

Dr. Hugo Flemanns.
PRÄLUDIEN U. STUDIEN.

II.

Special Book Collection
Brandeis University Library



"The search for truth even unto its innermost parts"

In Honor of the
70th Birthday of

MR. EDWARD ROSE

The Gift of
Judge and Mrs. David A. Rose
Mr. and Mrs. Irving Usen

*The National Women's Committee
of Brandeis University*

Präludien und Studien

Gesammelte Aufsätze

zur

Aesthetik, Theorie und
Geschichte der Musik

von

Dr. Hugo Riemann

II. Band.



Leipzig.

Hermann Seemann Nachfolger.

Kurt M o t t e k

Verkaufsstelle bei Wien

Neuburggasse 10

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Vorwort.

Die gute Aufnahme, welche der erste Band der Präludien und Studien gefunden hat, veranlasst die Veröffentlichung einer neuen Auswahl der in verschiedenen Zeitschriften verstreuten Aufsätze des Verfassers zur Geschichte, Aesthetik, Theorie und Praxis der Tonkunst. Die Unterscheidung von Skizzen, Präludien und Studien ist auch für diese Fortsetzung in der gleichen Form wie in dem ersten Bande festgehalten worden, und es bedarf daher für dieselbe keiner neuen Erläuterung. Den speziellen Freunden der Bestrebungen des Verfassers wird die bequeme Zusammenfassung der zum Teil nur mehr schwer erreichbaren Aufsätze ohne Zweifel willkommen sein; dieselben sind aber grossenteils auch heute noch von actuellem Interesse, sodass ihre erneute Verbreitung nicht als überflüssig erscheinen wird.

Leipzig, Ende 1900.

Dr. Hugo Riemann.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	V
I. Skizzen.	
Musikunterricht sonst und jetzt	1
Die Musik seit Wagners Heimgang. Ein Totentanz	32
Wohin steuern wir?	41
II. Präludien.	
Der gegenwärtige Stand der musikalischen Aesthetik	45
Heinrich Christoph Koch als Erläuterer unregelmässigen Themenaufbaues	56
J. Th. Rameau als Klavierpädagoge	71
Das Generalbassspielen	83
Ueber Agogik	88
Unmassgebliche Gedanken über den Klavierfingersatz	97
Das Musik-Diktat als Vehikel der Phrasierungslehre	109
Der sogenannte strenge Stil	121
III. Studien.	
Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Litteratur	140
Professor Franz Kullaks Ideen zur Theorie des musikalischen Vortrags	180
Orgelbau im frühen Mittelalter	190
Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik	212

Musikunterricht sonst und jetzt.

Wir leben jetzt im Zeitalter der musikalischen Massenproduktion, nicht nur von Musik, sondern auch von Musikern und Musikbildungsanstalten. Die Musikübung hat wahrscheinlich, so lange die Welt steht, niemals so in Flor gestanden, sich so über alle Schichten des Volkes ausgedehnt, wie heute; jedes Jahr giebt Dutzenden neuer Musikschulen die Entstehung, deren jede alljährlich Dutzende von neuen Musiklehrern und Lehrerinnen ausbildet, die alle mehr oder minder gut ihr Brod finden durch den Unterricht von Dutzenden von Musik treibenden Menschenkindern. Dass die Kunst durch diese gewaltige Ausbreitung ihrer Uebung in der allgemeinen Schätzung gefördert werden muss, leuchtet ein, so selbstverständlich es andererseits ist, dass die Durchschnittsbildung der Musiklehrenden und Lernenden herabgehen muss unter das Niveau früherer Zeiten, in denen nur die Begabteren sich aktiv mit Musik beschäftigten.

Es ist daher sicher ebenso wahr, dass zu keiner Zeit so viel gute Musik geschrieben und aufgeführt worden ist wie heute, wie andererseits, dass heute viel mehr schlechte Musik gemacht wird, als jemals zuvor. Der Dilettantismus von heute unterscheidet sich sehr zu seinen Ungunsten schon von dem des vorigen Jahrhunderts, wo wirklich gute Hausmusik gemacht wurde, die hoch über dem Geklimper unserer Tage stand, woran die Weltherrschaft des Klaviers einen nicht zu unterschätzenden Antheil hat. Aber auch der Berufsmusiker von heute — der gute Durchschnittsmusiker — reicht an den Kollegen von vor hundert und vor zweihundert Jahren nicht heran; er ist zum Handwerker in dieses Wortes heutiger Bedeutung geworden. Der Handwerker früherer Jahrhunderte war in seinem Fache Künstler, der heutige ist im Allgemeinen nur noch Handlanger.

Wir wollen versuchen, den Gründen dieses Rückganges der Durchschnittsbildung der Fachmusiker nachzuspüren und auf Besserung der gefundenen Schäden zu sinnen.

Die Musiker früherer Jahrhunderte schieden sich schärfer als unsere heutigen in zwei Stände von ganz verschiedenem Bildungsgange. Durch das ganze Mittelalter bis in die Zeit des gewaltigen Aufschwunges der Instrumentalmusik im 17. bis 18. Jahrhundert gehörten die Spieler der Streich-, Blas- und Schlaginstrumente in den niederen Stand, denjenigen der Spielleute, der fahrenden Musikanten, deren Lebensstellung eine wenig geachtete war; allenfalls nahmen die Vertreter der „heroischen“ Trompeter- und Pauerkunst eine Art militärischer Stellung bei den Grossen des Landes ein, gehörten zu den niederen Hofbeamten und genossen als solche eines höheren Ansehens als die übrigen Instrumentenspieler.

Der erste Stand, derjenige der höher gebildeten Musiker, begriff im Mittelalter besonders die Kapellsänger, welche damals, d. h. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, zugleich die Komponisten waren. Die berühmten Meister des mehrstimmigen Vokalsatzes (des kirchlichen wie des weltlichen) waren fast ausnahmslos Kapellsänger oder, wenn sie das Glück hatten dazu zu avanciren, Kapellmeister, von Palestrina und Orlando Lasso bis zurück zu den ersten Kontrapunktisten wie Dufay, Binchois, Dunstaple, ja selbst bis zu Franco von Köln im 13. Jahrhundert. Im 15. und 16. Jahrhundert kamen neben den Kapellmeistern und Kapellsängern die Organisten zu Ehren, die sich übrigens ebenfalls aus den Kapellchören rekrutirten.

Die musikalische Ausbildung dieses ersten Musikerstandes erfolgte in den mit den Klöstern und Kirchen verbundenen Sängerschulen und hatte mit der Ausbildung der Instrumentalmusiker gar nichts gemein; hatten doch sogar beide Klassen von Musik und Musikern ganz verschiedene Arten der Notenschrift, die erste die überaus komplizirte, langjähriges Studium voraussetzende Mensuralnotenschrift, die zweite die weit einfacheren sogenannten Tabulaturschriften!

Die Instrumentenspieler bildeten Zünfte mit ähnlicher Organisation wie alle anderen Zünfte, d. h. sie unterschieden Meister, Gesellen und Lehrlinge; diese Einrichtung hat sich in den sogenannten Stadtpfeifereien mit geringen Modifikationen bis in unser Jahrhundert gehalten. Noch mancher heute lebende treffliche Musiker hat in solcher Stadtpfeiferei

seine Ausbildung erhalten, ist des Lobes dieser Erziehung voll und blickt mitleidig lächelnd auf seine „konservatoristisch gebildeten“ Kollegen herab. Die Ausbildung dieser zünftigen Musiker war insofern eine ausserordentlich vielseitige, als sie sich zugleich auf eine grössere Anzahl verschiedener oder alle Orchesterinstrumente erstreckte und so den Lehrlingen eine grosse Routine im Lesen verschiedener Schlüssel, im Transponiren und anderen praktisch bedeutsamen Fertigkeiten verschaffte; da die Lehrlinge zugleich von Anfang an mit Notenschreiben (Ausschreiben und Vervielfältigen von Stimmen) beschäftigt, später auch zur Anfertigung von allerlei Arrangements und Instrumentirungsarbeiten angeleitet wurden, so konnte es nicht ausbleiben, dass gar manche von ihnen, in denen die nöthige Beanlagung steckte, sich zu Komponisten entwickelten, und zwar zu Komponisten von praktischem Sinn mit klar vorgestellten Zielen. Solche praktischen Komponisten auf dem Gebiete der Instrumentalmusik mag es schon im Mittelalter gegeben haben, wo sie ebenso für die nöthigen Tanzstücke sorgten wie heute.

Der erste Stand der Musiker wandte sich der Instrumentalkomposition erst allmählich im Laufe des 16. Jahrhunderts zu. Die Anfänge der Orgelliteratur reichen allerdings bis ins 15. Jahrhundert zurück, sind aber einerseits überhaupt ohne höheren musikalischen Werth, andererseits nur als ein Nebenspross der Vokalmusik anzusehen; erst im 16. Jahrhundert treten die Organisten allmählich als solche mit in die vordere Reihe der Komponisten und erstet damit eine neue Pflegestätte des Musikunterrichts besonders in protestantischen Landen, wo sich nun bald förmliche Organistenschulen bildeten, die zu Anfang des 17. Jahrhunderts in hohem Flor standen. Die künftigen Organisten wuchsen auch hier aus den Singeschulen der Kirchenchöre heraus, den sogenannten Kantoreien, den Schulen mit Konvikt der Singknaben.

In die Zeit des Hervortretens der Organisten fällt in Italien auch die Entstehung der zu deren Bequemlichkeit erfundenen Generalbassbezeichnung; und damit eine neue leichtfassliche Methode der theoretischen Unterweisung; ja die selbstverständliche Aufgabe des Organisten, die Verwandlung der Bezeichnung in einen korrekten mehrstimmigen Tonsatz, zwang demselben förmlich eine Routine in der Beherrschung

der Satzregeln auf, deren Verlust durch das Verschwinden der Generalbassbezeichnung aus der Komposition (gegen Ende des vorigen Jahrhunderts) einen starken Rückgang der theoretischen Bildung der Organisten und nicht nur dieser allein zur Folge haben musste.

Eine Sonderstellung zwischen den eigentlichen Zünftigen und den Musikern klösterlicher Vorbildung nahmen im 16. Jahrhundert und auch schon zu Ende des fünfzehnten die Lautenspieler ein. Die Laute, welche sich im 14. Jahrhundert von Spanien aus über Europa verbreitete, wurde nämlich schnell das Favoritinstrument der Dilettanten, welche vorher sich mit allerlei anderem Saitenspiel beschäftigt haben mögen. Etwa im 10. bis 12. Jahrhundert war die Drehleier (mit Tastatur) das Lieblingsinstrument der Damen; zur Zeit der Minnesänger und Troubadours waren die Fidel (auch harfenartige Instrumente [Rotta]) in den Händen der Ritter nichts Seltenes. Das Klavier kam ungefähr gleichzeitig mit der Laute in Aufnahme, zuerst in England, war aber anfänglich sehr unvollkommen und tonarm und der Laute nicht ebenbürtig.

Lautenschläger wurden zwar bald auch ein selbstverständlicher Bestandtheil aller Instrumentalkörper (auch an den Höfen); aber neben dieser Verwendung im Verein mit anderen Instrumenten hatte die Laute gleich von Anfang an eine hervorragende Stellung als Soloinstrument und als alleiniges Begleitinstrument des Sologesanges, als welches sie schnell allgemeines Hausinstrument wurde. Das bedeutete natürlich auch ein ausgiebiges Feld des Privatunterrichts; der Lautenunterricht hat zweifellos durch ein paar Jahrhunderte eine ähnliche Rolle gespielt wie jetzt der Klavierunterricht. Dass das Lautenspiel besonders gedeihlich für die Weiterentwicklung der strengen Kunst gewesen wäre, wird wohl schwerlich behauptet werden können; es erlangte aber eine eminente historische Bedeutung, da es zum Ausgangspunkt des modernen freien Stils wurde, auf welchen die Natur der Laute mit Nothwendigkeit hindrängte. Die Unmöglichkeit, auf diesem Instrumente einen mehrstimmigen Satz genau wiederzugeben, zwang zur Beschränkung auf die nothwendigsten, zur Erzielung eines annähernd ähnlichen Effektes vom Ohr geforderten Töne; so wurde der Lautenstil zur Wiege des die Melodie begleitenden akkordischen Satzes. Das Klavier hätte, da es diese Beschränkung so wenig benötigte

wie die Orgel, nie auf den neuen Stil führen können, übernahm ihn aber schnell von der Laute, nachdem er einmal gefunden war.

Der so durch die Laute gefundene begleitende Stil bewirkte nun gegen das Jahr 1600 eine vollständige Umwälzung in dem gesammten Musikschaffen und Musiktreiben; denn er führte auf eine ganze Reihe neuer Kunstformen: die Oper, das Oratorium und die vokale und instrumentale konzertirende Musik, d. h. den Gesang mit Instrumentalbegleitung und die Canzonen und Sonaten für Melodie-Instrumente (Violinen, Violoncelli, Cornette) mit begleitender Orgel oder Cembalo. Diese Neuerungen brachten selbstverständlich auch ganz radikale Umwälzungen in das musikalische Unterrichts- und Erziehungswesen.

Die Kirchen hatten schon im 16. Jahrhundert angefangen, Instrumentenspieler anzustellen, welche bei festlichen Gelegenheiten die Singstimmen bei der Aufführung polyphoner Sätze verstärken oder auch gelegentlich ersetzen mussten; als nun aber die Komponisten anfangen, gleich für die Instrumente zu schreiben, stieg das Ansehen der Spieler erheblich, und da die Ausbeutung der Technik und Eigenart der Instrumente auf ganz neue Wirkungen, wirkliche Fortschritte der Kunst führen musste, so ist es wieder nur natürlich, dass die Spieler dieser Instrumente nun mit einem Male unter den Komponisten des ersten Standes der Musiker auftauchen. Etwa seit 1615 erwuchs in der Komposition für mehrere Streichinstrumente mit Continuo ein ganz neuer, höchst werthvoller Literaturzweig, aus welchem die gesammte Kammer- und Orchestermusik hervorging.

Auf den Titeln der gedruckten Werke erscheinen nun die Komponisten bezeichnet als „Suonatore di Viola da Brazzo“ oder „di Violino“, „Violista“ u. s. w., an den Kirchen zu Venedig, Bologna, Padua u. a. O.; ja schon 1628 finden wir Carlo Farina als „kurfürstlichen Kammermusikus“ (Suonatore di Violino da Camera) am Hofe zu Dresden, und es beginnt die Zeit der Violinvirtuosen. Diese neue Zeit hat das äussere Aussehen des ersten Musikerstandes gänzlich verwandelt. Zwar komponirten auch noch im 17. Jahrhundert die aus klösterlicher Erziehung hervorgegangenen Kapellmeister der katholischen Kirchen weiter (besonders die römische Schule konservirte den Palestrinastil bis ins 19. Jahrhundert hinein), aber neben ihnen

und den ihnen nahestehenden Organisten (Gabrieli, Frescobaldi, Neri u. s. w.), denen wir als der Richtung nach verwandt die protestantischen Kapellmeister (Eccard, Schütz, Albert u. s. w.), Kantoren und Organisten anschliessen können, erwächst eine neue weltliche Kunst, die mit der Schaubühne verwachsen ist: die Oper, welche im Laufe des 17. Jahrhunderts ganz Europa überfluthet. Diese neue Kunstgattung mit ihrem grossen Bedarf an schaffenden und ausübenden Künstlern (Sängern und Sängerinnen, Dirigenten und Instrumentenspielern) bedingte auch die Entstehung einer grossen Zahl neuer Musikschulen, vor allem auch solcher, an denen Mädchen zu Sängerinnen ausgebildet wurden; denn wenn auch die künstlichen Sopran- und Altstimmen der Kastraten gerade in der Oper ihre höchsten Triumphe feierten, so kam doch nun auch die Frauenstimme voll zur Geltung. Die Oper drängte schnell genug an den Höfen die kirchliche Musik in die zweite Linie, oder trat doch als rivalisirender Faktor neben sie, und die Opernkapellmeister, meist Opernkomponisten von Ruf, standen bald unbestritten als die Herren der Situation da.

Die Ausbildung der Instrumentalmusiker, d. h. speziell der Streicher und Bläser, die wir nun seit Entstehung der Oper kurzweg Orchestermusiker nennen dürfen, blieb allerdings noch lange die alte zünftige; die zum Theil schon im 16. Jahrhundert entstandenen Konservatorien nahmen dieselbe erst viel später in ihren Lehrplan auf. Selbst das Pariser Konservatorium war zuerst nur eine Gesangsschule zur Ausbildung von Opernsängern und Sängerinnen, bis Sarrette 1792 die Anstellung der Mitglieder des von ihm gebildeten Musikkorps der Nationalgarde als Lehrer des Instrumentenspiels an einer staatlichen Musik-Freischule durchsetzte, womit die ursprüngliche *École Royale de Chant et de Déclamation* zum *Institut National de Musique* erweitert wurde. Auch das Prager und Wiener Konservatorium entstanden als Singschulen zur Ausbildung von Kirchen- und Oratoriensängern, und selbst die Berliner Königliche Hochschule ging ganz allmählich durch Angliederung von Instrumentenkursen aus dem Königlichen Institut für Kirchenmusik hervor. Angesichts des heutigen Zustandes der Konservatorien ist es nicht überflüssig, auf diese Genesis hinzuweisen. Das Leipziger Konservatorium war vielleicht das erste, bei dem von Anfang an die Ausbildung im Gesange nicht in erster

Linie stand, womit die Reihe derjenigen Anstalten eröffnet wurde, die man kurzweg als Virtuosenschulen bezeichnen kann.

Heute bestehen nun nebeneinander alle diese im Laufe der Jahrhunderte allmählich entstandenen Centren musikalischer Ausbildung: die kirchlichen Sängerschulen, die Opernschulen und die Instrumentalschulen, die beiden letzteren nun zumeist verbunden als Konservatorien oder Musik-Akademien. Die zünftigen Instrumentalschulen sind allerdings fast ganz eingegangen und haben in einer ziemlich stark verwandelten Form als Militärmusikcorps ihre Auferstehung gefeiert. Zwar ist die Zusammensetzung dieser letzteren aus sehr verschiedenartigen Elementen gemischt, da eine grosse Zahl künstlerisch gebildeter Musiker neben Handlangern untergeordneter Qualität in Reih und Glied stehen müssen. Doch lässt sich nicht wegstreiten, dass der drei- oder vierjährige Dienst in einem Militärmusikcorps eine gewisse Aehnlichkeit mit dem früheren musikalischen Lehrlings- und Gesellenwesen hat.

Die Musiker unserer Tage scheiden sich nun zwar nicht mehr so scharf in zwei Stände, wie die des Mittelalters, da das Zunftwesen auf diesem Gebiete sich ausgelebt hat und nicht mehr, wie damals, zwei getrennte Kunstzweige existiren, deren jeder seine besonderen Vertreter hat; doch ist wenigstens in den Adressbüchern, in den Vereinsbildungen, Fachzeitschriften eine Zweitheilung noch bemerkbar, nämlich die in sogenannte „Tonkünstler“ und einfache „Musiker“; zu jener rechnen sich die Komponisten, Dirigenten, Kantoren und Organisten, Konzert- und Opernsänger, sowie die Instrumentalisten aller Art, überhaupt alle „akademisch“, d. h. auf einer Musikschule (einem Konservatorium, einer Akademie etc.) ausgebildeten, von Unterricht und Konzerten lebenden Musiker, insbesondere die Legion der Klavierlehrer und -Lehrerinnen; in die zweite Kategorie rangiren die Mitglieder der grossen und kleinen Orchester und wohl auch der Opernchöre.

Ich muss hier gleich darauf hinweisen, dass diese Unterscheidung nichts werth und entschieden den wahren Sachverhalt verschleiern ist, da unter den bescheidenen Orchestermusikern sich genug respektable Künstler befinden, gegen welche ein sehr starker Prozentsatz der ihren regelmässigen Jahresbeitrag zu einem Tonkünstlerverein bezahlenden Klavierlehrer herzlich schlechte Musikanten sind.

Um diese beiden Kategorien, deren strenge Scheidung in würdige und unwürdige Glieder wir zunächst auf sich beruhen lassen, gruppirt sich nun aber die Corona der Dilettanten, welche einen grossen Theil der verschiedenen aufgezeigten Elemente in Parallelbildungen aufweist: Komponisten, Dirigenten, Sänger und Spieler aller möglichen Instrumente. Leider ist die Grenze zwischen Berufsmusikern und Dilettanten zum mindesten ebenso beweglich und unbestimmt, wie die zwischen Tonkünstlern und schlichten Musikern; nicht einmal die Unterscheidung ist durchführbar, dass man Dilettanten solche nennt, welche aus der Kunstübung und dem Musikunterricht keine Quelle des Gelderwerbes machen; notorisch geben Tausende „zu ihrem Vergnügen“ Unterricht gegen Honorar, wenn's auch nur geschieht, um sich ein hübsches Taschengeld zu beschaffen. Dazu erinnern sich jährlich hunderte von plötzlich auf eine magere Pension angewiesenen Beamten- und Offizierswitwen, dass sie in jüngeren Jahren Musikunterricht genossen, vielleicht sogar ein Konservatorium besucht haben, und lassen sich daraufhin ohne Scheu irgendwo als Musiklehrerinnen nieder. Sind diese nun Dilettanten? Es wird den Tonkünstlervereinen schwer genug, ihnen die Mitgliedschaft zu verweigern. Die Zahl derjenigen Dilettanten, welche ihren schönsten Beruf in der Hebung der Kunst durch materielle Förderung von Vereinen ernst künstlerischer Tendenz sehen oder in ihrem Hause tüchtige Tonkünstler versammeln, wird immer kleiner; dagegen mehren sich die Vereine mit dilettantischer Spitze, d. h. mit Dirigenten, deren eigentlicher Lebensberuf ein ganz heterogener ist.

Von den Musikschriftstellern wollen wir hier nicht reden. Soweit es sich nicht gerade um die praktische Kunstlehre handelt, muss man gewiss die Mitwirkung von Leuten, die zwar nicht Berufsmusiker, aber ernsthafte Kunstfreunde oder Kunstverständige sind, an der Bearbeitung der verschiedenen Gebiete der Musikwissenschaft (Geschichte der Musik, Akustik und Musikästhetik) mit Freuden begrüssen, da diese Arbeiten Kenntnisse und Arbeitsmethoden voraussetzen, welche dem Musiker nur in den seltenen Fällen zu Gebote stehen, wo er eben auf jenen anderen Gebieten (der Geschichtsforschung, der Physik und Philosophie) heimisch, d. h. dort eine Art Dilettant ist. Selbst dass das Musik-Kritikeramt sich oft in Händen von Nichtmusikern befindet, kann man kaum beklagen, da die

meisten Musiker noch viel schlechtere Kritiker sein würden und, wo sie Kritiken schreiben, wirklich sind. Der neuerlich sich entwickelnde besondere Stand der Musikgelehrten, welche sich eine gründliche Bildung auf den der Musik nahe stehenden Gebieten (den oben genannten) mit der vorgefassten Absicht der wissenschaftlichen Vertretung des Musikerberufes erwirbt, wird vielleicht für die Zukunft sattelfeste Kritiker in grösserer Zahl heranbilden.

Unentbehrlich sind die Dilettanten für die grossen Chorvereine, deren eigentlichen Bestand sie sogar ausmachen, wenn auch einzelne Vereine sich um einen Kern geschulter Musiker gruppieren; an kleineren Orten, wo der Einrichtung ständiger Orchester die pekuniäre Unmöglichkeit entgegensteht, sind auch diejenigen Dilettanten hochschätzbar, welche einige Fertigkeit im Spiel von Orchesterinstrumenten besitzen, um überhaupt die Aufführung von Orchesterwerken (oder Werken mit Orchester) und Kammermusik zu ermöglichen.

Angesichts so vieler Qualitäten von Musiklehrenden und Musiktreibenden scheint es einigermassen schwer, zu einem allgemeinen Urtheil über die Beschaffenheit der Ausbildung der heutigen Musiker zu gelangen. Es ist an und für sich klar, dass ebenso verschieden, wie der Werth der Leistungen, auch die Güte der Ausbildung sein wird. Es bedarf aber wohl kaum eines Wortes, dass die Unterweisung durch Leute, die selbst nichts rechtes gelernt haben und nichts rechtes können, nichts werth ist und weggeworfenes Geld und vergeudete Zeit bedeutet.

Leider sind es nicht immer die billigen Lehrer und Lehrerinnen, die den schlechtesten Unterricht geben, sonst wäre es ja einfach genug, zu sagen: scheut nicht die höheren Kosten, ihr werdet sie schnell genug wieder einbringen! Gar mancher solid geschulte und auch pädagogisch geschickte Lehrer wird von Charlatanen ausgestochen, die es besser verstehen, ihr Licht leuchten zu lassen. So ist denn das Faktum nicht wegzuleugnen, dass ein Heer von Musiklehrern alle Hände voll zu thun hat, welches thatsächlich nur die Zahl der schlechten Dilettanten vermehrt und den Geschmack herunterbringen hilft.

Einsichtigere Eltern nehmen wohl, wenn nach Jahren nichts erreicht ist, ihre Zuflucht zu einem Konservatorium, dessen Leistungen die Tagespresse rühmt und dessen Annoncen ihnen

immer wieder die Vielseitigkeit und Vollkommenheit seines Lehrplanes klar machen; sie schauen dann wohl ihre Kinder schon im Geiste als fertige Künstler, und haben in der That bald das Vergnügen, sie auf dem Podium zu sehen, erlauben sich an der Anerkennung, die ihnen eine Kritik spendet, deren Werth sie nicht zu beurtheilen vermögen, und — Alles, was schliesslich erreicht wird, ist: die Entlassung eines Schülers, der es seinem ersten Lehrer nachmacht! Verflogen sind die Träume von Künstlerruhm, und die Zahl der mittelmässigen oder schlechten Lehrer ist um einen vermehrt, der vermöge seiner „konservatoristischen Bildung“ hohe Preise zu nehmen berechtigt ist.

Ja aber, wenn die Konservatorien keine Garantie für gediegene Ausbildung bieten, wo soll man sie denn suchen? „Von den ersten Anfängen bis zur höchsten künstlerischen Reife“, „Unterweisung in allen Fächern der Musiktheorie und Composition“, „Anleitung zum Dirigiren“, „Vollständige Ausbildung für den Lehrberuf“ etc., das sind die Lockungen, mit denen die Konservatorien Schüler an sich ziehen; was können die Lehrer dafür, wenn aus den Schülern nichts wird?!

Um zunächst mit den Klavierspielern, Lehrern wie Schülern, einigermaßen ins Reine zu kommen, will ich nur kurz betonen, dass die Einseitigkeit und Jämmerlichkeit von deren Ausbildung, die wenigstens für 90 Prozent gar nicht wegzuleugnen ist — sich vollkommen logisch und folgerichtig aus der Beschränkung auf das Studium der Technik des aus mehr als einem Grunde für das musikalische Talent gefährlichen Instruments ergibt. Selbst ein gediegener Lehrer kann die Gefahren nicht ganz beseitigen, welche der Klavierunterricht als einziger Musikunterricht bedingt. Der allezeit, wenn der Stimmer seine Schuldigkeit gethan hat, fertige Ton des Klaviers macht es dem Spieler so bequem, bei einigermaßen geschickter Dressur nach kurzer Zeit ganz nett klingende Musik zu machen, dass Schüler, Eltern und — Lehrer das ungeheure Defizit gar nicht bemerken, welches diese Art von künstlerischer Erziehung immer mehr vergrössert, anstatt es zu decken. Der erste Grund dieses Defizits ist die absolut mangelnde Ausbildung des eigentlichen Tonsinnes, der nährenden Wurzel alles Musiktreibens. Die Sänger, die Spieler von Streich- oder Blasinstrumenten müssen den Ton erst bilden und können ohne intensive Betheiligung des Ohres

nicht zu irgend welcher Fertigkeit gelangen; Unsauberkeiten der Intonation machen sich auch dem Ohre des Laien scharf bemerkbar und verrathen die Werthlosigkeit einer Leistung, an welcher mangelndes Talent und schlechte Kontrolle meist zu gleichen Theilen Schuld sind. Der schlechte Gesanglehrer wie der schlechte Lehrer eines Orchesterinstrumentes wird deshalb allemal schneller entlarvt, als der schlechte Klavierlehrer. — Ein fernerer Mangel des Klaviers ist das schnelle Abnehmen der Stärke des Klaviertones. Dasselbe täuscht den Schüler wie auch den schlechten Lehrer über die grössten Fehler der Stimmführung hinweg, sobald es sich um die Ausführung polyphoner Tonsätze handelt. Wie viele Lehrer wissen es denn durchzusetzen, dass die dreistimmigen Inventionen Bach's von ihren Schülern wirklich akkurat gespielt werden, d. h. so, dass die Stimmen reell vom Schüler verfolgt und auseinandergehalten werden? Und was bei Bach unterbleibt, geschieht bei Beethoven und Schumann ebensowenig. Die Folge ist ein ganz oberflächliches Verstehen, oder richtiger: überhaupt ein Nichtverstehen der musikalischen Struktur, des Zusammenwirkens und Ineinandergreifens der Stimmen — zumal, worüber gleich mehr, bei mangelnder Unterweisung in der Theorie — also eine immer fortgesetzte Vernachlässigung der eigentlichen musikalischen Ausbildung, für welche die erlangte scheinbare Fertigkeit keinen Ersatz bieten kann. Glücklicher zu schätzen sind gegenüber solchen von Anfang an auf das Klavier angewiesenen Schülern die, welche zugleich auf die Orgelbank gesetzt wurden und, sei es auch nur an einem kleinen Harmonium, sogleich den Unterschied von polyphonem Tonsatz und akkordischer Brechung (die sie statt dessen am Klavier allein kennen lernen) zu begreifen gezwungen werden. Denn der unerbittlich, so lange der Finger die Taste hält, starr weiter klingende Ton der Orgel oder des Harmoniums, der andererseits sofort verstummt, wenn der Finger die Taste vorzeitig verlässt, wird in zwei Stunden den Schüler besser über den Sinn der Mehrstimmigkeit aufklären, als mühsame Korrekturen des Lehrers in Jahren. Bei der jetzigen billigen Herstellung kleiner Harmoniums sollte jeder Lehrer besonders in den ersten Stadien des Unterrichts im Klavierspiel ein solches Instrument zu Hülfe nehmen, und den Schüler von Zeit zu Zeit an dasselbe setzen, um Sinn und Verständniss für Poly-

phonie zu wecken und zu festigen. Warum sind nachweislich die von der Orgel herkommenden Schüler so schnell und sicher vorwärts zu bringen? weil für sie die Stimmen wirklich Stimmen sind, denen zu folgen sie sich gewöhnt haben. Kann man sich wundern, dass Schüler, welche weder von Tonbildung, noch von Stimmführung einen Begriff haben, zur Verflachung neigen? Und doch, selbst wo die beiden erwähnten Faktoren fehlen, kann der Lehrer noch immer den vorhandenen gesunden Musiksinn einigermaßen erhalten, wenn er in der Auswahl der zu spielenden Literatur gewissenhaft ist; aber wieviele Lehrer sind das heute? Schwimmen nicht von zehn immer neun mit dem Strome und lassen ihre Schüler spielen, was sie oder die lieben Eltern wollen, die neuesten Operettenmelodien oder Tänze in jämmerlichen Klavierarrangements, nur ja keine Sonaten und Etüden oder gar ‚etwas von Bach‘? Wenn sie selber in diesem Sinne unterrichtet worden sind, kann man es ihnen kaum übel nehmen. Aber doch nicht Konservatoriumsprofessoren? denen verbietet ja der künstlerische Anstand solche Konzessionen? Gewiss; die lassen höchst ordentlich Czerny, Cramer und Clementi spielen und nur dann und wann „ganz ausnahmsweise“ erlauben sie auch einmal das Intermezzo aus der „Cavalleria“, einen Walzer von Moszkowsky und dergleichen. Warum auch nicht? Die Leute wollen's ja durchaus, und die Schüler laufen sonst zu einem anderen Lehrer. Zudem hat ja doch der Theorielehrer die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, für die höhere Bildung des Schülers zu sorgen; der Klavierlehrer ist nur für die Technik und Vortrag da, das Verständnis kommt mit der theoretischen Ausbildung.

Ja die Theorie! wenn sie nur nicht so schwer und so trocken wäre! Nun halte man einmal Umfrage bei den Klavierspielern und Spielerinnen, wie es um ihre theoretische Bildung steht! Haben Sie Theoriestunden besucht? — Gewiss, zwei Jahre Generalbass. — Nach Richter? — Nein nach Jadasohn! — Wie weit sind Sie gekommen? — Bis zum Septimenakkord! — Ah! — Nach dieser glänzenden Auskunft hat man nicht mehr nöthig, weitere Proben anzustellen, etwa zu versuchen, ob er (oder sie) im Stande ist, ein Volkslied oder einen Choral vierstimmig zu setzen. So weit sind wir nicht gekommen! Natürlich, wie sollten sie auch! Theorie ist ja auch zum Klavierspielen gar nicht nöthig! Die Stücke werden ja von selbst richtig, wenn man die richtigen Tasten anschlägt. Nun Gott

sei Dank, die nöthige Technik haben wir ja! Ja, wenn man ein wenig genauer nachforscht, stellt sich heraus, dass der Klavierlehrer dem Theorielehrer auch noch einiges Andere überlässt, Dinge, die eigentlich doch in sein Departement gehören, so zum Beispiel die systematische Erklärung der Verzierungen, ein Kapitel, über welches bekanntlich in den Köpfen auch vieler Lehrer eine heillose Konfusion herrscht, ferner die genaue und zureichende Erklärung der Bedeutung der italienischen Vortrags-, Tempo- und sonstigen Ausführungsbestimmungen. Der Theorielehrer findet häufig kaum Zeit und Gelegenheit auf diese Dinge spezieller einzugehen, wenn nicht eine besondere Stunde „Elementarmusiklehre“ angesetzt ist, welche aber natürlich nur von einem kleinen Theile der Schüler besucht wird. Welche unglaubliche Unwissenheit bei fortgeschrittenen Klavierschülern oft auf diesem Gebiete herrscht, spottet jeder Schilderung. Die Durchschnittsbildung unserer alljährlich die Konservatorien mit oder ohne Befähigungszeugnis für den Unterricht verlassenden Klavierschüler ist in der That eine ganz ausserordentlich lückenhafte und einseitige, und nur bei denjenigen derselben steht es wohl im allgemeinen etwas besser, welche sich zugleich für den Unterricht in der Theorie ausgebildet haben. Bedenkt man aber, dass ein ganzes Heer kleiner Dirigenten sich aus diesen unwissenden Tastenhelden rekrutirt, weil ja doch der Leiter auch des kleinsten Männergesangsvereins „Pianist“ sein und gelegentlich in Konzerten des Vereins solistisch auftreten muss, so begreift man die tiefe Kluft zwischen dem Können des Cembalisten von vor 150 Jahren und des Pianisten von heute.

Jener war ohne eine ganz erhebliche Geschicklichkeit in der a vista Verwandlung eines bezifferten Basses in ein Klavier-Akkompagnement überhaupt undenkbar; heute ist es schon alles Mögliche, wenn so ein kleiner Dirigent in den mühsam gefertigten schriftlichen Zeugnissen seines Kompositionstalents sich als oktaven- und quintenrein erweist.

Also unserer Klavier-Erziehung fehlt dreierlei:

1. die systematische Entwicklung des Gehörs,
2. die Ausbildung des Sinnes für Polyphonie,
3. die Beherrschung der Satzregeln am Klavier.

Die Gesangsschüler müssten nun wenigstens in diesem ersten Punkte den Klavierschülern überlegen sein. Da ihr Instrument eben der eigene Kehlkopf ist, dessen Leistungen im fort-

gesetzten Selbstbildn des Tones bestehen, so sind sie wenigstens davor sicher, Technik zu erlangen, ohne dass für die Entwicklung des Tonsinnes etwas geschieht. Dafür finden wir aber, dass wieder Uebelstände ganz anderer Art der gründlichen Bildung der Sänger entgegenstehen. Nur sehr wenige Sänger und Sängerinnen werden von früher Jugend an systematisch für ihre künftige Laufbahn vorbereitet, aus dem sehr einfachen Grunde, dass der Besitz der Vorbedingungen für eine solche Laufbahn sich gewöhnlich erst im Jünglingsalter herausstellt, oft genug aber viel später entdeckt wird, nachdem bereits ein anderer Lebensberuf ergriffen wurde. Da ein konzert-, oder gar bühnenfähiges Gesangsorgan ein Millionen-Kapital repräsentirt, dessen Besitz aber durch jede ernstliche Erkältung bedroht ist, so wird die Ausbildung des Sängers heute oft genug mit einer Hast und Oberflächlichkeit betrieben, welche diejenige der Klavierbildung weit übertrifft; das Kapital soll möglichst bald Zinsen tragen — damit ist alles gesagt. Oft genug beschränkt sich, wenn der Sänger zufällig von der Natur zugleich eine sympathische Art der Tongebung mitbekommen hat, diese Vorbereitung auf das schnelle Einstudiren einer kleinen Anzahl von Partien; andernfalls gilt es zunächst, die Tonbildung von Schlacken zu reinigen, aber doch womöglich gleich nebenher einige Konzertarien zu studiren, um die Goldstücke ins Rollen zu bringen. Von eigentlicher Ausbildung des Gehörs durch systematische Treffübungen oder gar von theoretischer Schulung kann in solchen Fällen gar nicht die Rede sein, und wenn auch hie und da ein Anlauf dazu genommen wird, so folgt doch der Verzicht schnell genug nach. Günstiger liegen die Verhältnisse, wenn ein durch Jahre im Klavierspiel und der Theorie vorgebildeter Schüler sich unerwartet im Besitze einer ausbildungswerthen Singstimme findet und deshalb zum Gesange überspringt; und diese Fälle sind gar nicht selten. Natürlich fragt sich's dann aber immer noch, wie weit die vorausgegangene Ausbildung von den oben gerügten Mängeln frei war.

Wäre der Gesangsunterricht der Kinder in den Schulen besser als er durchschnittlich ist, so wäre dem allerschlimmsten Manco der Ausbildung der Klavierspieler und der Sänger vorgebeugt. In der Zeit vom 6. oder 8. bis zum 12. Lebensjahre könnte ein wahrhaft solider Untergrund für die musikalische Bildung gelegt werden, wenn

der Singunterricht an den Schulen so wäre, wie er sein sollte, d. h. wenn anstatt des mechanischen Unisono-Absingens leicht im Gedächtnis haftender Melodien langsam und bedächtig und mit Einzelbehandlung der Schüler das Gehör systematisch entwickelt würde. Dazu bedürfte es weiter nichts, als vernünftig geordneter Treffübungen (nicht aber solcher, die, wie z. B. die von Vaccai, mechanisch, nämlich sequenzartig in gleichen Intervallen die Skala hinauf- und hinabsteigen). In der Zeit des Stimmbruchs könnte das Musikdiktat an die Stelle des Singens treten und die vorausgehende Unterweisung nach allen Seiten hin ergänzen. Mit allen Kräften sollten die Musiker darauf hinarbeiten, dass der Staat den Schulgesang-Unterricht in diesem Sinne gründlich reformirte. Wer jemals einen Versuch mit dem Musikdiktat gemacht hat, wird mir bestätigen, dass die Ausländer (besonders Franzosen und Belgier), welche im Solfège des Schulgesangunterrichts eine solche solide Grundlage bei Zeiten erhalten haben, unseren deutschen Schulkindern regelmässig überlegen sind. Der Schulgesangunterricht müsste für das ganze Land ebenso peinlich regulirt werden, wie der Unterricht in den wissenschaftlichen Fächern; feste Grundsätze für eine solche Regulirung sind heute bei einigem guten Willen unschwer zu gewinnen (vor allem müsste der einzelne Schüler ebenso, wie er in allen anderen Fächern einzeln gefragt wird, zum Alleinsingen, zur Uebung der Intonation der Intervalle gezwungen werden, anstatt dass Alle unisono singen, wohl gar noch gestützt durch ein die richtige Intonation besorgendes Instrument, wobei unter Umständen kein Schüler selbst treffen lernt). Was bisher notorisch die Schule versäumt, sollte aber wenigstens die Musikfachschule erzwingen und nachholen; so lange die angedeutete Reform des Schulgesangunterrichts nicht erreicht ist, müssen die Konservatorien Treffstunden für die Kinder, und Diktatstunden für die im Alter der Mutation befindlichen, wie auch für die älteren sich nicht speziell dem Gesange widmenden Schüler ansetzen. Es ist wahr, dass seit 1882 (seit dem Erscheinen von A. Lavignac's „Cours de Dictée musicale“) hierin ein Fortschritt zu verzeichnen ist, dass eine ganze Reihe von Konservatorien das Musikdiktat in ihren Lehrplan aufgenommen haben; aber viele Anstalten sind auch damit noch

im Rückstand, und die systematischen „Treffübungen“ fehlen fast allen.

So stellt sich denn schliesslich heraus, dass die Spieler der Streich- und Blasinstrumente von allen Musikschülern heute die beste Erziehung erhalten, wenigstens hinsichtlich des ersten und — darüber kann gar kein Zweifel sein — wichtigsten Faktors: der Ausbildung des Ohrs und der genauen Unterscheidung der Intervalle; ein Knabe, dem mit acht Jahren die Violine in die Hand gedrückt wird, gewinnt einen ganz gewaltigen Vorsprung vor einem, den man im gleichen Alter an das Klavier setzt, und es ist daher wirklich nicht zu viel behauptet, wenn man die Orchestermusiker durchschnittlich für bessere Musiker erklärt, als die „konservatoristisch“ gebildeten Klavierspieler und auch als die meisten Sänger. Leider ist heute aber auch die Erziehung der Orchestermusiker insofern vielfach eine lückenhafte, als dieselben sich ebenso wie die Klavierspieler auf das Studium ihres Instruments beschränken und die Theorie vernachlässigen. Auch die Orchestermusiker werden heute überwiegend in Konservatorien ausgebildet und leiden daher mit unter deren Organisationsfehlern. Da diese Schüler zumeist nach kurzer Studienzeit möglichst bald in ein Orchester eintreten, womit ihre Vorbildung abschliesst, so finden sie gewöhnlich nicht die Zeit, sich eine gründliche theoretische Bildung anzueignen, sondern beschränken sich mit Bewusstsein und unter Billigung ihrer Eltern, Vormünder und Lehrer auf eine sogenannte praktische Bildung. So ehrenwerth ihre Leistungen dann sind — und sie sind es vielfach in einem Masse, das den schlichten Orchestermusiker selbst gegenüber dem Klavierlehrer am Konservatorium als Klavierlehrer für das Anfangsstadium empfehlenswerther erscheinen lässt —, so muss man doch beklagen, dass nicht eine strammere Organisation der Konservatorien diese tüchtigen Musiker gezwungen hat, ihren Blick durch Verallgemeinerung ihrer musikalischen Gesamtbildung zu erweitern. Auch hier ist's wieder wie bei den Klavierschülern: der Violinlehrer überlässt das, was ausserhalb der direkten Aufgabe seiner Stunde liegt, dem Theorielehrer, dieser aber versteht es meist nicht, das Interesse für das Allgemeine zu wecken, und die Theoriestunden kommen gewöhnlich nur den Kompositionsschülern zu Gute. Immer wieder dieselbe Erfahrung: die Theilung des Unterrichts in verschiedene Fächer mit verschie-

denen Lehrern, anscheinend der grösste Vorzug der Konservatorien, die damit die Vielseitigkeit und Vollständigkeit der Ausbildung verbürgen, wird zu einem Mangel gegenüber der privaten Unterweisung durch einen guten, vielseitig gebildeten Musiker, wie sie früher das Selbstverständliche und allein Uebliche war. Damit soll nicht gesagt werden, dass es überhaupt keine Konservatorien gäbe, an denen die Lehrer gewissenhaft zusammenarbeiten und eine vernünftige Oberleitung dafür sorgt, dass die verschiedenen Kurse einander ergänzen; aber die wenigen Institute, an denen dies wirklich geschieht, sind vielleicht nicht gerade die grössten und renomirtesten.

Thatsächlich mehren sich heute die Fälle, wo begabte und nachdenkende Jünglinge die grossen Konservatorien verlassen und sich dem Privatunterrichte eines einzelnen Musikers anvertrauen; es wird daher Zeit, dass die Konservatorien ihre Lehrpläne revidiren und ihre Organisation derart verbessern, dass sie den Privatlehrer als Konkurrenten schlagen müssen. Das ist aber freilich gar nicht so einfach, wie man zunächst meinen sollte.

Die Vortheile, welche dem Musikschüler aus dem Besuch eines Konservatoriums erwachsen, lassen sich etwa folgendermassen präzisiren:

1. Für ein (im Vergleich mit dem Privatunterrichte eines renommirten Lehrers) verhältnissmässig geringes Honorar erhält man die Berechtigung zum Besuch einer grösseren Anzahl von Unterrichtsstunden, theils Spezialstunden, die der Unterweisung im Spiel eines Instruments oder dem Gesange gewidmet sind, theils allgemeiner Stunden, an denen eine grössere Zahl Schüler theilnehmen (Theorie, Musikgeschichte, Chorgesang, Orchesterspiel), ferner Zutritt zu den Vortragsübungen und Konzertaufführungen des Instituts.

2. Der gemeinsame Unterricht spornt an zum Wetteifer der Schüler untereinander, er giebt auch Gelegenheit zur Beobachtung der Fehler Anderer und regt dadurch zum Nachdenken an, was entschieden fördert.

3. Die meisten Konservatorien haben Seminarabtheilungen, welche den Schüler für den Lehrberuf vorbereiten, indem sie ihm Gelegenheit geben, unter Anleitung eines Lehrers Anfänger zu unterrichten.

4. Die Schüler eines Konservatoriums gewinnen als solche eine gewisse Aussicht, zu Lehrern an der Anstalt selbst zu avanciren; jedenfalls erwarten sie aber von dem Abgangszeugniss eine wirksame Empfehlung für ihr weiteres Fortkommen.

Diesen Vortheilen stehen nun zunächst folgende Gefahren gegenüber:

1. Die Organisation der meisten Konservatorien und Musikschulen ist eine akademische, sofern ein eigentlicher Zwang zum Besuche der Unterrichtsstunden nicht existirt; ein solcher würde auch an den nicht staatlichen oder städtischen Anstalten (also bei weitem der Mehrzahl) sehr schwer durchführbar sein; nur gegenüber Stipendiaten und Freischülern ist eine strengere Ueberwachung der Regelmässigkeit des Besuches allgemein üblich. Thatsächlich machen daher an den meisten Konservatorien die Schüler keineswegs vollständigen Gebrauch von allen ihren Berechtigungen und versäumen mit Vorliebe die allgemeinen Stunden, nutzen auch die Gelegenheit zur Ausbildung in Nebenfächern nur selten recht aus.

2. Da alle Unterrichtsstunden von mehreren Schülern zugleich besucht werden, so geschieht es nur allzu leicht, dass befähigtere und fleissigere Schüler das Hauptinteresse des Lehrers in Anspruch nehmen und die minder begabten und lässigen, denen das Interesse am nöthigsten wäre, zu kurz kommen. So anregend das Rivalisiren Gleich- oder Aehnlichbegabter ist, so sehr wirkt andererseits die Schnelligkeit der Fortschritte und die Mühelosigkeit der Arbeit hervorragend begabter Mitschüler stark deprimirend auf die minder begabten; die auf den Lehrplänen der Konservatorien betonte Zusammenordnung auf gleicher Stufe stehender Schüler zu gemeinsamem Unterricht ist leider nicht immer durchführbar.

3. Die Konkurrenz der Konservatorien untereinander (und welche Stadt von einiger Grösse hätte nicht mehrere?) verleitet die Direktoren und Lehrer, das Hauptgewicht auf die Schaustellung der Schüler in öffentlichen Aufführungen der Anstalt zu legen, und mehr auf Erzielung technisch imponirender Leistungen, als auf eine harmonische Gesamtausbildung hinzuarbeiten. Dieses Bestreben führt nur zu leicht zu einem starken Abgehen von dem ursprünglich vielleicht sehr rationell und umsichtig angelegten Lehrplane, und

entschuldigt mit die oben gerügte Unregelmässigkeit im Besuche der allgemeinen Stunden.

4. Die Versammlung einer grösseren Schülerzahl in allgemeinen Stunden verleitet leicht zu Zerstreuungen aller Art und macht den aus solchen Stunden gehofften Gewinn illusorisch.

Wir sehen, es giebt in der That schwer wiegende Gründe, den Privat- (Einzel-) Unterricht überhaupt dem Musikschul- (Ensemble-) Unterrichte vorzuziehen, und es ist für die Konservatorien Grund genug vorhanden, ihre Einrichtungen so gewissenhaft wie möglich zu treffen und streng durchzuführen, wenn nicht das Vertrauen des Publikums auf die Gründlichkeit der „konservatoristischen“ Bildung eines Tages einmal ernstlich ins Wanken kommen soll. Vor allem sollten die Direktoren oder Kuratorien sehr vorsichtig in der Wahl von Lehrkräften für ihre Institute sein. Das Publikum ist gewohnt, die günstige Meinung, welche es von den staatlichen Schulen unserer Zeit hat, ohne weiteres auf die Musikschulen zu übertragen, zumal wenn diese mit dem stolzen Titel „Konservatorium“ oder „Akademie für Musik“ auftreten; jeder Einzelfall der Erkenntnis, dass ein „Lehrer am Konservatorium“ nichts Rechtes von seiner Sache versteht, muss zu einem schweren Schlage gegen die ganze Institution werden.

Es scheint nicht, als würden wir in Deutschland jemals eine staatliche Musiklehrer-Prüfung bekommen. Vielleicht entwickeln sich die wenigen bisher existirenden staatlichen Musikschulen durch Einrichtung von Filialen (Succursalen nach französischem Muster) in den grösseren Provinzialstädten mit der Zeit so weit, dass, wie heute bereits vielfach die Organisten- und Militärkapellmeisterposten, so alle Musiklehrer- und Dirigentenstellen an staatlichen und städtischen Institutionen nur mit Leuten besetzt werden dürfen, die ein Zeugnis der Reife von einer solchen staatlichen Schule aufzuweisen haben; oder es kommt dahin, dass, wie heute viele wissenschaftliche Privatschulen, die grösseren Konservatorien die Berechtigung erhalten, solche Zeugnisse zu ertheilen auf Grund von Prüfungen, die unter dem Vorsitz staatlicher „Musikschulräthe“ abgehalten werden. So viel steht fest: der heutige Zustand ist ein höchst mangelhafter, weil er nur eine geringe Garantie für die Gründlichkeit der Bildung der Musik-

lehrer bietet und der ordinärsten Reklame Thür und Thor offen lässt.

Wenn der Staat Bedenken trägt, organisatorisch in das Musikunterrichtswesen einzugreifen, so erklärt sich das aus der Furcht, die Entwicklung einer freien Kunst durch bürokratische Einrichtungen in falsche Bahnen zu lenken. So berechtigt eine solche Scheu in früheren Zeiten war, allmählig dürfte doch wohl der Moment als gekommen erachtet werden, gewisse Normen für die musikalische Erziehung als feststehend anzusehen; seit die Wissenschaft das Wesen der Konsonanz und Dissonanz ergründete, hat die Theorie der Musik ein jedenfalls für lange Zeiten unerschütterliches Fundament erhalten, auf welchem sich ein solides Lehrgebäude für die allgemeine musikalische Jugenderziehung mit Sicherheit aufführen lässt, ohne fürchten zu müssen, dass der freien Entwicklung des Genies Fesseln angelegt werden. Besondere Richtungen in der Kunst zu begünstigen, ist gewiss nicht die Aufgabe des Staates; wohl aber ist es seine Pflicht, den guten Nährboden zu erhalten, aus dem alle Kunst ihre Kraft zieht. Es liesse sich darüber streiten, ob die bedeutenden Summen, welche jetzt dem Theater zugewandt werden, nicht einseitig eine Kunstrichtung unterstützen, die zwar sich der Gunst der breiten Schichten des Volkes erfreut, aber schliesslich doch nicht die am höchsten stehende ist.

Von der Kirchenmusik wollen wir ganz absehen — diese hat in der Kirche, in deren Dienst sie sich stellt, eine mächtige und verlässliche Protektorin für alle Zeiten; dagegen entbehrt die reinste Gattung der absoluten Musik, die am höchsten verfeinerte Kunstübung, die reine Instrumentalmusik und besonders die Kammermusik solcher Förderung durch Staat und Kirche, und es ist darum nicht verwunderlich, dass ihre Pflege mehr und mehr vernachlässigt wird.

Die Theater mit ihren grossen Einnahmen (die noch durch Subventionen garantirt sind) haben auf die Richtung unserer Kunstentwicklung einen sehr grossen Einfluss, den man durchaus nicht als einen zweifellos günstigen bezeichnen kann; es liegt sogar eine grosse Gefahr darin, dass unsere Komponisten in ähnlicher Weise hastig auf die Opernkomposition hinarbeiten wie die Sänger für das erste Auftreten auf der Bühne roh zugestutzt werden. Die Büh-

nenmusik verträgt, wie die Kulissenmalerei, eine gewisse Derbheit, ein blosses Umreissen und Markiren, worin die höchste Leistung der Kunst zu erblicken, doch eine arge Verblendung durch den Erfolg, des Tages bedeutet. Aufgabe des Staates wäre es, hier eindämmend anstatt fördernd einzugreifen; er sollte anstatt den gefeierten Opernkomponisten, denen Ehre und Gold ohnehin zur Genüge zuströmen, seine Protektion den Bewahrern des heiligen Feuers, den Pflögern der reinen Kunst zuwenden!

Meine frommen Wünsche sind gut, werden nur leider kaum gehört werden. Aber was der Staat nicht thut, sollten die Konservatorien, überhaupt die ernstesten Lehrer der musikalischen Kunst desto eifriger thun. Damit kommen wir zu den Kompositionsschülern, welche wir bisher aus dem Spiele liessen. Fragen wir nur einmal genauer nach, wie es mit der Ausbildung dieser steht, ohne Frage der wichtigsten Kategorie aller Musiker, denn sie ist diejenige, auf welcher die zukünftige Fortentwicklung unserer Kunst beruht, so stürzen eine Menge ganz anderer Bedenken auf uns ein. Die gerügten Schwächen des elementaren Musikunterrichts, der Mangel rationeller Uebung in der Tonbildung, im Treffen und Erkennen der Töne, können auch bei dem für Komposition wirklich Begabten Schaden genug anrichten. Derselbe hat zwar von der Natur das als Geschenk erhalten, was Andere sich mühsam zu erwerben haben; aber wo bei richtiger Verwendung der Zeit eine schnelle Entwicklung stattfinden würde, kann durch zweckwidrige Zeitvergeudung eine ernstliche Hemmung, eine förmliche Einschläferung des Talentcs verschuldet werden. Dass der Klavierunterricht, dem natürlich heute auch der künftige Komponist zuerst verfällt, seinem Talent reichere Nahrung zuführt, da er anstatt der einstimmigen Melodie gleich das weite Gebiet der Mehrstimmigkeit seinem Geiste erschliesst, sei zum Lobe des Klaviers nicht unterlassen anzumerken (nur dadurch erklärt sich ja die weltbeherrschende Stellung des Klaviers); dass es zur Unordentlichkeit verleitet, sahen wir bereits, und dass die der farblosen Zeichnung vergleichbare Punktirmanier der Klaviertongebung nur ein Surrogat für die gefühlswärmere Melodik des Gesanges und der Streich- und Blasinstrumente ist, sei auch nicht vergessen. Wer würde sich getrauen, einen Maler in dem Maasse nur mit Nachzeichnen von Bleistift- und Kreidezeichnungen bilden zu wollen, wie so gar

mancher Kompositionsschüler Jahre lang auf das Klavier beschränkt wird? Hier heisst es erst vor allem: Singen, Geigen, Gesang und Instrumentenspiel hören, um der Tonphantasie die rechte Nahrung zu geben. Die eigentliche Erziehung des Komponisten besteht aber in der Einführung desselben in die Literatur; er muss zuerst und vor allem die Werke der Meister kennen und verstehen lernen, in deren Reihe er treten soll. Dazu genügt nicht, dass er diese Werke spielt, oder dass er sie hört, nein, er muss ihren Aufbau im Grossen wie im Kleinen begreifen lernen. Dies Verständnis zu vermitteln ist nun die herrliche Aufgabe des Theorie-Unterrichts, der darum nicht nur dem Komponisten, sondern auch jedem Instrumentenspieler und Sänger vonnöthen ist. Wie viel auf dem Gebiete des Theorieunterrichts gefehlt werden kann, ist gar nicht zu sagen. Je nachdem der Theorielehrer seine Wissenschaft selbst schätzt und ihren Zweck auffasst, ist dieselbe eine ganz andere und ihr Werth ein unermesslicher oder äusserst zweifelhafter. Es hat Theorielehrer gegeben, die ihre Weisheit als etwas Geheimnissvolles und schwer zu Begreifendes hinstellen liebten, so dass nur mit mystischem Schauer die Adepten ihnen zu nahen wagten; andere wieder haben das rein Aeusserliche der Theorie, die Nomenklatur der Akkorde, die mathematischen Bestimmungen der Tonverhältnisse und die Berechnungen der Temperaturen als deren Hauptinhalt gefasst und selbstverständlich abkühlend und ernüchternd und zuletzt abschreckend auf die nach theoretischem Wissen Dürstenden gewirkt. Das wenigste Unheil haben jene guten Biedermänner angerichtet, welche sich auf die trockene Weitergabe der Satzregeln und Verbote und die Vererbung gewisser Praktiken der formalen Technik beschränkten. Diese schlichten Generalbassmeister haben wenigstens die praktische Entwicklung der ihnen anvertrauten Schüler nicht behindert; dass sie viel mehr hätten thun können, hätten thun müssen, ist zwar wahr, aber — *ultra posse nemo obligatur!* Die meiste Zeit ist aber mit einem werthlosen Theoretisiren verträdelte worden, wie es im vorigen Jahrhundert im Schwange war, jener Zeit der Systemmacherei, der Schematisirung der Akkorde und der geistreichen Benennung eines jeden zufälligen Tonkonglomerats. Giebt's doch noch heute Leute, die kurzsichtig genug sind, zu glauben, der Zweck der Harmonielehre sei, zu lernen, wie die Akkorde heissen. Nein, der Zweck der Harmonielehre nicht nur, sondern der

gesamten Musiktheorie ist eine vernünftige Uebung der Vorstellungsthätigkeit (Phantasie), um ihr diejenigen Denkformeln geläufig zu machen, in welchen sich die Schöpfungen der Meister bewegen und (so können wir hinzusetzen) in denen sich alle logisch vernünftige Musik bewegen muss.

Eine rationelle Methode der theoretischen Unterweisung setzt daher eine Zurückführung der zahllosen möglichen Kombinationen auf wenige wohl formulirbare Typen voraus; aber nicht, dass man diese benennen kann und dass man sie kennt, ist das, worauf es ankommt, sondern, dass man dieselben beherrscht und sie schnell vorstellen und miteinander verbinden kann. Eine solche Beherrschung in jedem Moment wird erworben durch Aufweisung dieser Typen in den Werken der Meister (Analyse), sowie durch Uebung in der selbstthätigen Verbindung derselben, zunächst langsam (schriftliche Arbeiten), sodann schneller, augenblicklich (Generalbassspiel, Improvisation). Die selbstverständliche Voraussetzung all dieser Uebungen ist die gründliche Kenntniss der konventionellen Notenzeichen nebst allen Beischriften, Abkürzungen u. s. w., sowie auch die geläufige Handhabung einer Terminologie, in welcher jene Zusammenfassung der Einzelfälle zu Kategorien ihren bequemen Ausdruck findet. Solche Terminologien sind selbstverständlich bei den verschiedenen Nationen durch die Sprache verschieden, sie können auch bei einer und derselben Nation verschiedene Formen annehmen, deren jede ihre Dienste gleich oder annähernd gleich thut.

Mittel und Wege der Theorie können wohl verschieden sein, es wird wahrscheinlich immer verschiedene Methoden geben — das Ziel aller Theorie aber kann immer nur eins und dasselbe sein.

Fassen wir nun noch einmal zusammen, was uns im Laufe unserer Betrachtung als wünschenswerth für die Konsolidirung der Unterrichtsweise an unseren Musikschulen aufgestossen ist, so wird etwa das folgende Bild einer Normal-Musikschule das Ergebniss sein (wobei wir eine nebenhergehende oder vorausgegangene solide, allgemeine Bildung durch die Staatsschule voraussetzen):

A. Elementar-Unterricht.

a) Unterweisung in der Kenntnis der Notenschrift, und zwar gleich mit Hinweisung auf schnelle Erzielung eines aus-

gebildeten Gefühls für absolute Tonhöhe, so dass das Notenbild sogleich die Vorstellung eines Tones bestimmter Höhe hervorruft. Diese Fertigkeit wird am sichersten erworben, wenn man das Gehör zuerst in mittlerer Tonlage schult und den Umfang der Uebungen dann nach oben und unten zu erweitert. Behufs Verhütung falscher Vorstellungen vom Sinne des Linien-systems ist es zweckmässig, den Bassschlüssel gleichzeitig mit dem Violinschlüssel zu erklären, also die Notenkenntnis sogleich auf das Doppelsystem von zehn Linien und einer dazwischen liegenden Hilfslinie zu basiren.

b) Systematische Uebungen im Vorstellen der verschiedenen Intervalle durch Sing-Treffübungen, und zwar des einzelnen Schülers.

Ich betone nochmals die enorme Wichtigkeit gerade dieses Punktes. Nur auf dieser Grundlage ist eine wirkliche gründliche Weiterbildung garantiert.

c) Der praktische Unterricht im Spiel eines Instruments hat ausser dem Technischen des Spiels vorzugsweise das rhythmische Element der Musik ins Auge zu fassen. Nicht früh genug kann darauf hingewiesen werden, dass die schliesslich doch sehr beschränkte Zahl effektiv verschiedener Rhythmen Sache der Auffassung werden, d. h., dass das Notenbild des Rhythmus sich in eine ganz bestimmte Vorstellung der Gliederung des zeitlichen Verlaufes umsetzen muss. Das mechanische und äusserst unzuverlässige Hilfsmittel des lauten Zählens muss so bald als möglich entbehrlich gemacht werden (dass das Zählen der Takte für den Orchestermusiker seine Bedeutung behält, wo längere Pausen vorkommen, versteht sich natürlich von selbst). Im praktischen Anfangsunterricht wird ferner mühelos die geläufige Kenntniss der Dur- und Mollakkorde und der Dur- und Molltonleitern erworben.

d) Für den Klavierschüler ist so bald als möglich die Orgel oder das Harmonium als Hilfsinstrument für die Ausbildung des Sinnes für reale Stimmführung heranzuziehen. Für den Geiger und Bläser ist schon die Zuhilfenahme des Klaviers allenfalls ausreichend, da derselbe von der Sonderexistenz der einzelnen Stimmen ohnehin eine lebhaftere Vorstellung erhält.

e) An die Stelle der Sing-Treffübungen treten im Alter der Mutation oder überhaupt als Fortsetzung und umgekehrte Nutzenwendung der Treffübungen (Probe auf's Exempel) die

Uebungen im Nachschreiben vorgespielter Musik, das Musikdiktat. Das Diktat ist zugleich das einfachste Mittel, die Fertigkeit im Erkennen und Unterscheiden der rhythmischen Bildungen zu prüfen und weiter zu bilden, ja es ist die natürlichste Art der Vorbildung des Komponisten für die Aufzeichnung eigener Gedanken. Mit dem Musikdiktat verbindet der Lehrer zweckmässig die elementaren Aufklärungen über das Wesen der musikalischen Form (Motivbegrenzung, Periodenbildung u. s. w.), sowie die Erläuterung der Gesetze des musikalischen Vortrags.

B. Höhere Ausbildung.

f) Der theoretische Unterricht hat bereits auf der Elementarstufe seine Grundlage erhalten durch die Erwerbung der Skalen- und Akkordkenntnis beim praktischen Spielunterricht, sowie durch die Intervallübungen in der Treffstunde. Ein Kursus: Allgemeine Musiklehre, der diese theils bei den Treffübungen, theils in den Instrumentalstunden, theils beim Diktat erworbenen Kenntnisse prüft und ergänzt, ist aber unentbehrlich. Dieser Kursus hat sich über das gesammte Notenschriftwesen, die Takt- und Tonartvorzeichnungen, Tempovorschriften, überhaupt alle Vortragsbezeichnungen ausführlich und erschöpfend zu verbreiten, auch die Lehre vom Rhythmus und der Harmonie (Akkordtöne, Figuration, Modulation) zu skizziren und auch von der musikalischen Formenlehre einen Begriff zu geben. Dieser Kursus ist zur Verhütung von Lücken in der Bildung des Schülers durchaus nothwendig (z. B. muss das Verzierungsweisen im Zusammenhange dargestellt werden, da der praktische Unterricht leicht sich auf die Erklärung von Einzelfällen beschränkt, ohne ein für alle Mal feststehende Regeln zu entwickeln).

Die spezielle Schulung des eigentlichen Musikdenkens wird durch die praktischen Arbeiten im vierstimmigen Satz fundamentirt. Diese müssen einen erheblichen Umfang annehmen, wenn der Erfolg ein bemerkenswerther sein soll. Den Anfang bildet natürlich die Ausarbeitung von Aufgaben mit vorgeschriebener Harmonie; an diese kann man aber bald Versuche der selbständigen Harmonisirung gegebener Melodien anschliessen (Volkslieder, Choräle). Ich kann aus langjähriger eigener Erfahrung berichten, dass das Vorurtheil auch der Damen gegen den Theorieunterricht unschwer zu besei-

tigen ist, wenn man sie zu praktischen Arbeiten anhält. Eine grosse Zahl von Klavier spielenden und singenden Schülerinnen hat die 967 Aufgaben meines „Handbuchs der Harmonielehre“*) sämtlich ausgearbeitet und sich dabei nicht nur eine erhebliche Sicherheit in der Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen, sondern zugleich auch eine Routine im Lesen der verschiedenen Schlüssel und der Notirung für transponirende Instrumente erworben, um welche sie mancher wohlgeschulte „Herr“ beneiden würde.

Die von mir in genanntem Buche, wie auch in meiner „Vereinfachten Harmonielehre“ (London, Augener & Cie. 1893) durchgeführte Verbindung der praktischen Harmonieübungen mit der Vorbildung für's Partiturlesen halte ich für sehr wichtig, weil viel Zeit für besondere Kurse ersparend. Das gesammte Figurationswesen, sowie die Theorie der Modulation werden ebenfalls am einfachsten gleich mit dem Harmoniekursus verbunden, welcher Zeit genug für die Verarbeitung und Assimilirung solcher Begriffe lässt und durch dieselben das Interesse immer wieder von neuem fesselt.

g) Die wichtigste Ergänzung der schriftlichen Harmoniearbeiten hat die Analyse klassischer Kompositionen zu bilden. Seit beinahe 20 Jahren verwende ich zur Einführung in die Analyse mit Vorliebe J. S. Bach's Inventionen, und zwar deshalb, weil in ihnen die Harmonie derart durch melodische Figuration verdeckt ist, dass sie in verhältnissmässig kurzer Zeit dahin führen, die typischen Formen der Harmoniebewegung überall deutlich zu erkennen. Ausser auf den Nachweis der Funktionen der Harmonien hat sich aber die Analyse auch auf den Verfolg der thematischen Arbeit (Nachahmung, Umkehrung der Motive etc.), auf die Klarstellung des Periodenbaues und die Begründung der Vortragsgesetze zu erstrecken. Für den angehenden Komponisten ist selbstverständlich gerade diese Aufweisung der Gesetzmässigkeit am fertigen Kunstwerke von allerhöchster Wichtigkeit. Von der Art, wie ich Analyse treiben lasse, gewinnt man aus meinen Analysen von

*) Leipzig, 1886. In der 1898 erschienenen 3. Auflage ist durch Reduktion der Aufgaben mit gegebener Stimme auf 502 aber Einfügung einer parallel gehenden 2. Serie von 181 Aufgaben mit Funktionsbezeichnung (T, S, D), deren jede in mehreren Tonarten ausgearbeitet wird, die Gesamtzahl der Arbeiten nicht vermindert, sondern vermehrt.

J. S. Bach's „Wohltemperirtem Klavier“ und „Kunst der Fuge“ am schnellsten eine Vorstellung (Katechismus der Fugenkomposition Theil 1—3). Als bequeme Unterstützung solcher analytischen Uebungen verweise ich auch auf meine sogenannten „Phrasirungsausgaben“, deren Bezeichnungweise nichts anderes ist, als eine fortgesetzte Analyse nach dem harmonischen und thematischen Inhalt mit Aufweisung des Periodenbaues.

h) Hat der Schüler einige Fertigkeit in den schriftlichen Satzübungen erworben, so ist es Zeit, mit dem Generalbassspiel den Anfang zu machen. Ich wies bereits darauf hin, dass die Nothwendigkeit, den Satz am Klavier zu beherrschen, den Klavier- und Orgelspielern des 17.—18. Jahrhunderts eine theoretische Bildung und Schlagfertigkeit aufzwang, welche heute nur noch ausnahmsweise angetroffen wird. Dass man mit der Eliminirung der Generalbassbezeichnung aus den Partituren auch die Uebungen im Generalbassspiel, oder allgemeiner ausgedrückt, in der Beherrschung des Satzes am Klavier gänzlich aufgab, war einer der verhängnissvollsten Rückschritte, welche die Musikererziehung seit dem vorigen Jahrhundert gemacht hat.

Mein „Katechismus des Generalbassspiels“ ist ein Versuch, diese Uebungen wieder aufzunehmen; ich selbst habe dieselben seit 1886 zu einem wesentlichen Bestandtheile meiner Unterrichtskurse gemacht und das nicht zu bereuen gehabt. Dr. W. Langhans wohnte einmal einer Generalbassübung am Hamburger Konservatorium bei und sah mit nicht geringer Verwunderung, wie fließend einige Damen bezifferte Choräle in anderer, als der notirten Tonart, obendrein noch mit Verlegung der Melodie in den Tenor, korrekt vierstimmig abspielten. „Ich würde das gleich in Berlin einführen“, sagte er, „aber es ist undenkbar.“ Nun, die seitdem verflossenen Jahre haben mir den Beweis erbracht, dass das, was in Hamburg ging, auch anderweit möglich ist. Die Schüler leisten im allgemeinen nicht mehr, als man von ihnen verlangt.

i) Der Spezialunterricht im Spiel der Instrumente und im Gesange ist, wie gesagt, heute unbestreitbar die Hauptsache des gesammten Musikunterrichts besonders in den Konservatorien. Wird derselbe vernünftig gehandhabt, so steht ausser allem Zweifel, dass die reichere Ausgestaltung des Theorie-Unterrichts, wie ich sie eben entwickelt habe, ihn in ausgiebiger Weise unterstützen muss. Das Gegentheil ist aber

keineswegs ausgeschlossen. Mag der Theorielehrer sich noch so viel Mühe geben, den Gesichtskreis des Schülers zu erweitern, seinen Geschmack zu bilden und sein Verständnis für die feineren Intentionen des Komponisten zu wecken — wenn der Speziallehrer ihm durch Verderben des Geschmacks in der Wahl schlechter Literatur entgegenarbeitet, so wird er sicher damit die Oberhand behalten. Noch schlimmer ist es, wenn der betreffende Instrumentenlehrer sich direkt ablehnend oder feindlich gegen die auf Vortrag- oder Formverständnis berechnete Belehrung des Kollegen stellt, was freilich an einem Institut mit zielbewusster Oberleitung nicht vorkommen sollte. Das Zusammenarbeiten der Kollegen an einem und demselben Institut ist leider oft genug ein rein äusserliches Nebeneinander-, wenn nicht gar Gegeneinander-Arbeiten. Um einen solchen Uebelstand nicht aufkommen zu lassen, sind regelmässige Lehrerkonferenzen mit Vorträgen und Debatten über Unterrichtsprinzipien nöthig, die nur leider eine sehr selten anzutreffende Einrichtung sind. Für die Ausgestaltung des Spezialunterrichts in den Einzelfächern (Klavier-, Violinspiel, Gesang u. s. w.) hier Gesichtspunkte zu entwickeln, würde zu weit führen. Gerade auf diesen Gebieten ist es um die heutige Unterrichtspraxis am besten bestellt. Es sei nur noch auf die hohe Bedeutung des Ensemble-Musizirens hingewiesen, nicht zwar in der schnell überlebten Form des s. Z. von Logier aufgebrauchten Unisonospiels auf so und so vielen Klavieren, wohl aber im vierhändigen Spiel oder Spiel auf zwei Klavieren (wofür wir genug gute Literatur haben), sowie im Musizieren mit anderen Instrumenten. Die hohe Schule des Klavierspielers wie des Geigers ist aber das Kammermusikspiel, das auch für den ins Orchester gestellten Instrumentalisten nichts weniger als überflüssig ist, weil es seinen Tonsinn verfeinert und die Selbstständigkeit der Auffassung entwickelt. Dass der vorgerücktere Schüler mit den die Musikwelt jetzt lebhaft bewegenden Problemen der Vortragslehre (Phrasirung) bekannt gemacht werden sollte, halte ich für unerlässlich; doch stehen da noch starke Gegenströmungen hindernd im Wege.

k) Nicht nur dem Komponisten, sondern auch dem Spieler, der prä tendiren will, die Werke, die er vorträgt, wirklich zu verstehen, ist die Schule des Kontrapunkts unerlässlich. Zwar kann ja die Analyse bis zu einem gewissen Grade das Verständnis auch für komplizierte

Bildungen entwickeln. Allein das Resultat wird doch stets um ein Erhebliches zurückbleiben hinter dem, welches durch die Uebung der eigenen Phantasie im Erfinden von Gegenstimmen und Kombinieren von Themen, überhaupt in der folgerichtigen Verarbeitung musikalischer Gedanken erzielt wird. Wer selbst eine tadellose Fuge schreiben kann, wird eine von ihm zu studierende sicher besser und gründlicher verstehen, als jemand, der eine grosse Zahl Fugen noch so eingehend zergliedert hat. Doch wird die Analyse für den Schüler wie für den Komponisten stets ein höchwichtiges Förderungsmittel sein. Der Kontrapunkt ist beinahe noch verrufener, als der Generalbass. Scheitern schon viele Schüler vor Absolvierung des Harmoniekurses, so versteht es sich von selbst, dass noch mehr vor der Inangriffnahme der Kontrapunktstudien zurückscheuen. Beim Kontrapunkt steigern sich nun aber die Divergenzen der Lehrer aufs äusserste, und wird der Widerspruch zwischen den Schulregeln und der dem Schüler fortwährend begegnenden Praxis der Komponisten immer unbegreiflicher. Die zweistimmigen Sätze Bach's, z. B. der Eintritt des ersten Comes in den Fugen, schlagen allen Gesetzen des zweistimmigen Kontrapunktes bei Cherubini wie Bellermann (Fux) ins Gesicht. Was soll nun der Schüler mit solchen Regeln anfangen? Hier ist die schönste Gelegenheit, dass der Klavierlehrer mit dem Theorielehrer in ernsthafte Konflikte kommt, wenn ersterer lobt, was letzterer tadeln muss, wenn er sich treu bleiben will. Die Kontrapunktlehre auf der alten Basis der Intervallenlehre ohne harmonischen Hintergrund ist für unsere Zeit nicht mehr haltbar, denn sie bildet den Schüler für eine Schreibweise, die schon zu Bach's Zeiten veraltet war (strotzend von leeren Quinten und Oktaven).

Das Hineinragen dieser den Gepflogenheiten des 14. und 15. Jahrhunderts entsprechenden Lehre in unsere Zeit ist ein beinahe unerklärliches Faktum. Die Praxis der Organisten und Violinisten seit Beginn des 17. Jahrhunderts weiss von diesen Satzregeln der alten Kapellsänger schon nichts mehr, von den Opernkomponisten ganz zu schweigen. Es ist wohl lediglich auf die Traditionen der Kirchenkomponisten zu schieben, dass Fux im Jahre 1725 dieselben noch einmal aufwärmen konnte. Eine Musikschule unserer Tage hat keinerlei Grund, eine Lehre aufrecht zu erhalten, welche keiner der noch heute lebensfähigen Komponisten befolgt hat; sie sollte vor allem darauf hinarbeiten,

dass ihre Lehren den Styl unserer grossen Meister seit Bach und Händel dem Schüler vermittelten. Sache des Musikgeschichtslehrers ist es, das Verständnis des Styles weiter zurückliegender Epochen zu erschliessen und die Unterschiede der Schreibweise aufzudecken.

l) Die freie Komposition figurirt auf den Programmen der Konservatorien als ein besonderer Kursus, eigentlich ausser Zusammenhang mit den Kursen Harmonielehre und Kontrapunkt, oder doch als oberste Stufe, als Krönung des Gebäudes, aber nicht aus jenen heraus entwickelt, sondern als eine Art Freilassung, Abstreifung von Fesseln. Der Vogel ist flügge geworden, nun soll er fliegen; das kann er aber nur, wenn er die künstlichen Flügel, die man ihm übergebunden, abwirft und seine eigenen, die freilich unter dem Drucke jener etwas verkümmert und geschunden sind, zu gebrauchen versucht. A. B. Marx hat hiergegen bereits genug geeifert, wenn auch mit geringem Erfolge, weil er das Heil in der Befreiung von Generalbass und Kontrapunkt, anstatt in einer zeitgemässen Reform dieser Disziplinen suchte. Wenn Harmonie und Kontrapunkt nicht nach veralteten ausgelebten Regeln gelehrt werden, sind sie auch heute die selbstverständliche solide Schule des Komponisten. Nur eins darf man nicht aufschieben bis zur Absolvirung des Kontrapunktkursus, nämlich die Uebungen im Erfinden von Melodien. Was da die Lehrer versäumen, hat gewöhnlich der Schüler lange vorher eigenmächtig in Angriff genommen, z. B. die Komposition einfacher Lieder oder auch kleiner liedartigen Instrumentalmelodien. Es liegt aber keinerlei Grund vor, dass solche ersten Triebe des jugendlichen Talents ausserhalb der Kontrolle des Lehrers entstehen. Der Lehrer wird gut thun, sich von den Schülern, in denen sich der eigene Schaffensdrang regt, solche Erstlinge vorlegen zu lassen und dieselben zunächst, so lange noch die Schulung im Satz fehlt, nur als Melodien zu lesen und zu korrigiren. Der nächste Schritt ist dann die schlichte Harmonisirung dieser Melodien. Ist der Schüler bis zur Figuration des harmonischen Satzes gediehen, so wird es ihm keine Mühe mehr machen, auch die Begleitung freier zu gestalten.

m) Der Kursus Formenlehre als blosser theoretischer Auseinandersetzung über die historisch gewordenen Formen ist ein werthvoller Theil der Unterweisung in der Musikgeschichte, welche dem gebildeten Musiker sehr am Herzen liegen sollte.

Der Komponist wird aus diesen Vorträgen Gewinn ziehen, aber dieselben können ihm niemals die eingehende Analyse der Meisterwerke und die progressiven Versuche im Nachbilden derselben ersetzen. Für diese bedarf es hier keiner Anleitung, so wenig wie für die Unterweisung in der Kunst der Instrumentirung. Desgleichen gehen wir hier nicht weiter ein auf die Vorbereitung der dem künftigen Dirigenten so unentbehrlichen Fertigkeiten im Partiturlernen (Partiturspiel) und dem eigentlichen Dirigiren selbst. Für ersteres haben wir übrigens die Vorbildung bei den Harmoniearbeiten angedeutet; eine weitere Förderung wird das Generalbassspiel bringen, wenn man von der Ausführung bezifferter Choräle zur Aufführung alter Kammermusikwerke in ihrer Originalgestalt übergeht (Sonaten und Konzerte von Corelli, Händel, Bach u. s. w., sowie noch älteren Meistern). Gelegenheit zum Dirigiren bringen die Schüleraufführungen der Konservatorien; die hohe Schule des Dirigenten wird aber stets erst die Uebernahme eines Dirigentenpostens bilden. Dass das Dirigiren nicht im Taktschlagen besteht, sondern in einer gründlichen Durchdringung des zu dirigirenden Werkes und einer Vermittelung des gewonnenen Verständnisses an die Spieler und die Hörer, kann man freilich nicht laut genug betonen. Es genügt daher nicht, dass sich der Dirigent Routine im Lesen oder Spielen der Partitur und Uebersicht über das Orchester und den Chor erwirbt und jeden vorkommenden Fehler bemerkt und rügt, sondern er muss vor allem sich eine wirklich gründliche theoretische Bildung und eine hohe Verfeinerung des Geschmackes aneignen, die ihn der Gefahr überhebt, von den ihm unterstellten Orchestermusikern mit Recht getadelt zu werden.

Unsicherheit in der Wahl der Tempi, mangelhaftes Eingehen auf die vom Komponisten intendirten Nuancen sind für das Ansehen des Dirigenten vernichtend. Ja, die mangelnde Routine verzeihen ihm die Musiker und auch das Publikum viel eher, als Mangel an Geschmack und eigentlichem Kunstverständnis; jener Mangel wird im Laufe der Dirigenthätigkeit verschwinden, dieser nicht. Der künftige Dirigent wird daher, wie der künftige Lehrer (und er ist ja auch ein Lehrer) ausser der praktischen Bildung durch Spielen, schriftliche Arbeiten, Singen, Dirigiren, auch durch Lektüre guter Bücher an seiner geistigen Bildung arbeiten müssen, und auch

nach dieser Richtung muss die höheren Ansprüchen genügende Musikschule die rechten Wege weisen, d. h. der Theorielehrer für die oberen Stufen hat auch die Aufgabe, seine Schüler in die gute Literatur über Musik einzuführen, wozu die musikgeschichtlichen Vorlesungen im allgemeinen wohl genügende Gelegenheit geben.

Es ist nicht wenig, was nach unseren Ausführungen ein gutes Konservatorium zu leisten die Pflicht hat; es ist auch nicht wenig, was von dem als zu leistend erwiesenen thatsächlich nicht geleistet wird. Aber der Ruin der Konservatorien wird nicht aufzuhalten sein, wenn sie sich nicht besser auf ihre Aufgabe besinnen. Der Prozess der Auflösung der Konservatorien kündigt sich an in der ans Unbegreifliche grenzenden Vermehrung ihrer Zahl (die nicht möglich wäre, wenn das Ansehen der schon länger bestehenden ein unbezweifeltes wäre), ferner in dem Ueberhandnehmen des Prinzips der Anstellung möglichst vieler Lehrer an derselben Anstalt (wobei natürlich jeder Lehrer nur wenige Schüler erhält und seinen Schwerpunkt in seiner Thätigkeit als Privatlehrer behält). Viele Konservatorien sind thatsächlich heute mehr oder weniger Nachweisebüreaus für Privatunterricht bei besseren Lehrern, und lediglich die Differenz der Preise, welche für Privatstunden gezahlt werden und derjenigen, welche das Konservatorium stellt (diese sind geringer, weil es den Lehrer schlechter bezahlt), ziehen noch Schüler in grösserer Zahl an die Anstalten, besonders weniger bemittelte und Freischüler, für welche an den meisten Anstalten durch Vermächtnisse und Stiftungen Plätze existiren.

Darum: Videant Consules, ne quid res publica detrimenti capiat!

Die Musik seit Wagners Heimgang.

Ein Totentanz.

(Neujahr 1897.)

Fürwahr Kronos „spaltet sich“, und weithin hallt sein rasseln-der Trott. Zu einer grossen Totenschau wird der rückwärts gerichtete Blick und es schaudert das Herz ob der reichen Ernte, die der grosse Sensenmann in der kurzen Spanne Zeit von noch nicht drei Lustren geschnitten hat.*)

Einer nach dem andern sinken sie dahin, die letzten Zeugen einer grossen Zeit und unsicher sucht das Auge unter den Lebenden nach Ersatz für die Dahingegangenen. „Bergab gleitet der Weg“ — *décadence* — Wer wollte es leugnen? wir sind über einen stolzen Gipfel gestiegen und werden vielleicht noch lange Zeit das Grosse, dem wir Bewunderung zollen müssen und gern zollen, hinter uns zu suchen haben.

Nicht als ob das musikalische Leben stockte — gewiss nicht! Vielleicht ist zu keiner Zeit soviel „Musik gemacht“ worden, wie heute. Die Konzertfluth der grossen Städte ist überwältigend und Schwärme von Virtuosen, Sängern und Sängerinnen, Klavierspielern und Klavierspielerinnen, Geigern und Geigerinnen fallen wie Heuschrecken auch über die kleineren Landstädte her und

*) Von hervorragenden Musikern starben seit Wagners Tode (13. Februar 1883): Franz Liszt (1886), Franz Lachner (1890), Robert Franz (1892), Ferdinand Hiller (1885), Hans von Bülow (1894), Charles Gounod (1893), Anton Rubinstein (1894), Ambroise Thomas (1896), Peter Tschaikoffsky (1893), Anton Bruckner (1896), Victor Nessler (1890), Franz Abt (1885), Imanuel Faisst (1894), G. Al. Macfarren (1887), Adolf Henselt (1889), Carlo Gomez (1896), Jean Becker (1884), Franz Commer (1887), Gustav Engel (1895), Alex. Faminzin (1896), Benjamin Godard (1895), W. Langhans (1892), Carlo Pedrotti (1893), W. Rust (1892), dazu die Musikgelehrten Philipp Spitta (1894), C. F. Pohl (1887), Edm. Vanderstraaten (1895), Rud. Westphal (1892), Hermann Helmholtz (1894) etc. etc. Jam satis!

grasen das letzte Hälmlchen ab. Aber wenn wir ehrlich sind, müssen wir uns sagen, dass unserem Musikleben die heilige Weihe, die innere Wahrheit und Nothwendigkeit fehlt. Wir produziren krampfhaft und reproduziren krampfhaft, alles ist überhastet, nervös überreizt, ungesund. Die keusche Muse der intimen Hausmusik sitzt vergessen im Winkel und verhüllt ihr Haupt; ihre Altäre stehen verlassen und ihre Priester leiden Noth. Alles verschlingt das Interesse an den grossen Schaubühnen, und allen andern voran absorbird die Oper mit ihren Nebenschösslingen Operette und Ballet, was von materiellen und geistigen Kräften verfügbar ist. Nicht nur die Garten- und Strassenmusiken der Militärkapellen nehmen ihr tägliches Brod vom Theater, nein, selbst die Programme der höchstangesehenen Konzertinstitute werden mehr und mehr mit Ouvertüren und Opernbruchstücken durchtränkt, und was der Dilettant zu Hause sündigt, ist selten nicht vom Theater! Es wird Zeit, sich das einmal ernstlich klar zu machen; denn dieses Ueberwuchern der Bühnenmusik muss schliesslich für unseren Kunstgeschmack verhängnissvoll werden.

Nur zu oft ist die Empfindung der Bühnengesänge nicht echt, sondern gemacht, wo nicht gar karrikiert; sicher ist sie immer in gewissem Grade zur Schau gestellt, meist aufdringlich, manierirt, mit einem Worte: Pose. Das Dramatische ist daher in gewissem Grade direkt gefährlich für das rein Lyrische, Naive, Spontane, und der Rückgang des Sinnes für feinere Hausmusik, reine Kammermusik ist ganz entschieden auf das Ueberhandnehmen der Opern- und Operettenmusik auch im Hause zurückzuführen. Dass den Staat eine Mitschuld an diesem stetigen Anwachsen des Interesses für die Oper trifft, steht ausser Zweifel; man sehe nur einmal nach, wie seit lange die Opernkomponisten es sind, denen Auszeichnungen und Ehrenstellen zufallen, und wie der Staatssäckel, wenn er für Kunstzwecke geöffnet wird, immer zuerst oder ausschliesslich die Operntheater bedenkt, anstatt diejenigen zu fördern, welche das heilige Feuer bewahren.

Neben dem Opernhaften kommt heute nur das Virtuose zur Geltung, dessen Verwandtschaft mit jenem auf der Hand liegt, da es in noch ausgesprochenerem Maasse Schaustellung, Pose ist und direkt darauf ausgeht, zu blenden. Der Schein ist das eigentliche Element des Virtuosenhaften; nicht um einen werthvollen Kern ist es zu thun, sondern um eine glänzende

Schale. Alles Virtuose ist theatralisch. Sogar das äussere Gebahren des Virtuosen spielt für den heutigen Konzertbesucher eine Rolle, und schwerlich möchte eine Unsichtbarmachung des Spielers oder gar der Sängerin nach Art des tiefer gelegten Bayreuther Orchesters Anklang finden. Wieweit sogar den Vorzügen der persönlichen Erscheinung der vortragenden Künstler ein Antheil an den Erfolgen im Konzertsale beizumessen ist, wollen wir nicht weiter erörtern; auch hierin liegt ein Moment, das mit den höchsten Idealen der Kunst herzlich wenig zu schaffen hat.

Ach, der Tanz um das goldene Kalb ist zu verführerisch! So lange nicht das Publikum von den beiden Tagesgötzen Theater und Virtuosenenthum abgewendet und für den prunklosen Dienst der keuschen Muse wieder gewonnen werden kann, ist es leider nur allzu begreiflich, dass Komponisten wie ausübende Künstler mit dem günstigen Winde segeln, der sie goldenen Bergen zuführt. Nur ein Opernkomponist, der Erfolg hat, oder ein Virtuose, der durchschlägt, kann heute schnell „zu etwas kommen“; aber wer eben einigermassen eine Melodie harmonisiren kann, glaubt auch, das Zeug zu einem Opernkomponisten zu besitzen und jeder Sänger und Spieler träumt eine grosse Carrière. Die Belehrung kommt meist zu spät, und wer einmal den falschen Götzen geopfert hat, findet schwer wieder den Weg zum Tempel der Wahrheit zurück.

Dass Wagners glänzende Erscheinung diese Entwicklung der Dinge beschleunigt hat, steht ausser Zweifel; ihm dafür eine Schuld zuzuschreiben, wäre kindisch. Seine ganze Eigenart wies ihn gebieterisch auf die Oper hin, und in richtiger Erkenntnis seiner speziellen Begabung für das Dramatische beschränkte er sich ausschliesslich auf diese Sphäre wie kaum ein Komponist vor ihm. Der verhängnissvolle Irrthum der Epigonen, welche glaubten, es ihm nachthun zu können, darf ihm nicht zur Last gelegt werden: die Schuld trifft die Lehrer, welche es nicht verstanden, den Schülern andere Wege zu zeigen, welche für sie gangbar sein konnten, ihnen klar zu machen, dass Wagner keine Alltagserscheinung war, sondern ein exemptes Genie, wie ihrer ein Jahrhundert höchstens ein paar hervorbringt. Freilich war es nicht Wagners Beispiel allein, was die jüngeren mit unwiderstehlicher Gewalt zur Bühne zog; neben seinen Triumphen auf dem Gebiete der ernsten Kunst, des grossen Stils, lockten die leichten Siege der volksthümlich gewordenen Karri-

katur-Operette, der leichtgeschürzten Muse, die zuerst von Paris aus (Hervé, Offenbach, Lecocq) dann aber mit weniger Witz und mehr Behagen von Wien aus (Genée, Strauss, Millöcker) die Welt beherrschte. Dem jungen Komponisten, dem der Versuch, in Wagners Fusstapfen zu treten, fehlschlug, blieb immer noch die Aussicht, auf dem bequemeren Trottoir der mit Empfindungen nur spielenden oder kokettirenden Operette die herumliegenden Goldstücke zusammen zu fegen. Mancher hat diesen Schritt gethan, ohne den gehofften Erfolg gethan, von dem es keine Umkehr gibt, und verstreut über ganz Deutschland grollen Schaaren verunglückter Opern- und Operettenkomponisten. Am bemitleidenswerthesten sind aber diejenigen unter ihnen, welche trotz Wagner im alten Geleise der Oper, wie es vor Wagner breit ausgefahren war, sich zu halten versuchten und natürlich schlecht fuhren! Welche Unsumme von Arbeit ist in ihren ungezählten dickleibigen Partituren nutzlos vergeudet! Wie viele bittere Enttäuschungen wären guten, tüchtigen Künstlern erspart geblieben, hätten sie, anstatt dem Phantom des Bühnenerfolgs nachzujagen, ihr ehrliches Streben in den Dienst bescheidenen häuslichen Musizirens gestellt! Eine Zeit lang schien es fast, als wären unter diesen Opern alter Observanz einige Glückskinder. Aber auch Nessler's „Trompeter“ ist heute schon begraben und hat den Komponisten kaum überlebt. Was uns sonst die Opernbühne brachte, ist über ein paar Aufführungen mit sogenannten Achtungserfolgen, d. h. anerkennendem Applaus des mühsam herbeigezogenen Publikums und dankender Quittung der Kritik für die jahrelange saure Arbeit des Komponisten nicht hinausgekommen.

Der Mascagni- und Leoncavallo-Enthusiasmus, welcher in der Einaktigkeit und bäuerlichen Derbheit der Handlung plötzlich ein unfehlbares Mittel gegen den Misserfolg gefunden zu haben wähnte, ist elend versandet, und die grossen Kritiker, welche begeistert Tusch geblasen hatten, schämen sich in ihrem Kämmerlein, wenn sie es nicht verstanden haben, rechtzeitig elegant zu schwenken und ihre Dupirung lächelnd einzugestehen.

Wagners Kunst herrscht heute vollständig und unbestritten und lässt nur für die unverwelklichen, nie gealterten Hauptwerke der grossen Klassiker (Mozart, Beethoven, Weber) neben sich Raum. Sein Ziel hat Wagner vollständig erreicht, er hat die deutsche Kunst von fremdländischem Wesen gründlich gereinigt und jede Fremdherrschaft mit eisernem Besen weggefegt, die

der Franzosen so gut wie die der Italiener. Kaum dass ein paar Rossinische und Verdische Opern sich noch einigermaßen halten, was bezüglich der ersteren sogar vielleicht zu bedauern ist; denn der „Barbier“ wenigstens ist unsterblich.

Nicht durch Wagners Reform betroffen wurde die französische komische Oper, deren Edelsteine (Boieldieus „Weisse Dame“, Aubers „Fra Diavolo“, Adams „Postillon“) in Deutschland nur wenige Seitenstücke gefunden haben — aber nicht nach, sondern vor Wagner (Lortzings „Wildschütz“ und Nicolais „Lustige Weiber“) und daher wohl so bald nicht veralten werden. Die Versuche neuerer Komponisten, das so lange brach liegende Feld neu zu bearbeiten, sind leider fehlgeschlagen, da sie, ohne es zu wollen, sich jedesmal entweder nach der Seite der romantisch-lyrischen Oper oder aber der Operette verliefen. Die romantische Oper, aus welcher Wagner herausgewachsen, konnte wegen ihrer urdeutschen Natur nicht in die Rumpelkammer wandern; manche ehemaligen Prunkstücke sind freilich zu etwas altväterisch dreinschauendem Hausrat geworden (Spohrs „Jessonda“, Marschners „Hans Heiling“), doch nicht ausser Dienst gestellt. Die Nebenschösslinge, welche die deutsche Romantik im Auslande getrieben, Gounods „Faust“ und Thomas' „Mignon“ gelten noch als bei uns heimathsberechtigt. Bizets „Carmen“ darf ich wohl als Ausnahme hier anschliessen, obgleich vielleicht der Reiz Carmens zum Theil in der Verwandtschaft mit der Operette liegt. Sicher verdankt Carmen so gut wie der jüngste „Treffer“, Humperdincks „Hänsel und Gretel“, seinen Erfolg der Uebersättigung mit Wagners schwerer Speise; was sich mit Blitzesschnelle in alle deutsche Herzen sang, war nicht Humperdincks Erfindung, waren vielmehr Perlen des alten deutschen Kinderliedes, die er geschickt zu fassen verstanden hat. Ich wünsche Hänsel und Gretel langes Leben, aber keine Nachfolge. Den Arbeiten der kleinen Wagnerianer, welche Wagner zu „überwagnern“ versuchen, kann man mit Interesse und Theilnahme zusehen; der Geisteserbe Wagners mag schon geboren sein, aber wir kennen ihn noch nicht!

Wagners Einfluss ist, wie vorauszusehen war, nicht auf die Bühne beschränkt geblieben. Schon bei seinen Lebzeiten wirkte er mächtig auf die Entwicklung jener neuen Richtung der Instrumentalmusik, deren erste Repräsentanten Berlioz und Liszt waren. Die von Wagner herrührende Idee, dass in Beethovens neunter Symphonie die absolute Musik sozusagen ihr

Testament gemacht und ihre Erben eidlich verpflichtet habe, auf eine Sonderexistenz zu verzichten und für alle Zeiten eine Vergesellschaftung mit der Poesie einzugehen, wurde zum Dogma erhoben durch die Programmmusiker, welche in aller Musik, die nicht einen bestimmten poetischen Vorwurf auszudeuten unternimmt, ein leeres Kombinationsspiel erblicken zu müssen glauben. Ein trauriger Irrthum, der manche Monstruosität zu Tage gefördert hat, da übrigens tüchtig veranlagte Musiker in dem Drange, modern zu sein und mit der Zeit fortzuschreiten, Werke produziert haben, welche das vorangestellte Programm zu verfehlten stempelt, während sie vielleicht Gutes, ja Vortreffliches hätten leisten können ohne diesen selbst gewählten unkünstlerischen Zwang, über jede Note begrifflich Rechenschaft geben zu sollen. Dieser dem Wesen der musikalischen Kunst direkt widersprechende Zwang unterbindet einer gesund strömenden Phantasie die Adern und hebt die Spontaneität des Schaffens geradezu auf. Nur wenige Musiker besitzen zudem eine zulängliche ästhetische Bildung, um auch nur die Grösse des Missverhältnisses zu begreifen, welches zwischen einem die höchsten Probleme anrührenden Dichterwort und ihrer dasselbe auszudeuten bestimmten Musik besteht. In sehr vielen Fällen liegt eine maasslose Ueberhebung darin, dass der Musiker die durch Jahrhunderte in mühevoller Ringen geschaffenen Formen, deren innere Logik und universelle Berechtigung ausser Zweifel steht, ignoriren zu dürfen glaubt, nicht um durch Vernunftschlüsse oder künstlerischen Instinkt analoge neue zu finden, sondern um bewusst in der Musik formlos zu sein, wähnend, dass die Logik der Programmdichtung von dem Anspruche auf musikalische feste Gestaltung dispensire.

Aus den Werken mit Programm hat aber das dramatische Gebahren der musikalischen Diktion in der Gestalt leidenschaftlicher Interjektionen, plötzlicher Ausbrüche, jähen Verstummens, angstvollen Bebens, der selbstverständlichen, seit Jahrhunderten den Komponisten geläufigen Mittel der Illustration des Dichterworts in der Oper, dem Oratorium, der Cantate und dem Liede, auch in die absolute Musik seinen Einzug gehalten, und selbst die Kammermusik wird mit Werken überfluthet, deren theatralischer Zuschnitt nicht zu verkennen ist. Die Komponisten schämen sich wohl gar, Themen hinzustellen, die wirklich ein Gesicht haben, da die in der Kritik sich immer breiter machenden Vertreter des angeblichen Fortschritts Klarheit thema-

tischer Gestaltung und folgerichtiger Modulation als Platttheit brandmarken.

Hans v. Bülow, auch einer der grossen Toten der letzten 15 Jahre, ehemals einer der leidenschaftlichsten Vorkämpfer der Programmmusik, kam in späteren Jahren immer mehr von dieser zurück, führte Liszt'sche Werke nur noch halb widerwillig auf und glaubte auch, wenn er einen gewaltig dreinschlagenden Slawen oder einen prickelnden Franzosen vorführte, einer Art Entschuldigung zu bedürfen, wie z. B. „Das Werk hat wenigstens Schneid“, oder „Es hat doch Esprit.“ Sein offenes Bekenntnis lautete: „Je älter ich werde, desto konservativer werde ich.“ Offenbar kam ihm das innerlich Unwahre, Gemachte der ganzen Richtung der Programmmusik immer mehr zu Bewusstsein. Hatte er doch selbst als Komponist von „Nirwana“ und „Des Sängers Fluch“ Gelegenheit gehabt, das Proton pseudos, die grosse Urlüge zu verstehen, die darin liegt, wenn ein Komponist es unternimmt, Vorwürfe, die der Dichter nur vag umschreiben kann, detaillirt auszudeuten.

Unbarmherzig hat aber der in die neue Richtung gedrängte Zeitgeschmack diejenigen hinweggespült, welche halb mitzumachen und zu vermitteln versuchten. Raff, Rubinstein, Bruckner sind daran gescheitert; Raff und Rubinstein, indem sie Programmmusik schrieben und doch die alte Form festhielten, Bruckner, indem er mit Herübernehmen des neuen instrumentalen Kolorits allein auszukommen suchte (Verstärkung des Blechkörpers), gegen welches gerade Raff sich vielleicht zu seinem Schaden abwehrend verhielt. Alle drei hielten die alte Form fest, aber was sie in die alten Schläuche zu füllen hatten, erwies sich nicht als der Wein, der mit dem Alter besser wird. Raff erscheint uns schon heute blass, matt, fadenscheinig, Rubinstein unordentlich, verworren, Bruckner grobdrähtig, ungeschlacht; alle drei aber stehen auf dem Repertoire der Konzertsellschaften mehr und mehr zurück gegen die ganz offenen Programmkomponisten ohne Reserve mit allem Apparat moderner Instrumentirung, denen man aber darum keineswegs ein längeres Leben prophezeihen kann. Denn diese sind nur jetzt die Bestreiter des Tagesbedarfs des modernen verwöhnten Publikums, dem nichts zu sehr gewürzt, nichts zu lärmend, nichts zu bunt ist; sie sind die Pleyel und Wanhal des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts. Nicht die Häufung neuer Erscheinungen allein ist die Ursache der Buntscheckigkeit, des steten

Wechsels unserer Konzertprogramme bezüglich der Werke lebender Komponisten, vielmehr verlangt das Publikum von dieser Richtung, für die es theils durch die Opernmusik präparirt, theils durch eine systematisch arbeitende Kritik künstlich erwärmt ist, immer wieder andere Werke, an einer Wiederholung derselben ist ihm nichts gelegen, da sie sich nicht in seinem Herzen festsetzen. Bewaffnet mit einem Programmbuch oder „Musikführer“ dringen die geduldigen modernen Hörer allwöchentlich durch das Gestrüpp einer Anzahl neuer symphonischen Dichtungen, und wenn sie sich glücklich hindurchgearbeitet haben, sind sie so reich wie vorher.

So ist heute die Alleinherrschaft des Theatralischen unbestritten und unbestreitbar. Selbst die Chorvereine können sich dem Banne nicht entziehen und wenden sich unter dem Drucke „fortschrittlicher“ Dirigenten mehr und mehr solchen Werken zu, die von Komponisten entschieden moderner Farbe herrühren; Berlioz, Liszt, Bruckner drängen sogar Mozart, Bach, Händel zurück, wobei immer Beethovens neunte Symphonie als Sturmbock benutzt wird. Max Bruch, und gar Heinrich Hofmann, Georg Vierling, Joseph Brambach werden an die Wand gedrückt.

Das Publikum, an die Militärmusik und Wagner gewöhnt, findet in den ihm für die lieben alten untergeschobenen Werken den modernen Blechglanz und ist zufrieden. Freilich wenn man nicht die Hymnen der im Strome schwimmenden Kritik, sondern die Stimmen des Publikums im einzelnen belauscht, so wird man mit Genugthuung inne, dass der Sieg der Modernen doch nur ein Scheinsieg, dass er eine Seifenblase ist, die eines Tages zerspringen muss, wenn sie zu sehr gebläht wird oder ein gesunder Lufthauch sie trifft. Die Freude an Haydn, Mozart, Beethoven ist noch ganz und ungeschwächt die alte, und der reine Wein Händelscher und Bachscher Musik ist den besseren Elementen ein wahres Labsal nach den berausenden Mischgetränken der Modernen. Vielleicht ist die Zeit nicht mehr ferne, wo in Städten, die noch vor kurzem als hinter der Kultur zurückgeblieben verschrien wurden, sich „Vereine zur Pflege klassischer Musik“ bilden werden.

Eine starke Eiche nur wächst unbeirrt durch den Sturm, der ihre Zweige schüttelt, fest und beharrlich weiter auf sicherem Grunde, starke Wurzeln in die Tiefe und Breite entsendend, sodass kein Orkan sie zu werfen vermag. Ein Meister lebt,

der weder der Irrlehre Glauben schenkte, dass alle Musik ohne den Rückhalt eines poetischen Geradehalters rückenschwach sei, noch auch der anderen neuen Weisheit vertraute, dass die Güte einer Partitur von der Anzahl der über einander gestellten Systeme abhängt und der Werth einer Steigerung von der Windstärke ihres Fortissimo: und dieser Eine giebt uns durch die Thatsache, dass auch die allermodernsten Kapellmeister nicht um ihn herum können, und dass man seine Werke wieder zu hören verlangt, weil man sie immer lieber gewinnt, je besser man sie kennt, die sichere Gewähr, dass die reine Musik, die nichts sein will als Musik, ihre Wirkung noch nicht eingebüsst hat und sie auch in alle Zukunft behalten wird. Mit seiner fast feindseligen Abwehr alles Theatralischen und Virtuosen ist Johannes Brahms das nothwendige Komplement der Wagnerischen Kunst und die einzige selbständige und wirklich bedeutende Erscheinung in dem Nebelstreifen, den der Komet hinter sich her zieht.

Wohin steuern wir?

(1894.)

Die Signatur des Musiklebens unserer Zeit ist eine vielleicht vordem nicht dagewesene Buntscheckigkeit, eine Vielheit einander durchkreuzender Bestrebungen, ein Kampf einander schroff gegenüberstehender Prinzipien. Auf der einen Seite ein krankhaftes, hastiges Arbeiten der Pioniere des Fortschritts, welche durchaus Neues erstreben, neue Formen mit neuem Inhalt zu füllen trachten; auf der andern Seite die rückwärtschauenden Verehrer des Alten, die zur Umkehr mahnen und vor dem Weitergehen auf dem betretenen Wege warnen. Dort begeisterte Hinweise auf angebliche Anzeichen neuer künftiger Kunstblüthen bei Nationen, die bisher noch nicht zur Führerschaft gelangt waren; hier die Klage, dass wir uns in der *Décadence* befinden, dass es an Ideen und Idealen fehle und wir nur noch von den Ueberbleibseln vergangener Zeiten leben. Dort die leidenschaftliche Parteinahme für einen grossen Künstler, der nach längerer Pause der Kunstentwicklung wieder einmal einen Schritt vorwärts gethan hat, hier die immer erneute Erkenntnis Ben Akibas, dass Alles schon dagewesen, dass nur äusserliches Formenwesen wechselt. Sollen wir den Streit der Meinungen beklagen? Gewiss nicht! Wo Stein und Eisen gegeneinander schlagen, giebt's Funken. Wir freuen uns von Herzen, wenn's recht heiss her geht; etwas Positives giebt's schliesslich allemal, wo zwei kräftige Negationen miteinander zusammenkommen. Liszt soll einmal gesagt haben, ein Werk, in dem nicht wenigstens ein Akkord vorkomme, der vorher nie geschrieben worden, sei nicht werth, geschrieben zu sein. Ob's wahr ist, thut nichts zur Sache; jedenfalls haben wir heute eine stattliche Schaar kühner Streber, die um jeden Preis Neues bringen wollen, neue Akkorde, neue Melodiewendungen, neue Modulationen, neue Rhythmen, neue Formen; und da sie fürch-

ten, zu Hause nichts Neues mehr aufreiben zu können, suchen sie die Welt ab nach Neuem, nach für Europa, für die musikalischen Kulturcentren Neuem. Die Schätze der Volksmusik seit-ab wohnender Stämme werden auf charakteristische Einzelheiten geprüft, diese hervorgezogen und als Aussaat für erträumte reiche Ernten angepriesen; schon sagt man künftige Epochen der Kunstblüthe für solche Völker voraus, bei denen man etwas gefunden, sei's auch noch so wenig, das neu erschien. Die Slaven, die Skandinavier recken die Arme aus nach dem Szepter der musikalischen Weltherrschaft. Ja, man rechnet wohl gar aus, dass es nun so kommen muss, dass Deutschland seine zweihundertjährige Hegemonie hinter sich hat, wie vorher Italien, die Niederlande und England etwa je zweihundert Jahre die Führerschaft gehabt haben. Als ob die Weltgeschichte sich an einem Zahnrad abhaspelte! Rrrr—r! Ein ander Bild!?

Es ist ein seltsamer Irrthum, dass man immer meint, es liege an den Formen, wenn man nichts recht Bedeutendes in dieselben zu bringen weiss. Die Impotenz, Beethoven in der Beherrschung der grossen Formen der Instrumentalmusik zu erreichen, führte darauf, es mit kleinen zu versuchen, und die Impotenz, Wagner zu überbieten, führte zu Mascagni: von der Tetralogie zum Einakter! Auch diese Krankheit wird vorübergehen, und wenn uns wieder grosse Geister geboren werden, so werden auch die grossen Formen wieder mit neuem Inhalt gefüllt werden — freilich vielleicht nicht im Liszt'schen Sinne mit Neuem. Die kleinen Probirer haben wohl der Zukunft einstweilen genug vorgegriffen, und in der Sucht, neue Tonverbindungen zu bringen, die Möglichkeiten ziemlich erschöpft. Um den Fortschritt ist es in der Musik ein eigen Ding! Sind wir wirklich seit Bach fortgeschritten? Eduard Grell war bis an sein Lebensende der Meinung, dass Bach's Musik bereits gegenüber der Palestrina's, Lasso's und weiter zurückliegender Meister einen Niedergang bedeute. Ist die Malerei seit Raphael und Tizian fortgeschritten? Hat die Plastik seit den Griechen Fortschritte gemacht? und gar die Architektur? Stehen nicht in allen Künsten die Meisterwerke vergangener Zeiten als Muster- und Vorbilder für alle Zeit da, unfähig zu altern, geschweige zu veralten? Sollte nicht doch auch die Musik, die ja allerdings unzweifelhaft später als andere Künste zur technischen Beherrschung ihrer Mittel gelangte, allmählich so weit gekommen sein, dass sie Typen von bleibendem Werthe auf-

zuweisen hätte?! Hat aber erst diese Erkenntnis einmal Platz gegriffen, ist sie Ueberzeugungssache geworden, so erscheint das Verlangen nach neuen Formen als eine ebenso grosse Ungereimtheit, als wenn der Maler, der Bildhauer, der Baumeister nach neuen Formen verlangen wollte.

Und diese Ueberzeugung ringt sich jetzt allgemach durch. Die Pygmäen fangen an zu begreifen, dass sie die Riesen noch gar nicht begriffen haben; die Musiker vertiefen sich nun in das Studium der alten Grossmeister, wie es Dichter und darstellende Künstler seit Jahrhunderten thun. Das 17. Jahrhundert hatte in seinem Freudentaumel über die „neue“ Musik, d. h. die Instrumentalmusik und die begleitete Vokalmusik vergessen, dass doch die reine Vokalmusik der vorausgehenden Jahrhunderte ebenfalls eine gereifte Kunst im höchsten Sinne war, und so geriethen die reichen Schätze des 15. bis 16. Jahrhunderts in die Rumpelkammer. Aehnlich ging es im 19. Jahrhundert mit den Schätzen des 17.—18. Jahrhunderts: da der fast 200 Jahre herrschende Generalbass entthront wurde und die abgekürzten Notirungen, welche den Spielern einigen Geschmack und sichere Routine im Tonsatz zutrauten, aus der Klavier- wie aus der Violinliteratur gänzlich verschwanden, so wurde eine unermesslich reiche Literatur, in welcher der Generalbass einen wesentlichen Faktor bildete, einfach in die Ecke gestossen und vergessen.

Bisher ist nur ein kleiner Theil dieser Schätze der Vergangenheit gehoben. Zuerst (anfangs des 19. Jahrhunderts) begann man mit der Ausgrabung der kirchlichen *a capella*-Literatur des 15.—16. Jahrhunderts und ihrer Fortsetzung in der römischen Schule im 17.—18. Jahrhundert; beinahe fünfzig Jahre später begannen die Ausgrabungen der weltlichen Gesangsliteratur, und mit Staunen erkannte man, dass wir im vierstimmigen Liedsatz nicht vorwärts gekommen, sondern zurückgegangen sind; ein Brahms brauchte nur auf den Stil des 16. Jahrhunderts zurückzugreifen, um die packendsten Wirkungen zu erzielen. Am schlimmsten steht es noch um die Kammermusik mit Generalbass; da ist, abgesehen von einigen Sonaten der berühmtesten Violinvirtuosen, die man für unsere Zeit zurecht gemacht hat (David, Alard), so gut wie nichts geschehen. Auch die auf ein begleitendes Cembalo rechnenden Klavierkonzerte mit Streichinstrumenten Seb. Bach's und seiner Söhne K. Ph. Emanuel, W. Friedemann und Joh. Christian,

sind nur darum in Vergessenheit gekommen, weil in ihnen der Continuo-Part obligat und nicht entbehrlich ist. Man braucht nur einen Blick in Werke wie Nohl's höchst dürftige Geschichte der Kammermusik und Wasielewski's ungleich sorgfältiger gearbeitetes Werk: „Die Violine und ihre Meister“ zu werfen, um mit Verwunderung zu erkennen, wie wenig wir von der Kammermusik der Zeit vor Haydn wissen! Es dürfte eine der wichtigsten Aufgaben der nächsten Dezennien sein, hier einen kräftigen Hebel anzusetzen; Neudrucke von Kammermusikwerken mit Continuo aus dem 17.—18. Jahrhundert werden für einen unternehmenden Verleger ein gewinnverheissendes Unternehmen sein, sobald die Musiker ernsthaft dazu übergehen, den Continuo wieder zu beleben: dazu bedarf es keineswegs einer Ausarbeitung der bezifferten Bässe, sondern nur einer entsprechenden Schulung unserer heranwachsenden musikalischen Jugend. Diejenigen, welche meinen, diese Art von Begleitung der Soloinstrumente sei eine dilettantische und den höchsten Anforderungen der Kunst nicht entsprechende gewesen, befinden sich in einem starken Irrthum. Denn Tonsätze, wie die Triosonaten (für zwei Violinen und Bass) von Corelli, Albinoni, Abaco bis zu Phil. Em. Bach sind kunstvoller gearbeitet als gar manches geschätzte Werk des 19. Jahrhunderts; es fehlt ihnen nur die Füllung durch Töne mittlerer Höhenlage, welche eben die Aufgabe des Continuo war! Die gelegentlich unternommene Hineinarbeitung einer vierten sich an den Imitationen gleichberechtigten Stimme (etwa der Bratsche) thut diesen Werken einen widernatürlichen Zwang an und bietet dennoch keineswegs einen genügenden Ersatz für das ausfallende Cembalo. Damit soll nicht etwa sogenannten „historisch-treuen“ Konzerten das Wort geredet werden, welche auch das Pianoforte verschmähen und an seiner Stelle das Klavicimbal gesetzt wissen wollen — so ehrenwerth auch diese Bestrebungen sind, so müssen sie doch wegen ihrer Konsequenzen abgelehnt werden (sonst müsste man auch Bach's wohltemperirtes Klavier auf dem Klavicimbal oder gar Klavichord spielen!)

Also: lernen wir wieder Generalbass spielen, damit wir erfahren, was die Vorfahren Haydns auf dem Gebiete der Kammermusik geleistet haben!

Der gegenwärtige Stand der musikalischen Aesthetik.

(1878.)

„Jener Begriff des Schönen, der, wie Begriffe überhaupt, nicht selbst das ist, was er an anderen als dessen Eigenschaft bezeichnet, lässt sich als mögliche Aufgabe denken, und er mag allerdings nur einer in der Welt sein; ein Höchstes aber, das nicht nur gemeinsame Bedingung der Schönheit für alles einzelne Schöne, das vielmehr selbst schön wäre, ohne ein Einzelnes zu sein, das ist jenes unmögliche, sich selbst widersprechende Ideal, welches im Formlosen leisten soll, was eben nur die Form zu leisten vermag.*) ... Nicht die Schönheit ist schön, nicht die Güte gut, sondern das Wirkliche ist schön oder gut, dem beide zukommen.“**)

„Die knechtische Abhängigkeit der Spezialästhetiken unter dem obersten metaphysischen Prinzip einer allgemeinen Aesthetik weicht immer mehr der Ueberzeugung, dass jede Kunst in ihren eigenen technischen Bestimmungen gekannt, aus sich selbst heraus begriffen sein will. Das ‚System‘ macht allmählich der Forschung Platz, und diese hält fest an dem Grundsatz, dass die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigenthümlichkeiten ihres Materials, ihrer Technik.“***)

„Die doppelte Weise, wie sich die menschliche Erkenntnis zu begründen und zu entwickeln strebt, macht sich auch in der Aesthetik ... geltend. Man behandelt sie nach einem kurzen Ausdruck von Oben herab, indem man von allgemeinsten Ideen und Begriffen ausgehend zum Einzelnen absteigt, von Unten herauf, indem man vom Einzelnen zum Allgemeinen aufsteigt. Dort ordnet man das ästhetische Erfahrungs-

*) H. Lotze, Geschichte der Aesthetik in Deutschland (1868), S. 21.

***) Das. S. 200.

***) Ed. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (1854), 5. Aufl., S. 2.

gebiet einem, von obersten Gesichtspunkten aus konstruirten ideellen Rahmen nur ein oder unter; hier baut man die ganze Aesthetik auf Grund ästhetischer Thatsachen und Gesetze von unten herauf.*) ... Unter den Deutschen hat die Bearbeitung der Aesthetik im Wege von Oben in Abhängigkeit von Kant, Schelling, Hegel weit das Uebergewicht über die Bearbeitung von Unten erhalten und bis jetzt noch behalten. Mit den Einflüssen jener Philosophen aber fangen neuerdings mehr und mehr solche von Herbart, Schopenhauer, Hartmann an sich zu mischen, andererseits aber doch auch die Aesthetik, sei es noch unter philosophischem Einflusse oder in mehr selbständiger Richtung und Entwicklung auf den Weg von Unten mit einzulenken (Hartsen, Kirchmann, Köstlin, Lotze, Oersted, Zimmermann); ... dazu kommen dann noch schätzbare empirische Untersuchungen der Neuzeit in ästhetischen Spezialgebieten, als von Brücke, Helmholtz, Oettingen u. A. ... endlich kunstkritische Betrachtungen in Fülle.***) ... Es wird zwar in demselben Sinne eine philosophische Aesthetik höheren Stils über der empirischen geben können, wie es eine Naturphilosophie über der Physik und Physiologie geben kann, wenn schon nicht giebt. Aber wie die rechte Naturphilosophie, auf die zu hoffen, diese Lehren nicht wird ersetzen oder aus einem aprioristischen Grunde heraus gebären können, vielmehr derselben zur Voraussetzung und Unterlage bedürfen wird, ohne sich selbst in ihre Spezialitäten zu verlieren, so steht es mit dem Verhältnis der philosophischen Aesthetik höheren Stils zur empirischen. Nun aber fehlt es leider noch gar zu sehr an der empirischen Unterlage; und so scheinen mir alle unsere Systeme philosophischer Aesthetik Riesen mit thönernen Füßen.***)

So und ähnlich, bald überzeugter, bald verzagter, mit grösserer oder geringerer Werthschätzung des bereits Geleisteten, lassen sich die Stimmen der namhaftesten und verdienstvollsten Arbeiter auf dem Gebiete der neueren Aesthetik vernehmen. Es fehlt zwar nicht an solchen, die noch im alten Schlendrian fortgehen und sich in der nebeligen Begriffswelt Hegel'scher Dialektik wohl fühlen, ja glücklicher, höher, grösser als die am Boden kriechenden Empiriker: im Ganzen ist aber die That-

*) Th. Fechner, Vorschule der Aesthetik (1876), I. S. 1.

***) Das. S. 6.

***) Das. S. 5.

sache nicht wegzuleugnen, dass der Schematismus in der Kunstbetrachtung immer mehr an Boden verliert, und wie auf allen Gebieten menschlicher Geistesthätigkeit auch auf dem der Aesthetik die naturwissenschaftliche Methode durchdringt und dieselbe zu einer exakten Wissenschaft zu machen sucht, soweit das möglich ist. Man giebt das Suchen nach dem absoluten Schönheitsbegriff, der als oberstes Ideal über aller Kunst als formloser Inhalt und inhaltlose Form ein unnütziges Gedankending bleiben musste, auf, und sucht von dem sichern Boden der Einzelkünste aus durch Prüfung einerseits der Mittel, durch welche eine bestimmte Kunst wirkt, andererseits der Organe, auf welche sie wirkt und der Bedingungen, unter denen diese Wirkung ästhetische Lust oder Unlust erzeugt, durch das Studium der Technik, durch Analyse der Kunstwerke zu allgemeinen Gesichtspunkten zu kommen, welche die Elemente der von Fechner im Obigen in Aussicht gestellten „Aesthetik höheren Stils“ bilden müssen. Es versteht sich, dass Untersuchungen so verschiedenartiger Natur mehr Zeit und Mühe erfordern als etwa das Kapitel Musik in einer der herkömmlichen Aesthetiken von Oben. Kaum ist es möglich, dass eines Menschen Geist alle die Räthsel löse, welche innerhalb des Gebietes einer Kunst die Natur gegeben; in der That hat auch längst das moderne Prinzip der Arbeitstheilung hier seine Anwendung gefunden — ohne Abrede: die Nothwendigkeit lehrte es selbst. Haben wir doch als getrennte grosse Arbeitsfelder ein physikalisches, ein physiologisches und ein psychologisches, dazu die vermittelnden Grenzgebiete der Wechselwirkungen von Reiz und Empfindung, von Empfindung und Vorstellung, von Reiz und Vorstellung, und endlich das Gebiet der Kunsttechnik, das gleichsam die centrale Lage zwischen jenen andern einnimmt, alle berührt und von ihnen umschlossen wird. Keins dieser Gebiete ist von einer Specialästhetik im neueren Sinne auszuschliessen, wenn dieselbe nicht in einzelnen Theilen wieder in dieselben Fehler verfallen soll, welche die Aesthetiken von Oben im Ganzen haben.

Nun ist aber natürlich weder die Physik noch die Physiologie noch die Psychologie ihrem ganzen Umfange nach für eine Specialästhetik von Interesse.

Man wird daher zunächst den Versuch machen müssen, jede einzelne Kunst insoweit zu definiren, dass sich annähernd

absehen lässt, in welcher Richtung sich die Arbeiten auf jedem der bezeichneten Gebiete zu specialisiren haben, um die Erkenntnis der einzelnen Kunst zu fördern.

Ganz allgemein betrachtet, wirkt die darstellende Kunst durch Farben auf das Auge, die Musik durch Schall auf das Ohr, die Poesie durch Worte, je nachdem ob sie gelesen oder gesprochen werden, auf Auge oder Ohr. Natürlich sind diese Definitionen nicht erschöpfend, sie sind nicht einmal deckend, da sie das Moment, welches die Kunstwirkung bedingt, nicht herausheben. Nicht eine bunte Zusammenstellung, nicht der Wechsel von Farben als solchen bringt eine Kunstwirkung hervor, sondern der durch die Farben (zu denen auch Licht und Schatten zu rechnen) erweckte Schein des Lebens; und so erwecken die Worte des Dichters Vorstellungen des Lebendigen in unserer Phantasie, und auch die Musik ruft durch die Bewegung der Töne die Illusion des Lebens hervor. Weiterhin unterscheiden sich die drei Hauptkünste darin, dass die darstellende Kunst ausschliesslich an die Darstellung des Lebendigen durch die äussere Form gebunden ist, die Dichtkunst die Macht hat, durch Schilderung sowohl die Vorstellung der äusseren Formen als des in ihnen pulsirenden Seelenlebens hervorzurufen, und die Musik ausschliesslich auf das letztere angewiesen ist. Das schliesst nicht aus, dass die darstellende Kunst durch die äusseren Formen Seelenvorgänge ausdrückt, und dass die durch die Musik angeregte Stimmung in der Phantasie konkrete Gestalten annimmt; beides kann vielmehr vom Künstler intendirt sein, wenn auch bei der Musik noch mehr als bei der bildenden Kunst der Phantasie ein weiter Spielraum bleiben wird, den der Künstler nur durch einen Titel, ein Programm einschränken kann.

Nach dieser gewiss nicht zu missbilligenden Definition ist das menschliche Leben das vorzüglichste, wo nicht das ausschliessliche Objekt aller Kunstgestaltung. Denn wenn auch ein Maler eine stimmungsvolle Landschaft entwerfen kann, so ist doch wohl zweifellos, dass diese Stimmung eine Folge der durch das Gemälde geweckten Associationen ist;*) und ebenso erwecken die tragenden Pfeiler oder Säulen und die lastenden Massen der Architektur Associationen des Niederdrückenden oder Aufstrebenden und gewinnen dadurch einen Lust- oder Unlustwerth

*) Vergl. Lotze, *Gesch. d. Aesth.* S. 268. 318.

für unser Empfinden.*) „Jede Form, jeder Ton, jede Bewegung, jede Stellung also, die irgendwie den natürlichen Ausdruck einer menschlichen Stimmung, Leidenschaft, intellektuellen und moralischen Eigenschaft oder Aeusserung sei es wiedergiebt oder nur daran erinnert, wird, selbst wo sie uns im Unbelebten begegnet, durch diese Erinnerung ihrem Eindrücke nach wesentlich mitbestimmt werden.“**) Zur Klarstellung dieser und damit zusammenhängender psychologischen Thatsachen haben vor allen Andern Lotze und Fechner in ihren mehrfach angezogenen Werken Hervorragendes geleistet. Anknüpfend an Lotze hat Fechner die Bedeutung des Associationsprinzips in einer entschieden neuen Weise gewürdigt und überraschende Resultate gewonnen. —

Wenn es nun also unzweifelhaft ist, dass die Kunstwirkung der Musik darauf basirt, dass sie durch die Bewegungsformen der Töne die Illusion des Seelenlebens, menschlicher Gemüthsstimmungen und Affekte erweckt: welche sind dann im Einzelnen die Mittel, mit denen sie solche Wirkung hervorbringt? welche sind die komponenten Faktoren des schliesslich resultirenden Eindrucks? Niemand wird behaupten wollen, dass ein wüster Lärm, der ohne Frage ein sehr bewegtes Gemisch vieler Töne ist, eine Kunstwirkung hervorbringt, dass er andere Stimmungen hervorzurufen vermag als Unwillen und Gereiztheit über die unliebsame Störung unseres Gleichgewichts; vielmehr leuchtet von vornherein ein, dass gewisse Prinzipien der Ordnung, Uebersichtlichkeit etc. mit zur Geltung kommen müssen, wenn eine ästhetische Wirkung entstehen soll.

Wenn wir konsequent den eingeschlagenen Weg von Unten verfolgen, so werden sich uns alle diese Prinzipien von selbst ergeben, welche eine aprioristische Deduktion schwerlich zu entwickeln vermöchte.

Der empirische Weg weist uns zunächst auf die Töne (Klänge) hin, welche die Musik als ausschliessliches Material verwendet. Nicht alle Klänge sind musikalisch brauchbar, sondern nur Klänge ganz bestimmter Art, ganz bestimmter Zusammensetzung. Trotz aller Unterschiede der Klangfarbe, welche auf einem verschiedenartigen Hervortreten einzelner Theile (Obertöne) der Klänge beruhen, sind die Klänge sämt-

*) Lotze, Mikrokosmos, II. S. 192.

**) Fechner, Vorschule, I. S. 108.

licher üblichen Musikinstrumente (zu welchen in diesem Sinne die Schlaginstrumente nicht gehören) gleichartig zusammengesetzt und die angenehme Wirkung derselben basirt erfahrungsmässig auf dieser innern Regelmässigkeit. Die Untersuchung der Natur der Klänge ist Helmholtz' Hauptverdienst; der ganze Aufbau der Harmonik ergibt sich, wie er nachgewiesen, aus diesem einfachsten Prinzip der Zusammensetzung des einzelnen Klanges.

Als eine Kardinaleigenschaft eines musikalisch brauchbaren Klanges ergibt sich ferner die konstante Tonhöhe. Fährt man auf einer schwingenden Saite mit dem Finger hin und her, sie bald verlängernd bald verkürzend, so entsteht ein sogenanntes Heulen, das durchaus unmusikalisch ist. Und doch ist andererseits gerade das Steigen und Fallen der Tonhöhe einer der wesentlichsten Faktoren der musikalischen Kunstwirkung, sofern es vor allen Anderen die Eindrücke des Anschwellens und Abnehmens, der Steigerung und Verminderung hervorbringt. Das Steigen der Tonhöhe als Anwachsen der Lebendigkeit können wir allgemein als positive Richtung der Bewegung bezeichnen; umgekehrt ist das Fallen der Tonhöhe als Abnahme der Lebendigkeit vielmehr die negative Richtung der Bewegung. Auch in unserm Seelenleben können wir diese positive und negative Richtung der Bewegung unterscheiden, und auf dieser Verwandtschaft, die vielleicht in ähnlichen Nervenvorgängen ihre psychophysische Erklärung finden dürfte, beruht die Macht der Musik, den Schein seelischen Lebens zu erwecken, im Wesentlichen. Das Aufsteigen der Melodie gleicht also der positiven Bewegung des Affekts, dem Hoffen, Sehnen, Verlangen, überhaupt der Bewegung nach etwas hin, dem aus sich Herausgehen; und das Absteigen der Melodie der negativen Bewegung des Affekts, der Einkehr in sich — es beruhigt, besänftigt, entsagt. Das Auf- und Absteigen der Melodie entspricht daher in der schönsten Weise den wechselnden Bewegungen der Seele in Affekten. Lotze ist wohl der Erste, der eine genügende Erklärung der ästhetischen Wirkung der Tonhöhenveränderung gegeben hat.*)

Diese Betrachtungen gelten dem Melodischen als Veränderung der Tonhöhe, absehend davon, dass dieselbe in aller Musik stufenweise und nicht kontinuierlich geschieht, ausgehend

*) Gesch. d. Aesth. S. 272 ff.

von der Anschauung, dass die stufenweise Steigerung als kontinuierliche wirkt; die Stufen erscheinen dann weiterhin zu dem Zwecke vorhanden, um jederzeit einen Maassstab für die Steigerung oder Verminderung der Tonhöhe zu haben, da gerade dieses Messen, Kontrolliren, dieses Begreifen, Verstehen des Grades der Zu- und Abnahme ein wichtiges, Lust gebendes Moment ist. *)

Hier macht sich das Prinzip der Harmonik geltend, die verschiedenen Stufen der Tonleiter bestimmen Töne in leichtfasslichen harmonischen Verhältnissen zu einander; nicht nur im mehrstimmigen Zusammenklange, sondern ebenso schon in der Folge einzelner Töne äussert dies wichtigste Prinzip seine Allgewalt, die zu voller Geltung kommt in der vollstimmigen Folge von Akkorden. Anstatt mich hierüber weiter auszubreiten, begnüge ich mich zu bemerken, dass man über die Harmonik lange Zeit die Melodik und Rhythmik fast vergessen hat und verweise auf die Werke von Rameau, Tartini, Hauptmann, Helmholtz, von Oettingen und in voller Bescheidenheit auf meine eigenen Arbeiten. **)

Wenn das melodische Prinzip das eigentlich Leben gebende, den Eindruck der Bewegung hervorbringende ist, so bringt dagegen das harmonische Ordnung in diese Bewegung, macht sie zur Entwicklung, ermöglicht eine künstlerische Formengebung und wird dadurch ein Hauptfaktor der Musik als Kunst, während die Tonhöhenveränderung mehr das naturalistische Element vertritt. Die Grundsätze für den harmonischen Satz ergeben sich aus psychologischen Gesetzen, die für alle Geistesthätigkeit Geltung haben. Lotze hat das Hauptgesetz gefunden, welches alle ästhetische Lust- und Unlustwirkung bestimmt, nämlich das der Oekonomie des Vorstellens. ***) Aus diesem heraus erklären sich alle Gesetze der künstlerischen Formengebung, so dass der einheitlichen Verknüpfung des Manigfaltigen, das des Kontrastes (welches nur eine Unterart des erstgenannten ist; denn nicht disparate sondern disjunkte Be-

*) Vgl. Lotze, *Gesch.* S. 468 und Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen*, 3. Aufl. S. 400.

**) Rameau, *Traité de l'harmonie*, 1722 u. a. Tartini, *Trattato dell' armonia*, 1754. M. Hauptmann, *Natur der Harmonik und Metrik*, 1853. A. v. Oettingen, *Harmoniesystem in dualer Entwicklung*, 1866. H. Riemann, *Musikalische Syntaxis*, 1877.

***) *Gesch.* S. 258.

griffe kontrastiren), das der ästhetischen Folge, der Steigerung, Verwicklung, Lösung u. s. w. Hier ist es wieder Fechner, der in seiner Vorschule der Aesthetik Neues in neuer Form gegeben hat.*)

Ich nannte vorher die Veränderung der Tonhöhe als wesentliches Mittel, die Illusion des Affekts hervorzubringen; neben der wechselnden Tonhöhe ist es die wechselnde Tonstärke, welche diese elementare Wirkung hat. So wenig die Musik sich des allzu naturalistischen Mittels der stetigen Tonhöhenveränderung (welcher die chromatische Skala am nächsten kommt) dauernd bedient, ebensowenig bringt sie eine stetige Steigerung oder Verminderung der Tonstärke reichlicher zur Anwendung. Vielmehr bedient sie sich auch auf dem Gebiete der Dynamik einer klaren Gliederung zunächst in der Form des Taktes (Metrum). Werthvolle Studien über Natur und Bedeutung des Taktes finden sich in Hauptmanns „Natur der Harmonik und der Metrik“ (II. Theil), feinsinnige philosophische Erklärungen bei Lotze.**)

Ueber dem Schema des Taktes ergeht sich in bunten Gestaltungen der Rhythmus, im Banne des Taktes gehalten, aber denselben verschiedenartig gliedernd. Kontinuierliche Veränderungen der Tonstärke sind aber durch Takt und Rhythmus nicht ausgeschlossen; doch wird immer die Gliederung nach Takt und Rhythmus sich innerhalb der weiter ausgedehnten Steigerung (crescendo) oder Minderung (diminuendo) bemerklich machen.

Die natürliche Dynamik des Aufsteigenden in der Melodie ist das crescendo, die des Absteigenden das diminuendo; das crescendo ist in der dynamischen Schattirung die positive Richtung, das diminuendo die negative. Eine gewaltige Steigerung der musikalischen Wirkungsmittel wird also gleichzeitig die Melodie höher treiben und die Stärke vermehren, und bei einem ausgebreiteteren diminuendo wird in der Regel die Melodie mehr und mehr fallen.

Doch ich will ja hier nicht entwickeln, sondern nur skizziren!

Die Erscheinungsformen des Tonelements als Melodik, Harmonik und Rhythmik habe ich in Vorstehendem ihrer Bedeutung nach und so weit sie bisher untersucht worden, ungefähr gezeichnet; auch von den psychologischen Gesetzen, welche für

*) I. Bd., Kap. VI—VIII, II. Bd., Kap. XXXVII—XXXIX.

**) Gesch. d. Aesth. S. 294 ff.

die künstlerische Formgebung bestimmend sind, sprach ich schon. Damit ist zugleich das Gebiet der speciellen Kunsttheorie umschrieben; Helmholtz und Neuere haben nachgewiesen, dass sich die Regeln der musikalischen Stimmführung aus der Natur der Klänge und der Natur des menschlichen Ohres und Geistes ergeben.

Zur Aufhellung einzelner Probleme ist eine genaue Erforschung des menschlichen Hörapparates unentbehrlich, und es haben daher Fechner,*) Helmholtz**) u. A. versucht, die mechanischen Vorgänge beim Einwirken der Töne auf das Gehör nachzuweisen. Es ist indess dieses der Theil, welcher noch am meisten konjunktural behandelt werden muss und vielleicht nie ganz aufgehellt werden wird. Zum mindesten ist das Gebiet der inneren Psychophysik, die Umsetzung der Schall-schwingungen in Tonempfindungen (besser Tonvorstellungen) völlig ein Buch mit sieben Siegeln. Fechner nimmt eine den Schallschwingungen analoge Form von Hirnschwingungen an,***) doch ist das natürlich nur eine Hypothese.

Sehen wir von diesen letzten Fragen ab, so verspricht die in Obigem kurz skizzirte Aesthetik von Unten gute und sichere Resultate; jedenfalls läuft sie nicht Gefahr, sich in einer leeren Begriffswelt zu verirren, von welcher die Kunst keinen Gewinn hat. Betrachtungen allgemeinerer Natur, welche indess nichtsdestoweniger auf durchaus empirischem Wege sich halten können, werden nun noch klarzustellen haben, welchen Antheil die Musik an der Wirkung der gemischten Kunstformen (Vokalmusik, Melodram, Oper, Programmmusik) hat; zum Theil ist diese Frage schon ventilirt, z. B. von Dr. Ottokar Hostinsky†) (die Schriften Wagners und der Wagnerianer entfernen sich von der empirischen Methode so weit, dass ich sie hier nicht anführen kann). Endlich würde dann noch auszuscheiden sein, was an gewissen für bestimmte Zwecke geschriebenen Musiken associative, durch den Zweck, die Umgebung etc. hervorgerufene, und was reine musikalische Wirkung ist (Kirchenmusik, Marschmusik, Tanzmusik, Trauermusik,

*) Elemente der Psychophysik. II. S. 281 ff.

**) Lehre von den Tonempfindungen S. 195 ff. und in mehreren Specialabhandlungen.

***) Psychophysik. II. 282.

†) Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik. 1877.

Abendmusik etc.). Auch die Zufälligkeiten der einzelnen Aufführung (Akustik des Saales, Stimmung des Hörers, Stimmung und Befähigung des Dirigenten und der Spieler oder Sänger, Güte der Instrumente, Störungen aller Art u. s. w.) würde eine vollständige musikalische Aesthetik neueren Stils ihrer Bedeutung nach zu würdigen haben, wenn sie alle Elemente klarlegen will, welche den schliesslichen Eindruck eines musikalischen Kunstwerks bestimmen. Das ist freilich viel Mühe und Arbeit, aber nichts Ueberflüssiges und Unnützes, nichts was verwirrt statt aufzuklären, alles im Dienste der Wahrheit und des Fortschritts. Auch die Geschichte der Musik vermag eine grosse Ausbeute für die musikalische Aesthetik zu geben; denn auch die musikalische Aesthetik hat ihre Geschichte und zum mindesten hat die Technik der Komposition eine gar mannigfache Entwicklung durchgemacht. Der wechselnde Geschmack der Zeitalter vermag zwar keine Naturgesetze umzustossen, aber innerhalb dieser Gesetze ist eine gar bunte Vielgestaltigkeit möglich, und — Kunstformen werden geschaffen und zerbrochen und vergessen. So hat denn die Aesthetik der Musik nicht nur die Arbeit von Künstlern, Naturforschern und Philosophen, sondern auch die von Historikern und Philologen zur nothwendigen Voraussetzung, wenn sie ihre höchsten Ziele anstrebt. Noch giebt es viel, unendlich viel zu schaffen; lege Jeder Hand an und arbeite da, wo ihn Befähigung und Beruf hingestellt haben.

Heinrich Christoph Koch

als Erläuterer unregelmässigen Themas aufbaues.

Wer ist Koch? wo, wann, warum lebte er?

Wenige Menschen haben von meinem engeren Landsmanne, dem Fürstlich Schwarzburgischen Kammermusikus Koch überhaupt je etwas vernommen, und die wenigen, die seinen Namen kennen, erinnern sich desselben als Verfasser eines Musiklexikons, welches der verdiente Sekretär der Hamburger Stadtbibliothek Arrey von Dommer im Jahre 1865 zu neuem Leben erweckt hat, indem er die ganz ausgezeichneten Abhandlungen desselben über alle der Theorie der Musik angehörigen Kunstausdrücke einer Revision und Vervollständigung unterwarf. Dass Koch einer der einsichtsvollsten Tonlehrer seiner Zeit war, hätte man freilich aus diesem Werke schon hinlänglich zu erkennen Gelegenheit gehabt; dass aber auch sein 1782, 1787 und 1793 in drei Bänden erschienener „Versuch einer Anleitung zur Komposition“ (Leipzig, bei Ad. Fr. Böhme) ein in seiner Art einzig dastehendes Werk war, aus dem man noch heute viel lernen kann, hat vor dem so viel geschmähten, aber was sowohl seine Arbeitskraft als sein allgemeines Wissen betrifft, noch von keinem Kunstgenossen erreichten, geschweige übertroffenen Belgier Franz Joseph Fétis niemand bemerkt; doch scheint selbst Fétis' Hinweis auf Koch's Bedeutung nicht eben von vielen Musikern beachtet worden zu sein. Es ist daher noch immer nicht überflüssig, das Urtheil Fétis' über Koch's Kompositionslehre hier ganz wiederzugeben. Er schreibt über dieselbe (*Biogr. Univ.*, Art. Koch): „Dieses Buch ist eines der besten, welche in Deutschland über den Gegenstand veröffentlicht worden sind und Koch hat denselben in selbständiger Weise bearbeitet. Im ersten Bande untersucht er in gelehrter, scharfsinniger und neuer Weise die Bedeutung der Akkorde nach ihrer Stellung zur

Tonart. Der Bau der Akkorde, ihre Verkettung und die Analyse der verschiedenen Fälle der Auflösung der Dissonanzen füllen den Rest dieses Theils der Arbeit. Die zweite Hälfte des ersten Bandes handelt vom Kontrapunkt; sie ist das Schwächste des ganzen Werkes, Koch hat den Zweck dieses Theils der Kunstlehre nicht begriffen.“ (Koch steht nämlich ganz und gar auf dem Standpunkte der neuen durch Ph. E. Bach und Haydn inauguirten Richtung, die sich der höheren Künste des Kontrapunkts mit Bewusstsein entschlug.) „Der erste Theil des zweiten Bandes enthält sehr zutreffende Betrachtungen über die Formen der Musikstücke und die Anlage ihrer einzelnen Theile. Unter dem Titel ‚Von den mechanischen Regeln der Melodie‘ bringt die zweite Hälfte dieses Bandes absolut neue und höchst interessante Bemerkungen über diesen wichtigen Gegenstand der Kunstlehre. Man hat bis heute nichts besseres und hatte vor Koch nichts von gleicher Güte darüber geschrieben. Der dritte Band ist ganz der Entwicklung der (melodischen) Formenlehre gewidmet. Der Satzbau in seinen verschiedenen Gestaltungen ist darin mit Meisterschaft behandelt. Die Verdienstlichkeit dieses ausgezeichneten Buches ist aber in Deutschland nicht erkannt worden. Die untergeordnete Lebensstellung des Verfassers, der Mangel publizistischer Organe zur Zeit seines Erscheinens (die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung“ erschien bekanntlich erst seit Ende 1798) und das Savoir faire einiger dem Verfasser dieser Kompositionslehre zwar weit nachstehenden aber sich mehr zur Geltung bringenden (plus actifs) Theoretiker haben es dahin gebracht, dass sein in wahrhaft philosophischem Geiste gehaltenes Werk fast gar nicht bemerkt wurde. Noch heute scheinen die deutschen Musiker und berufsmässigen Kritiker den Werth des Buches gar nicht zu kennen, und die Biographen beschränken sich fast nur auf die Notirung seines Titels.“

Zwar habe ich (durch Fétis aufmerksam geworden) schon früher bei verschiedenen Gelegenheiten auf Koch's klare Einsicht in das Wesen des Thementaufbaues hingewiesen, doch bis jetzt noch nicht unter Anführung von Citaten. Dies nachzuholen und meinen, bzw. Fétis' Empfehlungen mehr Nachdruck zu geben, ist ein Hauptzweck der folgenden Mittheilungen; ein zweiter ist aber die Absicht, den Wahn zu entkräften, als seien gewisse Eigenthümlichkeiten des Thementaufbaus bei Jo-

hannes Brahms etwas ungeheuerliches, etwas früher für falsch gehaltenes oder unbekanntes. Meine Aufweisungen ähnlicher Verhältnisse bei Bach, Beethoven und allen andern Meistern (im Katechismus „Kompositionslehre“) werden vielleicht auch manchem mehr einleuchten, wenn ich auf einen Vordermann hindeuten kann. Man höre und urtheile!

Koch schreibt im 3. Kapitel des 4. Abschnittes (III. Band, S. 156 ff.) unter dem Titel: „Vom Gebrauch der melodischen Verlängerungsmittel“ folgendes:

§ 48. „Die Verlängerung einer Melodie geschieht entweder durch Wiederholung ganzer vollständiger Sätze oder es wird nur ein Theil eines vollständigen Satzes wiederholt. Diese Wiederholung eines melodischen Theils oder eines Gliedes desselben geschieht entweder auf der nämlichen dabei zu Grunde liegenden Harmonie oder sie wird vermittelt solcher Töne gemacht, die eine andere harmonische Grundlage erfordern. Wird sie auf der nämlichen harmonischen Grundlage gemacht, so geschieht es entweder dergestalt, dass die Melodie vermittelt eben derselben melodischen Haupttöne (es sei nun mit oder ohne Veränderung der Nebennoten)

I.

(Wiederholung des 1. und 2. Takts.)

2.

(statt der Wiederholung)

vorgetragen wird, oder die Oberstimme wird mit der wirklich dabei vorhandenen oder auch nur dabei vorausgesetzten Mittelstimme verwechselt, wie bei No. 2“ (d. h. also wie meine untergeschriebenen Taktzähler andeuten: der sechste Takt ist der Wirkung nach nur vierter Takt, Abschluss eines Halbsatzes,

dessen erstes Glied, eine regelmässig gebildete Zweitaktgruppe, wiederholt worden ist. H. R.).

§ 49. „Wenn ein Satz, in welchem eine Wiederholung gemacht werden soll, keine unvollkommenen Einschnitte (NB) hat, kann sowohl der erste (!) als auch der zweite oder dritte (!) ohne alle Bedingung wiederholt werden, wenn der Gang der Melodie am Ende desjenigen Taktes, welcher wiederholt werden soll, so beschaffen ist, dass die Wiederholung ohne melodischen und harmonischen Uebelstand stattfinden kann“:

3. *Andante.*



NB. Hierzu möchte ich bemerken, dass die Annahme Koch's, dass bei No. 3 der Halbsatz keine unvollkommenen, d. h. also überhaupt keine Einschnitte hat, wohl nicht ganz zutrifft; denn das Achtel c vor den Sechzehnteln ist gewiss ebenso gut die Endnote eines Motivs wie die ausdrücklich von Koch als solche bezeichneten der Beispiele des § 50 (siehe No. 15). Um übrigens die Leichtgefälligkeit solcher Wiederholungen ganz zu verstehen, muss man hinzunehmen, was Koch S. 156 bemerkt hat, dass die Mittel, solchen Wiederholungen neues Interesse zu geben, sind:

1. Vermehrung oder Verminderung der Stärke des Tones bei dem Vortrage des wiederholten Theils,
2. Veränderung der Figuren, womit die melodischen Hauptnoten ausgeschmückt sind,
3. eine neue Wendung in den begleitenden Stimmen,
4. eine Vermehrung oder Verminderung der begleitenden Instrumente und
5. eine Verbindung mehrerer dieser einzelnen Hülfsmittel.

Die vierte Bestimmung wird allgemein als Veränderung (oder vollkommener Wechsel) der Instrumentirung aufgefasst werden dürfen, d. h. das 3. Beispiel wird besonders ungezwungen sich ergeben, wenn auf den zweiten Takt neue Instrumente nachahmend den ersten wiederholen:

3a. Viol. Ob.

Vc. Fag.

Das vierte Beispiel ist gewiss Koch's Definition entsprechend, die weibliche Endung des zweiten Taktes wird wiederholt (2a); dagegen ist Koch's Auslegung des fünften ebenso gewiss falsch; trotz der notengetreuen Uebereinstimmung des dritten und vierten Taktes dürfte nicht die Wiederholung des dritten, sondern die Nachahmung des 1.—2. Taktes durch die zweite Stimme die Verlängerung bewirken, d. h. dem zweiten Takte folgt ebenfalls wie im 4. Beispiel die Wiederholung des zweiten Taktes, sodass (wie, auch im 3. Beispiel) nicht (wie Koch will) der leichte (dritte bzw. erste) sondern der schwere Takt doppelt erscheint (man denke sich wieder verschiedene Instrumente für den Vortrag). Dieselbe Erklärung heischt das in meinem Katechismus Kompositionslehre I. S. 79 (2. Aufl. S. 96) mitgetheilte Beispiel aus Brahms' Doppelkonzert, in welchem wahrscheinlich Brahms ebenso wie hier Koch den leichten Takt zu wiederholen glaubte, was in Wirklichkeit nicht möglich ist (es kann eben nur der zweite wieder zum ersten zurückgedeutet werden, sodass noch einmal vom 1. zum 2. fortgeschritten werden muss).

Koch bemerkt zu den Beispielen 3—5 weiter:

„Durch diese Wiederholung eines Taktes kommt ein ungerader melodischer Theil von fünf Takten zum Vorschein, bei welchem, besonders wenn die Oberstimmen dabei unter einander verkehrt werden (wie bei No. 6) oder wenn der wiederholte Takt noch variirt wird (wie bei No. 7) die Fühlbarkeit der Wiederholung oft gänzlich verloren geht.“

6. (vergl. 4.)

(2) (2a) Wiederhol



[Wir fügen hier Haydns Chorale St. Antonin ein (variiert in Brahms Op.56a):



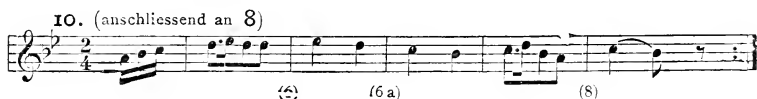
das zufällig einige Aehnlichkeit mit Kochs 6. Beispiel hat.]

Koch fährt fort:

„Ein solcher Satz kann in Ansehung des Rhythmus sehr willkürlich behandelt werden; denn es ist keine Regel vorhanden, die uns nöthigte, einem solchen Fünfer einen andern Satz von bestimmter Taktzahl vorhergehen oder nachfolgen zu lassen. Wird bei zwei melodischen Theilen, die in der nächsten Beziehung auf einander stehen“ (wir würden sagen: die zu einander in Symmetrie treten) „in dem ersten derselben ein einziger Takt wiederholt, so kann zwar in dem zweiten diese Wiederholung ebenfalls stattfinden,



[Wir fügen als entsprechendes Beispiel den Fortgang des Haydn-Brahms'schen Themas ein.]



allein selten bedient man sich dieser Wiederholung im zweiten Satze (Halbsatze). Weit öfter lässt man den ersten Satz in seinem ungleichen rhythmischen Verhältnisse ganz allein stehen und trägt den folgenden melodischen Theil ohne eine solche Wiederholung vor (No. 9 ohne den Takt 6 a). Zuweilen pflegt man auch nach einem solchen zu fünf Takten ausgedehnten (Halb-)Satze das letzte Glied desselben zu wiederholen und hernach mit geradzähligen melodischen Theilen fortzufahren.“

11.



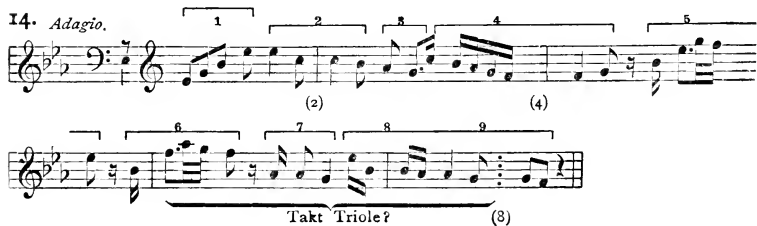
12.



„Auf eben diese Art werden diejenigen Fünfer in Ansehung des Rhythmus behandelt, die entweder vermittelst der Ausdehnung zweier Takttheile (Zählzeiten) zu zwei Takten entstehen oder durch Verbindung zweier ungleichen Glieder zum Vorschein kommen:

13. *Andante.*

13 a.

14. *Adagio.*

14 a.



Bei No. 13 findet man einen Fünfer, der durch die Ausdehnung der Takttheile entstanden ist mit einem Fünfer in Verbindung gebracht, der mit jenem gleichen Ursprung hat; bei 13a hingegen erscheint der zweite Satz (2. Halbsatz) als ein Vierer, weil von der Ausdehnung der Takttheile in demselben kein Gebrauch gemacht worden ist. In dem Beispiel 14 folgt auf einen Fünfer, der aus der Zusammensetzung zweier ungleichen Glieder (NB!) entstanden ist, ein anderer Fünfer von der nämlichen Beschaffenheit; bei 14a folgt demselben ein gradzahliger Satz.“

Hier reicht Koch's Theorie nicht aus; denn, woher der Dreier zu Anfang kommt, erläutert er nicht. Dass die beiden ungleichen Glieder im Vordersatz und Nachsatz ganz heterogener Natur sind, fühlt er aber wohl. Nun: das anfangende *es* (Bass), welches die Symmetrie stört, gehört noch gar nicht in den Satz, ist Markirung eines Schwerpunktes höherer Ordnung (8. Takt), der Schluss aber (7.—9. Takt) ist eine künstliche Bildung (vgl. die von Koch an seine Stelle gesetzte schlichtere Bildung bei 14a), jedenfalls würde der letzte Taktstrich um 2 Viertel vorgeschoben werden müssen, sodass die Takte 6—8 eine Takttriole, eine ziemlich seltene Bildung vorstellten. Auf alle Fälle ist der Schluss von 14 nur eine Dehnung von 14a.

§ 50. „Enthält aber der Satz, in welchem eine Wiederholung gemacht werden soll, Einschnitte, so kommt es besonders darauf an, ob es vollkommene oder unvollkommene Einschnitte sind. Wenn der Satz unvollkommene Einschnitte enthält und der erste derselben (wir würden sagen: der erste Takt) wiederholt wird; so muss alsdann auch der zweite wiederholt werden, denn diese kleinsten Glieder des Satzes stehen gerne in einem gleichen Verhältnisse mit einander.“ Hier korrigirt sich die § 49 zu Anfang konstatarie zufolge einer Täuschung Koch's über die Natur der Beispiele 3 und 5 aufgestellte Annahme der Möglichkeit beliebiger Wiederholung des leichten Taktes in der erwünschtesten Weise; nach Aufgeben der Sätze ohne Einschnitte, welches wir vom heutigen Standpunkt der Erkenntnis des Wesens der Taktmotive durchaus fordern müssen, hat man nur zu unterscheiden, wie hier Koch gethan, zwischen unvollkommenen Einschnitten (d. h. Grenzen der Taktmotive) und vollkommenen Einschnitten (d. h. Grenzen der zweitaktigen Satzgruppen). Koch fährt fort:

„Wenn man z. B. in dem Satze bei No. 15, in welchem in der ersten Hälfte zwei unvollkommene Einschnitte vorhanden sind, den ersten derselben wiederholt, den zweiten aber ohne Wiederholung vorträgt (wie bei 15a), so fühlt man die unangenehme Wirkung der ungleichen Behandlung dieser kleinen Glieder sehr auffallend“ (vgl. damit 15b):

15. *Poco Adagio.* 15a.

15b.

Oboe Oboe . .

(Gesang. . . .) (1a) (Gesang. . . .) (2) (2a)

(Gesang. . . .) (4)

Dazu müssen wir anmerken, dass zunächst die Nachahmung der Singstimme durch die Oboe uns als zweiter Takt gelten wird, das Wiederanknüpfen der Singstimme an ihren ersten Takt aber der Oboe die Rolle einer nur Anschlussmotive (d. h. an die vorausgehenden schwereren anlehrende leichte Takte) bringenden Nebenstimme zuteilt, sodass wir erst nun den Komponisten verstehen können. Die Möglichkeit der Verwechslung mit Fällen wie Beispiel 3 und 5 ist dabei allemal zunächst nahe liegend.

Wir können natürlich nicht das ganze Kapitel Koch's hier wiedergeben, sondern beschränken uns, noch einige interessante Sätze mitzuteilen. So lehrt § 51, dass jede der vier Zweitaktgruppen (vollkommenen Einschnitte) eines achttaktigen Satzes durch Dehnung des leichten Taktes auf drei Takte gereckt werden kann, ohne für die andere Gruppe Konsequenzen nach sich zu ziehen, wenn auch immer

wieder zu bemerken ist, dass korrespondirende Themaglieder gern gleich behandelt werden. § 52 besagt: „Weit öfter als die bisher beschriebene Wiederholung eines einzigen Taktes oder als die Ausdehnung der Takteile zu ungeraden Gliedern bedient man sich entweder der Wiederholung zweier Takte, die einen Einschnitt ausmachen“ (also einer ganzen Zweitaktgruppe) „oder der Wiederholung ganzer vollständiger Sätze“ (Halbsätze). Ein hübsches Beispiel der Wiederholung der dritten Gruppe (5.—6. Takt) zweier einander folgenden achttaktigen Sätze ist das Seite 177 von Koch mitgeteilte.

16.

The musical score for example 16 consists of four staves of music in 3/4 time. The first staff shows a sequence of notes with brackets indicating groupings of 2, 4, and 6 measures. The second staff begins with a double bar line and the label 'Wiederholung (6 a)', followed by a sequence of notes with a bracket for 8 measures. The third staff shows a sequence of notes with brackets for 4, 6, and 5a measures, with the label 'Wiederholung' placed between the 6 and 5a measures. The fourth staff shows a sequence of notes with a bracket for 8 measures.

Wie klar Koch Fälle erkennt, wo dem eigentlichen Themen-
 Aufbau Schlussanhänge folgen, sehe man Seite 191 ff., wo er
 schliesslich folgendes Beispiel giebt (S. 203):

16 a.

The musical score for example 16 a consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff shows a sequence of notes with brackets for 2, 3, and 4 measures, with the label '(2)' under the first measure and '(4)' under the last measure. The second staff shows two phrases: '1. Anhang (3 a—4 a)?' and '2. Anhang (3 b—4 b)?'. The first phrase has a bracket for 3 measures and the label '(3)' under the first measure. The second phrase has a bracket for 3 measures and the label '(3)' under the first measure. There are dynamic markings 'p' and 'f' in the score.

Anhang 3 a-4 a

(2) (4)

(4a) (6)

(8) 1. Anhang 7 a-8 a (8 a)

2. Anhang (7 b-8 b) (8 b) 3. Anhang (8 c)

4. Anhang (8 d)

Hier möchte ich nur der Definition der 3. und 4. Gruppe als Anhänge des ersten Halbsatzes widersprechen; vielleicht mag die dritte (zumal mit Berücksichtigung des dynamischen Kontrastes durch das piano) zunächst als Wiederholung der zweiten Gruppe erscheinen, durch Hinzutritt der vierten wird aber sicher die Wirkung des achten Taktes erreicht, d. h. eine grössere Bildung abgeschlossen, als die von Koch allein festgehaltene viertaktige. Vortrefflich sind dagegen die Anhänge des zweiten achttaktigen Satzes (nach 4 und nach 8) erkannt und definiert.

Aber nicht nur bezüglich der durch Erweiterung des Satzbaues, sondern ebenso über die durch Verkürzung entstehenden Störungen der strengen (d. h. Potenzirungen der Zweizahl entsprechenden) Symmetrie weiss Koch Aufschlüsse zu geben. Im 2. Bande S. 453 handelt er zunächst allgemein von den „zusammengeschobenen Sätzen“. Als erstes und gebräuchlichstes Mittel der Zusammenschiebung nennt er die sogenannte Takt-Erstickung oder Takt-Unterdrückung (dass er diesen Begriff nicht aufbringt, sondern ihn dem Gemeinbewusstsein seiner Zeit entnimmt, beweist sein Zusatz die „sogenannte“). Er definiert sie als dasjenige Verfahren, vermittelt dessen zwei vollständige Sätze, bei welchen der Cäsur-

ton des ersten und der Anfangston des zweiten Satzes ein und dieselbe Stufe der Tonleiter ausmachen können, so verbunden werden, dass der Takt, welcher die Cäsur des ersten Satzes enthält, ausgelassen (!) und der Anfangston des folgenden Satzes zugleich als der ausgelassene Cäsurton des vorhergehenden Satzes betrachtet wird.“ Weiter erklärt er: „der Takt, welcher nunmehr sowohl die Cäsur des ersten Satzes als auch zugleich den Anfang des folgenden Satzes enthält, muss bei der rhythmischen Vergleichung der melodischen Teile auch auf doppelte Art in Anschlag gebracht (doppelt gezählt) werden, nämlich einmal als der Takt, mit welchem hier der erste Satz endigt, und das zweite Mal als der erste Takt, mit welchem der zweite Satz anfängt.“ Sein erstes Beispiel ist (S. 455):

17. NB.

The musical notation consists of two staves. The first staff contains four measures, numbered 1, 2, 3, and 4. The second staff contains two measures, numbered 3 and 4. Above the first measure of the first staff is the number '17.'. Above the fourth measure of the first staff is 'NB.'. Trills (tr) are marked above notes in the third and fourth measures of both staves. The notes are in a treble clef.

NB. Die Zahlen für die Takte sind von Koch selbst genau so, wie sie hier wiedergegeben, untergeschrieben, was ich sehr zu bemerken bitte. Die frappante Uebereinstimmung seines Verfahrens mit dem meinigen bei Bestimmung der Periodengliederung ist gewiss geeignet, meinen Bestrebungen jeden Schein der Neuerungssucht zu benehmen. Da es mir aber auch gar nicht darum zu thun ist, Neues aufzustellen, sondern ich vielmehr nur den Ehrgeiz habe, das Verständnis unserer Zeit für das Wesen des Rhythmus wieder auf eine höhere Stufe zu heben, so ergreife ich selbst gern die Gelegenheit, die Vorgängerschaft Koch's in der genauen Bestimmung der Formglieder ans Tageslicht zu ziehen. Wenn ich obiges Beispiel erläutern wollte, so müsste ich's mit Koch's Worten thun! Einen andern Fall der Unterdrückung eines Taktes, aber nicht eines schweren, sondern eines leichten und zwar zufolge Ansetzens einer zweiten Periode mit dem schweren Takt, erläutert Koch in § 71 des 3. Bandes (S. 223 f.) in einer zwar heute glücklicher zu fassenden, aber doch durchaus korrekten Weise. Das Bei-

spiel ist (ich gebe nur soviel davon wieder, als zum Verständnis nöthig ist, nämlich Takt 5 ff.):

18.

Hierzu bemerkt Koch, dass bis zu NB. Vierteltakt, eine zusammengesetzte Taktart herrsche, von da ab aber Zweizeiteltakt (Allabreve), d. h. eine einfache Taktart. „Unser Gefühl überzeugt uns, dass der (bei NB.) eintretende Satz ein solcher ist, der aus geradzähligen (d. h. streng symmetrischen) Gliedern besteht und als ein Satz von vier Takten auf uns wirkt. Wollte man aber nun, weil er mitten in einem Tonstücke vorkommt, welches in einer zusammengesetzten Taktart gesetzt ist, sowie vorher jeden Takt doppelt zählen, so würde man den vollkommenen Einschnitt im siebenten Takte (bei NB) für einen ungeraden Einschnitt, und den ganzen Satz bis zum Absatze für einen Siebener und also für einen ungeradzähligen melodischen Teil halten.“ Um diese Bemerkung zu verstehen, muss man sich erinnern, dass im vorigen Jahrhundert (wie bereits Riepel [1752] ausdrücklich bestätigt) im $\frac{4}{4}$ -Takt die Taktmitte für ebensoviel schlussfähig galt, als der Taktanfang (aus praktischen Gründen; weil man mit den oft vorkommenden Elisionen eines leichten Taktes bei der Notierung nicht zurechtzukommen wusste). Thatsächlich liegen in dem ersten Teile des Beispiels alle Schlusswirkungen in der Taktmitte, d. h. wir müssen, um den rhythmischen Sachverhalt klar zu sehen, in demselben entweder die Taktstriche um zwei Viertel verschieben oder aber jeden Takt in zwei teilen; dann sieht aber das Beispiel so aus:

18 a.

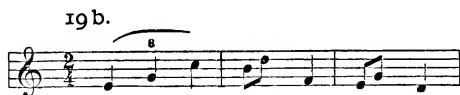
d. h. der Halbtakt, mit welchem das neue Thema ansetzt, ist wieder ein schwerer (2.), obgleich er direkt dem schweren (8.) folgt, sodass also ein leichter ausgelassen ist. Aber Koch hat nicht nur darin recht, dass der Rhythmus umgesetzt; auch die Bemerkung, dass das neue Thema in einer einfachen Taktart (Allabreve) gedacht sei, ist sehr richtig; denn während in dem ersten, das entschieden Allegro-Charakter hat, jeder $\frac{2}{4}$ -Takt ein Motiv repräsentirt, müssen wir im zweiten die Takte ungeteilt lassen, um Motive von gleich reichem Inhalt zu bekommen (das zweite Thema ist gesangsartig, hat Adagio- oder Andante-Charakter).

Das wichtigste Ergebnis von Koch's Darstellung des Periodenbaues ist die Zurückführung aller Dreitaktigkeiten und anderer seltenen Bildungen auf die Vier- bzw. Achttaktigkeit, sei es durch Einschaltungen und Dehnungen oder durch Elisionen und Verschränkungen, so dass ein **eigentlicher Dreitaktrhythmus als überhaupt nicht existierend erscheint**. Darin stimme ich freudig Koch bei; denn überall, wo ein sogenannter ‚ritmo di tre battute‘ längere Zeit fortgesetzt vorkommt (z. B. im Scherzo der 9. Symphonie), ergibt sich bei schärferem Nachdenken, dass nicht drei Takte, sondern nur drei Zählzeiten, drei Taktschläge zur Einheit zusammengehören, dass der Komponist die Taktart so klein gewählt hat, dass auf jeden Takt nur eine Schlagzeit kommt (in der 9. Symphonie $\frac{3}{4}$, wo nach $\frac{1}{2}$ gezählt wird).

Auch Fälle wie den Taktwechsel $\frac{3}{4} \frac{2}{4} \frac{2}{4}$ in Brahms' C-moll-Trio Op. 101

verstehen wir nun auf Grund der Nachweisungen Kochs, mögen wir den ersten und vierten Takt als durch Dehnung von 2 Vierteln auf die Dauer von 3 Vierteln entstanden denken oder den zweiten als wiederholt, ehe der Taktwert völlig zu Ende ist, also statt

oder aber, noch einfacher, die drei Viertel als Triole (zögernd vorgetragen) definieren:



Welche Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts könnte sich mit ihren Definitionen des Satzbaues neben die Kochs stellen? Es ist wirklich Zeit, dass wir anfangen, die Rhythmik wieder neben der Harmonik zu studiren, wenn nicht das Verständnis der freien Bildungen unserer grössten Meister ganz und gar untergehen soll, wenn nicht die rhythmische Regellosigkeit, welche man aus der Unmöglichkeit des Auskommens mit den paar landläufigen Begriffen der (unveränderlichen) Vier- und Achttaktigkeit*) ableiten zu dürfen glaubt, zu einem Verrotten aller Formbegriffe führen soll! Gelingt es uns nur, den Standpunkt wiederzugewinnen, auf welchem das rhythmische Verständnis im vorigen Jahrhundert stand, so sind wir ein grosses Stück weiter! Dann werden auch Genieblitze der Interpretierungskunst, wie z. B. Hans von Bülow's Verteilung der acht Einleitungstakte von Schubert's C-dur-Symphonie an die (doppelt besetzten) Hörner, nicht mehr spurlos an der Zuhörerschaft vorübergehen:

20.

Bülow's Dirigenten- und Pianisten-Eigenart beruhte ja gerade darin, dass er von der Natur des Rhythmus nicht nur mehr wusste, als die andern Musiker unserer Zeit, sondern zugleich auch verstand, sein Wissen für andere fruchtbar zu machen.

*) Dass die Marxsche Eselsbrücke des „Gangs“ keinen Fortschritt, sondern einen sehr bedauerlichen Rückschritt in der Erkenntnis des Wesens des Periodenbaues bedeutet, bedarf wohl keiner weiteren Ausführung.

J. Ph. Rameau als Klavierpädagoge.

(1889.)

Die Vorarbeiten für die Herausgabe der sämtlichen Klavierkompositionen Rameau's (im Verlage von Th. Steingraber*) machten mich zuerst mit den Original-Ausgaben derselben und zugleich auch mit ihren Nachworten und Vorreden bekannt, in denen ich zu meinem grossen Erstaunen höchst wertvolle Abhandlungen über das Klavierspiel fand, die den Monographen dieses Kunstzweiges ganz entgangen zu sein scheinen. Man hat sich so daran gewöhnt, Phil. Em. Bach als den Begründer einer vernünftigen Methode des Klavierspiels anzusehen, dass man seine Vorgänger und Zeitgenossen mit wenigen Worten abthut, wenn man ihrer überhaupt gedenkt. Werke wie Weitzmann's „Geschichte des Klavierspiels“,**) Fillmore's „History of Pianoforte-Music“, desgleichen die dem Klavierspiel gewidmeten Artikel der Musiklexika, selbst so ausführliche wie das des Grove'schen Dictionary of Music (E. Pauer) gehen über Rameau als Klavierkomponisten geschweige Klavierpädagogen leicht hinweg, höchstens, dass sie anmerken (Weitzmann), dass der Begründer der modernen Harmonielehre das Einstreuen voller Harmonien im Klaviersatz aufgebracht habe, ein Ausspruch, der angesichts des Klaviersatzes der deutschen Meister um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts als leere Phrase, als unhaltbare Behauptung erscheinen muss. Nicht die Belastung des Klaviersatzes mit vollen Harmonien, sondern vielmehr die Reduktion desselben auf ein Ueberwiegen der Zwei-

*) Fünf Suiten für Klavier allein und fünf Suiten (Konzerte) für Klavier mit Violine und Gambe (bearb. f. 2 Klaviere).

**) Die Neubearbeitung des Werkes durch Max Seiffert (1899) trifft dieser Vorwurf nicht in gleichem Umfange (S. 439 ff.).

stimmigkeit (Melodie und Bass) muss bei näherer Betrachtung als die historische That der französischen Klaviermeister hingestellt werden; Rameau ist darin prinzipiell nicht zu Couperin in Gegensatz getreten. Ueberhaupt aber möchte ich hier schon darauf aufmerksam machen (was ich bei anderer Gelegenheit ausführlicher nachweisen werde), dass Philipp Emanuel Bach vielleicht gar nicht das Epoche machende Genie war, für das man ihn auszugeben liebt; zum mindesten bleibt noch festzustellen, wie weit er das Verdienst, den modernen Klavierstyl geschaffen zu haben, mit Vorgängern wie Scarlatti und Rameau und Zeitgenossen, wie seinen Brüdern Friedemann und Johann Christian zu teilen hat. Den beiden letzteren lässt z. B. Bitter's Buch über die Söhne Seb. Bach's keineswegs volle Würdigung angedeihen; Friedemann Bach hat Werke hinterlassen, die nicht nur an Ph. Em. heranreichen (wie Bitter zugesteht), sondern von einer Romantik angehaucht sind, die Phil. Eman. ganz und gar fremd ist (vgl. z. B. sein A-moll-, E-moll- und F-dur-Konzert, seine G-dur-Klaviersonate, seinen Marsch in Es u. a.). Auch Christian, der in Mailand wie später in London ein hochgeehrter Komponist und Allerweltsliebhaber war, hat wahrscheinlich viel mehr für die Uebergangsepoche zur klassischen Zeit Haydn-Mozart-Beethoven zu bedeuten, als bisher die Musikhistoriker bestätigt haben. Die umfangreichen Publikationen der Edition Steingraber*) auf diesem Gebiete geben jedermann Gelegenheit, sich hierüber selbst ein Urteil zu bilden. Ich fürchte, es wird Phil. Em. Bach ähnlich ergehen wie seinem Zeitgenossen Kirnberger, der vermöge seiner Stellung auch mehr Lorbeeren bei Lebzeiten einheimste, als ihm die Geschichte nach ehrlicher Prüfung belassen kann.

Doch zur Sache! Ich glaube die gerügte Lücke in der Geschichte der Klavierspiel-Methodik am zweckmässigsten auszufüllen, wenn ich den Anhang der „Pièces de clavecin avec une méthode pour la mécanique des doigts où l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument“ (1721), sowie die hierher gehörigen Teile der Vorrede der „Nouvelles suites de pièces de clavessin avec des Remarques sur les différents genres de Musique“ (1726) im Wortlaut (in Uebersetzung) mitteile.

*) Von Friedemann Bach ein starker Band Klavierwerke sowie sechs Klavierkonzerte (arr. für 2 Klaviere), von Joh. Christ. ebenfalls 3 Konzerte im Arrangement für 2 Klaviere.

Dazu eine bibliographische Bemerkung. Fétis hat in der 1. Auflage der „Biographie universelle“ die vollständige Liste von Rameau's Klavierkompositionen aus Gerbert's altem Tonkünstler-Lexikon herübergenommen (nur mit Abänderung der Jahreszahl der Nouvelles suites in 1736 für 1726); die zweite Auflage seines Werkes beweist, dass er nur wenige dieser selten gewordenen Hefte selbst hatte auftreiben können und dieser zum Teil nur in späteren Abdrücken, denn er lässt zwei der 5 Werke ganz weg (die Pièces de clavessin von 1706 und die gleichbetitelten von 1721) und giebt die 1726 erschienenen Nouvelles suites als ohne Jahreszahl erschienen an (sans date). Dabei passirt ihm das Missgeschick, dass er die Nummern nicht entsprechend verändert (2 und 3 fehlen). Pougins Supplement hat die Lücke wieder ausgefüllt. Da die Berliner Bibliothek sämtliche 5 Klavierwerke Rameau's besitzt, so konnte ich mich von der Korrektheit der Angaben Gerbert's selbst überzeugen und die Werke vollständig zum Neudruck bringen.

Die Abhandlung über Klaviertechnik („De la Mécanique des doigts sur le clavessin“) lautet wie folgt: „Eine vollkommene Ausbildung in Klavierspiel besteht vor allem in der Korrektheit der Fingerbewegungen; diese erwirbt man sich nur auf mechanischem Wege, freilich muss man wissen, wie man es anzufassen hat. Es bedarf dazu weiter nichts als der fleissigen Uebung einer regelmässigen Bewegung, für welche jedermann von Natur beanlagt ist. Es ist damit wie mit dem Gehen oder Laufen. Wie die Behendigkeit des Gehens oder Laufens von der geschmeidigen Beweglichkeit der Kniegelenke abhängt, so hängt die Geläufigkeit im Klavierspiel von der geschmeidigen Beweglichkeit der Finger in ihrem Wurzelgelenk ab. Da jedermann sich täglich im Gehen und Laufen übt, so ist die Gelenkigkeit der Kniee beinahe allen Menschen in gleichem Masse eigen; hingegen verhindert Mangel an Uebung eine solche Entwicklung der Fingergelenkigkeit, wie sie das Klavierspiel erfordert. Dazu kommt, dass unsere anderweiten Beschäftigungen unsere Finger an allerlei Bewegungen gewöhnen, welche von denen, welche das Klavierspiel erfordert, ganz verschieden sind, wodurch die Entwicklung der letzteren fortgesetzt gehemmt wird. Ja selbst unsere natürliche Begabung für die Musik kann zum Hinderungsmittel der Entwicklung einer guten Technik werden. Macht diese Kunst nur einigen Eindruck auf unsere Sinne, so versuchen wir selbst zu spielen, was wir ge-

hört haben, natürlich in einer technisch inkorrekten Weise; denn die Mittel zur Erwerbung einer soliden Technik sind durch den empfangenen Sinneneindruck ganz aus unserem Gesichtskreise gerückt und da es uns nicht gelingt, unser Wollen mit unserm Können sogleich in Einklang zu bringen, so schreiben wir schliesslich einem Mangel an Begabung zu, was nur eine Folge mangelnder Uebung ist.

Gewiss sind ja einzelne Individuen glücklicher veranlagt als andere; aber dennoch hängt es nur von uns ab, durch regelrechte Schulung den Gebrauch von unsern Fingern zu machen, für welchen sie geeignet sind und das in einem Masse, welches genügt, um Freude zu machen: ja ich wage die Behauptung, dass andauernde wohl geleitete Arbeit, einige Sorgfalt und einiger Zeitaufwand unfehlbar auch minder günstig gebildete Finger auf einen Standpunkt bringen werden, der die aufgewendete Mühe lohnt.

Ich gebe ja zu, dass der eine im Fluge erreicht, wozu der andere eine lange Uebung nötig hat; aber wer kann auf solches Gnadengeschenk der Natur warten? Wer darf hoffen, ein solches eines Tages an sich zu entdecken, ohne dass er versucht hat, es sich zu erringen? und schliesslich ist es nicht doch die Arbeit selbst, die es uns erringt?

Aus alledem geht hervor, dass nur fleissige und vernünftige Uebung zur Erlangung einer vollkommenen Klaviertechnik führen kann; und aus diesem Grunde habe ich eine spezielle Methode erdacht (*j'ai conçu une méthode particulière*), den Fingern ihre natürliche Bewegungsart wiederzugeben (*renouveler*) und deren Freiheit weiter zu entwickeln (*augmenter la liberté*). Diese Methode besteht in den allereinfachsten technischen Uebungen, wie ich bereits andeutete; ich werde dafür die Regeln sogleich aufstellen, und ich glaube, man wird gut thun, dieselben streng in der richtigen Stufenfolge zur Anwendung zu bringen; denn dieselben sind nicht nur logisch begründet, sondern haben sich auch durch ganz frische praktische Erfahrungen als wirksam erwiesen. Die Zahlen 1 2 3 4 5 sollen die Finger bezeichnen, nämlich 1 den Daumen (!), 5 den kleinen Finger u. s. w. Man setze sich zunächst so vor's Klavier, dass die Ellenbogen etwas höher sind als das Niveau der Tasten und dass die Hand durch blosser Bewegung im Handgelenk auf dieselben fallen kann. Die Ellenbogen müssen deshalb etwas höher liegen als die Klaviatur, damit die

Hand wie von selbst auf das Klavier fallen kann. Die Handstellung ist richtig, wenn nach Aufsetzung des Daumens und 5. Fingers die Ellenbogen ungezwungen (*nonchalamment*) an der Seite in natürlicher Lage herabhängen; auf diese natürliche Lage ist sehr zu achten und von ihr nur in besonderen Fällen abzugehen, wenn die Hände von einem Ende des Klaviers zum andern fortbewegt werden müssen. Diese richtige Lage der Ellenbogen bei richtiger Aufstellung des Daumens und kleinen Fingers, ist für Personen jeder Grösse, die Norm, nach welcher der Klavierstuhl gerichtet werden muss (*y proportionner le siège*).

Befinden sich der Daumen und fünfte Finger in der richtigen Stellung auf dem vorderen Theil (*bord*) der Tasten, so ist man gezwungen, die andern Finger rund einzubiegen (*courber*), wenn man sie ebenfalls auf den vorderen Teil der Tasten aufsetzen will, übrigens runden (*arrondissent*) sich die Finger von selbst in der erforderlichen Weise, wenn man, wie beschrieben, die Hand auf die Tasten fallen lässt, und man braucht sie zunächst weder zu strecken noch mehr zu krümmen, ausgenommen gewisse Fälle, wo es nicht anders geht.

Das Handgelenk darf niemals steif sein (*doit toujours être souple*); seine Geschmeidigkeit (*souplesse*) teilt sich den Fingern mit und giebt ihnen die erforderliche Freiheit und Ungezwungenheit (*liberté et légèreté*); verhält sich die Hand so ohne Kraftentwicklung, ich möchte sagen wie tot (*comme morte*), so hat sie nichts weiter zu thun, als die an ihr befindlichen Finger zu tragen (*soutenir*) und sie nach den Theilen der Klaviatur zu führen (*conduire*), welche sie nicht durch ihre eigenen Bewegungen erreichen können.

Die Finger bewegen sich nur im Wurzel-Gelenk, d. h. dem Gelenk, welches sie mit der Hand verbindet, und niemals anderswo (*jamais ailleurs*); die Hand bewegt sich im Handgelenk, und der Arm, wenn es nötig wird, im Ellenbogengelenk.

Die grössere Bewegung darf nur angewendet werden, wo die kleinere nicht ausreicht, und wo ein Finger eine Taste erreichen kann ohne Fortbewegung der Hand, nur durch Spannen und Spreizen (*en l'étendant ou en l'ouvrant*), hüte man sich, eine unnötige Bewegung zu machen. (! das unterschreibe ich zwar nicht; es präcisirt aber den Standpunkt der Methode der „ruhigen Hand“ ganz

famos! H. R.) Jeder Finger muss sich selbständig und unabhängig von jedem anderen bewegen: ja, wenn man gezwungen ist, die Hand nach einem anderen Teile der Klaviatur fortzubewegen, so muss doch der Finger, den man gebraucht, die Taste nur durch seine eigene Bewegung erreichen („tombe sour la touche par son seul mouvement“, eine ganz vorzügliche Bemerkung!!)

Die Finger sollen auf die Tasten fallen (tomber) und nicht sie schlagen (frapper); ferner müssen sie in festem Anschluss an einander von einer Taste zur andern fortgehen (couler, pour ainsi dire), wobei wohl zu beachten ist, dass man bei den Anfangsübungen auf Weichheit (douceur) der Tongebung hält. Man stelle nun zunächst die fünf Finger auf (weisse) Nachbarastern ein (folgt Bezugnahme auf ein Übungsbeispiel). Befinden sich so Finger und Hand in der beschriebenen Normalstellung, so drücke man mit dem Daumen oder fünften Finger die Taste, auf der er sich befindet, derart herab, dass weder einer der andern Finger noch die Hand die geringste Bewegung macht, und gehe dann der Reihe nach von dem beginnenden Finger zu den folgenden über, wobei man darauf achte, dass der Finger, welcher eine Taste herabgedrückt hat, dieselbe in dem Augenblick (dans le même instant) verlässt, in welchem der Nachbarfinger eine andere herabdrückt: denn der Rückgang (le lever) des einen und der Anschlag (le toucher) des andern Fingers müssen gleichzeitig ausgeführt werden (doivent être exécutés dans le même moment).

Immer denke man daran, dass jeder Finger sich selbständig bewegt (par son mouvement particulier), und halte darauf, dass der die Taste verlassende Finger derselben so nahe bleibt, dass er sie zu berühren scheint. Niemals verstärke (appésentissez) man den Fingeranschlag durch das Gewicht der Hand (eigentlich die Anstrengung [effort] der Hand) — im Gegenteil soll die Hand die Finger tragen (soutenant) und deren Anschlag leichter machen: hiervon hängt viel ab (cela est d'une grande conséquence). Man achte ferner auf vollständige Gleichmässigkeit der Bewegungen aller Finger und hüte sich vor zu schneller Folge der Anschläge (ne précipitez jamais les mouvements): denn Leichtigkeit und Geläufigkeit werden nur durch Gleichmässigkeit der Bewegungen erworben und „Ueberhast das Ziel verpasst“ (pour trop se presser, on fuit ce qu'on cherche).

Erst muss man einige Beweglichkeit und Selbständigkeit der Finger erstreben, ehe man ihre Kraft erprobt; ich bin der Ansicht, dass man die Finger zunächst nur auf's Klavier bringt, um sich zu gewöhnen, sie richtig nach den Entfernungen der Tasten von einander einzustellen (*qu'on s'accoutume à proportionner la distance de l'un à l'autre à celle des touches*). Wenn man anfangs schon Mühe genug damit hat, dass jeder Finger sich selbständig bewegt, so kann die weitere Arbeit des Herabdrückens der Taste leicht die Gleichmässigkeit der Bewegungen stören; die Tasten dürfen daher den Fingern keinen nennenswerten Widerstand leisten und das Uebungsklavier für erste Anfänger kann daher niemals eine zu leichte Spielart haben (*être trop doux*); mit wachsender Kraft kann man ja später zu einem schwerer spielbaren Klavier übergehen, bis schliesslich auch die härtesten Klaviere bezwungen werden (ein wertvoller Wink für Konservatoriumsdirektoren!).

Diese Uebungen macht man zunächst mit jeder Hand allein; erst wenn man sich im Stande fühlt, seine Finger genau nach der entwickelten Vorschrift zu bewegen, übt man beide Hände gleichzeitig und zwar zunächst so, dass die eine Hand zunächst einige (bald mehr bald weniger) Töne allein spielt und dann erst die andere hinzukommt, bis man erkennt, dass die beiden Hände einander nicht mehr verwirren: das ist freilich nicht in einem Tage zu erreichen, doch spart man durch solches Vorgehen ausserordentlich viel Zeit, um schliesslich das ersehnte Ziel zu erreichen.

Diese doch gewiss sehr einfachen Uebungen führen ganz allmählich zur vollkommensten Klaviertechnik. Noch einmal: Man gewöhnt zuerst die Hand, die Finger zu tragen, man regulirt die Fingerabstände nach den Tasten-Abständen, man entwickelt die Selbständigkeit der Finger, erzielt das genaue Ablösen einander folgender Finger, gleicht sie unter einander nach Kraft und Anschlagsstärke genau aus und übt auch die Parallel- und Gegenbewegung der Hände (*mouvements égaux et contraires*), und wenn nur der Lehrer recht aufmerksam ist, dass alle diese Vorschriften auch bei den Passagen-Uebungen und Verzierungen, welche später zu üben sind, befolgt werden, so kann man ganz im allgemeinen mit Sicherheit darauf rechnen, dass der Schüler eine schöne Vortragsweise gewinnt.

Schon der Inhalt dieser einen Lektion genügt zur Vorbereitung für das Spiel eines kleinen Menuett (das R. im Text

giebt), wenn man nur den Fingersatz hinzufügt und die Verzierungen weglässt.

(Werden die Figuren unserer ersten Lektion — die bekannten Fünffinger-Uebungen — schnell gespielt, so nennt man sie Läufer oder Roller [roulement], werden sie staccato gespielt, so heissen sie batterie.)

Will man einen Lauf über den Umfang der Lektion (d. h. über die Fünffingerlage hinaus) fortsetzen, so braucht man sich nur daran zu gewöhnen, dass der Daumen unter irgend einem der andern Finger oder dass einer von diesen über den Daumen hinweg passirt; diese Manipulation ist ausgezeichnet, besonders wenn Kreuze oder Been (Obertasten) vorkommen, ja sie erleichtert sogar auch die Ausführung von Staccato-Figuren (batteries).

Man sehe darauf, dass der übersetzende oder untersetzende Finger **durch seine eigene Bewegung** die Taste erreicht, auf welche man ihn bringen will. **Thunlichst** (autant que cela se peut) **vermeide man, den Daumen oder fünften Finger auf Obertasten zu bringen**, besonders im schnellen gebundenen Spiel (roulement) und zwar **sorge man dafür, dass der Daumen auf die Taste kommt, welche der Obertaste vorausgeht** (que le 1 se trouve pour lors sur la touche qui précède ce dieze ou ce bémol); denn das erleichtert die Ausführung (des Uebersetzens) wesentlich.

Oft führt man einen einzigen Lauf mit zwei Händen aus, derart, dass dieselben einander ablösen, so z. B. in den „Tourbillons“, wo die Verteilung an die Hände durch d (= droite) und g (= gauche) angezeigt ist. Bei solchen Gängen muss also eine Hand über die andere hinüber geführt werden und man muss recht Obacht geben, dass dann der erste Ton der übersetzenden Hand so vollkommen gebunden an den letzten der andern anschliesst, als wenn beide mit derselben Hand gespielt würden. Dabei vermeide man thunlichst den Gebrauch des fünften Fingers (!). Auch bei nicht gebundenen Akkordpassagen müssen häufig die Hände übersetzen; das ist aber nicht schwer, wenn man das, was für's gebundene Spiel gesagt wurde, im Auge behält.

Noch möchte ich zwei andere Arten gebrochener Figuren erwähnen, die in dem Stück „Les Cyclopes“ vorkommen; bei

der einen ist fortgesetzt der zweimalige Anschlag desselben

Tones an die beiden Hände zu verteilen ($\begin{matrix} d \\ \text{---} \\ \text{---} \\ g \end{matrix}$), bei der andern

geht fortgesetzt die linke Hand über die rechte hin und her, abwechselnd die Melodie und den Bass markierend. Ich glaube, dass diese letztere Manier eine Specialität von mir ist (*me sont particulières*), wenigstens ist wohl noch nichts derartiges im Druck erschienen und ich kann zu ihrer Empfehlung sagen, dass sie dem Auge dasselbe Vergnügen bereitet wie dem Ohre (*que l'oeil y partage le plaisir qu'en reçoit l'oreille*).

Die Ausführung aller dieser Spielfiguren erfordert vor allem ein loses Handgelenk, Leichtigkeit und Ungezwungenheit der Bewegungen und Verharren des Ellenbogens in seiner natürlichen Lage, wo die Handstellung geändert werden muss (*conservant le point fixe à la jointure du coude lorsque la batterie excède l'étendue de la main*).

Hat man die Ueberzeugung gewonnen, dass die Hand (nach den obigen Vorschriften) richtig gebildet ist, so vermindere man allmählich die Höhe des Sitzes vorm Klavier, bis schliesslich die Ellenbogen ein klein wenig tiefer stehen als das Niveau der Klaviatur; dann wird man gezwungen, die Hand noch fester an die Tasten anzuschmiegen (*à tenir la main comme collée au clavier*), wodurch der Anschlag die höchste Vollkommenheit des Legato gewinnt (*ce qui achève de procurer au toucher toute la liaison qu'on peut y introduire*).

Beim Ueben des Trillers mache man zuerst möglichst grosse Bewegungen mit den dabei allein beschäftigten Fingern (*il faut lever le plus qu'il est possible les seuls doigts dont on se sert pour lors*); aber mit wachsender Beherrschung dieser Spielweise (*à mesure que le mouvement en devient familier*) verkleinere man die Fingerbewegungen immer mehr, bis schliesslich aus den grossen Bewegungen ganz kleine und leichte geworden sind. Den Schluss des Trillers hüte man sich zu schnell zu machen; man wird übrigens bald die natürliche Art des Schlusses selbst herausfühlen lernen.

Alles übrige mag der Lehrer beim Unterricht selbst den Schülern einschärfen, wenn er nur dabei immer die Hauptgesichtspunkte im Auge behält, die ich aufgestellt habe: stets

aber bedenke man, dass eine solide Grundlage die wichtigste Vorbedingung für gedeihliche Weiterentwicklung ist (*plus on persévère dans les premiers principes plus on avance dans la carrière*“ eigentlich: dass die Konsequenz der Methode das sicherste Förderungsmittel ist); derjenige, welcher sich über die Strenge der Methode hinwegsetzt, wird für seine Ungeduld bald genug bestraft sein (*celui que ces principes ennuyent, est presque toujours la dupe de son impatience*) ... (hier folgen Anweisungen, einige Stücke des Heftes transponirt zu spielen, besonders wenn man sie auf der Gambe anstatt auf dem Klavier vortragen will; sodann noch einiges zur Erleichterung für die schwächeren Spieler): Die Doubles (Variationen) und die schwereren Reprisen der Rondeaux können einfach weggelassen werden; bei Doppelgriffen, die das Spannvermögen des Spielers überschreiten, lasse man den Ton weg, der nicht für die Fortführung der Melodie nöthig ist; denn Unmögliches kann man von Niemandem verlangen.

Diese kurze Anweisung ist der Vorläufer eines vollständigen Systems der Klavier-Technik (*cette méthode sert comme d'introduction à un système complet de la mécanique des doigts sur le clavessin*), das ich bald zu bringen hoffe; der Werth (*l'utilité*) einer solchen Technik ist durchaus noch nicht zur Geltung gebracht worden (*ne s'est point encore fait connaître*), man wird sie besonders für's Ensemblespiel (*accompagnement*) schätzen lernen; sie macht eine Menge von Regeln entbehrlich, mit denen sonst das Gedächtnis belastet werden muss und die man schliesslich doch nicht zur Anwendung bringen kann, wenn man sie nicht aus Kenntnissen in mechanische Fertigkeiten umgesetzt hat (*qu'on ne peut cependant mettre en usage qu'après avoir su les faire passer du jugement au bout des doigts*).

Was ich hier mit Bezug auf das Klavier gesagt habe, gilt gleichermassen für die Orgel.

Aus der Vorrede der ‚*Nouvelles Suites*‘, „*Remarques sur les pièces de ce livre et sur les differents genres de musique*“ ziehe ich nur einige Stellen aus, die ein allgemeineres Interesse haben.

„Die von mir in diesem Heft angewandte Notirungsweise (*tablature*) hat wohl ihre Schattenseiten, aber auch ihre Vorzüge, welche jene aufwiegen dürften. Wie auch die Hände über einander hin und her gehen, niemals wechseln auf den Sy-

stemmen die Schlüssel und die zusammen angeschlagenen Noten stehen so genau über einander, dass ein Missverständnis ausgeschlossen ist. Die einzige Schwierigkeit ist, zu wissen, mit welcher Hand gewisse Mittelstimmen auszuführen sind: im allgemeinen sind solche immer für die linke Hand gemeint, wo nicht die rechte bequem helfen kann; übrigens aber verschone man mit ihnen immer nach Möglichkeit diejenige Hand, welche gerade eine Verzierung wie Triller, Mordent oder Vorschlag auszuführen hat (!), „die repetirten Terzen der Gavotte mit Variationen werden so ausgeführt, dass von zwei gleichlautenden immer die erste durch die linke Hand gespielt wird.“ . . .

„Die meisten Stücke dieses Heftes sind mehr auf schnelles als langsames Spiel berechnet, ausgenommen die Allemande, Sarabande, das Thema (simple) der Gavotte und die Stücke „Le Triolet“ und „L'Enharmonique“. Aber man halte sich stets gegenwärtig, dass es im allgemeinen besser ist, zu langsam als zu schnell zu spielen: beherrscht man erst ein Stück vollständig technisch, so begreift man allmählich auch seinen Charakter und findet auch bald das richtige Tempo“ (quand on possède une pièce, on en saisit insensiblement le goût et bientôt en sent le vrai mouvement).

„Die harmonische Wendung im zwölften Takt des zweiten Teils des Stücks „L'Enharmonique“ wird vielleicht zunächst nicht Jedermann gefallen; doch wird nach mehrmaligem Hören das der Ungewohntheit entspringende Gefühl des Widerstrebens verschwinden und die ganze Schönheit der Stelle begriffen werden. Diese harmonische Bildung ist keineswegs eine willkürliche, vielmehr eine logisch und natürlich begründete: für Kenner ist sie ganz besonders reizend. Doch muss der Vortragende der Absicht des Komponisten zu Hilfe kommen und die Vorhalte, welche der frappanten Stelle vorausgehen, von Takt zu Takt zarter und zögernder ausführen und auf dem betreffenden Akkord selbst, wie die Fermate verlangt, etwas verweilen . . . Dieselbe Wendung kommt auch im fünften Takt des zweiten Teils des Stückes „La Triomphante“ vor; doch ist dort die Wirkung weniger überraschend zufolge der vorausgehenden Sequenzbildung, die hier in Rücksicht auf das schnelle Tempo etwas abweichend geführt ist. Die eigenartige Wirkung beruht in dem Unterschiede eines Vierteltones zwischen cis und des

im erstgenannten und his und c im zweiten Stücke; obgleich dieser Unterschied nicht wirklich gemacht wird, da cis-des und his-c derselbe Ton, derselbe Klang, dieselbe Taste auf dem Klavier sind, so ist die Wirkung dennoch nicht minder packend zufolge der unerwarteten Harmoniefortschreitungen, welche auf dieser Vertauschung der Werthe beruhen. **Nicht das thatsächlich hervorgebrachte Tonverhältnis** (de l'intervalle en particulier) ist für unsere Auffassung massgebend (naît l'impression que nous devons en recevoir), sondern **einzig und allein die Modulation, die es zu dem macht, was es ist** (qui le constitue pour ce qu'il est); man frage sich nur, warum man die kleine Terz a : c in A-moll sehr angenehm findet, die übermässige Sekunde a : his in Cis-moll dagegen sehr hart, wenn doch beide durch dieselben Tasten (und Saiten) hervorgebracht werden!“ (Wie man sieht, steht Rameau hier auf demselben Standpunkte, den auch ich immer eingenommen habe [wenigstens seit 1877] gegenüber den Bestrebungen für Einführung der reinen Stimmung an Stelle der gleichschwebenden Temperatur.)

Weiterer Bemerkungen zu diesen Excerpten bedarf es nicht. Dieselben erweisen den gefeierten Opernkomponisten, der vor Gluck die französische Bühne beherrschte, und den hochverdienten Harmonie-Theoretiker als einen Klavierpädagogen von ganz erstaunlicher Gründlichkeit und Feinheit der Beobachtung, so dass zu hoffen steht, dass meine Zeilen ihm einen Ehrenplatz in künftigen Büchern und Aufsätzen über die geschichtliche Entwicklung des Klavierspiels sichern werden!

Das Generalbassspielen.

(1888.)

Seit mehreren Jahren lasse ich meine vorgerückteren Schüler in besonders dafür angesetzten Wochenstunden am Klavier beweisen, dass ihre Uebungen im schlichten vierstimmigen Satze Note gegen Note auf Grund einer bezifferten Stimme den erstrebten Erfolg erzielt, d. h. sie befähigt haben, Harmonien mit guter Stimmführung (ohne Satzfehler) im Moment zu verketteten. Da ich den Kursus Harmonielehre durchaus nach meinem Lehrbuch*) einrichte, also mich ausschliesslich meiner neuen Bezifferung bediene, so benutze ich diese Stunden am Klavier zugleich dazu, die Schüler soweit mit dem Generalbass vertraut zu machen, als dies für sie nothwendig ist, nämlich eben so weit, dass sie nicht nur im Augenblick wissen, welche Töne eine beliebige Signatur fordert, sondern dass sie auch die damit gegebene neue Harmonie korrekt an die vorausgehende zu fügen im Stande sind. Diesen Uebungen am Klavier (welche, wie ich aus dem letzten Jahresbericht des Brüsseler Konservatoriums ersehe, auch an dieser hochbedeutenden Anstalt unter dem Namen „Harmonie pratique réalisée sur le clavier“ eingeführt sind) lege ich zunächst das Enckhausen'sche „Hannoversche Choralbuch“ zu Grunde,**) welches besonders reich an Melodien (den alten — unentstellt — und auch neueren) ist, und jeder Melodie einen den originalen Satz ziemlich getreu wiedergebenden bezifferten Bass beigesellt. Nun ist zwar die damit gestellte Aufgabe, die beiden Mittelstimmen einzufügen, eine sehr leichte für Jeden, der einiger-

*) Jetzt: Handbuch der Harmonielehre (3. Aufl. 1898) oder Vereinfachte Harmonielehre (1893).

**) Seit 1889 folge ich mit diesen Uebungen dem geordneten Lehrgange meines „Katechismus des Generalbassspiels“.

massen hat vierstimmig arbeiten lernen; denn während bei den Schulaufgaben der Harmonielehre immer nur eine Stimme gegeben ist, liegt hier ausser dem Bass auch die Melodie (oder vielmehr: ausser der Melodie auch der Bass) fix und fertig vor. Dennoch wird Jeder, der ähnliche Uebungen mit seinen Schülern bisher nicht angestellt hat, erstaunt sein, welche Verlegenheiten auch fähigeren Schülern durch die ungewohnte Anforderung, im Moment den rechten Ton zu wählen, entstehen. Schüler, die bereits mit ziemlicher Sicherheit arbeiten, wenn ihnen die Feder in die Hand gegeben wird, werden ängstlich und scheuen vor dem Greifen der Töne zurück, die sie ohne Besinnen niederschreiben würden, während andere, denen die schriftliche Bearbeitung schwerer von der Hand geht, am Klavier besser vorwärts kommen als jene. Dass das wirkliche Talent sich schnell zurecht findet, bedarf nicht der Bestätigung; allein auch Begabteren fehlt in manchen Fällen das bestimmte Klavier- oder Stimmgefühl, sie verlieren leicht beim Uebergang aus einem Akkord in den anderen den Zusammenhang, vergessen, sobald sie unterbrochen werden, welche Lage die vier Stimmen im letzten Akkord hatten, kurz sie verrathen einen Mangel an Geistesgegenwart, Gedächtniskraft und speciell an plastischem Tonsinn, der gerade durch diese Uebungen auf's Zweckmässigste bekämpft wird: dieselben füllen dann eine empfindliche Lücke in ihrem Können thunlichst aus. Für solche im Anfang verwirrte und in Verlegenheit gerathende Schüler ist die erste Aufgabe, zu dem gegebenen Sopran und Bass den fehlenden Alt und Tenor hinzuzufügen, gerade schwer genug; ja es bedarf oftmals noch der weiteren Erleichterung, dass man ihnen gestattet, die drei Oberstimmen nach Möglichkeit in enger Lage zu halten und nur im Nothfalle (d. h. wo hässliche, magere oder harte Klangwirkungen oder gar wirkliche Fehler entstehen würden) den Tenor an die linke Hand abzugeben. Nach wenigen Stunden wird aber dem Schüler, der schriftlich den interesselosen Satz mit den zusammengedrängten drei Oberstimmen längst überwunden (bei mir überhaupt nie speciell geübt hat), derselbe völlig geläufig sein und der Wunsch nach rationellerer Führung der beiden Stimmen sich regen. Für diejenigen, welchen auch diese keine Schwierigkeiten mehr macht, bringe ich nun zunächst ein neues anregendes Moment durch Einführung von schlichten Durchgangstönen; den Anfang lasse ich mit der durchgehenden Septime in all

den Fällen machen, wo die Dominante in die Terz der Tonica fortschreitet, lasse dann aber überall, wo eine Stimme (ausgenommen natürlich die unantastbare Melodie) einen Terzschrift macht, den diatonischen Zwischenton einschalten und gehe so allmählich zur durchgeführten Figurirung in nächstkleineren Werthen über. Ein anderes seiner doppelten Nützlichkeit wegen warm zu empfehlendes und mit Vorliebe von mir gebrauchtes Mittel, diesen Uebungen neuen Reiz und erhöhtes Interesse zu verleihen, ist das a vista-Transponiren der ganzen Sätze. Die Schwächeren lasse ich erst den Choralatz in der Originaltonart spielen, damit sie erst die Klippen kennen lernen, vor denen sie sich zu hüten haben; das folgende Spielen in der höheren oder tieferen Sekunde macht dann nur geringe Schwierigkeiten, da durch die voraufgegangenen Uebungen der oben beschriebenen Art die Gedächtniskraft und das Fingergefühl für die Stimmführung bereits erheblich erstarkt ist. Doch wird auch hier gelegentlich das Zurückgehen auf die enge Lage der drei Oberstimmen nothwendig. Ueber die Technik des Transponirens selbst brauche ich mich hier nicht weiter auszulassen; ich verfare gewöhnlich so, dass ich eine der beiden notirten Stimmen in dem dafür passenden anderen Schlüssel ablesen lasse, während die andere nur nach Intervallen dazu gelesen wird, also z. B. wenn der Anfang:



eine Stufe höher transponirt werden soll, so liest der Schüler die Melodie im Altschlüssel (mit G-dur-Vorzeichnung) und greift dazu die Unterstimme nach den Intervallen der Steigung und des Fallens ab; umgekehrt wird er, wenn eine Stufe hinunter transponirt werden soll, lieber die Unterstimme im Altschlüssel (mit E-dur resp. Es-dur-Vorzeichnung) ablesen und die Melodie mehr nur nach Distanzen dazu greifen. Aehnlich in Fällen der Transpositionen um eine Terz etc. Der grosse Nutzen dieser Transpositionsübungen bedarf keines Nachweises; es sei nur darauf hingedeutet, wie dieselben das Stimm- und Lagengefühl in eminenter Weise verallgemeinern, dasselbe sozusagen

abstrakt ausbilden und den Schüler für die freie Phantasie oder zunächst für die selbständige Harmonisirung gegebener Melodien Vorbildern.

Dass es sich empfiehlt, wenn die Gelegenheit dazu da ist, diese Uebungen im Generalbassspiel an einer Orgel oder einem Harmonium vorzunehmen, ist einleuchtend; denn natürlich verrieth sich da jeder Fehler in noch empfindlicherer Weise, und macht sich vor Allem die Nothwendigkeit guter Legato-Anschlüsse der Töne mehr fühlbar als auf dem Klavier, wo man leicht ungestraft die Uebergänge nicht mit den Stimmen gleichzeitig, sondern successiv macht. Freilich die Verlegenheit und Aengstlichkeit der Schwächeren steigert sich an einem solchen Instrument bedeutend, weshalb der Uebergang auf dasselbe besser etwas hinausgeschoben wird.

Für das Weitere kann ich mich kurz fassen. Den Uebungen mit gegebener Melodie und beziffertem Bass müssen zunächst solche mit bezifferter Melodie ohne Vorschrift der Bassstimme folgen, wie das mit Anwendung meiner Bezifferung leicht durchführbar ist. Ich schreibe meine Bezifferung zu den Melodien eines Choralbuches, das nur die Melodien enthält, wie z. B. das kleine Schwencke'sche, oder aber sage sie beim Abspielen von Ton zu Ton vor. Letzteres Verfahren ist darum vorzuziehen, weil es ermöglicht, dem Schüler mehr und mehr nur Winke oder Anregungen zu geben, und so die Fähigkeit selbständigen Harmonisirens allmählich auszubilden. Natürlich bediene ich mich auch gelegentlich der in meinen Lehrbüchern enthaltenen Aufgaben, indem ich deren Ausführung am Klavier verlange. Kein Lehrer wird für die weiteren Stadien um das Wie und Womit verlegen sein.

Der Zweck dieser Mitteilung ist, eine kräftige Anregung dazu zu geben, dass Uebungen wie die beschriebenen an allen Musikschulen, wie auch beim Privatunterricht in der Theorie in den regelmässigen Lehrplan aufgenommen werden. Ueber ihre Zweckmässigkeit ist ein Zweifel gar nicht möglich; es steht aber thatsächlich fest, dass zur Zeit dieselben — bei uns in Deutschland wenigstens — so gut wie gar nicht existiren. Zur kräftigen Unterstützung meiner Mahnung lasse ich schliesslich den bezüglichen Passus aus dem 1887er Jahresbericht des Brüsseler Konservatoriums folgen:

Cours d'harmonie pratique réalisée sur le clavier.

Réalisation au clavier des basses chiffrées du „Cours d'harmonie pratique“ d'Ad. Samuel, des basses de Fenaroli et Mattei. — Réalisation des chorals avec basse chiffrée et non chiffrée de J. Seb. Bach (École pratique du choral de H. F. Kufferath). — Harmonisation des basses et des mélodies de Ferd. Hiller („Uebungen zum Studium der Harmonie und des Kontrapunktes“).

Accompagnement d'après la basse chiffrée des pièces vocales de Porpora, Hasse, Durante, Scarlatti, Bach, Haendel; des pièces pour violon de Corelli, Tartini etc. — Harmonisation des chorals de J. S. Bach (la mélodie seule étant donnée). — Lecture et réduction au clavier de la partition d'orchestre. — Étude des œuvres religieuses, dramatiques et symphoniques de Pergolèse, Cimarosa, Paisiello, Chérubini, Grétry, Philidor, Monsigny, Méhul, Boieldieu, J. S. Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann etc. — Chargé du cours: M. Ed. Samuel.

Der Kursus des Herrn Ed. Samuel läuft, wie man sieht, schliesslich in's Partiturspiel und Partiturenstudium (Analyse) aus; wie viel dabei für die einleitenden und vorbereitenden Stadien übrig bleibt, vermag ich nicht zu sagen, doch will es mir nützlicher erscheinen, für Partiturspiel und Analyse besondere Stunden anzusetzen, wie das bei uns der Fall ist, sodass die vorbereitenden Uebungen immer fortlaufen und daher jederzeit der Hinzutritt neuer Schüler möglich ist.

Ueber Agogik.

(1889.)

Das von mir in die Literatur gebrachte Wort „Agogik“ hat in unserer den Kampf gegen die Fremdwörter besonders heftig aufnehmenden Zeit gewiss schon manches Kopfschütteln veranlasst, da kein Musiklexikon ausser der dritten Auflage meines eigenen über den Sinn des Wortes Aufschluss giebt. Nun, ich glaube diese Sünde gegen meine Muttersprache verantworten zu können, da ich sie nicht ohne ernstliche Vorwürfungen begangen habe. Das Wort war nöthig als Korrelat zu „Dynamik“ und musste schon aus diesem Grunde der griechischen Sprache entnommen werden; dass ich dieser keine Gewalt angethan, werden mir die Philologen bestätigen. Ich habe es in dem Sinne genommen, wie es Aristoxenos in der „Harmonik“ (ed. Meibom 34, 15) gebraucht, wo er sagt, dass durch die Macht des Tempo (*διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν*) die thatsächlichen Zeitwerthe der Takte (*μεγέθη τῶν ποδῶν*) sich ändern, während doch die Wertverhältnisse in den einzelnen Rhythmen unverändert bleiben (*μένοντος τοῦ λόγου καθ’ ὃν διώρισται τὰ γένη*). Haben wir aber erst einmal die Berechtigung, das Wort *ἀγωγή* im Sinne von Tempo zu gebrauchen, so wird uns nichts hindern, das Adjektiv agogisch in der ganz allgemeinen Bedeutung von „auf die Temponahme bezüglich“ zu verwenden. Die Berechtigung dazu ist sogar etymologisch noch grösser als sie scheint, da in dem Stammwort *ἄγειν*, von dem *ἀγωγή* abgeleitet ist, etwas liegt, das ich nicht besser bezeichnen kann als mit Hinweis auf die beiden ebenfalls von ihm herstammenden Worte *agitato* (ital.) und „jagen“: so etwas vom Treiben einer lebendigen Kraft, die sich nicht völlig abzirkeln und in Maasse fassen lässt (mögen mir die Herren Philologen meinen Dilettantismus verzeihen!)

Vorläufig scheint es ja, dass wir das Wort Agogik haben und mit ihm rechnen dürfen; wir sind also in der Lage, wie bisher jedermann von dynamischen Nüancen, von dynamischen Schattirungen (Schwankungen der Tonstärke) reden konnte, so fernerhin auch von agogischen Nüancen, von agogischen Schattirungen (Schwankungen der Temponahme) zu reden. Der Begriff ist ein Bedürfnis unserer Zeit, das ist ja keine Frage. Wie das 18. Jahrhundert das *crescendo* und *decrescendo* erfunden hat, so wird man dereinst sagen, das 19. Jahrhundert habe das *strigendo* und *calando* erfunden; eins wird so wahr und so falsch sein wie das andere! Wenn (um 1775) die Mannheim-er unter Cannabich zuerst die feine Abtönung der Dynamik des Orchesterspiels zu ihrer Specialaufgabe machten, so machten 1880 die Meininger unter Bülow zuerst die feine Abtönung des Tempo zu ihrer Specialaufgabe: beide zuerst mit Bewusstsein, mit specieller Tendenz, um intensiveren Ausdruck zu geben. Dass man vor den Mannheimern längst das *crescendo* und *decrescendo* kannte und vor den Meiningern das *stringendo* und *calando* (im Kleinen und im Grossen) bedarf keines Nachweises: beide Mittel des Ausdrucks sind doch zu allen Zeiten der Musik unentbehrlich gewesen; nur verlangt die mächtig hervortretende Richtung auf leidenschaftlicheren Ausdruck, welche etwa seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts eine Eigenschaft des Zeitgeistes wird, eine stärkere Anwendung dieser Mittel und führt sie aus der Sphäre des künstlerischen Instinkts über die Schwelle des Bewusstseins.

Unsere allerneueste Zeit hat sich mehr und mehr in's Detail vertieft und ist nicht mehr zufrieden mit dem noch so lebendigen Ausdruck im Grossen, sie fordert denselben im Kleinen und Aller kleinsten, aber sie ist nicht einmal damit zufrieden, dass er gegeben wird, sie will ihn auch verstehen, kontroliren, kritisiren! Daher kommt es, dass wir nun eine weitschichtige Lehre vom musikalischen Ausdruck ausbauen müssen, eine Lehre von der musikalischen Dynamik und Agogik, welche als Substrat eine geklärte Lehre von der motivischen Gliederung, die sogenannte Phrasirungslehre voraussetzt. Das sind keine Hirngespinnste einzelner, die man als solche belächeln und bespötteln kann, es sind Zeitgedanken, deren Entwicklung man allenfalls hemmen aber nicht vereiteln kann.

Doch genug des Allgemeinen; ich hatte nicht die Absicht, an dieser Stelle die Phrasirungsbewegung zu verteidigen, son-

dern wollte vielmehr nur einen kleinen neuen Beitrag zur Popularisierung der Lehre vom musikalischen Ausdruck liefern, einige Streiflichter speciell auf die Bedeutung der Agogik für den Ausdruck im Kleinen werfen.

Dreierlei ist dabei in's Auge zu fassen, nämlich, dass die Agogik

1) der Deutlichkeit dient, d.h. die Taktart, die motivische Gliederung und die Harmonie klarlegt, also ein unentbehrlicher Faktor des korrekten Vortrags ist; ferner, dass sie

2) dem Ausdruck erst Leben, Farbe, Wärme, Wahrheit giebt, sodass ein packender, ergreifender Vortrag ohne sie unmöglich ist. Endlich aber ist auch das Umgekehrte nicht ausser Acht zu lassen, nämlich dass

3) falsche Agogik den Ausdruck in's Fratzenhafte verzerren, das Erhabene zum Lächerlichen machen muss (was kaum die falsche Dynamik in gleichem Maasse vermag).

Was zunächst die Beihilfe der Agogik zur Verdeutlichung der Taktart, also zur Feststellung eines der Fundamente der Auffassung anlangt, so ist beim Orgelspiel, das bekanntlich der dynamischen Schattirung entbehrt, die Agogik in vielen Fällen geradezu das einzige Mittel, welches über die Taktart, also über die Lage der Schwerpunkte der Motive, eine der wesentlichsten Eigenschaften derselben, Aufschluss zu geben vermag. So würde es z. B. ohne agogische Hilfsmittel unmöglich sein, zu verhüten, dass der Anfang des Prestissimo der D-moll-Toccatà von Bach falsch verstanden wird, etwa so:

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. Above the first staff, the marking "rit. a t." is written. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and triplets.

oder gar (anbetont):

The image shows two staves of musical notation in G major and 2/4 time, representing an alternative interpretation. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The notation is similar to the previous example but lacks the specific agogic markings and phrasing that clarify the original piece's structure.

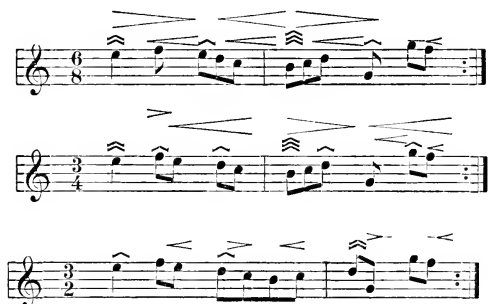
Wodurch erzwingt nun aber der Organist die richtige Auffassung, nämlich die, welche Bach's Niederschrift entspricht:



Nun, wenn es Organisten giebt, die das Thema deutlich spielen — und es giebt ihrer — so können sie das nicht anders bewerkstelligen, als durch kleinere Verlängerungen der Töne, welche Schwerpunkt der Motive sind, durch geringe Beschleunigung der Auftaktswerthe und allmähliches Verschwinden der Dehnung bei weiblichen Endungen. Die zu dehnenden (einen agogischen Accent erhaltenden) Takte sind: Taktanfang (am meisten), Taktmitte (verringert), die Schwerpunkte der durch die untergeschriebenen Zeichen \llcorner und $\llcorner \gg$ begrenzten Motive; während des \llcorner werden die Werthe beschleunigt (*stringendo*) während des \gg nimmt die Dehnung allmählich wieder ab (nicht *ritardando*! gegenüber meinen früheren Aufstellungen in der „Dynamik und Agogik“ etc., eine wesentliche Berichtigung der Definition, welche ich erst kürzlich in der „Hamburgischen Musikzeitung“ veröffentlicht habe) also:



Wo es gilt, im einstimmigen oder Unisonosatz in gleichen oder auch gemischten Werten den $\frac{6}{8}$ -Takt vom $\frac{3}{4}$ -Takt zu unterscheiden, wirken beim Klavier und den meisten übrigen Instrumenten Dynamik und Agogik zusammen: die Orgel ist wieder auf die Agogik allein angewiesen. Man vergleiche folgende drei Takt-Stellungen derselben Noten (den „Agogischen Studien“ in meinen „Technischen Vorstudien für das Orgelspiel“ entnommen):



Die hier durch Zeichen angedeuteten Mittel, den Ausdruck deutlich zu machen, dürften nicht nur genügen, sondern zugleich erschöpfend sein.

In Fällen wo der Umfang einer wiederkehrenden Figur mit dem Takt im Widerspruch steht, müssen die agogischen Accente manchmal sehr lang sein, wenn die Auffassung nicht den melodischen Contouren folgen und den Takt ihnen entsprechend verstehen soll:



(Vgl. die Anmerkung zu Beethoven Op. 10. III. 2. Satz S. 183, Takt 40 ff. meiner bei N. Simrock erschienenen Phrasierungsausgabe).

Dass ein ergreifender Vortrag von den agogischen Nüancen den ausgiebigsten Gebrauch macht, ist wohl bekannter, als dass dieselben auch zum korrekten und deutlichen Spiel gehören. Immerhin hat doch das sogenannte Rubato kein allzugutes Renommee und es verlohnt sich, sein Wesen und seine Berechtigung zu beleuchten. Wir werden dabei zugleich sehen, wie wesentlich die richtige Abgrenzung der Motive und die Klarlegung der Harmonie von der Agogik abhängt. Die geradezu rührende Wirkung gewisser weiblichen Endungen kann ja doch mit Sicherheit nur erwartet werden, wenn dieselben dem Hörer verdeutlicht werden. Ich denke da besonders an gewisse Beethoven'sche Figurationen, die leider so oft verständnislos

heruntergespielt werden, obgleich doch das Thema selbst den Schlüssel für die Motivgrenzen und die Harmonie an die Hand giebt, so z. B. im Adagio in Op. 106 (Takt 87 ff.), im Adagio der Neunten (zweimal), in Op. 126. III. u. a. So würde die erste Figuration des Adagio der Neunten folgenden Vortrag erfordern, um voll verstanden und voll empfunden zu werden (1. Violine):

The musical score consists of seven staves of music for the first violin. The notation includes various dynamic markings such as *rit.*, *cresc.*, *dim.*, *più cresc.*, and *clar.*. The score is divided into measures, with some measures marked with circled numbers: (4), (4a), (6), (8), (8a), and (4). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The overall tempo is Adagio.

Die Principien der Agogik sind so einfach, dass es besonderer Zeichen in der Notenschrift gar nicht bedarf. Die zu verlängernden Werthe sind eben immer und überall die auf die Schwerpunkte fallenden Noten und zwar die kürzesten; wo nämlich mehrere Stimmen zusammenwirken, wird stets diejenige zum Träger des agogischen Ausdrucks, welche sich in den kleinsten Werthen bewegt. Dieser Gesichtspunkt ist sehr wichtig und ich habe, glaube ich, ausser beim praktischen Unterricht noch nie auf diesen Umstand hingewiesen. So geht z. B. in Beethoven's F-dur-Andante der Ausdruck, welchen beim ersten unverzierten Vortrag die Verlängerung des Schwerpunkts-Achtels bewirkt:

vollständig verloren, sobald die Unterstimme anfängt, sich durch kürzere Noten zu bewegen, wenn nicht diese ziemlich erheblich die Schwerpunktssechzehntel dehnt.

Aber nicht nur der agogische Accent (die Dehnung des schweren Werthes), sondern auch die Beschleunigung der Auftaktwerthe und die allmähliche Wiederannäherung der dem Schwerpunkt folgenden Noten weiblicher Endungen an den Normalwerth (den es sonach eigentlich nur zu Anfang und zu Ende geben kann) fällt der am meisten figurirten Stimme zu. Man unterschätze nicht die Bedeutung dieses Winks für den aus-

drucksvollen Vortrag: den dynamischen Ausdruck trägt die Melodiestimme, den agogischen immer die, welche die kürzesten Werthe hat. Noch sei auf eine merkwürdige Stelle des F-dur-Andante hingewiesen, bei der durch die Anforderungen des agogischen Ausdrucks die Werthe ganz unglaublich verändert werden müssen, wenn die übliche läppisch-täppische Auffassung unmöglich gemacht werden soll:
nicht:



sondern:



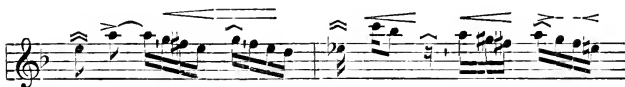
Die Stelle ist kaum wiederzuerkennen. Auch Stellen wie Beethoven's Bagatelle Op. 126. VII. werden nur durch agogische Mittel vollständig deutlich und schön:



Als Beispiele fratzenhafter Verzerrung durch falschen agogischen Vortrag mögen zu diesen noch ein paar aus Bach's D-moll-Fuge im 1. Theile des „Wohltemperirten Klaviers“ treten:



Takt 15 f. statt:



ferner:



statt:



Andere agogische Sünden, welche aber nicht das kleine Detail, sondern die grossen Linien ganzer Sätze angehen, sind das Eilen bei Schlüssen (wo kein Stretto vorgeschrieben oder berechtigt ist), das Unterlassen der Vorbereitung eines Thema-Eintritts durch gelindes Zögern, das Schleppen statt Treiben bei Sequenzen u. dgl. m.

Für heute mag's hiermit genug sein. Hoffentlich ist es mir gelungen, das Entsetzen vor dem neuen Worte Agogik in etwas zu beschwören; hat man sich erst von der Nothwendigkeit der agogischen Ausdrucksmittel überzeugt, so wird man dabei nicht stehen bleiben, sondern sich eingehend mit dem Problem beschäftigen wollen. Dazu verweise ich auf meine „Musikalische Dynamik und Agogik.“*) Lehrbuch der musikalischen Phrasirung auf Grund einer Revision der Lehre von der musikalischen Metrik und Rhythmik“. Hamburg, bei D. Rahter 1884.

*) Prof. Kürschner nennt im Litteraturkalender mein Buch „Musikalisches Dynamit“; nun, wenn etwas Dynamit darin ist, so steckt es jedenfalls mehr in der Agogik als in der Dynamik.

Unmassgebliche Gedanken über den Klavierfingersatz.

Dass es für jede Stelle eines Klavierwerkes immer nur eine richtige Art der Fingersetzung gäbe, gedenke ich nicht zu behaupten, wohl aber, dass es manche, obzwar gedruckt in Schulwerken und instruktiven Ausgaben vorliegenden Fingersätze giebt, welche mit guten Gründen angefochten werden können; ich gebe auch gern zu, dass in meinen eigenen Ausgaben sich solcher Stellen genug finden, und diese Ueberzeugung ist es sogar, was mich zu den folgenden Erörterungen veranlasst.

Wer überhaupt etwas von der Sache versteht, hat natürlich immer seine Gründe, weshalb er diesen und nicht irgend einen anderen Fingersatz vorschreibt; er müsste denn geradezu leichtfertig und gewissenlos ohne Prüfung der verschiedenen Möglichkeiten hinschreiben, was ihm gerade als erste Möglichkeit einfällt. Es giebt aber eine ganze Reihe verschiedener Gründe, welche die Wahl des Fingersatzes bestimmen, und die schwere Frage ist in jedem Einzelfalle, welche Gründe die gewichtigeren, schwerer wiegenden gegenüber den anderen sind. Die Entscheidung zu treffen ist manchmal gar nicht so einfach; sie jederzeit im Augenblick ohne Aufenthalt zu treffen, wie es vom *a vista*-Spieler gefordert wird, ist ein sehr grosser Anspruch an die eine Anzahl Zwischenglieder des Denkprozesses überspringende Geistesthätigkeit: nur das wirkliche Genie, wenn auch das Genie für Technik, kann da vielleicht unfehlbar sein.

Vielleicht ist aber der Spieler, ich meine der am Klavier sitzende, die Noten in klingende Töne umwandelnde Spieler, dem Herausgeber, den ich mir als am Schreibtische sitzend denke, überhaupt in der Zuverlässigkeit der

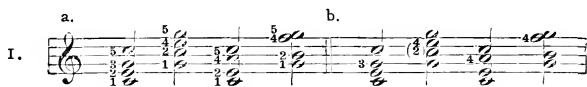
Wahl überlegen, natürlich nicht der am Klavier sitzende Stümper dem am Schreibtische sitzenden Meister, wohl aber — *ceteris paribus* — überhaupt der Spielende dem Fingersatz schreibenden. Wir brauchen uns nur eine und dieselbe Persönlichkeit jetzt am Schreibtisch und dann am Klavier oder umgekehrt zu denken. Der gerade das Stück abspielende Pianist befindet sich in innigem Kontakt mit der Klaviatur und mitten drin in der Handhabung des gesammten technischen Apparats; der Fingersätze schreibende Herausgeber dagegen arbeitet mit diesem ganzen Apparat als einem nur vorgestellten. Welcher Herausgeber hätte nicht schon an sich selbst beobachtet, dass er gelegentlich bei schwierigen Stellen die Feder aus der Hand legte, um sich ungehinderter die technische Ausführung vorstellen zu können? Ich gehe soweit, zu behaupten, dass die für das Halten der Feder erforderliche Stellung der Finger unter Umständen als wirkliches Hinderniss für die schnelle Auffindung der besten Applikatur empfunden wird.

Soviel steht ganz gewiss ausser Frage: derjenige, welcher Fingersatz schreibt, spielt in der Phantasie wirklich das betreffende Stück und muss sich in jedem Moment über die rein mechanischen Bedingungen, welche dabei in Frage kommen, wenn auch nicht mit Worten und wohlformulirten Begriffen, so doch mit dem körperlichen Gefühl (z. B. für die verschiedenen Spannungen, Sprünge, Bindungen etc.) Rechenschaft geben können. Dass der vollendetste Pianist das am besten können müsste, scheint wohl nahe zu liegen; doch bleibt es fraglich, wieviel ihm von dem unfehlbaren Orientirungsvermögen verloren geht, wenn er die Hände von den Tasten nimmt und mit den Fingern die Feder umschliesst. Viele werden, wenn man sie über eine heikle Stelle befragt, geschwinde an's Klavier treten und nachsehen, „wie sie's machen würden“; mit dem Aufhören des direkten Kontakts mit der Klaviatur fühlen sie sich nicht mehr vollkommen in ihrem Elemente und gerathen in Zweifel, die ihnen am Klavier gar nicht beikommen können. Es gehört immer noch eine zweite Begabung oder — Gewöhnung dazu, dass ein guter Klavierspieler auch ein zuverlässiger, sich selbst ebenbürtiger Bezeichner des Fingersatzes wird. Selbst schon die Kontrolle des Fingersatzes etwa beim Klavierunterricht, ist nicht jedes Pianisten Sache, weil sie bereits eine

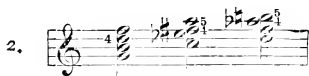
wesentlich andere Bethätigung der erworbenen Fertigkeiten ist als das Selbstspielen. Man rühmt Moscheles als etwas besonderes die Sicherheit nach, mit welcher er die Fingersätze seiner spielenden Schüler durch Zurufen einzelner Finger korrigirte. Das Gegenteil, dass es wirklich Leute gäbe, welche mit mehr Sicherheit am Schreibtisch als am Klavier den rechten Fingersatz finden, möchte ich dagegen beileibe nicht behaupten.

Auch derjenige, welcher als vorzüglicher Bezeichner des Fingersatzes durch seine Ausgaben oder durch die Kontrolle der Schüler beim Spiel anerkannt ist, aber als Pianist vielleicht nichts Ausserordentliches leistet, wird sich doch jederzeit als mit dem Technischen des wirklichen Spieles völlig vertraut erweisen: auch er kann nicht anders als mit der lebhaften Illusion, selbst zu spielen, zuverlässig arbeiten; auch er wird unter Umständen an das Klavier treten, um sich zu überzeugen, ob ihm nicht die Phantasie einen Streich gespielt, ob er auch richtig sich vorgestellt hat, wie die Verhältnisse liegen. Ohne solche reelle technische Unterlage kann höchstens ein doktrinärer Fingersatz das Ergebnis sein, aber ein so schlechter und unbrauchbarer, dass wir ihn nicht mit in Frage zu ziehen brauchen. Sehen wir also von dem Falle überhaupt ab, dass jemand Klavier-Fingersatz zu schreiben unternimmt, der vom Klavierspiel eigentlich nichts versteht, und beschäftigen uns einmal etwas eingehender mit der Frage, welcher Art die Divergenzen in der Hauptsache sein werden, welche sich zwischen dem Fingersatz am Klavier und dem am Schreibtisch gelegentlich herausstellen; mit anderen Worten fragen wir einmal nach: welche die verschiedenen für die Wahl der Fingersätze bestimmenden Gesichtspunkte sind, um zu erkennen, wie dieselben mit einander kollidiren und so zu Fingersätzen führen können, welche zwar nicht gerade falsch aber anfechtbar sind. Am wenigsten sind Zweifel möglich für die Befingerung von Akkordgriffen, besonders solchen von weiter Spannung mit vier Tönen; da ist allein entscheidend die Zusammengreifbarkeit, d. h.: die äussersten Töne werden den äussersten Fingern übergeben und für die Zwischentöne je nach dem Abstände die zweckmässigen Finger ausgewählt.

Dabei kann seitens der Herausgeber eigentlich nur Luxus getrieben werden durch Bezeichnung der Finger, die sich ganz von selbst verstehen, d. h. Akkorde wie:



sollten für Anfänger stets wie bei b) bezeichnet werden (tatsächlich werden nur beim zweiten Akkord überhaupt Fehler vorkommen); die Beischrift sämtlicher Finger (wie bei a) setzt den Anfänger ausser Stand, den eigentlich wichtigen Finger (3 oder 4?) herauszufinden, er sieht den Wald vor Bäumen nicht. Bei Akkorden geringer Spannung ist es in höherem Masse nöthig, gegen die Neigung des Anfängers anzukämpfen, den dritten Finger zu benutzen, wo der vierte Finger hingehört, z. B.:



Doch beginnt hier schon das Gebiet der verschiedenen Ansichten; pädagogisch zweckmässig ist es, den 4. Finger lieber mehr als weniger heranzuziehen (wie es z. B. zu tadeln ist, dass viele Schulwerke den Triller mit 3 4 und 4 5 vermeiden und damit das Herumdücken dieser Finger um eine oft unerlässliche Aufgabe förmlich einexerciren). Ein schier unermessliches Gebiet der verschiedenartigsten Möglichkeiten thut sich aber auf, wenn es nicht einzelne Akkordgriffe sondern Tonfolgen oder Folgen von zwei- oder mehrtönigen Griffen zu befangern gilt; eine Menge Fragen sind da noch zu beantworten, ehe die ersten Finger überschrieben werden können. Natürlich erfolgt deren Beantwortung seitens des geübten Spielers oder Pädagogen in schnellster Folge, ja gleichzeitig und im Moment; mit einem Blicke wird eine ganze Reihe Noten überflogen, um die Contouren etwa eines Ganges wie des folgenden:



zu begreifen und den richtigen Fingersatz gleich zu disponiren. Diese Fragen sind z. B. (abgesehen von den Vorfragen nach Tonart, Taktart etc., welche mit geläufiger Kenntnis der Notenschrift erledigt sind):

- a) welche Hand spielt?
- b) wie läuft das Motiv, aus welchem der Gang gebildet ist (wieviel Töne umfasst dasselbe)?
- c) ist es möglich, den Fingersatz streng nach dem Motiv zu richten, d. h. für sämtliche Wiederholungen desselben genau beizubehalten?

wenn nicht — z. B. wenn die Intervallgrößen im Motiv wechseln wie bei a., das nicht durch die Skala sondern durch einen Akkord läuft, oder wenn Obertasten die technischen Bedingungen speciell auf dem Klaviere verändern:

welche Veränderungen des Fingersatzes werden dadurch nöthig?

Aber diese Fragen setzen schon die Beantwortung einer Reihe viel allgemeinerer voraus, nämlich vor allem der Kardinalfrage des Verhältnisses der Hand zur Tastatur (vorzugsweiser Gebrauch der langen Finger für die kurzen Obertasten) sowie die Klarstellung der Mittel der Verlängerung der Hand (Untersetzen, Ueberschlagen, Heranziehen u. s. w.). Alle diese Fragen lassen sich zusammenfassen in den einen Begriff der bequemsten Erreichbarkeit der folgenden Töne von den vorausgehenden aus. Fassen wir diesen Gesamtbegriff ganz scharf, so schliesst derselbe zugleich die Voraussetzung des strengen Legatoanschlusses in sich, d. h. die Erreichung jedes folgenden Tones von dem noch gehaltenen vorausgehenden aus. Dieser strenge Legatoanschluss bestimmt nun nach meiner Ueberzeugung und Erfahrung viele Fingersätze auch da, wo für denselben gar keine Nothwendigkeit vorliegt, ja sogar wo derselbe durch des Komponisten Willen direkt verwehrt ist. Ich nenne solche Fingersätze „klebrige“ und könnte ganze Sammlungen von Klassiker-Ausgaben namhaft machen, in welchen dieselben dominiren.

Es ist aber heute keineswegs meine Absicht, wieder einmal die berühmte Prinzipienfrage zur Erörterung zu bringen: Ruhige Hand oder bewegliche Hand? sofern nämlich die „klebrigen“ Fingersätze dem Bestreben entspringen, Veränderungen der Handstellung möglichst zu vermeiden; für mich bedarf diese Frage keiner Erörterung mehr: eine wirklich ruhige Handhaltung ist nur diejenige, welche plötzliche starke Veränderungen durch kontinuierliche kleine verhütet, d. h. der Tonbewegung fortgesetzt mit der ganzen Hand folgt und nicht, was eben noch zu erreichen ist, mit stillstehender Hand zu

erreichen sucht. Wie gesagt: nicht davon wollen wir diesmal reden, ob die Hand sich immer hinter die gerade spielenden Finger zu stellen hat, sondern vielmehr, welche Finger wohl in jedem Falle die besten sind?

Mein erster Einwurf gegen vielfach übliche Fingersatz-Bezeichnungen gilt also Fällen, wo offenbar Legato-Anschluss das die Wahl bestimmende oder wesentlich mit bestimmende Moment ist, aber ohne alle innere Berechtigung, weil der Komponist kein Legato will. Nehmen wir z. B. den folgenden Fall:

4.

a) 1 1 5 1 5 4 2 1 5 2

b) 1 (2 3 4) 4 (3 2 1) 2 (5 3 1) 1 (5 2 3)

so giebt der überschriebene Fingersatz ein Beispiel dessen, was ich „klebrig“ nenne; so wie untergeschrieben, würde ich selbst wohl die Applikatur bestimmen (natürlich ohne die geklammerten Finger, die sich von selbst verstehen).

Solche Finger, wie der Daumen über dem ersten c, finden sich in Hülle und Fülle von unseren guten Pädagogen verlangt, obgleich sie doch gar nichts nützen (oder meint man vielleicht, das folgende c, die Oktave, leichter zu finden und zu treffen, wenn man vorher den Daumen genommen?), wohl aber die richtige Gliederung verwischen. Zufällig ist das Beispiel so ausgefallen, dass nach der untergeschriebenen Fingerbezeichnung zweimal derjenige Finger das neue Motiv anfängt, welcher das alte geendet hat. Das ist keineswegs besondere Absicht; ich sehe aber keinen Grund, dieses Zusammentreffen zu vermeiden, da ja doch abgesetzt werden muss, die nothwendige Ortsveränderung der Hand daher ohne Störung vor sich geht. In dem übergeschriebenen Fingersatze sind alle vier Motive dieses Beispiels mit einander verbunden, in einander gezerrt, in dem untergeschriebenen dagegen scharf geschieden. Ich gebe zu, dass das Bestreben, die motivische Bildung im Fingersatz auszudrücken, gelegentlich auf gefährliche Pfade führen kann, dass die wohlmeinende Absicht, die Auffassung zu unterstützen (auch für den Hörer), die Technik ungebührlich belasten kann; im Prinzip aber muss die motivische Gliederung als in die Reihe der für die Wahl der Fingersätze in erster Linie maassgebenden Hauptfak-

toren gehörig anerkannt werden. Hiernach ist es allerdings nicht eigentlich das Legatomässige, was in obigem Beispiel den übergeschriebenen Fingersatz schlecht erscheinen lässt, sondern die Verhüllung der Sinngliederung; denn legatomässig ist der zweite Fingersatz auch, aber nur innerhalb der einzelnen Motive. Das führt mich auf alle Fälle gerade entgegengesetzter Art, wo der gemeine Fingersatz (nämlich der nur vom Prinzip der bequemen Erreichbarkeit diktirte) die Illusion nicht unterstützt, wenn es gilt, trotz gewaltsamer Durchschneidung mittelst Pausen doch die zusammengehörigen Melodieteile noch als solche sich bewusst zu erhalten und durch den Vortrag klar zu machen wie z. B. (Mozart):



Hier stimmen einmal zufällig alle Fingersatzarten ungefähr überein und es bleibt nur Sache des Spielers, jedesmal die neue Handvoll (5 4 2 1) graziös über die Pause hinüberzuspielen, ähnlich bei Beethoven (op. 33)



auch in op. 126 No. 1 in der berühmten Pausenstelle. In anderen musikalisch ähnlichen aber technisch heterogenen Fällen dagegen treten der klebrige „Abreichungsfingersatz“ und der die Motivgliederung ausdrückende in scharfen Gegensatz zu einander:

(motivisch)



(gemeiner Legato-Fingersatz)

7b

(5) 5 2 1

Der Vergleich von 7b mit 4b ist äusserst lehrreich; denn in 7b führt der gemeine Legato-Fingersatz zu ähnlichen Bildungen, wie sie in 4b die Durchführung der Motive mit sich brachte (Endfinger der einen und Anfangsfinger der andern Legatogruppe derselbe); die ängstlichen Freunde der „ruhigen Hand“ möchten vielleicht statt dessen einige Aenderungen an 7b vornehmen, um auch hier über die Pausen mit Abreichungsfingersatz hinüber zu kommen:

7c.

3 1 4 1 3 (5 1) 5 2 3 (5 1) 2 4

1 4 3 1 2 3

oder ähnlich, wodurch manche Teile der Applikatur der motivischen 7a gleich ausfallen, aber nicht wegen der Motivbildung, sondern, um von einer Ecke der Melodie bis zur nächsten in entgegengesetzter Richtung auszureichen, was streng genommen einer Unterscheidung von Motiven ganz anderer Art gleichkommt, nämlich technischer Motive, Spannungsmotive (vgl. die Klammern über den Noten!). Ich will gar nicht in Abrede stellen, dass auch die Unterscheidung solcher Motive sich oft mit gebieterischer Notwendigkeit geltend macht, aber nicht als ein willkommener die Qual der Wahl erleichternder Faktor, sondern als eine leidige Hemmung durch das Materielle, die bis zu einem gewissen Grade zwingen kann, höhere Gesichtspunkte (eben die Gliederung nach dem Sinne) zurücktreten zu lassen, z. B. in:

8.

The image shows two musical staves, labeled a) and b), illustrating different fingering approaches for an exercise. Both staves are in treble clef and contain a sequence of notes with slurs and fingerings. Staff a) shows a sequence of notes with slurs and fingerings: 6 1, 4 1 4, 6 4 1 4. Staff b) shows a sequence of notes with slurs and fingerings: 5, 5 3, 4, 6 5, 4 3 2. The notation includes slurs and fingerings for each note, demonstrating the technical challenges of the exercise.

gestattet die Fassung bei a) die konsequente Durchführung eines Fingersatzes, der die durch die Bögen begrenzten Motive ausprägt, die Oktaven bei b) dagegen machen das fast zur Unmöglichkeit (vgl. die übergeschriebenen Finger, welche vielleicht auch für grosse Hände nicht zu empfehlen sind). Bei fortgesetzter Oktavenbrechung hört schliesslich wie bei zusammen anzuschlagenden Oktaven alle Rücksicht auf die Motivbildung ganz auf und 1—5 kommt als Fingersatz ein für allemal zur Geltung (nur gelegentlich bei einzelnen besonders erwünschten Bindungen durch 1 : 4 oder 1 : 3 abgelöst, doch im allgemeinen nur mit dem 4. Finger für Obertasten, also doch rein technisch!).

Diese schliessliche Begrenzung der Durchführung idealer Gesichtspunkte durch die technische Unmöglichkeit ist von allerhöchster Bedeutung für die Beurtheilung des Wertes oder Unwertes aller Fingersatzbezeichnungen. Sie giebt auch den Schlüssel dafür, weshalb der Spieler am Klavier in heikeln Fällen meistens schneller und sicherer das Rechte findet, als der Herausgeber am Schreibtisch, da die gebieterischen Anforderungen der technischen Sachlage ihm natürlich, wenn er mitten im Spielen ist, allerlei Wege an die Hand geben, wie er sich helfen kann, um die beabsichtigte Wirkung herauszubringen, wo auf dem glatten Pfade des Anschlusses an die motivische Gliederung die Grenze der Möglichkeit sich zeigt, d. h. die Welt mit Brettern vernagelt ist. Eins der wichtigsten Auskunftsmittel ist da nun das von den Theoretikern des Fingersatzes bisher viel zu wenig in Betracht gezogene Schein-Legato.

Diesen Ausdruck gebrauche ich seit langen Jahren im praktischen Unterricht; derselbe ist zwar nicht ganz logisch, sofern

der Effekt des Schein-Legato eben das wirkliche Legato ist, von einem Schein deswegen füglich gar nicht geredet zu werden braucht. Denn wenn für's Ohr die Bindung da ist, so ist das eben Legato, mag es nun durch Anschlagfolge verschiedener Finger oder durch Gleiten derselben oder Pedalgebrauch hervorgebracht sein. Schein-Legato nenne ich also das im Fingersatz nicht (oder höchstens durch Schleifbögen

an den Fingerzahlen $\left. \begin{array}{c} 5 \text{---} 5 \\ 2 \text{---} 2 \\ 1 \text{---} 1 \end{array} \right\}$ zur Darstellung kommende.

Mein zweiter Einwurf gegen die üblichen Fingersatzbezeichnungen gilt daher der Uebertreibung unserer Herausgeber (mich nicht ausgeschlossen) besonders bei der Bezeichnung polyphoner Werke, überhaupt aber wo es gilt, in vollgriffigen Stellen Bindungen zu machen, in der Aufstellung wirklicher Bindungsfingersätze. Ich selbst habe in den „Technischen Vorstudien für das polyphone Spiel“ (Steingraber's Verlag) die Aufweisung solcher Bindungsfingersätze (mit Untersetzen des 5. unter den 4. und 3. Finger, wie des 4. unter den 3., mit stummem Fingerwechsel auf der Taste etc.) bis hart an die Grenze der Möglichkeit getrieben, daneben allerdings (aber noch nicht in hinlänglichem Masse) auf die Möglichkeit der gänzlichen oder theilweisen Ersetzung des wirklichen durch das Schein-Legato, d. h. des Gleitens einzelner oder mehrerer Finger hingewiesen.

Thatsächlich machen die besten Spieler von dieser Art der Bindung, nämlich der ohne eigentliches Abreichen vom alten Griffe aus, sondern vielmehr nur mittels schneller Fortbewegung der Finger oder auch der ganzen Hand (worauf besonderes Gewicht zu legen ist) den ausgedehntesten Gebrauch, und hierin besteht nicht zum kleinsten Theile die starke Abweichung der praktischen Applikatur von der auf dem Papier fixirten theoretischen.

Man mache sich, um die Berechtigung meines Einwurfs in ihrem vollem Umfange zu würdigen, einmal wirklich klar, dass man das Schein-Legato jederzeit ohne die geringsten Skrupel auch in der Fingersatz-Bezeichnung als vollgenügend anerkennt, wo die Spannlage das wirkliche Legato eben ausschliesst, z. B. in der Waldstein-Sonate:



Hier ist freilich jeder Versuch, durch Fingerwechsel auf der Taste ein auch in den Fingersätzen in die Erscheinung tretendes Legato ermöglichen zu wollen, gänzlich aussichtslos, und Gleiten und Pedalhilfe sind demnach die einzigen Mittel, der Forderung des Komponisten (*molto legato!*) gerecht zu werden. Was aber hier aus bitterster Not anerkannt werden muss, reicht auch in einer Unzahl anderer Fälle, wo man sich herkömmlicher Weise wenigstens auf dem Papier mit allerlei Finger-Verrenkungen abquält, ebenso gut aus!

Also fort mit den gekünsteltesten Fingersätzen, welche ein fortgeschrittener Spieler stolz belächelt und ignoriert, der Anfänger und Unselbständige aber im Schweisse seines Angesichts buchstäblich zu befolgen sich abmüht. Es ist Pflicht der Schule und der für sie arbeitenden Herausgeber, hier noch mit einer Menge alten Hausrats aufzuräumen und die Fingersatzbezeichnung durchaus nur so zu geben, wie sie wirklich zweckmässig und praktisch brauchbar ist, d. h. so wie sie der gebildete, gediegene Virtuose in Wirklichkeit anwenden würde. Die wichtigsten Maximen für die Fingersatzbezeichnung sind dann:

1. Nur die von der natürlichen (selbstverständlichen) Folge abweichenden Finger werden bezeichnet (für Anfänger auch noch im Arpeggio die so leicht vernachlässigten Finger!)
2. Die Fingersatzmotive werden, soweit nicht ernstliche technische Hindernisse im Wege stehen, der Sinn-gliederung (der musikalischen Motive) angepasst.
3. Für schwierigere Bindungen wird das Schein-Legato, d. h. das schnelle Hinübergleiten und die Hilfe des Pedals als wichtige Möglichkeit des Ersatzes in ausgiebiger Weise berücksichtigt.

4. Wo nicht zu binden ist, hat auch der Fingersatz sich nicht zu geberden, als wenn gebunden werden sollte — ausgenommen die Fälle, wo gerade die motivische Zusammengehörigkeit durch Pausen auseinandergerissener Töne für die Illusion des Spielers zu vermitteln ist.

Schlagen wir an unsere Brust und nehmen wir uns ernstlich vor, den Fingersatz nie anders hinzuschreiben, als wir ihn selbst beim Spielen nehmen würden! Das Ideal ist ein allerdings **durchgebildeter** (d. h. motivisch korrekter) aber überall **praktischer** Fingersatz!

Das Musik-Diktat als Vehikel der Phrasierungslehre.

(1883.)

Das Jahr 1882 brachte fast gleichzeitig zwei Werke über einen bisher in Deutschland wenig beachteten Zweig des Musikunterrichts, das Musik-Diktat, nämlich den „Cours complet théorique et pratique de dictée musicale“ von Albert Lavignac, Professor am Konservatorium zu Paris (Paris, Lemoine) und „Musikalische Schreibübungen. Ein Hilfsmittel für den musikalischen Unterricht überhaupt“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel) von Heinrich Goetze, k. Seminar- und Musiklehrer zu Liebenthal. Das erstere Werk ist ein stattlicher Band in grossem Lexikonformat von XII und 519 Seiten und kostet 25 Frcs. (20 Mark), das letztere ein kleines Querheft von 53 Seiten (für 2 Mark). Es ist anzunehmen, dass die Musikwelt durch diese beiden gleichzeitigen Publikationen auf den Gegenstand aufmerksam geworden ist; da aber die musikalische Presse bisher nur wenig Notiz davon genommen hat, so ist es vielleicht doch nicht unangebracht, wenn ich hier in etwas detaillirter Weise auf Wesen, Zweck und Nutzen des Musik-Diktats eingehe, zumal ich dabei noch einen Nebenzweck im Auge habe, nämlich die Benutzung des Diktats als Hilfsmittel einer rationellen Unterweisung in der musikalischen Phrasierung.

Sofort nach Erscheinen der genannten beiden Bücher wurde am Hamburger Konservatorium das Musik-Diktat eingeführt, zunächst für die Elementarschüler, seit Ostern 1883 aber auch an den Oberklassen; da mir die Leitung dieser Uebungen übertragen wurde, so habe ich bereits einige Erfahrungen gesammelt, die in mir die Ueberzeugung gefestigt haben, dass das Diktat ein Unterrichtsmittel ersten Ranges ist, das binnen wenigen Jahren an allen Musikschulen, wo nicht auch an allen Gymnasien und Realschulen ein-

geführt sein wird. Denn das Interesse der Schüler für diese Art der Unterweisung ist sofort bei Beginn ein ausserordentlich reges, und damit natürlich die Vorbedingung für eine erspriessliche Handhabung gegeben; auch giebt die Möglichkeit, die Anforderungen an die Fassungskraft des Schülers ganz beliebig steigern zu können bis zu einem Punkte, wo auch der genial beanlagte nicht weiter kann, die Mittel an die Hand, das Interesse dauernd gleich rege zu erhalten.

Die ‚Dictée musicale‘ wurde 1871 von Ambroise Thomas in den Lehrplan des Pariser Konservatoriums als obligatorischer Kursus aufgenommen; dass jetzt nach zwölfjähriger Dauer der Leiter des Diktats, Prof. Lavignac, ein Handbuch herausgiebt, ist an sich ein Beweis, dass die Methode sich bewährt hat. Zudem erliess Professor Lavignac vor Veröffentlichung seines Buches ein Circular an die Konservatorien aller Länder, um Erfahrungen darüber zu sammeln, ob und wie das Musik-Diktat anderwärts geübt wird. Fragen wir daher nun zuerst einmal bei ihm nach, welche Anweisungen er für das Diktat giebt; es ist mit Bestimmtheit anzunehmen, dass die in einem so langen Zeitraume herausgebildete und in Kontakt mit den Erfahrungen anderer gesetzte Methode gut fundiert ist, auch werden diejenigen, welche noch nicht wissen sollten, um was es sich handelt, am schnellsten ein Bild gewinnen, wenn ihnen nicht erst die Theorie, sondern sogleich die Praxis vorgeführt wird.

Lavignacs Buch ist eine grosse Beispielsammlung, 1560 einzelne Nummern, deren Zahl aber durch beigefügte Varianten auf 4483 anwächst. Die Beispiele sind durchschnittlich etwa achttaktig und abgesehen von den einleitenden Beispielen in Tonleiterform sämtlich scharf gegliederte Melodien; sie unterscheiden sich dadurch vortheilhaft von den Beispielen des Goetzeschen Schriftchens, welche „auf Kunstwert keinen Anspruch machen“ und dessen auch wirklich nur wenig haben, da sie meist kleine Bruchstücke von ca. 1—2 Takten sind. Natürlich wird das Interesse lebhafter durch wirkliche Musikbeispiele beschäftigt werden, als durch blosse Tonkombinationen. Nun ist es aber eine bei den ersten Versuchen mit dem Diktat sich herausstellende Unmöglichkeit, längere Tonsätze in einem Zuge zu diktieren, man müsste denn in ziemlich langsamer Folge Ton auf Ton geben; damit aber wäre das Diktat ausser Fühlung mit echter lebendiger Musik. Der Hauptwert des Diktats soll vielmehr darin be-

stehen, dass es den Schüler gewöhnt, die Tonbilder, die er hört, wo auch immer Musik sein Ohr trifft, scharf aufzufassen, d. h. es soll ein Förderungsmittel der musikalischen Vorstellungskraft sein. Das wird aber nur dadurch möglich sein, dass ihm längere Sätzchen in kleinere Abschnitte zerlegt werden, die er einzeln auffassen und niederschreiben muss. Die einzelnen Stücke werden im rechten Tempo gespielt und können schliesslich sehr schnelle rhythmisch-bunte und tonreiche Figuren enthalten; die Auffassung derselben ist Sache des Moments, die Niederschrift aber fordert Zeit. Lavignac zerlegt deshalb die ersten Beispiele in Bruchstücke von je zwei Tönen, später giebt er je drei, je vier und so immer mehr Töne als Einzelbestandteile des Diktats.

Zuerst trägt er jedesmal den Schülern die ganze Melodie vor, z. B.:



bezeichnet zum voraus Taktart und Tonart, schlägt auch wohl die Tonica erst an (wenigstens bei den Anfangsübungen); sodann beginnt das eigentliche Diktat in Bruchstücken, derart, dass mit jedem neuen das zuletzt vorhergegangene wiederholt wird (das ist notwendig, um die Art der Verknüpfung [den Wert der Schlussnote, etwaige Pausen etc.] hervortreten zu lassen), also z. B. das obige:



Am Schluss wird das Ganze noch einmal vorgetragen. Strengstens hält Lavignac darauf, dass niemand schreibt, während ein Bruchstück vorgetragen wird, sondern dass lediglich die Zwischenpausen zum Schreiben benutzt werden. Also präcisirt sich die praktische Ausübung des Diktats weiter in folgende Momente:

- 1) Der Lehrer bezeichnet Tonart und Taktart.
- 2) Die Schüler versehen den Schlüssel mit Tonart- und Taktvorzeichen.
- 3) Der Lehrer singt (spielt) die ganze Melodie; die Schüler hören zu, um zunächst ein allgemeines Bild von derselben zu gewinnen und sich in die Tonart hineinzuhören.
- 4) Der Lehrer singt (spielt) das erste Bruchstück, während die Schüler, ohne zu schreiben, aufmerksam zuhören, um sich dasselbe scharf einzuprägen.
- 5) Pause. Die Schüler schreiben das erste Bruchstück nieder.
- 6) Der Lehrer singt (spielt) das erste und zweite Bruchstück; die Schüler lesen das erste Bruchstück nach, während es der Lehrer singt (spielt), um etwaige Fehler zu finden und die Art der Verknüpfung der beiden Stücke genau zu erkennen, korrigieren aber weder schon die Fehler, noch schreiben sie eine Note des zweiten Bruchstücks.
- 7) Pause. Die Schüler korrigieren, was ihnen als falsch am ersten Bruchstück aufgefallen ist, und schreiben das zweite nieder u. s. w.

Bei späteren komplizierteren Beispielen wird jedes Bruchstück noch einmal mehr gesungen (gespielt), nämlich nach der Anknüpfung an das vorausgehende und vor der Anknüpfung an das folgende einmal allein, z. B. (S. 184):

I.

I + 2.

2.

2 + 3.

3.

3 + 4.

4. etc.

Das ist allerdings sehr zeitraubend; man würde aber sehr irren, wenn man ex cathedra meinen wollte, es müsste sich einfacher und schneller abmachen lassen. Mittelmässige Schüler haben ihre liebe Noth, mitzukommen, wenn ihnen die Beispiele nicht öfter wiederholt werden, und höchstens die speciell mit Gedächtnis Begabten kommen mit nur ein- oder zweimaligem Hören auch bei komplizirteren Beispielen aus. Wer mit dem Diktat noch keine praktischen Proben gemacht hat, wird erstaunt sein, welche Fehler er in den Nachschriften guter Schüler findet.

In Obigem ist Lavignac's Methode der Hauptsache nach erschöpfend beschrieben. Alles Andere ist Sache eines verständigen progressiven Vorgehens. Die ersten Beispiele moduliren nicht, enthalten sich chromatischer Fortschreitungen und sind rhythmisch einfach gehalten; allmählich steigern sich die Schwierigkeiten, und die letzten Aufgaben bieten in der That erhebliche Schwierigkeiten, z. B. (No. 1525):

1.

2.

3.

4.



5.



6.



7.



8.



Allen Respekt vor dem Schüler, der das ohne Fehler nachschreibt. Besonderen Wert legt Lavignac auf die Ausbildung einer guten und fließenden musikalischen Handschrift; gewiss mit Recht. Es ist ein zwar nebensächlicher, aber nur ja nicht gering zu achtender Vorzug des Musik-Diktats, dass es auch nach dieser Hinsicht fördernd wirken kann, wenn der Lehrer die erforderlichen Anweisungen für Orthographie und Kalligraphie giebt. Nicht mit Unrecht behauptet Lavignac, dass schlecht geschriebene Diktate meist auch fehlerhaft seien; ich wenigstens muss das aus meinen bisherigen Erfahrungen bestätigen.

Lavignac korrigirt die Diktate nicht in der Stunde, sondern lässt sie abliefern, was als zweckmässig anerkannt werden muss, um Zeit zu sparen; ich habe mich jedoch bisher nicht entschliessen können, das Abliefern der Nachschriften einzuführen, weil ich fand, dass der persönliche Verkehr mit den Schülern bei der Durchsicht der Arbeiten, die specielle Korrektur nebst den gehörigen Erklärungen und Motivirungen mehr förderte, als vielleicht ein paar Diktate mehr in der Stunde. Jedenfalls möchte ich diese Frage offen lassen. Die Einleitung von Lavignac's Buch enthält noch eine Anzahl werthvolle Be-

merkungen über die Verwendung des Diktats beim Einzelunterricht und beim gegenseitigen Unterricht (*Enseignement mutuel*), Mitteilungen einzelner Erfahrungen beim Diktat für einen grösseren Coetus (den übrigens L. auf nicht mehr als zwölf Schüler berechnet wissen will). Dies alles zeigt den erfahrenen Pädagogen, den gewissenhaften und umsichtigen Lehrer und ist in hohem Grade der Beachtung werth.

Das Schriftchen von Goetze nimmt sich äusserlich neben dem stattlichen Lavignac'schen Bande einigermaassen dürftig aus. Auch sein Inhalt ist etwas mager und öde, wie schon oben angedeutet. Dagegen muss ihm rühmend nachgesagt werden, dass es mit Sorgfalt auf melodischem und rhythmischem Gebiete Umschau hält und die wichtigsten Bildungen zusammenstellt (nur die doppelte Punktirung und ähnliche schärfere Rhythmen vermisste ich) und daher die besten Dienste leisten kann, wenn die gegebenen Melodiekeime als Anregungen anstatt als wirkliche Beispiele benutzt werden. Auch das, was Goetze über den Wert der Nachschreibe-Uebungen sagt, ist vortrefflich (S. 3): „In Bezug auf die allgemeine musikalische Ausbildung überhaupt ist ihr Nutzen deshalb ein so fruchtbringender, weil sie den Tonsinn auf die vortheilhafteste Weise anregen, die musikalische Auffassung schärfen und das musikalische Gedächtnis stärken. Welche Vorteile wieder hieraus für die eigene musikalische Thätigkeit und noch besonders für eine erspriessliche geistige Auffassung und Verdauung gehörter Musik entspringen, lässt sich wohl leicht erklären ... Die Bedeutung dieser Uebungen als Hilfsmittel für den Gesangsunterricht besteht zunächst darin, dass sie den Schüler zur vollen Aufmerksamkeit, zum Abwägen und Messen der melodischen und rhythmischen Verschiedenheit der Töne gleichsam zwingen und dies in einer Weise, wie es beim direkten Singen, wobei sich die Schüler doch gar zu gern dem allgemeinen musikalischen Gefühle überlassen, kaum immer möglich ist ... Endlich haben diese Uebungen auch in der Periode des Stimmbruchs, sowie in allen Fällen, wobei es auf eine Schonung, ein Ausruhen des Stimmorgans ankommt, einen bedeutenden und auf andere Weise kaum zu erringenden Nutzen. Sie fördern dann als blosse Schreibübungen die Gesangstüchtigkeit.“ Das Lavignac'sche Prinzip der Zerlegung der Beispiele in kleine Bruchstücke kennt Goetze nicht; daher die Kürze seiner Beispiele.

Eines aber hat Goetze in Betracht gezogen, woran Lavignac nicht gedacht oder das er (warum aber?) absichtlich ausser Acht gelassen hat, nämlich mehrstimmige, besonders zweistimmige Diktatübungen. Lavignac schloss sie vielleicht darum aus, weil er sich den Lehrer durchweg singend dachte und dieser natürlich nicht mehrstimmig singen kann. Das ist aber kein hinreichender sachlicher Grund. Gerade die mehrstimmigen Uebungen haben für die Ausbildung speciell des Ton-Unterscheidungsvermögens, des eigentlichen Tonsinnes, besonderen Wert, und wenn sie beim Diktat durch Vorsingen nicht wohl möglich sind, so muss man eben das Vorspielen zu Hilfe nehmen. Goetze hat dies wohl bemerkt und denkt sich den Lehrer nicht stets singend, sondern auch Violine, Klavier oder Orgel spielend. Mir scheint sogar das Klavier ganz besonders geeignet, ganz abgesehen davon, dass es dem Lehrer viel zweifelloser zur Disposition ist, als selbst die Singstimme. Ein gut gestimmtes Klavier mit seinen feststehenden Tonverhältnissen ist in melodischer Hinsicht ganz besonders zuverlässig und schlägt in rhythmischer Beziehung jede Konkurrenz; die Mehrstimmigkeit aber ist seine Domaine. Handelt es sich aber darum, Pausenwerte scharf zu bestimmen, so empfiehlt sich die Vertauschung des Klaviers mit der Orgel, dem Harmonium oder aber mit Gesang oder Violine. Für die zweistimmigen Uebungen erwies sich die folgende Methode als zweckdienlich, dass jedes Beispiel zweimal gegeben wird, einmal zur Niederschrift der Oberstimme und einmal zur Niederschrift der Unterstimme, gleichviel, ob in Bruchstücken oder im Ganzen, d. h. das Beispiel:



wird entweder diktirt in der Folge: 1 —, 1 —, 1 + 2 —, 2 + 3 —, 3 und dann niedergeschrieben in der Folge:



(natürlich aber mit Stellung der Töne der Unterstimmen unter die der Oberstimmen) oder diktirt in der Folge 1 —, 1 + 2 —,

2 + 3 —; 1 —, 1 + 2 —, 2 + 3 und dann niedergeschrieben in der Folge:



(ebenfalls zweistimmig unter einander gesetzt). Diese Uebungen sind darum ganz besonders instruktiv, weil sie nicht sowohl ein Auffassen der Zusammenklänge als ein Verfolgen der zweiten Stimme als Stimme bedingen. Bringt es hierin der Schüler zu einiger Fertigkeit, so hat er einen grossen bleibenden Gewinn auch für das rein geniessende Musikhören; die Stimmen gewinnen an Leben, er sieht nicht nur sozusagen die musikalische Oberfläche (die Oberstimme), sondern dringt tiefer ein in die Geheimnisse des musikalischen Innern. Direkt einleuchtend ist der Nutzen für die Gesangsschüler.

Damit wäre ich auch mit Dem am Ende, was aus Goetze's Schrift zu profitiren ist. Lavignac sowohl wie Goetze haben aber übersehen, dass das Musik-Diktat noch in einer weiteren Beziehung den reichsten Nutzen bringen kann, ja dass es da geradezu berufen ist, wieder gut zu machen, was die musikalische Erziehung des letzten Jahrhunderts gesündigt hat, nämlich, wie schon oben angedeutet, auf dem Gebiete der musikalischen Phrasierung.

Kann es überhaupt ein zuverlässigeres Mittel geben, den Schülern die natürliche Gliederung der musikalischen Gedanken geläufig zu machen, als das Diktat, das auf die Gliederung angewiesen ist? Dass Lavignac der Gedanke an diesen Vorzug fern gelegen hat, geht mehr als zur Genüge daraus hervor, dass von seinen 4483 Beispielen auch nicht ein einziges ein auftaktiges Bruchstück aufweist! Da haben wir wieder einmal einen glänzenden Beweis für die Richtigkeit der Westphal'schen Behauptung von der fortgesetzt volltaktigen Auffassung, wie er vollkommener gar nicht gebracht werden kann. Welche Mühe mag es Lavignac gekostet haben, die Beispiele alle so zu gestalten, dass sie sich einigermaßen zum Abbrechen mit dem Taktstrich eigneten! Manchmal ist es ihm freilich doch nicht ganz geraten, z. B. in dem oben mitgetheilten Gis-moll-Beispiel am Ende des 4. Bruchstücks, wo der chromatische Schritt Fis—Fisis doch wohl gar zu sehr auf das

folgende Gis hinweist, um eine Cäsur gerade nach dem Fisis zuzulassen (diese ist vielmehr nach dem Fis). Auch Goetze hat den Auftakt total vergessen; seine sämtlichen Beispiele sind volltaktig. Wenn es mir anfangs gar nicht klar war, warum ich sowohl Lavignac's als Goetze's Buch bei meinen Diktatübungen nicht benutzen mochte, vielmehr vorzog, mir selbst Beispiele zurecht zu machen, so ist mir jetzt der Grund verständlich genug; denn ohne mir dabei einer Abweichung von Goetze und Lavignac bewusst zu werden, habe ich von Anfang an motivisch gegliedert, auch die Erklärung der natürlichen dynamischen Schattirung der Taktmotive einfließen lassen etc. Allmählich aber, wie es nicht anders geschehen konnte, da mich die beiden Probleme neben einander aufs Lebhafteste interessirten und aufs Ernsthafteste beschäftigten, bin ich zu der klaren Erkenntnis durchgedrungen, dass Musik-Diktat und Phrasierungslehre zwei neue Disziplinen sind, welche beim Musikunterricht der Zukunft eine grosse Rolle zu spielen berufen sind, aber nicht sowohl jede für sich, als in inniger Verquickung, die eine im Dienste der anderen. Denn nicht nur ist das Musik-Diktat berufen, die geläufigen verkehrten Auffassungen der thematischen Gliederung zu rektifiziren, also überhaupt die musikalische Auffassung in ihre natürlichen Bahnen zurückzuleiten, sondern umgekehrt kann auch das Musik-Diktat als Stärkungsmittel der Gedächtniskraft, des Tonvorstellungsvermögens erst seine gedeihlichste Entwicklung nehmen, wenn die Beispiele nicht unnatürlich angelegt und verzerrt, sondern frisch aus dem musikalischen Leben herausgegriffen und in ihre wahren natürlichen Elemente zerlegt werden.

Es wird nicht nöthig sein, dass ich diesen Gedanken noch weiter ausführe; seine eigentliche Ausführung könnte nur ein Handbuch für das Musik-Diktat sein, zu dessen Ausarbeitung mir jetzt die Zeit fehlt, das aber beim Unterricht allmählich entstehen wird.*) Es genügt aber zur Klarstellung des Unterschiedes meiner Handhabung der Methode und der Lavignac's oder Goetze's, wenn ich schliesslich hier noch ein Beispiel anführe, wie ich es am hiesigen Konservatorium diktirte. Ich bemerke dazu, dass meine Schüler nach jedem Bruchstück das Lesezeichen (!) eintragen, einmal zur dauernden Markierung der von mir gemachten Gliederung, aber auch mit dem direkten

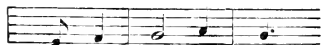
*) Katechismus des Musik-Diktats, Leipzig, Max Hesses Verlag (1890).

Zweck, das Nachlesen zu erleichtern, wenn ein Motiv repetiert und das andere dazu gegeben wird. Zuerst spiele ich das ganze Beispiel, indem ich Taktart und Auftakt anzeige ($\frac{3}{4}$ -Takt, $\frac{3}{8}$ -Auftakt):



Sodann folgt das bruchstückweise Diktieren:

1.



2.



3.



4.



Schliesslich wiederhole ich noch einmal das Ganze und verlasse das Klavier, um schnell die Arbeiten zu kontrollieren (die kleinste Klasse zählte über 20, die besuchteste über 40 Schüler, doch bewältigte ich die Durchsicht in circa 10 Minuten). Die Niederschrift soll nun so aussehen:



Ich habe es bereits dahin gebracht, dass die begabteren

Schüler schnelle Figuren, wie die im folgenden Beispiel (bis zwölf Noten das Bruchstück) korrekt nachschreiben:

(♩ = 66.)

—

Der sogenannte strenge Stil.

In meiner Skizze „Musikunterricht sonst und jetzt“ (S. 1 ff. dieses Bandes) habe ich darauf hingedeutet, dass es nicht Aufgabe der Schule sein kann, dem Kunstjünger die Schreibweise vergangener Epochen geläufig zu machen, sondern dass sie vielmehr in erster Linie das Verständnis derjenigen Meisterwerke anzubahnen hat, welche noch heute im Allgemeinbewusstsein lebendig und hochgeschätzt sind. Erst in zweiter Linie kann sie durch Aufweisung der abweichenden Prinzipien, welche für das Schaffen der Meister weiter zurückliegender Zeiten massgebend waren, die volle Würdigung von deren Verdiensten vermitteln, indem sie durch Darlegung der historischen Entwicklung der Kompositionstechnik und Kompositionslehre die logische Begründung für die vielfach sehr abweichenden Stil-Eigentümlichkeiten derselben beibringt. Das heisst mit anderen Worten: nicht der Stil der Meister des 15.—16. Jahrhunderts, sondern vielmehr der unserer Klassiker, seit Bach und Händel, muss unseren heutigen Lehrern der Komposition die Maximen für den Unterricht abgeben, wenn sie nicht wollen, dass ihre Zöglinge, sofern sie folgsam sind und nicht über den Strang schlagen, der zeitgenössischen Litteratur und Musikübung als Fremdlinge gegenüber stehen, wie der selige Grell, welcher vom Jahre 1600 ab, wo der Generalbass, der begleitete Sologesang, die Oper, das Oratorium und die Kammermusik aufkamen, den Niedergang der musikalischen Kunst datierte und in Beethoven's Symphonien entartete Tanzmusik erblickte, die nicht einmal zum Tanzen zu gebrauchen sei.

Nun wird ja zwar Grell's extremer Standpunkt wohl nur von sehr wenigen Zeitgenossen vollständig gebilligt; immerhin

ist aber die Zahl derjenigen Lehrer eine sehr beträchtliche, welche in den Abweichungen der Schreibweise der neueren Meister von derjenigen der alten Kontrapunktiker (Palestrina, Lasso) Freiheiten erblicken, welche sie dadurch zu erklären meinen, dass die Werke der neueren Meister (seit Bach und Händel) auf eine instrumentale Grundlage berechnet seien (Bellermann „Kontrapunkt“, Vorwort S. IX); und so gilt tatsächlich der sogenannte „strenge Stil“, d. h. die Kontrapunktlehre, wie sie die Theoretiker aus den Werken der Palestrina-Epoche abstrahirt haben, als das höchste Ideal eines einwurfsfreien Satzes, ohngeachtet des Einspruchs, den das Ohr der Musiker unserer Tage erhebt gegen gewisse immer wiederkehrende auffallende Unterschiede von der heutigen Praxis. Keinem der Verfechter des „strengen Stils“ sind diese Widersprüche verborgen geblieben und besonnene Männer wie der biedere Bussler („Der strenge Satz“ 1877) glauben aus dem Dilemma, in welches die Hochhaltung der alten Lehre trotz Anerkennung der seitherigen Fortschritte der Kunstübung den denkenden Lehrer bringen muss, einen Ausweg gefunden zu haben, wenn sie in jener eine für die Phantasie nothwendige und erspriessliche „straffe Zucht“ sehen:

„Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich, den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat dieses seinen Grund in der pädagogischen Nothwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzulegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, um sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können.“ Das klingt ja sehr nett, kann aber als richtig nur unter der Voraussetzung anerkannt werden, dass jenes „System von Regeln“, das der strenge Stil vorschreibt, gegenüber der gewaltig fortgeschrittenen heutigen Erkenntnis der natürlichen Gesetzmässigkeit der Tonverbindungen sich als stichhaltig und unanfechtbar erweist und durch die Praxis der grössten Meister bestätigt wird. Denn wenn man auch den „Freiheiten“ einen noch so grossen Spielraum gewährt, dieselben müssen in den Werken der Meister immer noch als solche nachweisbar sein gegenüber einer als Norm und Grundlage wohlerkennbaren, im Prinzip festgehaltenen Direktive: stimmt diese mit den Regeln nicht, so sind die Meister keine Meister oder die Regeln keine Regeln.

Dem guten Meister Aloysius in Fux' „Gradus ad Parnasum“ (1725) — bekanntlich demjenigen Werke, welchem wir die

Herüberrettung der Schuldisziplin des „strengen Stils“ in unsere Zeit zu danken haben — wird bei den naseweisen Zwischenfragen des in seiner Wissbegierde unerbittlichen Schülers Joseph (J. J. Fux; als Lehrmeister Aloysius ist Palestrina zu denken) oft genug unbehaglich und seine Verteidigung der Schulregeln hat manche schwache Stelle. Schliesslich bequemt er sich zu dem naiven Geständnis, dass man „bei einigen Sätzen nicht wohl fortkommen kann. Bei einer freien Komposition kommt es gar nicht vor, dass eine Reihe von Takten auf diese Art gesetzt wird: Denn diese Lektionen sind nicht zum Gebrauch, sondern nur zur Uebung erfunden. Gleich wie einer, der lesen kann, nicht mehr buchstabirt, also werden auch diese Gattungen des Kontrapunkts blos zum Lernen vorgeschrieben.“ (Mizler's Uebersetzung Seite 111—112.)

Also schon Fux gesteht ein, dass man bei der eigentlichen Komposition sich nicht mehr streng nach den Regeln richten könne, sondern dass diese nur für die primitiven Vorübungen aufrecht zu erhalten sind.

Die meisten Lehrbücher des strengen Satzes gehen in der Anklammerung an die Stileigentümlichkeiten des 16. Jahrhunderts soweit, dass sie auch die modernen Tonarten verleugnen und den Uebungen die Kirchentöne zu Grunde legen, Bussler spasshafter Weise trotz seiner Warnung vor einer Vermischung der Disziplinen (S. XII) mit Transposition derselben bis zu 7 Kreuzen und 7 Been, Bellermann mit mehr historischer Konsequenz sich auf die auch im 16. Jahrhundert vorkommenden Transpositionen beschränkend. Aber damit ist die Selbstverleugnung, welche dem Musiker unserer Tage zugemutet wird, noch nicht zu Ende.

Nicht nur das moderne Harmoniegefühl soll künstlich unterdrückt werden, sondern auch das Bewusstsein rhythmischer Korrespondenz wird ausdrücklich ausser Kurs gesetzt. Den § 3 aus Bussler's „strengem Satz“ kann ich mir nicht versagen hier wiederzugeben:

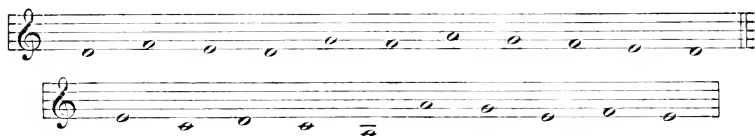
„Die Grundlage der Metrik im einstimmigen strengen Satze bildet eine vollkommen gleichsilbige Deklamation, in welcher Hebung und Senkung nur durch Steigen und Fallen der Stimme geschieht. Der Takt trägt also zu dieser musikalischen Deklamation nichts bei. Die auf dem Tanzschritt beruhende zweiteilige Periodisierung — Einteilung der Melodie

in zweitaktige, viertaktige, achttaktige u. s. w. Abschnitte — fällt hier gänzlich weg. Auch die harmonische Korrespondenz von Teilen der Melodie durch Halbschlüsse, unvollkommene Ganzschlüsse etc. ist ausgeschlossen. Jede Melodie ist demnach in sich einfach und ungeteilt: eine Folge gesungener Silben von gleichem Wert. Um jedes Zurückfallen in die Eigentümlichkeiten des geradzahligen Taktsystems zu vermeiden, ist die Melodie in einer ungeraden Zahl ganzer Noten, von denen jede einen Takt bildet, herzustellen. Wir bestimmen die Zahl dieser Noten oder Takte auf 13 oder 15, weil diese Zahlen den Arbeiten des Schülers das geeignete Mass verleihen“.

Ganz so grausam scheint Beller mann nicht, da er ein solches Prinzip nirgend ausspricht, auch öfter geradzahlige Cantus firmi bringt, freilich nicht solche von 8 oder 16, sondern lieber solche von 10, 12 und 14 Takten; eine eigentliche rhythmische Struktur haben aber auch diese nicht. Auch die Cantus firmi in Cherubini's Kontrapunkt sind rhythmisch amorph.

Was in aller Welt kann aber diese Lehrer zu einem solchen Kampfe gegen die Natur veranlasst haben? War es nur der Vorgang von Fux, dessen Schulbeispiele ebenfalls keine augenfällige Gliederung haben, oder leitete sie und Fux ein besonderer Zweck auf diesen Abweg? Denn darüber kann doch ein Zweifel gar nicht möglich sein: Der Rhythmus ist ebenso wie die Harmonie so sehr ein Hauptelement von allem, was auf den Namen Musik Anspruch macht, dass ihn verbannen so viel heisst, wie das Uebungsbeispiel wenigstens nach dieser Seite zu einem unmusikalischen machen. Und die Ironie des Schicksals bleibt nicht aus: Was im grossen verbannt wird, muss alsbald im kleinen wieder eingeschmuggelt werden; das für die Noten der Aufgaben gänzlich in Abrede gestellte verschiedene metrische Gewicht wird für die des Kontrapunkts zum Punctum saliens, zum Alles bestimmenden Hauptprinzip von dem Moment an, wo der Satz Note gegen Note verlassen wird! Ich glaube nicht, dass Fux Bussler's Motivirung Beifall gespendet hätte, glaube aber überhaupt nicht, dass Fux mit besonderer Absicht symmetrischen Bildungen aus dem Wege gegangen ist; dass er für die Aufgaben des Satzes Note gegen Note ganze Taktnoten nahm, geschah sicher nur im Hinblick auf die weiterhin beabsichtigte Zerlegung der Ganzen in Halbe, Viertel, etc. zur bequemerem Veran-

schaulichung. Bei einigem guten Willen kann man eine rhythmische Struktur seiner Cantus firmi doch erkennen, z. B.



Beide Themata sind sehr wohl im Tripeltakt vorstellbar, nämlich:



Aehnlich lassen sich sämtliche anderen Cantus firmi Fux' ohne Mühe und ohne Zwang rhythmisch qualifiziren. Den Alten lag gewiss nichts ferner als eine solche Ausscheidung eines hochwichtigen musikalischen Faktors aus den Uebungsarbeiten; auf eine solche Idee konnte nur eine Zeit kommen, welche der ganzen Anlage jener Beispiele (in den Kirchentönen) fremder gegenüberstehend aber sie doch nachzubilden strebte, weil sie sich davon eine besonders erspriessliche Wirkung auf die Bildung des Schülers versprach. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, dass Fux selbst in einer ähnlichen Lage schrieb; denn die von ihm vorgetragene Lehre passt schon zur Praxis seiner Zeit nicht mehr (der „Gradus ad Parnassum“ entstand ungefähr gleichzeitig mit dem ersten Teile von Bach's „Wohltemperirtem Klavier“).

Eine übereinstimmende Vorschrift aller neueren Lehrbücher des strengen Satzes ist die, zu einem und demselben Cantus firmus in jeder der „fünf Gattungen“ des zweistimmigen Satzes eine grössere Zahl von Kontrapunkten zu schreiben, welche natürlich den Cantus firmus in der verschiedensten Weise, einander widersprechend, harmonisch ausdeuten. Beller mann fordert (a. a. O. S. 69): „Sollen diese kontrapunktischen Uebungen aber wirklichen Nutzen bringen, so muss sich der Schüler nicht damit begnügen, zu einem

Cantus firmus nur einen Kontrapunkt als Ober- oder Unterstimme zu setzen; er muss darnach trachten 10, 12 und noch mehr verschiedene zu erfinden.“ Bussler verlangt wenigstens je drei Kontrapunkte als Ober- und als Unterstimme. Es scheint, dass Cherubini's (Halévy's) „Cours de Contrepoint“ diese Praxis aufgebracht hat (Anm. zur 8. Regel: „sur lequel il composera autant de chants différents qu'il en pourra trouver employant tour à tour les voix de Soprano de Contr'alto et de Ténor. Il placera ensuite ce chant à la partie supérieure et composera plusieurs basses“). Bei Fux sucht man vergeblich nach solcher Anweisung; vielmehr beschränkt derselbe sich durchaus auf die Ausarbeitung je eines Kontrapunkts als Ober- oder Unterstimme. Und mit Recht. Denn wenn auch Fux und die noch älteren Kontrapunktlehrer es noch nicht auszusprechen vermochten, so hat es ihnen doch sicher mehr oder minder klar im künstlerischen Bewusstsein gelegen, dass der harmonische Sinn eines Themas (und ein Thema ist doch schliesslich ein jeder Cantus firmus oder sollte es sein) einen Hauptbestandteil seines Wesens ausmacht. Es mag ja sein, dass durch die Aufstellung von 12 und mehr Kontrapunkten (gleicher Gattung) zu einem Cantus firmus der Schüler, und wäre er noch so beschränkt, dahin gebracht werden kann, den eigentlichen Inhalt des Cantus firmus zu begreifen; dass aber diese 12 oder mehr Kontrapunkte gleiche Existenzberechtigung als wirkliche Musik haben sollten, wird niemand vorgeben. Also wieder: Nicht zum Gebrauch, sondern zur Uebung, zum Lernen!?!

Die Kontrapunktlehre ist älter als die Harmonielehre; — darin liegt die Lösung aller Rätsel und Widersprüche! In der Zeit, in welcher alle jene Lehrsätze formulirt wurden, die Fux, Bellermann, Bussler e tutti quanti als eine Art unantastbares Heiligtum der Neuzeit konserviert haben, kannte man noch nicht einmal den Begriff der Harmonie (des Dur- und Moll-Akkordes), sondern erblickte in der Mehrstimmigkeit eine Verbindung mehrerer Melodien, für deren Führung man mühselig nach bestimmten Anhaltspunkten suchte; dass dabei der musikalische Instinkt die höchste Instanz bildete und auch trotz aller Regeln das letzte Wort behielt, versteht sich ganz von selbst.

Die Theorie brauchte lange Zeit, um nur einigermaßen in Begriffe zu bannen, was die Praxis lange vorher sicher hand-

habte. Daher eine Fülle von Vorschriften, an denen wohl etwas Richtiges ist, die aber nicht allgemein verbindlich sein können, weil ihre Formulirung falsch ist. Daher eine fortwährende Wiederaufhebung der Regeln durch Ausnahmen, deren Motivirung zumeist noch naiver ist, als die der Regeln.

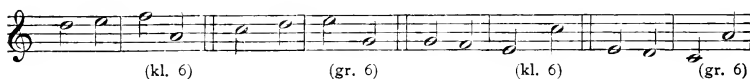
Seitdem die Zarlino, Sauveur, Rameau, Tartini, Hauptmann, Helmholtz uns das Wesen der Tonverwandtschaft enthüllt, ist es nicht nur möglich geworden, die Satzregeln für unsere Zeit schärfer zu formuliren, sondern wir vermögen auch, die von den unseren abweichenden Stilprinzipien vergangener Zeiten nach ihren Ursachen zu begreifen. Wir verstehen das Suchen nach korrekten Definitionen und erkennen, warum sie nicht gleich gefunden werden konnten.

Die Frage, ob eine solche, einer Zeit ungenügender theoretischen Erkenntnis des Wesens der Tonempfindungen entstammende Lehre für unsere Zeit verbindlich sein kann, müssen wir deshalb von vornherein mit „Nein“ beantworten. Damit ist freilich nicht entschieden, ob nicht die Praxis jener Zeit zu Folge der Beschränkung auf die Anwendung einfacherer Mittel in gewissem Sinne noch heute verbindlich sein kann.

Eine solche nachahmenswerthe Beschränkung der alten Meister erweist sich besonders in der Vermeidung alles dessen, was unsäglich (d. h. schwer vorzustellen und deshalb schwer rein zu treffen) ist, so in der fast gänzlichen Enthaltung chromatischer Bildungen und der Ausschliessung übermässiger und verminderter Stimm-schritte. Die Musik unserer Tage lässt zwar die verminderten Schritte allgemein zu, beschränkt nur einigermaßen den Gebrauch der übermässigen und hat gegen Chromatik nichts mehr einzuwenden. Es ist das die Folge eines immer mehr gesteigerten Ausdrucksbedürfnisses, und kein Eifern dagegen wird etwas helfen. Es kann aber nicht genug davor gewarnt werden, durch unnötigen Gebrauch die Wirkung dieser Mittel derart abzuschwächen, dass sie schliesslich, wenn es gilt, ihren Dienst versagen. Deshalb muss auch heute noch die Grundlage der Melodieführung in der Hauptsache dieselbe schlichte bleiben, welche jene Zeit, aus welcher die Regeln des strengen Satzes stammen, nie verliess. Freilich vermöchte ich keinen Grund zu finden, heute noch den

Gebrauch eines schlicht diatonischen Intervalls wie der *Sexte* einzuschränken.

Die vom Palestrina-Stil abstrahirte Regel, gestattet die kleine *Sexte* aufsteigend, verbietet sie aber absteigend und schliesst die grosse *Sexte* wie alle *Septimen* ganz aus der Melodiebildung aus, während sie die *Oktave* zulässt. Der Grund, weshalb in einer schlichten Melodie *Sexten* selten vorkommen, ist einfach der, dass die *Sexte* ein recht grosses Intervall ist und eine plötzliche starke Veränderung des Spannungsgrades der Stimmbänder erfordert. Dem Ausdruck wird im allgemeinen als Aufschwung oder Abspannung die *Quinte* ebenso genügen, harmonisch aber wird, wo solches Bedürfnis nicht vorliegt, die *Unterterz* statt der *Obersext* und die *Oberterz* statt der *Untersext* dieselben Dienste leisten. Weshalb sollte aber nicht nach einem Emporsteigen der Stimme in ihre hohe Lage der Rückschritt in die Mittellage durch eine (kleine oder grosse) *Sexte* statthaft sein? Und ebenso das umgekehrte?



Selbst für eine kirchliche Komposition strengster Haltung ist ein Verbot solcher Fortschreitungen mit nichts zu rechtfertigen.

Uebrigens wissen die Kontrapunktler des 14. bis 15. Jahrhunderts von einem Verbot der *Sexten* noch nichts, sondern betonen nur, dass dieselben selten vorkommen.*) An die Stelle eines Verbots der *Sexte* könnte in einer heute verbindlichen Lehre höchstens der Hinweis auf den starken Ausdruck solcher weiten Intervalle nebst einer Warnung vor überflüssiger Anwendung derselben treten.

Der sonstige Regelapparat des strengen Satzes beruht zum Theil auf ästhetischen Anforderungen des Ohres an die Selbstständigkeit der Stimmen (Verbot von Parallelfortschreitungen in *Oktaven* und *Quinten*), zum Theil aber auf Voraussetzungen, welche nur im alten Tonsystem (*Kirchentöne*) zutreffen.

*) Das Verbot des Sprunges der grossen *Sexte* taucht zuerst bei *Glarean* (1547) und *Zarlino* (1558) auf. Vgl. meine „Geschichte der Musiktheorie“ S. 355 u. 394.

Nach Fux' Geständnis (S. 96) gelten die Regeln in voller Strenge nur für den zweistimmigen Satz: „da aber beinahe keine Regel ohne Ausnahme ist, so muss solche also verstanden werden, nämlich wo die Umstände zur Ausübung der Regel vorhanden sind, welches bei zwei Stimmen allezeit ist.“

Sehen wir uns daher einmal die Vorschriften für den zweistimmigen Satz, wie sie die strenge Kontrapunktlehre formuliert, etwas näher auf ihre Stichhaltigkeit an!

Die erste Regel ist: Anfang und Schluss müssen vollkommene Konsonanzen sein, und zwar der Anfang Einklang, Oktave oder Quinte, der Schluss Einklang oder Oktave.

Diese Regel geht von der Voraussetzung aus, dass der Anfangston kein anderer als der Grundton oder die Quinte der Tonart sein könne, und der Schlusston unter allen Umständen der Tonart-Grundton sein müsse, wie das allerdings für den gregorianischen Gesang etwas selbstverständliches war, heute aber keineswegs mehr als verbindlich angesehen werden kann. Die Regel würde z. B. sogleich an dem Choral „Herzlich thut mich verlangen“ scheitern, welcher mit der Terz beginnt und schliesst:



und vom Komponisten (Hassler „Lustgarten“ 1601) in F-dur harmonisiert ist. Diese von ihrem Erfinder selbst gegebene harmonische Auslegung der Melodie wäre durch die obige Regel für den zweistimmigen Satz unmöglich gemacht! Warum hat hier die Lehre nicht Notiz genommen von der weisen Einschränkung, welche bereits Franchinus Gafurius (1496) der ersten Regel angedeihen liess (*Practica musicae*, Lib. III, cap. 3): „doch ist diese erste Vorschrift nicht zwingend, sondern willkürlich. Denn Vollkommenheit eignet in allen Dingen nicht dem Anfang, sondern dem Ende. Deshalb haben viele auch mit unvollkommenen Konsonanzen (Terzen, Sexten) Gesangsstücke begonnen, wie folgende Beispiele beweisen“:

b) (Sexte)

c) Dezime)

Die Forderung des Einklangs, der Oktave oder der Quinte für den Anfang ist also nicht aufrecht zu erhalten. Aber auch für den Schluss ist die Regel in ihrer alten Fassung unhaltbar, da Melodien (Themen) mit Schluss auf der Terz oder der Quint möglich und keineswegs selten sind; mit anderen Worten: Nur der harmonische Sinn der Anfangs- und Schlussnote des Themas kann als massgebend für die Gestaltung des Anfangs- und Schlussintervalls anerkannt werden. Schliesst das Thema wie oben bei Hassler mit der Terz, so wird der Kontrapunkt gern den Grundton nehmen; aber auch das umgekehrte heisst das heutige Ohr gut. Wir erkennen niemandem das Recht zu, auf Grund noch so alt verbriefter Regeln etwas Anderes vorzuschreiben, als unser Ohr — der höchste Richter in musikalischen Dingen — verlangt. Damit fällt nun auch die von den Lehrmeistern bestimmte ausschliessliche Beschränkung der zweistimmigen Schlussbildung auf die beiden Nachbartöne des Tonart-Grundtones. Bellermann und Bussler fordern mit Fux Sekundfortschreitung beider Stimmen in den Schlusston:

Es bedarf nur wieder des Hinweises auf die Möglichkeit des Terzschlusses der Melodie, um diese Forderung abzulehnen. Dass dieselbe nichts anderes ist, als eine durch historische Studien veranlasste doktrinäre Verirrung, erweisen am deutlichsten die Vorschriften für den Schluss

des dreistimmigen Satzes, dem die Aufnahme der Terz nur als Ausnahme gestattet wird, aber auch selbst in diesen Ausnahmefällen nur die der grossen, niemals die der kleinen Terz. Eine solche Aufstellung ist gegenüber der Musiklitteratur der letzten 200 Jahre ein einfacher Nonsens!

Das heutige Ohr lehnt den Schluss ohne Terz als leer ab und heisst den Schluss eines Mollsatzes mit der ihm eigenen Mollterz bedingungslos gut.

Ohne die Einkleidung in das Gewand der alten Kirchentöne würde eine Lehre wie die des „strengen Satzes“ überhaupt heute gar nicht mehr ernsthaft genommen werden können. Wer aber einigermaßen sich um das Studium der Kirchentöne in der Zeit ihrer harmonischen Behandlung, d. h. während der letzten Jahrhunderte vor ihrem Verschwinden aus der Komposition bemüht hat, weiss, dass der mehrstimmige Tonsatz sich mit dem Grundwesen der Kirchentöne eigentlich überhaupt nicht vereinbaren liess und dieselben daher bereits im 16. Jahrhundert derart umgestaltet hatte, dass die Aufstellung der ionischen und äolischen Tonart (unseres C-dur und A-moll) nicht mehr abzuweisen war (in Glareans „Dodekachordon“, 1547). Die ganze Litteratur der Palestrina-Epoche ist nur ein fortgesetzter Beweis, dass Tonarten wie das Lydische und Mixolydische im mehrstimmigen Tonsatze nur unter Zulassung der ihren Unterschied gegenüber F-dur bzw. G-dur aufhebenden Lizenzen möglich sind (d. h. wenn sie zu Transpositionen des darum endlich selbst aufgestellten Ionischen werden); und auch das Dorische hatte sich längst durch Aufnahme von b und cis zur Transposition des vorher ebenfalls unbekanntem Aeolischen entwickelt. Das Phrygische aber, seinem Urwesen nach eigentlich das reinste und unverfälschte Moll, wie bereits Fortlage überzeugend nachgewiesen hat, war durch Aufzwingung eines Dreiklanges oberhalb statt unterhalb des Finaltones *e* zu einem auf die Dauer ganz unhaltbaren und wegen der überlieferten Unverletzlichkeit des *f* inkurabeln Zwitterding geworden. Anstatt diesen historischen Sachverhalt anzuerkennen und sich der von den alten Meistern gesuchten und endlich mühsam genug errungenen harmonischen Klarheit zu freuen, fordern nun aber die Lehrer des „strengen Satzes“, dass der Studierende sich seines sicheren Harmoniegefühls mit Vorbedacht entschlage und sich künstlich in jenes mittelalterliche Dunkel zurück versetze.

Das mag gut gemeint sein; praktisch und weise ist es nicht. Mehr und mehr gehen deshalb auch die Kontrapunktlehrer dazu über, den Kontrapunktkursus dem Harmoniekursus folgen zu lassen, wozu an und für sich kein plausibler Grund vorhanden wäre, wenn die überkommene Kontrapunktlehre genügte, den Komponisten sicher zu führen und zu schulen. Auch Bussler sagt (a. a. O. S. XI):

„Der strenge Satz setzt die praktische Harmonielehre voraus,“ fährt dann aber fort: „an sich ist er aber von derselben unabhängig.“ Also: Was man in der Harmonielehre gelernt hat, soll man so lange wieder vergessen, als man den Kontrapunkt studiert? Ja, aber wozu dann die „Voraussetzung“? Es kommt aber noch besser! Zwischen obigen beiden Sätzchen steht noch ein Ergänzungssatz, den ich gar nicht verstehe: „sofern diese (die praktische Harmonielehre) jeder praktischen Musikbildung zum Abschluss dienen muss.“ Also kommt der Kontrapunkt erst „nach Abschluss der praktischen Musikbildung“ an die Reihe? Was in aller Welt ist er denn dann? Ist nicht vielmehr umgekehrt die Harmonielehre ein überwiegend theoretisch Ding, und der Kontrapunkt erst recht eigentliche Praxis? Bussler ist anderer Ansicht: Der Kontrapunkt ist „eine historisch ältere, selbständige Disziplin, auf welcher die akademische Bildung in der Musik beruht!“ Ah! — — also Kathederweisheit, historisch, selbständig! — Dann aber schnell weg damit aus der Schulstube des praktischen Musikers unserer Tage, dem solche akademische Gelahrtheit nur sein bischen Harmoniekenntnis in Verwirrung bringen möchte!

Bellermann betont wenigstens nachdrücklich, dass diese Lehre notwendig ist, um mit vollem Verständnis die Meister der Palestrina-Epoche zu beurteilen, d. h. er erklärt sie mehr oder weniger für einen Teil des musikgeschichtlichen Studiums. Dagegen wird niemand etwas einzuwenden haben. Leider wandelt aber Bellermann wieder ganz in den Bahnen seines Lehrers Grell, wenn er meint, dass Alles, was sich in der heutigen Musik nicht mit der Praxis jener alten Meister deckt, „Verstoss gegen eine fliessende und korrekte Stimmführung“ sei. Er stellt die alten Kontrapunktiker direkt in Parallele mit Rafael und Michel Angelo und erklärt sie für durchaus vorbildlich für die Jetztzeit. Warum geht er nicht noch weiter zurück und rät uns, die wenigen Ueberreste griechischer Musik

ebenso als „Antike“ zu studiren und nachzubilden, wie der Bildhauer die Statuen des Phidias und des Praxiteles? Warum nicht? Weil merkwürdiger aber unbestrittener Weise die Musik eine ganz andere Entwicklungsgeschichte hat als alle übrigen Künste; weil es dem modernen Geiste vorbehalten blieb, ihr in einem Masse neue Seiten abzugewinnen, wie es für die anderen Künste völlig ausgeschlossen ist.

Die überkommene alte Kontrapunktlehre hat es immer nur mit den einzelnen Intervallen zu thun, welche je zwei Stimmen miteinander bilden und beschränkt sich darauf, die Folge dieser Intervalle zu regeln. Uns Heutigen ist nun aber durch die Begriffe „Akkord“ und „Tonart“ ein sicheres Kriterium gegeben, auf Grund dessen wir mit Bestimmtheit sagen können, weshalb Schulbeispiele nicht gut sind, obgleich sie den alten Regeln genügen. Zugleich sind wir in die Lage versetzt, unnötige Beschränkungen der künstlerischen Freiheit, welche die falsch formulierten Regeln in sich schliessen, als solche nachzuweisen und die Regeln durch neuformulirte zu ersetzen.

Die zweite Regel des strengen Satzes lautet: „Das Fortschreiten zweier Stimmen in gleicher Richtung zu einer vollkommenen Konsonanz ist verboten“; falsch ist also:



Wer diese Fassung der Regel aufgebracht hat, gelang mir noch nicht, festzustellen.*) Die Theoretiker des 15. bis 16. Jahrhunderts wissen von ihr nichts, beschränken sich vielmehr auf das Verbot zweier vollkommener Konsonanzen gleicher Art (zwei Oktaven, zwei Quinten), welches seit seiner Aufstellung im 13. bis 14. Jahrhundert unangefochten dasteht und niemals angefochten werden kann, weil die neuere Musikwissenschaft seine natürliche Begründung beigebracht hat. (Weil nämlich zwei in Oktaven oder Quinten fortschreitende Stimmen so sehr mit einander verschmelzen, dass sie für das Ohr zu einer werden, widersprechen sie dem Prinzip der durchgeführten Mehrstimmigkeit.) Damit hat nun aber das Fortschreiten in unvollkommener Parallelbewegung gar nichts zu thun und nur eine mit der Praxis in ungenügendem Kontakt

*) In der „Geschichte der Musiktheorie“ präsentiert sich J. A. Herbst (1643) als der eigentliche Erfinder der „verdeckten“ (S. 444).

stehende Spekulation hat eine solche seltsame Verallgemeinerung der Regel veranlassen können, welche bei strikter Durchführung alle freie Bewegung unmöglich machen würde. Deshalb muss schon Fux zugeben, dass man selbst in dem nur dreistimmigen Satze manchmal von der Strenge der Regeln abgehen darf. (Mizler S. 93.)

Aber trotz der Erkenntnis dieser Notwendigkeit steift er sich kaum 5 Zeilen weiter von neuem auf die Regel. Fux' Uebersetzer Mizler überbietet freilich den Herrn Hofkapellmeister um ein Erkleckliches; denn ihm gebührt das zweifelhafte Verdienst, eine vordem völlig unbekannte weitere Species verdeckter Oktaven und Quinten hinzu entdeckt und dem Verbote einverleibt zu haben, nämlich die „nach rückwärts“. Man höre und staune, was der gute Mizler S. 20 seiner Musikalischen Bibliothek zuerst geschrieben und S. 90 seiner Uebersetzung von Fux' „Gradus“ reproduziert hat: „Ja es ist den Ohren ein solcher Ekel, dass sie nicht einmal verdeckte Quinten und Oktaven vertragen können. Eine verdeckte Quinte aber oder Oktave ist, wenn die Bewegung zweier Stimmen also beschaffen, dass in dem Raum, den die Töne durch ihre Bewegung aus einem Ort in den andern gemacht, ein solcher Ton zu finden, der zu einem der vier Töne eine Quinte oder Oktave

ist. Z. E. $\begin{matrix} a & d \\ & c & d \end{matrix}$ ist eine verdeckte Oktave, weil in dem Raum von a bis d ein Ton enthalten, welcher mit c eine Oktave ausmacht, und so ist auch $\begin{matrix} g & h \\ & c & g \end{matrix}$ eine verdeckte Quinte, weil in dem

Raum von c bis g ein Ton, nämlich e, enthalten, welcher mit h eine Quinte macht! Eine verdeckte Oktave aber oder Quinte kann nur auf viererlei Art begangen werden. Erstlich, wenn die zwei ersten Töne, so steigen, keine wirkliche Oktave machen, sondern die letzteren, so ist der Ton, welcher die verdeckte Oktave klingt, in dem Raum der höheren Töne enthalten, als

$\begin{matrix} a & e \\ & c & e \end{matrix}$ da ist c die verdeckte Oktave, welche zwischen a und e

liegt. Wenn aber die ersten zwei Töne, so steigen, eine wirkliche Oktave machen, so ist der Ton, welcher die verdeckte Oktave

klinget, im Raum der unteren Töne enthalten als $\begin{matrix} c & d \\ & c & f \end{matrix}$. Da ist d die verdeckte Oktave, welche zwischen c und f liegt.“



Nur zwei Arten verdeckter Oktaven gestattet Mizler freundlichst:

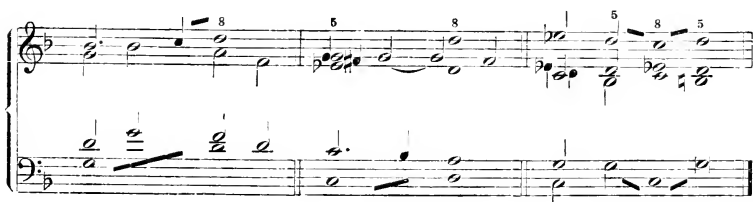


ferner giebt er zu, dass in vielstimmigen Sachen verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen nicht zu vermeiden und, weil sie das Ohr nicht beleidigen, auch erlaubt seien. Die äussersten Stimmen aber müssen schlechterdings rein sein.

Der arme Orlando Lasso ahnte wahrscheinlich nicht, was er verbrach, als er in seinem 4. Busspsalm drei-, vier- und fünfstimmig Folgendes schrieb:



Ja, selbst Palestrina erweist sich als Regelverächter, z. B. (fünfstimmige Motette Coenantibus):



Ich verzichte darauf, diese beliebig herausgegriffenen Beispiele zu vermehren; wer von der Hinfälligkeit des Verbots verdeckter Quinten und Oktaven nicht überzeugt ist, lese meinen deren Nachweisung gewidmeten Aufsatz im 1. Bande der Präludiven und Studien, in welchem man allerlei Beispiele bester Autoren zusammengetragen findet.

Wie kommt es nun aber, dass im zweistimmigen Satze dergleichen Führungen so selten sind, dass man darauf verfallen konnte, sie streng zu verbieten? Zwar schreibt z. B. Heinrich Isaac in der sechsstimmigen Motette *Christus filius Dei* zweistimmig folgendes:



und Antonius Brumel in der *Missa festivalis*:



und auch Hans Leo Hassler (*Wir glauben all an einen Gott*):



Doch sind solche Fälle in der That selten. Die Gründe glaube ich ungefähr zu erkennen. Einmal enthält sich der zweistimmige Satz jener Zeit überhaupt gern der gleichen Bewegung beider Stimmen, die vielmehr meist abwechselnd hervortreten, sei es mit Synkopierung (bei der die Stimmen wiederholt die Rolle wechseln), sei es mit Mischung langer Töne und lebhafter Figuren (ebenfalls abwechselnd). Kommt einmal eine Stelle vor, die Note gegen Note gesetzt ist, so hat man fast immer eine Anzahl Terzen oder Sexten, oder aber einen Wechsel von Terzen und Sexten zu konstatiren mit gelegentlicher Ausmündung der Sexte in die Oktave oder der Terz in die Quinte oder den Einklang (durch gegensätzliche Sekundbewegung beider Stimmen) wie solches aus dem *Faux bourdon* und *Gymel* der Engländer sich mehr und mehr an Stelle des strengen Diskantus (in steter Gegenbewegung) seit dem 14. Jahrhundert eingebürgert hatte. Die Oktave nach der Quinte oder die Quinte nach der Oktave (der alte *Dechant* wechselte bekanntlich nur zwischen Oktave [Einklang] und Quinte in steter Gegenbewegung ab) kommt bei den Meistern der *Palestrina-Epoche* zweistimmig fast nur mehr in Seitenbewegung vor, d. h. wenn die eine Stimme bleibt, wo sie ist. (*Palestrina*):



Es lässt sich gar nicht in Abrede stellen, dass die Meister eine gewisse Scheu vor der durch Fortschreiten beider Stimmen (auch in **Gegenbewegung**) frei anschlagenden reinen Quinte zeigen, während Terz und Sexte stets ohne Bedenken bei beliebiger Bewegung beider Stimmen ergriffen werden. Dass auch die durch Gegenbewegung beider Stimmen erreichten Oktaven und Einklänge ausser bei Schlussbildungen sich nicht sonderlicher Beliebtheit erfreuten, konstatiert Fux ausdrücklich (Mizler S. 72):



Bei beiden, der frei anschlagenden Quinte und Oktave, ist die plötzliche auffallend starke Verschmelzung der beiden Stimmen, das Uebermass an Konsonanz der eigentliche Grund der Antipathie; liegt dagegen eine Stimme fest (einerlei ob sie einen Ton repetirt oder ihn aushält), so bringt das neue Intervall immer eine Bereicherung der Klangwirkung. Dass dergleichen Führungen streng genommen nicht dem eigentlichen Satze Note gegen Note angehören, ist mir vollständig klar; ich sehe aber keinen Grund ein, weshalb man nicht dergleichen Gesichtspunkte auch schon für den gleichen Kontrapunkt in Frage ziehen sollte — vorausgesetzt natürlich, dass man den Kontrapunkt nach der Harmonie und Figuration lehrt, also darauf verzichtet, ihn für die Ausbildung zum Ausgang zu nehmen.

Wenn wir heute die Regeln des strengen Satzes neu formulieren wollen, so kann das eben nur auf Grund der seither fortgeschrittenen Erkenntnis des Wesens der Harmonie und des Rhythmus geschehen. Weit entfernt, vom Schüler zu verlangen, dass er eine Kaputze über sein theoretisches Wissen oder vielmehr sein Harmonie-Gefühl ziehe, müssen wir denselben vielmehr anhalten, dasselbe stets in voller Stärke zur Geltung zu bringen. Ein *Cantus firmus*, bei dem man nicht gewisse Kadenz-Momente deutlich empfindet, gewisse Harmoniewirkungen als immanent konstantieren kann, ist keinesfalls wert, kontrapunkt-

tischen Uebungen zu Grunde gelegt zu werden. Das oberste Gesetz für den Kontrapunkt, gleichviel ob er Note gegen Note oder in kürzeren gegen längere Noten oder umgekehrt in längeren gegen kürzere erfunden werden soll (letztere sehr wichtige Aufgabe übersehen alle Kontrapunktlehren ausser der meinen) oder aber in freier bunt wechselnder Gestaltung, kann nur sein, dass er den Cantus firmus bedeutsam hervortreten lasse, seinen Sinn enträtsele. Nicht darin besteht kontrapunktische Routine, dass man zu ein paar beliebig auf's Papier geworfenen Noten eine möglichst grosse Zahl Notenreihen schreiben kann, welche gegen die gegebene keine offenen oder verdeckten Oktaven und Quinten bilden, sondern darin, dass man unter beliebigen Bedingungen (darüber oder darunter in gleichen oder verschiedenen Werten) zu der gegebenen Melodie eine neue Melodie erfinden kann, deren Sinn sich mit dem der gegebenen so deckt, dass er zu deren Kommentar wird. Mit anderen Worten: **Die Güte eines Kontrapunkts besteht in seiner Deutlichkeit** (harmonisch und rhythmisch). Aus diesem einen Gesichtspunkte folgt alles Weitere, vor allem bindende Vorschriften bezüglich der zulässigen zweistimmigen Vertretung der Harmonie, Ausschliessung unnatürlicher Verdoppelungen etc. Wollen wir auch heute noch einen strengen und einen freien Satz unterscheiden — und ich bin sehr dafür, dass wir es thun, um die Schüler Masshalten zu lehren —, so werden die neuen Vorschriften gewiss viele Berührungspunkte mit der alten Lehre haben, aber in der Formulirung der Regeln sich gänzlich von ihr emanzipiren müssen. So wird man von den strengen Uebungen die gänzliche Vermeidung frei anschlagender absoluter Dissonanzen fordern müssen, aber ebenso die Vermeidung frei anschlagender leerer Quinten und Oktaven (!), wogegen alle Scheinkonsonanzen (d. h. mit Konsonanzen gleichklingende Dissonanzen) jederzeit zugelassen werden müssen und leere Quinten und Oktaven die eine schon vertretene Harmonie ergänzen, keinerlei Beanstandung finden dürfen. Das Alles und noch manches Andere sind freilich Unterscheidungen, welche vom Standpunkte der alten Lehre aus einfach unmöglich waren. In meinem „Lehrbuche des einfachen, doppelten und imitirenden Kontrapunkts“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1888) habe ich diesen neuen Weg eingeschlagen. Leider hat sich noch kein Kritiker

die Mühe gegeben, die darin entwickelten Gesichtspunkte ausführlich zu beleuchten und die neue Methode mit der alten einmal gründlich auseinanderzusetzen. Ich wünsche sehr, dass diese Zeilen dazu einen Anstoss geben möchten. Dass der Kontrapunkt durch die Harmonielehre nicht überflüssig geworden ist, glaube ich durch mein Buch genügend erwiesen zu haben; dass derselbe seinen Zweck, die Melodierfindung innerhalb streng bestimmter Bedingungen zu üben, nicht verfehle, dafür ist gerade in meinem Buche dadurch gesorgt, dass die **successive Stimmenerfindung** durchgeführt ist, d. h. die für sich genügenden zweistimmigen Sätze zu drei- und vierstimmigen gemacht werden, durch spätere Hinzufügung einer dritten bezw. vierten Stimme, eine Massnahme, mit welcher ich auf eine noch hinter den Palestrinastil zurückliegende Praxis zurückgegriffen habe, deren Bedeutung aber für die Praxis auch der heutigen Kompositionstechnik keiner Erörterung bedarf. Für die Fugenkomposition mit ihrer bedeutsamen Betonung der Zweistimmigkeit und nachfolgenden Entwicklung zur Drei- und Mehrstimmigkeit durch Hinzutritt weiterer Stimmen ist sie die ganz direkte zielbewusste Vorbereitung; aber auch die freieste Komposition steht fortgesetzt immer wieder vor ähnlichen Problemen, so dass es mir unbegreiflich ist, weshalb nicht wenigstens der historisch geschulte H. Bellermann auf den so naheliegenden Gedanken verfiel, die drei- und mehrstimmigen Sätze auf den vorher fertigen zweistimmigen aufzubauen. Das ist zwar auch ein durch historische Studien angeregtes Prinzip, aber ich hoffe keine doktrinäre Verirrung!

Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Litteratur.*)

(1886.)

Seit einigen Dezennien mehrten sich in auffälliger Weise die Versuche, den ausdrucksvollen musikalischen Vortrag, der in der Volksmeinung Sache des Gefühls, der Inspiration des Moments ist, auf gewisse feststehende Prinzipien zurückzuführen und eine detaillirt ausgearbeitete systematische Theorie desselben anzubahnen. Vielleicht darf man in dieser vermehrten Hinwendung auf ein früher minder berücksichtigtes Gebiet den Beweis dafür sehen, dass die zu immer unheimlicheren Dimensionen anwachsende Flut der konzertierenden Spieler mehr und mehr Elemente aufnimmt, die jene verbreitete Ansicht in Frage zu ziehen Veranlassung geben, mit anderen Worten, dass die Spieler verschiedenster Qualität so gar sehr divergirende „Inspirationen“ in ihren Vorträgen an den Tag legen, dass man sich ernstlich fragen muss, ob die Niederschrift des Komponisten denn wirklich ein so verschwommenes, vieldeutiges Ding ist, dass die Spieler so Grundverschiedenes daraus zu machen berechtigt sind, dass es sozusagen erst durch die Spieler eigentlich etwas Bestimmtes wird und vorher nur für diese eine Art Anregung war. Im Ernst kann wohl Niemand so gering von unseren Grossmeistern denken, dass dieselben nur Rohmaterial oder Halbfabrikat für die Kunstleistungen unserer Virtuosen geliefert und zu liefern hätten, und die schroffe Ablehnung, welche schon so manche Reproduktion auch hervorragenden

*) Dr. Ad. Kullak, „Aesthetik des Klavierspiels“, 2. Aufl. 1881; Mathis Lussy, „Traité de l'expression musicale“ 1873 (deutsch von Felix Vogt 1886) und „Le rythme musical“ 1883; Dr. O. Klauwell, „Der Vortrag in der Musik“ 1883; A. F. Christiani, „Das Verständnis im Klavierspiel“ 1886.

der Spieler, durch den gesunden Instinkt der Hörer gefunden hat, führte in der That mehr und mehr zu der Ahnung, dass es doch für den Vortrag gewisse Grundgesetze, wenn auch vielleicht bisher nicht geschriebene, geben müsse, deren Verletzung durch den Spieler den Wert seiner Leistung unbedingt herabsetzt. Einsichtigere haben daher schon lange statt völliger Freiheit für die Inspiration des vortragenden Künstlers eine immanente logische Notwendigkeit angenommen, welche auch ohne vorgängige Zergliederung durch den Verstand dem Künstler im Moment der Reproduktion die rechten Mittel des Ausdrucks an die Hand giebt, so dass also die grössere oder geringere Künstlerschaft in der grösseren oder geringeren Sicherheit läge, mit welcher der Spieler im Augenblick das Rechte trifft. Das Wesen dieses „Rechten“ aber zu ergründen, ist nun jetzt der Zug der Zeit. Dass, wenn auch nicht Alles, so doch Vieles am musikalischen Vortrag lehrbar sei, ist eine Ansicht, die in neuester Zeit sich immer mehr festigt, zum Trost für diejenigen, für welche eine solche Lehrbarkeit bitter notwendig ist. Denn Niemand kann sich der Einsicht verschliessen, dass heute nur gar zu viele musizieren, ja öffentlich spielen, die jene Fähigkeit, in der Inspiration des Moments das Rechte zu treffen, in allzu ungenügendem Grade besitzen. Den Wert eines guten Lehrers für den Vortrag wusste man zwar von jeher zu schätzen, aber das Lehren bestand in der Hauptsache im Vormachen, und die — wie wir einstweilen als richtig annehmen — natürlichen Gesetze des Vortrags gingen durch die konstante Wiederkehr ihrer Befolgung in den sich summirenden Einzelfällen in das Allgemeingefühl des Schülers über, ohne doch eigentlich vom Bewusstsein konstatiert zu werden. Es ist auch gar nicht so ausgemacht, ob nicht diese Art, den Ausdruck zu lehren, eine sehr gute, ja gar die beste ist. Sie setzt aber freilich viel voraus: erstens, dass der vormachende Lehrer genial begabt und jederzeit gut inspirirt ist; zweitens, dass der Schüler ein grosses Assimilationsvermögen hat; drittens aber auch, — und daran scheidet in letzter Instanz diese Methode — dass bei Lehrer und Schüler ein scharfes Unterscheidungsvermögen für scheinbar Analoges und doch aus irgend einem Grunde Verschiedenes vor einer Stereotypität wahr, welche einem wahrhaft guten Ausdrucke fern bleiben muss. Also — ganz ohne Hülfe des zergliedernden Verstandes geht es doch nicht ab.

Uebrigens sind die Versuche, den Ausdruck auf Regeln zurückzuführen, doch nicht so ganz und gar neuen Datums.

Unter den Schriftstellern, welche im vorigen Jahrhundert über den ausdrucksvollen musikalischen Vortrag geschrieben haben, nimmt ohne allen Zweifel die hervorragendste Stelle der seiner Zeit auch als Komponist hochangesehene Johann Abraham Peter Schulz ein, welcher für Sulzer's „Theorie der schönen Künste“ (1772, 2. Aufl. 1792—94) die musikalischen Artikel der Buchstaben S—Z schrieb. Sein Artikel „Vortrag“, den z. B. Daniel Gottlieb Türk wiederholt citirt und in seiner Klavierschule (1789) umfänglich ausgenutzt hat, enthält tatsächlich den Kern der Lehre des Vortrags, wie sich dieselbe bis heute entwickelt hat.

Schulz sagt (2. Aufl. 4. Bd. S. 700): „Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten liest und Alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag einen Wohlgefallen findet, verrät eine gemeine oder ungebildete Seele. Zuhörer von Geschmack und Empfindung haben davor einen Ekel.“

Als Haupterfordernisse eines guten Vortrags stellt sodann Schulz auf: 1) Deutlichkeit (in der Darlegung der Phrasen, Perioden und Accente); 2) Ausdruck (des Charakters, der Stimmung des Werkes); 3) Schönheit (schöner Ton, Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrags, gefällige Körperhaltung, geschmackvolle Ausführung der Verzierungen). — Das rein Technische setzt er voraus (S. 701). Den Hauptnachdruck legt Schulz auf die Phrasierung. Den Ausdruck „Phrase“ für die Glieder musikalischer Sätze scheint Schulz in die musikalische Litteratur eingeführt zu haben,*) seine nächsten Nachfolger liessen ihn wieder fallen, und erst in neuester Zeit (wohl durch die Franzosen) kam er wieder in Aufnahme. Sonst ist die übliche Terminologie der Zeit: Periode für geschlossene Sätze, Abschnitt für die grösseren und Einschnitt für die kleineren Glieder. Alle diese Worte benutzt Schulz auch und bedient sich des Ausdrucks Phrase hauptsächlich dann, wenn er von mehr oder minder selbständigen Gliedern des musikalischen Satzes spricht, ohne die Grösse ihrer Ausdehnung zu bestimmen,

*) Vgl. jedoch mein „Vademecum der Phrasierung“ (1900, S. 6).

so dass einerseits Einschnitte und andererseits sogar Perioden durch den Ausdruck Phrase mitbegriffen werden. Er sagt (S. 703): „Die Einschnitte sind die Kommata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die letzte Note und Phrase etwas absetzt und die erste der folgenden Phrase fest wieder einsetzt, oder wenn man den Ton etwas sinken lässt und ihn mit Anfang der Phrase wieder erhebt.“ Ich bitte sehr auf dieses Entweder — Oder zu achten, das eine Schärfe der Erkenntnis verrät, welche man in allen Definitionen der folgenden hundert Jahre vergebens sucht. Schulz beschreibt damit in klarster Weise die einzige Möglichkeit, wie man Phrasengrenzen bei fortgehendem Legatoanschluss kenntlich machen könne. Dass er mit dem „Sinkenlassen“ des Tones nichts anderes meinen kann als ein gelindes *diminuendo* resp. *calando*, und mit dem „wieder Erheben“ eine leichte *Accentuirung* des neuen Anfangs, jedenfalls eine frischere Färbung (auch wieder etwas lebendiger), wird wohl Niemand in Abrede stellen. Türk, der sonst so gründliche und hellsehende, hat dieses „oder“ nicht verstanden und weiss nur von einer Art, die Einschnitte kenntlich zu machen, nämlich durch Absetzen.

Zum Beweise, wie die Theorie in dieser Kardinalfrage in hundert Jahren nicht weiter gekommen ist als Türk, so dass ich mit meinem Wiedereinsetzen bei Schulz heute auf einen kaum geahnten Verständnismangel stosse, führe ich die bezüglichen Meinungsäusserungen der neuesten Schriftsteller über diesen Punkt an. Lussy, von dessen Einsicht in das Wesen der Phrasierung und des Ausdrucks in den letzten Jahren sich eine stark übertriebene Meinung verbreitet hat, besonders seit H. v. Bülow's überwarmer Empfehlung des *Traité du rythme*,*) hängt ganz und gar an der Ansicht fest, dass „Absetzen“ und „Einschnitt“ dasselbe ist. Er sagt (S. 88 der deutschen Ausgabe in einer der französischen Ausgabe fehlenden Anmerkung): „Die Pause ist in der Musik das Messer, das die Einschnitte erzeugt; ein Einschnitt ist nichts Anderes als ein Fragment eines vermittelst Pausen zerstückelten Rhythmus. Jedem Einschnitt muss seine Individualität durch eine besondere Betonung seiner Anfangs- und Endnoten zugesichert werden.“ Ferner S. 105: „Nie

*) Paris, 1884.

sollten die Bogen (natürlich „Legatobogen“) rittlings über Noten stehen, die zwei verschiedenen Rhythmen (Phrasen) angehören. . . Nur die Noten, welche zusammen eine Idee, einen musikalischen Gedanken, einen Einschnitt, einen Rhythmus bilden, sollen unter einem rhythmischen Bindezeichen, unter einem Bogen \frown vereinigt werden.“ Das klingt zwar gut als Plaidierung für den Phrasierungsbogen, ist aber nicht korrekt, sofern es meint, dass die letzte Note der Phrase nie Legatoanschluss an die erste der neuen Phrase haben kann.

Noch entschiedener äussert sich Christiani (S. 123): „Von dem Absetzen am Ende der Phrase hängt das Phrasieren hauptsächlich ab“ und (S. 88): „Die letzte Note einer Phrase sollte immer um die Hälfte ihres Wertes abgekürzt werden, damit eine Unterbrechung, somit eine vollständige Beendigung eintritt.“

Beide Schriftsteller sind aber bei der Formulierung in dem Wahne befangen, dass die Bögen unserer usuellen Notierung wirklich meist Glieder des musikalischen Gedankens abgrenzen. So gliedert Lussy im Anschluss an Mozarts Legatobögen das folgende Thema der bekannten Sonate F-dur $\frac{3}{4}$ in allem Ernste in die durch untergeschriebene Kommata und Semikola noch doppelt gekennzeichneten Glieder (franz. Ausgabe S. 59, deutsche Ausgabe S. 88):



Dieses eine Beispiel genügt eigentlich schon, Lussy's Urteilsfähigkeit in Sachen der Phrasierung gänzlich undiskutabel zu machen.

Christiani kommt auf einem seltsamen Umwege dazu, auch selbst jene Bogenführungen unserer Klassiker zu rechtfertigen, bei welchen eine offenbar den Abschluss einer Passage bildende Note nicht mehr unter den Bogen genommen ist. Er ist der Ansicht, dass die letzte Note jeder „Bindung“ kürzer sein müsse als die vorhergehende und findet daher folgende Bögen korrekt:

(Sonate pathétique)



d. h., er sieht in dem c die Endnote der durch den ersten Bogen bezeichneten „Phrase“.

Unsere besseren Herausgeber stehen sämtlich auf dem Standpunkte Türk-Lussy-Christiani, dass die letzte Note einer Phrase abgesetzt werden muss, haben aber — wenigstens v. Bülow, Klindworth, H. Scholtz und hier und da auch Lebert-Faist — ein deutlicheres Gefühl von der natürlichen Gliederung der Gedanken nach ihrem harmonisch-melodischen Gehalte und kommen daher dazu, die Bogengrenzen zu verschieben, um ein Absetzen an den Stellen zu veranlassen, auf welche thatsächlich die Einschnitte gehören. Das geht natürlich oftmals nur mittelst Verleugnung von Bindungen, die der Komponist gefordert hat, oder umgekehrt durch Fordern von Bindung, wo der Komponist sie verwehrte. Die bereits von Schulz erkannte Möglichkeit der Gliederung trotz fortgehenden Legatos war freilich mit dem Legatobogen allein nicht auszudrücken (sie allein zwang mich, in meinen Ausgaben nach neuen Zeichen zu greifen).

Die Frage der Bestimmung der Phrasen-Grenzen ist eine zu wichtige, als dass wir sie nicht hätten berühren müssen; wir werden auch noch auf dieselbe zurückkommen, da die wichtigsten Vortragsregeln, die wir bei den verschiedenen Schriftstellern finden, immer wieder von den Anfangs- oder Endtönen der Phrasen sprechen.

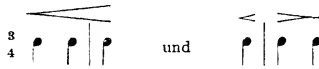
Wenden wir uns aber zunächst zu einem neuen allgemeinen Ausblick auf das zu begehende Feld zurück.

Peter Schulz erwähnte sogleich als eines der ersten Erfordernisse deutlichen Vortrags die „richtige Marquirung der Accente“. Diese Accente spielen in der gesammten Vortragslehre eine ausserordentlich wichtige Rolle. Hören wir zunächst, was Schulz über dieselben weiter sagt (S. 702): „Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Taktes fallen. Von diesen erhält die erste Note des Taktes den vorzüglichsten Druck, damit das Gefühl des Taktes beständig erhalten werde, ohne das kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote wer-

den die übrigen guten Zeiten des Taktes, aber weniger stark, marquirt. Hierbei muss aber der Unterschied wohl beachtet werden, den die Einschnitte unter den Takten machen. Die erste Note eines Taktes, der nur ein Teil einer Phrase ist, kann nicht so stark marquirt werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt oder wenn sie die Hauptnote der Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stücken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquieren, verderben das ganze Stück; denn dadurch, dass sie nach dieser Seite (nämlich in der Klarstellung des Taktes) zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie ausser Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquieren. Die schlechten Zeiten werden nur dann marquirt, wenn eine Phrase auf ihnen anfängt.“ Diese Definition ist wieder so umfassend, wie sie bei solcher Kürze nur sein kann; die ordinäre taktweise Betonung bildet ja in der That auch für die heutige Lehre die Grundlage für den Ausdruck, so lange nicht grössere als eintaktige Stücke oder Einheiten erkannt sind; sobald aber zur Zusammenfassung längerer Stücke vorgeschritten wird, sind die beiden wichtigsten Punkte der Anfang der Phrase, mag er auf eine schwere oder leichte Zeit fallen, und ihre Hauptnote, d. h. ihr Schwerpunkt. Dass Schulz noch nicht von durchgehenden Schattirungen redet, sondern überall nur von Accenten, darf uns nicht Wunder nehmen, da es unserem Jahrhundert vorbehalten blieb, zu erkennen, welche hervorragende Bedeutung die stetigen Veränderungen der Tonstärke für den eigentlichen lebendigen Ausdruck haben. Bekanntlich ist das Orchester-Crescendo und -Diminuendo etwa um die Mitte des vorigen Jahrhunderts von der Mannheimer Kapelle sozusagen erfunden worden, während man vorher nur Abstufungen der Stärke kannte. Auf dem Klavier konnte von crescendo und diminuendo kaum die Rede sein, besonders nicht auf dem Cembalo. Die Violinvirtuosen freilich lernten frühzeitig von den Sängern die so unmittelbar wirkende Ausnutzung der Schwellungen. Auf alle Fälle bedurfte die Theorie geraumer Zeit, ehe sie der Praxis nachkam, und selbst Beethoven's reichlich gespendete crescendo- und diminuendo-Zeichen öffneten den Theoretikern nicht die Augen zur Erkenntnis ihres Irrtums.

So darf ich denn sagen, dass es mir persönlich vorbehalten blieb, die durchgehende dynamische Schattirung als Prinzip, als einzige Grundlage des musikalischen Ausdrucks an Stelle der

Lehre von den Taktarten aufzustellen, zunächst in einigen Aufsätzen in Zeitschriften, dann aber in meiner „Musikalischen Dynamik und Agogik“ (1884). Dass ein Motiv, das im $\frac{3}{4}$ -Takt mit zwei Vierteln Auftakt in der Note hinterm Taktstrich seinen Schwerpunkt findet, nicht als aus zwei leichten Noten und einer schweren bestehend aufzufassen ist, sondern als stetig anwachsend auf die Schwerpunktsnote hin, und dass gleichermassen ein einfach auftaktiges Motiv im $\frac{3}{4}$ -Takt mit dem Auftaktviertel auf den Schwerpunkt hin wächst und ebenso von diesem aus zur letzten Note hin abnimmt:



ist für den Praktiker heutigen Tags kaum etwas Neues, wohl aber für die Theorie, wie eine Vergleichung der Bücher von Lussy so gut wie Christiani und aller älteren erweist. In all diesen Werken ist jede Tonstärkeänderung Accent, und man weiss schliesslich wirklich nicht, wie ein Praktikus sich mit diesen vielen Sorten von Accenten sollte zurecht gefunden haben, wenn nicht die tröstliche Annahme bliebe, dass der Praktiker den wahren Sachverhalt besser fühlte, als der Theoretiker ihn zu formuliren vermochte.

Hören wir zunächst, was Schulz über die zu accentuierenden „Haupttöne“ der Phrasen weiter sagt (S. 702): „Oft und vornehmlich in Stücken, die durchgängig einerlei Notengattung haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Taktes überein. In solchen Stücken aber, wo mehr Mannigfaltigkeit des Gesanges ist, zeichnen sich die Haupttöne fast allezeit von den übrigen Tönen aus... Sie sind daran kennbar, dass sie insgemein länger und höher als die vorhergehenden und kurz darauf folgenden Töne sind, oder dass sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes \sharp oder \flat erhöht oder erniedrigt sind, oder dass sie frei anschlagende Dissonanzen sind, oder dass sie eine an ihnen gebundene Dissonanz präparieren: sie fallen übrigens meistens auf die gute Zeit des Taktes, ausser wenn ein neuer Einschnitt mit ihnen anfängt oder wenn der Tonsetzer, um sie desto nachdrücklicher zu machen, eine Verrückung (Synkopierung) vornimmt und sie um eine Zeit zu früh eintreten lässt.“ Das ist wiederum ein Extrakt aller Accentregeln, welche seither aufgestellt worden sind. Da haben wir die rein rhythmischen Accente der Längen und der

Synkopen, die melodischen Accente der Spitzen und die harmonischen der Dissonanzen und modulirenden Noten. Auch in meiner „Dynamik und Agogik“ wird man diese Hauptpunkte wiederfinden, nur dass es mir gelang, noch die natürliche Dynamik für Harmoniefolgen dahin zu präzisiren, dass innerhalb der Tonart Wegbewegung von der Tonika als Steigerung crescendo fordert, Rückkehr zur Tonika dagegen diminuendo, und dass ebenso die Modulation in eine fremde Tonart crescendo bedingt, Rückmodulation (wenn auch nur zuletzt) diminuendo. Die innere geistige Verwandtschaft dieses Prinzips mit dem für die Dynamik der Taktmotive aufgestellten wird man leicht erkennen.

Nimmt man die angedeutete Schwellung der Taktmotive als ihre natürliche dynamische Form an und hält weiter fest, dass der Taktstrich dazu da ist, die Lage der Schwerpunkte dieser Motive zu kennzeichnen, wodurch die Schwellungszeichen für gewöhnlich überflüssig werden, und merkt ferner, dass diese dynamischen Schattirungen auf mehrere Takte ausgedehnt werden können oder müssen, sobald mehrere Taktmotive zur engeren Einheit von Phrasen zusammentreten, so erscheinen nun die sonstigen Accente sammt und sonders als Abweichungen vom schlichten dynamischen Verlauf, als Extraverstärkungen einzelner Töne aus besonderen Gründen. Aus der immerhin noch erheblichen Zahl der aus den obigen Andeutungen Schulz's sich ergebenden Accente tritt ferner als besonders wichtig und leicht begreiflich der Accent des Phrasen-Anfangs hervor, der keine weitere innere Berechtigung hat, als dass er die Aufmerksamkeit auf den zu kennzeichnenden neuen Anfang hinlenkt, der daher mit Vorsicht und nur da anzuwenden ist, wo entweder starkes Pathos entwickelt werden soll, oder aber, wo ohne seine Anwendung die Linien zu verschwommen erscheinen würden (wie es oft der Fall ist, wo die Einschnitte nicht durch Pausen verdeutlicht sind und die Gänge in einerlei Notenwerten fortlaufen). Ueber den Anfangsaccent ist sich Schulz schon vollständig klar. Aber Schulz erkennt auch bereits scharf genug, dass meist mehrere der aufgeführten Gründe der Accentuierung zusammenfallen, dass die melodischen Gipfelnoten meist auch Schwerpunkte der Phrasen sind, und die Dissonanzen entweder selbst auf den Schwerpunkt fallen oder diesen durch Synkopirung anticipiren oder aber ein neues Motiv beginnen. So wird der scheinbar komplizierte

Apparat ein äusserst einfacher und das Regelwesen auf wenige Hauptpunkte konzentriert. Da die Lehre von den Accenten den Hauptinhalt der Abhandlungen über den Vortrag in den oben genannten neueren Büchern bildet, so müssen wir bei denselben etwas länger verweilen und sehen, wie die Lehre von den Accenten sich bei Kullak, Lussy und Christiani ausnimmt. Das Schriftchen von Klauwell lassen wir zunächst beiseite; dasselbe ist besonders reich an Winken für die grösseren *crescendi* und *diminuendi* und die dynamischen Kontraste in Rücksicht auf den Aufbau der Sätze im Grossen, sowie desgleichen für die analogen Tempo-Veränderungen.

Kullak definiert sehr klar (S. 278): „Der Accent hat den Zweck, das Ohr über die Disposition der Tonformen und ihre Verwandtschaft mit dem sprachlichen Inhalt zurecht zu weisen, ausserdem aber auch noch, es über die ... einfachsten rhythmischen Teilungen klar zu machen. Diese (nämlich die einfachen Taktverhältnisse) markiren sich dem Auge auf dem Notenblatte durch Taktstriche. Sollen sie dem eigentlichen Musikorgane vernehmlich werden, so müssen sie durch stärkere Betonung der betreffenden Noten hervorgehoben werden, und dies ist Sache des Accentus.“

Die Accente, welche den Takt klar stellen (d. h. nach meiner oben gegebenen Definition die Höhepunkte der natürlichen Schwellungen) nennt Kullak metrische oder taktische Accente; die anderen, welche das Tongewebe nach Analogie sprachlicher Redeform gliedern, deklamatorische. Wie schon Schulz, warnt auch Kullak vor zu nachdrücklicher und zu gleichmässiger Durchführung der metrischen Accentuation (S. 28): „In wenigen Kompositionen wird der Accent gleichmässig von Anfang bis zu Ende durchzuführen sein, meistens wird er mit accentlosen Stellen abwechseln, denn auch bei ihm ist (wie beim gar nicht accentuierten) der egale Gleichklang der Gefahr der Ermüdung und Monotonie ausgesetzt.“

Sein Hinweis, dass hauptsächlich Tänze und Märsche und Verwandtes (das Heroische, Majestätische etc.) eine fortgesetzte Taktaccentuation vertragen, erklärt sich uns aus der innigen Beziehung zwischen Takt und Tanz-Pas resp. Marschschritt, welche eine fortdauernde eintaktige Motivbildung begünstigen und auch, wo — wie es schon aus harmonischen Gründen nicht ausbleiben kann — mehrere Takte zu Phrasen zusammen treten, den Einzeltakten eine gewisse dynamische Selbständig-

keit wahren. Für Etüden, die ein eintaktiges Motiven verarbeiten, sowie für das „Feurige“, d. h. wohl gewisse rauschende Passagen, die ebenfalls meist ein kurzes Motiv wahren, ist der gleiche Grund einer fortgesetzten Taktaccentuierung, d. h. wie ich sagen würde, taktweisen Schwellung, günstig. (Beiläufig sei übrigens bemerkt, dass im Verlauf eines Tonstückes, besonders wo bereits vorher hinlänglich durch die Schwellungen und Accente rhythmisch klargestelltes Material weiter verwertet wird, gelegentlich für kurze Strecken das Fernhalten jeglicher Schattierung ein guter Effekt sein kann und eventuell glättend, beruhigend wirken wird, — aber nur so lange dadurch auch nicht die geringste Gefahr für das Verstehen der Taktverhältnisse involviert wird.)

Der Anfangsaccent scheint Kullak nicht bekannt zu sein, wenigstens finde ich keine Stelle, wo er ihn ausdrücklich konstatiert (ausgenommen etwa das Beispiel S. 297, das aber auch als Spitzenaccent [S. 299] erklärlich ist), wohl aber sehr auffällige Stellen, wo er ihn verkennt, nämlich:



(Beethoven, op. 22.)



(Beethoven, op. 14.)



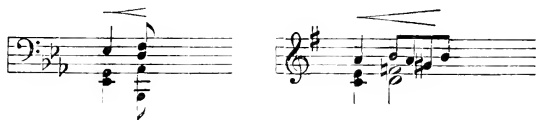
(Beethoven, op. 53.)



(Clementi, op. oder Et. 2.)

Peter Schulz würde nicht eine Sekunde geschwankt haben, in diesen Sforzati Anfangsaccente zu erkennen. Kullak defi-

niert sie als „negative Accente“ und liest, so unglaublich es auch scheinen mag, die Motive verkehrt:



Denn er begründet folgendermassen (S. 285): Hier haben die Accente eine rückwärts gerichtete Geltung; sie sind auch Kern- und Ansatzpunkt, aber nicht für etwas darauf folgendes, sondern vorangehendes ... Das Abnorme ist das wahre Leben.“ Die negativen Accente sind nach Kullak der „Abwechslung“ wegen da. Die Accentuation der Längen (S. 290), der Synkopen (das.), der melodischen Spitzen (S. 298 ff.), Dissonanzen (S. 303, 307 etc.) finden wir bei Kullak wieder, wie sie Schulz aufgestellt. Eine Verwechslung des Anfangsaccents mit dem Spitzenaccent, wahrscheinlich wieder mit verkehrter Auffassung der Motive, finde ich noch S. 307:



Vortrefflich ist aber Kullak's Bemerkung (S. 309), dass „ein besonders feiner piano-Einsatz mit dem Accent logisch gleichbedeutend sein kann“.

Sehen wir uns nun bei Lussy ein wenig um. Ich citire aus der neuen deutschen Ausgabe und bitte diese Abhandlung als ein Referat über dieselbe wie zugleich über Christiani's Buch anzusehen; übrigens unterscheidet sich diese „nach der fünften französischen und ersten englischen“ übersetzte Ausgabe herzlich wenig; man kann getrost sagen in nichts, von der französischen Originalausgabe von 1873, und Lussy, der geborener Deutscher und der deutschen Sprache vollkommen mächtig ist, wird sicher die Uebersetzung vor Druck gelesen haben.

Lussy unterscheidet (S. 17) metrische Accente, die sich an unsern musikalischen Instinkt, rhythmische, die sich

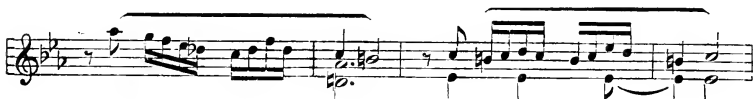
an unsern musikalischen Verstand und pathetische, die sich an unser musikalisches Gefühl wenden. Das klingt nicht übel, wenn auch gewisse rhythmische und harmonische Kompliziertheiten, die Lussy auf das Gefühl verweist, erst recht das Einspringen des Verstandes fordern. Uebrigens braucht Lussy wenige Seiten später (S. 26) Instinkt und Gefühl synonym und benimmt dadurch dieser hübschen Unterscheidung jeden Wert.

Die metrischen Accente handelt Lussy sehr umständlich ab. Sonderbarerweise geraten zwischen die Regeln der metrischen Accentuierung folgende Bestimmungen (S. 37, Regel 7): „Jede Note, welche durch die erste Note des folgenden Taktes verlängert wird (also Schulz' Anticipation der guten Taktnote), wird äusserst (?) stark betont, welches auch ihr Wert sein mag.“ Das ist richtig, gehört aber als Synkopenaccent in das Kapitel von den rhythmischen Ausnahmen, wo es denn auch wiederkehrt. Ferner 8) „Die Note, welche zu Anfang eines Taktes, eines Taktteils oder einer Unterteilung unter oder auf eine Verlängerung, unter oder auf eine Pause in einer anderen Stimme fällt, wird sehr stark betont.“ Das mag für Militärmusikstücke öfters passen, vielleicht auch für Tanzstücke, in der höheren Kunstmusik dagegen verdirbt diese rohe Bestimmung dem Komponisten seine besten Effekte.

Und nun zu 12) (S. 39): „Jede Note, der eine Pause vorangeht, ist stark!“ Was würden wohl Beethoven und Chopin sagen, wenn sie hörten, dass der Schreiber dieses Satzes als der Schöpfer der ersten rationellen Theorie des Vortrags gepriesen wird? Das an den Verstand appellirende Kapitel: „Der rhythmische Accent“ handelt nicht von den durch Unterteilungen und Zusammenziehungen (Synkopierungen) bedingten Abweichungen von der metrischen Accentuation (wie in meiner „Dynamik und Agogik“ die bezüglichen Kapitel), sondern von dem, was wir mit Schulz Phrasierung zu nennen gewohnt sind, also von den Perioden, Abschnitten und Einschnitten und ihre Klarlegung durch den Vortrag (S. 56): „Um richtig vorzutragen, muss man daher vor allem gut rhythmisiren, d. h. die verschiedenen Rhythmen, die einen Satz bilden, von einander trennen lernen.“ Ueber die Definition regelmässiger (zwei- oder viertaktiger) und unregelmässiger, sowie männlicher und weiblicher Rhythmen ist nichts zu bemerken. Protest ist aber doch dagegen einzulegen, wenn Lussy den Komponisten verbietet, zu schreiben:



und statt dessen die Lesarten bei a) oder b) verlangt. Armer Mozart, wie willst du dich vor Lussy verantworten mit deinen lang ausklingenden weiblichen Schlüssen:



Doch lassen wir das. Lussy hat ja nicht pretentiert, eine Kompositionslehre zu schreiben; er will uns über die Gesetze des ausdrucksvollen Vortrags und zwar jetzt zunächst über die die Phrasierung klarlegenden Accente aufklären!

In den Rhythmenbeispielen S. 72 hat Lussy in sehr lobenswerter Weise zur Deutlichmachung der Phrasengrenzen die Sechzehntel- und Achtelbalken gebrochen, und bemerkt dazu: „Nach unserer Ansicht (selon nous) darf die erste Note eines Takteils, wenn sie die letzte Note eines Rhythmus bildet, nicht mit den Noten zusammengruppiert werden, welche mit ihr den Takteil ausfüllen.“ Herr Lussy liebt es im allgemeinen nicht, seine Vorderleute namhaft zu machen; sonst hätte er sich darauf berufen können, dass bereits J. A. P. Schulz dies „von einigen Tonsetzern angewandte“ Mittel sehr empfahl. Die bald darauf (S. 74) folgende Bemerkung über das Wiederanfangen der Schüler, wenn sie unterbrochen worden, vom Taktanfang, statt vom letzten Einschnitt rührt von D. G. Türk her (Klavierschule S. 347).

Da man, um die Einschnitte richtig zu markieren, wissen muss, wo sie liegen, so bedarf es Bestimmungen darüber; nach Lussy's Ansicht sind die gewöhnlichsten Stellen der Einschnitte:

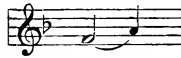
1) nach kurzen Figuren, die mehrmals wiederholt werden (meist richtig, aber z. B. in



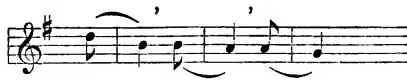
falsch),

2) nach einem grossen Wert, dem ein kleiner folgt, bei mehrmaliger Wiederholung der beiden; diese Regel ist (auch im französischen) so undeutlich gefasst, dass man sie auch

gerade umgekehrt verstehen kann, als sie gemeint ist, in welchem Fall sie richtiger wäre (Einschnitt nach der längeren Note); so folgt aber das bereits früher aufgestellte Beispiel, der Anfang der Mozartschen Sonate F-dur $\frac{3}{4}$:



3) nach einem kleinen Notenwert, dem ein grösserer folgt, bei mehrmaliger Wiederholung (wieder missverständlich gefasst, aber richtig gemeint):



4) vor dem zeitlichen Wiederschlag (*Répétition temporale*), d. h. nach einer leichten Note, die auf dem folgenden guten Takteil wieder angegeben wird, Beispiel:



Das ist natürlich falsch; zum mindesten ist nicht abzusehen, wie der Spieler zum Verständnis kommen soll, wenn er den Gedanken effektiv nach besonderer Anweisung in diese Brocken zerschneidet. Statt einer Anweisung zum Trennen, wäre hier ein Hinweis auf die nötige Zusammenfassung am Platze gewesen.

In dieser Weise geht es (zunächst aber korrekter) weiter; Einschnitte sollen sein zwischen Tonwiederholungen auf schwerleicht (| ♯ ♯ |), vor Sprüngen in der Melodie, nach der ersten auf eine schnelle Figur (*Groppetto*) folgenden Note, vor Echos oder Ausfüllseln, nach Vorhalts- überhaupt Dissonanzlösungen, wenn nach einer mehrstimmigen Stelle in Terzen, Sexten oder Oktaven eine einzige Stimme fortfährt (natürlich meist richtig).

Alle diese Regeln sind rein empirisch von einzelnen Beispielen abgezogen und daher weder durchaus zuverlässig, noch erschöpfend; vor allem hat Lussy gar nicht erkannt, welche hervorragende Rolle für die Bestimmung der Einschnitte die schwere Zeit des Taktes hat; er redet nur von männlichen und weiblichen Schlüssen der grösseren Bildungen (*Rhythmen* und *Phrasen*), verabsäumt aber, denselben Gesichtspunkt für die

Bestimmung der Grenzen kleinerer Bildungen, der Taktmotive und Unterteilungsmotive, zur Anwendung zu bringen.

Als Hauptvortragsregel der Phrasierung stellt Lussy auf, dass ein leichter Takteil als weibliche Endung schwach, als neuer Anfang (Auftakt — überflüssigerweise durch den Uebersetzer als Anacruse beibehalten) dagegen stark ist (S. 89, 105), besonders wenn noch irgend einer der anderen Gründe der Accentuierung hinzukommt (hoher Einsatz, Synkopierung). Dagegen ist (S. 129) die Anfangsnote des Rhythmus schwach, „wenn sie betrachtet werden kann als Abschluss eines aus einem Ton bestehenden Einschnittes [vor einer Pause oder Tonwiederholung]“; diese Regel ist nicht schlecht, wohl aber das zur Illustration gewählte Beispiel (Chopin op. 7):



Lussy hat, befangen in volltaktiger Leseweise, übersehen, dass das f^2 des zweiten Taktes der Anfangston des Rhythmus und auch als solcher accentuiert ist, wodurch natürlich das b^1 schwächer wird. Ebenso ist das a^1 im 4. Takt Anfangston. — Ferner soll die Anfangsnote accentlos sein in Stellen wie



um den Schein des $\frac{6}{8}$ -Taktes zu vermeiden. In meiner Dynamik und Agogik wird man den ausführlichen Nachweis finden (S. 31—32), wie mit Hülfe des agogischen Accentes, d. h. hier mit einer geringfügigen Verlängerung des 5. Achtels im Takt, doch der Anfangsaccent gegeben werden kann, ohne den Schein des $\frac{6}{8}$ -Taktes zu veranlassen.

Für die Schlussnote des Rhythmus bestimmt Lussy Accentuierung, wenn sie auf den Taktanfang fällt, doch nur dann, wenn sie den Takt allein ausfüllt oder in Gegensatz zu einer vorausgehenden weiblichen Endung tritt, sowie nach einem grossen abwärtsgehenden Sprunge. Schwach soll die Endnote sein, wenn sie einen kleinen Wert hat und der nächste Rhythmus sogleich auf dem nächsten Takteil einsetzt. Das ist wieder so willkürlich wie möglich. Danach ist also die Schlussnote des Hauptrhythmus des ersten Satzes der C-moll-Sinfonie stark, so oft ihn ein anderes Instrument abnimmt, schwach dagegen, sobald dasselbe Instrument ihn fortführt; also:



aber:



hier bei * schwach?!

Die übrigen Fälle, wo die Schlussnote auf dem guten Taktteil schwach sein soll, erklären sich von selbst, nämlich wenn die vorletzte Note accentuiert werden muss.

Dass weibliche Schlussnoten schwach sind, versteht sich von selbst, da man im Gegenteil nur zu oft die Bestimmung Lussy's anzweifeln muss, dass die männliche Schlussnote (mehrtaktiger Rhythmen) stark ist. Vollständig irrig sind dagegen wieder die Bestimmungen, wann ein weiblicher Schluss accentuiert wird; in Fällen wie



die Schlussnote zu accentuieren, ist wohl nicht einmal französisch, sondern nur lussy'sch; in











ist es geradezu eine Rohheit, und in dem scheinbar besten der Fälle, die Lussy anführt:



liegt wieder ein krasser Beweis grössten Missverstehens der Motive und volltaktiger Leseweise bis zum vollständigen Unsinn (s. letzter Takt) vor.

Die Forderung des Anfangsaccentes erscheint zur Monomanie gesteigert in dem „Accent der Einschnitte“ betitelten Anhang dieses Kapitels (S. 137): „Die erste Note eines Einschnitts ist immer stark, die letzte schwach, auf welchen Taktteil immer sie fallen mögen.“ Spindlers „Husarenritt“ und Paesiello's „Nel cor“ müssen das bekräftigen. Nein, so gute

Dienste der Anfangsaccent zur Verdeutlichung der Motivbildung zu leisten im Stande ist, in dieser Weise ausnahmslos angewandt (gegen die beiden einzigen von Lussy gestatteten Ausnahmen: Répétition temporale und verlängerte weibliche Schlussnote liesse sich noch mehr gegenteiliges einwenden), ist derselbe geradezu verhängnisvoll und eine ganz abscheuliche Manier. Liesse wenigstens Lussy die metrische Accentuierung (d. h. die schlichte Dynamik nach der Stellung im Takt) als Gegengewicht zu Recht bestehen, aber nein: „Die erste und letzte Note eines einfachen Einschnittes haben ... die Eigentümlichkeit, den metrischen Accent zu zerstören.“

Es bleiben uns noch zu den vielen bereits gelernten die pathetischen Accente hinzuzulernen, die sich an unser „Gefühl“ (sentiment) wendenden Abweichungen von den Regeln. (S. 141): „Der pathetische Accent ist keiner Regelmässigkeit unterworfen. Er kann eine einzige Note oder mehrere auf einander folgende Noten treffen; er kann überall hin fallen, ebenso gut auf die schlechten wie auf die guten Takteile, ebenso gut auf die Anfangsnote wie auf die Endnote eines Rhythmus. Sein wesentlicher Charakter wird bestimmt durch das einzige Wort: das Unvorhergesehene, Ausnahmsweise, Abweichende. Aber, welches auch sein Platz sei, immer ruft er die feinsten Kontraste, die spannendsten Alternativen hervor. Unter Herrschaft seines fortwährenden Einflusses giebt der unterjochte und hungerissene Künstler seine Erregung nicht nur durch verdoppelte Energie, durch Verstärkung des Klanges kund, sondern auch durch Beschleunigung des Tempos, auf welche notwendig eine Erschlaffung, eine Art Erlahmung in der Tonstärke und im Tempo folgt, und aus diesem Widerspiel entstehen tausend reizende Kontraste, tausend poetische Nüancen.“ Der erste pathetische Accent kommt der Synkope zu, welche „die Regelmässigkeit des metrischen Accents aufhebt“. Eine Synkopenwirkung schreibt Lussy auch der Zusammenziehung des zweiten und dritten Viertels im $\frac{3}{4}$ -Takt zu und erklärt letztere gar als eine „Verstümmelung, Amputirung“ (S. 145 Anm.) des $\frac{4}{4}$ -Taktes; $\frac{3}{4}$  soll ähnlich  sein und folglich (!) $\frac{3}{4}$  ähnlich . Da hört freilich alle Logik auf. Nein, aber $\frac{3}{4}$  als Ende ist ähnlich $\frac{4}{4}$  als Ende und $\frac{3}{4}$  als Anfang ist ähnlich  als Anfang; der langverhallende weibliche Schluss, der,

wie wir sahen, Lussy zuwider ist, und für dessen letzte Note er daher Accente will, desgleichen der Auftakt auf einer verhältnismässig langen Note haben wohl immer etwas hemmendes und die Auffassung anstrengendes, sind aber gewiss keine Synkopen, da sie deren Eigenschaft, Tonverstärkung zu anticipieren, nicht teilen. — Ausser alten Bekannten (melodische Spitzen S. 151, besonders die benachbarte Gipfelnote, d. h. obere Wechselnote der Melodiespitze, modulirende Töne S. 161 ff., Dissonanzen S. 163 ff., dabei einige längere nicht gerade nötige Exkurse über besondere Harmonien [Unterdominantseptimenakkord in Dur und Moll mit und ohne chromatische Veränderungen, verminderter Septimenakkord, die übermässigen Sextenakkorde, übermässiger Dreiklang, Vorhalte, Nonenakkorde u. s. f.]) finden wir da z. B. die verstärkte Tongebung für Auftaktnoten einer zuerst ohne Auftakt aufgetretenen Phrase, also eine Species des Anfangsaccents. Höchst seltsam nimmt sich die Definition aus (S. 177), dass Dissonanzen „herrühren von der Umkehrung der Septimenakkorde“. Diese selbst gehören demnach nicht zu den Dissonanzen.

Lussy's Regeln fehlt vor allem ein festes Prinzip, sie basieren auf Einzelbeobachtungen und nicht auf logischen Schlüssen und sind daher auch nur in einzelnen Fällen richtig, keineswegs aber allgemein gültig.

Christiani geht zwar etwas systematischer zu Werke und ist als echter Amerikaner, wenn auch nur par acclimatisation, selbst viel zu skeptisch, um sich in einen solchen Schwall unhaltbarer kategorisch ausgesprochenen Sätze zu verirren. Sein Skeptizismus spielt ihm sogar einen ziemlich bösen Streich, wie wir sehen werden.

Nach sehr weitläufiger Auseinandersetzung der Lehre von der Accentuation der guten Takteile ersten, zweiten und dritten Grades (positive grammatische Accente), die zu einem Exkurs über neue Ausgaben mit Ausschreibung der ad libitum-Kadenzen führt (mit grossem Lob für H. v. Bülow, Klindworth und H. Germer), entwickelt Christiani die Theorie der negativen grammatischen Accente, die nach seiner Ansicht (wohl anschliessend an Kullak) der „Abwechslung“ wegen, zur Brechung der Monotonie erfunden sind. Er teilt sie ein in „synkopische“ und „verschobene“ Accente: die ersteren sind die allbekannten die letzteren nichts anderes als die Betonung der ersten Note zweitöniger Bindungen, die auf dem leichten Takteil einsetzen,

d. h. also einer Art des Anfangsaccentes kleinster Bildungen, deren Verwandtschaft mit der Synkope augenfällig ist. Kullaks verkehrte Rückwärtsbeziehung dieser „negativen Accente“ hat Christiani nicht angenommen, überhaupt ist er offenbar in der Erkenntnis der richtigen Motiv- und Phrasengrenzen Kullak und Lussy überlegen, abgesehen natürlich von der bereits oben signalisirten seltsamen Rechtfertigung der vor der letzten Note endenden Bögen.

Eingehend betrachtet Christiani die verschiedenen Konfliktbildungen, welche durch Widerspruch der Grösse der durchgeführten Motive und der Taktart entstehen, wobei er zu dem Resultat kommt, dass gewisse berüchtigte Synkopirungen und Konfliktrhythmen bei Schumann einfach durch Verschiebung der Taktstriche oder Veränderung der Taktvorzeichnung dem Verständnis näher zu rücken sind. Vielleicht ist es nicht ganz überflüssig, auf den Unterschied dieser Christianischen Taktstrichverschiebungen und den hier und dort in meinen Phrasierungsausgaben anzutreffenden hinzuweisen; die Christianischen beruhen nämlich offenbar auf einem Manko des rhythmischen Auffassungsvermögens, die meinen dagegen appellieren an eine gesteigerte Empfindlichkeit für Zweck und Bedeutung des Taktstrichs, wie eine Gegenüberstellung zweier Beispiele beweisen mag. Christiani will zum Beispiel:

ich dagegen z. B.:

statt

Doch ist zuzugestehen, dass Christiani's Bedenken gegen Stellen wie die obigen nicht ganz ohne sachliche Berechtigung sind, sofern die Komponisten (besonders Schumann) hie und da so weit gegangen sind, dass sie fortgesetzte Synkopierungen durch alle Stimmen geschrieben haben, die der Spieler ausser Stande ist, dem Hörer als solche zu verdeutlichen, die daher wirklich nur für den Leser oder Kenner der Niederschrift existiren. Christiani stellt sich aber zu einseitig auf den Standpunkt des Hörers und übersieht, dass der Kenner der Stellen einen intensiven Genuss von denselben hat, der dem notenunkundigen Hörer leider verloren gehen muss.

Den Anlauf, den Christiani (S. 72 ff.) nimmt, aus einer Betrachtung der nationalen Eigentümlichkeiten der polnischen, ungarischen etc. Musik, Gesichtspunkten von praktischer Bedeutung für eine charakteristische Accentuation zu gewinnen, verläuft ziemlich resultatlos, natürlich, da nicht eine besondere Art der Accentuation, sondern gewisse rhythmische Typen und Artikulationseigentümlichkeiten (z. B. das $\dot{\rho}$ | der Mazurka) die eigentlichen Charakteristika der Nationalmusiken sind. Noch mehr verläuft der Versuch, aus der Eigenart einzelner Komponisten besondere individuelle charakteristische Accente zu entwickeln, im Sande.

Metrische Accente (S. 82 ff.) nennt Christiani die Hervorhebungen der ersten guten Takteile der aus mehreren Takten bestehenden grösseren Bildungen, d. h. also die Markierung der schweren Takte. Dabei unterscheidet er mit Marx und Lobe: Motiv (= Takt), Abschnitt (regulär = 2 Takte), Satz (regulär = 4 Takte) und Periode (regulär = 8 Takte). Nach den Ergebnissen des 7. Kapitels (metrische Formen) wäre für den Abschnitt die Taktzahl 3 das Maximum, für den Satz 9 Takte (= 3×3) und für die Periode 27 Takte (= $3 \times 3 \times 3$). Das „Periodisieren“, d. h. Aufsuchen der Grenzen der Perioden und das Gliedern derselben in Sätze, Abschnitte und Taktmotive behufs Eruirung der Stellen der metrischen Accente wird von Christiani sehr warm empfohlen und an längeren Beispielen erklärt. Für das Erkennen der Umfänge der Perioden giebt er einige gutgefasste Anleitungen, vor allem die Regel: „die Endung der Periode ist durch die Wiederkehr des alten oder den Anfang eines neuen Motivs zu erkennen.“ Doch passieren Christiani bei seinen Periodisierungs-Musterbeispielen mehrere Menschlichkeiten, da er sich dabei doch gar zu mecha-

nisch nach seinem Schema der Maximal- und Minimalumfänge richtet, und nicht bemerkt, dass manchmal zwischen ganz unzweideutig kenntlichen geschlossenen Perioden sich kürzere Bildungen von wenigen Takten einschieben, die weder zur einen noch zur anderen Periode gerechnet werden können, ohne die augenscheinliche Symmetrie zu zerstören.

Sicherer geht Christiani in den nun folgenden Kapiteln, zunächst dem von den melodischen Accenten handelnden 4. Teile. Er unterscheidet zunächst „thematische“ Accente; Regel (S. 101): „In aller mehrstimmigen Musik erfordert jedes Thema und jede Nachahmung eines Themas einen Accent auf die Anfangsnote, um damit den Eintritt des Themas oder der Nachahmung desselben anzuzeigen.“ Die Beispiele Christiani's sind bis auf sehr wenige aus der distinguiertesten Litteratur gewählt, während Lussy vielfach die Lysberg, Leybach, Spindler, Ravina und Genossen heranzieht, um die Wirkung seiner Accentregeln zu prüfen. Etwas ziemlich Ueberflüssiges, mindestens eben so gut mit einer Hinweisung Abzuthuendes, ist bei Christiani ein langweiliges Excerpt aus Lobes Kompositionslehre, davon handelnd, was alles mit einem Thema angefangen werden kann (Verlängerungen, Verkürzungen, Einschaltungen, Auslassungen, Verkehrungen u. s. w. u. s. w.). Allerdings ist nicht zu leugnen, dass ein Spieler, der den Ausdruck wirklich beherrschen soll, mit diesen Manipulationen der Kompositionstechnik vertraut sein muss, um nicht den Aufbau der Werke verkehrt zu verstehen; selbstverständlich schliesst das gewissenhafte Studium eines musikalischen Kunstwerks eine minutiöse Analyse desselben ein, über die aber der Spieler wieder zur neuen Synthese vordringen muss: d. h. wenn er die Gliederungen bis ins Kleinste erkannt hat, muss er seinen Gesichtskreis wieder erweitern und die grossen Züge verfolgen.

Eine zweite Art melodischer Accente sind bei Christiani wie bei allen seinen Vorgängern die Accente der melodischen Spitzen, die er extreme Accente nennt (S. 109): „Extreme Accente gleichen einem Knoten in dem Melodiefaden ... Zu viele solcher Knoten oder Accente würden dem Melodiefaden eher schaden als ihn verschönern. Daher werden nur die scharfen Spitzen accentuiert und die abgerundeten Wendepunkte brauchen nicht besonders hervorgehoben zu werden ... Wenn solchen Accenten noch ein besonderer Nachdruck gegeben werden soll, so lässt sich derselbe dadurch erreichen, dass er der accentuierten

Note neben dem Fingerdruck auch noch ein fast unmerkliches Verweilen, die kleinstmögliche Fermate beigegeben wird.“ Als weitere Steigerung empfiehlt er gelegentlich plötzliches Piano nach der accentuierten Note. Nicht unbedenklich ist die Anweisung (S. 113): „Jede Gruppe oder Figur sollte in der Wiederholung auf eine von der ersten verschiedene Weise gegeben werden“; doch ist die Ansicht von der Richtigkeit dieser Maxime sehr verbreitet. Teilweise eine Wiederholung des bereits Dagewesenen (auch mit denselben Fehlschlüssen) bringt das 10. Kapitel Christiani's: „Bindungsaccente“. Wenigstens ist nicht recht abzusehen, in was sich die Anfangsaccente der durch Bögen begrenzten Phrasen von den metrischen Accenten für die Abschnitte und Motive unterscheiden sollen. Denn für Christiani ist jeder Bogen Phrasenbogen, nur erscheint er ihm hie und da falsch begrenzt. Die Regeln lauten (S. 114): „Schwere (d. h. auf den guten Taktteil fallende) Anfänge und Endungen gebundener Gruppen werden immer (?) accentuiert . . . Leichte Anfänge werden nur dann accentuiert, wenn dieselben auf die extreme höchste Note einer absteigenden Passage fallen . . . Leichte Endungen werden niemals accentuiert.“ Das ist geschickt formulirt und in der Hauptsache wohl unanfechtbar, nur dass die erste Regel viel zu kategorisch Accent für die Schlussnote verlangt, und die zweite Regel den Anfangsaccent zu sehr einschränkt, da die Accentuierung der leichten Anfänge stets möglich und oft genug von den besten Meistern verlangt ist, auch wo sie nicht auf die „extreme höchste Note“ fallen. Jedenfalls berührt es aber wohlthuend, bei Christiani nicht wie bei Lussy accentuierten weiblichen Schlüssen zu begegnen. Die starke Schlussnote der Phrase ist aber in Wirklichkeit überhaupt nie Phrasenaccent, sondern nur Taktaccent, d. h. Markierung der schweren Zeit, richtiger Gipfelpunkt der dynamischen Entwicklung, denn nur bei crescendo auslaufenden Phrasen ist er richtig, während er bei in der Mitte gipfelnden — was das gewöhnliche ist — verletzend wirken muss.

Auch Christiani bringt nun die bei Lussy gefundenen Accente der wiederholten Töne und der auf Pausen folgenden Töne (!), ferner Accente für lange Noten, für harmonische Dissonanzen (bei welcher Gelegenheit er eine allzu lange Abhandlung über Dissonanzen und ihre Lösungen einschleibt), während er für melodische Dissonanzen (leichte Wechselnoten und Durchgänge) die Accentuierung verbietet. Vorbereitete Vor-

halte bekommen natürlich schon als Synkopen und auch als Längen Accent, frei auftretende Vorhalte sind die stärksten, die am meisten Accent verlangenden Dissonanzen, Vorausnahmen (Anticipationen) bedürfen nach Christiani keines Accents. Darüber bin ich freilich anderer Meinung. Die allzu leicht gegebene Anticipation wird stets als Durchgang gefasst werden und die Auffassung wird also unangenehm getäuscht werden, wenn sich der abweichende Sachverhalt herausstellt. Unbedingt ist auch der Usus der besten Spieler die Accentuation der Anticipationen, die sich auch noch dadurch rechtfertigen lässt, dass die Anticipation mit der Synkope Verwandtschaft hat, insofern Synkopen stets Anticipation sind, mindestens in rhythmischer und dynamischer Beziehung, aber sehr oft auch in harmonischer.

Vortrefflich ist Christianis Kapitel über die zu accentuierenden Modulationsnoten; er gibt da einen sehr richtigen Hinweis, dass diejenige Note, welche die Modulation entscheidet (in der Regel der Leitton der neuen Tonart) womöglich ausgehalten und mit ihrer Auflösung verbunden werden sollte, jedenfalls aber hinlänglich accentuiert, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Gut, aber eigentlich erst in die Kapitel von den Temponüancen gehörig, ist auch die Bemerkung (S. 162), dass man vor direkten Tonartwechseln (ohne Modulation) ritardiren und vor dem Einsatz der neuen Tonart pausiren sollte.

Christiani hat auch ein ausführliches Kapitel (XVI) über die „Dynamik der Melodie“. Zunächst stellt er den Grundsatz auf (S. 179): „Melodie als Hauptbestandteil verlangt in allen Fällen primäre Kraft; die Grundbässe als nächstwichtig, verlangen sekundäre Stärke; die Begleitung, als untergeordneter Teil, hat nur tertiäre Stärke.“ Hierauf geht er dazu über, Melodie und Gegenmelodie finden zu lehren, und gibt manchen feinen Wink; so weist er darauf hin, dass, wo zwei Melodien gleichzeitig sich fortspinnen, die tiefer liegende stärker gespielt werden muss, wenn sie gleichberechtigt erscheinen soll. Ferner (S. 191): „Das Hervorziehen versteckter Melodien oder melodischer Bruchstücke ist immer erlaubt, auch wenn der Komponist dasselbe nicht beabsichtigt hat ... Man kann natürlich nicht den Komponisten tadeln, weil er solche kleine Melodiefäden nicht angedeutet hat, ebensowenig, wie man den Dichter tadeln könnte, seine feinen inneren Zuthaten nicht deutlich genug erklärt zu haben.“ Mit anderen Worten also: man soll auch in der Musik zwischen den Zeilen lesen.

Die Vergleichung der Accentuationsbestimmungen bei Schulz, Kullak, Lussy und Christiani ergibt trotz aller Abweichungen und hie und da geradezu Verirrungen im Detail, doch im grossen und ganzen eine bemerkenswerte Uebereinstimmung in den Hauptpunkten und ich darf hinzufügen, dass auch die Aufstellungen meiner „Dynamik und Agogik“ in den Hauptpunkten damit zusammenfallen.

Wir gehen nun zu dem interessanteren Teile unserer Untersuchung über, den Vortragsnüancen im Grossen, dem crescendo und diminuendo, stringendo und ritardando, wie es ein guter Vortrag in Erwägung oder instruktiver Berücksichtigung gewisser inhaltlichen und formalen Eigenschaften des lebendigen musikalischen Kunstwerkes anwendet. Beginnen wir mit crescendo und diminuendo, so haben wir zuerst wieder auf Schulz hinzuweisen, der (S. 709 und 710) mit wünschenswertester Klarheit betont, dass nicht im starren Festhalten eines Tonstärkegrades, sondern im fortwährenden Nüanciren auch bei Festhaltung einer Hauptfarbe das Wesen eines guten Vortrages bestehe und dass darum das Klavicembalo, der alte Kieflügel, ein so unvollkommenes Instrument war, weil es diese Nüancirungen nicht ermöglichte. Er verweist auf das Studium der alten Tanzstücke, die seiner Ansicht nach die Keime für Alles sind, was unsere guten und schlechten Stücke aller Art enthalten: „sie unterscheiden sich von jenen blos darin, dass sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstücke sind, die in ein wohl oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht werden. Man sage nicht, dass die Tanzstücke keinen Geschmack haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruck.“ Mit anderen Worten: die zahlreichen alten Arten von Tanzstücken unterscheiden sich scharf voneinander durch bestimmte Eigentümlichkeiten (fortgeführte bestimmte Form der Auftaktigkeit, gewisse festgehaltene rhythmische Formeln, scharf bestimmtes Tempo, selbst einen bestimmten Charakter der Schwere und Leichtigkeit des Vortrages). Natürlich ist eine solche Gelegenheit, die Wirkungen der einzelnen Typen gesondert zu studiren, äusserst wertvoll und noch heute warm zu empfehlen, wenn auch leider das Verständnis der alten Tänze mehr und mehr verschwindet und in unseren heutigen verflachten Tänzen keinen Ersatz gefunden hat. Es ist das auch einer der vielen Gründe für die Notwendigkeit des Ausbaues der systematischen Vortragslehre.

Ad. Kullak giebt eine Anzahl bestimmter Anhalispunkte

für die dynamischen Nüancirungen (S. 322): „Jeder Uebergang von tieferen Tönen zu höheren ist seiner ursprünglichen Idee nach eine Steigerung und erfordert das crescendo.“ (S. 324): „Wiederholen sich einzelne Töne, Figuren, Motive, selbst melodiose Wendungen zu mehreren Malen auf dieselbe oder auf einer nicht erheblich sich verändernden Tonhöhe, so sind solche entweder crescendo oder abwechselnd crescendo und decrescendo vorzutragen.“ — (S. 325): „Der Zug nach dem Dissonirenden und die Ausbreitung des letzteren selbst in grösseren Dimensionen, oft aber auch eine nur momentane Aeusserung der Dissonanz erhalten das crescendo, in anderen Fällen umgekehrt das decrescendo. Die letzteren ergeben sich da, wo die Spannung in einem feinen Kolorit, in einem tiefinnerlichen zartmelancholischen Pathos unterhalten wird. Das crescendo ist mehr der naturwüchsige Ausdruck in kräftigerem Sinne.“ (S. 326): „In vielen, besonders in grösseren, ernsteren Kompositionen hat der Teil, welcher sich mit der Durcharbeitung eines Gedankens beschäftigt, seinem allgemeinen Charakter nach Unruhe, Aufregung zum Inhalt. Seiner Ausdehnung halber wird ein einziges crescendo nicht gut möglich sein, sondern es wird eine Abwechselung von crescendo und decrescendo eintreten. Ueberwiegend wird aber die erstere Tonfarbe anzuwenden sein, in manchen sich gegen Ende erst das decrescendo einstellen.“ (S. 327): „In Fällen, die nur in geringerer Ausdehnung eine Wiederholung desselben Motives oder Gedankens in ruhigeren Teilen einer Komposition behufs einer Ueberleitung zu einer Gliederung enthalten, wird sich — allerdings mit Rücksicht auf den allgemeinen Charakter — ein decrescendo ebenso gut wie ein crescendo rechtfertigen lassen. Eins von beiden muss aber der Abwechselung wegen eintreten. Das crescendo spannt direkt die Erwartung, das decrescendo indirekt, indem es das Ende eines Gedankens bezeichnet, oder ein Abschiednehmen, ein Sichentfernen, wonach aber der Eintritt von etwas anderem in Aussicht gestellt wird.“ (S. 328): „Der Begriff der Steigerung fordert zwar ursprünglich eine unmittelbar in die Sinne fallende Zunahme der Kräfte; dies ist aber eben nur eine für die erste Anschauung bestehende Annahme. Jede Entwicklung einer Idee ist Steigerung. Diese bei weiterem Denken sich ergebende Steigerung modifizirt die ursprüngliche Anschauung, von der hier ausgegangen wurde, so, dass das decrescendo ebenso gut

in den Begriff der Steigerung aufgenommen werden kann. Es ereignet sich nämlich nicht selten, dass aufsteigende Bewegungen *decescendo*, absteigende *crescendo* vorgetragen werden müssen.“ Uebrigens erkennt Kullak sofort, dass eine umgekehrte Motivierung des steigenden *decescendo* und fallenden *crescendo*, welche dem *decescendo* seine Bedeutung des Rückganges lässt, doch wohl glücklicher wäre und fährt fort (S. 329): „Dieser Fall erklärt sich, wenn man will, recht gut aus dem Stärkeverhältnis der Töne, das, wenn die Bewegung in höhere Regionen steigt, ebensowohl eine Abnahme als Zunahme bezeichnen kann. Das Höhere, Weiblichere, Zartere ist ja auch das Schwächere; das Tiefere, Männlichere, Dämonische ist das Stärkere. Wo ein Abschnitt zu Ende geht, der sich in stürmischem Drängen und Treiben bewegt und eine Abschwächung verlangt, wird selbst die entschiedenste Höhenbewegung seines Schlusses ein *decescendo* erfordern.“ Auch die Möglichkeit, eine steigende Passage *crescendo* anzufangen und *diminuendo* auslaufen zu lassen, betont Kullak und bemerkt dazu (S. 330): „Eine natürliche zum Ausbrechen berechnete Kraft mildert sich plötzlich in ihrem Drange. Dies ist ein Zug von Grazie und Feinheit, der sich in allen Fällen da verwenden lässt, wo das ganze Werk mehr Eleganz und Zartheit athmet, als Grösse und Kraft, also in Nottornos, modernen Gedanken, die mehr raffinierte Kultur und Glätte aufzuzeigen haben. Aber auch klassische Werke werden sie zuweilen nicht ablehnen dürfen, wo ein besonders feiner lieblicher Inhalt vorliegt. Das Masshalten im Losbrechen einer Kraftäusserung, deren Richtung der Hörer erraten kann, hat den Vorteil des Edlen, Ungewöhnlichen vor dem Natürlichen, das zuweilen solcher Vortragsweise gegenüber als das ‚Ordinäre‘ erscheint. Man muss nun auch hierin nicht zu weit gehen, der modernen Sitte namentlich nicht zu viel einräumen, die zuweilen mehr auf gesuchten, hyperfeinen Vortrag ausgeht, als auf das Gesunde, Wahre.“ Dieser ganz vortrefflichen Warnung möchte ich eine ähnliche des hellsehenden Peter Schulz gegenüber stellen (S. 711): „Unsere heutigen Virtuosen treiben Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrücklichsten Stücke nehmen in ihrem Vortrag einen unmännlichen, tändelnden und manierlichen (manierierten) Schwung. Der feine Geschmack, sagen sie, verlange, dass das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders als durch mancherlei neu ersommene artige und gefällige Wendungen etc.

erhalten werden — als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird!“ So ein ganz klein wenig, scheint mir, wird sogar Kullak selbst durch diese Bemerkung Schulz's getroffen.

Nun zu Lussy.

Lussy's Anweisungen für das crescendo und diminuendo beginnen (S. 216 ff.), wie die Kullaks, mit dem crescendo für steigende und diminuendo für fallende Melodie; „wenn jedoch die fallenden Passagen plötzlich unvorhergesehene Hindernisse wie Noten, die eine Modulation einführen, oder pathetische Noten enthalten, verlangen sie Stärke trotz ihrer fallenden Richtung.“ Diese Erklärung genügt natürlich nur für einzelne Fälle. Durchaus unlogisch ist die Bestimmung (S. 218): „Je mehr kontinuierliche Stimmen eine Passage enthält, um so grösser muss ihre Klangstärke sein. Es ist klar, dass z. B. auf dem Klavier mehr Kraft des Anschlages nötig ist, um sechs oder acht Saiten in Schwingung zu versetzen, als eine einzige.“ Man muss schon sehr obenhin über Lussy's Sätze hinweg lesen, um den für einen Philosoph zu halten, der etwa so Unlogisches schreibt und es durch alle neuen Auflagen stehen lässt. Richtig ist die Bemerkung Lussy's (S. 219), dass der Einsatz der Subdominante in der Regel verstärkte Tongebung verlangt (der Grund dafür liegt in der gegensätzlichen Verwandtschaft der Subdominante zur Tonika). Auch der folgende Satz ist gut: „Je komplizierter eine Stelle ist, d. h. je mehr metrische, rhythmische, tonale und modale Ausnahmen und Ueberraschungen sie zu gleicher Zeit enthält, um so klangvoller muss sie sein. Diese Klangfülle kann bis zum Grandioso ansteigen“ — als Beweismittel wird eine Stelle aus „Les ondines“ von Lysberg herangezogen. Warum hat Lussy nicht wenigstens in der deutschen Ausgabe dafür gesorgt, dass diese jämmerlichen Belege durch bessere ersetzt werden? Denn die Entschuldigung, die er Seite 47 vorbringt, leidet an der bereits mehrfach bemerkten löcherigen Logik: „Man hat uns vorgeworfen, wir wählten unsere Beispiele mitunter in den tiefsten Tiefen des Vulgären. Gerade diese Werke sind aber überall zu finden, sie verderben am meisten den Geschmack des Publikums und machen es dadurch unfähig, sich zu erheben und an wahrhaft schönen und künstlerischen Werken Geschmack zu finden. Hier vor Allem muss man heilend eingreifen.“ Also Lussy beabsichtigt dem Publikum

diese schlechte Litteratur abzugewöhnen, indem er ihm zeigt, wie sie gespielt werden muss.

Die Abwechselung zur Verhütung der Langeweile spielt bei Lussy eine grosse Rolle. (S. 221): „Man muss die Sonorität variieren und kontrastiren. Dies ist die Hauptregel.“ Etwas zu kategorisch gefasst ist aber doch die Bemerkung: „Nach einer steigenden Fortschreitung, bei der man viel Kraft ausgegeben hat, macht man auf der höchsten Note ein *pianissimo subito*“, die geradezu als Regel gelten soll, da ein Beispiel, wo das *ff* statt des *pianissimo subito* reell eintritt, als Ausnahme motiviert wird. Lussy thut mir bei dieser Gelegenheit die Ehre an, meine Definition des *crescendo-piano* in dem Vortrage „Der Ausdruck in der Musik“ (S. 23) zu kritisiren; ich kann aber nicht umhin, auch heute daran festzuhalten, dass die Ersetzung des Höhepunktes der Dynamik durch *piano subito* durchaus eine Ausnahme und nirgends statthaft ist, wo sie der Komponist nicht fordert. Doch sei immerhin die nicht üble Erklärung Lussy's oder seines Uebersetzers hier anerkennend hervorgehoben, obgleich ihre Originalität fraglich ist (vgl. Kullaks obige Erklärung des *crescendo-diminuendo* steigender Gänge): „Die Brutalität ist die Feindin des Schönen. Da nun die steigende Progression der Kraft schliesslich zu einem Paroxysmus derselben, d. h. zur Brutalität führen müsste, so springt der Komponist, gleichsam zusammenschreckend vor den Folgen dieser Progression plötzlich in das Gegenteil, das *pianissimo* über, wodurch er zugleich das Gesetz des Kontrastes befriedigt.“ Natürlich ist das nur eine Erklärung der Vorschrift des Komponisten, nicht aber eine Ermächtigung des Spielers, seinerseits das *fortissimo* zu scheuen, wo der Komponist es nicht gescheut hat. Noch schlimmer steht es um die Vorschrift (S. 225): „Man macht ein *pianissimo subito*, wenn in einer klangvollen Phrase eine kurze Passage unvermutet in die obere kleine Sekunde modulirt.“ Beispiel:

Beethoven,
Cis-moll-
Sonate.

Ich habe in meiner Ausgabe im Gegenteil für dieses *g* (das unter dem Namen neapolitanische Sexte bekannte Intervall) die grösste Tonstärke gefordert. Beethoven hat die Stelle nicht bezeichnet, würde aber wohl über das *forte*, das Lussy im folgenden Takt mit noch weiterer Schwellung verlangt, nicht wenig erschrocken sein. Uebrigens ist Lussy's Regel durch andere analoge Beispiele, die der Komponist bezeichnet hat, leicht zu entkräften. Ich wähle die ersten besten:

Op. 31, No. 2 (ebenso in der Parallelstelle):

(a-moll, b-dur).



(op. 53)

(e-moll, f-dur):



Auch in op. 57 setzt mehrere Male der Akkord der neapolitanischen Sexte extra stark (mit starkem harmonischen — nach Lussy's Terminologie pathetischen — Accent) ein, wie es ja in der Natur der Sache liegt; ihn pianissimo zu bringen, ist nichts Anderes, als die bereits von Kullak richtig definierte Ersetzung des Accents durch besonders schwache Tongebung. Mit gleichem Recht hätte Lussy auch für die Modulation nach dem Dur-Akkord der grossen Sexte das pianissimo subito fordern können, da dessen Wirkung eine durchaus verwandelte ist; aber da fordert er die natürliche Schattirung, nämlich verstärkte Tongebung (S. 228).

Eine grosse Rolle spielen bei Lussy die Echos; sie gehören nach ihm zu den wichtigsten Mitteln, durch welche die Regelmässigkeit der Phrase gestört wird und auch im Kapitel crescendo-decrescendo kommen sie zur Sprache. Es bedarf keines Hinweises auf die Litteratur, in welcher das Echo seine Heimat hat. „Echo in höherer Tonlage ist *pp*, Echo in tieferer Tonlage *ff* zu geben.“ (S. 231): „Die Notwendigkeit der Kontraste ist so gross, dass vor ihr alles zurücktritt. Jede Stelle, welche wegen ihrer Struktur, wegen der energischen Elemente, die

sie enthält, kräftigen Vortrag verlangt, wird piano, wenn ihr eine Stelle von sehr grosser Klangfülle vorhergeht. Die Kraft, die man einer bestimmten Stelle geben soll, hängt also vorzugsweise von ihrer Stellung und von der Sonorität der vorhergehenden Phrase ab.“ Wer diese massenhaften Regeln Lussy's befolgt, der wird mit all seinen ausgeklügelten Accenten und Kontrasten, welche „Abwechselung“ in die Monotonie bringen, besonders wenn man noch der nachher zu betrachtenden Temporeinwirkungen gedenkt, nicht das erzielen, was Christiani „intelligenten“ Ausdruck nennen würde, sondern sein Ausdruck würde und müsste willkürlich, „spasmodisch“ erscheinen. Der Uebersichtlichkeit wegen lassen wir gleich Lussy's Regeln über *accelerando* und *ritardando* folgen (S. 185 ff.): „Man beschleunigt a) auf einen ausnahmsweise grossen Zeitwert, b) auf eine mehrmals wiederholte Note oder Figur am Anfang oder in der Mitte der Phrase, besonders wenn der Bass dabei steigt oder fällt“ (wenn der Bass stationär bleibt, verbietet Lussy das *accelerando*; man könnte es auch umgekehrt machen). Weiter soll man beschleunigen „auf Modulationen, welche am Anfang oder in der Mitte eines Rhythmus zum Durchbruch gelangen“; zu dem Belegbeispiel



macht Lussy die absolut unverständliche Bemerkung, dass dasselbe seiner besonderen Vielseitigkeit und seines Pathos wegen eine „sehr breite“ Behandlung (*ampleur*) verlange; doch wohl nicht eine besondere Breite des *accelerando*?

Weiter wird nach Lussy *accelerirt*: auf fallenden Läufen am Ende eines Rhythmus, wenn ihnen eine längere Note folgt, auf Uebergängen zur Melodie, wenn dieselben einfach sind und in kurzen Noten gehen (dafür fordern andere mit besserem Recht *ritardando*); weiter wird *accelerirt* auf Noten, welche ausnahmsweise schrittweise steigen, auf Noten, welche ausnahmsweise zu Anfang eines Rhythmus steigende oder fallende Richtung und eine unbewegliche Note zum Ausgangspunkt haben, wenn zu Anfang eines Rhythmus Melodie und Bass ausnahmsweise

sich in entgegengesetzter Richtung bewegen, am Ende von Stücken bei Wiederholungen einer kürzeren Notengruppe über stationären Bass, und bei steigenden oder fallenden ähnlichen Läufen oder Gruppen am Ende von Perioden lebhaften Tempos; weiter bei Stellen in kurzen Notenwerten, die scherzoartig zwischen ausdrucksvollen eingeschoben sind, auch Phrasen mit Begleitung voll angeschlagener Akkorde nach vorausgehender arpeggierter oder melodischer Begleitung, auf synkopierten oder durch Pausen unterbrochenen Phrasen und Läufen, auf Phrasen mit ausnahmsweiser Begleitung von steigenden oder fallenden Arpeggien und (last and least) auf „Phrasen mit ausnahmsweiser synkopierter Struktur“. Beispiel (horribile!) die Asmoll-Variation in op. 26 von Beethoven, überschrieben *accelerando!* Lussy ist stolz darauf, diese 18 Regeln für das *accelerando* gefunden zu haben und lässt sich gar nicht träumen, dass es jemandem einfallen könnte, dieselben nicht *admirables* zu finden.

Man *rallentiert* nach Lussy (S. 195 ff.) auf der Pause, welche der ersten Note eines *Staccatorhythmus* folgt, wenn diese Gipfelnote ist, ebenso auf der Anfangsnote eines *Legatorhythmus*, wenn sie die Gipfelnote ist und die vorhergehenden Rhythmen mit tieferen Noten begonnen haben (wir citiren nur mehr die Hauptpunkte, da das angeführte schon ein genügendes Bild von der Willkür und dem mangelnden Systemsinn Lussys giebt); auf ausnahmsweise hohen Gipfelnoten; am Ende einer steigenden oder fallenden Bewegung, besonders wenn eine Aenderung der Zeichnung eintritt; auf einer Folge hoher schrittweise steigender Noten, wenn auf sie eine durch einen grossen Sprung erreichte tiefe Note folgt; auf fallende Gruppen, die unmittelbar auf steigende Gruppen folgen; auf einer Gruppe tiefer Noten, die auf hohe Noten folgen; auf singenden Stellen zwischen bewegteren (richtig), auf Mollstellen die vorher in Dur auftraten (meist richtig), auf der vorletzten Note, wenn sie lang und verziert ist; auf ausnahmsweise wiederholten Tönen am Ende einer Phrase, auf der höheren Nebennote am Ende des vorletzten Taktes, auf der drittletzten Note, wenn die vorletzte *Anticipation* der letzten ist u. s. w. u. s. w. u. s. w.

Welcher Schwall von Regeln wäre zu vermeiden gewesen, wenn Lussy einfach erkannt hätte, dass naturgemäss der Anfang der Phrase sich steigert, ihr Ende dagegen nachlässt, und dass alle die Noten, welche *accentuiert* werden, auch eine geringe

Verlängerung ihres Wertes vertragen; mit anderen Worten, dass dynamische und agogische Steigerung und Minderung und dynamische und agogische Accentuation gewöhnlich Hand in Hand gehen!

Christiani scheint dies wenigstens geahnt zu haben, da er ausser dem *crescendo* steigender Bewegung und dem *diminuendo* fallender und dem Gegenteil beider, dem fallenden *crescendo* und steigenden *diminuendo*, ganz besonderen Nachdruck auf das *crescendo* nach einem accentuierten Punkte hin und das *diminuendo* von einem accentuierten Punkte weg legt (S. 200—203).

Ich habe keinen Grund zu der Annahme, dass Christiani meine ersten kleinen Arbeiten über Phrasirung und Vortrag gekannt hat (er starb ein halbes Jahr nach Erscheinen meiner *Dynamik und Agogik**) und freue mich um so mehr, dass er Seite 202 selbst die kleinsten Figuren, je nach ihrer Lage im Takt, mit *crescendo* und *diminuendo* ausstattet, damit den Weg von der Lehre von den Taktaccenten zu einer Lehre der natürlichen Schwellungen entschlossen einschlagend. Ja, er wendet das Prinzip gleichzeitig im Grossen und Kleinen an, d. h. sucht Anhaltepunkte für vom Komponisten intendirte grössere Steigerungen und entwickelt die innerhalb derselben natürlichen kleineren dynamischen Kreisläufe und bemerkt dazu: „Vermöge solcher besonderen dynamischen Schattierungen inmitten einer allgemein anschwellenden oder abschwellenden Tonfolge wird es dem Verständnis und folglich auch dem Vortrag möglich gemacht, tonische Wiederholungen oder Sequenzen jedesmal dynamisch verschieden zu geben und folglich Wiederholungen in dynamischer Beziehung zu vermeiden.“ Das ist jedenfalls ein vernünftigerer Grundsatz, als der Lussy'sche der Abwechslung à tout prix ohne Anhalt.

Die Vereinbarkeit des dynamischen Accents mit dem agogischen (d. h. einem kleinen Verweilen, das er *tenuto* nennt) ist ihm völlig klar, ja er sagt (S. 249): „Die Analogie dieser beiden Arten der Hervorhebung einzelner Punkte ist so gross, und die Sympathie zwischen Emphase und Verweilen so stark, dass in den meisten Fällen die mit *sf.*, \gt etc. bezeichneten Stellen ebenfalls ein *tenuto* (^) nicht allein vertragen können, sondern sogar beanspruchen.“

*) Die Drucklegung von Christianis Buch erfolgte auf Wunsch der Verlagshandlung unter meiner Kontrolle.

Ueber *accelerando* und *ritardando* giebt Christiani nicht selbst Regeln, sondern begnügt sich aufzuführen, was Czerny (in seiner Klavierschule, op. 500) und weiter was Ad. Kullak und Lussy dafür bestimmen. Lussy gegenüber ist übrigens Christiani sehr skeptisch, vergleicht seinen Erfolg in der Meinung der Leute mit der Königsschaft des Einäugigen unter den Blinden und nennt sein Buch „namentlich als Kuriosum sehr beachtenswert“. An Lussys Regeln vermisst er: Klarheit, Vereinfachung, Konzentration — mit Recht! Eine scharfe Widerlegung der Lussy'schen Lehrsätze brachte Dr. Carl Fuchs Seite 112—138 seiner „Freiheit des musikalischen Vortrags“ (Danzig 1885). Man wird dort auch diejenigen Lussy'schen „Entdeckungen“ gewürdigt finden, für die sich in meiner vergleichenden Zusammenstellung keine rechte Stelle fand, vor allem der *notes de soudure* („Kittnoten“ übersetzt Fuchs, „Naht“ Vogt [Lussys Uebersetzer], was auch nicht schöner klingt).

Wir eilen zum Ende und haben nur noch die angenehme Aufgabe, kurz den Inhalt des Klauwellschen Schriftchens zu skizzieren, das sich mit seiner praktischen Kürze und seiner Fernhaltung von aller doktrinären Gelehrthuerei besonders Lussy gegenüber äusserst vorteilhaft ausnimmt. Wie bereits angedeutet, geht Klauwell mehr auf das Ganze und erreicht damit mehr praktischen Nutzen als Lussy mit seinen endlosen Bestimmungen von Fall zu Fall. Irrig ist freilich Klauwell's im Titel seines Buches niedergelegte Meinung, dass er ein „System“ des musikalischen Vortrags begründe. Ein System setzt einen Kernpunkt voraus, aus dem heraus es sich entwickelt, ein Prinzip, dessen Anwendung auf gewisse Hauptgebiete der Kunstbildung eine Anzahl Hauptlehrsätze ergiebt, die sich weiter und weiter spalten und specialisiren lassen. Ein solches System stellt für die Theorie des ausdrucksvollen Vortrags bisher meines Wissens nur meine „Musikalische Dynamik und Agogik“ dar, wie auch diejenigen zugeben müssen, welche mit meinen Lehrsätzen, wie mit dem Grundprinzip selbst, der Aufstellung des *crescendo-stringendo*, und *diminuendo-calando* als natürlicher Ausdrucksform der kleinsten wie der grössten Bildungen, durchaus nicht einverstanden sind. Den Wert oder Unwert meines Systems wird die Zeit entscheiden; gelingt es, das Prinzip selbst als falsch nachzuweisen, so fällt das Ganze zusammen wie ein Kartenhaus.

Klauwells Schriftchen ist, wie das voluminöse Buch von

Lussy, lediglich eine nach gewissen Kategorien geordnete Zusammenstellung praktischer Erfahrungen, Anweisungen, die für gewisse Fälle, für die sie aufgestellt werden, zutreffend und verbindlich sein sollen, aber auch wirklich sind. Die einzelnen Regeln sind gut, zum Teil fein und neu motiviert, nirgends findet man sich bei Klauwell so völlig aus der Luft gegriffenen Behauptungen gegenüber wie bei Lussy. Die meiste Ähnlichkeit mit einem wirklichen System hat noch Christiani's Buch, aber wie ich bereits anzudeuten Gelegenheit hatte, auch ihm fehlt doch der eigentliche Kernpunkt, das feste unabänderliche Prinzip. Erst als Christiani der Notwendigkeit gegenüber steht, das *crescendo* und *diminuendo* in sein System hineinzudrängen, geht ihm die Erkenntnis auf, dass die als Grundlage und Ausgangspunkt genommene Lehre von den Taktaccenten zuletzt nicht haltbar, nicht korrekt formuliert ist, dass vielmehr das *crescendo* und *diminuendo* auch im kleinsten Rahmen den Ausgangspunkt bilden müssen. Doch kommt er leider nicht mehr zu einer durchgreifenden Verwertung dieses eine völlige Umschaffung seines ganzen Buches bedingenden Gedankens. Die älteren Bücher, Kullaks Aesthetik des Klavierspiels nicht ausgeschlossen, haben überhaupt nicht die Prätension, für Systeme angesehen zu werden.

Klauwells Einleitung beginnt mit dem Satze: „Kein musikalischer Gedanke von irgend welchem tieferen Ausdrucksgehalt kann vom Komponisten in genau derselben Form, in welcher er von seinem inneren Ohr vernommen wurde, zur äusseren, durch Zeichen vermittelten Anschauung gebracht werden ... Es sind eben nur messbare Grössen, welche überhaupt auch von jeder etwa noch zu erhoffenden Tonschrift der Zukunft in sinnlichen und für das Augenmass verständlichen Zeichen wiedergegeben werden können. Ein musikalisches Kunstwerk gleicht einem beseelten Organismus ... dessen unberechenbare Lebensbedingungen in kleinen, fast unmerklichen Verlängerungen und Beschneidungen einzelner Töne, allmählichen kleineren oder grösseren Steigerungen oder Verringerungen des Tempos oder der Stärke, dynamischen Abstufungen einzelner Stimmen oder Töne je nach ihrer Bedeutung für das Ganze u. s. w. liegen. In der Erkenntnis und Ausführung dieses *rubato* in mehrfachem Sinne, welches natürlich nur zwischen den Zeilen zu lesen ist, besteht nun nach meiner Ansicht dasjenige, was man mit der Kunst des Vortrags zu bezeichnen pflegt.“

Der erste Teil des Schriftchens handelt von den Modifikationen des Tempo und bringt hauptsächlich allgemein Bekanntes und Anerkanntes, das aber darum erst recht nicht überflüssig ist, da es doch den Lernlustigen irgend wo in deutlichen Worten geboten werden muss.

Die Hauptsätze sind: „Der Anfang einer Komposition ist stets mit erhöhter Deutlichkeit, daher bisweilen etwas breit vorzutragen ... Der Hörer will und muss vor allen Dingen wissen, um was es sich handelt.“ „Das sogenannte zweite Thema in allen Sonaten und ähnlich angelegten Stücken ist, sobald es den ruhigeren Gegensatz zu einem lebhaft-rhythmisierten ersten Thema zum Ausdruck bringt, ein wenig langsamer zu nehmen.“ „Die zwischen das zweite Thema und den Schluss häufig eingeschobene (in Konzerten sogenannte Passagen-) Gruppe muss im Gegensatz zu der eben vorangegangenen ein etwas bewegteres Tempo annehmen.“ „Die Schlussgruppen der einzelnen Teile müssen in den allermeisten Fällen mit modifiziertem Tempo vorgetragen werden, sei es, dass zurückgehalten oder dass es beschleunigt wird.“ „Variationen müssen, auch wenn es vom Komponisten nicht besonders vorgeschrieben, ihrem Charakter entsprechend das Tempo modifizieren.“ „Die unmittelbare Wiederholung einer Stelle muss mit veränderter Temponahme, in der Regel etwas breiter (ausdrucksvoller) vorgetragen werden“ (er beansprucht Gültigkeit dieses Satzes besonders für langsame Stücke, und will Wiederholungen schneller Stellen mehr nur durch Abstufungen des Stärkegrades oder Modifikationen des Anschlags — soll wohl heissen: Accentuation — unterschieden wissen). „Jede steigende Bewegung, sowie jedes crescendo ist im Allgemeinen etwas beschleunigt, jede fallende Bewegung, sowie jedes decrescendo etwas zögernd zu nehmen“ (die Motivierung sowohl dieser Regel als ihrer Ausnahmen ist vortrefflich). „Stark oder schnell modulirende Stellen bedingen zu ihrem vollen harmonischen Verständnis eine etwas breitere Temponahme.“ „Je vollstimmiger eine Stelle behandelt ist und in je tieferer Tonlage sie sich bewegt, ein desto breiteres Tempo verträgt sie.“ „Ueberraschende Ausweichungen, Trugschlüsse und dergleichen sind zur Erhöhung der Spannung häufig durch ein poco ritardando vorzubereiten.“ „Bedeutungslose Füllstellen, kleine Einleitungs- und Nachspielsätzchen und dergl. sind ihrem Charakter entsprechend, nicht mit der ganzen Breite des vorgeschriebenen Tempos vorzutragen“ (dieser Satz ist nicht

glücklich formuliert; was ist bedeutungslos? Richtig gemeint ist es übrigens. Bedeutungslose Vor-, Zwischen- und Nachspiele sind accessorische, nicht thematische, nicht zum Thema, zur Melodie gehörige, nur in den Nebenstimmen ausgeführte, wie die Motivierung und der für sie schwächere Tongebung fordernde Satz [S. 61] andeutet). „Vor Beginn der Wiederholung in allen Sonaten und anderen dreiteilig angelegten Stücken ist ein ritardando anzubringen.“ „Alle Schlusswendungen (Kadenzen) sind ein wenig zu verzögern und in der Regel etwas diminuendo vorzutragen — am grössten wird die Verzögerung natürlich am Ende ganzer Sätze ausfallen müssen. Schnelle Abschlüsse eines Satzes sind im Grunde doch nur scheinbar Ausnahmen dieser Regel, da in den meisten Fällen der eigentlich nachlassende Schluss vorangegangen und die schnelle Coda ... gewissermassen mit dem Fallen des Vorhanges im Theater verglichen werden könnte.“ „Die Dauer der Fermaten ist sehr häufig keine unbestimmte, sondern je nach der Periodisierung des Vorangegangenen in ganz bestimmter Weise abzugrenzen ... Es mag übrigens dahingestellt bleiben, ob nicht auch diejenigen Fermaten, deren bestimmte Dauer sich berechnen lässt, ritardierend vorzutragen seien.“ „Die meisten Fermaten sind durch ein nicht immer vom Komponisten angegebenes ritardando vorzubereiten und durch eine minimale Pause vom Folgenden zu trennen. Motivierung der Ausnahmen: nicht ritardiert wird, wo einer lebhafteren Bewegung plötzlich Halt geboten wird; nicht abgesetzt wird, wenn die Fermate die Phrase nicht schliesst, sondern in sie hinein fällt.“ „Vorhalte und auf der guten Taktzeit eintretende Wechselnoten erfordern Betonung und eine minimale Verlängerung auf Kosten des nachfolgenden Tones“ (ich füge hinzu, dass die nachfolgende Note durch diesen agogischen Accent nicht verkürzt wird, so sehr auch die Ansicht verbreitet ist, dass jedes rubato im kleinsten Rahmen wieder eingebracht werden müsse. Vielmehr sind solche Verlängerungen stets eingeschmuggelte Zeit, die nicht in Rechnung gestellt wird). „Der höchste Ton einer melodischen Phrase oder eines Melisma ist in der Regel ein wenig zurückzuhalten.“ „Die kurze Note des punktierten Rhythmus ist in melodischen Stellen in ihrer ganzen Breite zu nehmen, in lediglich rhythmisch charakteristischen minimal zu Gunsten der punktierten zu verkürzen.“ „In gebrochenen Akkorden sind häufig Töne von melodischer Bedeutung enthalten, welche dann weniger durch Betonung als

dadurch auszuzeichnen sind, dass sie über die Breite der nachfolgenden harmonischen Töne hinweg festgehalten werden.“ „Um den Einsatz einer wichtigen Stimme oder eines Akkords recht vernehmlich zu machen, ist es häufig nötig, die unmittelbar vorhergehende Note minimal zu verkürzen.“ „Längere Triller oder Verzierungen ähnlicher Art sind in der Regel ruhig zu beginnen und auch mit nüanciertem Stärkegrad, sei es crescendo oder decrescendo oder beides nacheinander vorzutragen.“

Gegen alle diese Sätze ist kaum ein Einwurf möglich; der direkte Wert für die Praxis ist evident. Das Gleiche gilt von den Sätzen über das crescendo und diminuendo, soweit wir sie nicht bereits mit herangezogen haben (S. 54 ff.): „Jeder aufsteigende, sowie jeder beschleunigte Gang ist im Allgemeinen etwas crescendo, jeder absteigende, sowie jeder verzögerte etwas decrescendo zu nehmen.“ „Crescendos sind auch im forte stets piano oder wenigstens mezzoforte zu beginnen und zwar um so mehr, je länger sie dauern.“ „Gleiche oder ähnliche aufeinander folgende Stellen müssen wie mit modificirtem Tempo so auch mit verändertem Stärkegrade vorgetragen werden.“ Vortrefflich, verglichen mit Lussy und Christiani, ist die Bemerkung: „Dass eine Wendung von Dur nach Moll einen Uebergang vom forte zum piano zur Folge habe oder umgekehrt, scheint zwar der Natur jener beiden Tongeschlechter ganz entsprechend zu sein, erleidet aber in der Praxis der Komponisten so viele vorgeschriebene Ausnahmen, dass auch ein entgegengesetzter Vortrag seine volle ästhetische Berechtigung hat.“ „In längeren, brillant vorzutragenden Passagen ist die Einheitsgruppe aufzusuchen und in ihrem Anfangstone, wenn er auf ein gutes Taktglied fällt, bei jeder Wiederholung zu markiren“ (dieser Paragraph ist nicht erschöpfend). „Schnelle Begleitungsfiguren bringen oft Töne von thematischer oder motivischer Wichtigkeit, die dann scharf hervorzuheben sind, auch wenn es vom Komponisten nicht besonders vorgeschrieben ist.“ „Die sforzati sind je nach dem herrschenden Stärkegrad, der sie umgiebt, verschieden stark zu nehmen.“ „Die melodieführende Stimme ist deutlich vor den anderen hervorzuheben.“ „Nachahmungen melodischer oder rhythmischer Phrasen sind stets vor den übrigen Stimmen hervorzuheben.“ Nicht beistimmen kann ich dem Satze (S. 86), dass simple akkordische Begleitungen an dem crescendo und diminuendo der Melodie keinen Anteil nehmen sollen; dass ihre Schwellungen geringer sind, geht aus

der vorigen Regel hervor, sie aber von der Teilnahme am Ausdruck auszuschliessen, ist doch wohl falsch, wenn auch schon öfters als Regel aufgestellt. „Die äussersten Töne (Ecktöne) von Akkorden müssen als die wichtigsten merklich hörbarer hervortreten als die übrigen.“ In dem Beispiel der Ausnahmen (Melodie in der Mitte) aus Schubert's Sonate op. 42 sind leider die Accente verkehrt gestellt, so dass es doch scheint, als sollte wieder die Aussenstimme hervortreten. „Ausgehaltene Töne, unter oder über denen sich mehrere kleineren Wertes fortbewegen, müssen etwas stärker, resp. die anderen etwas schwächer, als ihnen sonst zukäme, angeschlagen werden.“ „Gewisse einzelne Töne, welche der harmonischen Führung eines Stückes eine überraschende oder nach dem Vorangegangenen besonders erwünschte Wendung geben, sind durch schärfere Hervorhebung vor den übrigen Tönen ihres Akkordes auszuzeichnen.“

Soweit Klauwell. Der Rest seines Büchleins enthält gute Bemerkungen über Arpeggienspiel, Pedalgebrauch, Fingersatz, sowie über Auffassung und Vortrag im Allgemeinen, die sehr lesenswert sind, aber sich nicht zum excerpierten und citieren eignen. Ich denke, das Angeführte genügt, die verdiente gute Meinung von der durchaus praktischen Arbeit zu wecken.

* * *

Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, durch Vorführung der wichtigsten Lehrsätze und Regeln eine lebhaftere Vorstellung von dem Werte der verschiedenen Versuche der Lösung des Problems des ausdrucksvollen Vortrags zu bewirken, als ein allgemeines Raisonement, eine blosser Kritik hätte erzeugen können. Jedenfalls wird aus meiner Zusammenstellung zur Evidenz zu erkennen sein, dass das Lussy'sche Buch bei weitem nicht das Relief verdient, das man ihm seit einiger Zeit zu geben geneigt scheint.

Nicht unerwähnt bleibe schliesslich, dass der bekannte aber nicht gerade gut beleumundete Lexikograph Gustav Schilling ein umfangreiches Specialwerk geschrieben hat, betitelt: „Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik“ (Cassel 1843, 367 S. 8^o). Obgleich für dieses Buch die Schere eine grosse Rolle gespielt hat, und z. B. die Bemerkungen von J. A. P. Schulz und D. G. Türk mitsammt den Notenbei-

spielen uncitirt in dasselbe übergegangen sind, so enthält dasselbe doch eine Anzahl nicht von der Hand zu weisender guten Bemerkungen, die man sich freilich aus einem Wust schönrednerischen Raisonnements, worin ja zu drei Vierteln die ältere und — auch die neuere musikalische Aesthetik besteht, heraussuchen muss. Mancherlei deutet darauf, dass Lussy Schillings Buch näher kannte, so vor allem die Dreiteilung der Accente in taktische (bei Lussy metrische), rhythmische (für die Phrasen, wie bei Lussy) und emphatische oder pathetische, von denen sich aber bei Schilling die Taktaccente an den Verstand, die emphatischen an das Gefühl und die rhythmischen (Phrasenaccente) an beide zugleich wenden.

Aus Rücksicht auf die ohnehin schon grosse Ausdehnung dieser vergleichenden Betrachtung versage ich mir ein näheres Eingehen auf Schillings Buch wie die ältere Litteratur überhaupt, von der ich nur im allgemeinen konstatiren wollte, dass sie sich von der Verirrung in gehäufte Specialregeln gänzlich freigehalten hat und in der Hauptsache die von mir nach Schulz citirten Hauptsätze paraphrasirt.

Professor Franz Kullak's Ideen zur Theorie des musikalischen Vortrags.

Ein Nachtrag zu der vorausgehenden Studie.

Prof. Franz Kullak hat in seiner soeben erschienenen Schrift „Der Vortrag in der Musik zu Ende des 19. Jahrhunderts“ (Leipzig, F. E. C. Leuckart 1898) meinem Namen eine sehr exponierte Stellung angewiesen, so dass die Leser seines Buches annehmen müssen, das meinen Namen tragende Kapitel enthalte eine Quintessenz meiner Theorie der Phrasierung. Das ist aber keineswegs der Fall, da sich Prof. Kullak fast ganz darauf beschränkt, das erste Kapitel meiner 1884 erschienenen „Dynamik und Agogik“ zu excerptiren und einige Beispiele aus der ebenfalls 1884 gedruckten Ausgabe von Beethoven's Sonaten anzuführen. Da nun Prof. Kullak den Wunsch ausspricht, ich möchte mich seiner, oder wie er mit klassischer Bescheidenheit hinzufügt, „richtiger: der natürlichen Auffassung“ wieder zuwenden, so habe ich mir Mühe gegeben, zu ergründen, worin diese allein natürliche Kullak'sche Theorie besteht und bin dabei zu folgendem Resultat gelangt:

I. Prof. Kullak spricht dem Taktstrich die Bedeutung eines Accentzeichens (selbst im Prinzip) ab.

II. Prof. Kullak scheidet nicht die Anforderungen, welche der Takt allein an den Vortrag zu stellen hat, von denjenigen, welche rhythmische Specialbildungen wie die Synkope, wie auch von denjenigen, welche die Harmoniebewegung und die Melodieführung zu stellen haben.

III. Prof. Kullak kennt nicht die Möglichkeit einer intentionellen Sinngliederung im Widerspruch gegen die natürliche einfache Gliederung durch Pausen und lange Noten.

Dieses dreifache Negiren steht aber in einem derartigen extremen Kontraste zu alle dem, was ich über die Gesetze des musikalischen Vortrags gedacht und geschrieben habe, dass

es viel einfacher gewesen wäre, Prof. Kullak hätte kurzweg gesagt, dass an der ganzen Phrasierungstheorie kein gutes Haar sei und dass er dieselbe im Prinzip und in allem Detail für falsch halte. Dass unter sothanen Umständen auf meine Bekehrung wenig Aussicht ist, brauche ich wohl nicht zu konstatiren. Wohl aber bin ich verpflichtet, Belege für meine Behauptung beizubringen, dass obige Sätze die Ansichten Prof. Kullak's wiedergeben.

Und das soll denn hiermit geschehen. Vielleicht gelingt es dem Widerspruche des Herrn Prof. Kullak, gewisse Dinge dem allgemeinen Verständnis näher zu bringen, für welche ich seit nunmehr 15 Jahren nach einer gemeinfasslichen Darstellung ringe.


I. Ist der Taktstrich ein Accentzeichen?

(Kullak) S. 47: „auch die alte Regel von dem Schwergewicht des guten (unmittelbar hinter dem Taktstriche stehenden) Taktteils erweist sich häufig als Fallstrick.“

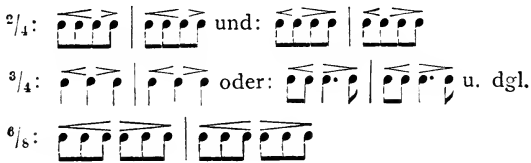
S. 51: „Diese Einschränkung (nämlich die Behauptung, dass ‚abbetonte‘ und ‚inbetonte‘ Motive als auftaktige erscheinen), welche sich für das Riemann'sche System in seiner gegenwärtigen Gestalt verhängnisvoll erweisen dürfte, zeigt zugleich, dass Riemann nicht umhin kann, der ‚alten Accentlehre‘ den mit dem sogenannten guten Taktteil verbundenen Accent der ersten Note nach dem Taktstrich zu entlehnen.“

S. 60: „und so bleibt mir denn nichts übrig, um seiner übertriebenen, um nicht zu sagen unbegrenzten Bevorzugung der auftaktigen Rhythmen entgegenzutreten, als nun endlich auszusprechen, worin der Fehler seines Systems und damit zugleich der Fehler der alten Accent-Theorie besteht: Es ist dies der Glaube an die Allgemeingiltigkeit des Accents auf schwerer Taktzeit, oder für ihn das Fehlen der Schemata:

$\frac{3}{4}$:  etc.

$\frac{3}{4}$:  etc.

S. 70: „Als Endergebnis meiner bisherigen Betrachtung stelle ich also den Satz auf, dass anbetonte, abbetonte und inbetonte Motive ebenso gut volltaktig wie auftaktig vorkommen können.“ D. h. also auch:



(letzteres z. B. für das Largo von Beethoven's op. 10. III. ausdrücklich S. 65 so bestimmt).

Also ist nach Prof. Franz Kullak's Theorie keineswegs der Taktstrich dazu da, um die Lage des schematischen Taktaccentes anzuzeigen; vielmehr kann dieser schematische Accent, oder wie ich es entsprechend der von Kullak beibehaltenen Bezeichnung mit \leftarrow und \rightarrow nenne, die dynamische Gipfelung auch fortgesetzt (schematisch) einem mittleren, ja dem Endwerte (!!) des Taktes zukommen. Nicht ganz verständlich ist mir freilich, was nun Kullak unter sothanen Umständen unter „schwer“ versteht? Wahrscheinlich nimmt er doch eine gelinde Dehnung für die dem Taktstrich folgende Note, also einen „agogischen Accent“ in Anspruch, da er S. 60 treuherzig eingesteht: „dass die durchgeführte Auffassung des jambischen Metrums ungleich schwieriger ist als die des trochäischen, weil unser Gefühl, bewusst oder unbewusst, doch immer nur von Länge zu Länge zählt.“ (!!) Seltsame Ironie des Schicksals, dass Kullak zur Bekräftigung dieses Ausspruchs sich auf eine ältere Schrift gerade R. Westphals berufen muss (Theorie der neuhochdeutschen Metrik [1877]), wo es heisst: „Der anlautende Auftakt ist es allein, welcher den Unterschied zwischen trochäischem und jambischem Metrum bedingt.“ Gerade Westphal hat bekanntlich nur drei Jahre später mit seiner Behauptung des gewohnheitsmässigen falschen Lesens der Musiker von Taktstrich zu Taktstrich den ersten Anstoss zur Phrasierungslehre gegeben. Kullak's Eingeständnis bedeutet im Grunde geradezu, dass nicht Trochäen durch später einsetzende Auftaktsbildungen sich in Jamben verwandeln, sondern vielmehr eigentlich umgekehrt alle jambischen Masse je eher je lieber durch „Lesen von Länge zu Länge“ zu trochäischen werden müssen. Nach diesem Eingeständnis begreife ich Alles, nur das Eine nicht, warum Dr. Kullak doch in manchen Fällen meiner Auslegung beipflichtet, z. B. in Beethoven op. 101 (S. 58):



ja — warum denn nicht?? „Bei weiterem Nachdenken wird man die entgegengesetzte Verbindung der Innenglieder — wie bei a) — als weitaus inniger erkennen“, und damit setzt Prof. Kullak die erste Note selbst dem Schicksale des Alleinseins aus, trotz seines Entsetzens über solche bei mir so häufige Losreissung. Dass ich in allen Fällen, wo der Komponist eine solche von mir isolirte Note mit der folgenden unter den Bogen nimmt, den Legatoanschluss ausdrücklich durch *p* fordere, erwähnt er nicht, wohl aber insinuirt er mir, für dieselbe eine Vorpause anzunehmen. Seite 137 meiner Dynamik und Agogik steht aber deutlich zu lesen, dass Vorpausen eigentlich ein Nonsens sind, und Seite 151 ist eingehend erörtert, ob unter Umständen im Verlaufe eines Tonstückes (nie zu Anfang!) Auftaktpausen verständlich werden können, eine Frage, deren bestimmte Bejahung erst das IX. Kapitel „Polyrhythmik“ ermöglicht (S. 206 ff.).

Dass meine „grenzenlose Vorliebe für auftaktige Bildungen“ keine Marotte ist, sondern die notwendige Folge der einmal erkannten Eigenschaft sich von grösseren am Ende ablösender kleineren figurativen Werte, einen neuen Anstoss zur Bildung von Motiven untergeordneter Art (Unterteilungsmotiven) zu geben, dass somit „figurative Werte prinzipiell Auftaktbedeutung haben müssen“, habe ich zwar schon sehr oft nachdrücklichst betont, leider meist mit dem Erfolge, nicht verstanden zu werden. Es ist aber unmöglich, diesen Gedanken, der thatsächlich von grundlegender Bedeutung für alles musikalische Formenwesen ist, noch elementarer zu formulieren. Erst durch die Anerkennung dieses Prinzips gewinnen aber die gegenteiligen Bildungen, nämlich die Anschliessungen leichter Werte an die vorausgehenden schweren ihren ganz eigenartigen ästhetischen Wert, den ich wahrhaftig nicht unterschätze: im Gegenteil bin ich gewiss „manchem manchmal“ mit der Aufweisung weiblicher Endungen und Anschlussmotive zu weit gegangen. Leider spricht sich Dr. Kullak nicht darüber aus, wie er über meine Deutung des Anfangs des Andante in Beethoven's „Les adieux“ denkt:



doch vermute ich, dass er lieber vor fis als nach fis gliedern würde, wenn er zwischen dem ersten g und a irgendwo gliedern sollte.

Die Ursache des Widerspruchs gegen die Accentbedeutung des Taktstrichs nicht nur seitens des Herrn Prof. Kullak, sondern wohl unausgesprochen noch seitens manches andern Musikers kenne ich ganz genau. Es ist nicht etwa die Scheu vor der Notwendigkeit der Zurechtrückung der Taktstriche in den immerhin doch nicht allzu häufigen Fällen, wo der Komponist die Möglichkeit, durch die korrekte Stellung des Taktstrichs sich deutlicher auszudrücken, nicht ganz ausgenützt hat (nur in zusammengesetzten Taktarten kommt das öfter vor); vielmehr ist es die Konfundirung der Anforderungen, welche Harmonik, Melodik und Rhythmik an den Vortrag machen, mit denjenigen des abstrakten Taktschemas, das häufige Vorkommen stärkerer Tongebungen auf anderen Werten als den ersten im Takt, ja ich gehe weiter: das viel häufigere Vorkommen durch sf, > u. dgl. verlangter Accente auf leichten als auf schweren Werten, was viele verhindert, die prinzipielle Accentbedeutung des Taktstrichs zu erkennen. Aber gerade darin, dass die Komponisten die auf schlechte Zeiten notwendig werdenden dynamischen Verstärkungen lieber ausdrücklich fordern als sie dem richtigen Gefühle des Spielers zu überlassen, liegt der Beweis für die Richtigkeit der überkommenen Annahme, dass der Taktstrich prinzipiell ein Accentzeichen ist.

II. Harmonische, melodische und rhythmische Dynamik.

Ich beabsichtige nicht, das VIII. Kapitel der „Dynamik und Agogik“ (S. 171—190 „Melodische und harmonische Dynamik“) hier im Auszuge zu geben, auch nicht, die Nachweise der Notwendigkeit der Synkopen-Accente u. s. w. des IV. Kapitels (S. 110 bis 120) zu wiederholen, sondern begnüge mich, auf diese heute noch von mir durchaus anerkannten ausführlichen Darlegungen hinzuweisen. Uebrigens handelt es sich dabei nirgend um neue Entdeckungen oder unerhörte Behauptungen, sondern um anerkannte alte Grundsätze (vgl. den Artikel „Vortrag“ in Sulzer's Theorie der schönen Künste). Wohl aber muss ich aufzeigen, wie Prof. Kullak solche Abwandlungen der Dynamik im

Widerspruch nicht nur gegen meine Theorie, sondern auch gegen die „alte Accentlehre“ kritiklos auf das Taktschema übertragen hat, um nachzuweisen, dass es festliegende Prinzipien für die dynamische Gestaltung des Taktes nicht giebt. Dass ein solches Verfahren der Tod aller Theorie ist, liegt auf der Hand. Ein so unendlich vielgestaltiges Wesen wie der musikalische Vortrag, kann nur übersichtlich gestaltet und zum Gegenstand der Lehre gemacht werden, wenn verschiedene Gesichtspunkte aufgestellt werden, die einander nicht nur kreuzen dürfen, sondern einander kreuzen müssen. Meine umständlich in besondern Kapiteln der „Dynamik und Agogik“ in Uebereinstimmung mit herkömmlichen und allgemein anerkannten Grundsätzen eines sinngemässen Vortrags durchgeführten Unterscheidungen werden nicht durch ein paar vage und konfuse Sätze über den Haufen gerannt, wie sie sich Herr Prof. Kullak Seite 52 leistet:

„Im übrigen erwidere ich Herrn Riemann:

1. Das crescendo und diminuendo ist der Accenttheorie ebensowenig fremd wie die Betonung des ersten Takteiles im Takt der Phrasierungstheorie.

2. Die Accente der alten Theorie kommen keineswegs in ihrer Totalität zum Ausdruck, sondern werden z. B. (!) durch crescendo und diminuendo aufgehoben. Andernfalls wäre die rhythmische Monotonie ja geradezu unerträglich. (!) Vielmehr ist es sogar ein häufiges Vorkommnis, dass von je zwei Takten nur einer einen Accent erhält.

3. Erscheint gar nicht selten statt des natürlichen Tactaccentes der (!) Gegenaccent auf schlechtem Takteil, wobei der auf dem guten stehende so gut wie ganz verschwindet.

4. und letztens“ ... (hier schaltet der Verfasser einen Ausfall gegen meine Lesezeichen ein und vergisst seinen vierten Einwand überhaupt zu machen!).

Ja, sind denn das überhaupt Einwürfe gegen meine Aufstellungen? Dass auch diejenigen, welche die schematische Accenttheorie weitergeben, mit ihren drei- und viererlei Stärken-graden wie:



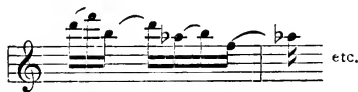
doch um das crescendo und diminuendo nicht herum können, weiss ich sehr wohl; aber: „die Dynamik (das Stärker- und

Schwächerwerden des Tones) ist . . . ein Kapitel für sich, ein deus ex machina, der zur Lösung der Konflikte und Unzulänglichkeiten der Theorie schliesslich citirt werden muss und citirt wird, aber an dem eigentlichen Aufbau keinen Anteil hat“ (Dynamik und Agogik S. 10).

Die Beispiele des „Gegenaccents“ (S. 53):



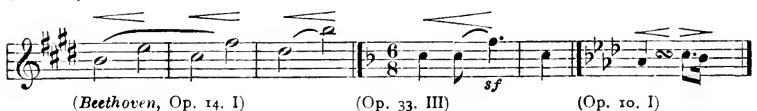
welche gegen mich beweisen sollen, dass die regulären Taktaccents oft nicht zur Geltung kommen, belegen die von mir aufgewiesenen Gesetze der melodischen Dynamik; im ersten (Asdur-Ballade) sind sogar eigentlich nur die oberen Töne Melodie und die unteren Begleitung, daher stärkeres Spiel jener selbstverständlich, im zweiten macht der Komponist die motivische Gliederung durch starken Anfangsaccent deutlich. Inwiefern der wahrhaftig nicht von mir erfundene Anfangsaccent eine „Konzession“ an die alte Accenttheorie ist, liesse ich mir gern genauer von Herrn Prof. Kullak erklären; dass er ihn für eine Schwäche meines Systems hält, ist seine Sache, doch ist er beiläufig schon J. A. P. Schulz (a. a. O. bei Sulzer) bekannt. Dass durch Anwachsen der (accentuierten) leichten zu gleicher Stärke mit der schweren Note Stellen wie:



(Mozart, Phantasie)

ausdruckslos würden, ist jedenfalls nur eine private Ansicht, die ich nicht theile.

Kullak's Forderung der Annahme von Taktschematen, welche den Accent für die leichte Zeit in Anspruch nehmen, geht lediglich aus dem Hinblick auf Themen hervor, welche entweder auf die leichte Zeit die Melodie auffällig erheben wie (S. 61):



oder auf die leichte Zeit von der Harmonie der Tonika zu derjenigen der Subdominante oder Dominante treten:



Dass in letzterem Beispiel die Taktstriche falsch stehen, sofern alle Harmoniewechsel und Schlusswirkungen auf die Taktmitte fallen, erkennt Herr Prof. Kullak natürlich nicht an; aber ich kann ihm versichern, dass ich heute nicht wie 1884 die allein richtigen Taktstriche punktirt anzeigen, sondern sie mit aller Verehrung Beethoven's einfach umstellen würde:



und ich bin vollkommen überzeugt, dass sogar Herr Prof. Kullak, wenn er die Originalnotirung nicht konnte, das ebenso normal finden würde wie in anderen Fällen, wo die Sachlage die gleiche ist und der Komponist die Taktstriche gleich selbst normal gestellt hat. Freilich sind ältere Notirungen mit mehr als $\frac{2}{4}$ Auftakt im $\frac{4}{4}$ sehr selten:



Auch wo Anfangsaccent, harmonischer Accent und rhythmischer (Synkopen-) Accent zusammenkommen, scheint Herr Prof. Kullak nichts anderes als einen „Gegenaccent“ zu sehen, was ja auch an und für sich ganz richtig ist, nur aber in einer Bekämpfung meiner Dynamik und Agogik sich sonderbar ausnimmt, z. B. (Beethoven, op. 13):



Ob hier Herr Prof. Kullak nicht doch den Cdur-Akkord (sf) als Ende anstatt am Anfang hört, geht leider aus seiner Darstellung nicht hervor (er spricht nur von einer „unvermittelten Betonung“ [?!]).

Doch genug, es handelt sich nicht darum, ihn zu bekehren, sondern zu zeigen, warum von meiner Bekehrung zur Kullak'schen Theorie nicht wohl die Rede sein kann, weil — die letztere keine ist.

III. Sind Pausen und lange Noten immer Motivgrenzen?

Die nächstliegenden Mittel, eine Melodie deutlich in kleinere Abschnitte zu gliedern, sind gewiss der Stillstand der Bewegung (lange Note) und die faktische Unterbrechung (Pause). Aber dabei stehen zu bleiben, heisst der Musik ihre packendsten Wirkungen nehmen. Dass Herr Kullak bisher weder die Bedeutung einer den glatten Verlauf der Bewegung gewaltsam hemmenden, d. h. sich demselben in den Weg stellenden langen Note, noch die einer ein Motiv geradezu durchschneidenden Pause zu würdigen weiss, geht leider aus einigen Ausstellungen, die er an meinen Deutungen macht, ziemlich deutlich hervor. So zieht er meiner Auslegung des Anfangs von Beethoven's op. 7:



die banale und interesselose Allerweltsleseweise vor:



womit er aus dem kühnen Ansprunge ein klägliches Geseufze macht. Dass meine Notierung der Beethovenschen nirgend im geringsten widerspricht, ist vielleicht nicht unpraktisch, besonders anzumerken.

Auch in dem:



kann er mit seinem Gefühl nicht über die Pause hinüber, sondern zieht es vor, diesseits sehnend zu seufzen und jenseits bedauernd zurückzublicken:



Unter diesen Umständen das Verständnis meiner noch dazu nur in einer Anmerkung angedeuteten Auslegung von Op. 27, I. zu erwarten, wäre unbillig; heute schriebe ich einfach (alla breve!):



u. s. w. durch den ganzen Teil. Kullak liest natürlich:



Dass er aber doch etwas von dem wahren Sachverhalte wittert, beweist seine Geneigtheit, das Motiv als „anbetont“ gelten zu lassen, „schon um dem Zuhörer die Phrase nicht auftaktig erscheinen zu lassen“ (!!).

Mit Bedauern konstatiere ich, dass das Buch Prof. Kullak's, bei dessen erstem Anblick ich wirkliche Freude empfand, mich bitter enttäuscht hat. Nicht weil er mich angreift; das bin ich zwar nicht gewohnt, aber ich freue mich immer, wenn es geschieht, in der Hoffnung, dass etwas Gescheites dabei herauskommt. Das aber ist leider hier eben nicht der Fall. Die platteste Alltäglichkeit, der primitivste Standpunkt in der geistigen Aufnahme komplizierterer Probleme tritt mit einer Art gönnerhaften Wohlwollens an meine Arbeit heran, das durchaus nicht am Platze ist. Wer Beethoven deuten will, muss von demselben das Schönste und Raffinirteste erwarten, das er selbst zu denken und zu empfinden im Stande ist, und er wird seine Erwartungen immer noch übertroffen finden. Und nicht von Beethoven allein. Alle unsere wahren Meister haben in ihren Werken Wirkungen gehäuft, welche allmählich zu durchdringen und wirklich durchzuempfinden noch für lange Zeit Arbeit giebt. Nicht, die allmählich sich öffnenden Wege zu deren Verständnis wieder zuzuschütten, ist verdienstlich, sondern dieselben mehr und mehr zu erweitern und zu befestigen. Eine einzige Sonate von Beethoven wird noch ganze Bücher hervorrufen, in welchen über die Notwendigkeit und Richtigkeit der einen oder der anderen Auslegung, nicht mit einem phantastischen tonmalerischen Programm, sondern mit rein technischen Mitteln bezüglich des musikalischen Zusammenhangs ernsthaft gestritten wird. Ist Beethoven, ist Bach nicht ebenso gut eines Kommentars wert wie Goethe oder Shakespeare?

Orgelbau im frühen Mittelalter.

(1879)

Wir besitzen eine ziemlich grosse Anzahl von historischen Arbeiten über die Orgel und ihren Bau; ich will nur die „Histoire abrégée de l'orgue“ im vierten Teile von Dom Bedos de Celles berühmtem Werk „L'art du facteur d'orgues“ (Paris 1766—1776) nennen, welche von Vollbeding übersetzt (1793), von Du Hamel vermehrt und fortgeführt (1849) und von Töpfer frei neu bearbeitet wurde (1855), also allein einen erheblichen Bruchteil der einschlägigen Litteratur ausmacht; ferner die Orgelgeschichte von E. F. Rimbault, welche dem Werke „The organ, its history and construction“ von E. J. Hopkins (London 1855) vorausgeschickt ist, die „Orgelhistorie“ von Sponzel (1771), die „Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel“ von J. Antony (1832). Ausser diesen Specialwerken besitzen wir eine Anzahl wertvoller Beiträge zur Geschichte der Orgel in den allgemeinen Musikgeschichten von Hawkins (1776 im I. Bd.), Burney (1776 bis 1789 im II. Bd.) und Forkel (1788, 1801 im II. Bd.), sowie in einzelnen Artikeln z. B. von F. W. Arnold in Chrysander's Jahrbüchern (II. Bd.), von Schubiger (Spicilegien 1876) u. s. w. Die meisten dieser teils skizzierten, teils ausgeführteren Abhandlungen legen ziemlich viel Gewicht auf die Vor- oder Urgeschichte des Instruments, während dessen eigentliche Kindheitsgeschichte fast ganz im Dunkel bleibt. Nur die beiden letztgenannten sind hierbei auszunehmen, da sie speciell der Geschichte der Orgel im Mittelalter nachforschen; auch das, was die drei grossen Historiker beibringen, betrifft zumeist die mittelalterliche Orgelgeschichte und zwar speciell die frühmittelalterliche, während die eigentlichen Specialisten von dieser wenig Notiz nehmen. Der Hauptgrund der auffallenden Thatsache ist der, dass sich noch niemand

der Mühe unterzogen hat, die spärlichen, wenigstens zerstreuten Notizen über die Konstruktion der frühmittelalterlichen Orgeln zusammenzustellen und so ein anschauliches Bild von diesem frühesten Stadium des eigentlichen Orgelbaues zu geben; die Orgelhistoriographen würden gewiss nicht verfehlt haben, ein solches ihren Schriften einzuverleiben. Selbst Forkel, der viel schätzbare Material zusammengetragen hat, ist nicht dazu gekommen, dasselbe zu verarbeiten, sondern bietet nur eine Reihe zusammenhangloser Notizen. Wenn ich im folgenden versuche, diesen Fehler zu begleichen, so kann dies doch nur in einer dem Orte dieser Mitteilungen angemessenen Kürze geschehen. Vielleicht, dass eine der demnächst zu erwartenden umfangreichen Geschichtsschreibungen der Orgel von meiner Darstellung Notiz nimmt und dieselbe weiter ausführt, sofern nicht die Herren Autoren alles das, was ich zu sagen habe, schon längst selbst besser wissen und ausgearbeitet haben.

I. Die Einführung der Orgel ins Abendland.

Der Orgelbau soll im Orient schon lange geübt worden sein, ehe er im Abendlande bekannt wurde; die Magrepha der Hebräer, der Hydraulos des Alexandriners Ktesibios sollen sich dort zu dem Instrumente fortentwickelt haben, welches wir heute unter dem Namen Orgel verstehen, und das Abendland hätte also dasselbe in einem Zustande ziemlicher Vollkommenheit von dort übernommen. So ungefähr ist die allgemeine Annahme; denn im Jahre 757 soll die erste Orgel ins Abendland gekommen sein, bekanntlich als Geschenk des griechischen Kaisers Constantin Copronymos an König Pipin von Franken. Als Bürge für diese Nachricht wird gewöhnlich Eginhard angeführt, welcher (*Annales reg. Franc.*, bei Du Chesne *Hist. Fr. Scr. II.* 233) zum Jahre 757 meldet: „Constantinus imperator Pippino regi multa misit munera, inter quae et organa, quae ad eum in Compendio villa venerunt“ etc., d. h. „Kaiser Constantin sandte dem Könige Geschenke verschiedener Art, unter anderen auch [Orgeln? oder: musikalische Instrumente?]; dieselben gelangten an ihn in der Stadt Compiègne.“ Nun wird aber diese Nachricht Eginhard's in zwiefachem Sinne angefochten, nämlich entweder so, dass ein so frühes Vorkommen von Orgeln sehr unwahrscheinlich sei, oder aber, dass Orgeln jedenfalls schon viel früher im Abendlande bekannt gewesen sein müssen. Was die erstere Meinung betrifft, so ist ihr gegenüber die Meldung

Eginhard's in ihrem ganzen Umfange aufrecht zu erhalten, d. h. es ist durch anderweite Zeugnisse ganz unzweifelhaft festgestellt, dass das übersandte Geschenk wirklich eine Orgel war; aber auch die Verfechter der anderen Meinung können Eginhard nichts anhaben, da derselbe mit keinem Worte behauptet, jene Orgel sei die erste gewesen, welche ins Abendland gekommen. Mit anderen Worten: Eginhard's Zeugnis allein ist für beide Standpunkte von keiner Beweiskraft; die „organa“ können ohne allen Zwang als „musikalische Instrumente“ verstanden werden, und von einem zuerst ist nicht die Rede. — Anders gestaltet sich aber die Sachlage, wenn wir uns noch weiter in den Quellen nach Zeugnissen für jene Orgel umsehen. Da melden zunächst die *Annales Nazarienses* [welche nur bis 790 reichen und sehr alt sind], ohne übrigens auch nur die Gesandtschaft des griechischen Kaisers zu erwähnen a. 757: „Venit organa in Franciam“ und ebenso die bei Du Chesne II. 6 ff. mitgeteilten fränkischen Annalen, die bis 800 reichen und ebenfalls sehr alt sind: „Ipso venit organa in Franciam.“ Auch Hepidannus (der ältere, der nach Goldast *Script. I. Einl.* um 1062 starb) meldet zum Jahre 757: „Venit organa in Franciam.“ Die Behandlung des Wortes organa als Femininum, entsprechend unserem „die Orgel“, ist sehr auffallend und legt die Vermutung nahe, dass auch bei Eginhard das „organa“ als Singularis zu verstehen sei. Althochdeutsch (z. B. bei Notker Labeo in der Psalmenparaphrase — vgl. Schilter's *Thesaurus I. und III. Bd.* — und wenn die von Gerbert mitgeteilten althochdeutschen Traktate über Musik [zu denen der von mir in den „*Studien zur Geschichte der Notenschrift*“ (1878) aus einem Leipziger Codex mitgeteilte kommt] von Notker Balbulus sind, schon bei diesem) heisst die Orgel: *diu organa*, gen. und dat. *dero organun*. Offenbar haben die genannten Annalisten die deutsche Wortform gebraucht. Die Form *organum* haben dagegen die *Annales Loiselliani*, welche schon Regino von Prüm († 915) kannte und benutzte, sowie die um 900 verfassten *Annales Fuldenses*, die übrigens die Nachricht dem Eginhard nachzuschreiben scheinen. Man beachte, dass keiner dieser ältesten Gewährsmänner sagt, dass diese Orgel die erste gewesen sei, welche ins Frankenland gekommen, wenn auch der Sinn kein anderer sein zu können scheint. Marianus Scotus dagegen (um 1088) macht einen derartigen Zusatz (*Pistorii Scr. rer. Germ. I. 226*): „anno 756 (!)

organum primitus venit in Franciam.“ Lambert von Aschaffenburg († 1077) hat organa als plur. neutr. und bemerkt gleichfalls schon, dass diese organa die ersten gewesen seien. Am schönsten schmückt aber Aventinus den Bericht aus (Ann. Bajorum, Ingolstadt 1554. III. 300); ich übersetze: „Constantin entsendet eine Gesandtschaft an Pipin mit dem römischen Bischof Stephan an der Spitze; dieselbe gelangte mit einem Geschenk des Kaisers auf dem Seewege zu Pipin. Das Geschenk war ein sehr grosses musikalisches Instrument, das den Deutschen und Franzosen bis dahin unbekannt war. Man nennt es Orgel (organon). Dasselbe ist aus zinnernen Pfeifen zusammengesetzt, wird durch Blasebälge angeblasen und mit Händen und Füßen (! er sagt sogar: manuum et pedum digitis, also mit den Zehen) gespielt.“ Abgesehen von dem argen Anachronismus, dass er schon ums Jahr 757 das Pedal spielen lässt, ist auch das plumbum album wahrscheinlich ein Irrtum, da die Pfeifen in den ältesten Orgeln, soviel wenigstens die auf uns gekommenen Nachrichten zeitgenössischer Schriftsteller besagen, aus Erz oder aus reinem Kupfer gefertigt waren. Aventinus lässt eben seiner Phantasie freies Spiel und beschreibt eine Orgel seiner Zeit. —

Hiernach scheint es also jedenfalls festzustehen, dass Pipin eine Orgel geschenkt bekam und sehr wahrscheinlich, dass dieselbe für das Abendland etwas neues war. Indessen sind doch mancherlei Anzeichen dafür da, dass Orgeln schon vorher im Abendlande bekannt gewesen sein müssen. Die Notiz bei Platina, dass Papst Vitalian († 672) den Kirchengesang verbessert habe, „adhibitis ad consonantiam organis“, dürfte trotz des reservirenden „ut quidam volunt“ besser auf Instrumente überhaupt, besonders Saiteninstrumente bezüglich gefasst werden, abgesehen davon, dass Platina keinen Gewährsmann nennt. Dagegen beweist aber eine Definition St. Augustins († 430) wenigstens die Kenntnis des Instruments und zwar unter dem Namen organum (ad Psalm. 56. XVI): „organa heissen alle musikalischen Instrumente und nicht nur jenes grosse durch Blasebälge mit Wind versehene wird organum genannt.“ Ebenso betrifft eine Beschreibung Cassiodors († 562) in der Erklärung des 150. Psalms ohne Frage eine Orgel ganz ähnlicher Konstruktion, wie wir sie im folgenden genauer kennen lernen werden (Die Orgel ist wie ein Turm etc.). So ist es denn weiter nicht verwunderlich, wenn man zu Arles auf zwei Sarkophagen

des 6. oder 7. Jahrhunderts Abbildungen pneumatischer Orgeln gefunden haben will (vgl. Coussemaker, Histoire de l'harmonie etc. S. 14) und Mersenne mag vielleicht recht haben, wenn er (Harmonie universelle VI. 387) der Relief-Abbildung eines kleinen Positivs, welche im Garten der Matthäi zu Rom gefunden worden, ein sehr hohes Alter beimisst. Forkel hat diese Abbildung auf dem Titel des zweiten Bandes seiner Geschichte wiedergegeben; zuerst mitgeteilt wurde sie von Hawkins (Gen. hist. I. 403). Zarlino giebt in den Sopplimenti musicali (1588) die Zeichnung der in seinem Besitz befindlichen Windlade einer Orgel, welche um 580 in Grado gestanden haben soll; ich werde auf dieselbe noch zurück kommen.

Die Windorgeln werden also wohl ein beträchtlich höheres Alter haben als die Orgel Pipins, ja man hat schon den Gedanken aufgestellt, dass die Wasserorgel des Ktesibios (150 v. Chr.) eine Verbesserung (zur Regulirung der Windstärke) noch älterer kleinen Orgeln gewesen sei. Der Gedanke hat viel Wahrscheinlichkeit, lässt sich aber schwer als richtig erweisen. Vielleicht war die 757 nach Compiègne gekommene Orgel für das Abendland die erste von beträchtlicher Grösse (das „grande“ St. Augustins wird wohl cum grano salis zu verstehen sein), und wahrscheinlich wird dieselbe in orientalischem Geschmacke aus edlen Metallen gefertigt und mit edlen Steinen verziert gewesen sein, wie solches von zwei Orgeln berichtet wird, welche der Kaiser Theophilus (829—842) bauen liess (diese letzteren hatten sogar die Gestalt von Bäumen, auf denen Vögel sassen und sangen). Ein derartiges Instrument würde allerdings die Aufmerksamkeit des ganzen Landes auf sich gezogen haben, zumal dasselbe während einer Volksversammlung (populi generalis conventus) ankam. Die nackte Notiz der Chronisten: „In diesem Jahre kam die Orgel ins Frankenland“ würde dann begreiflich, selbst wenn Orgeln der einfachen gleich zu beschreibenden Art für instruktive Zwecke schon längst vorher im Abendlande in Gebrauch gewesen sein sollten; „die Orgel“ schlechtweg war dann die kostbare (vielleicht im Palast zu Aachen aufbewahrte) Orgel aus Byzanz, welche wohl eine der Sehenswürdigkeiten des Kronschatzes wurde. Eine solche Annahme wird begünstigt durch die Wortform „organa“, welche darauf deutet, dass jenes Instrument von den Griechen τὰ ὄργανα genannt wurde, was deutsch „diu organa“ zunächst als Pluralis und später im Volksmunde als Singularis geworden sein mag.

Das Resultat dieser historischen Untersuchung würde also sein, dass Kaiser Constantin Copronymus allerdings ganz zweifellos dem Könige Pipin eine Orgel zum Präsent gemacht hat, dass aber Orgeln ebenso sicher schon früher im Abendlande bekannt waren. Auch ist die Annahme keineswegs zu verwerfen, dass jene Byzantiner Orgel, sowie auch die von einer anderen griechischen Gesandtschaft im Jahre 810 mitgeführte (nicht als Geschenk, sondern zum eigenen Gebrauch; vgl. den Bericht des Mönchs von St. Gallen, Vita Karoli M. II. X), welche die fränkischen Künstler sollen vom blossen Absehen nachgemacht haben, ferner die unter Ludwig dem Frommen 826 von Georg von Venedig in Aachen gebaute Wasserorgeln gewesen sind (von letzterer ist das sogar ausdrücklich berichtet; vgl. Eginhard l. c. und „de translatione SS. Marcelli et Petri“). Dann würde es erklärlich sein, wie ein Erbauer solcher Orgeln noch um 826 im Frankenlande etwas Rares sein konnte; denn der Bau der Wasserorgeln war schwieriger als der der einfachen Windorgeln, wie uns wenigstens aus dem 10. Jahrhundert ausdrücklich bezeugt ist (Anonymus im Berner Codex des Martianus Capella — mitgeteilt von Schubiger, Spicilegien S. 83: „Ceterum in hydraulis ad istarum comparationem labor est difficilis sed non multum ad delectationem jocundior istis“). Kirchenorgeln waren noch im 10. Jahrhundert etwas Seltenes, was seine Erklärung in der Unvollkommenheit der Orgelbau-technik, sowie der Geringfügigkeit der gewöhnlich gebauten Instrumente findet. Die Orgel Pipin's mag ja eine grössere gewesen sein, vielleicht auch eine hydraulische, jedenfalls aber im Vergleich mit unseren Kirchenorgeln ein „gar kleines Positivlein“. Leider erklärt es Eginhard als nicht zur Sache gehörig, wo man die Orgel aufgestellt und was aus ihr geworden — es hätte uns sehr interessirt. Die von Georg von Venedig gebaute wurde im Palast zu Aachen aufgestellt; Walafrid Strabo († 849) beschreibt aber eine im Dom zu Aachen aufgestellte Orgel, welche jedenfalls auch von Georg von Venedig erbaut gewesen sein wird, wenn es nicht etwa dieselbe war, welche zuvor in der Pfalz gestanden. Da von ihrem Klange eine Frau in Öhnmacht fiel, muss sie nicht ganz klein gewesen sein. Auch die von S. Wolstan beschriebene Orgel zu Winchester (980) war eine Kirchenorgel von besonderer Grösse (400 Pfeifen). Das sind Ausnahmen. Die sonst allgemein gebauten kleinen Windorgeln dagegen waren als Kircheninstrumente schwerlich brauch-

bar und wurden auch nicht als solche benutzt. Vielmehr war ihre Verwendung eine ähnliche wie die des Monochords, d. h. sie dienten instruktiven Zwecken, man lehrte die Anfangsgründe des Gesanges, überhaupt der Musik an diesen Instrumenten. Das wird bezeugt durch einen Brief Papst Johann's VIII. (872—880) an den Bischof Anno von Freysing (Baluze, *Miscell.* V. 480), worin er diesen um eine Orgel und einen geschickten Spieler (oder Orgelbauer?) bittet; es heisst da: „Precamur autem ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit ad instructionem musicae disciplinae nobis . . . deferat“ etc., also: „Besorge mir eine recht gute Orgel nebst einem Künstler, der sie stimmen und für das praktische Spiel zurecht machen kann zur Unterweisung in der Musikkunde.“ Auch finden wir im 10. bis 11. Jahrhundert die vielen uns erhaltenen Anweisungen zur Verfertigung der Orgelpfeifen zumeist in Gesellschaft der Monochordmensuren. Der Brief des Papstes lässt übrigens vermuten, dass dieser Gebrauch in Italien weniger bekannt war, ein Grund mehr, Deutschland resp. das Reich der Franken als den Entstehungsort der ursprünglich für die Orgel berechneten Buchstabentonschrift mit *A—G* anzusehen (vgl. *Allgem. Musikal. Ztg.* 1878 Nr. 39 und 51).

II. Die Orgeln im 10. bis 11. Jahrhundert.

a) Das Pfeifenwerk.

Im 10. Jahrhundert haben wir nicht nötig, bei nicht-musikalischen Schriftstellern und in Annalen nach Notizen über die Existenz der Orgel zu suchen; kleine Orgeln sind in den Klöstern etwas ganz Gewöhnliches, und die Mönche beschäftigen sich vielfach mit der Anfertigung derselben. Zunächst sind es die Bestimmungen für die proportionale Länge der Pfeifen, denen wir in einer grossen Anzahl von Anweisungen begegnen. Unter dem Namen des Notker (Balbulus † 912 oder Labeo † 1022), Hucbald (840—930), Bernelinus (um 1000), Aribo Scholasticus († 1078), Eberhard v. Freisingen (um 1100) u. A. sind solche sogenannte *Mensurae fistularum organicarum* auf uns gekommen und viele ähnliche finden sich anonym in den verschiedensten Codices dieser Zeit, wo eine Seite oder Columne leer geblieben ist oder ein Teil in der Mitte der Columne endet, auch wohl, wenn eine grössere illustrierende Figur zwingt, eine neue Seite in Anspruch zu nehmen, ja selbst

auf den Rändern sind sie häufig aufgeschrieben. Da eine Mensur der andern gleich oder doch sehr ähnlich sieht, so findet man, wo dieselben isolirt stehen, selten einen Namen dabei, und auch wo sie im Text oder am Schluss eines musikalischen Tractats, dessen Autor genannt ist, vorkommen, ist es oft mehr als zweifelhaft, ob wir sie diesem wirklich selbst zuzuschreiben haben. So hat z. B. Gerbert eine Anzahl derartiger Messuren doppelt abgedruckt, weil er sie unter verschiedenen Namen, resp. in den Codices verschiedener Autoren fand (vgl. z. B. die Messuren: ‚E habet totum F‘ S. 121 und 329, ‚Si tonum quaeris‘ S. 148 und 328, ‚Si fistulae aequalis grossitudinis‘ S. 148 und 329 des I. Bandes der *Scriptores*, das eine Mal unter Hucbald's, das andere Mal unter Bernelinus' Namen, die dritte ausserdem noch II. 277 unter dem Namen des Gerlandus u. a. m.); mehrere der überlieferten scheinen Uebersetzungen des althochdeutschen (Notker'schen) Tractats ‚Si tu nu becennest‘ (Gerbert, *Scr.* I. 101) zu sein, z. B. die anonymen II. 286 ‚Cognita omni‘ und ib. 283 ‚Primam fistulam‘. Aus diesen und ähnlichen Gründen werde ich von der Ermittlung der Verfasserschaft gänzlich absehen und, wo ich zu citiren habe, einfach nach Gerbert (so weit die Tractate von ihm gebracht sind) citiren.

Die ältesten dieser Messuren bestimmen für die Orgel einen **Umfang** von einer oder zwei, höchstens drei Oktaven und zwar mit der **Stimmung** einer Durtonleiter, in der Tiefe anfangend mit unserm (kleinen) *c*, das aber als *A* bezeichnet ist (vgl. meine Artikel über die Uranfänge der deutschen Orgeltabulatur, *Allg. Musikal. Ztg.* 1878 No. 39 und 51). Notker bestimmt in dem Tractate ‚de octo tonis‘ (Gerbert *Scr.* I. 100) den rechten Umfang auf zwei Oktaven, stellt aber in der Messur ib. 101 frei, bis zu drei Oktaven zu gehen: ‚Wile aber der organiscus fure finfzehene folliu driu alfabeta machon, so scol er daz dritta mezzen nah den eron zuein, also er daz ander maz nah demo erestun‘. Eberhard von Freisingen (Gerbert II. 281) hält zwei Oktaven und drei Töne für den rechten Umfang (*c—e''*). Dass über drei Oktaven nicht hinausgegangen wurde, geht aus dem Anonymus bei Gerbert *Scr.* II. 283 hervor, welcher bemerkt, dass nur die erste Pfeife eine Tripeloktave über sich haben könne, die anderen aber nicht.*) — Dass der tiefste Ton der

*) Noch Engelbert v. Admont († 1331) bestimmt: „ . . ordo vocum et litterarum . . in clavibus organorum non una sed duabus diapason est contentus et non extenditur ad tres diapason.“

absoluten Tonhöhe nach ungefähr unserem kleinen *c* entsprach, lässt sich aus mehreren Angaben erweisen. Notker sagt (l. c. S. 100), dass eine Elle (*elno*) Länge für die längste Pfeife zu wenig, zwei Ellen aber zu viel sei und motivirt: ‚wanda ube di ertestun ze lang werdent, so sint sie selben unhelle und habent heisa lutun, doh ouh tiu andere sin lutreiste, werdent sie aber ze churz, tannen sint die afterosten ze chlei stimme, doh die eristun lutreiste sin.‘ Das passende (*gelimflih*) würde etwa $1\frac{1}{2}$ (*andero halbero*) Ellen sein (die Länge versteht sich vom Pfeifenkern an — *fone dero zungun uf*). Dieselbe Fussgrösse wird uns noch weiter bezeugt von einem anderen Schriftsteller des 10. Jahrhunderts, nämlich dem schon erwähnten Berner Anonymus (*Cod. Martiani Capellae* 56^b). Derselbe bestimmt nämlich, dass das Rundeisen, auf dem die Pfeifen geformt werden (die *Patrone*) nicht ganz vier Fuss lang sein soll (*paene quatuor pedibus longo*). Natürlich musste das Eisen mindestens so lang sein wie die längste Pfeife. Auch der Anonymus bei Gerbert II. 283 bestimmt für die Länge der ersten Pfeife $1\frac{1}{2}$ Elle (*utpote unius ulnae et dimidia*). Diese Erfahrung ist insofern wertvoll, als sie uns die ungefähre Beibehaltung der Stimmungshöhe durch ein Jahrtausend beweist; das *A* jener Zeit, welches noch im 10. Jahrhundert (zufolge der Reform der Buchstabennotation durch Odo von Clugny) wenn auch nicht allgemein, so doch wenigstens bestimmt an vielen Orten durch *C* ersetzt wurde [also das *C* *gravium* Guido's] entsprach in der That unserem kleinen *c*. — Einen grossen Fehler hatte die Konstruktion des Pfeifwerks damaliger Zeit, nämlich den, dass sich die **Weite der Pfeifen** nicht entsprechend ihrer Länge für die höheren Töne verminderte, vielmehr für alle dieselbe war. Das bestimmt der Berner Anonymus durch die Worte „*propter aequalem latitudinum omnium fistularum*“, ferner Notker (l. c. 101) „*Macha dia erista so langa unte so wita so du wellest: dero wita sulen sie alle sin*“, Aribo Scholasticus (Gerbert *Scr. II.* 224): „*Sicut fistulae ejusdem sunt grossitudinis, ita laminae de quibus fiant, ejusdem sint latitudinis*“, Gerlandus (*ib.* 277) „*Si fistulae aequalis grossitudinis fuerint*“, Eberhard von Freisingen (*ib.* 281) „*Latitudo enim una eademque omnium debet esse*“ u. a. m. Ueber das Verhältnis der Weite zur Länge, was wir heute die eigentliche **Mensur** nennen, haben wir einige verstreute Nachrichten. Aribo Scholasticus hat in dem Tractate bei Gerbert II. 223 einen Normal-

umfang (für alle Pfeifen denselben) nach Wilhelm von Hirschau, den er für eine Autorität in der Sache hält, gegeben; ob indess Gerbert die Grösse dieses Kreises genau übertragen hat und ob der Codex, den er benutzte, in dieser Hinsicht verlässlich war, weiss ich natürlich nicht (autograph ist er nicht); nur ist auffallend, dass der Durchmesser ungefähr gerade das Doppelte von dem des Normalmasses beträgt, welches Eberhard von Freisingen (ib. 281) mitteilt, nämlich 2 Zoll statt 1 Zoll. Zum Glück sind diese Angaben nicht die einzigen, sondern wir haben bestimmtere Anhalte. Der Berner Anonymus, welcher wie erwähnt, die Länge der grössten Pfeife auf beinahe 4 Fuss festsetzt, bestimmt die Weite derart, dass sie ein Taubenei aufnehmen kann, also etwa 1 Zoll; die Mensur der längsten Pfeife würde sich hiernach etwa auf 40:1 stellen, d. h. noch viel enger als heute die Mensur der Gambenstimmen ist (20 bis 24:1); die Oktave mit der gleichen Weite aber der halben Länge erhielte dann die Mensur 20:1 und die Doppeloktave 10:1. Ein ähnliches Resultat ergeben die Bestimmungen der unter Hucbald's Namen von Gerbert mitgeteilten Mensur (Scr. I. 147): „Prima (die erste von oben, die kleinste) habeat octies suum diametrum“, und der zweimal abgedruckten, einmal (I. 148) unter Hucbald's, das andere Mal unter Eberhard's von Freisingen Namen (II. 280): „Data igitur primae vel minori fistulae qualibet longitudine, sed melius videtur, diametro foraminis octies longitudini dato“ etc., d. h. die kleinste Pfeife hat mit 8:1 noch weitere Mensur als wir heute unter sehr weiter verstehen (10—12:1), die untere Oktave hat dann 16:1 und die Unterdoppeloktave 32:1. Es ist bekannt, dass die engere Mensur eine verhältnismässige Zugabe an der Länge verlangt, d. h. dass eine Pfeife mit enger Mensur etwas länger sein muss als eine mit weiter, wenn sie denselben Ton geben soll. Diesem Umstande tragen die alten Messuren fast ausnahmslos Rechnung; beispielsweise wird für das Intervall des Ganztones (8:9) bestimmt, dass die längere Pfeife die kürzere ganz und ausserdem $\frac{1}{8}$ ihrer Länge enthalte, obendrein aber $\frac{1}{8}$ des Durchmessers; von zwei im Verhältnis der Quinte (2:3) stehenden Pfeifen erhält die längere ausser dem anderthalbfachen der kürzeren auch noch die Hälfte des (sich, wie gesagt, für alle gleich bleibenden) Durchmessers. Mit Rücksicht auf diese weiteren Zugaben, welche die gewohnten akustischen Quotienten modificiren, bestimmt nun Bernelinus (Gerbert Scr. I. 325) die

Pfeifenlängen an der Einheit des Diameter dahin, dass die kleinste Pfeife dem 8fachen, die vierte (Unterquarte) den 11-, die Unterquinte den $12\frac{1}{2}$ -, die Oktave den $17\frac{1}{2}$ -, die Doppeloktave den $36\frac{1}{8}$ fachen Durchmesser enthält. Es steht hiernach ausser allem Zweifel, dass in dem einen (einzigen) Register der damaligen Orgeln alle Arten der Mensur vertreten waren, von der engsten bis zur weitesten heute üblichen und über beide hinaus; natürlich war in Folge dessen die **Klangfarbe**, der Stimmcharakter der obersten Töne von denen der untersten sehr verschieden, d. h. die tiefsten hatten einen gambenartigen streichenden, die höchsten einen flötenartigen hohlen Ton. Nun wird uns aber auch die Notwendigkeit der Beschränkung auf 2 bis $2\frac{1}{2}$ Oktaven klar, welche die Autoren (Notker l. c. S. 100, Eberhard von Freisingen l. c. II. 281) damit motiviren, dass sonst die längsten Pfeifen ‚unhelle‘ werden und ‚heisa lutun‘ haben (Notker), ‚schwer ansprechen‘ (‚perflari nequeunt‘ Eberhard v. Fr.); die höheren Töne dagegen perhorrescirte man wegen ihres spitzen schrillen Tones (ze chlei stimme, absonae), trotz der weiten Mensur, welche für unser an Pickelflöten gewöhntes Ohr jene Töne weich und lieblich erscheinen lassen würde. Es ist ja bekannt und neuerdings von v. Wasielewski (Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert) hervorgehoben, dass man noch im 16. Jahrhundert von der zweiten Lage auf den Streichinstrumenten nichts wusste und daher sich nach der Höhe in engen Grenzen (je nach der Stimmung der Instrumente) hielt; wir dürfen die Abneigung gegen die hohen Töne als einen Hauptgrund ansehen dafür, dass man nicht eher auf jenes nahe liegende Mittel für die Erweiterung des Umfangs verfiel. Jedenfalls lag wohl der einstimmigen Musik, welche vor dem 9. Jahrhundert fast ausnahmslos geübt wurde, die Ueberschreitung des Umfangs einer mittleren Tonlage von wenigen Oktaven fern. Genügte doch auch den Griechen der Umfang von drei Oktaven, über den ihre Notation nicht hinausreicht. — Ueber die Höhe des **Aufschnittes** lassen uns die Autoren völlig ohne Nachricht; natürlich, denn man wird die Mängel, welche aus der zu weiten oder zu engen Mensur resultirten, teilweise durch die Höhe des Aufschnittes haben ausgleichen müssen. Dagegen scheint der Aufschnitt sehr breit gewesen zu sein. Aribo Scholasticus bestimmt (l. c. 225), dass, ehe die für die Pfeife bestimmte Metallplatte zusammengebogen wird, eine Linie quer über dieselbe gezogen werden soll, welche das untere Ende des Pfeifenkörpers

bestimmt; diese Linie soll dann so weit aufgeschnitten werden, dass „die Breite des Aufschnittes die Hälfte der Breite (latitudo) der Pfeife beträgt“. Ob hier unter ‚latitudo‘ der Umfang der Pfeife zu verstehen ist oder der Durchmesser, könnte zweifelhaft erscheinen, man sollte letzteres vermuten, aber Aribo gebraucht das Wort vorher für die Breite der noch nicht gerollten Platte, d. h. des Cylindermantels, welcher dem Umfange der Pfeife entspricht. Denselben Sinn hat beim Berner Anonymus der Ausdruck „ex transverso admorsa et patefacta fistula“, d. h. bis zur Weite zweier einander gegenüber liegenden Punkte aufgeschnitten, bis zur Weite des Halbkreises (diese Weite des Aufschnittes ist heute nicht mehr üblich). Dem entsprechend war der Pfeifenkern halbkreisförmig (‚in modum semicirculi‘ Bern. An.), während er heute etwa $\frac{2}{3}$ des Kreises repräsentirt, sodass vom vollen Kreise nur ein Segment von etwa 120 Grad weggeschnitten ist. Der Pfeifenkern heisst plectrum (Aribo), lingua (Anon. bei Gerbert II. 283, entsprechend der Notker’schen altdeutschen Bezeichnung zunga), auch uva. Statt uva hat Gerbert in dem ersten Abdrucke des Tractats ‚Data igitur‘ (Scr. I. 148 unter Hucbald’s Namen) *via* und Schubiger im Berner Anonymus dreimal *una* gelesen, was gar keinen Sinn ergibt. Uebrigens versicherte mir Herr Bibliothekar Georg Rettig in Basel auf meine specielle Anfrage, dass in letzterem Codex *uua* steht. Gerbert giebt in dem zweiten Abdruck des Tractats „Data igitur“ (II. 323 unter dem Namen des Bernelinus) richtig *uua* und zwar cursiv, d. h. als Conjectur, mit einigem Vorbehalt (foramini subjacet *uua* = unterm Aufschnitt liegt der Pfeifenkern). Diese auffallende Bedeutung des Wortes uva erklärt sich aus dem Umstande, dass auch das Zäpfchen im Halse uva (uvula) heisst. — Natürlich musste der Pfeifenkörper über und unterm Aufschnitt eingedrückt werden (‚ad quam [uvam] hinc inde fistula debet comprimi, ut vox possit formari‘ Bern. An.), gerade wie es heute geschieht, sodass die beiden Labien entstehen; den Ausdruck ‚subterius oris labrum‘ = Unterlabium gebraucht schon Aribo (l. c. 225), dasselbe soll nach seiner Bestimmung etwa eines Halmes Breite vom Pfeifenkern abstehen, mit dem es die Kernspalte bildet. — Weiter ergibt sich aus demselben Anonymus, dass die Pfeifenfüsse alle gleich gross waren und zwar etwa eine Hand hoch (uno palmo) und wie heute nach unten sich verengend (paulatim restringitur acuendo); auch der Windzufluss war für alle Pfeifen derselbe, sofern die

Oeffnung im Pfeifenfuss bei allen gleich gross war und zwar so gross, dass sie ein Lerchenei aufnehmen konnte. Die Gestalt der Pfeifen war durchaus die cylindrische (*in modum cylindri bene rotundo* Bern. An.); das geht aus allen Bestimmungen einhellig hervor. Nur betreffs des Materials scheint einige Verschiedenheit obgewaltet zu haben. Während Aventinus die Pfeifen der Orgel Pipin's aus Zinn verfertigen lässt, berichten die älteren Autoren nur von kupfernen oder erzenen Pfeifen (Erz = eine Legirung von Kupfer und Blei). Eine von Zarlino (*Sopplementi VIII. 290*) erwähnte Orgel in der Kathedrale zu München, die alt und nicht klein gewesen sein soll, hätte Pfeifen von Buxbaum (*bossole*) gehabt, aus einem Stück gedreht und gebohrt; das ist natürlich eine besondere Ausnahme. Der Berner Anonymus verlangt reinstes Kupfer (*cuprum purissimum*) und Oswaldus Vigorniensis erzählt in seiner Vita des heil. Oswald, Bischofs v. York († 992): „*Triginta praeterea libras ad fabricandos cupreos organorum calamos erogavit.*“ Erzen waren die Pfeifen nach der anonymen (griechischen) Beschreibung einer Orgel, welche Kaiser Julian Apostata (4. Jahrhundert) besass (vgl. Du Cange, *Gloss. lat. ad v. Organum*), ferner nach einer Stelle des Claudius Claudianus (4. Jahrhundert), welche bereits Sponzel citirt (*aenea seges*, erzene Saat = die Pfeifen), auch nach dem oft erwähnten fälschlich St. Hieronymus zugeschriebenen Briefe (*Op. IV. 150: cicutas aereas*); endlich schreibt auch der Mönch von St. Gallen, der von der griechischen Gesandtschaft an Karl M. mitgeführten Orgel erzene Pfeifen zu (*fistulas aereas*). Die „eiserne Stimme“ (*vox ferrea*), welche Wolstan der Orgel von Winchester zuschreibt, soll sich wohl mehr tropisch auf den Stimmklang als auf das Material beziehen. Jedenfalls aber dürfen wir die zinnernen Pfeifen des Aventinus für einen Anachronismus halten. — Die Pfeifen wurden, wie schon angedeutet (nach dem Berner Anonymus), auf einem cylindrischen an einem Ende konischen Eisen (der Patrone) gerundet. Die Enden wurden aber nicht übereinander gelötet, sondern sie erhielten schon damals die sogenannte Naht, d. h. sie wurden nur zusammengebogen, die Enden abgeschrägt und auf die Berührungsstelle ein Metallstreifen von der Breite und Dicke eines Halmes aufgelötet, genau so, wie es noch heute geschieht. Aribo beschreibt das sehr genau: „*quae extremitates cum fabrili manu eas incurvante convenient non superponantur sibimet, sed osculo tantum collidantur conjunctissimo,*

ad cujus osculi commissuram tegendam praeparentur laminellae festucae tenuitatem et latitudinem habentes, quae ibi tenacissimo conglutinentur stanno seu alio quod lentius diuturniusque perseveret lotario.“ — Die **Zahl** der Pfeifen differirte schon früh ganz ausserordentlich; die Berichte aus dem 10. Jahrhundert schwanken zwischen 15 und 400 Pfeifen. Darüber im folgenden.

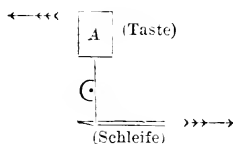
b) Windlade, Bälge und Regierwerk.

Wir kommen zur Konstruktion der **Windlade**. Die Windlade (resp. der Windkasten; beide sind noch identisch) der Orgel zu Grado (Zarlino sagt nicht gerade bestimmt, dass sie schon vor 580 dort gestanden haben soll) war eine Elle lang und $\frac{1}{4}$ Elle breit; der Deckel hatte 30 Löcher in zwei Reihen und die Tastatur 15 Tasten. Leider ist die Zeichnung bei Zarlino nicht derart, dass sie auf die Mechanik Schlüsse zu machen gestattete, sie lässt sogar völlig unklar, ob die Tasten wagerecht liegen oder emporstehen oder herabhängen. Das Positiv aus dem Garten der Matthäi (s. oben) scheint eine den unseren sehr ähnliche Klaviatur gehabt zu haben, sieht aber, zumal keine Pfeifen darauf stehen, einem kleinen Regal späterer Zeit (dem Grossvater unseres Harmoniums) verzweifelt ähnlich, sodass ich Bedenken trage, im Hinblick auf dasselbe Schlüsse zu machen. Das hohe Alter desselben ist nur ein vermutliches, kein sicher verbürgtes. Wir sind daher in der Hauptsache wiederum auf die Beschreibung des Berner Anonymus angewiesen, der uns den Schlüssel für das Verständnis weiterer Andeutungen bei anderen Autoren giebt. Der verdienstvolle Schubiger, dem wir die Mitteilungen jenes Tractats verdanken (Spicilegien 1876) hat die Bedeutung desselben nicht genug hervorgehoben und denselben auch teilweise mangelhaft übersetzt; es wird mir daher nicht zu verargen sein, wenn ich denselben hier gründlich ausbeute, zumal die Nutzenanwendung, die ich von seinem Inhalte für das Verständnis anderer Notizen machen darf, interessiren muss. Der Anonymus beschreibt die Windlade nebst dem **Gebälge** folgendermassen:

„Die Lade, auf welche die Pfeifen gestellt werden sollen, muss viereckig sein und zwar entweder auf einer Seite (über die Pfeifenlöcher hinaus) verlängert oder mit Windeinlässen an den vier Ecken, damit sich der Wind gleichmässig allen Pfeifen mittheile. Unten in der Mitte der Lade mündet eine grosse Röhre ein (fistula maxima; Schubiger übersetzt irrig „die grösste

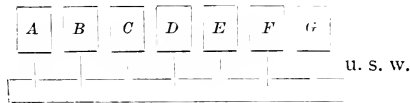
Pfeife“: wir haben unter dieser Röhre vielmehr den Hauptkanal oder vielmehr den [einzig] Kanal zu verstehen), welche durch vier Paar Bälge mit Wind versorgt wird. Jedes dieser Bälgepaare ist aber nicht direkt an den Kanal angesetzt, sondern zunächst an einen **Doppelkropf** (bicorni instrumento perforato), der ungefähr eine Handbreit vom Kanal an der Stelle der Teilung der Röhre ein kupfernes oder eisernes Ventil hat (uva — auch diese Bedeutung ist begreiflich; Schubiger las wieder una), welches die Röhre öffnet oder schliesst (**Kropfventil**). Der erste Verschluss der Windlade ist ein dünnes, ebenes, plattes und gerades Brett mit längs und quer (innocinde — offenbar zu lesen: hinc inde) in Reihen geordneten Löchern, die gleichen Abstand von einander haben und so viele sind als Pfeifen auf die Lade zu stehen kommen sollen. Unter diesem Brett liegt (in einiger Entfernung) ein anderes (die Ecken offen lassendes — vgl. das oben Gesagte), gegenüber der Mündung des Kanals, aber nicht um diesen zu verschliessen, sondern nur um den Wind zu verteilen. Nun werden über das (durchbohrte) Brett vom vorderen nach dem hinteren Rande der Lade (per ora capsae ante et retro) dünne, ebene, platte und gerade schmale Brettchen (linguae tenues) gelegt, mit Löchern, welche sich mit denen der ersten Verspundung so genau decken, dass sie dieselben zu sein scheinen. Sodann werden die Löcher mit Pfropfen verstopft, die man wieder herausziehen kann und darnach flüssiges Blei über die Verspundung und die Brettchen gegossen. Zieht man nun die Brettchen (nach Entfernung der Pfropfen) wieder heraus, so werden dieselben in ihren Scheiden (foramina) leicht beweglich sein (mobiles et cursoriae). Die Pfeifen werden sodann (auf dem Bleideckel, der dieselben Löcher hat wie die Verspundung und die **Schleifen**, wie wir die beweglichen Brettchen nennen können) so aufgestellt, dass von der rechten zur linken Hand des Spielers fortschreitend die grösseren kommen (die grösste stand also nicht in der Mitte, sondern links am Ende). Ueber einer und derselben Schleife dürfen aber nur im Einklang (simplicae) oder der Oktave gestimmte (duplae) Pfeifen stehen, da (nur) solche den gleichen Ton geben, resp. (die im Oktaverhältnis stehenden) einen hohen und einen tiefen (gleichen Namens); so gestimmte kann man aber beliebig viele zusammen stellen, fünf oder zehn oder wieviel man will. Denn nach der Disposition (mensura), welche wir innehalten, sind nur 15 Schleifen.“ Der Rest der Darstellung des Anonymus ist schwer ver-

ständig, weil zu kurz gefasst. Wenn nicht vielleicht eine Zeile oder einige Worte fehlen, so kann der Sinn nur der sein, dass vor der Lade und zwar etwas höher ein kleiner Balken horizontal liegt mit so viel senkrechten Einschnitten als Schleifen sind (von diesen Einschnitten ist freilich nichts gesagt). In jedem dieser Einschnitte bewegt sich ein halbkreisförmiges Plättchen (von Metall oder Holz?), das entweder in der Mitte durchbohrt ist und sich um einen festliegenden Stift dreht (der dann allen Plättchen gemeinsam sein und durch den ganzen Balken laufen kann); oder aber durch jedes Plättchen geht ein in demselben fester Stift, der sich in kleinen Löchern rechts und links von dem Einschnitte im Balken dreht. Das Plättchen ist mit der geraden Seite an einem (starken) Eisendraht (*virgula ferrea*) befestigt, der mit dem einen Ende an eine Schleife gehängt ist, am anderen Ende aber ein Holztäfelchen (*lamina lignea*) trägt, das mit Eisen beschlagen ist (*in summo ferrata ferro*); in dem Eisen sitzt der Draht unbeweglich fest.*) Auf dem (senkrecht stehenden) Holztäfelchen ist der Tonbuchstabe aufgeschrieben, welcher der durch dasselbe regirten Pfeife resp. dem Pfeifenchor entspricht. Wird nun das Täfelchen (die Taste) von hinten nach vorn herabgedrückt, so wird die Schleife bis ans Ende, wo der Draht an ihr befestigt ist, hineingeschoben (*a tergo depressa lamina tota lingua usque ad haerentem virgam ferream recondatur*), steht dagegen der Draht mit dem Täfelchen senkrecht, so ist die Schleife bis zur Mitte des ersten Loches herausgezogen (*laxa lamina lignea [besser lingua] usque ad medietatem primi foraminis extrahatur*). Die Figur ist also:



Die Vorderansicht des Instruments wies also eine Art aufrechtstehender Tastatur auf:

*) Die Stelle lautet: „in quodam ligno ante capsam firmo fiunt secundum numerum linguarum ex cornu semicirculi laminae lignae in summo ferratae ferro, quod haereat medietate virgulae ferreae haerenti capitibus semicircularum et linguarum.“



Hinter jeder Taste standen die durch sie regierten Pfeifen, welche zum Ansprechen gebracht wurden, sobald der Spieler das Täfelchen auf sich zu bewegte, und verstummten, sobald er es zurückdrückte. Bemerkt sei noch, dass die Tonbuchstaben beim Berner Anonymus nicht die fränkische sondern schon die odonische — unsere heutige — Bedeutung haben, d. h. *A* ist nicht *C* sondern wirklich *A*; die zwei Oktaven, welche er disponirt, sind natürlich die des griechischen Systema teleion, d. h. von (gross) *A* bis (eingestrichen) *ā*.

Der Hauptunterschied einer solchen alten Orgel und einer kleinen neueren ist der Mangel verschiedener Register; der ganze Vorrat der für eine Taste zu Gebote stehenden Pfeifen musste zusammen gebraucht werden. Die Windlade hat zunächst eine auffallende Aehnlichkeit mit unserer heutigen Schleiflade, sofern sie Schleifen aufweist, welche die Pfeifenlöcher reihenweise dem Winde öffnen oder schliessen; diese Schleifen laufen aber nicht quer für ein Register, sondern längs in der Richtung der Taste und stellen also das vor, was heute das Cancellenventil ist, nur hat die Lade keine Cancellen, sondern Windkasten und Windlade sind noch ein und dasselbe, ähnlich wie heute bei der Kegellade das ganze Register nur eine Cancellen hat und die Taste dem Winde den Zugang zur einzelnen Pfeife öffnet. Im Keime sind also die Schleif- und Kegellade in dieser primitiven Einrichtung enthalten. — Dass die Konstruktion der Orgeln schon viel früher dieselbe gewesen sein wird, scheint ein Ausblick auf die älteren Berichte darzuthun; nachdem wir die Beschreibung des Berner Anonymus kennen, werden wir auch aus kurzen Notizen viel entnehmen können. So spricht schon die Beschreibung der Orgel Julian's von den Tasten: „Ein kräftiger Mann mit flinken Fingern (!) berührt die Brettchen welche die Pfeifen regieren (*κανόνας συμφραδμονας αυλων*), dieselben springen sanft heraus und lassen den Gesang hören“; Cassiodor (l. c.) dagegen von den Schleifen: „[Organum] linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digiti reprimentes (! das Hineindrücken der Schleifen öffnet die Pfeifen — genau wie beim Berner Ano-

nymus) grandisonam et suavissimam efficiunt cantilenam.“ Von besonderem Interesse ist S. Wolstan's Beschreibung der Orgel zu Winchester; dieselbe ist bisher, soweit mir bekannt, allgemein falsch aufgefasst worden, was sich dadurch erklärt, dass man sich ohne Kenntnis einer ausführlichen Beschreibung, wie der des Berner Anonymus, schlecht eine Vorstellung von dem Gesamtmechanismus des Instruments in jener Zeit machen konnte. Wolstan wendet sich an den Bischof Elfeg: „Du hast hier eine Orgel von solcher Grösse bauen lassen, wie man sie sonst nirgend sieht, mit doppelter Tonquelle (eine Doppelorgel). 12 Bälge liegen oben, 14 unten neben einander, die zu zwei abwechselnd bewegt gewaltige Luftstösse geben. 70 (! wohl übertrieben und des Metrums wegen *septuaginta*; vielleicht *sex septemque*?) starke Männer bearbeiten sie, indem sie die Arme bewegen und vom Schweiss triefen und wetteifernd einander anspornen, mit voller Kraft den Wind hinauf zu treiben, so dass die gefüllte Windlade knarrt. Diese trägt 400 Pfeifen in Reihen aufgestellt, welche die Hand des Orgelkünstlers (*manus organici ingenii*) zum Tönen bringt, indem sie diese, welche geschlossen, öffnet, jene offenen schliesst (! „*has aperit clausas, iterumque has claudit apertas*“ — also mussten die Tasten auch wieder zurückgedrückt werden; von Federn oder dgl. ist allerdings auch beim Berner Anonymus noch nicht die Rede). Zwei Mönche (*fratres*) setzen sich mit einträchtigem Sinne an das Instrument und jeder spielt auf einem besonderen Klavier („*et regit alphabetum rector uterque suum*“). Vierzig Schleifen haben verborgene Löcher und zwar jede deren zehn („*suntque quater denis occulta foramina linguis, inque suo retinet ordine quaeque decem*“); hier springen welche heraus, dort gehen andere zurück („*huc aliae currunt illuc aliaeque recurrunt*“), indem sie ihre Töne geben, je nachdem jede berührt wird.“ — Die Uebersetzung des ‚alphabetum‘ mit Klaviatur ist frei; sie rechtfertigt sich aber dadurch, dass nach dem Berner Anonymus die Tonbuchstaben *A—G* auf die Tasten geschrieben wurden („*in laminis vero ligneis scribantur alphabeti litterae dupliciter ita: A B C D E F G A B C D E F G H* (?), *ut citius modulator possit scire, quam linguam debeat tangere.*“) Notker (l. c.) versteht unter einem Alphabet die Reihe *A—G* einmal, eine Wiederholung derselben in höherer Oktave nennt er ein zweites Alphabet. Hier ist es anders zu verstehen. Da Wolstan ausdrücklich von 40 Tasten (oder vielmehr Schlei-

fen) redet, so können die beiden Organisten nicht vierhändig an derselben Klaviatur gespielt haben, da man einen Umfang von 40 Tasten für eine Klaviatur jener Zeit überhaupt noch nicht kannte.*) Wir werden also anzunehmen haben, dass zwei Klaviaturen waren, deren jede 20 Tasten hatte und zwar mit der Stimmung nach dem jener Zeit gewöhnlichen Umfange von Γ bis $\overset{c}{c}$ resp. von A bis $\overset{d}{d}$ (vgl. Hucbald und Odo):

fränkisch:	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	$\sharp c$	d	e	f	g	a	b	$\sharp c$	d		
unser:	E	F	G	A	B	C	D	E	F	g	G	A	B	C	D	E	F	g	G	A	B
	G	A	H	c	d	e	f	g	a	b	h	c'	d'	$e'f'$	g'	a'	b'	k'	c''	d''	

(Das \flat -rotundum erwähnt Wolstan ausdrücklich: „permixto lyrici carmine semitoni“.) Damit ist uns zugleich die Erklärung gegeben für die Bemerkung zu Anfang: „gemino constabilita sono“. Die Orgel war also eine wirkliche Doppelorgel. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die beiden Spieler, denen Wolstan ein ‚concors pectus‘ zuschreibt, unisono spielten; das Organum (der Uranfang mehrstimmiger Musik) war damals wohl noch nicht derart in allgemeine Aufnahme gekommen, dass man vermuten dürfte, diese Doppelorgel sei gebaut worden, um darauf mehrstimmige Musik zu machen. — Aus meiner Darstellung geht, denke ich, zur Evidenz hervor, dass diese Orgel nicht 10 Tasten hatte, deren jede 40 Pfeifen zum Ansprechen brachte, wie unsere Musikhistoriker**) aus Wolstan's Beschreibung herausgelesen haben, sondern 40 Tasten, deren jede 10 Pfeifen regirte. Nach dem Berner Anonymus waren diese ausnahmslos im Einklang oder der Oktav gestimmt, nach Eberhard von Freisingen (Gerbert Scr. II. 279) auch wohl, wie es scheint, in der Doppeloktave. Dem bisher vielfach citirten Berner Anonymus, dessen Tractat mit der citirten Anweisung für die Bezeichnung der Tasten mit Buchstaben ab-

*) Auch chromatische Töne kannte (ausser \flat) jene Zeit für die Orgel noch nicht. Dieselben mögen aber Ende des 12. Jahrhunderts aufgekommen sein, da Franco (1250) dieselben für den Gesang gutheisst.

**) Nachträglich bemerke ich, dass Coussemaker in seinem Essay über die mittelalterlichen Instrumente (in Didrons Annales archéologiques IV. 26) den Irrtum nicht teilt. Er verfiel aber mit unglücklicher Konsequenz die mixturartige Stimmung der Pfeifenchöre.

schliesst,*) folgen in demselben Codex noch zwei Messuren, deren zweite Schubiger nicht nötig gehabt hätte mitzuteilen, da sie keine andere ist als die schon dreimal von Gerbert abgedruckte (I. 148, 329, III. 277) „Si fistulae aequalis grossitudinis“. Dagegen ist die erste „Mensuram et ordinem instrumenti organici“ interessant und wahrscheinlich älter als der vorher erklärte Anonymus, da sie im Sinne der fränkischen Buchstabentonschrift disponirt, sodass *BC* und *EF* Ganztonintervalle bilden, und *A* (unser *c*) tiefster Ton ist. Diese Messur bestimmt für jede Taste drei Pfeifen, zwei die im Einklang stehen und eine in der Oktave. Für die höchsten Töne aber, wo es an Pfeifen fehlt, die eine Oktave höher klingen, soll statt dessen noch eine im Einklange stehende beigefügt werden. Das ist also der Anfang dessen, was wir heute **repetiren** nennen. Von Mixturen dagegen weiss diese Zeit noch nichts, und es ist durchaus verfehlt, diese für das älteste Orgelregister zu halten, sofern man nicht die Vereinigung mehrerer Oktavtöne zu einem Chor Mixtur nennen will (richtig: Doublette). Eine ganz andere Sache ist, dass man sich schon damals daran gewöhnt haben wird, die Quinte (Duodecime) als Oberton mitklingen zu hören, denn die enge Messur der tiefsten Pfeifen begünstigte ohne Frage die Obertöne ausserordentlich und bei zehnfacher Besetzung mag gar manche Pfeife auch wirklich in die Duodecime übergeschlagen sein, denn bei der ungleichen Windstärke war das Ueberblasen einzelner dieser engst-mensurirten Pfeifen kaum zu vermeiden. Aus diesem Grunde ist wohl über den Zusammenhang oder Nicht-Zusammenhang des Namens Organum und Organisiren für die rohen Anfänge der Mehrstimmigkeit mit dem Namen des Instrumentes (Orgel) noch nicht das letzte Wort gesprochen.**)

Die Betrachtung der kleinen Werkchen, welche man in der besprochenen Epoche baute, erweckt die Ueberzeugung,

*) Ein ganz unpassender und von grosser Unkenntnis zeugender Zusatz ist die angehängte Bemerkung: „Nam (!) hae ipsae fistulae possunt esse hydrauliae, si supposito vase pleno aqua ventus aquam hauriat, quam cum sono per fistulas refundat.“

**) Dass die O. Paul'sche Conjectur, welche Hucbalds Organum zu einer Art Fugato machen wollte, nicht haltbar war, stand lange ausser Zweifel, da wir die Entwicklung dieses Organums an der Hand der Dokumente und Monumente durch die Jahrhunderte verfolgen können. Uebrigens hat Paul auch niemals den Versuch gemacht, den Gedanken

dass die Spielart derselben nicht schwer gewesen sein kann. Das bestätigen auch die „flinken Finger“ (*θοὰ δάκτυλα*) der Beschreibung der Orgel Julian's, sowie ferner die schon erwähnte Stelle des Claudius Claudianus (in Mallii Theodori Consulatum):

„Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis moderatus aënae
Intonat erranti digito pedibusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitet undas.“

[Wenn hier auch, wie der letzte Vers beweist, von einer Wasserorgel die Rede ist, so wird doch wahrscheinlich die übrige Konstruktion dieselbe gewesen sein.] Dagegen war aber die aufrechtstehende Klaviatur unpraktisch, wenigstens wenn man an die fernere Entwicklung des Orgelspiels denkt. So lange schnelles Spiel nicht vorkam und nicht erstrebt wurde, war das Anziehen und Zurückschieben gewiss das Bequemste, die geringste Kraft Erfordernde; dagegen war bei solcher Konstruktion ein kolorirtes Spiel undenkbar. Wir werden wohl anzunehmen haben, dass schon im 12. Jahrhundert die Klaviaturen horizontal gelegt wurden, wahrscheinlich um dieselbe Zeit, wo mit der Scheidung der Pfeifen in Register die Schleifen durch Ventile ersetzt wurden.*) Der genaue Zeitpunkt dieser Umwandlungen ist mir unbekannt, überhaupt liegt der Orgelbau im 12. Jahrhundert bisher in völligem Dunkel; es wäre erwünscht, dass durch eine Untersuchung der Quellen für diesen Zeitraum eine Lücke ausgefüllt würde. — Die schwere Spielart der Orgeln des 13. und 14. Jahrhunderts erklärt sich aus der ganz eminenten Vergrößerung des Instruments, mit der die Technik nicht wird haben gleichen Schritt halten können; auch die Ersetzung der Schleifen durch Ventile, auf denen der Druck des Windes lastete, mag mitgewirkt haben, das Spiel zu er-

auszuführen, d. h. anzugeben, in welcher Weise der Wechselgesang statthaben sollte, ob die Prinzipalstimme bis zur Distinction sang und dann die organisirende antwortete, oder ob silben- oder wortweise oder wie sonst. Uebrigens ist durch meine ausführlichen Nachweise der wahren Natur der Anfänge des Organum (Geschichte der Musiktheorie, S. 17 ff.) dem parallelen Quintenorganum ein gut Teil seiner Bedeutung genommen und dasselbe als letztes Endergebnis der Theorie Hucbalds erwiesen.

*) Um 1120 scheint diese Scheidung noch nicht geschehen zu sein. Vgl. die Notiz Coussemaker's in Didrons Ann. IV. 28.

schweren, und die ersten Versuche langgliedriger Mechanik mögen auch nicht sogleich glücklich ausgefallen sein. Von Orgeln, deren Tasten mit den Fäusten geschlagen oder mit den Ellenbogen niedergedrückt werden mussten, wie solches von den Orgeln des 13. bis 14. Jahrhunderts berichtet wird, war im 10. bis 11. Jahrhundert noch nicht die Rede. Selbst Wolstan's Beschreibung der Orgel zu Winchester weiss nichts von einer Anstrengung der Spieler, nur die Bälgetreter sollen entsetzlich gearbeitet haben. Freilich mag wohl viel Wind daneben gegangen sein, wenn man für 20 Pfeifen, die tönnten, wenn jeder der beiden Spieler immer eine Taste niederdrückte, zusammen 26 Bälge nötig hatte, zumal wie es scheint, die grösste Pfeife nur 4 Fuss lang und 1 Zoll breit war! Wüsste man nicht, dass die Bälge noch im 15. bis 16. Jahrhundert gegen unsere heutigen auffallend klein waren, so würden uns selbst die 8 Bälge des Berner Anonymus noch sehr reichlich erscheinen.

Hiermit mag die kleine Studie geschlossen sein.

Zur Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik.

(1879.)

Anknüpfend an J. v. Wasielewski's »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert« (1878) und H. Lavoix' »Histoire de l'instrumentation depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours« (1878).

I.

Mit Recht macht Wasielewski darauf aufmerksam, dass eine erschöpfende Darstellung der Geschichte der Tonkunst die monographische Behandlung einzelner Zweige voraussetzen, auf dieser fussen muss. So steckt denn auch die Geschichte der Instrumentalmusik noch in den Kinderschuhen und Beiträge zu ihrer Weiterentwicklung sind daher höchst verdienstlich und dankenswert. Bisher beschränkte sich die Untersuchung derselben auf die Geschichte der musikalischen Formen, welche, wenn auch noch nicht monographisch bearbeitet, doch wenigstens in den Umrissen klar gestellt ist, und — die Geschichte der Instrumente. Als verdienstlichste Vorarbeiter für die erstere nennt Wasielewski: C. v. Winterfeld (Johannes Gabrieli und sein Zeitalter), A. Reissmann (Allgemeine Musikgeschichte) und A. W. Ambros (Allgemeine Geschichte der Musik); statt Reissmann hätten wohl einige andere Namen genannt werden können oder richtiger müssen — bekanntlich sind es hauptsächlich die Biographen unserer grossen Tondichter, welche wertvolle Beiträge zur Geschichte der Instrumentalkomposition geliefert haben. Sofern aber Wasielewski an die Ausbeutung der Tabulaturbücher des 16. Jahrhunderts denkt, hätte er Kiesewetter, Ambros' Oheim und geistigen Vater, nicht vergessen sollen. Die Namen der Männer, welche sich um die Geschichte der Instrumente verdient ge-

macht haben, nennt Wasielewski nicht; Lavoix schreibt das Verdienst, das Studium der Geschichte der Instrumente in Fluss gebracht zu haben, Fétis, Anders und Cousse-maker zu — gewiss mit Recht, besonders soweit es sich um die Instrumente des Mittelalters handelt.

Das Mittelglied zwischen den genannten beiden Zweigen, die Geschichte der Instrumentation, hat man bisher fast ganz übersehen, und es ist daher dankenswert, dass die „Académie des Beaux-Arts“ als Preisaufgabe für den prix Bordin des Jahres 1875 die Geschichtsschreibung der Instrumentation seit dem 16. Jahrhundert stellte. Die Hauptgesichtspunkte für die Arbeit sollten sein: 1) Ein kurzer Blick auf den Bau und die Eigenart jedes der allmählich in das Zusammenspiel eingeführten Instrumente. 2) Darstellung der verschiedenartigen Wandlungen, welche dieselben durchgemacht haben und Aufweisung des Einflusses dieser Veränderungen auf die praktische Verwendung der Instrumente. 3) Verfolg des Gebrauches, den die bedeutendsten Komponisten von diesen Instrumenten in der eigentlichen Instrumentalmusik, sowie für die Begleitung der Vokalmusik gemacht haben. — Das ist gewiss ein sehr umsichtig aufgestelltes Programm; ist die Aufgabe einigermassen gelöst, so muss der Wissenschaft ein grosser Dienst erwiesen sein! Lavoix' Schrift ist zwar preisgekrönt worden, aber nur deshalb, weil sie in der kurzen vergönnten Zeit von 18 Monaten nicht fertig wurde; doch wurde sie in ihrer unvollendeten Gestalt (bis Mozart reichend) einer zweiten (der Name des Konkurrenten ist diskreter Weise verschwiegen) vorgezogen und mit einer „première mention honorable“ und einer Médaille von 1500 Frs. honoriert. Dem Autor wurde geraten, sie in Musse zu vollenden und herauszugeben. Das ist denn nun drei Jahre später geschehen, das Werk ist fertig, und der Autor hat gegeben, was er geben konnte.

Wasielewski's Schrift verdankt nicht einem derartigen Impulse ihre Entstehung, sondern höchst wahrscheinlich den vertieften Studien des Autors über die Geschichte seines Instruments (der Violine); als Parerga und Paralipomena mögen die Anfänge des Buches sich aufgesammelt haben. Die Einteilung des Materials ist aber eine ganz ähnliche wie die bei Lavoix. Dieser teilt zunächst das Buch in zwei Teile, gemäss dem Programm der Akademie. I. Les Instruments (160 S.). II. L'Instrumentation (310 S.). Wasie-

lewski teilt: I. Die Instrumente des 15. und 16. Jahrhunderts (79 S.). II. Die praktische Musikübung im 16. Jahrhundert (16 S.). III. und IV. Die Instrumentalkomposition im 16. Jahrhundert (53 S.). Der I. Teil entspricht dem ersten bei Lavoix, nur dass Letzterer weiter zurückgreift und den Ursprung der Instrumente bis ins Mittelalter hinein verfolgt und — gemäss dem aufgewiesenen Programm — ihre Fortentwicklung und Vermehrung bis auf den heutigen Tag darstellt. Ebenso deckt sich der II. Teil der Wasielewski'schen Schrift mit dem ersten Kapitel des II. Teils bei Lavoix, d. h. er behandelt die Instrumentation im 16. Jahrhundert. Der III. und IV. Teil bei Wasielewski enthalten Vieles, was ebenso gut hätte im zweiten gesagt werden können, in der Hauptsache jedoch betrachtet er die Komposition für Laute und die für Orgel, also für einzelne Instrumente, welcher Lavoix kein besonderes Kapitel widmen konnte, da sein Vorwurf die Stellung der Instrumente im Ensemble war. Da Lavoix zudem gar keine Musikbeilagen giebt, so waren eingehende Erörterungen über die Faktur einzelner Tonstücke nicht am Platze, wenn es auch natürlich eine andere Frage ist, ob das Buch nicht noch viel interessanter geworden wäre, wenn es der Autor durch Notenbeispiele illustriert hätte. Zeichnungen musikalischer Instrumente zum ersten Teile vermisst man kaum, so lebendig detaillirt sind die Beschreibungen. Im Allgemeinen ist über die beiden Werke zu sagen, dass der Stoff bei Wasielewski weniger übersichtlich gegliedert ist, mehr Einzelheiten aneinander gereiht sind, während Lavoix den durchsichtigen Plan der Akademie recht glücklich weiter specialisirt hat — vielleicht manchmal gar zu schematisch, jedenfalls aber übersichtlich; seine Schrift liest sich sehr bequem, nie verliert man den Faden — ein Vorzug, der, wie ich meine, nicht auf Kosten historischer Gewissenhaftigkeit gewonnen ist. Diese Glätte der Darstellung ist übrigens nicht das Einzige, was den Franzosen verrät: Die von Lavoix benutzten Quellen und Vorarbeiten sind überwiegend französische, wie die von Wasielewski benutzten fast ausschliesslich deutsche sind; beide ergänzen sich daher in gewissem Sinne, wenn auch ihre Verschmelzung noch immer kein vollendetes Ganze geben würde. [Charakteristisch sind bei Lavoix die zahlreichen Fehler*) in

*) S. 40 l. Fürstenau, S. 104 l. Schafhütl, S. 139 l. Zamminer, S. 152 l. Töpfer u. a. m.

den citirten Titeln deutscher Bücher, charakteristisch nicht sowohl für die mangelnde Deutsch-Kenntnis des Verfassers, als vielmehr der Korrektoren in der Druckerei des Institut de France.] Von den beiden vorliegenden Büchern ist übrigens keins universell, sondern das eine hauptsächlich für Deutschland, das andere für Frankreich berechnet; wenigstens beschränken sie die Geschichte der Instrumente fast ausschliesslich auf das betreffende Land.

Jeder der beiden Autoren hat seinem Buche eine separate kleine historische Skizze vorausgeschickt, die nicht direkt zur Sache gehört, Wasielewski über das zünftige Musikantentum, Lavoix über die Zunftverhältnisse der Instrumentenmacher. Ueber den ersteren Gegenstand haben wir schon einige kleine Arbeiten, z. B. von Ambros (Gesch. II. 271 ff.) und Schubiger (Spicilegien S. 137 ff.); der letztere ist dagegen wohl noch nie monographisch behandelt worden. Die ältesten Musikantenzünfte waren: die Nicolaibrüderschaft zu Wien (1288), die Brüderschaft der Kronen zu Strassburg, die Confrérie de St. Julien des ménétriers (1330), die Uznacher Brüderschaft vom heiligen Kreuz u. s. w. Bevor die fahrenden Spielleute in dieser Weise zu geordneten zunftartigen Verbänden zusammentraten, galten sie allgemein als zuchtlos vagabundirendes Gesindel. „Nach dem Sachsen- und Schwabenspiegel waren sie recht- und ehrlos. Sie hatten weder Heimats- noch Bürgerrecht und waren sogar von der Kirchengemeinschaft und also auch von der Teilnahme am Sakramente des Abendmahls ausgeschlossen. Wurde ihnen von der Obrigkeit in Folge einer erlittenen Ungebühr oder dergleichen Recht zuerkannt, so hatten sie keine andere Genugthuung als die, den Schatten des Gegners schlagen zu dürfen“ (Wasielewski S. 8). Man sieht, die Musikanten hatten nötig, etwas zur Aufbesserung ihres Renommées zu thun; die Mitglieder jener Brüderschaften wollten als solche von dem verachteten Gesindel unterschieden sein. Bald wurde von Obrigkeits wegen eine gewisse Organisation geschaffen. Kaiser Karl IV. ernannte gelegentlich seines Aufenthaltes in Mainz (1355) den ersten „König der fahrenden Leute“ (rex omnium histrionum) Johann den Fiedler; die ihm Untergebenen (im Bezirk des Erzbistums Mainz) mussten ihm Gehorsam leisten. 1385 machte Erzbischof Adolph v. Mainz den Pfeiffer Brachte zum künige fahrender Lüte. Im Elsässischen waren die Herren von Rappoltstein durch Lehen seit unvordenklichen

Zeiten (?) Oberherren des Musikantentums; die Exekutive übertrugen sie einem amtlich ernannten Stellvertreter, dem „Pfeifferkönig“ (Schubiger, l. c. 155). Auch Frankreich hatte seine ‚rois des ménétriers‘ oder ‚rois des violons‘ und England seine ‚kings of minstrels‘. Alle diese Pfeifferkönige hatten zu überwachen, dass nur zur Innung gehörige (besteuerte) Musikanten in ihrem Bezirk aufspielten, andernfalls den Betroffenen die Instrumente konfisziert und sonstige Strafen zudiktiert wurden. Eine besondere Innung bildeten die Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker im Deutschen Reiche, welche durch kaiserliche Belehnung der Schutzherrlichkeit der Kurfürsten von Sachsen untergeben waren (Wasielewski S. 14). — Mit dem Zunftwesen der Instrumentenmacher hat es seine eigene Bewandtnis. Eine Sonderzunft derselben finden wir erst im Jahre 1454 zu Rouen und zwar als „corporation des joueurs, faiseurs d'instruments de musique et maîtres de danse rouennais“ von Karl VII. bestätigt, also eigentlich auch keine Zunft für sich, aber doch mit Leuten ungefähr desselben Interesses. Vorher und anderswo war das aber ganz anders, da gab es keine Vereinigung der Lautenmacher und der Flöten- oder Trompetenfabrikanten, sondern jeder stand für sich da und hatte zu kämpfen mit den Zünften, an deren Metier seine Arbeit ungefähr streifte. So beanspruchten die Kupfer- und Messingschläger für sich das alleinige Recht, Blechblasinstrumente zu verfertigen, und die Pariser Trompetenmacher petitionirten denn in der That im Jahre 1297 um Affiliirung als besondere Abteilung an die Innung der Kupferschläger, um deren Rechtsschutz zu teilen und der ewigen Querelen los zu sein. In ähnlicher Weise fiel die Fabrikation der Flöten ins Bereich der Drechslerarbeiten, und die Goldarbeiter machten Schwierigkeiten, wenn die Instrumentenmacher in ihren Metallen arbeiteten, die Kunstschler wollten nicht dulden, dass die Instrumente durch eingelegte Arbeit verziert wurden, und die Fächermaler (éventailistes) protestirten gegen verzierende Malereien. Unter solchen Umständen war ein Aufblühen dieser Kunstindustrie nicht wohl möglich. In der That waren die französischen Fabrikate denn auch so mangelhaft, dass sich Karl IX., der ein starker Musikliebhaber war, bei dem Tyroler Instrumentenmacher Stainer Violinen bestellte. Dieser Hieb sass: wurde nicht Abhülfe geschafft, so musste die Instrumentenfabrikation in Frankreich eingehen. Die Instrumentenmacher von Paris thaten sich

daher zusammen und petitionirten um speciellen Rechtsschutz. 1599 erlangten sie durch Kabinettsordre Henri's IV. die Rechte einer besonderen Innung, welche ihnen nun bis zur Aufhebung der Innungen 1791 verblieben. Die belgischen Instrumentenmacher schlossen sich bereits 1557 der corporation de St. Luc, dem Verbande der Maler und Bildhauer an, jedenfalls passendere Genossen als die Kesselschmiede und Schachtelfabrikanten. — Wir sehen, Lavoix giebt sehr interessante Daten zur Geschichte der Instrumentenfabrikation in Frankreich, auch über Belgien ist er instruiert; von Deutschland und Italien weiss er dagegen nichts Entsprechendes zu erzählen. „Diese Nationen sind noch zu jung, als dass es möglich wäre, die Dokumente zusammen zu bringen, welche uns über das Innungswesen in Italien und Deutschland aufklären könnten.“ (S. 27.) Das ist gewiss nicht ganz unbegründet; richtiger wäre es aber gewesen, Lavoix hätte gesagt: „Davon vermelden die in Pariser Bibliotheken befindlichen Werke nichts.“

II.

Für die mittelalterliche Geschichte der Instrumente hat Lavoix den vortrefflichen *Essai Coussemaker's in Didrons archäologischen Annalen**) benutzt; er beruft sich auch auf denselben (S. 33), aber insofern ungenau, als er auch den V. Band der *Annalen* mit aufführt, welcher jedoch keine Fortsetzung des Artikels enthält. Coussemaker's Studie steht in ihrer Art einzig da, ist besonders durch die vielen von Künstlerhand ausgeführten Zeichnungen alter musikalischen Instrumente nach Reliefs, Miniaturen, Glasmalereien etc. wertvoll und verdient gewiss nicht nur die Beachtung, sondern auch die Nacheiferung deutscher Forscher. Ohne Zweifel lassen sich an deutschen Bau-Ornamenten und in den deutschen Bibliotheken noch viele Abbildungen musikalischer Instrumente ausfinden, die Coussemaker benutzt hätte, wenn sie ihm bekannt gewesen wären; hoffentlich versäumt kein für die Geschichte

*) *Annales archéologiques dirigées par Didron aîné*. Darin im III., IV., VI., VII., VIII., IX. und XVI. Bande: *Essai sur les instruments de musique au moyen-âge* von E. de Coussemaker. Mit vielen Abbildungen.

seiner Kunst ernstlich interessierter Musiker, wenn ihm dergleichen vorkommt, genau Kopie zu nehmen! — Von besonderem Interesse ist bei Coussemaker und demzufolge bei Lavoix die Geschichte der Streichinstrumente [der Name „instruments à cordes frottées“ begreift aber auch die Drehleier mit ein]. Der Ursprung der Bogeninstrumente ist noch nicht genügend aufgehehlt, doch scheint die Annahme, dass das Abendland sie im Mittelalter aus dem Orient erhalten, nicht genügend begründet; sie stützt sich einzig auf die Namensähnlichkeit von Rubebe, Rubelle, Rebeca mit dem türkischen Rebab, Erbeb. Zum mindesten müsste diese Uebermachung sehr früh stattgefunden haben; denn die bereits von Gerbert mitgeteilte Abbildung einer Lyra aus dem 8. oder 9. Jahrhundert erweist diese als die natürliche Stammesmutter der Fideln und Gigen der folgenden Jahrhunderte. Wenn sie auch nur mit einer Saite bezogen ist, so weist sie dagegen einen Steg auf, ferner einen auf der Resonanzdecke frei aufliegenden am unteren Ende befestigten Saitenhalter und zwei halbkreisförmige Schalllöcher zu beiden Seiten des Steges; der Hals ist dünn, gestattet bequem ein Hinaufgleiten der Hand und hat keine Bünde, der Schallkasten ist birnenförmig, gerade wie bei der späteren Gigue, der Bogen ziemlich gestreckt. Auf diese höchst wichtige Figur, welche auch Coussemaker im III. Bande der Annalen wieder giebt, nimmt Lavoix leider nicht ausdrücklich Bezug. Ueberhaupt hat aber Lavoix bei der Verwertung des Coussemakerschen Artikels einen Umstand von allerhöchster Wichtigkeit übersehen, nämlich den, dass die ältesten Streichinstrumente, nach den auf uns gekommenen Abbildungen zu urteilen, der Bünde entbehren. Der Einwurf, dass die Zeichnungen resp. Reliefbildungen ungenau sein könnten, ist nicht zulässig; denn in der Hauptsache ist die gesammte Geschichte der Instrumente im Mittelalter auf jene Abbildungen basiert und die vielfache Uebereinstimmung derselben kann auch abgesehen von der notorischen Genauigkeit solcher Miniaturarbeiten als ein Beweis für die treue Nachbildung angesehen werden. Wir haben aber auch noch einen besseren Beweis, nämlich die bekannte Anweisung des Hieronymus de Moravia (13. Jahrhundert) für das Spiel der Rubebe und Vielle (Tract. de Musica XXIX, bei Coussemaker, Script. med. aevi I. 152). Danach soll sowohl die Rubebe als die Vielle so gehalten werden, dass der Hals zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand liegt, und

der Schallkörper dicht an den Kopf angesetzt wird. Die Finger werden dann im Allgemeinen so auf die Saiten aufgesetzt, wie sie natürlich darauf fallen und nur ausnahmsweise gekrümmt, z. B. wird *b* auf der zweiten Saite der Rubebe (*g*) gewonnen, indem der Mittelfinger nicht wie er natürlich fällt, sondern gekrümmt aufgesetzt wird (cum applicatione medii non naturaliter cadentis sed girati et supra ad caput rubebae tracti); der natürlich fallende Finger giebt nämlich *h*. Wären diese Vorschriften wohl erklärlich, wenn der Hals mit Bündeln versehen gewesen wäre? gewiss nicht! Coussemaker selbst hat diesen Punkt übersehen, hebt ihn wenigstens nicht hervor, wenn auch seine Meinung, dass die Viellisten des 14. Jahrhunderts gewiss viel zur Einbürgerung der chromatischen Töne gethan haben*), da ihr Instrument deren Benutzung leicht machte (Annales VII. 163), auf die Voraussetzung hindeutet, dass die Bündel fehlten. Diese Erkenntnis ist von der allergrössten Wichtigkeit, da sie den Entwicklungsgang, welchen Lavoix wie auch Wasielewski für die Streichinstrumente annehmen, zum mindesten in Frage stellt; denn nach beiden erscheinen die Streichinstrumente mit Bündeln als die älteren, und die Entfernung der Bündel als eine Neuerung, als Errungenschaft eines neuen Zeitalters. Diese Annahme ist nicht haltbar, sondern muss einer anderen gewiss nahe liegenden weichen. Coussemaker so gut wie Lavoix haben versäumt, nach dem Ursprunge der Bündel zu fragen; sie würden sonst den Schlüssel zu dem Rätsel der Geigen mit Bündeln haben finden müssen. Die Bündel eignen ursprünglich der Laute und Guitarre und tauchen daher erst im 14. Jahrhundert nach Einbürgerung dieser Instrumente im Abendlande auf. Das von Lavoix als „viole“ vom „violon“

*) Die Musica ficta war jedoch schon im 12. bis 13. Jahrhundert in vollem Gange; Johannes Cotto (Gerbert Scr. II. 249) meldet schon von der Anwendung des *be*, Franco v. Cöln (Franco von Paris?) gestattet zur Gewinnung von Consonanzen nach Belieben fingirte Töne einzuführen (Coussemaker Scr. II. 156), und Walter Odington (um 1275) kennt ausser *bh* und *be* schon *ff* und *fc*. Dass die chromatischen Töne besonders in der Instrumentalmusik gebräuchlich waren, lehrt uns ein Philipp de Vitry zugeschriebener Tractat (Coussemaker Scr. III. 26): „Nunc videndum est de ficta musica, quae instrumentis musicalibus est necessaria et specialiter in organis.“ Weitere Nachweise giebt meine Geschichte der Musiktheorie (vergl. das Register unter „Instrumentalmusik“ und „Musica ficta“.)

unterschiedene Instrument des 16. Jahrhunderts, welches Sebastian Virdung als „Gross-Geigen“ auffallender Weise (Wasielewski S. 49) mit Laute und Quinterne (Gitarre) zusammen nennt, während er die „kleinen Geigen“ mit dem gleichfalls bündellosen „Trumscheidt“ (Tromba marina) zusammen stellt, ist daher in der That nichts anderes als eine in ein Streichinstrument verwandelte Gitarre oder Laute, oder richtiger eine Vereinigung der Eigentümlichkeiten der dem Abendlande lange vorher bekannten Fidel (Fidula schon im 9. Jahrhundert bei Otfrid V. 23. 395: *lira ioh fidula ioh manigfalta suegala*) mit denen der Laute. Daher in den Ecken die beiden sichelförmigen Schalllöcher, welche wir schon auf der Lira des 9. Jahrhunderts fanden, und in der Mitte die „Rose“ der Laute; daher der breite Hals mit den Bündeln wie bei der Laute, daher das Fehlen des Steges. Auch die grosse und schwankende Anzahl der Saiten (nach Agricola 5—6, nach Virdung 9, nach Prätorius 12—15, vgl. Wasielewski S. 52), sowie deren Stimmung (*G c f a d g* Wasielewski S. 54), — alles dies erinnert an die Laute. Dagegen ist die Bauart des Resonanzkastens eine direkt für Streichinstrumente berechnete, nämlich mit manchmal sogar übertrieben grossen Seitenausschnitten, welche dem Instrumente beinahe die Form eines x geben; diese Einschnitte wurden für die Streichinstrumente nötig, sobald dieselben mehr als drei Saiten hatten und diese entweder über einen gewölbten Steg oder von einem gewölbten Saitenhalter aus liefen: sollten nicht alle Saiten zugleich gestrichen werden, so war die der Resonanzdecke parallele Bogenführung nicht ausreichend, sondern eine gegen dieselbe gerichtete machte die Seitenausschnitte nötig. Nach Hieronymus de Moravia (l. c.) und Elias Salomonis (Gerbert, Script. III. 20) hatte die Vielle (Fidula, phiala — bei Johannes Cotto um 1100, vgl. Gerbert Scr. II. 233 —, Vitula, Vistula, Vidula, Viella, Viola, Vihuela sind sämtlich synonym) schon im 13. Jahrhundert fünf Saiten, und die Abbildungen aus dieser Zeit (vgl. die Vielle aus einer Glasmalerei des 13. Jahrhunderts in der Kathedrale von Troyes bei Coussemaker, Annales VII) weisen auch richtig schon die Seitenausschnitte auf. Daneben erhielt sich aber die alte Form der Fidel, welche auf wenige Saiten berechnet war, mit ovalem oder birnenförmigem Schallkasten und mandolinenartiger Wölbung der unteren Resonanzdecke. Es ist anzunehmen, dass auch die Rubebe diese Gestalt hatte, da sie nur mit zwei Saiten bezogen wurde (cf. Hierony-

mus de Moravia l. c.). Im 12. Jahrhundert scheint für Instrumente dieser Art der Name *Gigue* aufgekommen zu sein, vermutlich als Spottname, denn das französische „*gigue*“ ist so viel als Keule, Schinken*); wahrscheinlich wurden die modernen geschweiften Formen der Instrumente vorgezogen (nicht mit Unrecht, da sie einen gewissen Fortschritt bedeuteten) und man mochte daher die Musiker, welche an der veralteten Form festhielten und lieber mit wenigen Saiten sich begnügten, verspotten. Lavoix hat das Verdienst, zuerst auf eine Stelle im *Lexicon des Johannes de Garlandia* (um 1210—1232, nicht in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, wie Lavoix angiebt, vgl. *Revue de Toulouse* 1. Febr. 1866) aufmerksam gemacht zu haben (S. 14), wo neben der Vielle (*vidula*) die *Gigue* (*giga*) genannt wird. Was unter *vidula* zu verstehen sei, hält *Garlandia* für selbstverständlich und bekannt; dagegen erklärt er *giga* (nach Lavoix' Uebersetzung): ‚*la gigue est un instrument de musique qui passe pour imiter les sons d'orgue*‘ (das ‚*passe pour*‘ klingt nicht gerade hochschätzend). Der Name *Gigue* scheint hiernach noch nicht allgemein bekannt gewesen zu sein, obgleich er ungefähr um diese Zeit auch in Deutschland auftaucht. Da der Name „Geige“ in der Folgezeit den alten „Fidel“ in Deutschland fast ganz verdrängte, so dass bei uns sogar die Instrumente Geigen hießen, von denen man in Frankreich die *Gigue* gerade durch ihren Namen unterschied (eben die Viellen, Violen, d. h. die Instrumente mit Seiteneinschnitten), so darf man wohl annehmen, dass die alte Form sich gerade in Deutschland lange hielt und besonderer Beliebtheit erfreute; im 14. bis 15. Jahrhundert, als die lautenartigen Streich-Instrumente aufkamen und wie es scheint zu ganz besonderer Beliebtheit gelangten (wegen der Erleichterung reinen Spiels durch die

*) Die Ansicht Cousse-makers (Ann. VII), dass *gigue* vom Deutschen „Geige, Gige“ herstamme und dass dies der ursprünglich deutsche Name für ein ursprünglich deutsches Instrument sei, kann ich nicht teilen. Der Ausdruck ‚*Gigéours d'Allemagne*‘ im *Roman de Cléomadès* des *Trouvère Adenès* beweist nicht einmal, dass die Deutschen das Instrument *Gige* nannten, sondern nur dass sie das Instrument spielten, das man in Frankreich *Gigue* nannte. Die Conjectur Wigands, dass Geige von dem altnordischen *geiga* herkomme (= zittern) oder von *gigel* (hin und her zucken) ist mir bekannt; dieselbe erscheint aber darum durchaus unhaltbar, weil das Wort *gige* vor 1200 im Mittelhochdeutschen nicht vorkommt.

Bünde) traten die alten Fideln in den Hintergrund und so wurde es möglich, dass Virdung sie für unnütze Instrumente hielt. Agricola dagegen verachtet sie nicht, erkennt aber die Schwierigkeit an, sie rein zu spielen und rät, sich zunächst mit Bündeln dafür einzuüben und dann die Bünde weg zu schneiden. Bemerkenswert ist, dass diese dreisaitigen „kleinen Geigen“ in Quinten gestimmt wurden, eine Stimmungsweise, die ausser ihnen nur noch einer anderen Art kleiner Geigen eignet, welche ebenfalls nur drei Saiten hatte und ohne Bünde gespielt wurde (wenn auch Agricola wieder fürs Studiren die Anwendung der Bünde empfiehlt), im übrigen von der Gestalt der „Grossgeigen“ war, d. h. mit plattem Schallkasten, Seitenausschnitten, drei Schalllöchern (zwei Sicheln und der Rose) und ohne Steg; der Mangel des Steges war indessen hier nicht so bedenklich, da die Seitenausschnitte das Spiel auf jeder der beiden äusseren Saiten allein gestatteten. Offenbar hatte sogar diese Art ihre Vorzüge vor der anderen, älteren; die Seiteneinschnitte mussten jener doch entschieden für eine virtuosere Behandlung des Instruments fehlen. So ergibt denn in der That die endliche Verschmelzung beider unsere heutige Violine, indem die Seiteneinschnitte auf das notwendigste Mass reduciert werden, die Rose wegfällt und die Schalllöcher (in der Gestalt eines *f* statt *c*) dicht an den Steg rücken, der Hals die handliche Rundung von der alten Fidel übernimmt und an Stelle des auf dem Resonanzkasten befestigten Saitenhalters der Lautengeigen der frei aufliegende, an der unteren Zarge befestigte tritt. Bei näherer Betrachtung erweist sich die Gattung der Lautengeigen (ich erfinde diesen Namen) nicht eigentlich als ein Durchgangsstadium von der alten Fidel zur modernen Violine, sondern als eine Art Secundogenitur, eine Seitenlinie, die heute erloschen ist. Doch sind die letzten Glieder derselben: die Viola da gamba, die Viola d'amour noch heute in lebendiger Erinnerung, ja letztere hat sogar Meyerbeer noch einmal von den Todten zu erwecken versucht (in den Hugenotten). — Die kleine Skizze, welche ich da gegeben, ist freilich stark abweichend von der Darstellung Lavoix' sowohl wie Wasielewskis, sie lehnt sich aber an Lavoix' Quellenwerk (Coussemaker's Essay) an und benutzt Wasielewski's sehr ausführliche Excerpte aus den deutschen Autoren des 16. Jahrhunderts. Den Hauptpunkt der Divergenz habe ich bereits hervorgehoben: die irrige Annahme beider Autoren, dass die Instrumente ohne Bünde sich aus

denen mit Bündeln entwickelt haben. Zur Erklärung des von mir behaupteten Mangels an Uebersichtlichkeit in der Darstellung Wasielewskis habe ich noch zu sagen, dass einen Teil der Schuld davon die konfuse Nomenklatur der deutschen Streich-Instrumente des 16. Jahrhunderts trägt: sie heissen alle sammt „Geigen“, und wo wir dem Namen Lyra begegnen, kann dieser höchstens die Konfusion vermehren, da auch er für Instrumente verschiedenster Art gebraucht wurde. Ich will nur erwähnen, dass jene uralte Fidel bei Gerbert Lyra genannt ist, dass dagegen im 16. Jahrhundert die Drehleier Lyra heisst, Prätorius und Mersenne aber unter Lyra Lautengeigen mit einer erheblichen Anzahl von Saiten verstehen. Bei Lavoix dagegen ist die Uebersicht erleichtert durch die scharf unterscheidenden französischen Benennungen. Zunächst haben wir das Rebec (die Rebeca zuerst genannt bei Aimericus de Peyrato; vgl. Du Cange, gloss. lat. ad v. Bandosa), eine Benennung, welche, wie es scheint, Jahrhunderte lang ausser Gebrauch kam, um im 15. Jahrhundert wieder an die Stelle von Gigue zu treten. Der in Frankreich gewöhnliche Namen Vielle oder Viola (zunächst gleichbedeutend) wird, als die Instrumente mit Seiteneinschnitten aufkamen, der gewöhnliche Name für diese, während die ältere Form den Namen Gigue erhält. Im 15. Jahrhundert geht der Name Vielle auf die Drehleier über, die vorher Chifonie (Symphonie?) hiess, und Viole wird der eigentliche Name für die Streichinstrumente mit Seiteneinschnitten, während die ohne Einschnitte Rebec heissen. Im 16. Jahrhundert ist Viole der Name für die Lautengeigen und Violon der für die Instrumente mit Steg und ohne Bünde.

Von besonderem Interesse in der Darstellung Lavoix' ist die Geschichte der Drehleier; da Wasielewski (S. 28) der Meinung ist, dass dieses Instrument übelklingend und musikalisch ganz unergiebig gewesen sei, so ist es der Mühe wert, an der Hand Lavoix' das Vorurteil gegen dasselbe zu bekämpfen. — Das Instrument ist alt und hat zweimal in grosser Beliebtheit gestanden. Wir finden dasselbe bereits im 10. Jahrhundert völlig entwickelt mit acht Tasten, welche zwei Saiten regieren, während zwei andere als Bordune unaufhörlich mitklingen: der Handgriff zum Drehen des mit Harz bestrichenen (die Stelle des Bogens vertretenden) Rades befindet sich am hinteren Ende des Instruments (vgl. Gerbert, de Cantu etc.). Sein Name ist damals Organistrum [was Coussemaker als

organum instrumentum verstanden wissen will; das -istrum ist aber wohl nur eine Art Diminutivform mit etwas spöttischem Beigeschmack, wie das -aster in poetaster, also Organistrum = Oergelchen]. Irrig ist es, in jener Zeit Rota oder Rotta für gleichbedeutend mit Organistrum zu halten (etwa weil das Rad *rota*, *rotula* heisst); Rotta, das schon bei Otfrid V. 23. 397 vorkommt, ist so viel wie Psalterium, ein mit dem Plectrum gespieltes Saiteninstrument. Notker erklärt (Psalm LXXX. 3.): „Daz Psalterium, saltirsanch, heizet nu in diutschun rotta.“ Auf dem ins 12. Jahrhundert gehörigen berühmten Kapitalrelief aus dem Kloster St. Georges zu Bocheville (jetzt im Museum zu Rouen) befindet sich auch ein Organistrum; dasselbe liegt quer über den Schoss zweier Frauenzimmer, das eine spielt es, das andere dreht die Kurbel. Vermutlich dilettierten damals die Damen auf dem Organistrum wie heute auf dem Klavier. Im 12. bis 13. Jahrhundert wäre das Instrument nach Lavoix bei den Troubadours sehr beliebt und luxuriös mit Gold und edlen Steinen ausgestattet gewesen. Den Beweis dafür bleibt er leider schuldig; er vergisst, dass Vielle zu jener Zeit noch der Name für die Geigeninstrumente war, dass vielle und viole noch vollständig synonym waren. Im 15. Jahrhundert kam die Chifonie (diesen Namen hatte sie unterdess angenommen; wann? ist nicht bekannt — vgl. Cousse-maker, Ann. III) in Misskredit, sie wurde das Instrument der Bettelmusikanten (Prätorius nennt sie noch: Bawren- und umblaufende Weiber-Leyer). Sonderbarer Weise erhielt sie um diese Zeit den Namen Vielle, während die vorher mit diesem Namen bezeichneten Instrumente nun Vielle resp. Violon (mit dem erklärten Unterschied) genannt wurden. (Um dieselbe Zeit kam für die Gigue der Name Rebec wieder in Aufnahme). Im 17. bis 18. Jahrhundert aber wurde die Vielle wieder sehr beliebt, ja sogar Concertinstrument; Laroze und Janot (1701) waren Vielle-Virtuosen, das Instrument wurde reformirt durch Baton und Louvet, Komponisten (Baptiste) schrieben für dasselbe, und Schriftsteller (Terrasson) verherrlichten es. Zum Schluss verweise ich noch auf die Beschreibung und umständliche Abbildung der vielle organisée (Orgelvielle) im IV. Band des ‚Art du facteur d’orgues‘ von Don Bedos de Celles (S. 624 ff. und Pl. 136). Wenn wir also auch vielleicht heute den Klang der Vielle nicht schön finden, so gab es doch eine Zeit, welche anders darüber dachte.

III.

Das Buch Wasielewski's ist gemeinverständlich, hat aber auch einen wissenschaftlichen Wert, da es aus seltenen Werken des 16. Jahrhunderts, welche sich nur in wenigen Bibliotheken vorfinden und nicht verschickt werden, das Nötigste mitteilt, sodass es ein für historische Arbeiten brauchbares Hülfsbuch ist. Solche von ihm excerpierte Werke sind Virdung's „Musica getuscht“ (in den Bibliotheken zu Berlin und Wien), Agricola's „Musica instrumentalis deutsch“ (2. Auflage*) zu Berlin, Leipzig und Wien, 1. Auflage nur in Berlin), Luscinius' „Musurgia“ (Bologna; aber auch zu Leipzig), Judenkünig's Lautenbuch (Wien), Gerle's „Musica Teusch“; 2. Auflage als „Musica und Tabulatur“ etc. (beide zu Berlin) u. s. w. Verdienstlich ist auch die Mitteilung einer ziemlich grossen Anzahl (31) Instrumentalkompositionen im Anhang (Tänze, Präludien, Recercari, Fugen, Canzonen, Fantasien, Toccaten etc. für Laute, Orgel, vier Geigen oder anderes Ensemble — die Wahl der Instrumente schrieben ja die Komponisten äusserst selten vor — von ungenannten Komponisten des 16. Jahrhunderts sowie von Willaert, Buus, den beiden Gabrieli [9 Nummern], Horatio Vecchi, Orlando di Lasso etc.). Die Tabulaturen sind ziemlich ausführlich abgehandelt (S. 21—28 und 39—48); doch wäre wohl zu wünschen gewesen, dass Wasielewski ausser den 8 Takten in Orgeltabulatur (S. 27) für diejenigen, welchen nicht Tabulaturwerke leicht erreichbar sind, etwas mehr der Art gegeben hätte, wenn auch dafür eine der Kompositionen in den Beilagen hätte wegbleiben müssen. — Lavoix macht sich die Sache leichter, er giebt nur allgemeine Bemerkungen über die Lauten-Tabulaturen (S. 71 bis 75) ohne ein einziges System zu entwickeln; allerdings sagt er (S. 74) ganz richtig, dass die Bedeutung der Buchstaben resp. Zahlen der Tabulatur von der Stimmung der Saiten abhing, welche sehr variirte. Vincenzo Galilei kannte 12 Arten der Lautenstimmung, denen natürlich 12 Arten der Tabulatur entsprachen. Das Prinzip der Orgeltabulatur hätte aber doch

*) Im Vorbeigehen sei eine unlogische Wendung bei Wasielewski monirt (S. 94): „in der [] zweiten 1545 erschienenen vielfach veränderten Ausgabe seines [gleichfalls in Knittelversen geschriebenen] Buches.“ Die eingeklammerte Stelle gehört vor ‚zweiten‘, oder noch besser: „in der 1545 erschienenen vielfach veränderten, gleichfalls in Knittelversen geschriebenen zweiten Ausgabe seines Buches.“

entwickelt werden müssen. Nun will ja Lavoix freilich nicht ein Hilfsbuch zum Studium der Geschichte der Instrumentalmusik geben, sondern einen Abriss dieser Geschichte selbst, nicht Forschungen nebst Darlegung der Methode und der Mittel zu denselben, sondern nur Resultate. Sein Buch ist für das grosse Publikum bestimmt, in noch viel höherem Grade als das Buch Wasilewskis, darum sind auch seine Citate fast ausnahmslos französisch, und detaillirte Erörterungen streitiger Fragen sind durchaus vermieden. Selbstverständlich ist das grosse Publikum, auf das er rechnet, das französische. Das Mass von Interesse, welches er von diesem Publikum für die historische Entwicklung der Instrumente voraussetzt, ist freilich sehr gross; auch dürften von diesem Gesichtspunkte aus anschauliche Zeichnungen nur ungern vermisst werden. Derer, welche zur Illustration seiner Darstellung Cousse-maker's Essay vergleichen können, dürften doch auch in Frankreich nur wenige sein. *) Hier hat Wasielewski das Richtigere gefühlt; die Knittelverse Agricolas, die er in grossem Massstabe excerpiert, sind nicht nur dem Forscher interessant, sondern werden auch vom dilettierenden grossen Publikum mit Amusement gelesen, und ebenso werden gerade die Abbildungen dem Buche viele Freunde machen.

Wasielewski folgt in der Besprechung der Instrumente des 16. Jahrhunderts der Einteilung Virdungs; dieser Umstand trägt die Schuld daran, dass seine Darstellung etwas bunt und schlecht disponirt erscheint. Virdung unterscheidet vier Arten der „saitenspiel“: 1. Die clavierten Instrumente: Clavicordium, Virginal, Clavicimbalum, Claviciterium und Lyra (= Drehleier). 2. Die Instrumente mit Bünden: Laute, Guitarre und Gross-Geigen (die ich oben Lautengeigen nannte). 3. Die Instrumente ohne Tasten und ohne Bünden mit vielen Saiten: Harfe, Psalterium, Hackebrett. 4. Die Instrumente mit nur 1—3 Saiten: kleine Geigen (Fidel) und das Trumscheydt. Diese rein äusserliche Anordnung, welche neben der Zahl der Saiten das

*) Die Reproduktion der Tafeln aus dem Cousse-makerschen Essay war jedoch nicht statthaft, zumal dieser sie ausdrücklich verboten hat (Anm. XVI. 98). Ob vielleicht Lavoix in seinem Buche „La musique dans l'imagerie du moyen âge“ solche Zeichnungen gegeben, ist mir nicht bekannt; er verweist aber nirgends darauf.

Hauptgewicht auf Bünde und Claves legt, trennt die unbedingt zusammengehörigen Instrumente der ersten und dritten Art durch die der zweiten; ferner gehören die Lyra sowie die Grossgeigen mit den Instrumenten der ersten Art zusammen. Da Agricola, den Wasielewski im übrigen hauptsächlich benutzt, diese fehlerhafte Trennung der Streichinstrumente nicht hat, so ist der die Uebersicht gefährdende Konflikt unvermeidlich. Lavoix gliedert glücklicher: 1. Instruments à cordes frottées: violes et violons, vielles. 2. Instruments à cordes pincées: luths, théorbes et guitares, pandores, la harpe. 3. Instruments à cordes avec clavier: l'épinette, le clavecin et le piano. Da eine Gliederung nach der historischen Entwicklung nicht gut möglich ist, so kann man mit dieser wohl zufrieden sein. Die Einteilung der Blasinstrumente ist bei beiden ungefähr die gleiche. Wasielewski emancipirt sich von Virdung's Anordnung und betrachtet zuerst die Flöten (Schnabelflöten und Querflöten nebst ihren Spielarten: Pfeife, Russpfeiff, Pflöckflötlein, Schweitzerpfeiffen), dann die Krummhörner, Schalmeyen (die Vorfahren unserer Oboe), Zincken und endlich die Blechinstrumente (Busaun, Feldtrumet, Clareta etc.). Lavoix unterscheidet: I. Instruments à bouche droite ou latérale: flûtes droites et traversières. II. Instruments à anche double: hautbois, bassons, cromornes, musettes et cornemuses. III. Instruments à anche simple: clarinettes et saxophones. IV. Instruments à embouchure en bois: cornets à bouquin et serpents; en cuivre: cors, trompettes. V. Instruments à vent et à clavier: l'orgue, l'anche libre. Besondere Beachtung verdient bei Lavoix der Hinweis auf eine zu beobachtende eigentümliche Tendenz der modernen Instrumentenfabrikation und Instrumentation. (S. 147): „Der eigenartige Charakter der Instrumentenfabrikation unserer Zeit ist das Bestreben, vollzählige Familien gleicher Klangfarbe und Konstruktion herzustellen.“ Er weist darauf hin, dass wir die oboenartigen Instrumente beinahe für alle Lagen besitzen (englisch Horn, Fagott, Contrafagott) und wie die Clarinettenfamilie überkomplett ist (S. 125): „Clarinettes aigues en *lab*, *fa*, *mib*, *re*; Cl. soprano *ut*, *sib*, ou *la*, Cl. alto *fa* ou *mib*; Cl. basses *ut* ou *sib*; Cl. contrebasses *fa* ou *mib*“). S. 147: „So kommen wir auf einem ganz anderen Wege auf das Instrumentalsystem des 16. Jahrhunderts zurück; besonders wird das aber bei den Blechblasinstrumenten von Tag zu Tag auffallender ... be-

sonders verdanken wir den beiden Sax (Vater und Sohn) Erfindungen, welche auf die Herstellung vollständiger Familien von Instrumenten gleicher Klangfarbe und Konstruktion, vom Bass bis zum Sopran hinauf, gerichtet sind.“ S. 148: „Die Herstellung von Familien von Blechinstrumenten hat dem Militärorchester mehr Schmiegsamkeit, Klangfülle und Kraft gegeben ... aber diese Vorteile werden durch schwere Uebelstände aufgewogen. Die leichte Ansprache und Klangfülle ist um den Preis der verschiedenen Klangfarbe erkauft. Allerdings haben die Bässe heute mehr Wucht als je, aber es giebt auch nichts Monotoneres und Schwerfälligeres als diese dicken Bässe ... und in einem Ensemble von Instrumenten gleicher Klangfarbe erdrücken die Bässe immer die Oberstimme, sobald man die Musik aus einiger Entfernung hört.“ Er redet den Naturhörnern, Naturtrompeten und Zugposaunen ernstlich das Wort und schliesst das IV. Kapitel (S. 150): „Rossini, Meyerbeer, Ambr. Thomas, Gounod (ich füge hinzu: Mendelssohn, Schumann, Raff, Brahms) haben die alten Instrumente nicht aufgegeben: folgen wir ihrem Beispiel! gönnen wir den neuen Ankömmlingen ihren Platz und fordern wir von ihnen, was sie leisten können, aber geben wir darum nicht die Verschiedenheit der Klangfarben auf, welche dem Tondichter unentbehrlich ist!“ Vielleicht sieht Lavoix zu schwarz; die Accompletirung der Familien geht ja nicht auf eine Verdrängung von irgend einer Species unserer Orchesterinstrumente hinaus (abgesehen von den Blech-Naturinstrumenten), sondern sie sucht im Gegenteil die Klangfarbe, welche wir für eine einzelne Tonlage haben, auch für andere zu gewinnen. Die Bassclarinette will das Fagott nicht verdrängen — ich glaube hier befindet sich Herr Lavoix in einer etwas irrigen Anschauung. Dagegen ist seine Bemerkung, dass wir uns dem Systeme des 16. Jahrhunderts nähern, allerdings richtig und fein, und diese Erkenntnis kann nur nützlich sein, nicht zur Verhinderung, sondern zur Beschleunigung der Entwicklung in dieser Richtung. Die Vorzüglichkeit der Wirkung eines von drei oder vier Instrumenten gleicher Art hervorgebrachten Akkordes ist uns ja durch die drei Posaunen, die vier Hörner unseres Symphonieorchesters, durch die drei Flöten, drei Trompeten, drei Oboen (inkl. englisch Horn), drei Clarinetten (inkl. Bassclarinette), drei Fagotte (inkl. Contrafagott) Wagners hinlänglich bekannt, von dem Nibelungen-Orchester noch zu geschweigen, wo die Familien auf

vier vervollständigt sind. *) Die Gruppierung der Instrumente des 16. Jahrhunderts in Familien hat auch Wasielewski genügend hervorgehoben; sie ist freilich dermassen hervortretend, dass sie unmöglich übersehen werden kann. Ihre Entstehung verdankt sie dem Umstande, dass man im 15. und 16. Jahrhundert gewohnt war, Vokalkompositionen ohne jede Veränderung (etwa ein Arrangement heutiger Art) durch Instrumente vorzutragen oder auch bei Vokalaufführungen einzelne Stimmen durch Instrumente zu vertreten oder zu verstärken. Man suchte daher jede neu auftauchende Instrumentenspecies sogleich zur Familie zu vervollständigen, d. h. dieselbe in verschiedenen Dimensionen entsprechend dem Umfange der Discant-, Alt- oder Tenor-, und Bass-Stimme herzustellen (Alt- und Tenor-Instrumente wurden meist nicht unterschieden). So gab es denn drei Species der (5—6saitigen) Grossgeigen (Lautengeigen), ebenso der kleineren (viersaitigen und dreisaitigen) Arten dieser Gattung und ebenso der dreisaitigen Gigueen (Fideln, Geigen mit Steg, kleinen Geigen). Die Lauten schieden sich in grosse und kleine Lauten, als Bassinstrument kam die Theorbe hinzu (Ende des 16. Jahrhunderts); auch die Guitarre existirte in verschiedenen Dimensionen, besonders wenn man Bandoer und Mandörchen als Instrumente derselben Art ansieht, wozu man berechtigt zu sein scheint. Mit gleicher Vollständigkeit war das Prinzip durchgeführt bei den Blasinstrumenten; sowohl die Schnabel- als Querflöten existierten in drei [nach den Zeichnungen — vgl. Wasielewski Taf. VIII — sogar in vier] Dimensionen, ebenso die Krummhörner und Zincken; die Schalmeyen bildeten mit den Bomhartn (Bombarden) eine überkomplette Familie; doch waren die grössten Arten vor der Zusammenlegung zum Fagott äusserst unhandlich. Ueberhaupt hat die Erfindung guter Bassinstrumente den Instrumentenmachern immer viel Kopfzerbrechen gemacht; so vorzüglich wir heute assortirt sind — im 16. Jahrhundert stand's damit noch schlecht und zwar ebenso für die Streich- als die Blasinstrumente. Lavoix hebt mit Recht hervor (S. 53), dass die neuere Musik (seit dem 17. Jahrhunderte) kräftigere Bassinstrumente brauchte, welche im stande waren, die Fundamentaltöne genügend her-

*) Ich will nur auf die vier Tuben aufmerksam machen: eine Tenortuba zwei Basstuben, eine Contrabasstuba.

vorzuheben und den Rhythmus deutlich ausprägen. Dazu waren die sanften vielsaitigen Bassinstrumente der Lautengeigen (Violen) nicht geeignet, ebensowenig oder noch weniger die Theorbe. Doch musste in Ermangelung eines Besseren die Gambe (Viola da gamba) lange die Stelle ausfüllen, welche heute das Violoncello einnimmt. Die Erfindung des Violoncello wird gewöhnlich Tardieu zugeschrieben, aber sehr mit Unrecht; der père Tardieu wurde 1705 geboren, das Cello ist aber schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stark verbreitet. Der erste Cellist im Orchester der Pariser Oper war Baptistin (1725); der erste Contrabass rückte dagegen schon 1716 in dasselbe Orchester ein (Todini) und verdrängte durchaus die Bassviolen. — Ueber alles dies finden sich bei Lavoix zahlreiche Daten, auch vorübergehender Erscheinungen wie J. S. Bach's Viola pomposa, des Violoncello piccolo, Violino piccolo etc. wird gedacht und selbst Einzelversuche wie Vuillaumes Doppel-Contrabass (1855), der übrigens schon im 17. Jahrhundert Vorgänger hatte (S. 56), werden registriert. — Einige Zahlendruckfehler mögen hervorgehoben sein: S. 22, Text Z. 2 v. u. l. 1299 statt 1209; S. 53, Z. 15 v. o. l. 1647 statt 1747; S. 63, Z. 1 o. l. XVI^e siècle statt XI^e. Für einen Druckfehler möchte ich auch das Citat von Ambros' Musikgeschichte als zweibändigen Werkes ansehen (S. 184). Der vierte Band erschien 1878, der dritte schon 1868!

Der zweite Teil des Lavoixschen Buches empfiehlt sich selbst durch die Neuheit seines Sujets, da, wie gesagt, eine Monographie der Instrumentation noch nicht existiert, wenn auch z. B. Ambros (im dritten und vierten Bande seiner Geschichte) wertvolle Beiträge zu einer solchen geliefert hat und die Biographen zur Charakteristik der Instrumentation einzelner Meister reichliches Material gehäuft haben. Ein Vergleich dieser Vorarbeiten mit den betreffenden Partien bei Lavoix wird gewiss oft zu Gunsten ersterer ausfallen, was Ausführlichkeit und sachgemässe Darstellung anlangt; nur zu leicht wird die Behandlung einer solchen Specialgeschichte in manchen Einzelheiten tendentiell, und wo es darauf ankommt einen grossen historischen Zug, eine Entwicklung in einer bestimmten Richtung nachzuweisen, entsteht die Gefahr, die Individualitäten zu verletzen, das Besondere im Allgemeinen verschwinden zu lassen. Auf alle Fälle aber ist der Versuch, solche allgemeine Orien-

tirungspunkte auch für dieses neueste Feld musikalischer Geschichtsforschung zu gewinnen, höchst dankenswert. Die Geschichtsschreibung der Instrumentation wird mit Lavoix' Werke nicht beendet sein; deutsche Gründlichkeit wird mit der Loupe und Sonde untersuchen, was der Franzose durch schnelle Schlaglichter dem allgemeinen Interesse nahe gerückt hat, und dabei mag dann Mancherlei im Einzelnen sich anders gestalten: Lavoix' Verdienst wird aber bleiben, den Anfang gemacht zu haben. Unter die allgemeinen Aufstellungen der angedeuteten Art, welche dem Buche etwas Blendendes, Bestechendes geben, gehört z. B. der Eingang des III. Kapitels im zweiten Teil: „Es ist allgemein anerkannt, dass für die italienische Schule eine (Kunst der) Instrumentation nicht existirt. Das Orchester der Komponisten dieser Nationalität ist ein Instrument von sanfter und diskreter Klangwirkung ohne Kraft und Glanz, eine grosse Guitarre, die sich höchstens dazu eignet, mit ihren Harmonien die Singstimmen zu stützen. So ist es in der That lange gewesen und seit den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts bis auf den heutigen Tag, wo das italienische Orchester wohl lärmender (*plus bruyant*) aber nicht symphonischer geworden ist, ist der instrumentale Stil der Meister jenseit der Berge von nur sehr untergeordnetem Interesse. Aber das gilt nicht von der Musik der ersten Gründer der modernen Oper, und in dieser Beziehung ist das 17. Jahrhundert eine der interessantesten Epochen der Geschichte unserer Kunst. In Deutschland werden wir das Orchester sich immer mehr vergrössern und auf sicheren Fundamenten festsetzen, mit einem Worte sich modernisiren sehen, ohne dass es darum etwas von den instrumentalen Mitteln einbüsse, welche das 16. Jahrhundert der Folgezeit vermachte. In Italien dagegen wird das Anfangs an Klangfarben reiche Orchester zwar mehr inneren Kitt (*cohésion*) gewinnen, aber auf Kosten der Mannigfaltigkeit und Schattirung. Das Streichquartett bildete sich heraus, diese echte Begleitmusik, die sich so wunderbar als Unterlage für den Gesang eignet, aber alle die anderen Instrumente — Posaunen, Zincken, Flöten, Oboen, Trompeten verschwinden eines nach den andern aus der Klangmasse, wie wir sie im 16. Jahrhundert fanden.“

Allerdings hat solch ein italienisches Orchester des 17. Jahrhunderts ein sonderbares Gesicht. Lavoix teilt (S. 196) mit,

welche Instrumente in Landi's Musikdrama San Alessio (1634) beschäftigt waren:

1^o Violino
 2^o Violino
 3^o Violino
 Arpe
 Liuti
 Tiorbe
 Violoni
 Lyra

Basso continuo per gravicembali.

Man würde aber doch fehl gehen, wollte man ein solches Orchester für das normale der Zeit in Italien ansehen. So weist z. B. Monteverde's Orchester ausser den Saiteninstrumenten auf: 2 Organi di legno (kleine Flötenwerke), 1 Regal, 4 Tromboni, 2 Cornetti, 1 Flautino, 1 Clarino und 3 Trombe sordine. Immerhin ist aber eine ganz auffallende Bevorzugung der Saiten- und zwar speciell der Streichinstrumente (der soeben auf der Höhe ihrer baulichen Entwicklung angelangten Violine) zu konstatiren, welche ohne Zweifel veranlasste, dass die Tonsetzer, die mehr und mehr hervortretende Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit der Violine ausbeuteten und sie zur Königin des Orchesters machten, was sie bis heute ist. Von den Italienern lernten unsere deutschen Meister nicht nur die neue Behandlung der Singstimme, sondern auch der Instrumente; das soeben auftauchende musikalische Drama mit seiner primitiven Gestaltung der Secco-Recitative ist als der Ausgangspunkt der modernen Instrumentalmusik anzusehen, sofern es zum ersten Male die Singstimme von der Instrumentalbegleitung scharf trennte und damit den ersten Schritt that zur Emancipierung der Instrumentalmusik von der Nachahmung der Singstimmen. So primitiv der Anfang aussieht — es ist so; denn wir vermögen bei den musikalischen Dramatikern die Entwicklung der begleitenden Stimmen zu beobachten von dem monotonen Basse Peri's bis zu dem schwierigen obligaten Violinsolo in Scarlatti's Laodicea e Berenice (Lavoix S. 203). Schon Monteverde machte Gebrauch vom Tremolo der Streichinstrumente im Combattimento di Tancredi e Clorinda (1624) und entfaltete überhaupt eine ziemlich freie Behandlung der begleitenden Stimmen. Es ist darum gewiss nicht verwunderlich, wenn ich die Anfänge einer eigentlichen Instrumentation, welche

das Sondertimbre der einzelnen Instrumente künstlerisch verwertet, an der Wiege des musikalischen Dramas, im *stilo rappresentativo* suchen möchte. Lavoix hebt das zwar nicht ausdrücklich hervor, weist aber doch darauf hin, dass z. B. in Monteverdis Orfeo den von Contrabassviolen begleiteten Seufzern des Orpheus die Höllengeister begleitet von zwei Portativen und vier Posaunen antworten: das ist gewiss Instrumentation im modernen Sinne! (Der Ausdruck *Regales de bois* bei Lavoix ist zweideutig; man nannte *Regal* nur die Schnarrwerke [Zungenwerke], die *organi di legno* Monteverdis sind aber Flötenwerke.) Mir scheint aber, dass Lavoix über diese Dinge schnell hinweggeht, weil er dem Orchester ohne Blasinstrumente die schon angedeutete bedeutsame Stellung anweisen will; dieses ging aber nicht dem Monteverdis voraus, entwickelte sich auch nicht aus ihm, sondern einzelne Zeitgenossen Monteverdis, wie Grandi, Landi, Carissimi, Cavalli mieden die Blasinstrumente möglichst. Bekanntlich sagte noch Alessandro Scarlatti zu Hasse, als dieser ihm Quanz vorstellen wollte: „Mein Sohn, Ihr wisset, dass ich die blasenden Instrumentisten nicht leiden kann: denn sie blasen alle falsch“ (Marpurg, krit. Beiträge I. 228); die Abneigung der Italiener gegen die Blasinstrumente ist also gewiss historisch, wie umgekehrt für Deutschland eine gewisse Liebhaberei für die Blasinstrumente zugegeben werden kann, bevor sich das auf das Streichorchester gestützte Symphonieorchester entwickelte. In Frankreich sind es die Namen Cambert, Lully, Rameau, mit denen man die Neugestaltung des Orchesters in Verbindung zu bringen hat und zwar gleichfalls im Anschluss an Italien; die Importirung des musikalischen Dramas (1645 veranlasste Mazarin die Aufführung von Strozzi-Sacris „*La finta Pazza*“ und 1647 die von Peri-Caccinis „*Orfeo ed Eurydice*“ durch Italiener in Paris) rief dort ähnliche Entwicklungsprozesse hervor, wie sie in Italien und Deutschland ihren Fortgang nahmen. Während aber in Deutschland (Schütz) die dem Streben nach Charakteristik so leicht entsprossende Ton- resp. Wortmalerei von der dem deutschen Geiste eigentümlichen tieferen Auffassung paralytirt und vor Ausschreitungen bewahrt wurde, während in Italien das oberste Gebot schöner Melodiebildung mehr und mehr zur Geltung kam und den Illustrationen des Orchesters nur eine untergeordnete Bedeutung anwies, verloren sich die Franzosen in eine überkünstelte Detailmalerei (Lully und Rameau). Für die Kunst der Instru-

mentation musste freilich dieses fortgesetzte Illustriren höchst erspriesslich sein. Lavoix giebt in den dieser Epoche gewidmeten Kapiteln ein recht anschauliches Bild von den Fortschritten der Instrumentirungskunst. Für England war der Vermittler italienischer Kunst Henry Purcell, der bedeutendste Komponist, den überhaupt bis jetzt England hervorgebracht hat. —

DUPI



3 9097 00558189 8

Riemann, Hugo.



207083

