand geben, daß er von der Zeit an, wo sein Sohn als Komponist auftrat, aufhörte zu komponieren, weil er mit dem Sohne nicht konkurrieren wollte. 1747 verheiratete er sich mit Anna Maria Bertl, einer Salzburgerin. Der Geist der Salzburger ist nach Schubart (Ästhetik der Tonkunst S. 158) zum Niedrigkomischen gestimmt. „Ihre Volkslieder sind so drollig und burlesk, daß man sie ohne herzerschütterndes Lachen nicht anhören kann. Der Hanswurstgeist blickt allenthalben durch und die Melodien sind meist vortrefflich und wunderschön.“ Diese Neigung zum Komischen war auch bei Leopold Mozarts Gattin hervortretend und ist auf ihren Sohn übergegangen. Leopold Mozart und seine junge Frau sollen das schönste Paar in Salzburg gewesen sein. Von sieben Kindern ihrer Ehe starben fünf, ehe sie ein Jahr alt geworden waren, nur zwei blieben am Leben, eine Tochter Maria Anna, genannt das Nannerl, geb. 1751, und unser Wolfgang. Maria Anna, welcher der fünf Jahre jüngere

Wolfgang in herzlicher Liebe anhing, war musikalisch sehr beanlagt und trat mit Wolfgang zusammen auf den gemeinschaftlichen Kunstreisen als Pianistin auf. Sie verheiratete sich 1784 mit einem Freiherrn von Berchthold und starb 1829 hochbetagt und seit neun Jahren erblindet.

Im Jahre 1762, als das Mannerl elf und Wolfgang sechs Jahre alt war, waren beider musikalische Leistungen bereits derart hervorragende, daß Leopold Mozart sich bewogen fand, mit ihnen eine Kunstreise zu machen, und zwar zuerst im Januar nach München und später im September nach Wien. Mozart war ein richtiges Wunderkind und unterscheidet sich von den meisten andern Wunderkindern nur dadurch, daß doch etwas Rechtes aus ihm geworden ist; freilich teilt er mit ihnen die kurze Lebensdauer. Wie Mozart im Kloster Spz die Bewunderung der Brüder durch sein Orgelspiel erregte, wie er bei Hofe in Wien die herzlichste Aufnahme fand und mit den kleinen Prinzessinnen verkehrte, besonders mit Marie Antoinette, der er versprach, sie zu heiraten, wie er auf verdeckter Klaviatur spielte und was alle jene kleinen Geschichtchen sind, sei nur kurz erinnert. Es ist wohl kaum aus der Jugend irgend eines hervorragenden Künstlers so viel Detail bekannt, wie aus der Mozarts. Erwähnt sei noch, daß zahlreiche Gedichte in verschiedenen Sprachen auf das Wunderkind Mozart gedruckt wurden.

Der Erfolg dieser ersten Reise ermutigte Leopold Mozart schon im folgenden Jahre zu einer größeren Tour, und zwar nach Paris. Natürlich waren die Stationen, welche gemacht wurden, zumeist Fürstenhöfe, denn in den Städten existierte ein eigentliches musikalisches Publikum damals noch nicht. Die Residenzen und Lustschlösser des bayerischen Kurfürsten zu Nymphenburg, des Herzogs von Württemberg zu Ludwigsburg, des Kurfürsten von der Pfalz zu Schwetzingen waren die ersten Schauplätze ihrer Thaten. In Mainz und Frankfurt veranstalteten sie einige öffentliche Konzerte mit ganz außerordentlichem Erfolge. Weiter folgten nun noch die Konzerte in Koblenz vor dem Kurfürsten von Trier und in Aachen vor der Prinzessin Amalie von Preußen, der Schwester Friedrichs des Großen, welche die Kinder gern nach Berlin gezogen hätte; aber Leopold Mozart ging darauf nicht ein,

und zwar darum, weil er von den Vermögensverhältnissen der Prinzessin keine große Meinung hatte; denn auf Geld legte er einen sehr großen Wert. In Brüssel spielten die Kinder noch vor dem Prinzen Karl von Lothringen, Gouverneur der österreichischen Niederlande, und langten endlich am 18. November in Paris an. Wohnung nahmen sie bei dem bayerischen Gesandten Grafen Eyck, dem Schwiegersohne des salzburgischen Oberstkämmerers Grafen Arco. Die Wege zu ihren Erfolgen bahnte ihnen der bekannte Baron Melchior Grimm. Zuerst mußten sie natürlich vor der Marquise de Pompadour spielen und fanden bei ihr wie beim Könige und der Königin die freundlichste Aufnahme. Ein besonderer Erfolg war, daß ihnen erlaubt wurde, zwei große öffentliche Konzerte im Théâtre de Mr. Félix, dem Saale eines reichen Privatmannes, zu geben. In Paris erschienen auch die ersten Kompositionen Mozarts: vier Violinsonaten, von denen zwei der Prinzessin Victoire und zwei der Gräfin Tessé, Hofdame der Dauphine, gewidmet sind. Titel: Par J. G. Wolfgang Mozart de Salzbourg, âgé de sept ans.

Wolfgang's Schwester erregte durch ihre durchaus fertige Virtuosität Bewunderung, bei Wolfgang dagegen, der zwar schon ein ausgezeichnete Klavier-, Orgel- und Violinspieler war, mußte doch mehr seine eminente musikalische Begabung als seine Virtuosität Erstaunen erregen. Leopold Mozart schrieb in dieser Zeit: „Genug ist es, daß mein Mädels eine der geschicktesten Spielerinnen in Europa ist, wenn sie gleich nur zwölf Jahre hat, und daß der großmächtige Wolfgang, kurz zu sagen, alles in diesem feinen achtjährigen Alter weiß, was man von einem Mann von vierzig Jahren fordern kann.“ Improvisationen aller Art, schwierige Transpositionen in andere Tonarten, Begleitungen aus dem Stegreif erschienen bei dem Kinde geradezu unbegreiflich.

Von Paris ging's direkt nach London und St. James. König Georg III. und die Königin Sophie Charlotte waren selbst sehr musikalisch; Lehrer und Musikdirektor der Königin war Joh. Christian Bach, Joh. Seb. Bach's jüngster Sohn, der sogen. englische oder „galante“ Bach, ein um die Entwicklung des modernen Stils sehr verdienstlicher Komponist, der Wolfgang auf allerlei Proben stellte. In England schrieb Mozart sechs

Violinsonaten, die er der Königin widmete, außerdem wurden in den Konzerten, welche sie gaben, wiederholt kleine Orchester-symphonien seiner Komposition aufgeführt. Mozarts Vater war strenger Katholik; er deutet in einem Briefe an, daß sie noch ganz andere Einnahmen gehabt haben würden, wenn er nicht manche Offerte aus religiösen Bedenken hätte ablehnen müssen — vermutlich Kirchenkonzerte. Von London folgten sie einer Einladung der Prinzessin von Nassau-Weilburg nach dem Haag. In Lille erkrankte Wolfgang heftig und lag vier Wochen, im Haag erst Maria Anna, dann wiederum Wolfgang, beide lebensgefährlich — sie lagen zusammen etwa vier Monate, so daß der Vater Mozart schwer seine Fassung behielt. Doch genasen beide wieder, und Wolfgang schrieb als Rekonvaleszent sechs Violinsonaten für die Prinzessin von Weilburg. Auf der Rückreise berührten sie nochmals Paris, wo Baron Grimm Wolgangs Fortschritte bewunderte, weiter noch Dijon, Bern, Zürich, Donaueschingen, Ulm, München und trafen endlich Ende November, also nach dreijähriger Abwesenheit wieder in Salzburg ein.

Ein Jahr weilte nun wieder die Familie in Salzburg, und Wolfgang arbeitete unter seines Vaters Anleitung ernsthaft an seiner weiteren Ausbildung. Merkwürdigerweise hatte man den Vater nicht aus seiner Stellung entlassen, trotz der langen Abwesenheit und obgleich es nicht an Machinationen von Aspiranten auf dieselbe fehlte. Ende 1767 reiste die ganze Familie, auch die Mutter, wieder ab, und zwar nach Wien, wo die Vermählung der Erzherzogin Maria Josepha mit dem Könige Ferdinand von Neapel stattfinden sollte. Allein in Wien brachen die Blattern aus, die Prinzessin starb, und auch Mozarts flüchteten nach Olmütz, wo die beiden Kinder ebenfalls von den Blattern befallen wurden. Wieder genesen und nach Wien zurückgekehrt, wurden sie vom Kaiser und der Kaiserin sehr freundlich aufgenommen, besonders unterhielt sich auch die Kaiserin sehr eingehend mit Mozarts Mutter über die Krankheit und die Reise. Allein damit hatte es vorläufig sein Bewenden. Zu Konzerten war keine Gelegenheit. Am Hofe zu spielen wurden sie nicht aufgefördert, Kaiser Joseph war ein sparsamer Mann und wollte ein gutes Beispiel geben, und es gehörte zum guten Ton, ihm zu folgen, d. h.

keine glänzenden Gesellschaften zu geben. Dazu kamen allerlei Intriguen neidischer Musiker gegen das Wunderkind. Schon in Salzburg hatte man den kleinen Mozart verdächtigt und gesagt, nicht er, sondern sein Vater sei der Komponist und das Ganze eine wohlgeplante Komödie; der Erzbischof von Salzburg hatte Mozart mehrere Tage einschließen und ihn ein Oratorium komponieren lassen, zu dem er selbst den Text bestimmte; erst durch den guten Ausfall dieses Versuchs hatte er sich von der Grundlosigkeit der Verleumdungen überzeugen lassen. Ähnlich verleumdete man Mozart in Wien, und es mußten mehrfach außerordentliche Mittel angewandt werden, um die Verleumdungen zu entkräften. Endlich schien ein günstiger Stern aufzugehen, da der Kaiser selbst den Knaben aufforderte, eine Oper zu komponieren. Der Theaterunternehmer Alflligio erklärte sich auch bereit, sie aufzuführen, und Leopold Mozart, immer der praktische Mann, wußte die Sänger und Sängerinnen dafür zu interessieren. Wolfgang entschied sich für eine komische Oper, und zwar für „La finta semplice“ von Cotelini. Bald war die Oper fertig, 558 Seiten Partitur. Nun fingen aber erst die Intriguen an. Die Musik wurde schlecht gemacht, die Worte seien wider das Metrum geschrieben, weil Wolfgang kein Italienisch verstehe; selbst die Erklärungen Haffes und Metastasio's, 30 Opern seien in Wien aufgeführt, die in keinem Stücke der Mozarts gleichkämen, halfen nicht nachhaltig. Man behauptete nun, Leopold Mozart habe sie komponiert und Wolfgang mußte wiederholt beliebig vorgelegte Texte in großer Gesellschaft aus dem Stegreif komponieren, um zu beweisen, daß er selbst das Komponieren verstehe. Endlich erfolgte das Schlimmste, die Sänger und Sängerinnen fingen an, für den Erfolg der Oper, die so angefochten wurde, besorgt zu werden, das Orchester wollte sich nicht von einem Knaben dirigieren lassen, und bald folgte der Opernunternehmer Alflligio nach. Er schob nun die Aufführungen immer weiter hinaus, und eine Klage Leopold Mozarts gegen Alflligio blieb resultatlos. So vergingen $\frac{3}{4}$ Jahre kostspieligen Aufenthalts in Wien ohne namhafte Einnahme, während auch von Salzburg aus die Gehaltszahlungen eingestellt worden waren. Die Aufführung fand nicht statt, und die Aufführung des kleinen Liederspiels

„Bastien und Bastienne“, welche im privaten Zirkel einer Familie Mesmer (nicht des berühmten Magnetiseurs) stattfand, konnte nicht dafür Ersatz leisten, dagegen hatten doch Vater und Sohn die Genugthuung, daß Wolfgang bei der Einweihung der neuen Waisenhauskirche eine auf Veranlassung des Kaisers komponierte solenne Messe mit dem Taktstocke dirigierte am 7. Dezember 1768, also als 12 jähriger Knabe.

Daß der Kaiser die Aufführung von Mozarts Oper nicht durchsetzen konnte, lag daran, daß Alfisio Theaterpächter und vom Kaiser ganz unabhängig war. Die kaiserliche Familie hatte sogar freies Entree. Es gehörte das in das Sparsystem Josephs II.

Bei der Rückkehr nach Salzburg wurde Wolfgang trotz seiner 12 Jahre zum erzbischöflichen Konzertmeister ernannt. Allein der Aufenthalt dauerte wieder nicht lange. Leopold Mozart hatte die letzte Reise nach Wien schon als Vorbereitung zu einer Reise nach Italien angesehen und gehofft, daß die „Finta semplice“ Wolfgang den Weg bahnen würde; obgleich diese Hoffnung sich nicht erfüllt hatte, gab er doch den Plan der Reise nicht auf, sondern führte ihn schon im Dezember 1769 aus. Gleich die ersten Konzerte in Italien zeigten die lebhafteste Natur der Südländer; der Zulauf war ein außerordentlicher, der Beifall erregt. Bei einem Orgelkonzert in Verona war die Kirche so gefüllt, daß Mozart den Weg zur Orgel durchs Kloster nehmen mußte. Von einem Konzert in Mantua ist das vollständige Programm erhalten; es figurieren darauf hauptsächlich eigene Kompositionen von Mozart und Improvisationen, ein Beweis, daß er weniger als Virtuoso auftrat denn als Komponist.

In Mailand wurde Wolfgang von Sammartini, Glucks Lehrer, in Bologna von dem berühmten Musiktheoretiker und Historiker Padre Martini (1706—1784) geprüft, die beide die günstigsten Urtheile über den Knaben fällten, doch ohne sich besonders für ihn zu begeistern, was sich besonders bei Martini durch dessen einseitige Richtung auf den strengen Kontrapunkt erklärt. In Florenz spielte Wolfgang am Hofe und wurde vom Marquis Siginville geprüft, wieder mit dem glänzendsten Erfolge. Der berühmte Geiger Nardini begleitete ihn. Ein talentvoller junger Geiger, ein Engländer, Schüler Nardini's,

Thomas Vinley, schloß mit Mozart innige Freundschaft, und unter Thränen trennten sich die Knaben. Vinley erkrankte sechs Jahre später bei einer Wasserfahrt und machte so großen Hoffnungen ein Ende. In Rom schrieb Mozart bekanntlich das berühmte „Miserere“ von Allegri aus dem Gedächtnisse auf. Es war bei Exkommunikation verboten, eine Stimme aus der Sixtinischen Kapelle wegzutragen oder zu kopieren; die Sache wurde in Rom bekannt, und ein Sänger veranlaßte Mozart, das Miserere in einer Gesellschaft vorzutragen, wo er durch die Übereinstimmung allgemeines Erstaunen erregte.

In Neapel spielte Mozart zwar nicht am Hofe, weil sich der König nicht für Musik interessierte, wurde aber überall sehr begeistert aufgenommen und gab ein großes Konzert. Als er nach Rom zurückkam, verlieh der Papst Mozart das Ritterkreuz vom goldenen Sporn, das auch Glück hatte. Er schrieb sich die nächsten Jahre Cavaliere N. M. In Bologna wurde er nach bestandener Prüfung in Klausur Mitglied der Accademia filarmonica. Nun ging's zurück nach Mailand, wo etwas längerer Aufenthalt genommen wurde; denn Mozart hatte bei seinem ersten Aufenthalte in Mailand die sogenannte Scrittura für die nächste Stagione, d. h. den Auftrag erhalten, für die nächste Saison eine Oper zu komponieren. Es war das „Mitridate re di Ponto“. Die Oper wurde nach einigen unausbleiblichen Intriguen zu Weihnachten 1770 aufgeführt und schlug vollständig durch, sie wurde 20 mal mit stets sich steigendem Erfolge gegeben. Konzerte in Venedig und Padua, wo sie auch die Bekanntschaft Ballottis, des bekannten Theoretikers und Lehrers von Abt Vogler machten (Tartini war ein Jahr vorher gestorben), bildeten den Beschluß der ersten italienischen Reise. Ende März 1771 trafen sie wieder in Salzburg ein.

Zufolge des Beifalls, den sein Mitridate in Mailand gefunden hatte, erhielt Mozart bald nach seiner Heimkehr Kontrakt für die Komposition einer Oper für den Carneval 1773. Er kam aber noch viel eher wieder nach Mailand, nämlich zur Vermählungsfeierlichkeit des Erzherzogs Ferdinand mit der Prinzessin Beatrice von Modena im Herbst 1771. Die Festoper komponierte Haffe über einen Text von Metastasio: „Ruggiero“. Mozart hatte von der Kaiserin Maria Theresia

den Auftrag bekommen, eine theatralische Serenade zu komponieren; er wählte „Ascanio in Alba“ von Abbate Parini. L. Mozart schreibt: „Mir ist leid, die Serenade des Wolfgang hat die Oper des Haffe so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann.“ Haffe soll ausgerufen haben: „Der Jüngling wird uns alle vergessen machen!“ Haffe war neidlos und ehrlich; wir erfuhren schon, wie er in Wien Mozarts „Finta semplice“ lobte.

Als sie nach Salzburg zurückkehrten, war eben der Erzbischof Sigismund gestorben, und sein Nachfolger wurde Hieronymus Graf von Colloredo, ein der Musik nicht gewogener Mann, der sich durch seine Behandlung Mozarts übel berühmt gemacht hat. Zur Feier seines Einzugs komponierte Mozart die Oper „Il sogno di Scipione“ von Metastasio. Im Herbst 1772 reiste er wieder nach Mailand, um die versprochene Oper zu komponieren. Die Komposition einer Oper richtete sich zu jener Zeit nur nach den Sängern und wurde daher immer unter dem Beirath derselben vollbracht. Der Komponist mußte also notwendig am Orte sein, und zwar ungefähr so lange, als die Komposition Zeit in Anspruch nahm, da die Sänger rücksichtslos Arien verwarfen oder acceptierten, wie es ihnen bequem war. Der Sänger war eben die Oper. Die neue Oper hieß „Lucio Silla“, Text von Camera in Mailand. Der Erfolg war ebensogut wie der des Mitridate. Es war der Silla Mozarts letzte für Italien geschriebene Oper. Die nächste, „La finta giardiniera“, schrieb er für München, wo sie im Januar 1775 aufgeführt wurde. Bei dieser Aufführung war auch seine Schwester Marianne zugegen. Außer dieser Oper brachte Mozart in München auch mehrere Messen und eine Vitanei zur Aufführung, spielte auch ein Klavierkonzert eigener Komposition, sowie einige Sonaten und Variationen. Es ging das Gerücht, Mozart solle in München Anstellung erhalten; allein, so sehr dies vielleicht Mozart gewünscht hätte, weil dessen Verhältnis zum neuen Erzbischof gar kein erfreuliches war, es erwies sich als unbegründet. Im folgenden Jahre schrieb Mozart für Salzburg die Oper „Il re pastore“ von Metastasio. Die Veranlassung gab die zu Ehren des anwesenden Erzherzogs Maximilian veranstaltete Hoffestlichkeit.

Die Stellung der Mozarts, Vater und Sohn, in Salzburg war keine angenehme; in der Kapelle war keine sonderliche Zucht, und die Musik stand nicht in hohem Ansehen, zudem hatte der neue Erzbischof Staliener für die besten Stellen engagiert, wie das damals guter Ton an den Höfen war, und zwischen den Italienern und Deutschen waren ewige Reibereien. Auch erhielt Wolfgang nur 150 Gulden jährliche Besoldung als Konzertmeister, und der Erzbischof behandelte ihn konsequent schlecht, sagte ihm, er verstehe seine Kunst nicht, und machte seine Werke schlecht. Allein, alle Bemühungen Leopold Mozarts um eine andere Stelle für seinen Sohn schlugen fehl. Er mußte deshalb zur Aufbesserung der pekuniären Lage und um eventuell irgendwo eine gute Stelle zu ermitteln, an eine neue Kunstreise denken. Der Erzbischof verweigerte aber rundweg den Urlaub; er könne nicht leiden, wenn man so ums Betteln herumreise. Das war Wolfgang zu viel, und er bat um seinen Abschied, den er in der ungnädigsten Form erhielt. Der Vater verblieb in seiner Stellung. Nun trat Wolfgang mit seiner Mutter allein eine neue große Reise an, der Vater mußte selbst die Geldsumme, welche für die erste Ausrüstung zur Reise mit Wagen und Pferd erforderlich war, borgen, da die früheren Ersparnisse aufgezehrt waren.

Die erste entmutigende Erfahrung machte Wolfgang in München; der Kurfürst hatte keine Verwendung für ihn, und gute Freunde hielten ihn mit schönen Hoffnungen hin. Von München ging's vier Wochen später nach Augsburg, dem Stammsitz der Familie, wo sie beim Buchbindermeister Mozart, Leopolds Bruder, Aufnahme fanden. Ein leidlich besuchtes Konzert war aber der ganze Erfolg dieses Aufenthaltes.

Ein längerer Aufenthalt wurde in Mannheim genommen, wo, wie wir sahen, die Musik, besonders die Instrumentalmusik, in hohem Flor stand unter Direktion von Holzbauer und unter Stamiz und Cannabich als Konzertmeister. Es ist begreiflich, daß sich Mozart in dieser Stadt wohl fühlte, zumal er in den Mannheimer Musikern vortreffliche umgängliche Menschen, zum Teil sogar wirkliche gute Freunde fand. Allein damit hatte es auch sein Bewenden. Der Kurfürst tröstete ihn von Monat zu Monat und stellte ihn schließlich

nicht an. Einige Klavierstunden sowie der Verlag einer Komposition waren der ganze Erlös, sonst lebte er auf Kosten des Vaters und machte Schulden. Mit dem besonders als Organist berühmten Abt Vogler kam er nicht in ein erfreuliches Verhältnis.

Indessen gründete Joseph II. in Wien die deutsche Nationaloper für Singspiele und Operetten, und Mozart hoffte für dieselbe angestellt zu werden; auch diese Hoffnung schlug fehl. Eine ziemlich bestimmt gemachte Offerte der Organistenstelle am Salzburger Dom nahm er seinerseits nicht an. Inzwischen verliebte sich aber Mozart in die schöne und talentvolle Aloisia Weber, Tochter des Souffleurs und Kapisten Weber am Theater, und es bedurfte eines schnellen Einschreitens des Vaters Leopold, daß sich Mozart und seine Mutter auf die Weiterreise nach Paris machten, statt daß sich Wolfgang lebenslang an die junge Sängerin kettete. Auch in Paris war sein Erfolg nur schwach; eine Symphonie seiner Komposition wurde allerdings im Concert spirituel aufgeführt und gefiel sehr, aber zu einer Opernkomposition kam es nicht. Der Aufenthalt in Paris nahm ein jähes Ende, als am 3. Juli 1778 Mozarts Mutter, die ja mit ihm in Paris war, nach kurzem Krankenlager starb. Zudem starb der Salzburger Kapellmeister Volli, und der Erzbischof that seinerseits den ersten Schritt zur Versöhnung. Seufzend ging Mozart wieder zurück in seine Stellung als Konzertmeister. Bald darauf erhielt er Auftrag, für München eine neue Oper zu schreiben. Es war dies „Idomeneo“, welche den Übergang zu seiner klassischen Periode bezeichnet. Im Januar 1781 erfolgte die erste Aufführung. In diesem selben Jahre siedelte Mozart nach Wien über auf Befehl seines Brotherrn, des Erzbischofs, der jetzt in Wien lebte. Das entwürdigende Auftreten desselben (wie einen Diener behandelte er Mozart) veranlaßte ihn, seine Entlassung zu nehmen. Nun war er auf sich selbst angewiesen und mußte sich durch Stundengeben und Komponieren ernähren. Trotz vielfacher Beziehungen dauerte es noch geraume Zeit, bis er eine Anstellung fand (1789 als kaiserlicher Kammerkomponist mit 800 fl. Gehalt); aber er hatte wenigstens in Wien Gelegenheit, große Werke aufzuführen, und nutzte sie aus. Im

Auftrage des Kaisers schrieb er 1781 das Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“, welches unter erneuten Intriguen schließlich auf speziellen Befehl des Kaisers in Scene ging. In demselben Jahr verheiratete sich Mozart mit Konstanze Weber, der Schwester seiner Jugendliebe. Leider war diese eine schlechte Haushälterin, und die Familie befand sich daher ewig in pekuniären Verlegenheiten. 1786 brachte Mozart „Die Hochzeit des Figaro“, die in Wien dank den absichtlich schlecht singenden Italienern beinahe durchgefallen wäre, in Prag dagegen eine vorzügliche Wiedergabe fand. Mozart schrieb daher seine nächste Oper „Don Giovanni“ (Don Juan) für Prag (1787). Die nachfolgende Aufführung in Wien hatte wieder schlechten Erfolg. Mozarts Vater starb 1787. Es ist betäubend, wie der als Knabe vergötterte Mozart als Mann mit der Sorge des Alltagslebens zu kämpfen hatte, wie seine heute allgemein verehrten Werke in Wien zurückstanden hinter längst vergessenen Produkten zweiten Ranges, und wie keine der besser honorierten Stellen für ihn zu haben war. 1789 unternahm er auf Veranlassung und in Begleitung des Fürsten Karl Sichnowski eine Reise nach Berlin, spielte am Hof in Dresden, zu Leipzig in der Thomaskirche (Doles und Görner zogen ihm die Register) und endlich zu Potsdam vor Friedrich Wilhelm II., der ihm die erste Kapellmeisterstelle mit 3000 Thaler Gehalt offerierte; hier legte Mozarts österreichischer Patriotismus ein Veto ein, und die einzige Gelegenheit, in eine behagliche Situation zu kommen, ging vorüber. Der magere Dank seitens des Kaisers war der Auftrag, eine neue Oper zu schreiben: „Così fan tutte“ (1790). Sein letztes Lebensjahr brachte noch „La clemenza di Tito“ (Titus) für Prag zur Krönung Leopolds II. (6. September 1791) und für Wien (Schikaneder) „Die Zauberflöte“ (30. September 1791). Seine letzte Arbeit war das Requiem, er führte sie nicht zu Ende; das herrliche „Lacrimosa“ war sein Schwanengesang. Das Werk wurde von seinem Schüler Süßmayer beendet. Sein Begräbniß wurde so einfach und wenig kostspielig wie möglich arrangiert, er erhielt nicht einmal ein besonderes Grab, sondern wurde ohne letztes Geleit (seine wenigen Freunde begleiteten den Sarg nur halben Wegs) in der „allgemeinen Grube“ be-

graben, so daß die Stelle, wo er bestattet wurde, nicht einmal genau festzustellen ist. 1859 an seinem Todestage wurde ihm auf dem Friedhof von St. Marx ein Denkmal errichtet, nachdem bereits seit 1841 seine Geburtsstadt Salzburg ein prächtiges Monument schmückte. Staunend stehen wir heute vor dem reichen Erbe, das der so jung gestorbene Meister der Welt hinterlassen. Mit unübertrefflicher Meisterschaft beherrschte er die Mittel des musikalischen Ausdrucks und die musikalischen Formen. Seine Individualität ist Anmut und Innigkeit. Sein Stil ist die glücklichste Verschmelzung italienischer Melodienfreudigkeit mit deutscher Gründlichkeit und Tiefe. Die ihm verwandtesten Naturen sind Schubert und Mendelssohn, welche auch die erstaunliche Produktivität und Leichtigkeit des Schaffens sowie die kurze Lebensdauer mit ihm teilen. Die Bedeutung des Komponisten Mozart ist eine univierselle. In der Oper, auf dem Gebiet der Orchester- wie der Kammermusik, wie endlich auch auf dem der kirchlichen Komposition hat er Meisterwerke von unbergänglicher Schönheit geschaffen. Die Übertragung der Gluckschen Vertiefung des Ausdrucks auf die komische Oper schuf Typen, die wohl noch lange mustergültig bleiben werden. Das erste Jahrhundert, das seit ihrem Erscheinen vergangen, hat ihnen nichts anhaben können. Nichts an Don Juan, Figaro, Così fan tutte und der Zauberflöte ist heute veraltet. Wir wollen aber über der Bewunderung Mozarts nicht vergessen, daß die zeitgenössischen Komponisten der komischen Oper, sowohl der italienischen als französischen und deutschen ihm wacker vorgearbeitet hatten. Die leichte Beweglichkeit des Parlando- gesangs insbesondere war bereits durch einen Paisiello, Cimarosa, Schenk zu größter Entwicklung gebracht, und die der komischen Oper angemesseneren leichteren Formen der Ariette, Cavatine wie der dramatischen Ensembles brauchte er nur von seinen Vorgängern zu übernehmen und aus dem unerschöpflichen Born seiner Phantasie mit stets neuem Inhalt zu füllen. Eine eigentliche Fortentwicklung der komischen Oper über Mozart hinaus ist nicht ferner nachweisbar. Italien hielt sich noch einmal auf der Höhe mit Rossinis Barbier, der als würdiges Seitenstück zu Mozarts Figaro bezeichnet werden muß, Frankreich stellte mit Boieldieu und Adam noch zwei

fähige Repräsentanten, und Deutschland folgte mit Vorzug und Flotow. Dann aber verschlang das verächtliche Genre der Karikatur-Operette fast gänzlich das Interesse des Publikums wie das Talent der Komponisten für das Genre der komischen Oper. Die Operette des 19. Jahrhunderts hat übrigens auch schon in den zahllosen verböhmischen, ja unanständigen, parodierenden und persiflierenden komischen Singspielen und Musikpossen ihre Vorgängerschaft, welche gegen Ende des 18. Jahrhunderts besonders in Wien und London wie Pilze aus der Erde schossen (Wenzel Müller, Volkert, Dibdin). War doch sogar Mozarts Zauberflöte eine Zwillingsschwester eines solchen Müllerschen Stücks („Kaspar, der Jagottist“), insofern beide Werke ursprünglich Bearbeitungen desselben Stoffes waren.

14. Kapitel.

Die Musik des 19. Jahrhunderts.

168. Ist zwischen der Musik des 18. und des 19. Jahrhunderts eine charakteristische Unterscheidung zu machen und auf welchen Meister ist das neue Kunstideal zurückzuführen?

Man hat vielfach die Musik des 19. Jahrhunderts als die der gesteigerten Subjektivität bezeichnet; im Gegenteil könnte man aber im Hinblick auf die in neuester Zeit immer mehr um sich greifende darstellende und Programmmusik sagen, für das 19. Jahrhundert sei charakteristisch die Tendenz, durch die Musik etwas darstellen zu wollen, also zu objektivieren. Doch würde eine solche kategorische Definition auch nicht das Rechte treffen, sondern übers Ziel hinaus schießen; denn wie wir bereits früher (164) betont, ist allerdings bei vielen neueren Werken die Subjektivität in besonderer Weise gesteigert hervortretend, nämlich als aufgeregte Leidenschaftlichkeit, als finsternes Brüten und verzweifelter

Suchen, kurzum als „Weltschmerz“. Diese Nachtseite des menschlichen Empfindens wirkt etwa mit dem Eintritt des 19. Jahrhunderts ihre Schatten in die Kunst. Dieser pessimistisch angehauchte Individualismus tritt ungefähr gleichzeitig mit der französischen Revolution hervor, erscheint in der deutschen Poesie zunächst als sogenannte Sturm- und Drangperiode, klärt sich aber bald wieder ab zur Klassizität der Meisterwerke eines Schiller und Goethe, um in der Romantik nochmals zu erstehen. In der Musik tritt die neue Weltanschauung zuerst bei Beethoven hervor und drückt dem ganzen Epigonentum des 19. Jahrhunderts — den einzigen Mendelssohn vielleicht ausgenommen — den Stempel der Schwermut und Unbefriedigtheit auf; je selbständiger der Komponist sich entwickelt, desto schärfer macht sich der Pessimismus bemerklich (Schumann, Berlioz, Liszt, Brahms), und wo statt des neuen Jagens nach dem Unerreichbaren sich die Freude am Dasein offenbart, da erscheint sogleich die Originalität fraglich und tritt mehr oder minder unverhüllt die Nachahmung der Klassiker hervor (so bei Mendelssohn selbst und seinen Nachfolgern: Hiller, Gade, Reinecke, Bennett u. s. w.). Nun ist aber eine nicht wegzuleugnende Thatsache, daß diese modernen Ergüsse des Seelenschmerzes nur zum kleinsten Teile rein lyrische, unreflektierte sind; bei Beethoven sind sie es, aber bereits bei Schumann fängt die Reflexion an, eine große Rolle zu spielen, und mehr und mehr gehen die Komponisten dazu über, den Schmerz zu malen statt ihn zu empfinden, d. h. sie objektivieren mehr und mehr, geben die dargestellten Empfindungen auch nicht mehr für ihre eigenen aus, sondern zeigen durch Überschriften und Titel an, wer ihnen als der eigentliche Träger derselben vorgeschwebt hat. Die Virtuosität, welche die Musik in der Verbindung mit dem Dichterwort zunächst in der Oper und sodann im Liede sich erworben, den Inhalt der Worte zu illustrieren, führte allmählich die Tonkünstler dazu, dies Darstellungsvermögen der Musik weiter zu bilden und schließlich auch ohne Beihilfe des Wortes analoge Wirkungen von ihr zu fordern, d. h. scharfe Zeichnungen von Situationen u. s. w. (Berlioz, Liszt). Damit ist die Musik aber thatsächlich aus einer absolut subjektiven eine objektivierende Kunst geworden, schwerlich zum

Heile der Menschheit. Denn während die absolute Musik, d. h. die rein subjektive, auch die dunkler gefärbte Beethovens, zwingt, mitzufühlen, was der Komponist fühlt, verlangt die Programmmusik, daß wir verstehen, was der Komponist zeigen will, und erst in zweiter Linie vermögen wir unser Empfinden mit dem des dargestellten Helden zu identifizieren. Die Unmittelbarkeit der Wirkung geht also dabei verloren. Bei Beethoven selbst ist von diesen Tendenzen noch wenig zu spüren; seine herrlichen Instrumentalwerke stellen nichts vor, was außerhalb der Seele des Komponisten vorginge, selbst die Pastoral-Symphonie ist bis auf den Schlußsatz und den tonmalerischen Scherz zu Ende des zweiten Satzes nicht ein Landschaftsbild, sondern frei ausströmende Empfindung, welche das Naturbild anregte. In den übrigen Symphonien aber, die neunte nicht ausgenommen, kann nur Willkür und Sucht der Deutelei für ein Programm Anhaltspunkte finden.

Ludwig van Beethoven wurde 17. Dezember 1770 zu Bonn getauft, ist daher wahrscheinlich 16. Dezember geboren und starb 26. März 1827 in Wien. Sein Vater war Tenorist in der kurfürstlichen Kapelle, sein Großvater Bassist und zuletzt Kapellmeister; die Familie war also schon seit mehreren Generationen musiktreibend. Den ersten Musikunterricht erhielt Beethoven von seinem Vater; später wurden der geniale Oboist Pfeiffer, den Beethoven später von Wien aus unterstützte, und in der Folge Hoforganist van den Eden, sowie dessen Nachfolger Christian Gottl. Neefe seine Lehrer. Schon 1784 wurde Beethoven als zweiter Hoforganist angestellt. Seine Entsendung nach Wien verdankte er dem Grafen von Waldstein, seinem ersten und in jeder Hinsicht wichtigsten Gönner. Derselbe war Deutschordensritter, später Kommandeur und Kammerer des Kaisers und schätzte nicht nur die Musik sehr, sondern spielte selbst vortrefflich Klavier (bekanntlich hat ihm Beethoven die große C dur-Sonate Op. 53 gewidmet). Als 1792 Haydn von England zurückkehrte und in Godeßberg vom Bonner Orchester bewirtet wurde, hatte Beethoven Gelegenheit, denselben eine Kantate vorzulegen, die von ihm besonders beachtet wurde (wahrscheinlich wurde bei dieser Gelegenheit verabredet, daß Beethoven nach Wien kommen sollte). Waldstein schrieb

im Oktober d. J.: „Lieber Beethoven! Sie reisen jetzt nach Wien zur Erfüllung Ihrer so lange bestrittenen Wünsche. Mozarts Genius trauert noch und beweint den Tod seines Zöglings. Bei dem unerschöpflichen Haydn fand er Zuflucht, aber keine Beschäftigung; durch ihn wünschte er noch einmal mit jemand vereinigt zu werden. Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie Mozarts Geist aus Haydns Händen. Ihr wahrer Freund Waldstein.“ Schon 1787 war Beethoven einmal kurze Zeit mit Empfehlungen des Kurfürsten an dessen Bruder, Kaiser Joseph II., in Wien gewesen. Damals soll ihn Mozart gehört und ihm eine große Zukunft prophezeit haben. Als er jetzt nach Wien ging, war er 22 Jahre alt. Da er gut empfohlen war, so konnte es nicht fehlen, daß er in Wien in kunstsinlige hohe Kreise kam (Fürst Karl Sichnowski, Graf Moritz Sichnowski, Graf Rasumowski u. s. w.). Aus dem beabsichtigten Studiren Beethovens bei Haydn wurde nicht viel; Haydn war zum Lehrer nicht geschaffen. Zwar wurde ein Kursus in der Kompositionslehre bei ihm absolviert, aber hinter Haydns Rücken arbeitete Beethoven bei Schenk, dem Komponisten des „Dorfbarbier“, und ging mit den von Schenk bereits korrigierten Arbeiten zu Haydn. Diese gut gemeinte Mystifikation dauerte zwei Jahre. Beethoven hatte den Gewinn, daß er von Schenk den strengen Satz lernte und von Haydn für weitergehende künstlerische Gesichtspunkte profitierte. Danach hatte er noch bei Albrechtsberger Unterricht im Kontrapunkt und bei Salieri in der dramatischen Komposition. Der Kreis der um Beethoven gescharten hohen Musikfreunde vergrößerte sich durch Hinzukommen des Grafen Franz von Brunswick, des Barons von Gleichenstein und Stephans von Breuning, eines alten Freundes und Gönners von Bonn her. Bald siedelten sich aber auch Beethovens Brüder Karl (Bankbeamter) und Johann (Apotheker) in Wien an und vertraten in seinem der Poesie nicht entbehrenden Leben die dürre Prosa. Es ging Beethoven pekuniär gut; er hat niemals wieder eine Stellung angenommen, sondern seit seiner Ankunft in Wien nur der Komposition gelebt. Seine Werke wurden gut bezahlt, und er bezog vom Fürsten Sichnowski jährlich einen Gehalt von 600 fl., 1809—1811 sogar vom Erzherzog Rudolf und den

Fürsten Lobkowitz und Kinsky jährlich 4000 fl. Trotz dieser vielfachen Beziehungen zu Erzherzögen und Fürsten war Beethoven nichts weniger als ein Liebediener und Hofmann, blieb vielmehr sein Leben lang ein Demokrat und Republikaner, den die Herrscher für Tyrannen hielt. Bekanntlich widmete er ursprünglich seine „Sinfonia eroica“ Napoleon, weil er in ihm einen echten Republikaner sah; als derselbe aber die Kaiserwürde annahm, zerriß er die Dedicationsurkunde. Als während des Wiener Kongresses (1814) die anwesenden fremden Monarchen mehrfach beim Erzherzog Rudolf zusammen mit Beethoven zu Gaste geladen waren, ließ sich letzterer (nach seiner eigenen Aussage) von den hohen Häuptern die Cour machen und benahm sich stets vornehm. Er fühlte sich mit Recht als ein König der Kunst. Die trübste Zeit seines Lebens begann nach dem Tod seines Bruders Karl (1815), für dessen Sohn Karl er die Vormundschaft übernahm. Der letztere hat ihm viel Kummer bereitet; betreffs seiner wie aller andern Details aus Beethovens Leben verweisen wir auf die ausführlichen Biographien Beethovens. Von ganz anderer, noch tiefer eingreifender Bedeutung für die Stimmung und demzufolge Kompositionsrichtung Beethovens war aber ein sehr früh aufgetretenes, sich mehr und mehr verschlimmerndes Ohrenübel, das bereits 1800 zu einer starken Schwerhörigkeit sich entwickelt hatte und allmählich in völlige Taubheit überging. Er schämte sich seiner Schwerhörigkeit und suchte sie zu verbergen; sein rauhes, mürrisches und einsilbiges Wesen war daher, wenigstens in früheren Jahren, teilweise Maske, wenn es auch anderseits eine unausbleibliche Folge des Übels sein mußte. Seine sonst rüstige Gesundheit fing um 1825 allmählich an zu wanken; 1826 stellten sich Symptome von Wassersucht ein, die sein Leben bedrohten. Eine dazugekommene heftige Erkältung im Dezember d. J. warf ihn aufs Krankenlager; nach einer schmerzlichen Operation seiner Wassersucht nahmen seine Kräfte mehr und mehr ab, bis er am 26. März 1827 abends 6 Uhr verschied.

Erst in Beethoven sehen wir den um 1600 aufgetretenen neuen Stil, den der begleiteten Melodie, sich zur höchsten Vollkommenheit entwickeln, und zwar ganz besonders

auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik. Was Beethoven von Haydn und Mozart unterscheidet, ist die gewaltig gesteigerte Größe der Proportionen; sein Empfinden ist tiefer, leidenschaftlicher, seine Ideen nehmen einen weiteren Flug, die Langatmigkeit seiner Themen ist sprichwörtlich. Mag man aber auf die großen Konturen oder auf das feinste Geäst der Figuration sehen, überall finden wir Beethoven bei aller Anlehnung an seine Vorgänger neu und packend. Als Vokalkomponist ist er nicht bahnbrechend geworden, hat aber besonders in seiner einzigen Oper „Fidelio“ (1804) sich einen Platz unter den allerbedeutendsten dramatischen Komponisten gesichert und in der „Missa solemnis“ auch ein geistliches Chorwerk ersten Ranges geschaffen. Mit seiner neunten Symphonie und der Chorphantasie hat er eine seither mehrfach versuchte neue Form zuerst angewandt (Berlioz, Liszt, Felicien David). Auch seine Lieder nehmen durch Wahrheit der Empfindung und Natürlichkeit des Ausdrucks einen hohen Rang ein. Von Beethovens Instrumentalwerken, deren vollständiges Verzeichnis jedes Musiklexikon aufweist, sind in erster Linie hervorzuheben seine neun Symphonien, die Ouverturen zu Leonore (drei), Egmont, Coriolan, König Stephan, „Zur Weihe des Hauses“ u. s. w., seine fünf Klavierkonzerte, sein unübertroffenes Violinkonzert, wie seine beiden Violinromanzten, seine 38 Klaviersonaten, 21 Variationenwerke für Klavier (auf welchem Gebiete er ganz besonders Hervorragendes schuf), seine 10 Violinsonaten, seine 8 Trios, 16 Streichquartette, sein Septett u. s. w. Man pflegt das Kunstschaffen Beethovens in drei Perioden zu zerlegen, deren erste bis 1800 reicht und die Werke 1—18 enthält. Der sogenannte „letzte Beethoven“ datiert etwa seit der Zeit, wo er seinen Neffen aufnahm, sich ein eigenes Hauswesen einrichtete, überhaupt seine ganze Lebensweise änderte. Dieser Zeit entstammen die fünf letzten Klaviersonaten (Op. 101, 106, 109, 110 und 111), die fünf großen Streichquartette Op. 127, 130, 131, 132 und 135, die Quartettfuge Op. 133, die neunte Symphonie, „Missa solemnis“ und die Ouverturen Op. 115 und 124.

169. Welche bedeutenden Vertreter hat die Instrumentalmusik seit Beethoven aufzuweisen?

Vor allem müssen wir des jung verstorbenen Franz Schubert gedenken, dessen Verdienst um das Lied wir weiterhin zu würdigen haben werden. Derselbe steht als Instrumentalkomponist, was Großartigkeit der Konzeption anlangt, zwar weit hinter Beethoven zurück, nimmt aber durch die Innigkeit seines Empfindens, durch seine reiche und weiche Melodik wie durch eine ganz besonders hervorstechende kühne Harmonik eine hervorragende Stelle unter den Komponisten des 19. Jahrhunderts ein. Die Harmonik Schumanns und Liszts wurzelt direkt in der Schuberts. Von Schuberts Instrumentalwerken sind hervorzuheben die Cdur-, die unvollendete Hmoll- und die tragische Cmoll-Symphonie, die letzten seiner acht Streichquartette, das Cdur-Streichquintett, das Esdur-Trio, das Follerenquintett, die hochinteressanten Klavierfonaten (besonders die beiden in Amoll und die letzte in Bdur), eine Reihe unübertroffener Werke für Klavier zu vier Händen (Divertissement à l'Hongroise, Fmoll-Phantasie u. s. w.).

Nächst Schubert ragen aus der Reihe der Epigonen Beethovens mit dem Range reichbegabter Talente hervor: Mendelssohn und Schumann. Felix Mendelssohn-Bartholdy, geboren 3. Februar 1809 zu Hamburg, gestorben 4. November 1847 in Leipzig, Enkel des Philosophen und jüdischen Reformators Moses Mendelssohn (gest. 1786), Sohn des Bankiers Abraham Mendelssohn (seit 1812 in Berlin); zeigte erstaunlich früh musikalische Begabung, welche durch die wohlthutierten und kunstfönnigen Eltern die liebevollste Pflege erhielt. Zuerst war es die drei Jahre ältere Fanny, welche großes Talent zeigte, und ihr eiferte bald Felix nach; die beiden gemahnen so an Mozart und das Mannerl, wie vielleicht kein zweites musikalisches Geschwisterpaar. An Stelle des Unterrichts der Mutter trat bald der Ludwig Bergers für das Klavierspiel, Hennings für Violinenspiel und Zelters für Theorie. 1818 spielte Felix zum erstenmal in einem öffentlichen Konzert. Von 1820 ab datiert die regelmäßige Kompositionsthätigkeit Mendelssohns; er schrieb in diesem Jahr eine Violinsonate, zwei Klavierfonaten, eine kleine Kantate („In rührend feierlichen Tönen“), eine kleine Operette mit Klavier, Lieder, ein paar Männerquartette u. s. w. 1821 wurde er mit Weber bekannt, für

den er eine schwärmerische Verehrung faßte und durch den er ins romantische Fahrwasser kam, und gegen Ende desselben Jahrs brachte ihn Zelter zu Goethe, der lebhaftes Interesse an dem Knaben nahm. 1824, an seinem Geburtstage, wurde sein viertes Singspiel: „Die beiden Nissen“, vollständig im Vaterhaus aufgeführt, und Zelter beförderte feierlich den Knaben im Namen Bachs, Haydns und Mozarts vom Lehrling zum Gesellen. Mendelssohn war 17 Jahre alt, als er die Overture zum „Sommernachtstraum“ schrieb (1826). 1827 brachte er seine erste und letzte Oper „Die Hochzeit des Camacho“ im Berliner Schauspielhause zur Aufführung; trotz der sehr günstigen Aufnahme wurde sie zurückgelegt (sie befriedigte Mendelssohn nicht). Mendelssohn hörte auch einige Jahre lang Vorlesungen an der Berliner Universität. Eine große künstlerische That Mendelssohns fällt in das Jahr 1829: die erste Wieder-Aufführung der Matthäuspassion Bachs (mit der Singakademie unter seiner Leitung). In demselben Jahre besuchte Mendelssohn England. Erst von London aus verbreitete sich sein Ruf als Komponist; er brachte dort seine C moll-Symphonie (im Konzert der Philharmonischen Gesellschaft, der er sie daher widmete) und die Sommernachtstraum-Overture zur erstmaligen Aufführung. Nach einer längern Reise durch Schottland (nicht zu Konzertzwecken) kehrte er voller Anregungen nach London zurück. 1830 unternahm er eine längere Reise nach Italien, wandte sich von dort nach Paris (1832), wo er an der Cholera erkrankte, und nach London, wo er die unterdes beendete Hebridenouverture dirigierte und das G moll-Konzert und H moll-Capriccio spielte. Auch gab er hier das erste Heft „Lieder ohne Worte“ heraus. Nach Berlin zurückgekehrt, arrangierte er Konzerte zum Besten des Orchesterpensionsfonds und führte die Sommernachtstraum-Overture, Hebridenouverture, „Meeresstille und glückliche Fahrt“, die Reformationssymphonie, das G moll-Konzert und H moll-Capriccio vor. Seine Bewerbung um die Nachfolge Zelters als Dirigent der Singakademie blieb erfolglos, dagegen wurde ihm 1833 die Direktion des niederrheinischen Musikfestes zu Düsseldorf übertragen; von dort aus besuchte er London wieder und dirigierte seine „italienische“ Sym-

phonie, kehrte nach Düsseldorf zurück, wo er als städtischer Musikdirektor engagiert worden war und zwei Jahre blieb, und dirigierte 1835 noch das Musikfest in Köln. Unter dessen aber hatte er das Engagement als Kapellmeister der Gewandhauskonzerte in Leipzig angenommen, das er im August 1835 antrat. Seine seltene Direktionsbegabung, seine umfassende musikalische Bildung und seine Bedeutung als schaffender Künstler machten ihn schnell zum Zentrum des Leipziger musikalischen Lebens und Leipzig wiederum zum Zentrum des Musiklebens in ganz Deutschland, ja Europa. Das Institut der Gewandhauskonzerte stieg zu einer Höhe des Ruhms, die es vordem nie erreicht hatte und nach seinem Tode nur mit Mühe behaupten konnte. Kräftige Unterstützung fand er vor allem in Ferdinand David, den er 1836 als Konzertmeister nach Leipzig zog. 1836 ernannte ihn die Universität zum Dr. phil. honoris causa. Im Jahr 1837 im März vermählte er sich mit Cäcilie Charlotte Sophie Jeanrenaud. Die Ehe war eine glückliche, und ihr entsproßen fünf Kinder: Karl, Marie, Paul, Felix und Lili. 1843 begründete er mit dem Kreisdirektor von Falkenstein, Hofrat Reil, Musikalienhändler Ristner, Advokat Schleinitz und Stadtrat Seeburg als Direktoren und Moritz Hauptmann, Robert Schumann, David und Chr. A. Pohlenz als ersten Lehrkräften unter dem Protektorat des Königs von Sachsen das Konservatorium der Musik zu Leipzig, das bald zu einer Pflanzstätte ersten Ranges wurde. Wiederholt versuchte König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, Mendelssohn nach Berlin zu ziehen. 1841 nahm Mendelssohn auf ein Jahr ein Engagement an und siedelte vorübergehend nach Berlin über, brachte die auf Wunsch des Königs komponierte Musik zu „Antigone“ zur Aufführung, kehrte aber bald in seinen Leipziger Wirkungskreis zurück. Er verblieb, kurze Abwesenheiten abgerechnet, nun bis zu seinem Tode in Leipzig.

Unter Mendelssohns Werken stehen obenan die beiden großen Oratorien Paulus (1836) und Elias (1847), seit Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ die bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Gebiete. Im übrigen ist Mendelssohn in erster Linie Instrumentalkomponist; seine Ouverturen (besonders „Sommer-
nachtsstraum“, „Hebriden“, „Meeresstille und glückliche Fahrt“,

„Schöne Melusine“) nehmen in der Litteratur einen hohen Rang ein und zeigen die Musik auf dem Wege der objektivierenden Charakteristik weit vorgeschritten. Seine fünf Symphonien zeichnen sich besonders durch Liebenswürdigkeit und charakteristische Farbe aus (Nr. 3, die „schottische“ in A moll, Nr. 4, die „italienische“ in A dur), sein Violinkonzert Op. 64 ist nächst dem Beethovens noch heute das beliebteste von allen. Aus der Zahl der Kammerensembles seien das C moll-Trio und das Oktett hervorgehoben. Mendelssohn war selbst hervorragender Pianist und hat daher für Klavier viel geschrieben. In erster Reihe sind die eine neue umfängliche Litteratur kleiner Klavierstücke eröffnenden „Lieder ohne Worte“ (als deren Vorläufer aber Schuberts Moments musicaux gelten können) zu nennen, ferner die ausgeführteren Charakterstücke Op. 7, das Rondo capriccioso Op. 14, die Variations sérieuses Op. 54, die beiden Klavierkonzerte in G moll und D moll u. s. w. Mendelssohns Eigenart ist ein ausgeprägter Sinn für den Wohlklang, denn er auch da bethätigt, wo er charakterisieren, wo er malen will. Ebenso hält er sehr auf Ebenmaß der Form und ist daher in dieser Hinsicht kein eigentlicher Romantiker. Was ihm aber seinen Platz unter den Romantikern sichert, ist sein Hinneigen zur darstellenden Musik, auf welchem Gebiete er bereits im Sommernachtsstraum Hervorragendes leistet. Der Elfenpuck pflanzte sich aus Mendelssohns Partitur in zahllose andere seiner Nachahmer fort.

Der Romantiker von reinstem Wasser ist Robert Schumann, geb. 8. Juni 1810 zu Zwickau in Sachsen, gest. 29. Juli 1856 zu Emdenich bei Bonn. Sein Vater war Buchhändler und begünstigte die musikalische Neigung des Sohnes, schrieb sogar an K. M. v. Weber in der Absicht, diesem die Ausbildung des Knaben zu übertragen; Weber soll nicht abgeneigt gewesen sein, doch wurde nichts daraus, und Schumann absolvierte, dem Wunsche seiner Mutter gemäß (der Vater starb 1826), das Gymnasium zu Zwickau und bezog 1828 die Universität Leipzig als Studiosus juris. Seine Begabung und Neigung erhielt hier neue Nahrung, und geregelter Klavierunterricht durch Friedrich Wieck führte ihn der Kunst immer mehr zu. Nachdem er noch ein lustiges Jahr in Heidelberg verlebt, erlangte er endlich die Erlaubnis

der Mutter, sich ganz der Musik zu widmen, und traf im Herbst 1830 wieder in Leipzig ein, um unter Wieck (bei dem er wohnte) und Heinrich Dorn energische Kunststudien zu machen. Schumann war auf dem Wege, ein vortrefflicher Pianist zu werden, zog sich aber eine Lähmung der rechten Hand zu, durch ein Experiment, daß die Unabhängigkeit der Finger voneinander beschleunigen sollte. 1834 begründete er mit F. Knorr, Ludwig Schunke und seinem Lehrer Friedrich Wieck die „Neue Zeitschrift für Musik“ als ein Organ des musikalischen Fortschritts, bestimmt, sowohl dem der Entwicklung der Kunst Fesseln anlegenden Schematismus veralteter Regeln als der Verwässerung und Verflachung des Geschmacks, wie er sich in den Werken der italienischen Opernkomponisten wie der deutschen und französischen Klavierkomponisten (Herz, Hünten u. s. w.) darstellte, entgegenzutreten. Damit wurde Schumann Führer einer Partei, und seine in den ersten veröffentlichten Klavierwerken ohnehin schon scharf hervortretende Individualität wurde durch bewußte Tendenz nun immer mehr gefestigt und gesteigert. 1835—44 führte Schumann allein die Redaktion der Zeitung und schrieb für dieselbe eine große Anzahl höchst anziehender Artikel, von denen einer der ersten der Hinweis auf das Genie Chopins war. Später (von Düsseldorf aus) signalisierte er in ähnlicher Weise den neuaufgehenden Stern Brahms. Die Art, wie er Kritiken schrieb, war dazu angethan, anregend und befruchtend zu wirken (sie ist leider jetzt ganz abgekommen). Die Neigung Schumanns für die geniale junge Pianistin Clara Wieck, die Tochter seines Lehrers, entwickelte sich allmählich, als diese zur Jungfrau heranreifte. Bereits 1837 hat er um ihre Hand, der besonnene Vater verweigerte sie ihm jedoch im Hinblick auf Schumanns keineswegs gesicherte Existenz. Der Versuch, durch Übersiedelung nach Wien mit der „Neuen Zeitschrift für Musik“ größere pekuniäre Resultate zu erzielen (1838), mißglückte, und er kehrte 1839 nach Leipzig zurück. 1840 erlangte er von der Universität Jena die Verleihung der philosophischen Doktorwürde, und noch in demselben Jahre vermählte er sich trotz des Widerspruchs des Vaters mit der Geliebten seines Herzens. Die Liebe erschloß ihm den Sinn des Liedes, und schnell folgten einander nun

eine Reihe Liederhefte, welche die schönsten Perlen der musikalischen Lyrik bergen. Allmählich nahm er auch größere Formen in Angriff, schrieb 1841 seine erste Symphonie und wenig später sein Klavier=Quintett und =Quartett und sein schönstes Chorwerk (Paradies und Peri). Eine neue Wendung kam in sein Leben durch die Begründung des Leipziger Konservatoriums durch Mendelssohn (1843). Doch hielt er es am Konservatorium nicht lange aus und siedelte nach Dresden über (1844). Eine Konzertreise mit seiner Gattin nach Rußland ging der Übersiedelung voraus. In Dresden lebte Schumann zunächst fleißig komponierend und einigen Privatunterricht erteilend, übernahm 1847 die Direktion der Liedertafel und begründete 1848 einen Chorgesangsverein. 1850 erhielt er die Berufung nach Düsseldorf als städtischer Musikdirektor (Nachfolger Ferdinand Hillers, der nach Köln ging). Leider verschlimmerte sich bald darauf in bedenklicher Weise ein Gehirnleiden, dessen erste Spuren sich bereits 1833 gezeigt hatten, und das schon 1845 bedrohlich geworden war. In seinen ersten Stadien äußerte sich dasselbe als Angst für sein Leben, später wurde es zu einem wirklichen Nachlassen der geistigen Spannkraft. Seine Stellung als Dirigent wurde unhaltbar und 1853 mußte die Enthebung von seinem Posten erfolgen. Der wirkliche Wahnsinn brach 1854 aus, wo er sich in den Rhein stürzte; er lebte darnach noch zwei Jahre in der Irrenanstalt zu Endenich. Schumanns historische Bedeutung liegt außer im Lied (worüber nachher) besonders in der Ausbildung des durch Schubert und Mendelssohn neu angeregten Satzes von Charakterstücken für Klavier, deren er eine große Zahl geschrieben (Papillons, Davidsbündler, Carneval, Phantasiestücke, Kinder-scenen, Kreisleriana, Novellen, Nachtstücke, Intermezzi, Faschingschwank, Wald-scenen u. s. w., vierhändige „Bilder aus Osten“ u. a.); der darin ausgeprägte konzentriertere Stil ging auch in seine größeren Klavierwerke über, besonders die Sonaten in Fismoll und Gmoll, das Konzertstück in Gdur und das Amoll-Konzert und die Ensemblewerke, das Quintett Op. 44, das Quartett Op. 47, die Trios in Dmoll, Fdur und Gmoll und seine zwei Violinsonaten. Schumann ist trotz des ausgesprochenen Bestrebens zu charakterisieren, d. h. doch also

darzustellen, zu malen, durchaus lyrischer und daher am größten, wo dies Talent zur Geltung kommt. In den großen Formen, besonders in seinen vier Symphonien fehlt oft der große Zug, der das Ganze zusammenhält.

Eine isolierte Stellung nimmt Franz Schuberts Freund Franz Lachner ein (geb. 2. April 1803, gest. 20. Jan. 1890 in München), dessen sieben Suiten für großes Orchester Bruckstücke kontrapunktischer Kunst sind. Lachner hat drei Opern, mehrere Oratorien, viele Kammermusikwerke u. s. w. geschrieben, die trotz moderner Harmonik stets einen Anflug von Klassizismus tragen. In der Tendenz und Geschmacksrichtung Lachner verwandt ist Friedrich Kiel (geb. 1821, gest. 14. Sep. 1885 in Berlin), dessen Hauptwerke zwei Requiems, ein Oratorium „Christus“ und eine Missa solennis sind, außer denen er viele Klavier- und Kammermusikwerke schrieb. An Kiel müssen wir seinen Nachfolger als Lehrer an der Berliner Akademie anschließen, Heinrich von Herzogenberg, geb. 1843 zu Graz, gest. 9. Okt. 1890 in Wiesbaden, der mit Achtung gebietenden Kammermusikwerken und Chorwerken, besonders aber in seinen letzten Lebensjahren mit großen Kirchenkompositionen (Requiem, Messe, „Totenfeier“, Weihnachtstoratorium und Passion) sich einen bedeutenden Namen machte. Auch Joseph Rheinberger (geb. 1839), gleich fleißig als Vokal- wie als Instrumentalkomponist, zeigt ähnliche klassizistische Tendenzen, während der Däne Niels W. Gade (1817—1890), der Engländer W. St. Bennett (1816—1875) und Ferd. Hiller Mendelssohn verwandte Parallelererscheinungen sind und Karl Reinecke (geb. 1824) zugleich Schumann und Mendelssohn fortsetzt. Weitere bedeutsam heraustretende Persönlichkeiten der Zeit Mendelssohns und Schumanns sind Chopin, Berlioz und Liszt. Frédéric Chopin, geb. 1. März 1809 zu Zelazowa Wola bei Warschau, gest. 17. Oktober 1849 in Paris, ward bereits mit neun Jahren als Wunderkind angestaut. Seine Lehrer waren ein Böhme Namens Zywny, und Joseph Elsner, Direktor der Musikschule zu Warschau. 1828 verließ er als vollendeter Pianofortevirtuose seine Vaterstadt und wandte sich nach Paris, unterwegs in Wien und München konzertierend. Wie ein Meteor erschien er am Himmel, kurze Zeit in hellem Glanz strahlend und schnell

verlöschend. Er kam fertig nach Paris und hatte einen großen Teil seiner Kompositionen bereits im Portefeuille, darunter seine beiden Klavierkonzerte. Seine erste Publikation, die Variationen über ein Thema aus „Don Juan“ (Op. 2), entflammte Schumann zu heller Begeisterung, und es war ein hoher Festtag, als Chopin eines Tags selbst in Leipzig anlangte. In Paris fand Chopin schnell einen Freundeskreis, wie er ihn nicht schöner wünschen konnte: Liszt, Berlioz, Heine, Balzac, Ernst, Meyerbeer — Menschen, die ihn verstanden, und an denen er mehr hatte als fade Bewunderer. Chopin wurde, nachdem er sich als Pianist und Komponist eingeführt hatte, schnell ein überaus gesuchter Lehrer; er ward in den besten Kreisen Mode. Leider zogen bald finstere Schatten über seine zwar sensible, aber von Haus aus nicht melancholische Seele. Symptome eines bedenklichen Brustleidens stellten sich ein, und er mußte 1838 zur Kur nach Majorca. Im Frühjahr 1849 schien eine Besserung einzutreten, und er führte einen lange gehegten Wunsch aus, indem er nach London reiste und mehrere Konzerte gab; mit Nichtachtung seines körperlichen Befindens machte er verschiedene Gesellschaften mit, besuchte auch noch Schottland und kam völlig erschöpft wieder nach Paris zurück. Im Herbst d. J. starb er. Chopins Bedeutung liegt ausschließlich auf pianistischem Gebiet. Sein Klavierstil ist durchaus original, melancholisch bis zur Krankhaftigkeit und doch auch wieder fest und grazios, echtes polnisches Blut. Als besondere Spezialität bildete er die Formen des Nocturne und der veredelten modernen Tänze (Walzer, Mazurka, Polonaise) aus. Tendenz zur Tonmalerei liegt ihm fern; er ist eine rein subjektive Musiknatur, so recht das gerade Gegenteil seines Zeitgenossen und Freundes Hector Berlioz. Dieser, geb. 11. Dezember 1803 zu Côte St. André (Sère), gest. 9. März 1869 in Paris, Sohn eines Arztes und selbst zur Medizin bestimmt, ging gegen den Willen der Eltern von der Universität zum Konservatorium über und mußte, da der Vater ihm jede Unterstützung versagte, sich als Chorist am Theater des Gymnase dramatique seinen Unterhalt verdienen. Vom Konservatorium ging er bald wieder ab, weil ihm das trockne Regelfwesen der soliden Lehre nicht zusagte, und ließ nun seiner Phantasie

völlig die Zügel schießen. Eine Messe mit Orchester, zuerst aufgeführt in der Rochuskirche, die Ouverturen: „Waverley“, „die Femrichter“ und die phantastische Symphonie „Episode de la vie d'un artiste“ waren bereits geschrieben und dem Publikum vorgeführt, als Berlioz 1830 mit der Kantate „Sardanapale“ den Römerpreis errang; er war, um sich bewerben zu können, wieder ins Konservatorium eingetreten und Schüler Lesueurs geworden. Während des Studienaufenthalts in Italien entstanden: die Ouverture zu „König Lear“ und die symphonische Dichtung mit Gesang „Lélio“ („Le Retour à la vie“, Pendant zur „Symphonie fantastique“). Zugleich bethätigte sich Berlioz als geistreicher Schriftsteller durch musikalische Feuilletons im „Correspondant“ der „Revue européenne“, dem „Courier de l'Europe“, „Journal des Débats“ und seit 1834 in der neugegründeten „Gazette musicale de Paris“, so durch Wort und That versuchend, eine neue Stilgattung einzubürgern, die noch heute viele erbitterte Gegner hat: die sogenannte Programmmusik. In Deutschland schloß sich ihm besonders Fr. Liszt an, seine Ideen in selbständiger Weise sich zu eigen machend. 1843 besuchte Berlioz Deutschland, 1845 Osterreich, 1847 Rußland, in den bedeutendsten Städten seine Werke vorführend und wenn auch oft heftigen Widerspruch, jedenfalls überall lebhaftes Interesse findend. Vergeblich erhoffte er eine Anstellung als Kompositionslehrer am Konservatorium; nur zum Bibliothekar wurde er 1839 ernannt und blieb in dieser Stellung bis zu seinem Tode. Berlioz ist der Vater der radikalen Programmmusik. Seit ihm giebt es eine extreme Partei, welche meint, daß alle Musik, die nicht etwas Bestimmtes darstellen solle, leeres Spiel mit Tönen sei. Wie verkehrt diese Ansicht ist, bedarf hier keiner Erörterung. Die Musik ist ihrem innersten Wesen nach nicht malend, darstellend, sondern redend, direkter Erguß der Empfindung, aber sie kann objektivieren und die Programmmusiker nützen diese Möglichkeit aus. Der lebhafteste Verfechter der Berliozschen Idee und der bedeutendste Nachfolger auf dessen Pfade war Franz Liszt, dessen Hauptbedeutung, neben seinem unbestrittenen Königtum unter den Klaviervirtuosen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik liegt und zwar speziell dem der Programmsymphonie. Liszt ist geboren

22. Oktober 1811 zu Raiding bei Ödenburg (Ungarn) gest.
30. Juli zum 1. August 1886 zu Bayreuth; er war ein Wunderkind von überaus seltener Begabung, erhielt mit neun Jahren von ungarischen Magnaten ein Stipendium für seine fernere Ausbildung und wurde insfolgedessen Schüler Czernys und Salieris in Wien (1821—23). Beethoven küßte den elfjährigen Knaben öffentlich; so hatte ihn derselbe enzückt! 1823 ging Liszt mit seinem Vater nach Paris. Die Aufnahme ins Konservatorium verweigerte Cherubini, und Liszt bildete sich daher nun als Pianist selbst weiter, erhielt aber Kompositionsunterricht von Paer und später von Reicha. Nach mehreren Konzerttours, auf deren einer sein Vater zu Boulogne für Mer starb (1827), setzte sich Liszt als Lehrer in Paris fest; seine Mutter wohnte bei ihm. 1825 führte er eine unbedeutende Operette „Don Sancho“ in der Großen Oper auf. Paganinis Auftreten in Paris (1831) gab ihm Anregung zur Ausbildung neuer Seiten seiner Technik (Spannung, Sprünge). Nach ganz anderer Richtung hin ergänzte die Eigenart Chopins, mit dem er sich innig befreundete, seine Entwicklung. Berlioz' Rückkehr aus Italien und die Aufführung der „Épisode de la vie d'un artiste“ griffen noch tiefer in sein Künstlerleben ein und brachten zur vollen Klarheit, was unausgesprochen längst seine Überzeugung war: daß die Musik etwas ausdrücken, darstellen müsse, daß sie poetische Ideen wiederzugeben habe, und so wurde er mit Berlioz der Träger des Gedankens der Programmmusik. Wie der Künstler, so trat auch der Mensch in neue Phasen; der Liebling der Salons war ein Mann geworden, und die Tändeleien nahmen einen ernsteren Charakter an. Von nachhaltiger Bedeutung wurden Liszts Beziehungen zur Gräfin d'Agoult (als Schriftstellerin bekannt unter dem Namen Daniel Stern), welche ihren Gatten verließ und mehrere Jahre (1835—1839) mit ihm erst in Genf, dann in Mohant bei George Sand sowie in Italien (Mailand, Venedig, Rom) lebte und ihm drei Kinder schenkte, von denen eins, Cosima, die Gattin Hans von Bülow's und später Richard Wagner's wurde. Ende 1839 sandte er die Gräfin mit den Kindern zu seiner Mutter nach Paris, während er selbst seine Virtuosenlaufbahn fortsetzte und bis 1849 Triumphzüge durch Europa machte.

Bereits 1836 hatte er mit seinem bedeutendsten Rivalen, Thalberg, zu Paris, wohin er von Genf aus zweimal reiste, siegreich den Kampf bestanden; es gab keinen Pianisten mehr, der ihm ernstlich den Rang streitig machen konnte. In das Jahr 1839 fällt eine außerordentliche That Liszts: er schrieb dem Komitee für das Beethoven-Denkmal in Bonn, daß er für die noch fehlende (sehr große) Summe persönlich einstehe. 1847 nahm er die Hofkapellmeisterstelle zu Weimar an und blieb dort die nächsten zwölf Jahre (bis 1861). Weimar wurde nun ein Sammelpfad hervorragender Talente (Raff, Bülow, Taubig, Cornelius u. a.), die Vorburg der „Neudeutschen Schule“. In Weimar schrieb er seine „symphonischen Dichtungen“, welche recht eigentlich seine kunstschöpferische Individualität repräsentieren. Seit 1861 lebte Liszt in Rom bis 1870, wo er das Beethoven-Fest in Weimar leitete und die gestörten Beziehungen zum dortigen Hof wieder festigte; seitdem verbrachte er alljährlich einige Sommermonate in Weimar; 1865 hatte er die kleinen Weihen genommen, war Abbé geworden, später auch in Genuß eines Kanonikats getreten. Außer einer kaum übersehbaren Reihe von Klavierwerken aller Art, vom Charakterstück und Tanz bis zum großen Klavierkonzert (besonders hervorzuheben die zwanzig ungarischen Rhapsodien), stehen in erster Reihe unter Liszts Werken die symphonischen Dichtungen: „Dante“, „Faustsymphonie“, „Ce qu'on entend sur la montagne“, „Tasso“, „Les Préludes“, „Orpheus“, „Prometheus“, „Mazeppa“, „Festklänge“, „Hungaria“, „Hamlet“, „Sunnenschlacht“, „Die Ideale“, „Von der Wiege bis zum Grabe“ und „Héroïde funèbre“. Doch sei nicht versäumt, darauf hinzuweisen, daß Liszt auch als Vokalkomponist im großen Stil aufgetreten ist (Graner Messe, Ungarische Krönungsmesse, Psalmen, Oratorien: „Christus“, „Die heilige Elisabeth“, „Stanislaus“, „Die heilige Cäcilia“ u. s. w.). Sehr anregend war Liszts Thätigkeit als Musikschriftsteller, welche besonders der Verbreitung der Ideen Berlioz' und Wagners diente.

Geniale Epigonen Schumanns und Mendelssohns, Meister im Miniatur-Klaviersatz sind Stephen Heller (geb. 1814, gest. 1888), Theodor Kirchner (geb. 1823) und Robert Volkmann (geb. 1815 zu Dommastch in Sachsen, gest. 30. Okt. 1883 in Pest), der auch gute Orchester- und Kammermusik-

werke schrieb. Weitauß der bedeutendste unter Komponisten der letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts ist aber Johannes Brahms, sowohl als Instrumental- wie als Vokalkomponist (vgl. 170). Mit seinen Symphonien und Kammermusikwerken ist derselbe als ebenbürtiger Genosse neben die drei Wiener Großmeister, Haydn, Mozart und Beethoven, in der allgemeinen Hochschätzung getreten. Berlioz und Liszt fanden einen bedeutenden Nachfolger in neuester Zeit in Richard Strauß, geb. 11. Juni 1864 in München, dessen symphonische Dichtungen: „Don Juan“, „Macbeth“, „Tod und Verklärung“, „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“ und „Ein Heldenleben“ das Raffinement der Tonmalerei und Charakteristik noch weiter gesteigert haben. Strauß trat auch mit einer Oper, „Guntram“ (1894), in die Fußstapfen Wagners und hatte unbestrittenen Erfolg mit Liedern. Zugleich ein Fortsetzer Liszts (wenigstens als Kirchenkomponist) und Wagners, dessen Instrumentierungsweise und Stil er auf rein instrumentales Gebiet zu verpflanzen suchte, war Anton Bruckner (geb. 1824 in Oberösterreich, gest. 11. Okt. 1896 in Wien), der mit seinen acht Symphonien (die neunte blieb unbeeendet) und einer Anzahl großer Kirchenkompositionen (drei Messen, ein Te Deum u. a.) starke Eindrücke hervorbrachte. Bruckner wirkte als angesehener Lehrer des Kontrapunkts am Wiener Konservatorium.

170. Wie entwickelte sich die in unserer Zeit so überaus florierende Liedkomposition?

Dem Liederfrühling des 15.—16. Jahrhunderts folgte nach Aufkommen der begleiteten Monodie zunächst eine lange Periode völligen Verstummens des eigentlichen Liedes. Der vierstimmige Satz der Lieder wurde aufgegeben und der neue Stil erwies sich vorläufig gar nicht geschmeidig genug, an seine Stelle auch beim Liede zu treten. Erst um 1760 erschienen wieder kunstmäßige Behandlungen von echten Liedern (denn das Volk hat natürlich in der Zwischenzeit wie von je fortgefahren, einstimmig seine Melodien zu singen) und zwar zunächst im deutschen Singspiel, sodann aber in den ersten Kompositionen der neuen lyrischen Edelsteine Goethes. Bekanntlich waren Joh. Fr. Reichardt (1752 bis 1814) und Karl Friedr. Zelter (1758—1832) die ersten,

denen es vergönnt war, Goethes Worten Töne zu verleihen, beide freilich keine Genies, sondern biedere hausbackene Talente. Beethoven und Mozart fanden für einige wenige den richtigen Ton; aus reicher Fülle spezieller Begabung, ja Prädestination schuf aber Franz Schubert einen neuen Liederfrühling, so schön, wie noch keiner gewesen. Franz Schubert, geb. 31. Januar 1797 zu Lichtenthal bei Wien als Sohn eines Schullehrers der Lichtenthaler Vorstadt, gest. 19. November 1828 in Wien, erlangte Aufnahme in die Wiener Hofkapelle und die Konviktschule, sowie geregelten Unterricht im Generalbass (Kucziška, Salieri). Seine Lehrer hatten nichts zu thun, als ihn über das aufzuklären, was halbbewußt als Gesetz in ihm lag, und schon seine ersten Kompositionen erregten ihr gerechtes Erstaunen. Als die Mutation eintrat (1813), verließ er das Konvikt, obgleich die Verleihung einer Freistelle ihn zum ferneren Bleiben berechtigte; es scheint, daß ihm für ein gelehrtes Studium die Neigung fehlte: er zog es vor, als Gehilfe seines Vaters den Beruf eines Schullehrers zu ergreifen, und unterrichtete drei Jahre lang die Elementarschüler der Lichtenthaler Vorstadt. Doch blieb ihm dabei Zeit genug, acht Opern, vier Messen und andere kirchliche Werke, sowie eine große Zahl von Liedern zu schreiben (darunter: „Erkönig“, „Der Wanderer“, „An Schwager Kronos“ u. s. w.). Ein treuer uneigennütziger Freund, Franz v. Schober, ermöglichte es endlich 1817 Schubert, die Fesseln seiner Stellung abzuwerfen und sich ausschließlich der Musik zu widmen; Schober teilte mit ihm wiederholt jahrelang seine Wohnung und unterstützte ihn auch mit Geld. Durch Schober wurde er mit dem Tenoristen Michael Vogl bekannt, welcher der erste und einer der besten Sänger von Schuberts Liedern wurde. Wie Mozart, vermochte auch Schubert während seines freilich noch kürzer bemessenen Lebens nicht, eine seine materielle Existenz sichernde Stellung zu erringen. Während der Sommermonate 1818 und 1824 weilte er als Hausmusiklehrer der gräflich Esterhazy'schen Familie auf deren Landsitz Zeleß in Ungarn; im übrigen hat er Wien nur ein paarmal zu Vergnügungs- und Besuchsausflügen verlassen. Die ihm 1822 offerierte Organistenstelle der Hofkapelle schlug er aus; seine Bewerbung um die durch Salieris Tod und Eyblers Aban-

cement erledigte Bizehofkapellmeisterstelle (1825) führte nicht zum Ziel, da Weigl die Stelle erhielt. Auch um die Kapellmeisterstelle am Kärntnerthor-Theater bewarb er sich erfolglos (1827). So war und blieb er denn auf die Honorare seiner Kompositionen angewiesen, die er leider nicht seinen Erfolgen gemäß in die Höhe zu schrauben verstand. Nur einmal (1827) veranstaltete er ein Konzert mit eignen Kompositionen, das großen Beifall fand (Es-dur-Trio, ein Satz des D-moll-Quartetts, Lieder u. s. w.). Schubert schrieb, soviel bekannt, 457 Lieder, darunter gegen 100 von Goethe gedichtete, außerdem eine Reihe von Singspielen, die indes wenig Erfolg hatten, und wenige weltliche und geistliche Chorgesänge. Wie fleißig er auch als Instrumentalkomponist war, sahen wir bereits. Das Lied wurde durch ihn gleichsam neu geschaffen; er schrieb es, wie es ihm in den Sinn kam, ohne Reflexion, wie das Volk seine Lieder findet, und das war das Rechte. Die bedeutendsten Nachfolger, die er als Liederkomponist fand, sind Robert Schumann, besonders mit seinen Kompositionen Heinescher, Eichendorffscher und Chamisso'scher Lieder sowie den der Liedkomposition sehr nahestehenden Chorwerken: „Das Paradies und die Peri“ und „Der Rose Pilgerfahrt“; ferner Robert Franz [ursprünglich Knauth], geb. 28. Juni 1815 zu Halle a. S., gest. das. 24. Okt. 1892, außer seinen seelenvollen Liedern auch bekannt durch seine pietätvollen Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Partituren; Adolf Jensen, geb. 12. Januar 1837 zu Königsberg i. Pr., gest. 23. Januar 1879 zu Baden-Baden, der weich wie in seinen Liedern auch in seiner Klaviermusik ist, und Brahms. Johannes Brahms ist am 7. Mai 1833 zu Hamburg geboren und starb am 3. April 1897 in Wien. Er war der Sohn eines Orchestermusikers und erhielt seine Ausbildung durch E. Marxsen. Bereits 1853 wies Schumann in der Neuen Zeitschrift für Musik auf Brahms als aufgehenden neuen Stern hin. Nach mehrjähriger ersten Dirigententhätigkeit am Lippeschen Fürstenhof zu Detmold, lebte Brahms erst einige Jahre fleißig studierend und komponierend in seiner Vaterstadt, und ging dann 1862 nach Wien, das seine zweite Heimat wurde; denn wenn er auch nach einjähriger Wirksamkeit als Dirigent der Singakademie 1864 Wien wieder verließ, so wollte es ihm doch

nirgends recht behagen (in Hamburg, Zürich, Baden-Baden u. s. w.), und er kehrte 1869 wieder nach der Donaustadt zurück, leitete 1872—74 die Gesellschaftskonzerte (Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde), bis sie der unterdessen als Hofkapellmeister verabschiedete Herbeck wieder übernahm, lebte dann aufs neue einige Zeit außerhalb Wiens (bei Heidelberg), um 1878 abermals dorthin zurückzukehren. Er erhielt ein Ehrenggrab auf dem Central-Friedhofe in der Nähe der neuen Ruhestätte der Gebeine Beethovens und Schuberts. Brahms war nicht nur als Viederkomponist unter seinen Zeitgenossen der Erste; auch seine Chorwerke (Chorlieder, „Deutsches Requiem“, „Schicksalslied“, „Triumphlied“, „Rinaldo“, „Rhapsodie“) wie seine Orchesterwerke (vier Symphonien, zwei Ouverturen), Konzerte (zwei Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, ein Doppelkonzert für Violine und Violoncell) und Kammermusikwerke (Sonaten, Trios, Quartette, Quintette, Sextette) weisen ihm einen sehr hohen Rang an. Neben Brahms müssen wir Max Bruch nennen, geb. 6. Januar 1838 zu Köln, der aber weniger Lieder- als Chorkomponist ist („Frithjof“, „Odysseus“, „Das Lied von der Glocke“, „Arminius“, „Achilleus“), auch als Opernkomponist mehrfach Versuche gemacht hat. Bruch strebt im Gegensatz zu dem wählerischeren Brahms vor allem nach Wohlklang und Leichtverständlichkeit.

171. Wie entwickelte sich die Oper seit Mozart und Gluck?

Die ernstesten Töne, welche Beethoven nicht nur in seinem „Fidelio“ (1804), sondern überhaupt in seiner Musik anschlug, mußten einen nachhaltigen Einfluß auf das fernere Schaffen besonders der deutschen Opernkomponisten ausüben; ungefähr gleichzeitig mit Beethoven lenkten Cherubini und Spontini die Kunst in ernstere Bahnen. Luigi Cherubini, geb. 1760 zu Florenz, gest. 1842 in Paris, wo er seit 1821 Direktor des Konservatoriums war, reiste während des Gegensatzes der Gluckisten und Piccinisten zum Manne und wurde ein Opernkomponist von eigenartiger, fast klassischer Physiognomie und daneben ein außerordentlich geschätzter Kirchenkomponist. Auf der Bühne ist noch heute sein „Wasserträger“ lebendig, im Konzertsaal eine Anzahl Ouverturen („Anakreon“, „Abencerragen“, „Lodoiska“). Gasparo Spontini, geb. 1774

zu Majolati (Mark Ancona), gest. 1851 daselbst, war wenig beachtet, bis er 1807 in Paris mit der „Vestalin“ sich als Komponist in einem großen, pompösen Stil vorstellte und schnell der Held des Tages wurde. Es folgten „Ferdinand Cortez“ (1809) und „Olympia“ (1819). 1820 ging er nach Berlin als Generalmusikdirektor, machte sich aber später durch Stolz und Anmaßung so mißlieblich, daß ihn das Theaterpublikum 1839 zwang, seiner Thätigkeit am Dirigentenpult zu entsagen. Auf dem von Spontini gewiesenen Wege wandelte weiter: Jakob Meyerbeer, geb. 5. Sept. 1791 zu Berlin, gest. 2. Mai 1864 in Paris (Schüler von Abt Vogler); derselbe war zuerst ein zopfiger deutscher Komponist, ging dann nach Italien und wurde ein echter Italiener (auch insofern er ziemlich alle Jahre eine Oper schrieb), schließlich aber nach Paris, wo er auch die Traditionen der großen Oper in sich aufnahm. 1831 eroberte er mit „Robert der Teufel“ Paris, ließ 1836 die „Hugenotten“ folgen, und war auf der Höhe der Situation, als Friedrich Wilhelm IV. ihn 1842 als Nachfolger Spontinis zum Generalmusikdirektor ernannte. Seine letzten Werke waren „Das Feldlager in Schlessien“, „Der Nordstern“, „Der Prophet“ (1843), „Dinorah“ und „Die Afrikanerin“ (1865 aufgeführt). Meyerbeers Bedeutung liegt in seinen Opern und wird mit ihnen untergehen. Trotz vieler unleugbar großartigen Momente verlieren dieselben heute mehr und mehr ihre Wirkung wenigstens auf das deutsche Publikum, und die Hohlheit des Meyerbeerschen Pathos tritt immer greller hervor. Das Spielen mit dynamischen Kontrasten, das Meyerbeer so gern des Effekts wegen ohne genügende Motivierung treibt, die allzu fühlbare Anlage der Solo- und Ensemblesummern auf Applaus, und was noch die probaten Mittel sind, welche ihm den Erfolg sicherten, halten nicht Stich vor einer eingehenden ästhetischen Analyse. Meyerbeer besaß allerdings eine eminente musikalische Begabung und hatte sich eine hohe Meisterschaft in der Beherrschung der Formen und der Mittel der Darstellung erworben: aber es fehlte ihm diejenige hohe Auffassung seines Kunstberufs, welche ihn befähigt hätte, den Effekt zu einer Folge zu machen, anstatt zum Zweck.

Auch die eigentliche italienische Oper starb indes noch

nicht ab, obgleich ihre besten Vertreter zur französischen großen Oper übergingen. Gioacchino Rossini, geb. 29. Februar 1792 zu Pesaro, gest. 13. November 1868 zu Paris, war es vornehmlich, der noch einmal Italien als das Land des bel canto bewundern ließ, als er 1816 seinen „Barbier von Sevilla“ in Rom zur Aufführung brachte, ein Werk, das unsterblich ist wie Mozarts Figaro. In seiner Oper Othello (1816) verbannte Rossini zum ersten Male das nur mit Generalbaß geschriebene Seccorecitativ gänzlich. Eine große Reihe von Opern Rossinis sind heute ganz vergessen, das Werk aber, mit welchem er den größten Erfolg hatte, „Guillaume Tell“ (Paris 1829), womit er also in Cherubinis und Spontinis Fußstapfen trat, sofern er aufhörte italienisch zu schreiben, war zugleich sein letztes. Kaum 37 Jahre alt, hörte Rossini definitiv auf, für die Bühne zu schreiben, obgleich er noch beinahe 40 Jahre zu leben hatte.

Ein geborner Franzose ist F. Fromental Halévy (geb. 1799 zu Paris, gest. 1862 daselbst), dessen Hauptwerk „Die Jüdin“ 1835 in Paris über die Bretter ging. Mit diesem Werke stellte er sich in die vorderste Reihe der Komponisten der großen Oper. Die französische komische Oper nahm einen neuen Aufschwung durch Franç. Dan. Esprit Auber, geb. 1782 zu Caen, gest. 1871 zu Paris, dessen Stumme von Portici (1828) aber Auber neben Rossini und Meyerbeer auf das Repertoire der großen Oper brachte: seine berühmtesten komischen Opern sind „Maurer und Schlosser“ (1825) und „Fra Diavolo“ (1830). Neben Auber steht als Komponist komischer Opern François Adrien Boieldieu, geb. 1775 zu Rouen, gest. 1834 bei Paris (Hauptwerke: „Johann von Paris“ [1812], „Kotzkäppchen“ [1818] und „Die weiße Dame“ [1825]). Auch L. F. Ferd. Hérold geb. 1791 zu Paris, gest. 1833 daselbst „Zampa“ 1831, Le pré aux clercs 1832, und Adolphe Adam, geb. 1803 zu Paris, gest. 1856 daselbst (Der Postillon von Conjumeau 1836) sind Zeitgenossen Aubers. Entschieden unter deutschem Einflusse schrieben die mehr lyrisch angelegten Opernkomponisten Charles Gounod, geb. 17. Juni 1818, gest. 17. Oktober 1893 in Paris („Faust“ 1859; „Romeo und Julie“ 1867; Oratorien: „Mors et vita“ und „The redemption“) und

Ambroise Thomas, geb. 5. August 1811 zu Metz, gest. 12. Februar 1896 in Paris, seit 1871 Direktor des Pariser Konservatoriums („Mignon“ 1866, „Hamlet“ 1868, „Françoise de Rimini“ 1882), denen wir gleich die jüngeren folgen lassen: Georges Bizet, geb. 1838 zu Paris, gest. 1875 („Carmen“ 1875); Jules Massenet, geb. 12. Mai 1842 („Hérodiade“ 1885, „Cid“ 1886) und Camille Saint-Saëns, geb. 9. Oktober 1835 („Samson et Dalila“, „Étienne Marcel“, „Henri VIII.“). Neben diesen ernsthafter strebenden Komponisten huldigten seit der Mitte des Jahrhunderts in Paris einige Komponisten dem verderbten Geschmack der Menge, nämlich die Operettenkomponisten Hervé (Florimond Ronger), 1825—1892, der die kokette Miniaturmusik zuerst aufbrachte, sein geistvollster Nachahmer Jacques Offenbach, geb. 21. Juni 1819 zu Köln, gest. 5. Oktober 1880 zu Paris („Orpheus in der Unterwelt“, „Die schöne Helena“, „Pariser Leben“, „Die Großherzogin von Gerolstein“ u. s. w.) und der kaum minder beliebte M. Ch. Lecocq, geb. 3. Juni 1832 zu Paris („Mamsell Angot“, „Giroflé-Girofla“ u. s. w.). Von der Pariser Operette, deren Grundstock hübsche Quadrillen bilden, zweigt sich die Wiener mit ihren Favoritwalzern ab: die Hauptvertreter derselben sind Joh. Strauß, geb. 25. Oktober 1825 zu Wien, gest. 3. Juni 1899 in Wien, der Sohn des berühmten alten Walzerkönigs („Die Fledermaus“, „Prinz Methusalem“, „Der Zigeunerbaron“), Franz von Suppé, geb. 18. April 1820 in Dalmatien, gest. 21. Mai 1895 in Wien („Zehn Mädchen und kein Mann“, „Flotte Bursche“, „Fatiniça“, „Boccaccio“) und Karl Millöcker, geb. 29. Mai 1842 zu Wien, gest. 31. Dezember 1899 in Wien („Der Bettelstudent“).

Während Italien noch in Vincenzo Bellini, geb. 1801, gest. 1835 („Die Nachtwandlerin“, „Norma“ 1831), Gaetano Donizetti, geb. 1797, gest. 1848, („Lucia di Lammermoor“ 1835, „Die Regiments Tochter“ u. s. w.), Giuseppe Verdi, geb. 9. Oktober 1813, gest. 27. Jan. 1901 in Mailand („Rigoletto“ 1851, „Der Troubadour“ 1853, „La traviata“, „Aida“ 1871, „Othello“ 1887) und neuerdings Arrigo Boito, geb. 24. Februar 1842, sein Renommee wahrte, hatte auch England einen italienischen Opernkomponisten englischer Abkunft

aufzuweisen: Mich. William Balfe, geb. 15. Mai 1808 zu Dublin, gest. 20. Oktober 1870 zu Rowney Abbey, („The gipsy“ 1843, „The daughter of Saint Marc“ 1844). Deutschland legte inzwischen besonnen Schritt für Schritt zur Erlangung eines wahrhaft nationalen Musikdramas zurück. Die Namen Spohr, Weber, Marschner, Wagner, bezeichnen die Hauptetappen auf diesem Wege. Ludwig Spohr, der berühmte Violinvirtuose, aus dessen Schule Ferd. David und Joh. Böhm, die beiden Begründer der Leipziger und Wiener Violinsschule, hervorgingen, geb. 5. April 1784 zu Braunschweig, gest. 22. Oktober 1859 in Kassel, 1805 Konzertmeister zu Gotha, 1812 Theaterkapellmeister zu Wien, war übrigens meist auf Reisen, bis er 1822 als Hofkapellmeister zu Kassel angestellt wurde. Spohr that einen Schritt vorwärts zur Begründung einer nationalen Oper durch Komposition des populären Sagenstoffes „Faust“ (Prag 1816); auch die Rübezahlsage begeisterte ihn zu einer Oper („Der Berggeist“ 1825). Ihm folgte mit großer Wirkung Weber, welcher packender als Spohr das Dämonische musikalisch zu illustrieren und zugleich in seinen Melodien den echten Volkston zu treffen wußte. Die wahre volle Romantik des Waldes, des Meeres, des Rittertums und der Elfenwelt wird greifbar lebendig in Webers Freischütz, Turhanthe und Oberon. Karl Maria von Weber ist am 18. Dezember 1786 zu Eutin geboren und am 5. Juni 1826 zu London gestorben. Seine musikalische Ausbildung verdankt er Michael Haydn in Salzburg und dem Abt Vogler. 1804 wurde er bereits Musikdirektor am Stadttheater zu Breslau, 1806 Musikintendant des Herzogs Eugen von Württemberg. 1810 studierte er nochmals unter Vogler in Darmstadt, brachte 1811 zu München „Abu Hassan“, 1812 zu Berlin „Silvana“ zur Aufführung und wurde 1813 Kapellmeister des landständischen Theaters zu Prag und bereits 1817 Kapellmeister der neu zu begründenden Deutschen Oper. Der Umstand, daß es hier galt, die nationale Kunst neben der italienischen zur Geltung zu bringen, drängte Weber ganz ausdrücklich auf die Betonung des Nationalen hin. So schrieb er seinen Freischütz, brachte ihn aber nicht in Dresden, sondern in Berlin heraus (18. Juni 1821). „Preziosa“ war bereits vorausgegangen,

„Coryranthe“ folgte 1823 in Wien und endlich „Oberon“ zu London (12. April 1826). Weber war schwer brustleidend und kehrte von London, wohin er zur Inszenierung des Oberon reiste, nicht wieder. Außer seinen Opern schrieb Weber besonders ganz ausgezeichnete Werke für Klavier theils allein, theils mit andern Instrumenten. Er selbst war ein formidabler Pianist von außergewöhnlichem Spannvermögen. — Heinrich Marschner, geb. 16. August 1796 zu Zittau, gest. 14. Dezember 1861 zu Hannover, wandelte auf dem von Weber eingeschlagenen Wege weiter. 1824 stellte ihn Weber als Musikdirektor am Hoftheater in Dresden an, nachdem er bereits 1820 eine Oper desselben aufgeführt. Als Marschner nach Webers Tode nicht dessen Nachfolger wurde, ging er nach Leipzig als Theaterkapellmeister. Dort schrieb er den „Bamyr“ (1828) und „Templer und Jüdin“ (1829). In Hannover, wohin er 1831 als Hofkapellmeister gerufen wurde, brachte er endlich noch sein berühmtestes Werk „Hans Heiling“ (1833). Seine sonstigen Werke sind heute vergessen. Mit Energie wußte auch Marschner den Ausdruck für das Dämonische zu treffen, steht aber an Feingefühl und Noblesse der Erfindung stark hinter Weber zurück. In Richard Wagner endlich kam die nationale Kunst sozusagen zur vollen Selbsterkenntnis, sofern er es war, welcher ihre Ziele scharf und genau präzisierte und Großes zu ihrer Erreichung leistete. Wagner ist am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren und am 13. Feb. 1883 zu Venedig gestorben. Sein Vater, Polizeiaktuar Friedrich Wagner, war ein passionierter Dilettant im Schauspiel, eine Neigung, welche auf mehrere von Wagners Geschwistern überging; denn der älteste Bruder, Albert, der Vater der Johanna Sachmann-Wagner, war als Sänger und Schauspieler geschätzt, und die älteste Schwester, Rosalie, nachmals Gattin von Oswald Marbach, war einst eine der Hauptzierden des Leipziger Stadttheaters. Wagner verlor seinen Vater, als er kaum ein halbes Jahr alt war; seine Mutter heiratete den Schauspieler und Lustspieldichter Ludwig Geyer zu Dresden, der indes auch schon 1820 starb. Wagner wuchs nun zunächst in Dresden auf, wo er die Kreuzschule besuchte, von 1827 ab aber wieder in Leipzig als Schüler des Nikolai- und zuletzt des Thomaskyngnasiums; genoß den

Klavierunterricht des Organisten Gottlieb Müller und machte, während er als Student der Philosophie an der Universität inskribiert war, geregelte Kontrapunktstudien unter Weinlig. Seine frühesten Kompositionen sind in keiner Beziehung außerordentlich, aber für den, welcher den Meister aus seinen späteren Werken kennt, hochinteressant durch einzelne individuelle Züge in melodischer wie harmonischer Beziehung. Im Druck erschienen 1829 eine Klaviersonate (Op. 1) und eine Polonaise (Op. 2), außerdem schrieb er ein Streichquartett, eine Ouvertüre mit Schlußfuge, eine Symphonie (die beiden letzteren 1833 im Gewandhaus aufgeführt). Sein erster Plan einer Oper: „Die Hochzeit“, fand nicht die Billigung seiner Schwester, und Text und angefangene Komposition wanderten ins Feuer. Noch 1833 schrieb er zu Würzburg bei seinem Bruder Albert eine Oper: „Die Feen“ (Text nach Gozzis „Die Frau als Schlange“), die er indes vergebens in Leipzig zur Inzzenierung offerierte. 1834 trat er in die praktische Karriere ein als Musikdirektor am Magdeburger Stadttheater; dort schrieb er seine zweite Oper: „Das Liebesverbot“ (nach Shakespeares „Maß für Maß“), die 1836, aber mit nur geringem Erfolg, in Scene ging. Da bald darauf die Operntruppe aufgelöst wurde, so nahm Wagner, der sich unterdessen mit der Schauspielerin Minna Planer verheiratet hatte, die Musikdirektorstelle am Königsberger Stadttheater an, die aber vor Ablauf eines Jahres durch den Bankrott der Direktion ihre Endschafft erreichte.

Noch im Herbst 1837 übernahm er die Kapellmeisterstelle an dem unter Holtei neueröffneten Theater in Riga; er dirigierte dort auch Abonnementskonzerte, in denen er zwei Ouverturen („Kolumbus“ und „Kule Britannia“) zur Ausführung brachte. 1839 wandte sich der vorwärts strebende junge Künstler mit seiner Frau über London nach Paris. Hier begann eine schwere Zeit für ihn, und er sah sich gezwungen, zum Erwerb der notwendigsten Subsistenzmittel musikalische Handlangerdienste zu thun, allerlei Arrangements untergeordnetster Art für die Musikverleger zu machen, französische Romanzen zu komponieren, für die Tagespresse zu schreiben u. s. w. Die Bearbeitung des Klavierauszugs von Halévy's „Königin von Cypern“ war der Abschluß dieser er-

niedrigenden Epoche, die indes ohne Zweifel für Wagner doch im höchsten Grade fruchtbringend war, da er Gelegenheit hatte, die ausgezeichneten Leistungen der Pariser Großen Oper zu studieren und die Werke seiner Vorgänger auf dem Gebiet der dramatischen Komposition in vollendetster Wiedergabe zu hören. Während dieses dreijährigen ersten Aufenthalts in Paris (1839—42) hatte Wagner neben seinen Arrangements u. s. w. die „Faust-Duverture“ geschrieben, den bereits in Riga begonnenen „Rienzi“ beendet und den „Fliegenden Holländer“ gedichtet und komponiert, zu welchem ihn seine stürmische Seefahrt von Riga nach London angeregt hatte. „Rienzi“ war zu Dresden, der „Fliegende Holländer“ auf Meyerbeers Empfehlung in Berlin zur Aufführung angenommen, und Wagner ging seinen ersten Triumphen entgegen, als er im April 1842 die Rückreise nach Deutschland antrat. Die Mittel zur Reise hatte er sich durch den obengenannten Klavierauszug und durch den Verkauf des Textbuchs des „Fliegenden Holländer“ an die Pariser Große Oper erworben; diese brachte nicht lange darauf eine französische Bearbeitung desselben von Paul Foucher mit Musik von Dietsch auf die Bühne („Le vaisseau fantôme“).

Die erste Aufführung von „Cola Rienzi, der letzte der Tribunen“, fand zu Dresden 20. Oktober 1842 statt. Der Erfolg war ein derartiger, daß Wagner veranlaßt wurde, die Partitur des „Fliegenden Holländer“ von Berlin, wo sie vermutlich noch längere Zeit der Aufführung geharrt hätte, zurückzufordern, und so ging 2. Januar 1843 auch der „Fliegende Holländer“ zuerst zu Dresden in Scene. Mittlerweile aber war Wagner zum Hofkapellmeister an Stelle des soeben verstorbenen Kastrelli ernannt worden. Der Eindruck des „Fliegenden Holländer“ war ein außerordentlicher. War „Rienzi“ noch stark von Meyerbeer und überhaupt von den Traditionen der Pariser Großen Oper beeinflusst, so sprang aus dem „Fliegenden Holländer“ der „Neuerer“ Wagner in voller Rüstung heraus. Seit dieser Oper datiert eine Parteinahme für oder wider Wagner.

Wagner entfaltete nun eine bewunderungswürdige Thätigkeit; als Dirigent stieg er schnell zu großem Ansehen durch die meisterliche Vorführung der Werke Glucks. So sehr auch

der Widerspruch gegen seine Reformideen wuchs, schuf Wagner doch unbeirrt weiter. Am 19. Oktober 1845 ging „Tannhäuser, oder der Sängerkrieg auf der Wartburg“ zuerst in Dresden in Scene, und Wagner war bereits um diese Zeit mit der Dichtung des „Lohengrin“, der „Meistersinger“, ja der „Nibelungen“ beschäftigt. Von Kompositionen aus dieser Zeit sind noch zu nennen: eine Kantate für das Dresdener Sängerefest 1843, ferner „Das Liebesmahl der Apostel“ (eine Art Oratorium) und die Bearbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis“. Als besondere „That“ ist die Aufführung von Beethovens neunter Symphonie 1846 zu registrieren. Bei der Beisetzung der von London nach Dresden übergeführten sterblichen Überreste Webers (1844) hielt Wagner die Trauerrede und dichtete und komponierte auch eine Trauerkantate. Das aufgeregte Jahr 1848 zog auch Wagner in seine Kreise, er reichte dem Ministerium einen „Entwurf eines Nationaltheaters des Königreichs Sachsen“ ein; daß derselbe keine Beachtung fand, war wohl mit eine der Ursachen seiner Beteiligung am Maiaufstand 1849, dessen Niederwerfung Wagner zur Flucht zwang; er nahm seinen Weg zunächst zu Liszt nach Weimar, weiter nach Paris und nach kurzem Aufenthalt nach Zürich, das für mehrere Jahre sein Standquartier wurde. Seine nächsten Produktionen waren die Schriften: „Die Kunst und die Revolution“ (1849); „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850); „Kunst und Klima“ (1850); „Oper und Drama“ (1851) und „Eine Mitteilung an meine Freunde“ (Autobiographisches und Autokritisches, 1851). Auch der vollständige Text der „Nibelungen“ erschien schon 1853.

Der 1847 geschriebene „Lohengrin“ wurde durch Liszt, Wagners opferfreudigen Freund, 28. August 1850 zu Weimar zum erstenmal aufgeführt, und ihm hatte es Wagner zu danken, daß der „Tannhäuser“ bereits 1853 auf einer größern Anzahl deutscher Bühnen gegeben wurde. 1853 wurde Wagner nach London berufen, um während der Saison die Philharmonische Gesellschaft zu dirigieren. 1860 besuchte er Paris und Brüssel, um für seine Werke Propaganda zu machen; doch kosteten ihn drei in der Salle Ventadour veranstaltete Konzerte ca. 10000 Frank; die Aufführung des „Tannhäuser“ 1861 in der Pariser Großen Oper, welche der Kaiser selbst befohl,

stieß auf lebhaftere Opposition einer Clique im Pariser Publikum, und Wagner sah sich veranlaßt, nach der dritten Aufführung das Werk zurückzuziehen. In die Zeit dieses neuen Aufenthalts in Paris (1860—1861) fällt die Schrift „Zukunftsmusik“. Unterdessen war Wagner amnestiert und wandte sich von Paris aus nach Deutschland, zunächst nach Karlsruhe und Wien.

In diesen Städten war die 1859 beendete Oper „Tristan und Isolde“ zur Aufführung angenommen worden, das Werk, welches den Beginn von Wagners dritter Schaffensperiode bezeichnet (Auflösung der Melodie in das „Sprechsingen“, die Wagner eigentümliche höhere Art des Recitativs, Verlegung des Schwerpunkts der Themenbildung ins Orchester). In beiden Städten verzögerte sich jedoch die Inszenierung. 1862 lebte er zu Viebrich a. Rh., beschäftigt mit der Composition der „Meistersinger“, welche nur durch einen Konzertausflug nach Prag und Petersburg unterbrochen und 1863 in Wien fortgesetzt wurde. Endlich sah sich der Meister mit einem Schlag der Erfüllung seiner kühnsten Pläne nahe gerückt, als ihn 1864 König Ludwig II. von Bayern, der soeben den Thron bestiegen, nach München einlud und ihm eine Villa am Starnberger See schenkte. Auf Wagners Veranlassung wurde sein Schüler H. v. Bülow 1865 nach München berufen, zunächst als Hospianist, 1866 aber als Direktor der nach Wagners Vorschlägen zu reformierenden königlichen Musikschule und als Hoftheaterkapellmeister. Bekanntlich trennte sich Bülows Frau Cosima (Tochter Liszts) 1869 von ihrem Gatten und vereinigte sich mit Wagner (dessen erste Frau 1866 gestorben war). „Tristan und Isolde“ ging 10. Juni 1865 zum erstenmal in Scene. Bald darauf verlegte Wagner seinen Wohnsitz von München nach Triebtschen bei Luzern, wo er die „Meistersinger“ beendete und die „Nibelungen“ der Beendigung näher brachte.

Am 21. Juni 1868 wurden „Die Meistersinger von Nürnberg“ zum erstenmal in München aufgeführt. Thatsächlich bedeutete jedes neue Werk Wagners seit „Rienzi“ eine Schöpfung von bleibendem Wert und mit Ausnahme des „Tristan“, der den meisten deutschen Bühnen unausführbar ist, eine Bereicherung des Repertoires. Der Lebensstrom

Wagners, die Komposition der großen Tetralogie: „Der Ring des Nibelungen“ (Trilogie: „Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“ und Vorspiel „Rheingold“), ging nun seiner Erfüllung entgegen, der nordische Götterhimmel wurde im Volksbewußtsein wieder lebendig. Das „Rheingold“ kam in München am 22. September 1869 zur erstmaligen Vorführung, und der Eindruck war ein derartiger, daß er das Gelingen des großartigen Unternehmens verhieß, auf das Wagner seit langem sann, der Einrichtung von musikalisch-dramatischen Festspielen in regelmäßiger Wiederkehr nach mehreren Jahren, einer durchaus nationalen, nur Meisterwerken deutscher Kunst gewidmeten Institution. 1871 siedelte Wagner nach Bayreuth über, das er sich als die Stätte des nationalen Theaters ausersehen hatte; zu Pfingsten 1872 erfolgte die Grundsteinlegung des Festspielhauses unter lebhaftester Beteiligung von Freunden (und Feinden) Wagnerscher Musik. Eine großartige Aufführung von Beethovens neunter Symphonie mit einem Orchester von lauter Künstlern (Hans Richter schlug die Pauke) bildete den würdigen Mittelpunkt der Feier. Endlich war es durch die rastlose Thätigkeit der Wagnervereine gelungen, die für das Unternehmen erforderlichen Geldmittel (900 000 Mk.) aufzubringen, und 13. bis 30. August 1876 fanden in dem „provisorischen“ Festspielhause die ersten drei Aufführungen des vollständigen Festspiels „Der Ring des Nibelungen“ statt. Eine Flut von Schriften und Zeitungsartikeln für und wider wurde durch dieselben angeregt; die Flut verlief, und die „Nibelungen“ hielten ihren Einzug in einer deutschen Großstadt nach der andern. Wagners letztes Werk ist das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“, dessen erste Aufführung noch unter des Meisters persönlicher Leitung 26. Juli 1882 stattfand. Die Aufführung des Parsifal in anderen Städten wird bisher von Wagners Witwe nicht gestattet. Wagner war als Schriftsteller kaum minder bedeutend denn als Komponist. Nicht nur, daß er die Texte sämtlicher Bühnenwerke sich selbst gedichtet, er hat auch in einer stattlichen Reihe von Schriften seine Ziele, die Zukunftsziele der deutschen Kunst, dargelegt, die noch lange bestimmend nachwirken werden. Seine Reform ist eine ähnliche, wie sie Lully, Rameau und Gluck für die französische Oper erstrebten, nur ist Wagner

radikaler vorgegangen, indem er die selbständige Entwicklung des rein Musikalischen einschränkte, wo er konnte. Seine Opern kennen daher weder die Gliederung in einzelne geschlossene Nummern, noch haben die Gesänge irgend welche stereotype Form, sondern alles ist der inneren Notwendigkeit der Entwicklung der Handlung angepaßt. Die Musik will nicht Musik sein, die für sich allein befriedigende Kunstwirkungen hervorbringt; sie beansprucht nur im Verbande mit den übrigen Faktoren das Gesamtziel zu erreichen. Das ist gewiß ein großartiger Gedanke, der volle Bewunderung abzwingt. In welchem Maße Wagner erreichte, was er angestrebt, geht zur Genüge aus dem überwältigenden Erfolge seiner Werke hervor. Seine Schreibweise beherrscht zur Zeit thatsächlich allgemein den Geschmack und willig oder unwillig nehmen alle Zeitgenossen von ihr an, die einen, indem sie sich vergeblich Wagners Bann zu entziehen suchen, die anderen, indem sie ohne die erforderlichen Fähigkeiten über Wagner hinauszukommen versuchen.

172. Ist nicht in allerletzter Zeit die Führerrolle in der Musik von Deutschland auf andere Nationen übergegangen?

Nein, durchaus nicht. Allerdings haben Nationen, welche in früheren Jahrhunderten geringen oder gar keinen Einfluß auf die Entwicklung unserer Kunst hatten, sich in letzterer Zeit durch lebhaftere Theilnahme hervorgethan und es haben sich förmliche nationale Strömungen entwickelt, welche sich stützend auf den Schatz überkommener Volkslieder und Volkstänze selbständige Kunstblüten zu zeitigen versuchen. Diese Strömungen fanden besonders durch die in der Gefolgschaft Liszts und Wagners sich entwickelnde Mendelsche Schule sympathische Aufnahme und Förderung. Eine ernstliche Gefahr, daß eine dieser jüngsten Musiknationen Deutschland die Führung entreißen könnte durch Schaffung einer Litteratur, welche die der deutschen Großmeister seit Bach in Schatten stellte, ist wenigstens bis jetzt nicht zu erkennen. Doch haben die nationalen Strömungen mancherlei frische Anregung, manchen gefunden Keim in die neuere Produktion gebracht. Des ersten Repräsentanten der nicht an Liszt und Wagner sondern an Schumann und Mendelssohn anknüpfenden skandi-

navischen Musik, Gade, gedachten wir bereits (169); der Skandinavismus seiner Nachfolger trat zwar prononcierter auf, blieb aber im ganzen den Idealen der Romantiker treu, wenigstens in den Dänen J. P. E. Hartmann (1805—1900), seinem Sohne Emil Hartmann (1836—98), A. Winding (1835—99), auch den Norwegern Edward Grieg (geb. 1843) und Christian Sinding (geb. 1856), während der Norweger J. S. Svendsen (geb. 1840) und eine Anzahl jüngerer Skandinavier mehr Kontakt mit der Liszt-Verljozschschen Richtung haben.

Erheblich radikaler erstreben die russischen Komponisten die Emanzipation von der deutschen Musik, ausgenommen Anton Rubinstein (geb. 1829, gest. 20. Nov. 1894), der durchaus den Epigonen der deutschen Romantiker beizuzählen ist. Die nationale russische Musik nahm ihren Anfang mit J. M. Glinka (1804—57), der nicht nur russische Opern schrieb („Das Leben für den Zar“), sondern auch mit seinen Orchesterwerken und Liedern Schule machte. Von seinen Nachfolgern sind hervorzuheben: Al. Dargomyzski (1813—69), Al. Borodin (1834—87), Cesar Cui (geb. 1835), Mily Balakireff (geb. 1837), Modeste Mussorgski (1839—81), Nik. Rimsky-Korsakoff (geb. 1844) und Peter Tschaikoffsky (1840—93), welcher letztere aber in vielen seiner Werke sich dem Stile der Romantiker nähert. Böhmen, das Land, das seit Jahrhunderten vortreffliche Musiker in großer Zahl hervorgebracht, die aber in der europäischen Kultur aufgingen, fing gleichfalls an, sich auf eigene Füße zu stellen, besonders mit den beiden Komponisten Friedrich Smetana (1824—84) und Anton Dvoršak (geb. 1841); der letztere erlangte mit seinen Orchester- und Kammermusikwerken hohes Ansehen. Auch in Frankreich (Cesar Franck), Belgien (Peter Benoit, Vincent d'Indy), England (MacKenzie, Stanford, Cowen) und Italien (Sgambati, Martucci) regten sich moderne Bestrebungen und auch in Amerika beginnt eine selbständige Produktion sich zu regen. Doch steht das gesamte Schaffen im Auslande einstweilen noch durchaus im Banne der Nachwirkungen unserer großen Klassiker und Romantiker, und es liegen bestimmte Anzeichen, daß eine neue Phase der Kunstgeschichte im Anzuge wäre, nicht vor.

Anhang A.

Die wichtigsten Namen der Musikgeschichte.

- Terpander, ca. 600 v. Chr.
Pythagoras, ca. 580—510 v. Chr.
Aristogenos, ca. 350—300 v. Chr.
Ptolemäus im 2. Jahrh. v. Chr.
Mlypius, ca. 360 nach Chr.
Ambrosius von Mailand 333—397 nach Chr.
Boëtius 475—524 nach Chr.
Gregor I. d. Gr., Papst 590—604.
Notker Balbulus 840—912.
Hucbald von St. Amand 840—930.
Guido von Arezzo, ca. 995—1050.
Franco von Paris um 1250.
Franco von Köln um 1250.
Johannes de Muris I. [Normannus], ca. 1290—1350.
Johannes de Muris II. [de Francia], ca. 1290—1350.
Philipp von Vitry 1290—1361.
John Dunstable, gest. 1458.
Gilles Binchois, ca. 1400—1462.
Guillaume Dufay, geb. ca. 1400, gest. 27. Nov. 1474.
Paul Hofhaimer, geb. 1459, gest. 1537.
Heinrich Isaak, ca. 1440—1517.
Heinrich Finck, ca. 1440—1520.
Hermann Finck, gest. 28. Dez. 1558.
Johann Okeghem, ca. 1430—1495.
Josquin Després, ca. 1460 bis 27. Aug. 1521.
Jakob Hobrecht, ca. 1450—1505.
Pierre de La Rue, ca. 1460—1520.
Ludwig Senfl, ca. 1492—1555.
Andrea Gabrieli, geb. ca. 1510, gest. 1586.
Giov. Pierluigi da Palestrina, geb. ca. 1515, gest. 2. Febr. 1594.
Joseffo Zarlino, geb. 22. März 1517, gest. 14. Febr. 1590.
Orlando Lasso, geb. 1520, gest. 14. Juni 1594.
Giovanni Gabrieli, geb. 1557, gest. 12. Aug. 1612.
Emilio dei Cavalieri, gest. 11. März 1602.
Giulio Caccini 1550 bis 8. Dez. 1618.
Jacopo Peri 20. Aug. 1561 bis 12. Aug. 1633.
Claudio Monteverdi 1567 bis 29. Nov. 1643.
Heinrich Schütz, geb. 8. Okt. 1585, gest. 6. Nov. 1672.
J. Bapt. Lully, geb. 1633, gest. 22. März 1687.

- Ancangelo Corelli, geb. 1653, gest. 18. Jan. 1713.
 Henry Purcell, geb. ca. 1658, gest. 21. Nov. 1695.
 Alessandro Scarlatti, geb. 1659, gest. 24. Okt. 1725.
 Giov. Batt. Buononcini, geb. 1660, gest. ca. 1750.
 François Couperin [der Große], geb. 10. Nov. 1668, geb. 1733.
 J. Ph. Rameau, geb. 25. Sept. 1683, gest. 12. Sept. 1764.
 Domenico Scarlatti, geb. 1685, gest. 1757.
 Georg Friedrich Händel, geb. 22. Febr. 1685, gest. 14. April 1759.
 Johann Sebastian Bach, geb. 21. März 1685, gest. 28. Juli 1750.
 Gius. Tartini, geb. 12. April 1692, gest. 16. Febr. 1770.
 Joh. Ad. Hasse, getauft 25. März 1699, gest. 16. Dez. 1783.
 Giov. Batt. Pergolesi, geb. 4. Jan. 1710, gest. 17. April 1736.
 R. Ph. Emanuel Bach, geb. 8. März 1714, gest. 14. Dez. 1788.
 Chr. Will. Gluck, geb. 2. Juli 1714, gest. 15. Nov. 1787.
 Franç. André Danican Philidor, geb. 7. Sept. 1726, gest. 31. Aug. 1795.
 Nicola Piccini, geb. 16. Jan. 1728, gest. 7. Mai 1800.
 Joh. Ad. Hiller, geb. 25. Dez. 1728, gest. 16. Juni 1804.
 Jos. Haydn, geb. 1. April 1732, gest. 31. Mai 1809.
 André Ern. Mod. Grétry, geb. 8. Febr. 1741, gest. 24. Sept. 1813.
 Giov. Paisiello, geb. 9. Mai 1741, gest. 5. Juni 1816.
 Domenico Cimarosa, geb. 17. Dez. 1749, gest. 11. Jan. 1801.
 Muzio Clementi, geb. 1752, gest. 10. März 1832.
 Wolfsg. Am. Mozart, geb. 27. Jan. 1756, gest. 5. Dez. 1791.
 Luigi Cherubini, geb. 14. Sept. 1760, gest. 15. März 1842.
 Et. Nic. Méhul, geb. 22. Juni 1763, gest. 18. Okt. 1817.
 Ludwig van Beethoven, geb. 17. Dez. 1770, gest. 26. März 1827.
 Gasparo Spontini, geb. 14. Nov. 1774, gest. 24. Jan. 1851.
 Franç. Adrien Boieldieu, geb. 16. Dez. 1775, gest. 8. Okt. 1834.
 Dan. Franç. Esprit Auber, geb. 29. Jan. 1782, gest. 13. Mai 1871.
 Ludwig Spohr, geb. 5. April 1784, gest. 22. Okt. 1859.
 R. Maria von Weber, geb. 18. Dez. 1786, gest. 5. Juni 1826.
 L. J. Ferd. Hérold, geb. 28. Jan. 1791, gest. 19. Jan. 1833.
 Jakob Meyerbeer, geb. 5. Sept. 1791, gest. 2. Mai 1864.
 Gioacchino Rossini, geb. 29. Febr. 1792, gest. 13. Nov. 1868.
 Heinrich Marschner, geb. 16. Aug. 1796, gest. 14. Dez. 1861.
 Franz Schubert, geb. 31. Jan. 1797, gest. 19. Nov. 1828.
 Fromental Halévy, geb. 27. Mai 1799, gest. 17. März 1862.
 Vincenzo Bellini, geb. 3. Nov. 1801, gest. 24. Sept. 1835.
 Adolphe Adam, geb. 24. Juli 1803, gest. 3. Mai 1856.
 Hector Berlioz, geb. 11. Dez. 1803, gest. 9. März 1869.
 Felix Mendelssohn-Bartholdy, geb. 3. Febr. 1809, gest. 4. Nov. 1847.
 Frédéric Chopin, geb. 1. März 1809, gest. 17. Okt. 1849.
 Robert Schumann, geb. 8. Juni 1810, gest. 29. Juli 1856.
 Franz Liszt, geb. 22. Okt. 1811, gest. 1. Aug. 1886.
 Richard Wagner, geb. 22. Mai 1813, gest. 13. Febr. 1883.
 Anton Bruckner, geb. 4. Sept. 1824, gest. 11. Okt. 1896.
 Johannes Brahms, geb. 7. Mai 1833, gest. 3. April 1897.
 Richard Strauß, geb. 11. Juni 1864.

Muhang B.

Auszug aus der Litteratur der Musikalischen Geschichtschreibung.

1. Allgemeine Musikgeschichte.

- Martini, Padre Giambattista, „Storia della musica“ (3 Bde., 1757, 1770 u. 1781).
- Hawkins, John, „General history of the science and practice of music“ (5 Bde., 1776).
- Burney, Charles, „General history of music“ (4 Bde., 1776—1788).
- Forkel, Joh. Nik., „Allgemeine Geschichte der Musik“ (5 Bde., 1788—1801; nur bis ins 16. Jahrh. reichend).
- Ambros, Aug. Wilh., „Geschichte der Musik“ (5 Bde., 1862—1882, bis in den Anfang des 17. Jahrh. reichend).
- Fétis, Franç. Jos., „Histoire générale de la musique“ (5 Bde., 1869—75, nur bis ins 15. Jahrh. reichend).
- „Biographie universelle des musiciens“ (2. Aufl., 6 Bde. 1860—65, Suppl. 2 Bde. 1878—81).
- Brendel, K. Fr., „Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich“ (2 Bde., 1852, 7. Aufl. 1888).
- Dommer, Arren von, „Handbuch der Musikgeschichte“ (1867, 2. Aufl. 1878).
- Langhans, Wilhelm, „Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrh.“ (2. Bde., 1882—1886).
- Mendel-Reißmann, „Musikalisches Konversationslexikon“ (11 Bde. 1870—79, Suppl. 1883).
- Grove, Sir George, „Dictionary of music“ (4 Bde. 1879—89).
- Riemann, Hugo, „Geschichte der Musik seit Beethoven“ [1800 bis 1900] (1901).
- „Musiklexikon“ (5. Aufl. 1900).

2. Geschichte der Instrumente.

- Wajielewski, J. von, „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert“ (1878), ferner: „Die Violine und ihre Meister“ (1869, 2. Aufl. 1883) und „Die Violine im 17. Jahrhundert“ (1874).
- Bidal, L. Ant., „Les instruments à archet“ (3 Bde., 1876—78).
- Rühlmann, Julius, „Geschichte der Bogensinstrumente“ (1882, mit Bilderatlas).
- Lavoix fils, Henri, „Histoire de l'instrumentation“ (1878, preisgekrönt).
- Couffemacher, Ed. de, „Essai sur les instruments de musique en moyen-âge“ (in Didrons „Archäologischen Annalen“).
- Bonjicchi, „Il pianoforte, sua origine e sviluppo“ (1876).
- Mahillon, Victor, Catalogue descriptif du musée instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles (2. Aufl. 1893).
- Seiffert, Max, „Geschichte der Klaviermusik“ (1. Bd. 1899, als 3. Aufl. von K. F. Weitzmanns „Geschichte des Klavierspiels“).

- Fleischer, Oskar, „Führer durch die Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente“ (1892).
- Engel, Karl, „A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum“ (1874) und „Catalogue of the special exhibition of ancient musical instruments“ (2. Aufl. 1873).
- Hipkins, M. A. J., „Musical instruments, historic, var and unit.“ (1888).
- „A description and history of the Pianoforte etc.“ (1896).
- Ritter, Aug. Gottfr., „Geschichte des Orgelspiels im 14.—18. Jahrhundert“ (1884).
- Wewertem, J. J., „Zwei veraltete Musikinstrumente“ (Monatsschrift f. Musikgeschichte 1881).
- Schafhäutl, K. von, „Bericht über die Musikinstrumente auf der Industrie-Ausstellung zu München“ (1854).
- Eichborn, Hermann, „Die Trompete alter und neuer Zeit“ (1881).
- „Zur Geschichte der Instrumentalmusik“ (1885).
- „Das Klarinblasen auf der Trompete“ (1895).

3. Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.

- Gevaert, Fr. A., „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité“ (2. Bde., 1875—1881).
- Stumpf, Karl, „Geschichte des Konsonanzbegriffs“ (1897).
- Jan, Karl von, „Musici scriptores Graeci“ (1895).
- „La mélodie antique dans le chant de l'église latine“ (1895).
- Fortlage, K., „Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt“ (1847).
- Bellermann, Fr., „Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen“ (1847).
- Paul, Oskar, „Die absolute Harmonik der Griechen“ (1866).
- Westphal, Rud., „Die Musik des griechischen Alterthums“ (1883).
- „Aristogenos von Tarent“ (1883—92, 2 Teile).
- Riemann, Hugo, „Studien zur Geschichte der Notenschrift“ (1878).
- „Notenschrift und Notendruck“ (1896).
- „Geschichte der Musiktheorie im 9.—19. Jahrhundert“ (1898).
- Fleischer, Oskar, „Neumenstudien“ (2 Bde., 1895—97).
- Murphy, Graf G., „Spanische Lautenmusik“ (1901).
- Wajielewskij, „Geschichte der Instrumentalmusik im 15. Jahrhundert“ (1878).
- Coujje maker, Ed. de, „Histoire de l'harmonie au moyen-âge“ (1852).
- „L'art harmonique aux XII^e. et XIII^e. siècles“ (1878).
- Jacobsthal, Gust., „Die Mensuralnotenschrift im 12. u. 13. Jahrhundert“ (1871).
- „Die chromatische Alteration im liturgischen Gesange der abendländischen Kirche“ (1897).
- Bellermann, Heinrich, „Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts“ (1858).

- Adler, Guido, „Studie zur Geschichte der Harmonie“ (1881, über den Fauxbourdon).
- Angeloni, L., „Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo“ (1811).
- Falchi, M., „Studj su Guido Monaco“ (1882).
- Kiesewetter, R. G., „Die Musik der Araber“ (1842).
- Müller, Hans, „Die Musik Wilhelms von Hirschau“ (1884).
- „Suchbalds echte und unechte Schriften über Musik“ (1884).
- „Eine Abhandlung über Mensuralmusik“ (1886).
- Paléographie musicale, herausgegeben durch die Benediktiner von Solesmes unter Redaktion von Don André Mocquereau (seit 1889, Facsimiles der ältesten neuumierten Antiphonarien mit hochbedeutenden begleitenden Abhandlungen).
- Brambach, Wilhelm, „Das Tonssystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter“ (1881).
- „Die Musikliteratur des Mittelalters bis zur Blüte der Reichener Sängerschule“ (1883).
- „Hermann Contracti musica“ (1884).
- Hirschfeld, Robert, „Johannes de Muris“ (1884).
- Gerbert, Martin (Fürstabt), „De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus“ (2 Bde., 1774).
- „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ (3 Bde., 1784).
- Couffemake, Ed. de, „Scriptores de musica medii aevi“ (4 Bde., 1866—1876).
- Lambillotte, L., „Antiphonaire de St. Grégoire“ (1851; mit Facsimile eines St. Gallener Antiphonars).
- Krisper, A., „Die Kunstmusik in ihrem Prinzip, ihrer Entwicklung und ihrer Konsequenz“ (1882).
- Helmholtz, Heinrich, „Die Lehre von den Tonempfindungen“ (1863, 5. Aufl. 1896; in den letzten Kapiteln historische Schlaglichter).
- Stumpf, Karl, „Tonpsychologie“ (1.—2. Bd. 1883, 1892).

4. Geschichte der Tonformen und Biographien der Tonkünstler.

- Gerbert, M. (s. unter 3).
- Van der Straeten, Edm., „La musique aux Pays-Bas“ (7 Bde., 1867—1885).
- Monatshefte für Musikgeschichte. Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung (redigiert von Rob. Citner, seit 1869, eine große Zahl Monographien enthaltend).
- Kiesewetter, „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst“ (1826).
- „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Stils“ (1841).
- Baini, Giuseppe, „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina“ (1828, deutsch von Kandler, mit Anmerkungen Kiesewetters 1834).

- Winterfeld, Karl von, „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“
3 Bde., 1834).
- „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst
des Tonjages“ (3 Bde., 1843—47).
- „Joh. B. von Palestrina“ (1832).
- Sandberger, Ad., „Beiträge zur Geschichte der k. bayerischen Hof-
kapelle unter Orlando de Lassio“ (1894—95, 3 Bde.).
- Spitta, Philipp, „J. S. Bach“ (2 Bde., 1873—1880).
- Spitta, Friedrich, „Die Passionen u. von Heinrich Schütz“ (1887).
- Röchel, Ludwig Ritter von, „Johann Joseph Fur“ (1872).
- „Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien von 1543—1867“ (1868).
- Chrysander, Friedrich, „G. Fr. Händel“ (2^{1/2} Bd., [noch nicht
beendet] 1858—1867).
- „Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft“ (2 Bde., 1863 und
1867).
- „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ (seit 1885).
- Bitter, R. H., „J. S. Bach“ (2 Bde., 1865, 2. Aufl. 4 Bde., 1881).
- „R. Ph. C. Bach und W. Friedemann Bach und deren Brüder“
(2 Bde., 1868).
- Gervinus, G. G., „Händel und Shakespeare“ (1868).
- Kochliß, Joh. Fr., „Für Freunde der Tonkunst“ (4 Bde., 1824
bis 1832, 3. Aufl. 1868).
- Pohl, R. Ferd., „Joseph Haydn“ (2 Halbbände, 1875, 1882 [nicht
beendet]).
- „Mozart und Haydn in London“ (2 Bde., 1867).
- Jahn, Otto, „W. A. Mozart“ (4 Bde., 1856—59; 2. Aufl.
2 Bde., 1867).
- Rissen, G. N. von, „Biographie W. A. Mozarts“ (1828).
- Ulrichs, Al. von, „Nouvelle biographie de Mozart“ (3 Bde.,
1844, 2. Aufl. deutsch 1859).
- Thayer, A. W., „L. van Beethovens Leben“ (deutsch von H. Deiters,
3 Bde., 1866, 1872, 1878 [noch nicht beendet]).
- Lenz, W. von, „Beethoven et ses trois styles“ (2 Bde., 1852—55).
- „Beethoven, eine Kunststudie“ (5 Bde., 1855—1860).
- „Die großen Pianofortevirtuosen unsrer Zeit“ [Liszt, Chopin,
Tauffig, Denzelt] (1872).
- Schmid, Ant., „Chr. Wilh. Ritter von Gluck“ (1854).
- „Dttaviano dei Petrucci, der Erfinder des Notendrucks“ (1845).
- Nottebohm, M. G., „Beethoveniana“ (2 Bde., 1872 und 1887).
- „Mozartiana“ (1880).
- Friedländer, Max, „Beiträge zur Biographie Franz Schuberts“.
- Kreißle von Hellborn, Heinr., „Franz Schubert“ (Skizze 1861,
erweitert 1865).
- Jähns, F. W., „R. M. von Weber in seinen Werken“ (1871).
- „R. M. von Weber“ (Biographie, 1873).
- Weber, Max Maria, „R. M. von Weber“ (3 Bde., 1866—68,
Webers Schriften enthaltend).
- Lampadius, „F. Mendelssohn-Bartholdy, ein Gesamtbild seines
Lebens und Schaffens“ (1886).

- Henjel, S., „Die Familie Mendelssohn“ (3 Bde., 1879).
 Devrient, Ed., „Meine Erinnerungen an F. Mendelssohn“ (1869).
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, „Reisebriefe“ [1830—1832]
 (2 Bde., 1861).
 — „Briefe“ [1833—47] (1863).
 Wajsielowski, Joseph von, „Robert Schumanns Biographie“ (1858,
 3. Aufl. 1880).
 Nieck, Friedrich, „Friedrich Chopin“ (1888, deutsch von Lang-
 hans 1889).
 Schumann, Robert, „Gesammelte Schriften“ (4 Bde., 1854,
 3. Aufl. 2 Bde., 1875).
 Schumann, Klara, „Robert Schumanns Jugendbriefe“ (1885).
 Reimann, Heinrich, „Schumann“ (1887).
 — „Brahms“ (1897).
 Wagner, Richard, „Gesammelte Schriften“ (10 Bde., 1871—1881;
 1 Supplementband, „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ 1885).
 „Briefwechsel zwischen R. W. und Franz Liszt“ (2 Bde., 1887).
 Glajenapp, R. F., „Richard Wagners Leben und Wirken“ (2 Bde.,
 3. Aufl. in 6 Büchern, Buch 1—4 1894—99).
 Schuré, Ed., „Le drame musical“ (2 Bde., 1875).
 Sullivan, Wd., „Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres“ (1886).
 — „Hector Berlioz, la vie et le combat, les oeuvres“ (1888).
 Nießsche, Fr., „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der
 Musik“ (1872).
 Chamberlain, Houston Stewart, „Richard Wagner“ (1896).
 — „Das Drama Richard Wagners“ (1892).
 Liszt, Franz, „Gesammelte Schriften“ (6 Bde., 1880—83) heraus-
 gegeben von Lina Ramann (deutsch).
 Ramann, Lina, „Franz Liszt“ (2 Bde. in 3 Teilen, 1880, 1888, 1894).
 Berlioz, Hector, „Gesammelte Schriften, deutsch von R. Pohl“
 (4 Bde., 1864).
 Siller, Ferd., „Aus dem Tonleben unsrer Zeit“ (2 Bde., 1867).
 — „Künstlerleben“ (1880).
 — „Goethes musikalisches Leben“ (1883).
 La Mara, „Musikalische Studienköpfe“ (5 Bde., 1873—80).
 — „Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten“ (2 Bde., 1886).
 Raumann, Emil, „Deutsche Ländlicher von Seb. Bach bis auf die
 Gegenwart“ (1871 u. m.).
 — „Italienische Ländlicher von Palestrina bis auf die Gegenwart“
 (1876 u. m.).
 Hanslick, Ed., „Geschichte des Konzertwesens in Wien“ (1869).
 — „Aus dem Konzertsaal“ (1870), „Fünfzehn Jahre Musik“ (1896),
 „Am Ende des Jahrhunderts“ (1899).
 — „Die moderne Oper“ (1875—92, 6 Bde. mit Sondertiteln).
 Kreßschmar, Heinrich, „Der Führer durch den Konzertsaal“ (2 Bde.
 in 3 Teilen, 1887—1889; 2. Aufl. 1 Bd. [2 Teile] 1898).
 Clement, F., und Larouffe, P., „Dictionnaire des opéras“
 (1869, 2. Aufl. von A. Bougin 1897).
 Riemann, Hugo, „Opernhandbuch“ (1886).

Dr. Hugo Riemanns

Musik-Lexikon.

Theorie und Geschichte der Musik,
die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke,
vollständige Instrumentenkunde.

—*—*— Fünfte, *—*—

sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen
Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage.

1284 Seiten mit vielen Notenbeispielen.

Preis broschirt 10 Mark, gebunden 12 Mark.

Ausführliche Prospekte kostenlos und frei! — Jede Buchhandlung liefert zur Ansicht!



Einige Urteile über die neue 5. Auflage von
Riemanns Musik-Lexikon:

Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Langensalza, Nr. 10 v. 1./10. 99: Die Litteratur der Musik kennt kein Buch, das auf nur 1300 Seiten eine solche Fülle lebendigen Wissens enthält, kein Buch, das so energisch zum Denken anregt, so mutig mit veralteten Anschauungen bricht und antiquierte Werte so klug umwertet. Besonders ausgezeichnet ist es vor allen andern Werken ähnlicher Art durch die streng systematische Behandlung der theoretischen Artikel, die dem Lexikon zum besondern Schmuck gereichen. Kurz: es ist ein Werk aus einem Gusse, wie es nur eine schöpferische Natur großen Stils schreiben konnte.

Allgem. Ztg., München, Nr. 124 v. 5./5. 99: Die Notwendigkeit des Druckes der 5. Auflage beweist in der That, in welchem Maße sich das Werk in der allgemeinen Wertschätzung festgesetzt hat. Dasselbe fehlt heute kaum in der Handbibliothek eines Musiklehrers, Dirigenten und Musikreferenten, aber nicht nur in Ländern deutscher Zunge, da dasselbe — vielleicht als erstes aller Lexika — auch in mehreren Übersetzungen verbreitet ist.

Österr. Ungar. Musikerztg., Wien, Nr. 19 v. 1./10. 99: Ein Buch wie dieses, das über jede erdentliche musikalische Frage so rasch und klar Antwort erteilt und dort, wo es den Stoff nicht erschöpfend behandeln kann, auf die Quellen hinweist, die dem Wissensdurstigen vollständige Befriedigung bieten, sollte in keiner Musikervereins-Bibliothek fehlen, und auch dem einzelnen Musiker kann man nicht warm genug ans Herz legen, sich das Werk anzuschaffen.

Breslauer Ztg., Nr. 694 v. 3./10. 99: Riemanns Musiklexikon gilt in Fach- und Laienkreisen mit Recht als das beste und brauchbarste aller musikalischen Hand-Lexika.

Magdeburgische Ztg., 1899 Nr. 566: Wir empfehlen das überaus fleißig und mit großer Gewissenhaftigkeit gearbeitete Nachschlagebuch, das inhaltlich alle übrigen Musiklexika überflügelt, der Beachtung unserer Leser.

National-Ztg., Berlin, Nr. 625 v. 28./10. 99: Das ist für ein derartiges Werk in achtzehn Jahren ein großer Erfolg. Die Tugenden, die man beim Lexikographen voraussetzt, besitzt Riemann in hohem Grade. Sein Urteil beruht auf eigener Anschauung und Überzeugung, bleibt aber immer objektiv und wohlwollend. Weit entfernt, es dem Leser aufzubringen, ist er aufrichtig bemüht, so weit es die lexikalische Kürze zuläßt, der begründeten Ansicht anderer gerecht zu werden. Ebenso verhält er sich zu den Komponisten. An der fünften Auflage hat Riemann ein großes Werk vollbracht.

780.9 R44k

MUSIC



3 5002 00094 3428

Riemann, Hugo
Katechismus der musikgeschichte,

ML 161 .R55

Riemann, Hugo, 1849-1919.

Katechismus der
musikgeschichte

176580

ML 161 .R55

Riemann, Hugo, 1849-1919.
Katechismus der
musikgeschichte

